

**UNIVERSIDADE ABERTA**



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

**DO *MANICÓMIO* PARA O MUSEU**

**ARTE BRUTA EM PORTUGAL**

**José António Ribeiro da Silva**

**MESTRADO EM ESTUDOS DO PATRIMÓNIO**

**Dissertação orientada pela**  
**Prof. Doutora Carla Alexandra Martins Pedrosa Gonçalves**

**Abril de 2024**



Do *Manicómio* para o museu. Arte Bruta em Portugal © 2024

by José António Ribeiro da Silva is licensed under CC BY-NC 4.0.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## **AGRADECIMENTOS**

Um especial agradecimento à Prof. Doutora Carla Gonçalves por ter aceitado a orientação científica desta dissertação e pelo apoio e incentivo ao longo deste percurso.

A todos os que contribuíram com os seus testemunhos, sem os quais esta investigação não teria sido possível.

A todos os professores e colegas da UAB que me acompanharam ao longo do curso de Mestrado em Estudos do Património.

Ao Elvis, pela alegria.

À João, por tudo.



## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

### STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação/tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2.ª série, n.º 215, de 6 de novembro de 2013.

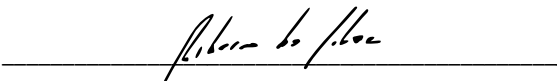
I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration.

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulation published in the official journal Diário da República, 2.ª série, N.º 215, de 6 de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 6 de abril de 2024

Nome completo/Full name: José António Ribeiro da Silva

Assinatura/Signature:



---

manuscrita ou digital / handwritten or digital

## RESUMO

Esta dissertação pretende contribuir para o levantamento e avaliação da produção, difusão e perceção pública da Arte Bruta. Utilizando como campo de pesquisa a realidade portuguesa, pretendeu-se cruzar as práticas de diversas instituições comprometidas com a Arte Bruta com os fundamentos teóricos que estão na origem do conceito.

O entusiasmo gerado pela descoberta das primeiras manifestações de Arte Bruta portuguesa, em meados dos anos 1970, parece ter sido retomado no século XXI, através da criação de um importante núcleo museológico consagrado à Arte Bruta e Arte Singular — a Coleção Treger Saint Silvestre, sediada em São João da Madeira, desde 2014 — mas, também, de projetos que aproximam a Arte Bruta à sociedade, com relevância para o projeto *Manicómio*, definido pelos seus mentores como o primeiro espaço de criação e inovação de Arte Bruta em Portugal. Através das evidências empíricas, encontradas e analisadas no discurso e nas práticas de artistas, mediadores, colecionadores e divulgadores, esta investigação visa contribuir para a massa crítica conducente à perceção da dinâmica e impacto sociocultural da Arte Bruta em Portugal.

Palavras-chave: Arte Bruta; Artificação; Arte-terapia; *Manicómio*; Coleção Treger Saint Silvestre

## ABSTRACT

This dissertation aims to contribute to the survey and evaluation of the production, dissemination, and public perception of Outsider Art. Using the Portuguese reality as a research field, the intention was to intersect the practices of various institutions committed to Outsider Art with the theoretical foundations that underlie the concept.

The enthusiasm generated by the discovery of the first manifestations of Portuguese Outsider Art in the mid-1970s seems to have been revived in the 21st century, through the creation of an important museum nucleus dedicated to Outsider Art and Singular Art — the Treger Saint Silvestre Collection, located in São João da Madeira since 2014 — but also through projects that bring Outsider Art closer to society, notably the *Manicómio* project, defined by its creators as the first space for creation and innovation of Outsider Art in Portugal. Through empirical evidence found and analyzed in the discourse and practices of artists, mediators, collectors, and promoters, this research aims to contribute to the critical mass leading to the perception of the socio-cultural dynamics and impact of Outsider Art in Portugal.

Keywords: Outsider Art; Artification; Art therapy; *Manicómio*; Treger Saint Silvestre Collection

# ÍNDICE

RESUMO .....	IV
<i>ABSTRACT</i> .....	V
ÍNDICE .....	VI
ÍNDICE DE FIGURAS .....	VIII
LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS .....	XI
INTRODUÇÃO .....	1
I. Razões de uma escolha .....	1
II. Apresentação e problematização do tema .....	2
III. Objetivos de investigação .....	5
IV. Metodologia e estrutura .....	6
1. DE QUE FALAMOS, QUANDO FALAMOS DE ARTE BRUTA .....	11
1.1 Jean Dubuffet e a <i>Collection d'Art Brut</i> .....	11
1.2 Arqueologia de um conceito .....	17
1.3 Arte contracultura: a democratização da criatividade .....	20
1.4 A herança de Jean Dubuffet .....	28
1.5 Géneros aparentados: Arte Bruta, Arte <i>Outsider</i> , Arte Singular .....	31
2. UM ESTRANHO SENTIMENTO DE INQUIETUDE .....	38
2.1 Doença mental e criação .....	38
2.1.1 Arte e Psicanálise .....	44
2.2 Arte e transtornos mentais .....	49
2.3 Psicopatologia .....	51
2.3.1 Transtornos de ansiedade .....	52
2.3.2 Depressão .....	53
2.3.3 Transtorno bipolar .....	53

2.4.4 <i>Stress</i> pós-traumático .....	53
2.4.5 Esquizofrenia .....	54
2.4.6 Transtornos secundários e menores .....	55
2.4 Terapia pela Arte .....	55
3. DA ARRECADAÇÃO PARA O MUSEU .....	61
3.1 Arte Bruta e valor artístico .....	61
3.2 Artificação .....	64
3.3 Arte Bruta e propriedade intelectual .....	67
3.3 Arte Bruta e mercado artístico .....	70
4. ARTE BRUTA EM PORTUGAL .....	74
4.1 Um percurso português .....	74
4.2 Um roteiro de Arte Bruta em Portugal .....	82
4.2.1 Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre .....	82
4.2.2 Projeto <i>Manicómio</i> .....	84
4.2.3 Coleção do Hospital Miguel Bombarda .....	95
4.2.4 Galeria de Arte <i>Cruzes Canhoto</i> .....	98
5. PERCEÇÕES SOBRE ARTE BRUTA .....	103
5.1 O discurso dos <i>media</i> .....	103
5.2 O doente mental enquanto artista .....	106
5.3 O discurso do colecionador .....	116
6. O LUGAR DAS IMAGENS .....	124
6.1 A construção da narrativa expositiva .....	124
6.2 O encontro com o olhar .....	130
6.3 Entre o símbolo e o sintoma .....	132
7. CONCLUSÕES FACE AOS OBJETIVOS .....	134
7.1 O que fazer a partir daqui? .....	140

FONTES E BIBLIOGRAFIA .....	143
ANEXOS .....	155
Anexo I (Entrevista a Andreia Magalhães) .....	156
Anexo II (Entrevista a Sandro Resende) .....	162
Anexo III (Questionário a José Carlos Soares) .....	170
Anexo IV (Entrevista a Micaela Fikoff e Joana Ramalho) .....	176
Anexo V (Questionário a António Saint Silvestre) .....	185

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1: <i>L'éternelle infidèle</i> , Pascal-Désir Maisonneuve .....	12
Figura 1.2: <i>Manto da apresentação</i> , Arthur Bispo do Rosário .....	16
Figura 1.3: Sem título, Henry Darger .....	24
Figura 1.4: <i>This is what we do to little Christian dog child slaves</i> , Henry Darger .....	25
Figura 1.5: <i>The Vivian Girls as Windmills</i> , Paula Rego .....	26
Figura 1.6: Coleção de livros <i>Arte do Insano</i> .....	27
Figura 1.7: <i>L'arbre biplane</i> , Jean Dubuffet .....	28
Figura 1.8: <i>From the Beginning to the End of the Beginning</i> , Lonnie Holle .....	34
Figura 2.1: <i>Antichrist</i> , August Netterer .....	40
Figura 2.2: Sem título, John Devlin .....	42
Figura 2.3: <i>Heiliges Licht</i> , Adolf Wölfli .....	43
Figura 2.4: <i>Nude</i> , Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, and Man Ray .....	45
Figura 2.5: Sem título, George Widener .....	48

Figura 2.6: Capa do catálogo da exposição <i>Arte Bruta nas Belas-Artes</i> .....	59
Figura 3.1: <i>Boxer</i> , William Edmondson .....	71
Figura 4.1: Desenho de um paciente do Hospital Conde Ferreira .....	76
Figura 4.2: Folha de sala da <i>Primeira Exposição de Arte Psicopatológica</i> .....	77
Figura 4.3: Fotograma do filme <i>Jaime</i> .....	79
Figura 4.4: Sem título, Jaime Fernandes .....	80
Figura 4.5: Sapatos da marca <i>Diverge</i> ilustrados por Bráulio .....	86
Figura 4.6: Ambulância pintada pelo paciente José Ribeiro .....	87
Figura 4.7: Cartaz da exposição <i>Coisas soltas e uma entrevista</i> .....	88
Figura 4.8: <i>Luís Aleluia</i> , Miguel Mendonça .....	89
Figura 4.9: Sem título, Anabela Soares .....	91
Figura 4.10: Sem título, Filipe Cerqueira .....	92
Figura 4.11: <i>Os caminhos</i> , Joana Ramalho .....	93
Figura 4.12: Boneca de Valentim de Barros .....	96
Figura 4.13: <i>Nº479 Tripilynka</i> , Sátrapa .....	99
Figura 4.14: Sem título, Martinho .....	100
Figura 5.1: <i>Careto</i> , Daniel Lamas Oliveira .....	105
Figura 5.2: Sem título, Anabela Soares .....	107
Figura 5.3: <i>Urso</i> , Anabela Soares .....	108
Figura 5.4: Atelier de expressão artística no CHPL .....	110
Figura 5.5: <i>Eu</i> , Micaela Fikoff .....	111
Figura 5.6: <i>Um dia de cada vez</i> , Joana Ramalho .....	112
Figura 5.7: Cartaz da exposição <i>O Outro como epifania do belo</i> .....	114
Figura 5.8: <i>Sphinx de Paris au Louvres et Bonaparte d'Abrautès</i> , Aloïse Corbaz .....	118

Figura 5.9: Azulejo de Ana Carrondo .....	121
Figura 6.1: Exposição <i>Portreto de la Animo Art Brut etc.</i> (MNSR) .....	124
Figura 6.2: Exposição <i>Portreto de la Animo Art Brut etc.</i> (MNSR) .....	127

## ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

Ar.Co	(Centro de Arte e Comunicação Visual)
APAO	(Associação Portuguesa de Arte <i>Outsider</i> )
c.	(cerca)
CHPL	(Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa)
CML	(Câmara Municipal de Lisboa)
FCG	(Fundação Calouste Gulbenkian)
Fig.	(Figura)
MAAT	(Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia)
MAC/CCB	(Museu de Arte Contemporânea/Centro Cultural de Belém)
MNSR	(Museu Nacional Soares dos Reis)
MoMA	(Museum of Modern Art)
OCDE	(Organização Europeia de Cooperação Económica)
OMS	(Organização Mundial da Saúde)
nº	(número)
sd	(sem data)
sn	(sem nome)
sl	(sem local)
sp	(sem página)



«Não existe meio mais seguro do que a arte para escapar do mundo, mas, tão pouco, existe meio mais seguro para estar unido a ele»

J. W. Goethe

## INTRODUÇÃO

### I. Razões de uma escolha

A forma como determinado tema apela ao investigador relaciona-se, não raras vezes, com a sua experiência individual, os seus gostos, as suas preocupações. Em relação ao tema desta dissertação, embora não exista qualquer comprometimento ou conflito de interesses, justifica-se, porém, um enquadramento pessoal, de forma a justificar a escolha.

O meu primeiro contacto com a Arte Bruta surgiu através de uma gravação fonográfica. Decorria a segunda metade dos anos 80, e o coletivo alemão Einstürzende Neubauten vertia em música, também ela *bruta*, o minimalismo cru dos desenhos de Oswald Tschirtner (1920–2007), um doente institucionalizado num hospital de Viena, com um quadro grave de esquizofrenia. Tocado pela curiosidade por este *Zeichnungen des Patienten O. T.*, (*Os Desenhos do Doente O. T.*), procurei avançar um pouco mais, por entre o fascinante e intrigante mundo da Arte Bruta.

Anos depois, em Agosto de 2019, reparei num colorido cartaz que anunciava uma exposição de pintura na pequena galeria municipal de uma vila do litoral nortenho — hoje

mais banhar do que piscatória — onde costumo passar parte do Verão. O cartaz exibia uma ilustração, que sugeria uma mandala, cujos traços identifiquei com uma obra de Arte Bruta. Sendo um *género* artístico (será um género?) difícil de definir, pois a sua essência reside, precisamente, na ausência de modelos, arriscaria dizer que sabemos que estamos perante Arte Bruta quando a vemos. Ou, como percebi nessa noite na exposição, talvez não. A artista — a peruana Andrea Matte Torres (1980) — era, afinal, uma psicoterapeuta, que pedia a imaginação emprestada aos seus pacientes, para representar, com falsa espontaneidade, o papel de um *artista bruto*.

Pouco tempo depois, em 2022, tomei contacto ocasional, através de uma exposição realizada em Lisboa na sede de uma grande seguradora, com o trabalho de alguns dos artistas residentes no projeto social *Manicómio*. Desta vez, tratava-se realmente de indivíduos com doença mental que, naquele projeto, encontraram um espaço, não apenas para criar e divulgar o seu trabalho, mas como forma de integração social e, nalguns casos, independência económica. Quase quatro décadas depois, regressava o meu interesse pela Arte Bruta, nas contradições e paradoxos que lhe adivinhava. Mas, agora, tentando substituir a pura curiosidade, pela curiosidade científica.

É o que procuro fazer ao longo destas páginas.

## **II. Apresentação e problematização do tema**

Vivemos uma época de revisão epistemológica em que a realidade é observada através de perspetivas mais abrangentes e inclusivas<sup>1</sup>, até agora relativamente secundarizadas. É o caso do fenómeno de artificialização de produções artísticas marginais, que, associado à mudança de estatuto dos seus criadores, transforma os excluídos de ontem nos modelos da atualidade. A Arte Bruta é uma dessas realidades.

À História da Arte importa a razão por que determinado objeto artístico foi produzido e o que pode relevar sobre quem o criou, mas, também, a forma como é percecionado pela sociedade onde se integra. No caso da Arte Bruta, a experiência estética não basta, também pode abrir as portas de um universo desconcertante, excêntrico, delirante, que escapa ao convencionalismo, à previsibilidade e à normalização. Com o

---

<sup>1</sup> As epistemologias pós-coloniais e feministas são exemplos desta prática.

observador colocado entre o caos e a ordem por decifrar, antecipa-se o fascínio, a curiosidade, talvez a angústia, mas, também, a indiferença, a indulgência, e, por vezes, o paternalismo.

Ao definir, em 1945, o conceito de *Art Brut*, o artista e teórico francês Jean Dubuffet deu visibilidade a uma realidade sem história, marcada pela alteridade neurológica, abrindo as portas da Arte à criatividade singular de indivíduos situados nas margens da convencionalidade psíquica, social e cultural, e a produções não *poluídas* pelos *clichés* da arte clássica ou da arte tradicional (Dubuffet, 1949, sp). Mais do que uma mera proposta estética ou inclusiva, Dubuffet transformou o reconhecimento de uma criatividade “pura” e “bruta” como característica dos doentes mentais, num veemente manifesto contra a cultura artística do seu tempo. A escolha do termo *brut* é eloquente, por oposição a uma expressão artística padronizada, intelectualizada e com objetivos comerciais.

Se o reconhecimento e legitimação da existência de criadores «indemnes de culture artistique» (Dubuffet, 1949, sp) é justificado pela sua marginalidade psíquica e/ou social, ao encarmos outra perspetiva — a de um primeiro olhar — que ignore o perfil mental, o contexto social ou a atitude, acedemos a uma linguagem estética que resiste ao discurso artístico convencional, mesmo nas suas expressões mais vanguardistas, interpelando-nos: isto é arte? Jean Dubuffet cuidou de avançar uma resposta: «le vrai art est toujours là où on ne l’attend pas. Là où personne ne pense à lui ni prononce son nom. L’Art il déteste être reconnu et salué pas son nom» (Dubuffet, 1949, sp).

Quando se passa da superfície do olhar, ao ato de ver, os objetos de Arte Bruta — tal como muita da Arte Contemporânea — apelam a uma questão primordial: que tipo de valores definem aquilo que consideramos Arte? As respostas, sobretudo as que colocam a ênfase na qualidade comunicacional do fenómeno artístico, parecem suscetíveis de abarcar, simultaneamente, tudo e nada. No caso particular da Arte Bruta, estaremos perante gritos criativos para escapar ao mutismo ou impercetíveis sussurros para chegar ao mais fundo de si próprio? Ou, talvez, a lugar nenhum.

Nascida do espírito da contracultura, a Arte Bruta acabou por percorrer um caminho paralelo ao dos movimentos artísticos do pós-guerra, acedendo ao mesmo ecossistema e passando a integrar o circuito das galerias, das coleções públicas e privadas, dos museus e certames de arte. Hoje, oito décadas passadas, a idealização de Dubuffet permanece, ou resta apenas uma ilusão criada pelo mesmo ambiente cultural de que

pretendeu escapar? Entre a institucionalização e a apropriação, a Arte Bruta ter-se-á perdido num emaranhado de referências que lhe roubaram o sentido original?

Imaginemo-nos de visita a uma mostra que organiza de forma cronológica objetos de Arte Bruta. Acompanhando o percurso de sucessivas gerações de artistas, se entre os “pioneiros” — aqueles que precedem a criação do conceito, por Jean Dubuffet — podemos aceitar a garantia de estar na presença de Arte Bruta, quando chegamos à segunda geração — num momento em que a Arte Bruta é já alvo de divulgação, mas não se abriu, em força, ao mercado — é provável que deparemos apenas com “arte semibruta” e, finalmente, observando os contemporâneos, arte já não tão bruta. É provável que existam diferenças estéticas e formais entre o trabalho destas três gerações de artistas, mas o que parece alterar-se é um determinado tipo de valor, extrínseco à própria obra, mas ligado ao percurso do artista. Se acolhermos a velha máxima que faz da obra e do artista coisas diferentes, então todas as obras desta exposição podem ser consideradas, simplesmente, Arte. Mas, e porque de Arte Bruta se trata, o artista e as suas circunstâncias não são dissociáveis da própria obra.

Para mapear os caminhos a percorrer por esta investigação, importa enquadrar a Arte Bruta naquilo que a distingue, no universo artístico-cultural contemporâneo. Apesar do conceito de Arte Bruta refletir sobre um conjunto diversificado de criadores, alguns dos quais situados nas franjas da sociedade — visionários, espiritualistas e excêntricos, é objetivo desta investigação dar atenção especial aos indivíduos com doença mental. Este foco justifica-se pelo facto de, mais do que em qualquer outro tipo de produtor artístico (provavelmente à exceção das crianças), o processo de artificação comportar uma relevante dimensão ética que transcende o ato criativo. Importa interrogar a legitimidade — que toca o sentido jurídico do termo — de tornar públicos, objetos que poderão não passar de acertos de passo com a existência, produzidos sem a intenção de verem a luz do dia. Objetos, em muitos casos, nascidos do contexto terapêutico, tornados públicos sem suficiente contextualização ou problematização, e à revelia dos seus produtores.

Quando se fala em Arte Bruta parece inevitável que a Arte-terapia se achesse no caminho, vestindo-lhe a pele, fazendo-se passar por Arte Bruta. Embora reconhecendo o importante papel da Arte na mitigação da doença mental, e esta investigação interessa o artista *bruto*, não mediado. O projeto *Manicómio*, criado em Lisboa, em Março de 2019, surgiu como terreno da aproximação, possível, a esse desiderato.

Local de criação e divulgação de Arte Bruta, dedicado à promoção do trabalho de artistas com experiência de doença mental, o *Manicómio* assume-se como a antítese de um espaço de Arte-terapia (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). Após mais de duas décadas de trabalho com pacientes no atelier artístico do Hospital Júlio de Matos<sup>2</sup>, o artista mediador Sandro Resende<sup>3</sup>, ao aperceber-se de que o trabalho desenvolvido naquela instituição era «puramente ocupacional», não se concentrando no «valor da pessoa», decidiu-se por criar, fora do âmbito hospitalar, um «espaço de criação muito amplo que permite que as pessoas trabalhem o seu valor máximo possível, sem filtros» (Ruela, 2022).

Sem filtros, mas não indiferente ao mundo. Com quatro anos de vida, o *Manicómio* aparenta uma imagem de sucesso, não apenas no plano artístico e social, mas, também, financeiro, alcançado através das vendas, mas, também, das parcerias empresariais<sup>4</sup>.

Apesar do foco no projeto *Manicómio*, o âmbito da investigação não se circunscreve a um estudo de caso. Pretende-se traçar uma panorâmica da Arte Bruta em Portugal, localizando os seus protagonistas e ensaiando respostas às questões que se possam colocar às suas práticas. Deste universo, destaque-se a presença de uma coleção de Arte Bruta e Singular de nível internacional. A Coleção Treger Saint Silvestre, sediada em S. João da Madeira, permite explorar a perspetiva do colecionador sobre esta categoria específica de bens artísticos, e a forma como são selecionados e valorizados.

### III. Objetivos de investigação

Exposta a problemática e o campo de investigação, formulam-se as questões que traduzem os objetivos desta dissertação:

---

<sup>2</sup> O Hospital Júlio de Matos, integrado no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, é uma unidade de referência na área da Psiquiatria, em Portugal.

<sup>3</sup> O outro dos idealizadores do *Manicómio*, o artista plástico José Resende, faleceu pouco tempo depois do início do projeto.

<sup>4</sup> Entre os clientes, contam-se empresas e organismos públicos para os quais o *Manicómio* desenvolve campanhas publicitárias e de *rebranding*, como, por exemplo, os chocolates *Arcádia*, a *Viúva Lamego*, a herdade da *Malhadinha*, o calçado *Diverge* ou os *Museus de Portugal*.

– Quase oito décadas passadas, o que sobrevive da pureza e do impulso espontâneo, inscritos no conceito inicial Arte Bruta pela mão de Jean Dubuffet?

– É legítimo designar como Arte Bruta, objetos nascidos de atividades programadas, onde se coloca à disposição do paciente, não apenas materiais plásticos, apoio técnico e espaços dedicados, mas, também, se promove a motivação psíquica e a atenção do público, do mercado e dos media?

– A apropriação, salvaguarda e divulgação de criações de indivíduos com doença mental constituem a derradeira negação da sua liberdade? Ou, pelo contrário, constituem um fator de empoderamento e inclusão?

Para dar resposta a estas questões — através de uma investigação no âmbito da realidade portuguesa — propõe-se operacionalizá-las, traduzindo-as em objetivos específicos (designados por OE) que permitam expressar a perceção dos atores e contextos relacionados com a Arte Bruta:

OE1 – Avaliar o discurso sobre a Arte Bruta dos diversos agentes comprometidos com este fenómeno;

OE2 – Verificar em que medida a mediação artística *contamina* o processo criativo;

OE3 – Integrar o fenómeno de *artificalização* da Arte Bruta na sua dimensão social, económica e ética.

## **VI. Metodologia e estrutura**

Esta dissertação visa participar na discussão sobre o papel da Arte Bruta no universo artístico, contribuindo para o corpo de investigação sobre o enquadramento, reconhecimento e validação desta categoria de objetos. Para concretizar tal objetivo, dando resposta às perguntas de investigação, propõe-se um modelo de análise que compare a realidade observada com os critérios extraídos do levantamento teórico-conceitual.

Através deste confronto, pretende-se avaliar em que medida os conceitos evoluem, sofrem desvios ou perdem operacionalidade, dando lugar a novas concepções. A metodologia serve e articula-se com os três momentos da dissertação: a exposição e análise dos conceitos operativos relacionados com a evolução e prática da Arte bruta e realidades que se lhe encontram associadas; o enquadramento histórico do fenómeno da Arte Bruta em Portugal; e, finalmente, o trabalho empírico sobre os projetos e instituições comprometidas com a sua prática.

A natureza marginal — por vezes, paradoxal — da Arte Bruta, desafia não apenas as concepções tradicionais de Arte, mas, também, o campo sociológico no que respeita ao seu reconhecimento, comunicabilidade e inclusibilidade. Acrescentar uma dimensão empírica a uma discussão que acontece, quase sempre, no plano teórico, justificou escutar a palavra dos artistas. Pretendeu-se fazê-lo, mas de forma indireta, já que a particularidade dos contextos em que estes sujeitos desenvolvem a sua atividade e a especificidade da sua condição, constituem uma barreira difícil de ultrapassar para uma investigação limitada no tempo e no espaço.

Os conceitos que dirigem o olhar nesta dissertação — Arte Bruta e Arte *Outsider*<sup>5</sup> — analisaram-se à luz de um pensamento crítico, cruzando as perspetivas fundadoras, de Jean Dubuffet e, posteriormente, de Roger Cardinal, com as de alguns dos investigadores que se debruçaram sobre a sua evolução dentro do quadro da História da Arte Contemporânea — Michel Thévoz<sup>6</sup>, Lucienne Peiry<sup>7</sup> ou John Maizels<sup>8</sup>, entre uma seleção de autores que contou com as sugestões dos conservadores da Coleção de Arte Bruta e

---

<sup>5</sup> Os termos *Art Brut* e *Outsider Art*, utilizados consoante a fonte de onde foram extraídos, referem-se, na maior parte dos casos, a uma realidade semelhante. Em algumas situações, a expressão anglófona descreve uma *nuance*, remetendo para uma noção mais elástica e abrangente que a francesa. Mais do que um mero detalhe, esta é uma questão de grande significado, analisada, em pormenor, mais à frente.

<sup>6</sup> O suíço, Michel Thévoz (1936), professor de História da Arte e de Museologia, esteve ao lado de Jean Dubuffet na criação da *Collection de l'Art Brut*, em Lausanne, em 1976, da qual foi conservador até 2001.

<sup>7</sup> Lucienne Peiry (1961), suíça, professora de História da Arte na Universidade de Lausanne, sucedeu a Michel Thévoz como conservadora da *Collection de l'Art Brut*.

<sup>8</sup> John Maizels (1945), artista e professor de História da Arte, fundou, em 1989, a revista *Raw Vision*, a única publicação periódica sobre Arte Bruta e *Outsider*.

Singular Treger Saint Silvestre, que disponibilizaram o acesso à biblioteca associada à coleção.

Entre as monografias consultadas, salientam-se os artigos sobre alguns dos *artistas brutos* relevantes para este trabalho — como o americano Henry Darger, ou o português Jaime Fernandes — mas, também, sobre coleções particulares e instituições museológicas dedicadas à Arte Bruta e *Outsider*, assim como catálogos de diversas exposições consagradas a estes géneros. Parte desta informação foi recolhida com recurso a *desk research online*, com destaque para a relacionada com as instituições que apoiam, promovem ou divulgam a produção artística de indivíduos portadores de doença psiquiátrica em Portugal.

A seleção de literatura relacionada com Teoria da Arte, Psicologia da Arte, Psiquiatria, Antropologia da Imagem e Iconologia, contou com as sugestões da Professora Doutora Carla Gonçalves, orientadora desta dissertação.

O recurso a fontes audiovisuais constituiu uma forma de aproximação a uma realidade difícil de penetrar, acedendo ao discurso direto de diversos *artistas brutos*, e, em alguns casos, permitindo vislumbrar o contexto de produção. Salientam-se o documentário de produção independente, *Ainda não acabei*, realizado, em 2022, por Catarina Neves, sobre os artistas do projeto *Manicómio*, e o documentário *La Folie Art Brut* (2022), realizado por Simon Backès, produzido para a operadora francesa de televisão, ARTE. Embora num registo mais poético, o filme *Jaime*, de 1974, da autoria de António Reis e Margarida Cordeiro, sobre o percurso do artista Jaime Fernandes, constitui um documento incontornável sobre a Arte Bruta em Portugal.

O texto desta dissertação é pontuado por reproduções fotográficas, sempre que pareceu importante associá-lo ao seu referente visual. Dado existir em Portugal uma coleção muito abrangente e significativa de Arte Bruta, optou-se por recorrer, sempre que possível e justificável, a reproduções fotográficas<sup>9</sup> disponibilizadas pela Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre.

A opção metodológica para a investigação assenta na análise qualitativa da informação obtida através de entrevistas semiestruturadas ou inquéritos, a informadores qualificados. Entre os agentes envolvidos com a Arte Bruta em Portugal (mediadores artísticos, curadores, colecionadores, marchands e artistas), seleccionaram-se aqueles que

---

<sup>9</sup> Disponíveis em: <https://www.tregersaintsilvestre.com/colecao/obras/>

nos parecem capazes de influenciar a forma como esta é apresentada e percebida pelo público. O recurso a depoimentos indiretos — recolhidos através de uma pesquisa seletiva na comunicação social, sítios na *Internet* e fontes audiovisuais — revelou-se a solução para ampliar as informações produzidas na primeira pessoa.

Através da observação direta de produções conotadas com a Arte Bruta — mas, também, catálogos de coleções e exposições — pretendeu-se dar às produções artísticas o protagonismo e relevância indispensáveis a uma investigação sobre arte.

As fontes e recursos, além de relacionadas entre si e com a fortuna crítica do tema, foram cruzadas com a percepção (e, por vezes, perplexidades) do autor. Este modelo sugere que o investigador possui um papel ativo, aberto e interpretativo: «faça observação, emita juízos de valor e que analise» (Meirinhos, Osório 2010, p. 51), fazendo uso de uma metodologia qualitativa, que pensa os dados recolhidos como «ricos em fenómenos descritivos» (Bogdan, Bilken, 1994, p. 16).

Quanto à estrutura, a dissertação organiza-se em sete capítulos. Nos primeiros três expõem-se e discutem-se, à luz da revisão da literatura, os conceitos a operacionalizar no decurso investigação. Abre-se com um capítulo dedicado à emergência da Arte Bruta, pela mão de Jean Dubuffet, e às questões que se lhe encontram a montante e jusante. O segundo capítulo incide sobre a relação entre psicopatologia e criatividade, e a atividade artística enquanto instrumento mediador e terapêutico. Segue-se uma exposição sobre o fenómeno de artificialização de objetos artísticos, a mudança de estatuto dos seus produtores, a sua musealização e o carácter das relações estabelecidas com o mercado.

O capítulo seguinte, o quarto, coloca em perspetiva as ocorrências, os protagonistas e a dinâmica da Arte Bruta em Portugal, recuando ao momento em que as produções artísticas de indivíduos com doença mental começaram a ser notadas pela comunidade médica, até aos projetos de âmbito artístico-social em curso.

O trabalho empírico ocupa o quinto capítulo, percorrendo um roteiro da Arte Bruta em Portugal na atualidade, através do discurso dos seus agentes e atores.

No sexto capítulo reflete-se sobre os discursos antropológico, sociológico, psicológico e filosófico em torno do fenómeno da produção artística, na forma como estes se relacionam com os conceitos em análise. Abordada com a frugalidade que pareceu adequada à sua operacionalização, a inclusão desta temática visa refletir sobre a génese do ato criativo e a percepção e fruição do objeto artístico

O capítulo final é preenchido com a análise dos dados extraídos da realidade, e o seu cruzamento com os conceitos expostos, realizando uma síntese global face aos objetivos. Procuram-se apontar direções para futuras investigações, assim como pistas suscetíveis de enquadrarem projetos que venham a surgir no domínio da Arte Bruta, refletindo sobre os contributos para o conhecimento neste campo que a dissertação possa trazer.

## 1. DE QUE FALAMOS, QUANDO FALAMOS DE ARTE BRUTA

O conceito de *Art Brut*, proposto por Jean Dubuffet, surge por oposição aos valores de alta cultura, beleza e bom gosto, enquanto referências para a criação artística. Como alternativa, Dubuffet propõe uma criatividade pura e crua, intocada pela cultura pelo academismo, pelo mercado ou pela moda, tal como a encontrou entre doentes mentais e criadores *mediunísticos* ou marginais.

### 1.1 Jean Dubuffet e a *Collection d'Art Brut*

Com apenas 20 anos, e após uma breve experiência como pintor, Jean Dubuffet (1901–1985) interrompe a atividade artística, desconfortável com o snobismo cultural das vanguardas culturais do início do século XX (Danchin, 2006, p. 33). Já perto do final da Segunda Guerra Mundial, após garantir a independência econômica nas duas décadas que dedica ao negócio de vinhos da família, Dubuffet regressa à atividade criativa, desta vez indiferente às tendências, à moda e ao mercado. Artista tardio, assumidamente marginal, Dubuffet «c'est un homme du commun qu'il aime à se présenter en artiste, en amateur inspiré, plutôt qu'en professionnel» (Danchin, 2006, p. 34). É neste papel que percorre um caminho alternativo ao da arte do período entre guerras, em busca de novos caminhos criativos.

Dubuffet começa por colocar em causa a própria noção de arte: «a vraie création ne prend pas souci d'être ou de n'être pas de l'art» (Dubuffet *apud* Danchin, 2006, p. 198), enquanto proclama a sua desconfiança face ao academismo e às regras. Decidido a acreditar apenas no instinto, inventa técnicas, recorre a suportes e materiais invulgares (produtos químicos, por vezes até alimentos). É nesta demanda pelas origens do gesto artístico — imaginado com autêntico e puro — que Dubuffet vai deparar com um tipo de objetos até aí não considerados como arte:

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 on 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. (Dubuffet *apud*, Andriolo, 2004, p. 1)

É esta autenticidade e vivacidade (fig. 1.1) que Dubuffet vai encontrar entre indivíduos livres de quaisquer constrangimentos sociais, culturais e económicos, os mesmos que, considerava, mantinham reféns os “artistas convencionais”.

Figura: 1.1:



*Fonte: Collection de l'Art Brut, Lausanne*

Pascal-Désir Maisonneuve (1863–1934)

*L'éternelle infidèle*

c. 1927

42 x 42 cm

Conchas

*Collection de l'Art Brut, Lausanne*

Durante os meses finais da 2ª Guerra Mundial em solo europeu, associado aos escritores surrealistas André Breton (1896–1966)<sup>10</sup> e Jean Paulhan (1884–1968), também eles interessados em novas vias para a criação, Jean Dubuffet inicia uma busca por produções artísticas com existência fora do seu ecossistema tradicional. Embora a atenção do grupo recaia sobre um espectro alargado de criadores que incluía crianças e, até,

---

<sup>10</sup> Se a importância do inconsciente na vida mental, revelada por Freud, impressionou vivamente os surrealistas, o caso de André Breton é particularmente interessante, dado ter tido oportunidade (enquanto estudante de medicina) de observar a utilização de técnicas psicanalíticas em soldados vítimas de *stress* pós-traumático, durante a Primeira Guerra Mundial. Essa vivência terá estado na base das suas pesquisas sobre a utilização do inconsciente na prática artística.

presidiários, Dubuffet procurava distanciar-se de expressões artísticas já conhecidas, que incluíam a Arte *Naiïf* e a Arte Primitiva (Kent Minturn, 2014, p. 8), preferindo uma produção artística em essência e sem precedentes, como a que vai encontrar entre os doentes psiquiátricos, sobretudo aqueles que se encontravam isolados do mundo em instituições de saúde mental.

Procurando em hospícios, em França e na Suíça, o grupo reúne mais de cinco mil objetos, selecionados pela espontaneidade e autodidatismo que aparentavam. Em 1948, ao trio inicial juntam-se o *marchand* de arte africana Charles Ratton (1895–1986), o crítico de arte Michel Tapié (1909–1987) e o jornalista Henri-Pierre Roché (1879–1959). Juntos fundam a *Compagnie de l'Art Brut* (1948–1951)<sup>11</sup>, uma associação consagrada à descoberta, documentação e divulgação daquilo que Jean Dubuffet começa a denominar como *Art Brut*.

Em meados do século já o termo Arte Bruta se difundira, utilizado para caracterizar um tipo de objetos muito específico, que cativava o interesse de cada vez mais colecionadores. Dubuffet inventara-o três anos antes, referindo-o, pela primeira vez, em 28 de Agosto de 1945, numa carta endereçada ao pintor suíço René Auberjonois, que constitui a certidão de nascimento da Arte Bruta:

J'ai préfère "L'Art Brut" à "L'Art Obscur" à cause que l'art des professionnels ne m'apparaît pas plus clairvoyant et plus lucide, c'est plutôt le contraire. Ça prêterai à confusion, j'aurais l'air de plaider coupable. Pourquoi donc écrivez-vous que l'or à l'état brut est plus faux que le faux? Moi je l'aime mieux en pépite qu'en boîtier à montre. Vive le lait de buffle, cru, chaud, frais trait. (Dubuffet *apud* Goutain, 2014)

Estes objetos de arte em *estado bruto*, produzidos por indivíduos estranhos ao meio artístico e cujo ímpeto criativo não parecia possuir um objetivo preciso, tinham por contraponto aquilo que Dubuffet designava, com irreverente desdém, *arte obscura*, a *arte dos profissionais* (Dubuffet *apud* Goutain, 2014). Dubuffet viu a condição marginal e acultural dos *artistas brutos* como uma virtude que os diferenciava dos *artistas convencionais*: «por definição, o criador bruto não dialoga com a arte oficial. As obras brutas são totalmente estranhas às vias culturais e às vias clássicas de produção artística,

---

<sup>11</sup> Diversas personalidades da vida cultural francesa, como André Malraux ou Claude Lévi-Strauss, vão aderir à *Compagnie de l'Art Brut*.

inventando seus próprios temas e meios de realização» (Dubuffet *apud* Andriolo, 2004, p. 2).

Em escritos posteriores, Dubuffet vai enunciar, de forma clara, as três características que definem os objetos de Arte Bruta: os seus criadores são mental ou socialmente marginais; o processo de produção é alheio ao circuito habitual da arte — escolas, galerias, museus — e não tem o público como destinatário; os motivos, técnicas e estilos têm origem na inventividade individual e não estão relacionados com qualquer tradição artística (Thévoz, 1975, p. 10). Fiel a estes ideais de exclusividade e marginalidade, Jean Dubuffet manterá na esfera privada os objetos que foi colecionando, e só muito pontualmente permitirá que sejam mostrados em público<sup>12</sup>. Na brochura que acompanhava a primeira dessas raras exposições<sup>13</sup>, realizada em 1949, Dubuffet aproveita para clarificar o sentido do termo Arte Bruta:

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemes de la culture artistique, dans lesquels le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu on pas de part, de sort que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opérations artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propes impulsions. (Dubuffet, 1949, sp)

Dubuffet traçava, assim, as linhas vermelhas que colocavam a Arte Bruta a salvo da contaminação dos ciclos, das modas, das expectativas do mercado e dos circuitos artísticos. O conceito será continuamente aperfeiçoado, pelo próprio, através de uma intensa produção teórica, marcada pela necessidade de passar pela linguagem escrita para pensar a arte:

En fin d'analyse, la conceptualisation de l'art brut génère une activité critique — le Brut — qui constitue une éthique et une poétique de l'art, issues d'une interrogation réciproque de l'artistique et du linguistique, rupture avec les valeurs esthétiques traditionnelles et un désir primitiviste de régénérescence de l'art. (Delavaux, 2005, p. 5)

---

<sup>12</sup> Estes objetos estão, hoje, em exposição permanente, na *Collection de l'Art Brut*, em Lausanne.

<sup>13</sup> A exposição, intitulada *L'Art Brut préféré aux arts culturels* mostrava obras de seis dezenas de *artistas brutos*, descobertos pela *Compagnie de l'Art Brut*.

Após as recolhas feitas entre os doentes psiquiátricos, Dubuffet contornou a premissa segundo a qual objetos criados sem intenção do seu autor não têm lugar entre os objetos considerados como Arte, expandindo o seu horizonte na direção dos *criadores mediunísticos* (Slominski, 2022, p. 11). Por oposição à *arte cultural*, exangue de força vital, a criatividade emergia como uma força telúrica através dos *médiuns*, veículos involuntários de algo maior e transcendente. São exemplo disto as produções do francês Joseph Crépin<sup>14</sup> (1875–1948) ou da norte-americana Minnie Evans<sup>15</sup> (1892–1987) que, sem intelectualização ou autoconsciência das suas produções — «I have no imagination. I never plan a drawing, they just happen» (Starr, 1969, p. 41), atribuíam a autoria do seu trabalho a algo exterior aos próprios — «quelque chose tenait ma main comme un moteur» (Musée Art Brut. Collection Decharme, sd). Ou, ainda, o brasileiro Arthur Bispo do Rosário (1911–1989) que, aos 29 anos de idade, afirmou ter recebido a visita de sete anjos que lhe deram como missão «reconstruir o mundo e representar todas as coisas existentes na Terra» (Arthur Bispo do Rosário, sd). Ao anunciar ao mundo a revelação que lhe fora feita, apresentando-se como «aquele que veio julgar os vivos e os mortos» (Arthur Bispo do Rosário, sd), Bispo é internado num hospital psiquiátrico para o resto da vida, com um diagnóstico de esquizofrenia paranoide. É aí que vai dedicar-se à encomenda divina que recebera, produzindo, com poderosa imaginação, mais de 1500 objetos (fig. 1.2) das mais diferentes características e naturezas:

Decide, por sua conta, trancar-se por sete anos numa das celas para, com agulha e linha, bordar a escrita de seus estandartes e fragmentos de tecido. As linhas azuis, desfiava dos velhos uniformes dos internos, e objetos tais como canecas, pedaços de madeiras, arame, vassoura, papelão, fios de varal, garrafas e materiais diversos que ele obtinha em refugos na Colônia. (Arthur Bispo do Rosário, sd)

---

<sup>14</sup> Fleury-Joseph Crépin (1875–1948), iniciado desde jovem no espiritismo, executa o seu primeiro desenho em 1938, aos 63 anos de idade. Supondo-se inspirado pelos seus anjos da guarda, produz mais de três centenas de desenhos e pinturas, durante a última década de vida, representando estruturas arquitetónicas, padrões geométricos e figuras antropomórficas estilizadas.

<sup>15</sup> Descendente de escravos e sem qualquer educação artística, Minnie Evans começa a produzir tardiamente. Profundamente envolvida com a Igreja Batista, é atormentada por sonhos e visões, que se traduzem em símbolos religiosos e criaturas quiméricas, que preenchem as suas pinturas. Tudo envolto em cornucópias de vegetação luxuriante, a que não será estranha a sua atividade enquanto guarda de um jardim público de uma pequena cidade da Carolina do Norte.

Figura: 1.2:



*Fonte: Museu Bispo do Rosário*

Arthur Bispo do Rosário (1911–1989)

*Manto da apresentação*

Sem data

118,5 × 141,2 × 7 cm

Costura, bordado, escrita

Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro

Predisposto a relativizar os padrões da realidade em favor da indeterminação, Dubuffet acolheu esta *nova* categoria de artistas que atribuíam uma origem metafísica ao seu acto criativo. A coleção constituída pela *Compagnie de l'Art Brut*, inicialmente constituída por objetos produzidos por doentes mentais, vai abrir-se à arte dos médiums, dos marginais, dos «excêntricos» (Danchin, 2006, p. 52). Sem distinguir a condição psíquica do artista, Dubuffet coloca todos estes tipos de produções sob a designação genérica de Arte Bruta.

## 1.2 Arqueologia de um conceito

Ao situar a Arte Bruta no mapa da contemporaneidade, Jean Dubuffet abriu as portas da Arte à neurodiversidade. Uma entrada preparada pela psiquiatria que, desde o século XIX, vinha reconhecendo capacidades artística nos seus pacientes, mas, também,

pelas explicações — ora imanentes, ora biológicas — para o talento artístico, de origem muito anterior. A idealização da loucura como força criativa, tem raízes na cultura Clássica, onde «o desregramento e a desrazão ocupavam não só o avesso da razão, como também implicava uma outra forma de racionalidade» (Vasconcellos, 2000, p.16). Platão (428-348 a.c.) vê a capacidade de criar como algo superior ao homem, e em cada artista um emissário dos deuses: «a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores» (Platão, 2000, p. 55). Já Aristóteles (384-322 a.c.), vem retirar dimensão transcendental a esta explicação, fazendo depender o acto criativo da predisposição neurobiológica existente em alguns indivíduos (Onians, 2007, p. 18).

A ideia de que toda a inteligência criadora depende de uma certa dose de loucura assumiu a forma de truísmo, percorreu épocas, colecionou epítetos, nem sempre abonatórios, sobre a personalidade e o comportamento dos artistas: «absurdo, peculiar, loco, fantástico, raro, excêntrico, caprichoso, antojadizo, risível, e também fascinante» (Wittkower, 1995, p.72).

Em 1911, o psiquiatra português António Augusto Corrêa comentava, assim, as origens do génio e do talento:

São velhos e banaes os conceitos de que as criaturas de mentalidade superior não tem o juízo todo. A não ser que uma idolatria apaixonada, motivada as mais das vezes por uma conformidade de opiniões, venha suspender um tal critério depreciativo, a cada passo se apontam, a meia voz e entre risinhos irónicos, excentricidades, extravagâncias ridículas de criaturas notáveis, o que se leva tudo à conta de perturbações de saúde mental. (Corrêa, 1911, p. 1)

Esta ideia do “génio louco” fícou raízes na perceção popular, que o vê o artista como uma mistura de excêntrico e alienado, mas, também, afável e simpático. Numa recente adaptação ao cinema do livro *Alice no País das Maravilhas*<sup>16</sup>, de Lewis Carroll, quando o chapeleiro duvida da própria sanidade mental, pergunta à protagonista: «have I gone mad?». Alice não hesita: «i’m afraid so. You’re entirely bonkers. But I will tell you a secret, all the best people are» (Burton, 2010). Do lado de fora da *toca do coelho*, a loucura é vista com condescendência, coincidindo com a «profundidade positiva da vida do

---

<sup>16</sup> No original *Alice in Wonderland*, filme realizado por Tim Burton, em 2010.

espírito, da infinitude intelectual, o mundo desconhecido que cada um tem e é» (Caldeira, 2021, p. 102), conhecimento literário, filosófico e poético do «excesso ontológico do si próprio individual, que é um fenómeno antropológico real, positivo» (Caldeira, 2021, p. 100).

Porém a relação entre a razão e a desrazão é tensa, acompanhando a história das mentalidades, e assumindo registos antagónicos, nem sempre inspirados pela tolerância. A partir do século XVII, a ascensão do Iluminismo conota a doença psíquica com uma «total suspension of every rational faculty» (Sass, 1992, p. 1). Os seus sinais — ausência de bom senso, a lógica obscura, o discurso extraordinário — são vistos como subversão da ordem racional, e, como tal, exigem que se proceda ao afastamento do “louco”. O doente mental tem de ser escondido do corpo social, como algo vergonhoso, e encerrado em locais criados ou adaptados para esse propósito.

No século XIX, enquanto o Positivismo, herdeiro deste espírito racionalista, continuava a manter a loucura — e em certa medida, também a imaginação e a criatividade — na sombra, o movimento romântico propõe conciliar os dois extremos do comportamento humano: o uso sistemático da razão com o apelo da irracionalidade. As obras de William Blake (1757–1827) ou de Vincent Van Gogh (1853–1890) parecem movidas a loucura, tal como a «vertigem da alma» (Caldeira, 2021, p. 100) que se apresenta em Nietzsche (1844–1900) ou Dostoiévski (1821–1881). Coube ao Modernismo, desafiando autoridade e convenções, tornar endémica uma certa visão negativa da racionalidade, associando-a à ordem burguesa (Sass, 1992, p. 29).

Se a contemporaneidade parece continuar a condescender com a excentricidade do artista, as particularidades do seu carácter, a transgressão social, a estranheza da narrativa e os seus excessos e “loucuras”, mais do que “desculpáveis”, são uma mais-valia<sup>17</sup> criativa. Ainda assim, o estigma emerge, sempre que ultrapassada a “dose” de alteridade psíquica que a sociedade está disposta a admitir.

O filósofo francês Michel Foucault (1926–1984), na sua *História da Loucura* (publicada em 1972), traça uma panorâmica histórica do conflito entre o “louco” e a sociedade, e da forma como esta sanciona a loucura. Num exercício de poder com o objetivo de manter a ordem e a moral vigentes, o discurso social delimita as fronteiras da

---

<sup>17</sup> De Salvador Dali a Paula Rego, para citar apenas dois artistas conhecidos do grande público, facilmente encontramos exemplos da identificação entre criatividade e excentricidade.

relação entre o são e o demente. A doença psíquica, mais do que uma limitação do corpo e da mente, é vista com uma afronta à natureza humana social. Incompatível com a razão, a produtividade, a ordem e a moral, a “loucura” é um comportamento *criminoso* que tem de ser controlado e, se necessário, punido. Com esse objetivo criaram-se mecanismos opressores: os hospícios, sociedades disciplinares onde o “louco” é vigiado e contido.

Foucault lê na forma como a sociedade percebe o “louco”, um discurso subjetivo, sem realidade mensurável, e, como tal, destituído de valor científico. Começa por assinalar como preconceito, a ideia do “louco” como disfuncional, até mesmo incapaz de fazer-se entender. No seu delírio, o “louco” parece inventar regras para comunicar, numa língua desconhecida que ultrapassa as convenções. E a incapacidade de compreendê-lo cria desconforto. Entre o caos puro e a ordem por decifrar, as produções da loucura constituem uma «ruptura absoluta» (Foucault, 1993, p. 529), um «momento de abolição», que impede que se fundamente algum tipo de verdade (Foucault, 1993, p. 529).

Porém, Foucault reconhece momentos em que quadros mentais, diversos e alternativos, acabam por se tornar aceites, e até admirados, pela comunidade (Foucault, 1993, p. 528). Exemplifica com Friedrich Nietzsche, na fase final da sua produção filosófica: «pouco importa o dia exato de Outono de 1888 em que Nietzsche se tornou definitivamente louco, e a partir do qual seus textos não mais expressam filosofia, mas sim psiquiatria» (Foucault, 1993, p. 529). O desmoronamento do seu pensamento é, precisamente, a forma através da qual sua filosofia se abre sobre o mundo moderno: «aquilo que o tornava impossível faz com que esteja presente para nós; aquilo que o subtraía de Nietzsche é a mesma coisa que ora no-lo oferece» (Foucault, 1993, p. 529).

Ao descrever a loucura em que a obra soçobra como um espaço que se abre à compreensão (Foucault, 1993, p. 530), sugere a necessidade de escutar, não apenas ouvir; ver, não apenas olhar. Entender o doente mental, perscrutando o modo como se exprime — na performatividade que se encontra além da linguagem falada — pressupõe vontade e aproximação, percebendo na “loucura” algo da nossa própria experiência.

Lenta e paulatinamente, as alterações na percepção psiquiátrica que tiveram lugar na segunda metade do século XX, refletiram-se em progressos na imagem social do doente mental. A evolução no discurso e percepção social sobre o doente psiquiátrico — partindo do estigma, passando pela tolerância a caminho da inclusão — segue um percurso que coincide com as fases do reconhecimento da Arte Bruta. Imaginemos, como exercício, uma

descrição desse processo histórico organizada em três capítulos. Três momentos, que coincidem com três atores e três pontos de vista (Heinich, Shapiro, 2012, p. 2). Um primeiro capítulo, com os médicos a verem nas produções dos seus pacientes sintomas que podem facilitar o diagnóstico. Um segundo, com alguns psiquiatras, ligados ao mundo artístico, a reconhecerem valor estético nas obras dos doentes. E, por fim, escritores e pintores relacionados com movimento surrealista; cubistas e expressionistas como Paul Klee (Heinich, Shapiro, 2012, p. 2), e, sobretudo, Jean Dubuffet, a reconhecerem na loucura uma inesgotável fonte de criatividade, tão pura e verdadeira como nenhuma outra.

### **1.3 Arte contracultura, a democratização da criatividade**

Mais do que mera proposta estética, o conceito de Arte Bruta vem confrontar a cultura artística e as instituições que a suportam. Dubuffet desvaloriza a importância do virtuosismo, da aprendizagem, dos padrões estéticos, do mercado. A ideia da arte pela arte, associada a um processo criativo individual e desinteressado, parece assumir, com Dubuffet, a sua utopia plena.

A partir do final do século XIX a palavra “cultura” começa a ser utilizada para designar «formação intelectual» e «educação do espírito» (Cuche, 2004, p. 31). Entendido enquanto ação de instruir ou transmitir conhecimento, o termo acabará por consagrar o estado do indivíduo culto — aquele «que tem cultura» (Cuche, 2004, p. 31). Jean Dubuffet descortina um equívoco nesta formulação, que subvaloriza toda a produção humana criada à margem desse entendimento. Se no caso das artes, “cultura”, traduz a aprendizagem que permite aceder ao «conhecimento das obras do passado» (Dubuffet, 2022, p. 8), em sentido mais lato, “cultura” é entendida como a «atividade do pensamento e da criação artística» (Dubuffet, 2022, p. 8). Estas duas aceções acabaram por ser assimiladas como resultando uma da outra. Ou seja, a condição para que exista produção artística é a existência de um conhecimento prévio, não se admitindo que possa eclodir uma verdadeira criação *ex nihilo*. Qualquer iniciativa criativa fica, assim, refém de um mito cultural que se perpetua, sobrevivendo às revoluções no sistema político e resistindo às alterações na estrutura social. Para permitir que a criatividade possa fluir, livre de amarras, Dubuffet instiga o artista a abdicar de qualquer herança cultural, começando a partir do zero: «revolução é

voltar a ampulheta. Subversão é outra coisa: é aniquilá-la, eliminá-la» (Dubuffet, 2022, p. 45).

A cisão da Arte em tipologias culturais, «verdadeiros anteparos estanques, que dividem os diversos escalões de cultura e os tornam incomunicáveis entre si» (Dorfles, 1989, p. 10) — separando o erudito, do popular; o clássico, do moderno; o académico, do autodidata — foi, em grande parte, superada pela disrupção estética e sociológica que teve lugar na Arte Contemporânea (Dorfles, 1989, p. 10). O artista, liberto das anteriores formalidades socioculturais, ganha autonomia e destaque enquanto operador individual, e «já não tem de subir àquele pedestal de talento que até ontem chegava para justificar uma operação artística» (Dorfles, 1989, p. 41). Onde, antes, se exigia génio, talento e virtuosismo, hoje aceita-se, tão só, liberdade.

Dubuffet intima o artista a fazer prova de vida, rebelando-se face às ficções sociais e à ditadura cultural, fazendo ouvir uma voz excecional, livre e única, capaz de enfrentar um pensamento lógico, «viciado pelo seu desejo de coerência», pela sua «ilusão de coerência» (Dubuffet, 2022, p. 35). Dubuffet afirma o individualismo contra o reverencialismo, a homogeneidade e o seguidismo:

Conferir à produção da arte um carácter socialmente meritório, fazer dela uma função social venerada, falsifica verdadeiramente o verdadeiro sentido, porque a produção de arte é uma função própria, exclusiva do indivíduo e, por consequência, antagonista de qualquer função social. Não pode deixar de ser uma função anti-social, ou pelo menos, associal. (Dubuffet, 2022, p.11)

Para o “inventor” da Arte Bruta, a conformação cultural que mantém a Arte refém da norma e do gosto coletivo, não passa de «uma impostura ao serviço do dirigismo do Estado» (Dubuffet, 2022, p. 10). Afinal, o percurso na direção do belo e do sublime na Arte — «hacia lo elevado, lo grande, lo imortal» (Elizalde, Delmar, 2020, p. 50) — talvez possa ser encontrado por caminhos alternativos, na direção de «lo terrible, el dolor, el peligro» (Elizalde, Delmar, 2020, p. 50). Escolher, uma ou outra das vias, depende de «la disposición para subir a las cumbres o las ganas de adentrarnos em sus abismos» (Elizalde, Delmar, 2020 p. 50). No *monstro* da irracionalidade pode, afinal, estar a solução para superar o imobilismo criativo: «gosto da loucura; encanta-me a sobremaneira da loucura.

Onde há loucura me apresso para ver, isso me interessa. Nela vejo a única possibilidade. (...) A arte racional me faz rir! Não é nada para mim» (Dubuffet *apud* Costa, 2018, p. 97).

Jean Dubuffet vislumbra uma prática artística democratizada, igualitária e humanista; acessível ao «modeste, anonyme, incógnito» (Dachin, 2006, 134). Reconhecendo potencial criativo no homem comum, abrem-se as portas da Arte Contemporânea aos “não artistas”:

There are no more great men, no more geniuses. We are finally free of these malevolent dummies. Genius was a invention of the Greeks, like the centaurs and the hippogryphs. There are as many geniuses as there are unicorns. We have been scared of them for three thousand years. It is not men who are great. It is man who is great. It is not wonderful to be exceptional. It is wonderful to be a man. (Dubuffet *apud* Harrison, Wood, 1996, p. 593)

O *artista bruto* é esse homem anónimo, não virtuoso ou excepcional. O artista que pretenda ser verdadeiramente livre terá, à imagem do *artista bruto*, de emancipar-se dos condicionalismos e pretensões da «ordem oficial» (Dubuffet, 2020, p. 52):

Creio que esperamos dos artistas que rebentem com este sistema mediador, que tanto simplifica e empobrece. Que rasguem esta teia de noções e formas preconcebidas em que estamos encerrados e cuja existência pressentimos, tal como pressentimos ser agente de mediação e mantos que nos cega. (Dubuffet, 2020, p. 95)

Porém, há quem reconheça um paradoxo neste apelo: «penser l’art em dehors de la culture, sans les instruments de la culture, n’est possible que dans le lieu fictif de la théorie» (Delavaux, 2005, p. 5). Afinal, a pureza, tão acarinhada por Dubuffet, pode não passar de uma quimera: «it’s naïveté is seldom as it appears» (Elkins, 2006, p. 73).

Numa crítica ao conceito de Arte Bruta, o crítico e historiador de arte norte-americano James Elkins reúne um elenco de argumentos que questionam a sua relevância, visibilidade e implantação. Começa por caracterizar a sua importância como restrita, no quadro teórico das correntes modernista e pós-modernista: «they don’t study it, they don’t teach it, and they don’t include it in their anthologies» (Elkins, 2006, p. 71). Assinala o facto da essência da Arte Bruta constituir uma impossibilidade no campo da Filosofia da Arte: «anything that appears genuinely new will either become an avant-garde and take its place at the very center of artworld interest, or else be considered as something outside of

art itself» (Elkins, 2006, p. 72). Finalmente, relativiza a importância da Arte Bruta que, tal como a Arte *Naïf*, não passa de um mero sintoma do modernismo, na sua imparável procura por algo verdadeiramente original, diferente e genuíno, «outside the academic European tradition, and naïve and self-taught art fill that desire perfectly» (Elkins, 2006, p. 74).

Outros autores questionam a utilização das caracterizações «création spontanée» ou «clandestine» (Danchin, 2006, p. 13) como um exclusivo da Arte Bruta. A instintividade, espontaneidade, autenticidade e marginalidade, são características partilhadas por outras realidades artísticas, como a Arte *Naïve*, a Arte Primitiva e a Arte Popular, que, precedendo a noção de Arte Bruta, dela se distinguem por constituírem formas de expressão coletiva, e não atos criativos restritos e individualizados.

Mas, constituirá a exclusão social a verdadeira essência da Arte Bruta? Será que o facto de o *artista bruto* se encontrar «isolated or outcast from normative society, by choice or by circumstance» (Wojcik, 2016, p. 20), é garantia de total imunidade à circulação de ideias ou padrões estéticos? É discutível admitir a existência de um tipo de criação artística completamente imune ao contexto social e cultura: «Jean Dubuffet falava de artistas sem cultura, o que não existe, todos viram um jornal, uma revista, um calendário. Vimos artistas, e não dos menores, terem uma cultura escolar, como a Suíça Aloïse Corbaz e Louis Sauter, entre outros» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

Tome-se como exemplo um dos mais celebrados *artistas brutos*, o americano Henry Darger (1915–1997), cuja imensa obra permaneceu desconhecida até ao momento da sua morte. Darger escreveu e pintou por imperativo, como se de uma profissão se tratasse, mas nunca procurou qualquer tipo de reconhecimento ou visibilidade. Porém, se cumpriu esta missão através de uma lógica muito particular e pessoal, nem por isso deixou de recorrer a elementos do imaginário coletivo.

Apesar de viver retirado da sociedade — durante a infância institucionalizado num hospital psiquiátrico, em adulto por autoexclusão, facilmente se consegue reconhecer na sua obra uma série de elementos impossíveis de aceder por quem fosse completamente alheio ao que se passava *lá fora*. Motivos característicos da cultura popular norte-americana das décadas de 1950 e 1960, emprestados pela banda desenhada, *pulp fiction* ou pelos *comics* (fig. 1.3) povoam a sua obra.

Figura: 1.3:



*Fonte: Outsider Art Fair*

Henry Darger (1915–1973)  
Sem título  
Não datado  
48,3 x 180,3 cm  
Aquarela e lápis sobre papel  
Coleção privada

Embora Darger tenha escrito e pintado sem qualquer influência do mundo artístico, nem por isso foi surdo aos ecos do mundo da época em que viveu. Habitando um pequeno quarto na cidade de Chicago, Darger saía três, quatro, por vezes, cinco vezes por dia, sempre para assistir à missa católica e evitando falar com quem quer que fosse. Internado, muito jovem, num hospital psiquiátrico em condições traumatizantes, cedo desenvolveu um sentimento de desconfiança, mesmo de aversão, em relação aos outros indivíduos.

«Pour aggraver les choses, je suis un artiste à présent, je le suis depuis des années» (Darger, 2014, p. 57), escreveu Darger, revelando consciência de um estatuto que nunca invocou, e deixando perceber que ser artista é uma missão que lhe pesa, mas tem de levar a cabo. A citação é retirada da sua autobiografia, mais de 5000 mil páginas de um aparente caos literário, que escreveu para si próprio, e apenas descoberta após a sua morte pelo senhorio do pequeno apartamento que habitava.

Modelo de liberdade e idealismo, a vida de Darger é movida por uma obsessão de objetivo muito preciso: defender as “Vivian Sisters” — sete irmãs perseguidas, escravizadas e torturadas por soldados — da crueldade dos adultos. Uma cruzada a favor das jovens que viviam na sua imaginação, mas, também, de todas as crianças do mundo (fig. 1.4), provavelmente como memorial à infância perdida.

Figura: 1.4:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

Henry Darger (1915–1973)

*This is what we do to little Christian dog child slaves*

c. 1940–1950

54,6 x 148,6 cm

Aguarela e grafite sobre papel, com recurso a decalque com papel químico  
Coleção Treger Saint Silvestre, Centro de Arte Oliva, S. João da Madeira

Criações, como as de Darger, construídas em torno de uma experiência pessoal, mas não indiferentes ao mundo, surgem na obra de muitos outros *artistas brutos*. Como Dubuffet vem reconhecer na década de 1980, a Arte Bruta pode ser mais ou menos marginal, na sua própria marginalidade, com artistas mais ou menos contaminados pela cultura, pela arte e pelo mundo — artistas mais ou menos brutos (Brest, 2014, p. 207).

Percorrendo o sentido inverso, alguns profissionais da arte dita “convencional” procuram no contágio pela Arte Bruta o modelo «que os vem energizar» (Berst, 2014, p. 207), não apenas nas propostas estéticas, mas, sobretudo, no que respeita à sua atitude e posicionamento enquanto artistas. A capacidade que indivíduos institucionalizados, por vezes sob regimes severos, sujeitos a limitações físicas e intelectuais, ou marcados por trágicos incidentes, têm para produzir obras de grande criatividade, constitui um tremendo exemplo de superação para qualquer artista.

É o caso da pintora luso-britânica Paula Rego (1935–2022) que, sugestionada pela visão de Jean Dubuffet, com quem manteve um longo contacto pessoal, deixou-se envolver pela Arte Bruta, encontrando na vida e obra de Henry Darger inspiração para a série de pinturas (fig. 1.5), executadas durante a década de 1970, intitulada *Vivian Girls*.

Figura: 1.5:



Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian

Paula Rego (1935–2022)

*The Vivian Girls as Windmills*

1984

242 x 197 cm

Acrílico sobre tela

Centro de Arte Moderna. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Existem em Lausanne, em Nova York, em todo o mundo, museus dedicados à Arte Marginal, “Art Autre”. Visões diretas do inconsciente que nos ensina e nos comove profundamente. É a arte que mais admiro. Dediquei anos ao Henry Darger, empregado de hospital de Chicago sem treino artístico, que criou um mundo belo e negro de fantasia contando a história das Vivian Girls. Desenhar, pintar, esculpir, bordar, fazer misturas, é o melhor tratamento, o único mesmo, para as angústias mentais. Os aflitos têm de ter acesso a espaço com material de arte para eles próprios descobrirem o que os tortura.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Este depoimento de Paula Rego está anexo a uma petição pública, de 2010, pela criação do Museu de Pintura de Doentes e das Neurociências do Hospital Miguel Bombarda.

Além de constituir fonte de inspiração e motivação, a Arte Bruta vem colocar em perspectiva o lugar do artista, as suas noções e os seus preconceitos: «they demonstrate to cultural insiders who they are by reminding them of who and what they are not» (Hall, Metcalf, 1993, p. 13). Como exemplo dos benefícios extraídos desta relação, em 2021, durante cerca de um ano, artistas institucionalizados com doença mental, trabalharam lado a lado com artistas sem experiência de doença. Oito duplas que deram origem aos oito livros (fig.1.6) do projeto *Arte do In sano*, criado e desenvolvido pela editora Stolen Books com o apoio da Direção-Geral das Artes, no âmbito do *Programa de Apoio em Parceria — Arte e Saúde Mental*. Embora a ideia tenha começado por ser «diminuir o estigma» (Bento, 2023), «retirar a carga negativa» (Bento, 2023) associada à doença mental, Luís Alegre, responsável editorial pelo projeto, prefere valorizar as vantagens que os artistas “convencionais” retiram destas parcerias: «fruto muitas vezes da doença, estas pessoas acabam por usufruir de uma liberdade artística que não vemos noutros artistas, mais condicionados por agendas e pressões comerciais» (Bento, 2023).

Figura: 1.6:



Fonte: Stolen Books  
 Coleção *Arte do In sano*, Stolen Books (2022)

#### 1.4 A herança de Jean Dubuffet

O debate sobre Arte Bruta acompanha as mutações nas dimensões históricas, antropológicas, sociológicas e semiológica que lhe ampliaram o âmbito e o sentido inicial. Face às novas realidades que se cruzam com a Arte Bruta, a noção forjada por Jean Dubuffet, embora não tenha perdido o seu valor referencial, acabou por sofrer um deslocamento quanto à historicidade do discurso.

Artista extraordinariamente bem recebido pelo mercado — algo inesperado face às posições marginais que sempre assumiu, a obra de Jean Dubuffet está representada em numerosos museus, coleções e espaço público (fig. 1.7) <sup>19</sup>.

Figura: 1.7:



Fonte: CCB

Jean Dubuffet (1901-1985)  
*L'arbre biplane*  
1969  
4,70 x 5,10 x 4,40 m

<sup>19</sup> Em Lisboa, uma grande escultura de Jean Dubuffet assume destaque à entrada do espaço do Centro Cultural de Belém consagrado à, entretanto extinta, Coleção Berardo, hoje Coleção de Arte Moderna MAC/CCB.

Se o seu trabalho em nome próprio possui um lugar relevante dentro da arte contemporânea, o seu grande legado é ter conduzido a Arte Bruta até aos mais importantes palcos artísticos, tornando-a protagonista de museus e coleções privadas. Este “sucesso” inscreve-se na dinâmica artístico-cultural que saiu da crise de valores gerada pelas guerras mundiais do século XX. O descrédito face a um modelo civilizacional que se assumia inultrapassável, mas incapaz de evitar duas tragédias humanas sucessivas, acabou por gerar uma inexorável vontade de mudança que produziu um olhar inteiramente novo sobre as atividades artísticas e culturais:

Fruit de la obsession des intellectuels pour percer le secret de la création, qu'ils croient trouver em la marge ou la folie, et l'inspiration de gens très modestes, confrontés aux effets dévastateurs des grands bouleversements qui secouent la société et la culture populaires. (Danchin, 2006, p. 61)

Na perspetiva kantiana as formas mais elevadas de criação artística são produto da imaginação de indivíduos geniais (Onians, 2007 p. 81). Porém, enquanto lhes elogiava as virtudes, Kant também avisava dos perigos: deixar a imaginação à solta, levaria, inevitavelmente, ao excesso, e apenas o “bom gosto” poderia servir de travão a esta tendência (Onians, 2007, p. 82). A Arte Contemporânea — da qual a Arte Bruta é expressão — veio afirmar, precisamente, o contrário. O que a torna interessante é, precisamente, a desconstrução dessa normalização a que se convencionou chamar “bom gosto”.

A Arte da segunda metade do século XX radicaliza-se, numa proliferação de movimentos que fazem um corte epistémico com o passado. Sem ser, propriamente, uma corrente artística — na medida em que não resulta de uma iniciativa coletiva — a Arte Bruta acompanha esse fenómeno. Num ambiente cultural habituado a manifestos e proclamações dogmáticas em torno das quais irmanam grupos de artistas, a Arte Bruta distingue-se, precisamente, pela afirmação do individualismo e ausência de programa: «constituted from em array of artists working independently and without a unified artistic goal, there can be no intrinsic definition» (McCollum, 2017, p. 4).

Três meses após o final da 2ª Guerra Mundial em território europeu, Jean Dubuffet recorria, pela primeira vez, à expressão *Art Brut*, para designar um tipo de criação artística, simultaneamente espontânea e clandestina, nascida em contexto psiquiátrico, mas também no mundo dos excluídos e marginalizados, franqueando as portas da Arte a produções estranhas ao circuito artístico-cultural convencional. Durante as décadas seguintes, Jean Dubuffet irá precisar o conceito, nos inúmeros livros e artigos que escreve, introduzindo sucessivas *nuances* (Dachin, 2006, p. 134). Um trabalho teórico acompanhado por outros autores, entre os quais o inglês Roger Cardinal (1940–2019) que, ao introduzir a expressão *Outsider Art*, em 1972, dá ao mundo anglófono um termo equivalente à expressão criada por Dubuffet, no que constituiu um momento decisivo para afirmação da Arte Bruta no plano internacional:

It is easy to see the rather ghastly attraction of defining an art which is strange and unsettling in terms of its producers being eccentrics, weirdos, dropouts, lunatics, convicts, hermits, misfits, and so forth. But I must insist that, despite the evidence that certain aberrant life-styles and deviant beliefs do contribute to the nourishing of an Outsider approach to art, there is a better way of handling the issue of definition: namely, by underlining the anti-conventional nature of the artmaking itself, its idiosyncrasy, its often unworldly distance from artistic norms. (Cardinal, 2009, p. 1460)

Embora Cardinal tivesse preferido manter a expressão *Art Brut* — à semelhança do que ocorrera com outros termos de raiz francesa, como *Art Nouveau* ou *Art Deco*, que não tinham encontrado tradução inglesa, os seus editores terão preferido *Outsider Art*: «fearful that *art brut* might not go down well with an anglophone readership, my editor proposed that the English term be printed on the title page and the cover, despite the fact that the text proper refers exclusively to *art brut*» (Cardinal, 2009, p. 1459).

O nome, que começa por cunhar na língua inglesa a noção de Arte Bruta, acaba por substituir-se a esta, introduzindo um sentido ligeiramente diferente, «à la fois plus souple et plus flou» (Danchin, 2006, p. 69). O conceito de *Outsider Art* — como Roger Cardinal confirmará mais tarde — vem colocar ainda mais a ênfase na perceção pública do trabalho do artista e não na sua especificidade enquanto indivíduo: «let me repeat that *Outsider Art* earns its name not because of its association with a lurid case-history or a sensational

biography, but because it thrills its audience as a challenging visual experience» (Cardinal, 2009, p. 5).

Se, na sua eloquência, o adjetivo *brut* remete, sobretudo, para o objeto em si, o termo *outsider* traduz uma noção de deslocamento, neste caso para fora do espaço da “arte convencional”: «we drop the word “outsider” altogether, and just ask for a “level of artistry and power” as we would for any kind of art» (Smith, 1999, p. 35). Enquanto *brut* define um tipo de materialidade — como um “espumante bruto” ou um “diamante em bruto”, o termo *outsider*, além de uma alteração no espaço, remete para uma categoria sociológica, suscetível de sofrer alterações no tempo. O que, até hoje, era marginal, poderá, amanhã, transformar-se na norma. O que era considerado como *outsider*, acabará como *insider*. Com base nesta perspectiva, a noção de Dubuffet parece resistir melhor à História, mantendo mais facilmente a sua atualidade como forma de designar um fenómeno bem preciso e identificável no tempo, enquanto o termo *outsider* — mais elástico — se mostra mais disponível para acolher evoluções.

### 1.5 Géneros aparentados: Arte Bruta, Arte *Outsider*, Arte Singular

Nas décadas seguintes à sua criação, o termo Arte Bruta surge associado a outros conceitos que lhe abrem o horizonte e ampliam o sentido, com expressões como Arte Singular ou Arte Marginal a entrarem no léxico artístico. A década de 1970, fortemente marcada pelo espírito de contracultura, é uma época de eclosão de movimentos que querem questionar a “arte oficial”.

O termo Arte Singular nasce neste contexto, na sequência de uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1978, com peças produzida por artistas autodidatas, cuja alteridade estava muito menos marcada do que nos criadores “brutos” (Berst, 2014, p. 207). Sob a denominação *Les Singuliers de l’Art*, 54 artistas<sup>20</sup> mostravam trabalhos de pintura e escultura, mas, também, fotografias, vídeos e instalações. Tratava-se de criadores não ligados ao academismo ou a correntes, sem relação com a Arte Popular, sem formação artística, mas plenos de sensibilidade, inventividade e emoção. Alcançando

---

<sup>20</sup> Na sua maioria, estes artistas singulares foram descobertos pelo colecionador Alain Bourbonnais, que começou a sua coleção em 1960, à margem da noção de Arte Bruta ou das ideias de Jean Dubuffet.

um enorme sucesso junto do público, com mais de 200 mil visitantes, a exposição vai lançar o conceito de Arte Singular enquanto variante da Arte Bruta (Danchin, 2006, p. 68).

A distinção, já anteriormente assinalada por Dubuffet, que designava a Arte Singular como “nova invenção”, coloca o foco não na alteridade mental, no afastamento social e cultural, mas na condição singular do artista, enquanto autodidata, inconformista ou excêntrico. De entre as 1200 obras que constam no inventário da coleção constituída por Jean Dubuffet e pelos seus companheiros da *Compagnie de Art Brut*, apenas as concebidas fora de qualquer condicionalismo artístico-cultural foram classificadas como Arte Bruta (Maizels, 2010, p. 127). Fora desta categoria ficavam as que tinham origem em artistas que, embora autodidatas e alheios ao mercado artístico, eram considerados «closer in their connections to conventional society that were the genuine artiste brutes» (Maizels, 2010, p. 127).

A diferenciação entre artistas, de alguma forma aparentados, acabou por dar origem a uma assinalável quantidade de rótulos, surgidos nas últimas décadas do século XX, para designar formas de expressão artísticas não convencionais, que se cruzam com as noções de Arte Bruta ou *Outsider*. São exemplos, a *Accidental Art*, a *Disability Art*, a *Maverick Art*, a *Patient Art*, a *Secret Art*, a *Self-Taught Art*, a *Visionary Art*, entre outras.

Esta proliferação de géneros, típica da Arte Contemporânea, pode, afinal, não passar de uma confusa forma de prolongar as características essenciais da Arte Bruta sob outras designações. Perante a diversidade de rótulos, a terminologia não é uma questão pacífica. No que se refere à distinção entre Arte Bruta e Arte *Outsider*, veja-se a posição da Associação Portuguesa de Arte Outsider (APAO) que, «perante a inexistência de palavra ou designação apropriada, na língua portuguesa» (Arte Outsider - o que é, sd), prefere a designação *outsider*, dado ser «a mais utilizada internacionalmente, tal como outras palavras estrangeiras adotadas em português no domínio das artes (design, arte naïve, arte deco, etc)» (Arte Outsider - o que é, sd). Segundo a APAO, o termo *brut* foi utilizado por Dubuffet «no sentido prevalecente em francês, de “crua”, ou “não cozinhada” (pela cultura ou padrões)”, traduzida em português por “bruta”» (Arte Outsider - o que é, sd). A associação questiona a utilização corrente da expressão Arte Bruta, «não só por ser uma tradução errada, como principalmente pelo seu pendor depreciativo, ou mesmo ofensivo, quer para obras quer para autores» (Arte Outsider - o que é, sd).

Numa visita ao dicionário de francês, *Larousse*, verificamos que o termo *brut*, não designa apenas aquilo que «se dit des êtres sauvages et de leur comportement», mas, também, o que «n’a pas été façonné, ou qui est sommairement élaboré» (Brut, sd). Fica a ideia de que Dubuffet poderá ter jogado com a polissemia da palavra, para caracterizar como “puro” e “cru” o fenómeno artístico a que se referia, mas, também, fazendo uso da força expressiva do termo “*brut*”, acentuar o pendor subversivo da sua visão sobre a criação artística. Embora os significados da palavra francesa coincidam, genericamente, com a sua aceção portuguesa, não encontramos razões objetivas para, tal como acontece na posição da Associação Portuguesa de Arte Outsider, ver no termo Arte Bruta ou “artista bruto”, um nexos pejorativo que justifique a recusa da sua utilização.

A forma como se classificam os objetos artísticos é decisiva na forma assumem o seu papel social, como entende o sociólogo americano Gary Fine: «institutionalization of cultural practices depends on terminology, however imperfect» (Fine, 2004, p. 29). No sentido de cumprirem esta importante função, as expressões *Art Brut* e *Outsider Art* continuam a ser avaliadas e redefinidas: por vezes utilizadas como sinónimos, outras, como categorias aparentadas. Catalogando artistas e obras de arte, as etiquetas colam-se, indelevelmente, à pele, o que, em alguns casos, pode estar na origem de equívocos: «this categorization can have problematic connotations, for exemple, when assigned to someone who would otherwise be categorized as na emerging contemporary artist — only redefined as “Outsider” because of na intellectual disability» (Solominski, 2022, p. 12).

Independentemente da designação escolhida, as noções de “bruto” ou *outsider* podem, de facto, ser controversas no que respeita à sua perceção pelos indivíduos assim designados. Importa dar a palavra aos artistas, no sentido de se compreender em que medida a utilização das expressões bruto ou *outsider* são sentidas como uma depreciação ou, ao invés, uma expressão que reconhece, integra e valoriza o seu trabalho.

O artista americano Lonnie Holley (1950), habitualmente referido enquanto artista *outsider* (fig. 1.8), é veemente na recusa do rótulo: «I didn’t want to be outsider of nothing. We been considered to be outside quicker than we been considered to be artists of America. I wanted to be an American artist. All these titles fitted me like an ill-fitting suit» (Fullerton, 2020).

Figura: 1.8:



Fonte: Souls Grown Deep Foundation

Lonnie Holley (1950)  
*From the Beginning to the End of the Beginning*  
1985  
58 x 38 x 24 cm  
Escultura em pedra calcária  
Souls Grown Deep Foundation, Atlanta

Esta comparação das etiquetas *bruto* ou *outsider* com um fato que assenta mal ao artista, é reaproveitada pela museóloga e ensaísta americana, Lisa Slominski: “a suit jacket too large and bulky for some; its suit pants too tight and restrictive for others (while a few have made alterations to try and make it fit); and with its potential negative connotations, it is a predesignated uniform that some artists would prefer not to wear at all” (Slomimski, 2022, p. 16).

Historiadores e críticos de arte, mas, também, os próprios artista, têm vindo a levantar questões pertinentes sobre a utilização dos termos *Arte Outsider* ou *Arte Bruta*, como sendo demasiado largas e abrangentes: «is a somewhat vague, catchal term for self-taught artists of any kind. Its exact borders are frequently debated, but generally it includes art made by patients in mental hospitals, by recluses, naives, and visionaries, by rural laborers saying they receive instructions from God, by suddenly creative, retirees» (Smith *apud* Slominsky, 2022, p. 15). Como alternativa, ativistas dos direitos do indivíduo

portador de deficiência insistem que a arte produzida por doentes psiquiátricos deve ser incluída na categoria *Disability Arts*, propondo o abandono das expressões Arte Bruta ou *Outsider*. A associação *Disability Arts Internacional* <sup>21</sup>, ao introduzir este conceito, novo e alargado, pretende incorporar arte produzida por doentes do foro psiquiátrico num contexto mais amplo, o da criação artística de indivíduos portadores de qualquer tipo de incapacidade ou limitação física ou mental:

Unlike Outsider Art, which is generally a term used to describe artists by others (curators, historians), can be seen as a movement of artists whose work is knowingly about their experience of being disabled, where the artist is referring to their personal experience in a conscious and deliberate way. (About Disability Arts International, sd)

Como parece claro, o conceito de *Disability Arts* quer assentar numa construção de “dentro para fora” que faz do sentir e da condição do artista os fundamentos de tal enquadramento, e não de uma perspetiva externa, construída pelo historiador ou crítico de arte: «a issue that I feel arises with the concept of Disability when a disabled artist who makes art is not able to or doesn’t want to work in this way» (About Disability Arts International, sd).

Um aspecto importante na escolha e utilização de determinada terminologia, é o facto de as expressões serem, quase sempre, criadas por quem pretende definir o “género”, e não por aqueles que são definidos através desse mesmo “género”. O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930–2002) viu no reconhecimento da Arte Bruta um discurso idealizado, resultado de uma série de pressupostos transportados na bagagem cultural de quem reconhece e avalia a “pureza criativa” que, supostamente, caracteriza este tipo de objetos:

Os “teóricos” da arte bruta não podem constituir as produções artísticas das crianças ou dos esquizofrénicos como uma forma limite da arte pela arte, por uma espécie de contrassenso absoluto, senão porque ignoram que elas só podem aparecer como tais para um *olho* produzido, como o deles, pelo campo artístico, logo, habitado pela história desse campo. (Bourdieu, 1996, p. 277)

---

<sup>21</sup> O projeto *Disability Arts Internacional* é desenvolvido e coordenado pelo *British Council*, organização internacional, com base no Reino Unido, para o desenvolvimento das relações culturais e educativas em língua inglesa.

No sentido de criar um critério para a utilização da expressão Arte Bruta, o historiador de Arte David Maclaghan sugere que a utilização desta denominação se restrinja ao período entre 1900 e 1950, «to place the artists and oeuvres, favoring a cultural and sociological situation. With attempts to provide an accurate label that crisscrosses globally, morphs aesthetically, and has the ability to time travel, the assessment of “Outsider” therefore becomes one of identity and circumstance» (Maclaghan *apud* Solominski, 2022, p.12). Esta solução de carácter diacrónico pretende dar resposta à questão da generalização da utilização do termo “Arte Bruta” em contextos criativos que não encaixam nos princípios enunciados por Dubuffet, propondo a sua substituição pela noção, mais elástica e abrangente, de *Outsider Art*, para objetos produzidos a partir de meados do século XX, época que coincide com uma abertura das instituições de saúde mental à comunidade e, conseqüentemente, de um menor isolamento do “artista bruto”.

O colecionador de Arte Bruta franco-português António Saint Silvestre, quando questionado sobre os critérios que utiliza para pensar a sua coleção, prefere distinguir Arte Bruta e Arte *Outsider* pela respetiva abrangência: «os anglo-saxões, chefiados pelo inglês Roger Cardinal inventaram o termo *outsider* que engloba a arte bruta, a arte singular, a nova invenção, a arte espírita, a arte popular, e ainda outras formas de arte vernacular e espontânea. Os franceses são mais restritivos, arte bruta é arte bruta e arte espírita e não engloba mais nada» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

A passagem do milénio — coincidindo com uma época que vem questionar a veracidade e autenticidade da Arte Contemporânea (Dachin, 2006, p. 97) — constitui um momento de grande difusão internacional da Arte Bruta e/ou Outsider, através da realização de inúmeras exposições, publicações e festivais. Esta dinâmica que irradiou a partir dos EUA, está associada, em grande parte, a eventos dedicados à Arte Autodidata e Popular. Com a produção artística cada vez mais dependente das dinâmicas do mercado, estes géneros artísticos associados à Arte Bruta emergem como uma lufada de ar fresco para os colecionadores, e, simultaneamente, constituem importantes contributos para a constante interpelação e revisão da História e crítica da Arte: «l’art intuitif et visionnaire rejoint l’histoire de l’art et les institutions. Va-t-il y perdre son âme ou revitaliser une art contemporain en pleine mutation?» (Dachin, 2006, p. 97).

Apesar de não parecer ter sido a sua intenção primordial, a “descoberta” de Dubuffet veio trazer visibilidade a uma realidade até então oculta, estruturando-lhe o

sentido e apontando-lhe caminhos inexplorados. O universo artístico não só ficou mais rico, como viu ampliado o seu potencial de inclusão. Com cada vez mais oportunidades para se tornar visível, num mundo que se afirma preocupado com as relações de alteridade, será que a Arte Bruta mantém o seu sentido primeiro e, conseqüentemente, o seu valor intrínseco? Ou, pelo contrário, da Arte Bruta — verdadeiramente bruta, tal foi como preconizada por Dubuffet — resta apenas o nome, apropriado de forma oportunista, por produções se fazem reconhecer dessa forma.

A deslocalização do “artista bruto” para o exterior do espaço onde Dubuffet o encontrou na década de 1940, alterou as regras do processo de reconhecimento. O que começou por definir produções extraordinárias, «created by people who are in some way on the margins of society, and who, for whatever mixture of reasons, find themselves unable to fit the conventional requirements — social and psychological, as well as artistic — of the culture they inhabit» (Maclagan, 2009, p. 7), designa, hoje, um conjunto de obras produzidas num contexto muito mais vasto.

Outra questão que se nos coloca é a da percepção da Arte Bruta como mais um género, tal como quando nos referimos à *Pop Art* ou à *Arte Povera*. Ao contrário destes fenómenos artísticos, a Arte Bruta, apesar de constituir uma forma de compartimentação que se reflete na estruturação das coleções museológicas, não constitui, em si mesmo, um movimento, estilo, género, corrente artística ou proposta estética. O “artista bruto” não é reconhecido, enquanto tal, por se enquadrar dentro de determinado padrão estilístico ou conceptual seguido por determinado grupo de artistas. Pelo contrário, se algo une os artistas brutos é precisamente a diferença que define cada um, quanto à singularidade do seu trabalho.

Partindo das perspetivas e debates enunciados, propõe-se elencar algumas características distintivas da Arte Bruta, num sentido amplo, pragmático e sistémico, de forma a operacionalizar o conceito no âmbito desta investigação. Podem, assim, assumir-se como elementos distintivos da Arte bruta a originalidade, o individualismo e a independência face à esfera pública e ao mercado. Idiossincrática e secretiva, a Arte Bruta, seguindo a definição proposta por Roger Cardinal, é reflexo da tentativa do criador individual de dar coerência ao seu mundo privado. A experiência estética que resulta desta combinação de fatores, não traduz ou evidencia determinada condição ou patologia mental, mas antes a intencionalidade expressiva do seu autor

## 2. UM ESTRANHO SENTIMENTO DE INQUIETUDE

A autonomização da Psiquiatria dentro do conjunto das ciências médicas, ocorrida durante o século XIX, fez-se acompanhar de alterações profundas nas condições de internamento, nos métodos por diagnóstico e nas abordagens terapêuticas. Este contexto de promoção da humanização do doente mental permitiu a eclosão de produções criativas, rapidamente valorizadas enquanto sintomas da condição psíquica.

Hoje, em cada catálogo, em cada exposição, o ficheiro clínico tem, ainda, um lugar destacado na biografia do *artista bruto*. Embora estas informações possam contribuir para uma melhor compreensão das motivações e especificidades da produção artística do doente mental, aceitar a existência de uma arte psicopatológica — lendo cada especificidade da obra como se de um *sintoma* se tratasse — é admitir que a instituição psiquiátrica pode interrogar o campo artístico, como se este traduzisse operações mentais transparentes, simples e elementares.

### 2.1 Doença mental e criação

A longa invisibilidade das produções artísticas dos doentes mentais está relacionada com a determinação social de ignorar, senão mesmo negar, a sua capacidade para se expressarem de forma criativa:

Their sculpture, their paintings and drawings, were dismissed as valueless because the men and women who made them were understood to be either inferior human beings, or even “inhuman” human beings. Because of the label they wore, their ability to speak for themselves was taken away, and the truthfulness of all they said was denied. (MacGregor, Scott, 1999, p. 309)

No decurso do século XIX duas circunstâncias criaram condições para a emergência de um novo olhar sobre este tipo de objetos. Por um lado, a emergência do ideário

romântico «which identified madness as an exalted state allowing access to hidden realms» (Beveridge, 2001 p. 595); e, por outro, a criação de instituições exclusivamente dedicadas à saúde mental «which provided a location for the production of patient-art» (Beveridge, 2001 p. 595). Uma nova mentalidade, novos métodos terapêuticos e melhorias substanciais na qualidade de vida nos hospitais psiquiátricos, permitiram e conduziram ao reconhecimento de produção criativa, original e espontânea, em alguns dos pacientes.

Percecionados enquanto reflexo de emoções não verbalizadas, os objetos plásticos criados por doentes mentais começam a ser avaliados enquanto sintomas — mediadores no acesso a um mundo interior, de outra forma difícil de penetrar. Através de uma análise deste vocabulário criativo de características estéticas particulares, assente na repetição de formas, símbolos e representações, o médico presumia ler os sinais de determinada patologia neurológica. Com o objetivo de constituir repositórios de sintomas, constituem-se as primeiras *Coleções da Loucura*, que alguns psiquiatras, de forma informal, ou as instituições hospitalares, de forma sistemática, começam a reunir, catalogar e estudar. Inicialmente encarados apenas enquanto meios de diagnóstico, a percepção da existência de uma dimensão estética, irá alterar o valor, intrínseco e extrínseco, destes objetos.

Na década de 1920, o psiquiatra e historiador da Arte Hans Prinzhorn (1886– 1933) debruça-se sobre a coleção de quatro mil objetos produzidos pelos pacientes do Hospital Universitário de Heidelberg, na Alemanha<sup>22</sup>, a que junta cerca de um milhão de peças provenientes de outras instituições médicas europeias. A análise do conjunto resulta na publicação do livro *Artistry of the Mentally Ill*<sup>23</sup> (1922), onde Prinzhorn elabora não apenas sobre o significado psíquico daqueles objetos (fig. 2.1), mas também sobre o seu alcance artístico enquanto produções de indivíduos impactados pela doença mental (Slominski, 2022, p. 11). Entre as conclusões, Prinzhorn antecipava em duas décadas alguns dos princípios enunciados por Dubuffet, reconhecendo que na base deste tipo de objetos se encontrava uma pulsão criativa pura, não mediada por modelos ou modas artísticas: «having worked more or less autonomously, without being nourished by the tradition and schooling to which we the majority of more customary works of art» (Prinzhorn *apud* Franco, 2020, p. 115). Por outro lado, Prinzhorn concedia ao doente

---

<sup>22</sup> A exposição *Arte Degenerada*, organizada em 1937, pelo regime Nazi, apresentava algumas destas obras, ao lado de trabalhos de artistas de vanguarda, como exemplos de objetos artísticos considerados não conformes com os princípios estéticos e ideológicos do partido.

<sup>23</sup> Apesar do original intitular-se *Bildneri der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, optou-se pela, mais difundida, designação em inglês.

mental capacidade criativa (mesmo que latente) semelhante à que poderia ser encontrada em qualquer outro indivíduo: «when the configurative instinct emerges spontaneously in mentally ill persons after years of hospitalization (...) em ability common to all men which usually remains latent or withered is suddenly activated» (Prinzhorn *apud* Franco, 2020, p. 20).

Figura: 2.1:



*Fonte: Prinzhorn Collection*

August Netterer (1868-1933)

*Antichrist*

Sem data

20 x 26 cm

Lápis sobre papel

*In Artistry of the Mentally Ill* (1922)

Porém, apesar da coincidência de pontos de vista, enquanto o psiquiatra descreve o paciente como um mestre esquizofrênico tomado por um frêmito criativo que lhe comanda a vontade (Slominski, 2022, p. 11), esta relação entre doença e criatividade é

completamente desvalorizada por Dubuffet, que insiste em desvincular a criatividade artística de qualquer condição patológica: «il n’y a pas plus d’art des fous que d’art des dyspeptiques ou des malades du genou» (Dubuffet, 1949, sp). O que verdadeiramente importa a Dubuffet é o artista, não o doente psiquiátrico ou qualquer tipo de relação causa-efeito entre as duas condições. Interessa-lhe quem faz arte e não o que, supostamente, induz à prática artística. Para Dubuffet, não é a doença mental que cria, o indivíduo é o único e verdadeiro criador. A diferença entre o artista *bruto* e o artista *convencional* reside no isolamento a que o primeiro se sujeita ou é sujeito. E é a imunidade cultural daí resultante que constitui o fator distintivo da sua capacidade criativa.

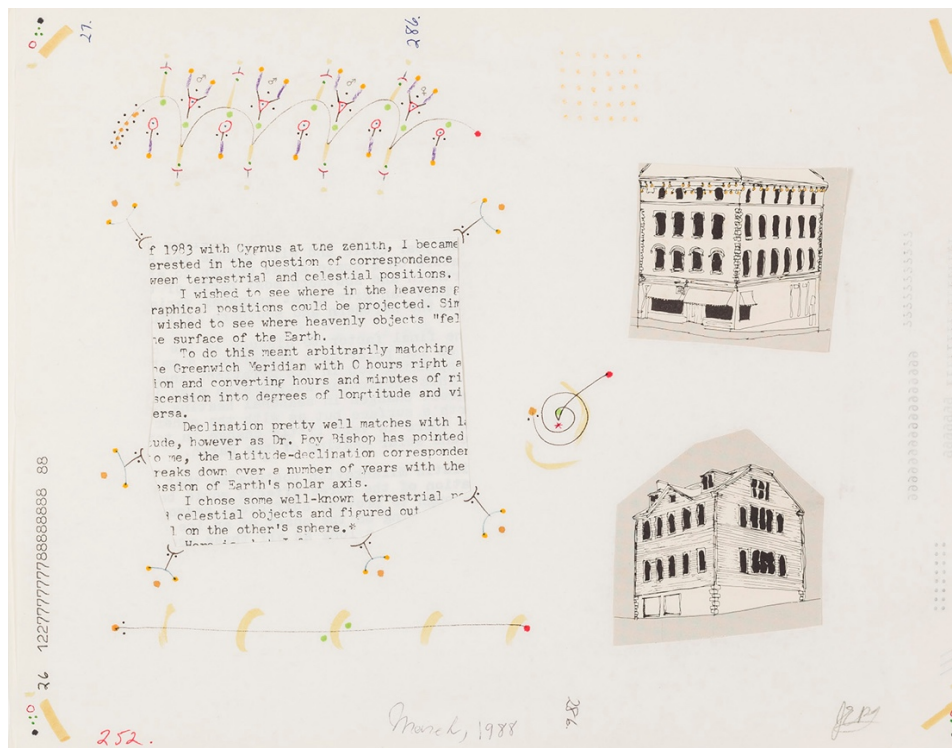
Admita-se, porém, uma terceira via para explicar a emergência de produção artística no doente mental. Onde o cientista Hans Prinzhorn viu sintomas de doença mental e o idealista Dubuffet energia criativa pura, há quem prefira reconhecer resquícios da *sanidade perdida*:

L’art et la littérature des malades mentaux prouvent que l’aliénation ne fait pas le génie mais l’endommagement. Le génie n’est pas le produit d’un esprit malade. Dans les cas exceptionnels le génie représente un reste de santé, c’est un élément conservateur en lutte contre les démons de la maladie. (Kiernan *apud* Danchin, 2006, p. 17).

Será neste intervalo, onde a disrupção provocada pela doença se cruza com o que resta de sanidade, que se encontra a mola que despoleta o ímpeto criativo? O artista canadiano John Devlin (1954), um antigo aluno de teologia que abandonou o sonho de professor devido a graves distúrbios psicóticos, dedicando-se, desde então, a desenhar a “Nova Cantabrigiense” (fig. 2.2), uma idealização da Universidade de Cambridge onde estudou, partilha a sua experiência:

Desenho espontaneamente quando estou numa zona intermédia das coisas. Já desci a uma quase psicose total. Não existe arte aí. Apenas confusão. E já fui bombardeado com um excesso de drogas psiquiátricas. Também não existe arte aí. Mas algures nas zonas cinzentas, as ideias fluem facilmente. (Devlin *apud* Gaeta, 2018, p. 91)

Figura: 2.2:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

John Devlin

Sem título

1988

22,5 x 28 cm

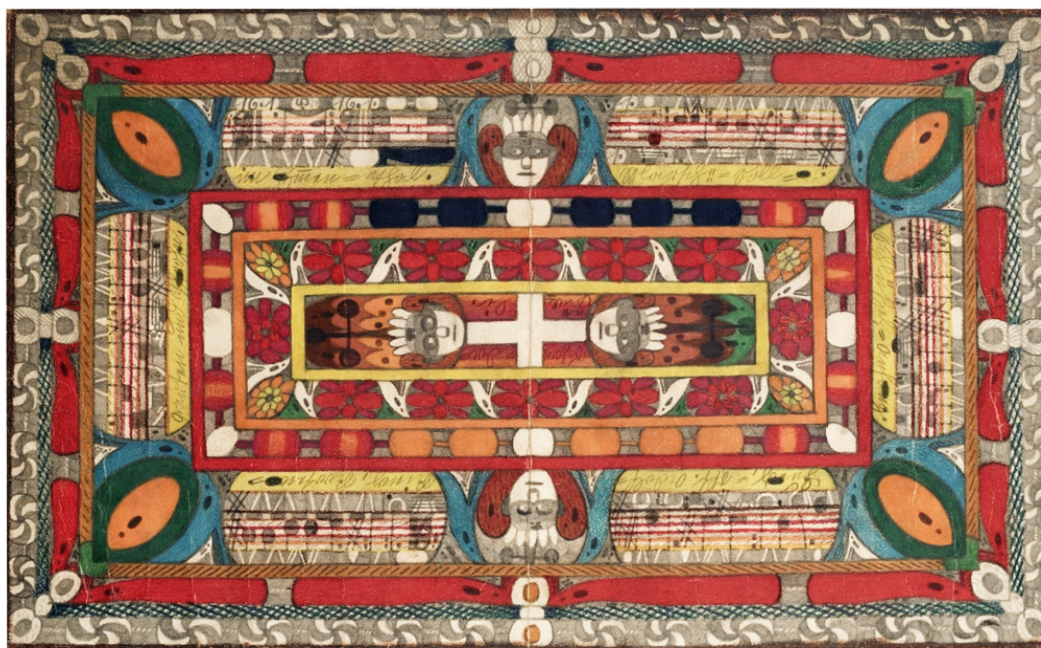
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel

Coleção Treger Saint Silvestre, S. João da Madeira

A par de Prinzhorn, outro psiquiatra, o suíço Walter Morgenthaler (1882–1964), debruçou-se sobre aquilo que, à época, se denominava a *arte dos loucos*, através da publicação de *Um doente mental enquanto artista* (1921), a primeira monografia artística sobre um doente psiquiátrico. O paciente, Adolf Wölfli (1864–1930), tivera uma infância difícil — órfão de mãe, abandonado pelo pai em criança. Já adulto, fora detido diversas vezes, sempre por tentativas de violação, acabando internado para o resto da vida numa clínica psiquiátrica nos arredores de Berna, na Suíça. Durante as três décadas que aí permanece, assolado por crises de epilepsia e constantes alucinações, Wölfli produz 25 mil páginas de manuscritos, desenhos, colagens e partituras musicais (fig. 2.3). Um trabalho imenso com laivos de obra arte total (Danchin, 2006, p. 22), de carácter, simultaneamente,

decorativo e simbólico. Wölfli inventa um passado autobiográfico com lugar num mundo distópico, governado pelo seu alter-ego, *Santo Adolfo II*, o conquistador e colonizador de todo o universo.

Figura: 2.3:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

Adolf Wölfli  
*Heiliges Licht*  
c. 1916  
41 x 66 cm

Lápis de cor e grafite sobre papel  
Coleção Treger Saint Silvestre, S. João da Madeira

Partindo da monografia escrita por Walter Morgenthaler, a obra de Adolf Wölfli é redescoberta por Jean Dubuffet, que a tornará conhecida e celebrada, transformando-a numa referência da Arte Contemporânea<sup>24</sup>.

Os livros de Prinzhorn e Morgenthaler tiveram enorme influência na génese do movimento surrealista, nomeadamente no pensamento de Max Ernst (1891–1976) e de André Breton (1896–1966), que aí encontraram provas da realidade exposta pela teoria freudiana sobre o aparelho psíquico no que respeita ao inconsciente, que lhes sugeria inimagináveis oportunidades criativas. A esse propósito, escreve Breton no *Manifesto*

<sup>24</sup> Adolf Wölfli está representado não apenas em coleções especializadas em Arte Bruta, mas nos mais importantes museus de Arte Contemporânea, ao lado do trabalho de *artistas convencionais*.

*Surrealista* (1924): «as confidências dos loucos, passaria minha vida a provocá-las. São pessoas de escrupulosa honestidade, cuja inocência só tem a minha como igual. Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresceu, e durou» (Breton, 1924, sp). E acrescenta: «não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação» (Breton, 1924, sp).

Os surrealistas procuravam explorar, através de todas os meios à sua disposição, a imaginação e a liberdade criativa. Enquanto o mundo assistia ao implacável avanço do totalitarismo na política, os surrealistas proponham uma visão poética do real, que privilegiava o individualismo, a inventividade, o inesperado, o aleatório, o irracional, e que, como tal, contava com os objetos produzidos pelos doentes mentais como modelo e fonte de inspiração. Se a *arte dos loucos* contava já com a atenção dos psiquiatras, os surrealistas foram os responsáveis por torná-la visível a um público alargado, iniciando, ainda que não fosse esse o seu objetivo prioritário, uma perceção social mais positiva do doente mental. À época, tal como hoje, a tensão entre *são* e *insano* tende a atenuar-se, quando olhada sob a perspectiva da criação artística, num salutar exercício de humanização através da Arte.

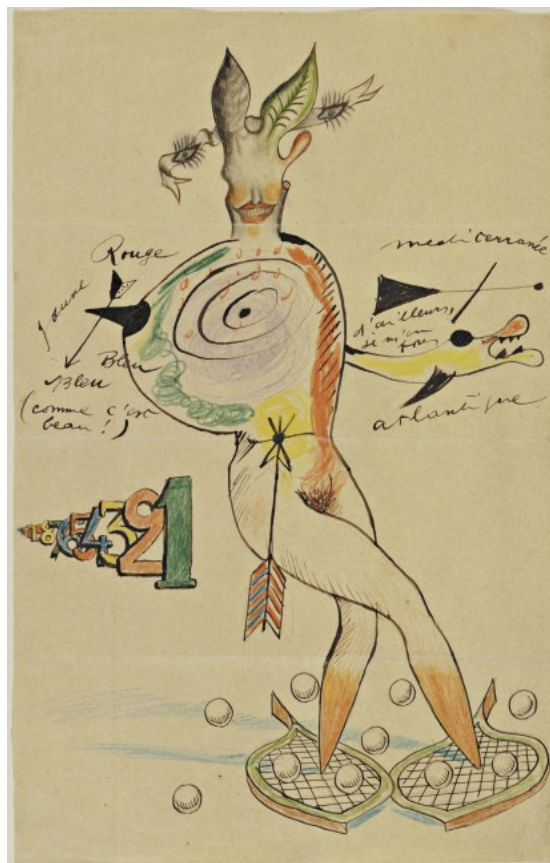
### 2.1.1 Arte e Psicanálise

Embora a Psicanálise não seja o único quadro teórico a oferecer *insights* sobre a compreensão de obras de Arte Bruta, as suas perspectivas sobre o inconsciente, a expressão simbólica e a natureza da criação artística, são frequentemente invocadas quando se pretende atingir o significado e valor expressivo da Arte Bruta.

A arte do século XX deixa, em definitivo, de olhar para a imaginação como a *louca da casa*, encontrando na criatividade e na originalidade, mais do que no virtuosismo técnico ou na capacidade de representar o visível, as suas dimensões mais celebradas. Na década de 1920, o movimento surrealista promove a aceleração deste processo, vislumbrando, na prospeção do inconsciente, uma via para escapar ao pensamento lógico e racional e, por extensão, às regras sociais que considerava opressivas. A hipnose, as substâncias psicóticas e a psicanálise constituíram portas de entrada na parte imensa, imersa e desconhecida do *iceberg* mental. Partindo do princípio de que,

independentemente dos seus objetivos e resultados, as técnicas psicanalíticas podem ser utilizadas para interpretar a expressão simbólica das representações mentais, materializadas através da produção de objetos artísticos, em sentido oposto, essas técnicas podem ser utilizadas como um método criativo que valoriza as manifestações das estruturas profundas da mente humana como mais poderosas e autênticas do que o pensamento consciente. Os processos que escapam ao controle da consciência, como os sonhos, a escrita e o desenho ou pintura automáticas, as associações livres, e os exercícios de criação colaborativa sem as limitações do raciocínio lógico — os *cadáveres esquisitos* (fig. 2.4) — vão interessar profundamente aos surrealistas, que os incorporaram no processo de criação das suas obras que, assim, evitam as noções ou objetivos preconcebidos, para emergirem através de ações e associações inconscientes ou aleatórias.

Figura: 2.4:



Fonte: MoMA

Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, e Man Ray  
*Nude*  
c. 1926  
Tinta e lápis de cor sobre papel  
35.9 x 22.9 cm

Sigmund Freud (1856–1939), secundado por Carl Jung (1875–1961), foram pioneiros deste encontro entre a arte e o inconsciente, ao intuïrem que este último se pode manifestar, enquanto experiência íntima e individual, sob a forma de criação plástica. Nascida da vontade de «encontrar os motivos primeiros do comportamento e da personalidade dos seres humanos» (Gonçalves, 2018, p. 199), a Psicanálise cedo se sentiu capacitada para efetuar a leitura e descodificação da expressão artística, fazendo com que as obras de arte deixassem de valer apenas «por aquilo que manifestam, mas por aquilo que escondem ou implicam» (Gonçalves, 2018, p. 200).

No centro desta revolução, na forma de perceber a mente humana, está a descoberta e prospeção do mais vasto e enigmático dos seus territórios: o inconsciente. Freud descreve-o como um repositório de *coisas* que existem na mente de forma discreta e impercetível, e são alvo de constante repressão pelos mecanismos automáticos da própria mente: «this includes animalistic intuitions, urges, appetites and bodily drives (the *id*), and all of the memories, thoughts, and represented experiences that for various reasons the *superego* part of the mind has rendered unaware to the individual» (Stockwell, 2017, p. 39). Além do inconsciente, Freud situa as operações mentais em mais duas instâncias: o subconsciente, espaço de mediação onde «estancia temporariamente qualquer material recalçado» (Gonçalves, 2018, p. 202), e, finalmente, o consciente, o nível de contacto com a realidade, que a processa de forma racional. Mas tarde, Freud fará evoluir este Modelo Topográfico para um Modelo Estrutural, introduzindo a noção de *Superego*, o «aspecto ideal do ser» (Gonçalves, 2018, p. 204) que, congregando as proibições e restrições impostas pela vida social, procura controlar o lado pulsional e inconsciente da personalidade, instância que Freud denominou *Id*. Colocado entre as exigências do impulsivo e instintivo *Id* e os valores e imperativos do *Superego*, cabe ao *Ego* — lugar da memória, das emoções, da percepção e de confronto com o real — gerir o conflito entre as duas instâncias anteriores. Esta tensão, latente e fraturante, entre o *princípio do prazer* e o *princípio da realidade* encontra escape espontâneo através dos sonhos, lapsos de conversação ou atos falhados, mas pode assumir a forma de transtornos psíquicos ou comportamentais de grande impacto na socialização e bem-estar do indivíduo: «social and sexual deviance and transgression, personality shifts, neuroses, and mental illnesses of various types» (Stockwell, 2017, p. 39). Uma forma de atuar com objetivos terapêuticos

sobre estas manifestações consiste em forçá-las a subir à consciência: «quando os conteúdos latentes do inconsciente desvirtuam os sujeitos, o psicanalista faz erguer a velha ferida, trá-la à superfície e elabora-a, no contacto pertinente com o consciente, pretendendo sará-la» (Gonçalves, 2018, p. 200). Para tornar visíveis as camadas profundas da mente, a Psicanálise recorre à interpretação dos sonhos ou à associação livre, mas também a métodos induzidos, como a hipnose ou a meditação.

Se o inconsciente, tal como perspectivado por Freud, constitui uma instância eminentemente individual, um dos seus seguidores, o psicólogo suíço Carl Jung, veio sugerir que muitos dos elementos presentes no inconsciente superam o domínio individual, assumindo uma dimensão coletiva. Nesta medida, a expressão artística veicula estes elementos, através de manifestações simbólicas partilhadas por determinada comunidade ou, mesmo, de carácter universal.

Ao olharmos a produção artística como uma forma de *sublimação*, através da qual o inconsciente encontra forma de se manifestar, canalizando os impulsos indesejados para uma atividade socialmente aceite, então, a arte torna-se suscetível de ser interpretada e compreendida através da Psicanálise.

Porém, se parece válido interpretar as manifestações artísticas procurando a base da sua origem no substrato inconsciente, há quem veja na sobrevalorização psicanalítica do acto criativo um exagero de avaliação: «para el psicoanálisis las obras de arte son sueños diurnos; las confunde em documentos» (Adorno, 1970, p. 30). Segundo o filósofo e sociólogo Theodor Adorno (1903–1969), aquilo que o artista projeta na obra não constitui um fator decisivo na construção da obra de Arte, que terá de ser vista como um todo, dado que é desta forma que se dá a ler ao observador:

Según la teoría psicoanalítica, las obras de arte no son más que hechos, pero descuida su objetividad específica, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación em la realidad psíquica: finalmente su idea de verdade. (Adorno, 1970, p. 31)

Tal como a Psicanálise analisa sonhos ou lapsos verbais na tentativa de compreender o seu significado simbólico, a Arte Bruta foi percecionada como um conjunto de símbolos capazes de revelar os conteúdos inconscientes do seu criador. Exilado do mundo — eventualmente, de si próprio — o *artista bruto*, perante o *horror vacuum* de um resto de papel ou uma peça do mobiliário hospitalar, recorre a um vocabulário invulgar,

sem sentido aparente, feito de símbolos, referências a sistemas mecânicos, signos matemáticos, figurações astronômicas, anotações criadas com palavras sobrepostas, excertos de partituras ou mapas sem território (fig. 2.5), onde a «aparição angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar a revelação do real no que ele tem de menos penetrável, do real sem nenhuma mediação possível, do real último, do objeto essencial que já não é um objeto, mas esse qualquer coisa diante do qual todas as palavras param e todas as categorias falham, o objeto da angústia por excelência» (Lacan, 1994, p. 196).

Figura: 2.5:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

George Widener  
Sem título  
2013

Marcador, guache, esferográfica e carimbo sobre papel  
154 x 145 cm  
Coleção Treger Saint Silvestre, S. João da Madeira

Um labirinto, onde o trabalho de análise enfrenta uma enorme dificuldade. Compreender a obra, não é apenas decifrar aquilo que reflete a vida interior do seu criador, mas, também, naquilo que a transcende: «em ella también se encuentra el deseo de la obra de producir em mundo mejor. Esto desencadena toda la dialéctica, mientras que la concepción de la obra de arte como um lenguaje meramente subjetivo de lo inconsciente ni siquiera la alcanza» (Adorno, 1970, p. 32).

Pensar a Arte Bruta como expressão direta e espontânea, sem as restrições da técnica formal ou das normas culturais, e apenas como veículo do inconsciente do seu criador, retira-lhe espessura. A sua dimensão fundamental, enquanto obra de arte, fica reduzida à tentativa de compreensão do seu significado. Se parte da magia da obra de arte reside na multiplicidade de leituras que possibilita, perscrutá-la com o objetivo de lhe procurar o sentido profundo, íntimo, indizível, poderá perturbar e desvirtuar a empatia imediata que a obra estabelece com o observador: «certos tipos de arte que parecem não mostrar qualquer relação perceptível com a percepção do mundo objetivo, afiguram-se não só boas, mas até capazes de dar origem a um prazer intenso» (Fuller, 1983, p. 143).

## 2.2 Arte e transtornos mentais

A percepção, tanto científica como social, da doença mental sofreu profundas alterações ao longo do século XIX: «un siècle de déracinement et de métamorfoses, où se conjuguent progrès et décadence, enthousiasme et dépression, la psychiatrie est une des grandes bénéficiaires du changement de civilisation» (Danchin, 2006, p.14). Melhores condições de habitabilidade e maior liberalidade no seio das instituições psiquiátricas, abriram espaço para a emergência de atividade artística: «les psychiatres commencent, au cours de leurs travaux de nomenclature, à décrire des malades que se sont mis à créer spontanément, sans aucune formation artistique antérieur» (Danchin, 2006, 16).

Ao procurar explicar a origem deste tipo de produções, o psiquiatra e criminologista italiano, Cesare Lombroso (1835–1909) apontava a degenerescência da razão, reflexo da condição mental do paciente, como motor da “alienação criativa”. Com base em premissas como esta, formaram-se as primeiras coleções da *arte dos loucos*, de forma a permitir analisar e comparar os objetos criados pelos pacientes quanto à obsessão

dos temas, a repetição das formas ou à carga simbólica, associando-os a sintomas específicos de determinada patologia. A Psiquiatria, herdeira deste entendimento, continuou a ver as manifestações criativas dos pacientes como meios auxiliares de diagnóstico durante grande parte século XX. Porém, a partir da década de 1970 esta ideia começa a perder valor operativo, em parte como resultado da diferenciação nos métodos de diagnóstico, entre a Psiquiatria e as restantes especialidades médicas.

Na maioria das áreas da medicina, o diagnóstico realiza-se com base na aplicação de modelos teóricos que ajudam a compreender e caracterizar as especificidades de cada quadro clínico. Este modelo, de tipo categorial, parte do princípio de que um indivíduo é portador de determinada doença se cumprir os critérios de diagnóstico correspondentes a determinado padrão sintomático (Ruiloba, 2015, p. 124). Neste caso, o sintoma assinala a disrupção entre o *estado saudável* e o *estado doente*. Porém, a Psiquiatria prefere recorrer ao modelo dimensional, que não integra o paciente em determinada categoria estanque, mesmo que este apresente o sintoma, ou sintomas, que, genericamente, a caracterizam (Ruiloba, 2015, p. 125). Mais do que o sintoma isolado, o principal elemento de organização do diagnóstico psiquiátrico é o conjunto dos sintomas, agrupados de forma específica (denominada síndrome), e cuja avaliação permite chegar a causas etiológicas comuns. Ou seja, o diagnóstico é construído com base na relação que o doente estabelece com cada uma das dimensões psíquicas, concretizada num determinado grau de depressão, de ansiedade ou de impulsividade.

Outra das razões para a falta de operacionalidade na utilização das produções dos doentes mentais enquanto manifestações sintomáticas, reside na complexidade do diagnóstico psiquiátrico. A ciência médica classifica as doenças segundo duas vias: a etiológica, que tem por base as causas da enfermidade; ou a descritiva, baseada nas diferenças clínicas entre os seus diversos sintomas. A psiquiatria prefere a segunda modalidade, dada a dificuldade em compreender as causas específicas dos transtornos mentais (excetuando, talvez, o caso do stress pós-traumático, que radica de acontecimentos de vida particulares e identificáveis). Em relação à maior parte dos transtornos mentais, observa-se uma elevada taxa de comorbilidade (presença frequente de vários sintomas) e, como tal, a um determinado sintoma não corresponde, de forma direta e evidente, uma enfermidade específica (Ruiloba, 2015, p. 125).

No curso desta investigação observaram-se as expressões *doente mental* e *doença mental*, utilizadas como sinónimo de doente e doença psíquica ou psiquiátrica. Qualquer das expressões remete para um quadro de ausência de saúde, que afeta o bem-estar geral do indivíduo com forte impacto na sua forma de pensar, agir e sentir. A tradicional separação entre mente e corpo, conduz a um equívoco que relaciona a doença mental com uma determinada disfunção endógena localizada no cérebro. Na realidade, o doente mental é, simplesmente, um doente, tal como um doente cardíaco, um doente reumático, um doente hepático. O facto de qualquer uma destas patologias poder ter repercussões sobre a saúde psíquica não implica a existência de uma doença ou disfunção com uma origem precisa no cérebro, ou, se quisermos, na mente.

### 2.3 Psicopatologia

Embora este não seja o espaço para aprofundar matéria psiquiátrica, a relevância dos transtornos mentais na biografia dos *artistas brutos* sugere que se proceda a um levantamento, não exaustivo, das perturbações mentais, da sua sintomatologia e estratégias terapêuticas. A sistematização que se segue, justifica-se pela necessidade de dar forma ao jargão psiquiátrico que frequentemente rotula o “artista bruto”.

Segundo a Organização Mundial da Saúde, em 2019<sup>25</sup> (o último ano para o qual existem dados) quase mil milhões de pessoas — um em cada oito seres humanos — experienciavam algum tipo de transtorno psíquico. As neuroses constituem os mais vulgares, e menos graves, destes transtornos, embora partilhem muitos dos sintomas com os dos transtornos mentais graves (como a ansiedade e a depressão).

No sentido psiquiátrico do termo, a neurose é considerada um transtorno menor, de carácter dimensional e tratável: «el pronóstico es variable según parámetros personales, sociales y terapéuticos, y el tratamiento, excepto en las crisis de angustia y el trastorno obsesivo, se debe enfocar psicológicamente, aunque se complemente con abordajes biológicos» (Ruiloba, 2015, p. 132). Expressão de um intenso conflito interno, com reflexo nas relações interpessoais, a neurose manifesta-se através de sintomas como a ansiedade, a tensão, a apatia, a irritabilidade, a insónia, os temores, as fobias, ou os pensamentos

---

<sup>25</sup> Estimativas da OMS apontam para que, em 2020, o primeiro ano da pandemia por COVID-19, os casos de ansiedade e depressão, tenham tido um incremento de respetivamente 26% e 28%.

repetitivos ou supersticiosos. Se, até à década de 1980, era frequente falar-se de uma personalidade neurótica (que incluía os casos de neurose obsessiva, a histeria, a hipocondria e a neurastenia), a alteração do conceito de neurose destituiu de sentido essa classificação: «no es formalmente correcto el dicho popular “todos estamos un poco locos”, pero puede aceptarse un nivel más o menos elevado de neuroticismo o psicopatía en todos los sujetos» (Ruiloba, 2105, p. 31). Existem, sim, diferenças quantitativas que diferenciam uns indivíduos dos outros: «un mismo sujeto puede pasar temporadas de su vida como clínicamente neurótico y otras totalmente asintomático y compensado. El desplazamiento de una situación a otra depende muchas veces de factores coyunturales (circunstâncias concretas de la vida) o artificiales (terapéuticos)» (Ruiloba, 2015, p. 138).

Os transtornos psíquicos graves agrupam-se segundo diversos sistemas de diagnóstico que, embora com algumas diferenças, são aparentados. Para esta sistematização optou-se pela classificação proposta pela Organização Mundial de Saúde, que define cinco grandes grupos de transtornos mentais.<sup>26</sup>

### **2.3.1 Transtornos de ansiedade**

Os transtornos de ansiedade caracterizam-se pela presença excessiva de reações de medo e preocupação que transportam consequências importantes ao nível das alterações comportamentais e interação social. Neste domínio, distinguem-se a ansiedade generalizada, o transtorno de pânico, a fobia social, o transtorno de ansiedade por separação, ou o mutismo seletivo, entre outros transtornos. A enfermidade pode ter origem em causas endógenas ou provocada por fatores externos ao indivíduo, como a ingestão sistemática de drogas. O sucesso no tratamento, feito por via psicoterapêutica ou farmacológica, depende, em grande medida, da idade e da severidade do transtorno.

---

<sup>26</sup> Esta classificação dos distúrbios psíquicos consta da *International Classification of Diseases 11th Revision*, da OMS. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>

### **2.3.2 Depressão**

A depressão é um transtorno psíquico que difere, pela intensidade e duração, das flutuações emocionais que surgem em qualquer indivíduo, como resposta à experiência pessoal do quotidiano. Manifestando uma «alteración del estado de ánimo em forma de tristeza, vacío o irritabilidad, junto em síntomas somáticos y cognitivos» (Ruiloba 2015, p. 129), o indivíduo deprimido experiencia uma perda de interesse em relação às atividades básicas da vida diária. Entre os sintomas incluem-se a fadiga crónica, a dificuldade de concentração, os sentimentos de culpa, a preocupação excessiva e a falta de confiança, tal como perturbações do apetite e do sono. Agravando o quadro sintomático, os indivíduos deprimidos estão sujeitos a um risco elevado de suicídio. Embora existam métodos farmacológicos e psicoterapêuticos para enfrentar a depressão, o seu grau de sucesso depende da severidade da doença e da idade do paciente.

### **2.3.3 Transtorno bipolar**

Este tipo de transtorno caracteriza-se pela alternância entre momentos depressivos e episódios maníacos. Durante os primeiros, o doente é acometido de uma profunda tristeza, sensação de esvaziamento e irritabilidade. Os períodos maníacos caracterizam-se pelo aumento da atividade que se manifesta por euforia, conversação rápida, pensamento acelerado e aumento da autoestima. Tal como no caso dos indivíduos deprimidos, também os pacientes que sofrem de transtorno bipolar apresentam um elevado risco de suicídio. Este tipo de transtorno é tratado com psicofármacos, mas, também, com recurso a psicoterapia.

### **2.3.4 *Stress* pós-traumático**

O stress pós-traumático resulta da exposição a um evento, ou série de eventos, de grande violência física e/ou emocional, como acidentes, desastres naturais, agressão ou experiências de combate. Caracteriza-se por um constante reviver dessas situações (sob a forma de memórias intrusivas, *flashbacks*, pesadelos), levando o paciente a evitar

atividades, locais ou pessoas relacionadas com tais acontecimentos, dado que são percecionados como uma ameaça permanente. Este quadro sintomático provoca graves limitações à vida familiar e social do indivíduo. A psicoterapia de grupo revela-se eficaz na mitigação deste tipo de transtorno.

### **2.3.5 Esquizofrenia**

A esquizofrenia é uma doença crónica e endógena, com origem em anomalias no sistema nervoso central, que se manifesta através de alterações da personalidade, da perceção, do comportamento e do pensamento. Segundo dados da OMS, e para 2022, a esquizofrenia afetava cerca de 24 milhões de pessoas em todo o mundo (Mental disorders, 2022) A doença divide-se em diversos subtipos, relacionados com a manifestação de um ou mais sintomas: alucinações, ideias delirantes, transtornos formais do pensamento (incoerente e ilógico), conduta extravagante e desorganizada, catatonia, pobreza de linguagem e de pensamento, bloqueios de pensamento, retraimento social, apatia, entre outros. A esquizofrenia é causa de «em gran pérdida de calidad de vida del enfermo y sus familiares, siendo una de las diez primeras causas de discapacidad por enfermedad» (Ruiloba, 2015, p. 226).

O esquizofrénico parece habitar um mundo totalmente diferente, que o mantém separado dos outros através de um abismo que desafia qualquer descrição: «totally strange, puzzling, inconceivable, uncanny, and incapable of empathy, even to the point of being sinister and frightening. (...) Like death and ecstasy, schizophrenia has often seemed a limit-case or farthest borderland of human existence, something suggesting an almost unimaginable aberration: the annihilation of consciousness itself» (Sass, 1992, pp. 14, 15). O tratamento farmacológico, obrigatório durante as fases mais agudas da doença, pode ser complementado por psicoterapia individual, reabilitação cognitiva e psicoterapia de grupo.

### 2.3.6 Transtornos secundários e menores

Secundando estes cinco grandes grupos de transtornos psíquicos, a OMS considera mais três grupos secundários, onde se incluem os distúrbios alimentares, os distúrbios comportamentais e os distúrbios de desenvolvimento.

## 2.4 Terapia pela Arte

**Embora o conceito de Arte Bruta esteja associado às produções de artistas com transtornos psiquiátricos, a doença não constitui, em si mesma, uma condicionante da Arte Bruta, mas apenas garantia de espontaneidade e veracidade. Se, na época em que Dubuffet elaborou o conceito, a forma como a instituição médica encarava o doente mental, assegurava um ímpeto criativo não mediado, hoje, as portas da Arte Bruta são atravessadas por objetos plásticos produzidos em *ateliers* artísticos com objetivos terapêuticos ou ocupacionais e sob a supervisão de mediadores artísticos.**

Poucos anos após ter sido formulado, o conceito de Arte Bruta tornou-se mais elástico e «passou a ser empregue para todas as obras realizadas fora do contexto artístico tradicional» (Martins, 2012, p. 41). Aos objetos criados de forma espontânea em hospícios, juntaram-se aqueles que são criados por indivíduos à margem da sociedade, excêntricos, presidiários, mas, também, os produzidos em contexto terapêutico, com o doente mental sujeito a um enquadramento e a práticas bem definidas.

Os *ateliers* de terapia pela arte, nascidos nos hospitais psiquiátricos a partir de meados do século XX, sofreram uma grande difusão a partir da década de 1970, em resultado do desenvolvimento de psicofármacos mais eficazes e a uma política de saúde mental que fez transitar grande número de pacientes institucionalizados para regime ambulatorio, com o conseqüente encerramento de muitas instituições psiquiátricas. Com o objetivo de enquadrar, ocupar e tratar estes pacientes, multiplicaram-se os ateliers artísticos, espaços onde o doente é incentivado a expressar-se de forma criativa. Esta prática deu origem à produção de uma grande quantidade de objetos plásticos, muitos dos

quais acabam preservados enquanto obras de arte: «on se met à archiver scientifiquement la moindre velléité expressive des malades, comme, on avait auparavant tout détruit sans remords» (Danchin, 2006, p. 91).

Esta prática assenta num modelo psicoterapêutico que recorre à expressão artística como linguagem de mediação, e baseia-se na relação entre o «sujeito (criador), o trabalho artístico (criação) e o/a arte-terapeuta/psicoterapeuta» (O que é a Arte-terapia?, sd). O paciente é incentivado a exteriorizar os seus sentimentos e pensamentos de forma significativa, mas indizível através de palavras. Reconhece-se como terapêutico se o resultado desta exteriorização puder ser elaborado, com ou sem apoio do mediador, e, eventualmente, apreciado por terceiros. Neste quadro, o terapeuta deve possuir uma formação específica que lhe permita a «compreensão particular do processo do paciente e dos fenómenos relacionados com o ato de criar» (O que é a Arte-terapia?, sd).

A ciência médica define a psicoterapia como «una aplicación planificada y documentada de las técnicas deriva das de los principios psicológicos establecidos, llevada a cabo por personas cualificadas y entrenadas en la comprensión de estos principios y en la aplicación de estas técnicas, con la intención de ayudar a los individuos a modificar aquellas características personales, tales como sentimientos, valores, actitudes y conductas, que son juzgadas como inadaptadas as desajustadas». (Ruiloba, 2015, p. 455). Esta noção pressupõe a existência de um corpo teórico subjacente ao método terapêutico, de uma aprendizagem da técnica adequada a cada uma das patologias e da capacidade para efetuar a avaliação dos resultados. Através das artes plásticas (como o desenho, a pintura, a escultura, a modelagem ou a colagem), mas, também, das artes de palco (como a expressão teatral, a dança ou a música), o potencial de expressão artística, traduzido em movimentos, sons, gestos, símbolos ou metáforas visuais «facilita a comunicação, o ensaio de relações de objeto e a reorganização de objetos internos, uma expressão emocional significativa e um maior autoconhecimento, libertando assim a capacidade de pensar e a criatividade» (O que é a Arte-terapia?, sd).

Mais que uma mera atividade ocupacional, a Arte-terapia visa melhorar (por vezes, tão só, viabilizar) a comunicação entre o terapeuta e o paciente, mas, também, deste último consigo próprio. Como fica claro, o objetivo último da Arte-terapia não é o objeto artístico em si, mas o caminho percorrido para chegar à sua produção.

Curar através da arte não é uma ideia recente. O teatro grego clássico apostava no efeito catártico — capaz de despoletar fortes emoções, manifestadas através do choro ou do riso — para libertar o espectador das tensões individuais, num momento de partilha social através da arte. Na Arte-terapia o paciente assume, simultaneamente, o papel de ator e de espectador, criando as condições para a catarse. Assumindo a função do *ponto* teatral, que intervém quando faltam as palavras ao ator, o terapeuta tem por missão facilitar o acesso ao discurso, neste caso, não verbal. Quanto ao método de análise do discurso artístico, perspectivam-se duas vias. A interpretativa, segundo a qual cabe ao mediador a descodificação do sentido dos conteúdos criados pelo paciente e a não interpretativa, próxima do modelo fundado na Psicologia Analítica do psiquiatra Carl Jung, onde a interpretação dos sinais extraídos da produção plástica não depende da intervenção do terapeuta, ficando inteiramente a cargo do paciente a tarefa de interpretar o seu conteúdo.

O terapeuta, ou mediador artístico que acompanha o paciente neste caminho, deverá, preferencialmente, acumular a formação artística com experiência na área social, da saúde mental ou educativa. Na maior parte dos casos, o paciente chega ao atelier de Arte-terapia após ter sido avaliado por um psiquiatra ou psicólogo, que prescreve a necessidade de psicoterapia, se esta deverá ser verbal ou não verbal e, no caso da última opção, qual o tipo de mediação (artes-plásticas, dança, música) que melhor parece adequar-se ao perfil do doente.

Quanto ao resultado, seja concretizado sob a forma de objetos plásticos ou de atividades performativas, poderá ser considerado arte? E, em caso afirmativo, dado que se trata de pacientes com doença mental, podemos situá-la dentro do conceito de Arte Bruta? Segundo o historiador da arte e antigo conservador da *Collection de l'Art Brut* de Lausanne, Michel Thévoz, a autonomia do criador é colocada em causa quando este é enquadrado: «la sollicitude et l'encadrement thérapeutique ont fini par neutraliser la spontanéité, l'engagement personnel et l'esprit contestataire qui sont les composantes nécessaires de l'invention artistique» (Thévoz *apud* Peiry, 2016, p. 201). Thévoz conclui de forma lapidar: «l'art comme la sexualité perdente leur attrait à être prescrites como exercices d'hygiène» (Thévoz *apud* Peiry, 2016, p. 201).

A contaminação da Arte Bruta, enquanto expressão idealizada, pela prática terapêutica coloca-se, não apenas quanto à presença de um mediador humano, mas, também, de um mediador farmacológico. O desenvolvimento dos medicamentos

psicotrópicos, apesar das indiscutíveis vantagens no bem-estar do doente psiquiátrico, veio — e a formulação é de Jean Dubuffet — condicionar a espontaneidade, a criatividade e o ímpeto criativo. Tome-se o episódio, ocorrido no início da década de 1980, quando a artista plástica Françoise Henrion<sup>27</sup> se empenhou em recolher produções de doentes de centros psiquiátricos belgas com o objetivo de criar um museu de Arte Bruta em Bruxelas. Jean Dubuffet, ao tomar conhecimento do projeto, dirigiu-lhe uma carta: «vous commencez bien tard, dans le domaine de la folie. Désormais, les neuroleptiques diminuent la production. D’autre part, le handicap mental implique des personnes très manipulables et éventuellement manipulées» (Centre de recherche et de diffusion de l’Art en Marge, 2000). Considerando já não existirem condições para constituir uma coleção de Arte Bruta, nos moldes em que o havia feito três décadas antes, Dubuffet foi categórico: «il vous faudra trouver une autre désignation» (Centre de recherche et de diffusion de l’Art en Marge, 2000). Françoise Henrion deu continuidade ao projeto, mas excluiu qualquer menção à Arte Bruta, optando por denominá-lo “Art en Marges”: «en marge de l’art reconnu comme tel, marquant une ouverture sur toutes les marginalités artistiques. Qu’elles émanent de la sphère de la santé mentale ou de personnes marginalisées, isolées, autodidactes. Un espace de célébration des individualités» (Centre de recherche et de diffusion de l’Art en Marge, 2000).

Christian Berst, proprietário de uma destacada galeria parisiense, exclusivamente dedicada à Arte Bruta, define como tendenciosa a identificação como Arte Bruta de objetos produzidos em ateliers terapêuticos ou por artistas autodidatas, «puisque beaucoup parmi ces derniers produisent des œuvres tout à fait normées, conventionnelles. L’assimiler à de l’art-thérapie n’est pas moins tendancieux, tant l’artiste brut est engagé dans une voie personnelle, rétive aux cadres institués» (Burat, 2015).

De forma a evitar o contágio da Arte Bruta pela Arte-terapia, a fronteira entre as duas realidades pode ser fixada com base na avaliação dos objetivos respetivos, evitando que objetos produzidos em ateliers de Arte-terapia sejam rotulados como Arte Bruta, uma vez que esta se refere, exclusivamente, a indivíduos que «utilizavam os meios artísticos sem qualquer intuito terapêutico» (Martins, 2012, p. 41). Um mal-entendido, cuja origem se assinala na perspetiva de alguns profissionais da área, que «desconhecem os verdadeiros

---

<sup>27</sup> A *Art en Marge*, criada em 1984, é uma associação sob a direção artística de Françoise Henrion, que se apresenta como local de exposição e estudo de obras plásticas criadas em ateliers criativos, ou autodidatas à margem dos circuitos artísticos.

objetivos da Arte-terapia, sendo desenvolvidas visões erróneas e limitativas, associando-a, por exemplo, à criação feita nos hospitais psiquiátricos, conhecida genericamente com arte bruta» (Martins, 2012, p. 6).

Uma visão alternativa, promove a divulgação pública dos objetos saídos do contexto terapêutico enquanto obras de arte, colocando a tônica no potencial inclusivo e libertador do ato criativo, e justificando a sua exposição enquanto produções artísticas de pleno direito: «the works on display are freely performed by our patients in a occupational therapy regime. The aim of our exhibition is to show the public that the mentally ill person is not a prototype of human ruin as is generally thought, but an individual capable of making a creative effort» (Fróis, 2022, p. 1). Alguns ateliers artísticos dirigidos a doentes mentais, decididos a ultrapassar a função puramente terapêutica ou ocupacional, apresentam-se como verdadeiros espaços de criação artística, por vezes com objetivos comerciais. Veja-se o catálogo (fig. 2.6) de uma exposição de objetos resultantes deste tipo de *ateliers*<sup>28</sup>, realizada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Figura: 2.6:

---

## arte bruta nas belas-artes



Fonte: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Capa do catálogo da Exposição *Arte Bruta nas Belas-Artes*.  
Coord. Teresa Barreto, 2016

---

<sup>28</sup> Capa do catálogo da exposição *Arte Bruta nas Belas-Artes*, realizada em 2016, promovida pelo Instituto Condessa de Rilvas.

As obras começam por ser descritas como instrumentos terapêuticos que ajudam a «promover a autoestima, a comunicação e a qualidade de vida» (Barreto, 2016, sp), para, mais à frente, acabarem descritas como veículos de «valorização pessoal e até como meios alternativos de subsistência» (Barreto, 2016, sp).

Perseguindo este objetivo de promover a inclusão e independência económica do doente mental através da arte, sem qualquer objetivo terapêutico, espaços de criação, como o projeto *Manicómio*, não hesitam em assumir como principal objetivo «desmistificar o estigma associado à doença mental, incentivar a empregabilidade dos doentes e promover a sua inclusão social» (Manicómio: Arte sem preconceito, 2022). «Isto não é terapia, é arte», sublinha Sandro Resende, acrescentando «eu nunca vi uma ficha clínica, o que me interessa é a pessoa e o que ela quer fazer» (Manicómio: Arte sem preconceito, 2022).

O artista plástico Sandro Resende, mediador nos *ateliers* de expressão artística para doentes mentais, durante mais de duas décadas no Hospital Júlio de Matos, entrevistado no âmbito desta investigação, expressa as suas dúvidas quanto à facilidade com que, por vezes, se promove o paciente mental a artista: «se um terapeuta disser: os meus pacientes gostam de fazer mandalas, é ótimo, entretém, mas isso não é arte, isso não é ser artista» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). E vai mais longe, exprimindo relutância quanto aos resultados efetivos da terapia pela arte: «não é a arte que cura. O que cura é a medicação, é o psicólogo» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Apesar das reticências, Sandro Resende abre espaço para que a criatividade possa emergir em alguns dos doentes que participam em ateliers artísticos: «nem todos os estudantes de Belas-artes vão ser artistas, o mesmo acontece com as pessoas que frequentam estes centros de produção, nem todas são artistas, porém em projetos de arte-terapia podem surgir autores muito interessantes» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Seja como produtor de *arte bruta*, *meio-bruta* ou mais *adocicada*, não se é artista porque se aprendeu a desenhar, a pintar ou a esculpir. Não se é artista porque se quer. É-se artista porque se é.

### 3. DA ARRECADAÇÃO PARA O MUSEU

**Ao ser descrito como Arte, um objeto até então não conotado com essa categoria de *coisas*, adquire um estatuto restrito que o leva a beneficiar de um elevado reconhecimento social, cultural e económico. Os critérios que dão acesso a este universo remetem para a questão, mais ampla, da identificação de um tipo de valor caracterizado como artístico. Este capítulo debruça-se sobre essa problemática, relacionando-a com o caso particular dos objetos de Arte Bruta, cujas características transportam questões específicas no que respeita à sua *comodificação*.**

#### 3.1 Arte Bruta e valor artístico

A variedade de respostas para a pergunta *o que é Arte?* diz bem do sentido polissémico do termo. Quando um engenheiro civil designa um viaduto, um túnel ou uma ponte como obras de arte, está a referir-se não apenas à qualidade estética e comunicacional (como marca na paisagem ou de progresso civilizacional) das estruturas, mas, sobretudo, à capacidade técnica necessária à sua concretização: «as técnicas são possibilidades, produtos, utilizações (...), as artes são valores criados pelas sociedades, que se transformam sempre em realidades, formas e objetos» (Francastel, 1987, p. 142).

Se a dimensão estética é uma qualidade subjetiva, o virtuosismo técnico parece mais fácil de reconhecer, aceitando-o enquanto característica objetiva. Utilidade e beleza são os atributos frequentemente chamados à colação quando se pretende diferenciar artesanato e Arte. Se a função utilitária de um objeto contribui para promover a integração e reconhecimento no âmbito das relações humanas, a partilha de uma perceção coletiva de *gosto* constitui um veículo de aproximação entre os indivíduos. Porém, a constante redefinição dos valores estéticos, codifica-a, ampliando-lhe a carga subjetiva tanto no plano sincrónico das sociedades como no movimento diacrónico da história.

Face às dificuldades em definir Arte, por vezes torna-se mais fácil admitir que qualquer forma de expressão simbólica o é. Talvez por isso a Arte Contemporânea,

sobretudo nas suas experiências mais programáticas e exploratórias, é, por vezes, tomada por uma «atividade ridícula, passatempo de pessoas incapazes, inútil e ociosa e, para lá disso, colorida por uma certa impostura» (Dubuffet, 2022, p. 22). De facto, a evolução no sentido da *imaterialidade* que decorre da «instauração de um sistema de signos não deduzidos do modelo da morfologia natural» (Argan, 1988, p. 105), não tem promovido o consenso sobre aquilo que denominamos por Arte:

Is a fair amount of disagreement over what things are art. (...) those who deny the claim of readymades or found objects to be art may claim as a necessary condition the use of great skill, or the obtaining of significant aesthetic properties. Those who deny that “primitive” art is art may claim the necessity of the intentionality criterion, noting that tribal cultures lack the concept of art. (Carroll, 2000, p. 37)

A Arte de hoje não é apenas diferente da Arte do passado. Hoje, pode ser considerado Arte aquilo que — embora já possuísse existência enquanto objeto — até ontem não o era. E isto apesar de, para alguns de nós, continuar a não o ser. Também por essa razão, a Arte é um conceito tão difícil de definir: «el arte tiene su concepto em la constelación, historicamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición» (Adorno, 1970, p. 21).

A dificuldade começa ao pretender-se designar como artísticos, objetos cujas características se integram num determinado paradigma. Para tal, seria necessário começar por eleger os objetos que servem de modelo a esse paradigma e, depois, encontrar as semelhanças entre estes e os objetos a comparar. Porém, ao sujeitar cada novo objeto a este tipo de confronto, deparar-nos-íamos com uma dificuldade na operação de reconhecimento: «the notion of resemblance is sufficiently vacuous (anything resembles anything in some respect or other, since it shares some property with it) that the characterization would count anything as art» (Carroll 2000, p. 25).

Outra das dificuldades resulta do facto de a seleção de determinado objeto para integrar a categoria *Arte*, não resultar de um escrutínio meramente formal, «there are political, educational, social, economic, and other decisions that require an understanding of how “art” is used, what it means, and what one implies when one uses it in one way rather than another» (Carroll, 2000, p. 141). Razões suficientes para que a Arte teime em

resistir a uma definição acabada: «the story of philosophers attempts to define the concept of art has not been a happy one» (Carroll, 2000, p. 22).

Perante o impasse em relação a uma definição categórica, o reconhecimento de um tipo de valor, designado como *artístico*, constitui uma possibilidade operativa. Ao identificar o *ser Arte* como um *tipo* de valor abstrato, e não como uma categoria de coisas, atribui-se ao seu potencial de comunicabilidade — ou seja, de ser reconhecido dessa forma por um grupo alargado de indivíduos — a possibilidade de definir determinado objeto como artístico.

A exploração da emoção e da espontaneidade como alternativa ao formalismo tradicional, fazem parte de um discurso que começou a ser preparado no final do século XIX para emergir, em pleno, durante o século XX. O papel do automatismo e a exploração do inconsciente na atividade criativa, experimentados por surrealistas ou expressionistas abstratos — com o artista a fazer do primeiro golpe de forma e cor sobre o plano pictórico o início da aventura criativa — aceitam-se como ponto de partida para a produção do objeto artístico. Admitindo que um objeto de Arte Bruta pode nascer de uma atitude semelhante — quanto à espontaneidade e à emoção — teremos como diferença fundamental a inexistência de intencionalidade, por oposição à teatralidade que pressentimos na programada falta de programa que caracteriza algumas das correntes artísticas contemporâneas.

A capacidade que um indivíduo institucionalizado tem para criar, sem qualquer pretensão de dialogar com os cânones artísticos, «provoca uma reação de espanto ainda nos dias de hoje e é isso que mantém a *Art Brut* enquanto um conceito operante e resistente» (Franco, 2020, p. 27). Porém, como Dubuffet intuiu ao pretender salvaguardar a pureza da sua descoberta, a divulgação e massificação da Arte Bruta acarretam consequências que podem desvirtuar o seu valor intrínseco: «the inherent quality of the art would become adulterated and its solitary and eccentric character would be diluted» (David Maclagan, 2009, p. 130).

Perante o espartilho conceptual — criado por Jean Dubuffet — que mantém as produções artísticas dos doentes mentais reféns de uma realidade datada no tempo e circunscrita ao espaço dos sistemas asilares, é chegada a hora de questionar o título de Arte Bruta quando aplicado a objetos criados em contextos e realidades muito diversos daqueles que estiveram presentes na origem do conceito. Tal como parece difícil encontrar utilidade

na compartimentação da Arte segundo a cor da pele, as opções políticas ou o género do seu produtor — excepto, talvez, se estas características constituírem elementos definidores do próprio acto criativo — nomear como Arte Bruta toda as produções artísticas de doentes mentais, independentemente da forma como estes se encontram enquadrados, não só desvirtua o próprio conceito, como parece valorizar a condição mental do artista, ao invés da obra. Talvez por isso seja oportuno recentrar as produções de indivíduos com doença mental na questão da percepção do valor artístico enquanto fenómeno simbólico e comunicacional, colocando a tónica na mensagem e não na especificidade do emissor: «a arte criada por um doente mental é isso mesmo, arte, e a arte pode ser boa ou má, independentemente de quem a produz e independentemente da corrente artística onde se insere» (Oliveira & Paixão, sd, sp).

### 3.2 Artificação

**As alterações na percepção social, cultural e económica que determinada produção criativa sofre quando é alvo de especial atenção que lhe modifica o estatuto, o significado e o valor intrínseco, constitui um fenómeno assinalado pela Sociologia da Arte, e designado como Artificação. Este conceito, nascido sobretudo da reflexão sobre o fenómeno da Arte Urbana, possui valor operativo quando aplicado ao processo de descoberta, legitimação e afirmação da Arte Bruta.**

No início do século XXI, as sociólogas Roberta Shapiro e Nathalie Heinich vêm propor o termo Artificação para designar o processo através do qual determinado objeto, criado sem a intenção expressa de ser definido como Arte, acaba por integrar essa categoria de *coisas* (Shapiro, 2019, p. 256). Esta alteração de estatuto, no sentido da promoção de *não Arte* a Arte, coincide com uma modificação na forma como o objeto é percecionado (Shapiro, 2019, p. 257). O conceito de Artificação abarca um grande número de formas de expressão relevantes na cultura popular contemporânea (caso da *Street Art* e do *Graffiti*), definindo o processo que conduziu à sua legitimação, alteração do valor simbólico e deslocação hierárquica no sentido da valorização (Shapiro, 2019, p. 268). A afirmação da Arte Bruta dentro do universo da Arte Contemporânea constituiu um fenómeno de características semelhantes: «pour la théorie de l’artification, l’art brut

apparaît comme un cas d'école» (Shapiro, Heinich, 2012, p. 1). Este processo de Artificação *avant la lettre* percorreu etapas sucessivas — a descoberta, a legitimação, a mercantilização e, finalmente, a patrimonialização:

La période confidentielle de l'après-guerre au cours de laquelle la catégorie Art Brut prend forme mais reste l'affaire d'un petit cercle d'initiés; ensuite la révélation au grand public, avec l'exposition de 1967 à Paris, au musée des Arts décoratifs, puis l'installation de la collection à Lausanne; enfin le travail des continuateurs, qui perdure à ce jour, assurant à la fois la diffusion de l'art brut et de ses dérivés au niveau international et l'expansion d'un marché fort dynamique. (Shapiro, Heinich, 2012, p. 1)

Desde o momento em que emerge como *subgénero* da Arte Contemporânea, a Arte Bruta desperta a atenção de colecionadores, negociantes de arte, museus e agentes culturais. A atribuição de estatuto artístico a objetos nascidos no domínio da psiquiatria e da marginalidade cultural, rapidamente evoluiu para a sua divulgação, comercialização e musealização. Na viragem para o século XXI, respirando o *air du temps*, é a vez do *marketing*, associado aos programas de responsabilidade social das empresas, lançar um olhar *predador* sobre a Arte Bruta. Enquanto apoia artistas e instituições vocacionadas para a inclusão do doente mental, promove exposições e adquire obras: «o *marketing* espreita, descarado, pronto a surfar na onda. Aliás, acho mesmo que já começou. (...) A arte é uma enorme porta aberta num cruzamento de mil caminhos!» (Coleção Treger Saint Silvestre, sd), afirma o colecionador franco-português, António Saint Silvestre, numa reflexão crítica sobre os circuitos contemporâneos da Arte Bruta.

Se a criação artística pode contribuir para o enquadramento social do doente mental e para a moderação do estigma social de que é vítima, também pode ser entendida como «une dérive mondaine où la société retrouve une manière d'exposer — et de contrôler, de mettre à l'intérieur — ce qu'elle rejette et refoule structurellement, à savoir la déviation, qu'elle soit d'ordre moral, social ou psychique» (Miguel, 2019, p. 150). A incorporação de produções semiocultas — como o caso da Arte Bruta — no ecossistema artístico, vem levantar dúvidas sobre a legitimidade de tornar público o que não foi produzido com esse objetivo, e cujos autores — alguns já falecidos, outros sob tutela — não estão sequer em condições de conceder aprovação. Nestes casos, a apropriação e a salvaguarda ilegítima das suas obras podem constituir uma derradeira forma de exclusão (Peiry, 2016, p. 152).

Em parte, resultado do fascínio pelo diferente e pelo marginal, o processo de Artificação da Arte Bruta vem dar cumprimento ao princípio de que «uma obra de arte só o é quando se oferece à leitura, ou à recepção, e quando é verdadeiramente recebida» (Gonçalves, 2018, p. 283). Porém, perante as características específicas da Arte Bruta — o contexto e a forma como foi produzida e a biografia do autor — falta efetuar uma reflexão crítica no plano ético e jurídico sobre a difusão de obras que foram criadas sem esse propósito, das quais o autor (vivo ou morto) se vê, subitamente, despojado, tal como uma avaliação do impacto que a súbita exposição pública poderá ter em indivíduos psicologicamente fragilizados. Neste sentido, importará compreender «qual é o relacionamento do produtor com as suas obras acabadas? Como encara ele aquela extensão do pensamento, corpórea, com formato próprio, com identidade? Sabemos também que a obra pode traumatizar o autor, que ele pode reconhecer-se tanto através dela que chega a magoar-se» (Gonçalves, 2000, p. 163). Se estas questões possuem toda a pertinência quanto aos artistas ditos *convencionais*, pensemos nas consequências que a ideia de produção artística poderá ter no caso do artista com doença mental.

Constituindo um processo delicado, que exige reflexão e contextualização, a integração da Arte Bruta no circuito artístico complexifica-se quando encontra, a jusante, os processos de musealização e a patrimonialização: «toda experiência artística é também patrimonial, na medida em que revela um sentimento fundamental de pertença: o de fazer parte da totalidade do universo» (Scheiner *apud* Junior, 2015, p. 51). Este processo legitimador, embora retire marginalidade ao *artista bruto*, nem por isso lhe garante uma posição de pleno direito no mundo das artes. Ao interrogar a repetida associação entre Arte e loucura, que continua a ser utilizada para rotular as manifestações de Arte Bruta, depara-se com a imposição de uma etiqueta que marca de forma indelével o *artista bruto*:

O que pode estar significando a palavra “louco” no contexto específico de uma exposição de manifestações de sujeitos determinados que possuem nomes próprios, passageiros em cujas biografias, qualquer que seja a construção psico-sócio-histórica que delas se venha a fazer, necessariamente constará a passagem por uma “instituição total” com todas as implicações que daí são decorrentes. (Frayze-Pereira *apud* Franco, 2019, p. 3)

A integração da Arte Bruta no circuito artístico — uma contradição em termos, à luz do conceito proposto por Jean Dubuffet — constitui um fenómeno duplamente

controverso. Se, por um lado, existe o perigo de exploração da propriedade intelectual do doente mental, por outro, a forma como os autores e os seus trabalhos são rotulados enfatiza a diferença, reforçando a sensação de marginalização: «some artists, art critics, and advocates argue that labeling artists as “outsiders” contributes to this othering, and instead use more neutral terms like self-taught art» (Queen, 2019). A opção de substituir a designação Arte Bruta por Arte Autodidata, aqui proposta, exigiria, porém, uma revisão do conceito tradicional de autodidatismo, no qual se assume que o artista mantém uma relação com os valores culturais da sociedade: «the old-style autodidact was fundamentally defined by a reverence for culture which was induced by abrupt and early exclusion, and which led to an exalted, misplaced piety, inevitably perceived by the possessors of legitimate culture as a sort of grotesque homage» (Bourdieu, 1984, p. 84).

O fenómeno artístico, enquanto catalisador cultural e sinal de reconhecimento social dentro dos grupos humanos, é alvo de constante redefinição. Independentemente das formas encontradas para a ela nos referirmos, a Arte Bruta, mais do que uma mera curiosidade, conquistou um lugar de pleno direito no seio da Arte Contemporânea, e é nessa qualidade que deve ser equacionada. Porém, ao fazê-lo, teremos de ter em conta, como variável extra, o estatuto específico do artista bruto enquanto doente mental, que deverá ser equacionada, não como característica definidora do objeto artístico, mas enquanto garantia de respeito pela diferença, fragilidade e dignidade do seu autor.

### **3.3 Arte Bruta e propriedade intelectual**

**Mesmo antes de entrarem no mercado convencional durante a segunda metade do século XX, os objetos e as imagens produzidas por doentes mentais circulavam fora do âmbito hospitalar desde há algumas décadas. A existência de uma *arte dos loucos* de acesso relativamente fácil, cedo despertou a atenção dos colecionadores. A forma como estas aquisições ou doações foram (e, eventualmente, continuam a ser) realizadas, suscita questões no plano ético, mas também legal, no que respeita ao valor patrimonial e à propriedade intelectual.**

Muitos dos objetos que viriam a ser designados como Arte Bruta, e que começaram por atrair a atenção de médicos e enfermeiros no início do século XX, acabaram por sair do universo hospitalar à revelia dos seus produtores: «nombreux médecins offrent diverses patients et fournissent de nombreuses informations quant à leur existence et à leur oeuvre» (Peiry, 2016, p. 148). Jean Dubuffet e os seus companheiros surrealistas beneficiaram desta circulação informal de objetos artísticos, constituindo a sua coleção no decurso de visitas a instituições psiquiátricas, ou através de contactos estabelecidos com profissionais de saúde (Peiry, 2016, p. 149).

À luz das legislações suíças e francesa de meados do século XX (países e época em que Dubuffet efetuou grande parte das recolhas), os médicos e as instituições hospitalares que lhe facilitavam as obras cometiam atos ilícitos, permitindo a apropriação, por terceiros, das produções de pacientes sob a sua tutela (Peiry, 2016, p. 148). Ilícitos, por duas ordens de razão: se os objetos eram tomados pelo colecionador devido ao seu valor artístico, então seria implícito reconhecer-lhes um valor patrimonial, enquanto propriedade dos pacientes ou dos seus familiares, os únicos que poderiam autorizar a sua doação ou transação. Por outro lado, se os mesmos objetos fossem considerados apenas como elementos de diagnóstico, ou produtos da ação terapêutica, então a sua alienação vinha colocar em causa o dever de confidencialidade clínica que vincula qualquer profissional da área da medicina. Ao ignorar estes princípios cometia-se, em simultâneo, um atentado ao direito de propriedade, aos direitos de autor, à reserva da personalidade e, em última instância, à dignidade do autor.

Porém, alguns argumentos servem de justificação à circulação informal deste tipo de peças. Em primeiro lugar, admitindo que a relação que o *artista convencional* estabelece com as suas obras possui um carácter diferente daquela que é estabelecida pelos indivíduos com doença psíquica: «s'en désintéressent dès qu'ils sont achevés; ils les offrent très souvent, les mettent à l'écart ou parfois les détruisent» (Peiry, 2016, p. 149). Outro dos argumentos apoia-se no facto de grande parte das obras não se encontrarem assinadas, o que faz prova do desinteresse dos seus criadores pela sua propriedade intelectual ou material, ou ainda no facto da fragilidade de alguns dos materiais utilizados (por vezes paredes *grafitadas*, elementos vegetais, ou mesmo alimentos, como pão seco) tornar o ato de colecionar uma forma de garantir a sua preservação.

Perante os pressupostos apontados, podemos centrar o debate entre a justificação cultural e patrimonial que promove a conservação de objetos de Arte Bruta — à imagem do que acontece com outras produções artísticas — e o entendimento de que a preservação de objetos criados fortuitamente, sem uma intenção concreta, muitas vezes a partir de materiais não duráveis, desvirtua a intenção que presidiu à sua criação: «la fabrication de l'oeuvre predomine sur la conservation, l'acte créateur prévaut sur son résultat» (Peiry, 2016, p. 150).

Se as obras reunidas por Dubuffet se mantiveram juntas numa coleção cuja preservação é garantida por objetivos patrimoniais muito precisos, muitas das obras conotadas com a Arte Bruta, obtidas de forma informal durante décadas, circulam, livremente, no mercado. À medida que a procura faz disparar o seu valor comercial, toma lugar a discussão em torno da legitimidade, responsabilidade e ética de transacionar este tipo de objetos, sobretudo das obras produzidas em contexto terapêutico, «what at first appears to be a simple question of legal ownership has, in fact, deep implications for the representation of disability and mental health in our culture» (Pavis et al., 2019).<sup>29</sup>

O terapeuta, o mediador artístico ou o psiquiatra, reconhecidos enquanto «father and judge, family and law» (Foucault, 1993, p. 272) do doente mental, assumem a sua tutela intelectual e material, «assuming not only patients agency, but also their voice since their “gibberish” supposedly could not be understood or trusted (...) a trend that persisted in outsider art and which has survived to some degree in special education» (Wexler, Derby, 2015, p. 130). Organizar exposições, divulgar, utilizar ou vender obras de participantes em sessões de Arte-terapia (mesmo que o benefício da venda de obras reverta, em parte ou na totalidade, em favor do paciente), conduz a um conjunto de questões de ordem moral e de ética profissional, cuja especificidade e contexto podem, em última análise, constituir matéria de Direito. Mas este é um debate que continua por fazer.

Ao olharmos aquela obra — produzida há um século na solidão de um asilo, ou este ano num *atelier* de Arte-terapia — fascinados pela alteridade do belo ou, simplesmente, seduzidos pela experiência da inquietude, interroguemo-nos: «e o mercado? É bruto e não

---

<sup>29</sup> *In Who Owns Outsider Art? Exploring best practice in the use of visual artworks made in Art Therapy and Arts & Health*, projeto da Universidade de Exeter, no Reino Unido, liderado pela professora de Direito Mathilde Pavis e pela arte-terapeuta Karen Hucvkale. Disponível em: <http://sculecentre.ex.ac.uk/who-owns-outsider-arts/>

se importa com catalogações? Explora brutalmente estas contradições? Bom, o mercado... é o mercado» (Cruz, 2016).

### 3.2 Arte Bruta e mercado artístico

**Os primeiros colecionadores de Arte Bruta terão sido atraídos pela estranha beleza dos objetos, mas também pelas favoráveis condições de aquisição. Nos anos que se seguiram à descoberta da Arte Bruta muitos colecionadores tiveram a possibilidade de constituir acervos relevantes sem grande esforço económico. Hoje, a Arte Bruta é vista como um produto diferenciado dentro do mercado artístico, atingindo valores completamente inimagináveis até há poucas décadas.**

Em meados do século XX, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss confessava a perda de interesse por aquilo que denominava como «arte profissional» (Minturn, 2004, p. 248), para justificar o início de uma coleção de objetos de Arte Primitiva, mas também de algumas peças conotadas com um *género* emergente: a Arte Bruta. Além da razão apontada pelo colecionador, existiam motivos financeiros a dirigir a escolha, favorecendo novas formas de perceção estética:

One surrounds oneself with these objects not because they are beautiful, but because, since beauty, has become inaccessible to all but the very rich, they offer, in its place, a sacred character — and thus one is, by the way, led to wonder about the ultimate nature of aesthetic emotion. (Lévi-Strauss, *apud* Minturn, 2004, p. 248)

A Arte Bruta, a par da Arte Popular e da Arte Primitiva, enquanto categorias de objetos colecionáveis e transacionáveis, «has been the result of the colonizing of the privacy of the poor, disabled and disenfranchised for the benefit of an art market hungry for expressions of purity» (McCollum, 2017, p. 4).

A relação assimétrica estabelecida entre o produtor e o consumidor, que tem lugar na aquisição de objetos artísticos marginais ao mercado tradicional de arte, favoreceu um assalto, quase depredatório, que perdurou durante os primeiros anos após a *descoberta* da Arte Bruta, em meados do século XX. Porém, uma vez entrados no mercado, o valor

comercial destes objetos não tardou a acompanhar a procura crescente. O que começou por constituir uma boa oportunidade para o colecionador, rapidamente se transformou num bom negócio para o *marchand* de arte e para as grandes leiloeiras internacionais. Quanto ao criador, se foi aquele que menos lucrou, podemos admitir que a sua imagem, mesmo que póstuma, acaba por beneficiar com a integração da sua obra e do seu nome na dinâmica do mercado da arte: “the propagation of Outsiderism is unarguably successful for the market and to legacy of artists defined within” (Solominski, 2020, p. 13).

Hoje, entre os muitos certames internacionais que lhe são dedicados, a Arte Outsider tem em Nova Iorque a sua mais importante feira anual (a primeira edição teve lugar em 1993). Transações milionárias fazem tábua rasa dos princípios inscritos na definição de Art Brut de Dubuffet ou de *Outsider Art* por Cardinal: «Outsider Art (art brut) is defined as a mode of original artistic expression which thrives on its independence, shunning the public sphere and the art market» (Cardinal, 2019, p. 1459).

Figura: 3.1:



Fonte: Christie's

William Edmondson (1874–1951)

*Boxer*

c. 1936

Pedra calcária

43 x 18,4. x 25,5 cm

Coleção particular

Casas de leilões, como a Sotheby's ou a Christie's, parecem ter descoberto na Arte Bruta uma nova e estimulante oportunidade de negócio. Em Março de 2011, um desenho da Virgem Maria sobre papel de embrulho, realizado num hospital psiquiátrico no início dos anos 1950, pelo mexicano Martín Ramírez, mudava de mãos por mais de 400.000 dólares. Enquanto em Dezembro de 2014, uma obra de Henry Darger ouvia o martelo cair aos 750.000 dólares, um valor recorde à época, apenas ultrapassado, em Janeiro de 2016, pelo de uma pequena escultura (fig. 3.1) do americano William Edmondson (1874–1951), intitulada *Boxer*, arrematada por 785.000 dólares.

Em muitas destas transações, o sensacionalismo gerado pelo anúncio dos montantes atingidos, somado à atração pela temática e biografia dos autores, acabam por gerar mais interesse do que a própria obra, atraindo a atenção do público e dos *media*.

O colecionador António Saint Silvestre justifica o interesse crescente pela Arte Bruta com o vazio que, segundo diz, se criou após um século XX de grande riqueza criativa, interrompida no seu último quartel:

E depois? Instalações. Fotografia. Mais instalações! Plastificação de cadáveres, considerado por certos críticos, o suprassumo da arte, os mesmo que adoram a atual figuração. (...) Estaria a Arte moribunda, estaria congelada, nada de novo no horizonte? Era o que se pensava entre décadas de 80 a 90. (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024)

Para o colecionador franco-português, coube à Arte Bruta e suas aparentadas, a missão de salvar a Arte do beco sem saída em que se encontrava: «finalmente as Artes Marginais, a Arte Singular, a Arte Bruta, a Arte Espírita, a Arte *Hors Normes*, saíram do purgatório e obrigaram a história da arte a corrigir-se ou reinventar-se» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024). Categorias de objetos, muitos deles criados sem objetivo comercial, que, ao entrarem na lógica específica da economia dos bens culturais, exigem da parte de todos os agentes uma profunda reflexão sobre a legitimidade do processo de apropriação em que estão envolvidos:

Sociology endeavours to establish the conditions in which the consumers of cultural goods, and their taste for them, are produced, and at the same time to describe the different ways of appropriating such of these objects as are regarded at a particular moment as works of art,

and the social conditions of the constitution of the mode of appropriation that is considered legitimate. (Bourdieu, 1984, p. 1)

Um tipo de objetos produzidos por uma categoria de indivíduos que o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930–2002) caracterizou como «não cultivados» (Bourdieu, 1996, p. 278), cuja descoberta e consequente legitimação parece depender menos do ato criativo em si, e mais do acto de escolha e apropriação do objeto. O «ato criador» (Bourdieu, 1996, p. 278) do descobridor, esse sim, «altamente cultivado» (Bourdieu, 1996, p. 278), torna o objeto visível, dando-lhe existência enquanto Arte.

A Arte Bruta, pensada como uma arte natural, quase como um dom da natureza, carrega um certo sentimento de milagre, «à maneira de uma Ilíada escrita por um macaco datilógrafo, fornecendo deste modo sua justificação suprema à ideologia carismática do criador incriado» (Bourdieu, 1996, p. 278). E talvez seja este o espanto que conduz à descoberta que traz à vida algo feito para não existir, pelo menos na forma como a sociedade exige que tudo exista.

O comentário do psiquiatra João dos Santos à divulgação pública da obra do *artista bruto* Jaime Fernandes, nos anos 1970, em Portugal, faz eco de uma outra atitude que, ao arrepio da voraz vontade de ver, de adquirir e de ter, prefere imaginar: «a obra de Jaime é auto-retrato, ela exprime o que fizeram dele o seu mundo infantil e a sociedade dos homens e o que ele próprio fez de tudo isso. (...) É talvez abusivo expor Jaime (...) observem-no e admirem-no no recolhimento da vossa fantasia criativa» (Santos, 1983, sp).

Mesmo que não tomada à letra, a sugestão de João Santos vem apelar a um entendimento da Arte Bruta como muito mais que uma experiência estética.

## 4. ARTE BRUTA EM PORTUGAL

Em Portugal foi necessário aguardar três décadas até surgir um nome associável ao conceito formulado por Jean Dubuffet. Descoberto em meados dos anos 70, Jaime Fernandes «dá origem a estas discussões em Portugal, sendo considerado o primeiro grande artista descoberto nos termos da *art brut* no país» (Franco, 2020, p. 16). A presença desde 2014 de uma coleção de importância internacional em Portugal, tem contribuído para uma maior visibilidade da Arte Bruta. Finalmente, um terceiro movimento, nascido na segunda década do século XIX, «procura despertar uma sensibilidade pública a respeito da arte realizada por pessoas que tiveram experiências de internamento psiquiátrico, vinculados a projetos que partiram dos Hospital Júlio de Matos» (Borges, Resende, 2020, p. 70). O projeto *Manicómio* faz parte desta dinâmica.

### 4.1 Um percurso português

O primeiro registo português sobre objetos artísticos produzidos por indivíduos com doença psiquiátrica data do início do século XX. Numa publicação pioneira a nível internacional, intitulada *Pintores e Poetas de Rilhafoles* (1900), o médico e escritor Júlio Dantas (1876–1962) faz a análise dos objetos criados por doentes mentais, reunidos pelo psiquiatra Miguel Bombarda, a partir de 1894, no Hospital Psiquiátrico de Rilhafoles<sup>30</sup>, em Lisboa. Enquadrado por um momento de afirmação institucional da psiquiatria em Portugal (Franco, 2017, p. 78), Dantas propunha efetuar «o estudo d’algumas características da arte do louco, pela vantagem que da sua fixação resulta para a crítica geral da arte sã e pela importância que esse estudo reveste na diagnose de certas formas de loucura» (Dantas, 1900, sp).

Feita a leitura psiquiátrica das obras dos pacientes, Júlio Dantas não lhes atribui qualquer valor estético, dada a falta de destreza que os seus autores demonstravam, «sem base de academias, sem *technica*, sem cultivo profissional» (Dantas, 1900, sp). A utilidade e interesse que lhes reconhece é enquanto instrumento médico, útil no reconhecimento dos

---

<sup>30</sup> O Hospital de Rilhafoles, o primeiro hospital psiquiátrico português, abriu portas em 1848 e, durante cerca de cinco décadas, foi a única instituição hospitalar exclusivamente dedicada ao tratamento deste tipo de doenças. Desde 1911 passou a chamar-se Hospital Miguel Bombarda.

sintomas de doenças mentais, mas, também, como um exemplo do que deveria ser evitado por quem quisesse cultivar o bom gosto artístico. Os objetivos de Júlio Dantas passavam por «compreender a arte do homem normal para, enfim, separá-las em âmbito social: a arte louca no hospício, em tratamento e isolamento social, e a arte sã nos museus e em contato com o público» (Franco, 2017, p. 69). Médico, mas também conhecido literato, Dantas propunha — visando as vanguardas do seu tempo — que as produções dos *loucos* se adequassem à avaliação da Arte *convencional*: «para que a educação de um crítico d’arte assente sobre bases solidas, é preciso partir da estranha e monstruosa arte dos manicômios para a arte oficialmente cotada» (Dantas, 1900, sp). Através do exemplo e da comparação entre a *arte oficial* e a arte *dos loucos*, Dantas propunha separar o genial do simplesmente extravagante, tendo por alvo os artistas plásticos e escritores que apelida de *decadentes*, advertindo para os perigos das teorias<sup>31</sup> que faziam depender a génio criativo da atividade inconsciente:

A amplidão do conceito anthropologico dos psychiatras italianos (paranoia indiferente, paranoia *sine-delirio*) rompe os muros dos manicômios e alastra cá, por fora, dando os revolucionários, os anarchistas, os *mattoides*, os santos, e toda essa galeria de figuras de cêra da arte decadente, a que é de uso chamar symbolistas, mysticos, néogothicos, bysantinos, préraphaelitas, e vários outros nomes de giria barbara creados com peor ou melhor fortuna pelos pseudo-genios da dissolução. (Dantas, 1900, sp)

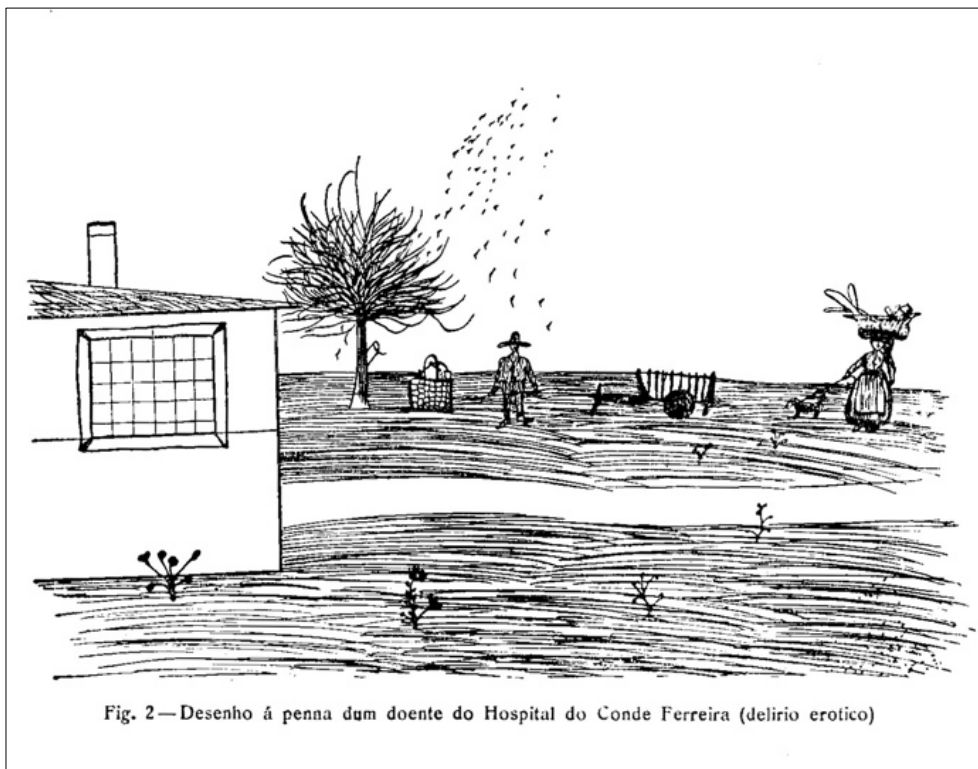
No mesmo ano da publicação de *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, Miguel Bombarda (1851–1910), referência da psiquiatra portuguesa a quem Dantas dedicava o seu livro, escrevia o artigo *Arte e Manicômios* na revista *Medicina Contemporânea* (1900), também ele dedicado às produções artísticas dos *alienados*, insistindo na ideia de não possuírem qualquer mérito artístico. Uma década depois, o psiquiatra Augusto Corrêa percorria o mesmo tema na obra intitulada *O genio e o talento na pathologia* (1911), evidenciando, mais uma vez, a falta de qualidade artística e a relação direta entre patologia e expressão artística: «um megalómano em Rilhafolles desenhava sempre grandes personagens A perseguida do Conde de Ferreira, de que falámos, tem, por causa do seu delírio mystico, uma predilecção exclusiva pelos assumptos devotos. E o mesmo nos outros casos» (Corrêa, 1911, p. 179). Corrêa exemplificava os seus argumentos através da reprodução de obras

---

<sup>31</sup> Júlio Dantas referia-se ao psiquiatra italiano Cesare Lombroso (1835-1909).

específicas, acompanhadas de legendas (fig. 4.1) que descreviam o tipo de causalidade que tinha em mente.

Figura: 4.1:



Fonte: Corrêa, A. (1911)

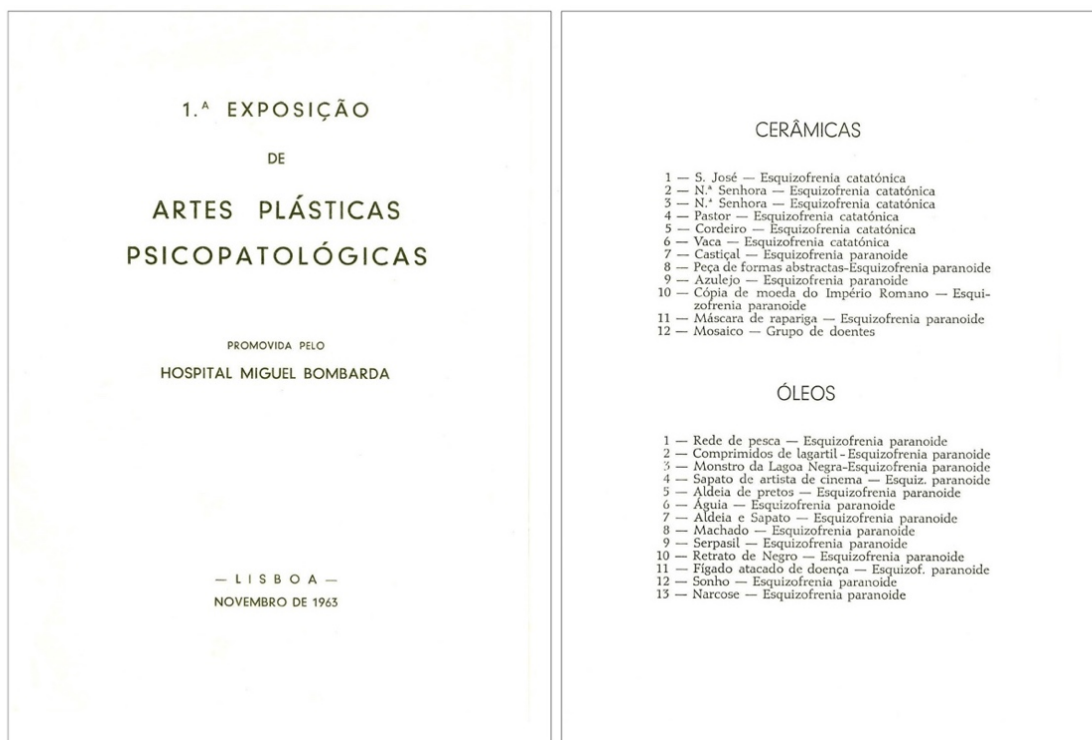
Desenho de um paciente do Hospital Conde Ferreira.  
no livro de Augusto Corrêa, *O genio e o talento na pathologia* (1911).

Tal como Júlio Dantas e Miguel Bombarda, também Augusto Corrêa evidenciava o seu conservadorismo em matéria de criação artística, vendo as produções dos pacientes psiquiátricos como modelos a evitar pela *Arte convencional*, permitindo-se alargar as funções do psiquiatra às de crítico de arte: «o medico tem uma especial autoridade para fazer a critica litteraria e artística, porque as condições *psychologicas* e *physiologicas* da génese das obras dessas categorias estão no seu campo de estudo (Corrêa, 1911, p. 28).

Os primeiros sinais de reversão desta perspectiva utilitarista e ideológica sobre a *arte dos doentes* manifestam-se na segunda metade do século XX, associados à emergência de uma tendência para a integração social do paciente mental. É o caso da *Primeira Exposição de Arte Psicopatológica*, que teve lugar no Hospital Miguel Bombarda, em

1963. Se cada uma das pinturas a óleo e cerâmicas continua relacionada com determinada patologia (fig. 4.2) e não com a identidade do seu autor, a grande alteração é o reconhecimento de valor criativo nos objetos expostos. O texto da brochura publicada por ocasião do evento, admite<sup>32</sup> que «the mentally ill person is not a prototype of human ruin as is generally thought, but an individual capable of making a creative effort» (Fróis, 2022, p. 1). Embora fique claro que aquelas obras tinham sido criadas em regime de terapêutica ocupacional (Fróis, 2022, p. 2), e pese embora a falta do reconhecimento individual, assinala-se uma enorme alteração na forma de perceber as capacidades do doente psiquiátrico. Na sequência da exposição, grande parte das obras foram vendidas diretamente ao público<sup>33</sup>, ficando as restantes à guarda do hospital.

Figura 4.2:



Fonte: Biblioteca do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa

Folha de sala da *Primeira Exposição de Arte Psicopatológica*, realizada no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda (Lisboa, 1963).  
 Biblioteca do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa.

<sup>32</sup> De autor anónimo, em princípio um médico da instituição.

<sup>33</sup> Embora não seja claro para quem reverteu o benefício da venda.

Se, no caso da exposição de 1963, no Hospital Miguel Bombarda, os autores das obras eram mantidos no anonimato, poucos anos depois, Jaime Simões Fernandes (1899–1969) torna-se no primeiro e «único» (Borges, Resende, 2020, p.70) representante da Arte Bruta em Portugal.

Jaime — nome pelo qual se tornou conhecido — foi institucionalizado com 40 anos de idade no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa. Aí permanecerá durante três décadas, até falecer, diagnosticado com uma «esquizofrenia processiva» (Franco, 2020, p. 17), com uma causa de «ordem moral» (Franco, 2020, p. 17). Nos últimos quatro anos de vida (entre 1965 e 1969), «uma das manifestações tardias da sua doença foi um forte impulso criativo, que resultou na produção de vasta obra gráfica e pictórica» (Cordeiro *apud* Moutinho, Lobo, 1997, p. 16). Numa época em que os pacientes não beneficiavam de qualquer tipo de terapia ocupacional, sem qualquer tipo de supervisão técnica ou objetivo terapêutico e sem ter ao seu dispor qualquer material específico para artes plásticas, Jaime Fernandes realizou centenas de desenhos a esferográfica, lápis e, por vezes, mercúrio-cromo (Gomes, 2020, p. 261).

As figuras humanas ou antropomórficas eram contornadas com um traço fino, preenchido por uma trama de linhas desenhadas sobre pedaços de papel ou cartão que encontrava disponíveis no hospital: «the back — a blank surface — of hospital letterheads, or on record sheets — Entradas e saídas de doentes — or on the cardboard backing for forms with “consumo de tabaco” written on them, or “papel azul de 25 linhas”, where he makes use of both sheets» (Fróis, 2022, p. 112). Depois de terminar os desenhos, oferecia-os a médicos e enfermeiros da instituição. Em troca recebia uma esferográfica ou uma folha de papel. Grande parte das obras de Jaime Fernandes, doadas por este de forma desinteressada, acabaram por se dispersar, oferecidas ou vendidas a terceiros.

O conhecimento público do homem e da obra ficou a dever-se, em grande parte, ao filme documental *Jaime* (fig. 4.3), apresentado em 1974 com realização de António Reis (1927–1991) e Margarida Cordeiro (1939). A curta-metragem<sup>34</sup>, aproveitando a crua fotogenia do Miguel Bombarda, centra-se na personalidade de Jaime Fernandes,

---

<sup>34</sup> Margarida Cordeiro, que assina o filme como assistente de realização, foi médica psiquiatra no Hospital Miguel Bombarda pouco tempo após a morte de Jaime Fernandes. Toma contacto com o seu trabalho através de um grafitado que encontra numa parede do hospital. Reconhecendo o trabalho de um artista, reúne mais de uma centena de desenhos e recolhe a informação disponível (inclusivamente contacta a viúva) no sentido da concretização de um filme documental.

projetando a imagem de um artista recluso do seu universo psíquico, vítima de uma sociedade que o mantém escondido, encerrado num hospital psiquiátrico. O objetivo dos realizadores parece ser documentar a existência do artista Jaime Fernandes, antes do doente mental.

Figura: 4.3:



*Fonte: Reis, A, Cordeiro M. (1974)*

Fotograma do filme *Jaime*, onde se pode observar uma perspetiva aérea do Pavilhão de Segurança do Hospital Miguel Bombarda. Construído em 1896, o edifício serviu para albergar doentes com necessidades especiais, vindos de instalações penitenciárias. Desenhado sob a forma de panóptico, permitia efetuar a vigilância de todas as pequenas celas a partir de um ponto central. Ao seu tempo constituiu uma estrutura de vanguarda, sendo uma das seis existentes em todo o mundo, e a única com pátio a descoberto.

Em tom poético, o filme passa a ideia de um artista obsessivo, marcado pela psicose, pela história de vida e pelas condições de institucionalização, mas que teve a capacidade de produzir uma obra notável, integrando a economia de meios na sua linguagem estética:

«tinha perfeita noção do espaço a ocupar pelo desenho ou pintura. Como estava limitado pelas pequenas dimensões do papel, muitas das suas figuras-homens têm os braços caídos ou levantados, enquanto as figuras-animais têm a cauda caída. Portanto, as atitudes do desenho estão sempre em função da delimitação do papel (fig. 4.4), para a qual ele achava sempre uma solução plástica genial» (À procura de Jaime Fernandes, sd).

Figura: 4.4:



*Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre*

**Jaime Fernandes**  
Sem título  
Sem data [1960-1969]  
Esferográfica sobre papel  
25 x 16 cm  
Coleção Treger Saint Silvestre

Uma mostra dos trabalhos de Jaime Fernandes prevista para coincidir com a estreia do filme acabou por ser adiada por motivos que não serão estranhos às alterações institucionais ocorridas com a mudança de regime político, em 1974. Finalmente, em 1980, a Fundação Calouste Gulbenkian organiza uma exposição que inclui 74 desenhos de Jaime Fernandes, 45 dos quais ficaram à guarda da fundação, sendo, mais tarde, por esta

adquiridos. Um ano depois, algumas destas obras viajam até à *Bienal Arte Incomum* de S. Paulo, e em 1988, Jaime Fernandes surge integrado numa exposição coletiva de Arte Bruta em Nova Iorque ao lado de consagrados nomes da Arte Bruta, como Henry Darger ou Adolf Wölfli. Em Portugal, além das obras depositadas na Fundação Calouste Gulbenkian, é possível localizar mais duas na Coleção Treger Saint Silvestre, outras duas no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, estando as restantes dispersas por coleções particulares, museus portugueses e estrangeiros (Franco, 2019, p. 254).

A dispersão das obras de Jaime Fernandes por algumas das mais importantes coleções de Arte Bruta diz bem da importância do seu trabalho, conhecido e valorizado no universo da Arte Bruta: «hoje quem tem um desenho da sua autoria pode dizer, num pequeno nicho da história da arte a que se convencionou chamar “arte bruta” ou “outsider art”, que tem “um Jaime”, como quem diz um Picasso ou um Braque» (Gomes, 2020, p. 268).

A revolução na psiquiatria ocorrida no último quartel do século XX, associada ao desenvolvimento de novos psicofármacos capazes de mitigar os sintomas das doenças psiquiátricas, permitiu caminhar no sentido da deslocalização do doente mental. Portugal acompanhou esta mudança de paradigma com muitos dos pacientes, institucionalizados de forma permanente, isolados da sociedade em hospícios, asilos ou *manicómios*, a passarem para o regime aberto, com acesso a acompanhamento médico no seio da comunidade e encorajados a ter uma vida o mais próxima possível dos padrões sociais. Hoje, este princípio constitui um dos vetores fundamentais da Lei da Saúde Mental portuguesa: «a prestação de cuidados de saúde mental é promovida prioritariamente a nível da comunidade, por forma a evitar o afastamento dos doentes do seu meio habitual e a facilitar a sua reabilitação e inserção social» (Lei nº 36, 1998).

Estas alterações no panorama psiquiátrico potenciaram a emergência de projetos de terapia ocupacional, arte-terapia e de integração social através da Arte. Em 2020, diversos artistas ligados ao projeto artístico-social *Manicómio*, tornam-se nos primeiros portugueses, depois de Jaime Fernandes, a serem representados no principal certame internacional dedicado à Arte Bruta, a *Outsider Art Fair* de Nova Iorque: «se até pouco tempo atrás só havia Jaime, na atualidade outros indivíduos com vidas marcadas pela doença mental ganham destaque no cenário português» (Borges, Resende, 2021, p. 74).

## 4.2 Um roteiro de Arte Bruta em Portugal

**Apesar da diminuta expressão da Arte Bruta em Portugal, identificaram-se as principais instituições, organismos e agentes comprometidos com este *gênero* artístico. Esta identificação permitiu selecionar alguns informadores qualificados com vista à realização de entrevistas que são exploradas neste e no capítulo seguinte, cruzando as perspetivas e práticas com os conceitos expostos e discutidos nos capítulos anteriores.**

### 4.2.1 Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre

A Coleção Treger Saint Silvestre é, nas palavras da sua curadora Andreia Magalhães, diretora do Centro de Arte Oliva, a instituição pública de S. João da Madeira onde se encontra depositada, a «mais importante coleção de Arte Bruta e Singular do sul da Europa e uma das mais relevantes a nível internacional» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023). Iniciada em Paris na década de 1980 por Richard Treger, galerista e colecionador de arte sul-africano, e pelo artista plástico franco-português, António Saint Silvestre, a coleção é herdeira do catálogo de uma galeria de arte parisiense gerida por ambos, que se dedicava à exibição de obras de artistas emergentes e singulares. A partir desse pequeno acervo, a coleção tem vindo a aumentar através de aquisições no mercado de arte tradicional — galerias, feiras e outros colecionadores — mas, também, por via da compra direta a artistas autodidatas e instituições de saúde mental: «quando foi feito o contrato de comodato, em 2013, veio um conjunto muito grande de obras, cerca de 700, e, neste momento, são quase 2000. (...) Outras aquisições, são obras que estavam há muito a ser procuradas e, de repente, surgem no mercado. São muitos os fatores que interferem no programa de aquisições» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023). A coleção tem, também, beneficiado da vontade testamentária de alguns artistas.

Segundo Andreia Magalhães «é determinante o facto de a coleção não ter nascido, nem ter sido desenvolvida em Portugal, onde não existe acesso nem à compra, nem sequer à exposição deste tipo de obras» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023).

Os colecionadores Richard Treger e António Saint Silvestre explicam as razões do seu interesse pela Arte Bruta e pela Arte Singular com as suas raízes africanas:

Provavelmente porque nascemos em África e fomos testemunhas da criação artística africana longe da cultura europeia. África deu-nos o gosto pelo natural, pelo primitivo, pelo popular e incentivou-nos a tentar apreender o sentido oculto das coisas que nos rodeiam, a apreciar os mistérios que as mesmas escondem e a transmissão do espírito aos objetos manufacturados. (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024)

Em Portugal desde 2014, a coleção — «um verdadeiro OVNI que aterrou em S. João da Madeira» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023) — está depositada no Centro de Arte Oliva, antigo espaço industrial desta pequena cidade da Área Metropolitana do Porto, através de um contrato de comodato celebrado, em 2013, entre os colecionadores e a edilidade.

Espaço de conservação e exposição para coleções de Arte<sup>35</sup>, o Centro de Arte Oliva, gerido pela Câmara Municipal, alberga um arquivo e biblioteca especializados em Arte Bruta, dedicados ao estudo e conservação da coleção. Como sublinha a diretora do centro de arte e curadora da Coleção Treger Saint Silvestre, «chega a um ponto, quando as coleções atingem esta dimensão e importância, têm de ser trabalhadas por instituições profissionais que sabem como se estudam as obras, como se inventariam, como se preservam, como se expõem» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023). O centro tem um lugar de destaque entre instituições pares, a nível internacional, a quem cede obras e troca de informações sobre obras e artistas (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023).

A coleção, que quando chegou a S. João da Madeira contava com 700 obras, tinha em 2023 cerca de três mil, em representação de 600 autores, num quadro de grande variedade cronológica e geográfica. Este assinalável crescimento exige que se proceda a um balanço e se façam escolhas: «este é o momento para olharmos para a coleção no seu conjunto e percebermos quais são as falhas de artistas que seria importante estarem representados, ou artistas que, neste momento, já não fazem tanto sentido, e vão sendo desincorporados» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023).

---

<sup>35</sup> O Centro Cultural Oliva alberga, ainda, a Coleção Norlinda e José Lima, uma das maiores coleções privadas de Arte Contemporânea em Portugal, com um acervo de mil e duzentas obras.

A peças chegam ao público através de exposições temáticas realizadas no Centro de Arte Oliva, mas também em diversos museus portugueses e estrangeiros. Apesar da proximidade à cidade do Porto, a localização relativamente periférica de S. João da Madeira, faz da deslocalização das peças uma preocupação dos colecionadores com vista a potenciar a sua visibilidade e o prestígio da coleção. Em 2022, o Museu Gugging, na capital austríaca — um dos maiores pólos de produção e divulgação de Arte Bruta a nível mundial, reconhecia a importância da Coleção Treger Saint Silvestre, expondo, durante quatro meses, centena e meia de peças de 80 artistas. Já em 2023, através da exposição intitulada *Portreto de la Animo Art Brut Etc.*, o Museu Nacional Soares dos Reis, colocava peças da sua própria coleção em diálogo com obras da Treger Saint Silvestre<sup>36</sup> — 150 retratos e autorretratos da *alma humana*, da autoria de 99 artistas tão diferentes como Jaime Fernandes e Sarah Affonso. Beneficiando de uma ampla divulgação na comunicação social, durante o primeiro mês mais de sete mil visitantes (sete mil visitantes na Exposição “Portreto de la Animo”, 2023) responderam ao apelo destes «retratos que salvam» (Alves, 2023), apesar do «desconcerto suscitado por imaginários atormentados por uma necessidade vital de exprimir indizíveis mundos interiores» (Alves, 2023). Entre as obras de artistas brutos, singulares e autodidatas, representados na exposição, deparamos com uma grande diversidade de contexto e grau de comprometimento cultural dos seus autores.

Através de iniciativas como esta, a coleção assumiu na última década um papel de relevo na divulgação da Arte Bruta, dando visibilidade a obras e artistas que, de outra forma, nunca chegariam ao grande público.

#### 4.2.2 Projeto *Manicómio*

*Manicómio* é a provocadora designação de um projeto de intervenção social e cultural instalado em Lisboa<sup>37</sup>, que pretende aproximar os artistas portadores de doença mental à sociedade, através dos produtos da sua atividade criativa. O *Manicómio*, além de

---

<sup>36</sup> Entre elas, a *Máscara mortuária de Soares dos Reis*, de José Joaquim Teixeira Lopes, *Mãe e Filha*, um óleo de Sarah Afonso, ou a faiança de Rafael Bordallo Pinheiro, *Escarrador*.

<sup>37</sup> Até 2023 o projeto *Manicómio* esteve instalado num *open-space* na zona do Beato, em Lisboa, partilhado em regime de *co-working* com uma grande multinacional da indústria automóvel. Neste momento encontra-se à procura de um novo local.

facultar o espaço de criação e os materiais plásticos, intervém ativamente na legitimação, divulgação e comercialização das obras produzidas.

Com o objetivo de fomentar a sua independência económica, os artistas residentes beneficiam de apoio financeiro através da atribuição de bolsas, além de uma parcela substancial na venda das suas obras. Desta forma, *Manicómio* propõe-se cruzar a atividade artística não apenas com a transformação da imagem social do doente mental, mas com a sua real inclusão:

A Joana Ramalho, a artista que mais vende no *Manicómio*, (...) de repente começa a fazer dez mil euros de vendas por mês. Isso trouxe-lhe independência financeira, mas também uma dignidade humana enorme. Saiu de casa da mãe, tem uma casa, tem condições financeiras. Muitas daquelas pessoas nunca tinham ido a um restaurante na vida delas, muitas passavam fome. Se eu a partir da Arte, conseguir isso para elas é muito mais saudável do que dizer que a fazer Arte é muito saudável, mas depois não traz nenhum valor. O que interessa se não posso promover aquele valor, não posso colocar aquele valor numa galeria. No fundo só estou a desvalorizar a pessoa. (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024)

Local de criação, *hub* social e galeria de Arte Bruta, o *Manicómio* beneficia do financiamento direto de uma rede de mecenas públicos. Um destes — o programa público *Portugal Inovação Social* (PIS) — caracteriza o projeto como um espaço de criação artística dedicado à «capacitação e reinserção psicossocial e profissional de pessoas com experiência de doença mental através da arte» (Ruela, 2022). Entre os cofinanciadores encontram-se o Turismo de Portugal, o Serviço Nacional de Saúde, a Câmara Municipal de Lisboa, assim como diversas Juntas de Freguesia da cidade. Outra fonte de sustentabilidade económica resulta da colaboração com empresas e marcas, para as quais os artistas do *Manicómio* desenvolvem projetos criativos na área do *marketing*, *packaging* e publicidade.

Figura: 4.5:



Fonte: Manicómio

A ilustração intitulada *I Just Like Birds* foi criada pelo artista do *Manicómio*, Bráulio, para uma edição de sapatos da marca portuguesa Diverge.

Para empresas e instituições, como a fábrica de calçado Diverge (fig. 4.5), os Chocolates Arcádia, os lápis Viarco, a Herdade da Malhadinha, a Viúva Lamego, a SIBS ou o Rock in Rio, as iniciativas de *marketing* em parceria com o *Manicómio* surgem com uma oportunidade para cumprirem as suas responsabilidades sociais e, simultaneamente, gerarem visibilidade e oportunidades de negócio. Providenciando a «representação e agenciamento artístico em vendas, exposições e colaborações» (Ruela, 2022), o *Manicómio* reclama ser «a primeira agência criativa de design e comunicação no mundo com criativos com doença mental (...) juntando artistas-doentes a outros criativos, que trabalham a arte e a empregabilidade, ampliando-a a setores mais comerciais» (Ruela, 2023), tendo como principal objetivo a «redução do estigma, mudança de cultura saúde mental em empresas e no sistema público» (Ruela, 2022). Apesar de estimular o envolvimento de objetos conotados com Arte Bruta neste tipo de parcerias, Sandro Resende, artista-mediador e mentor do *Manicómio*, mostra-se indisponível para aceitar um financiamento empresarial de base assistencial, em que a capacidade do doente mental não é vista enquanto uma mais-valia: «tal como existe um *green washing*, também existe o *mental washing*, (...) a empresa faz o donativo, comunica às finanças e foi incrível para toda a gente. (...) Nós recusamos os projetos sociais porque não têm nada para oferecer,

querem valorizar a doença da pessoa, nós queremos valorizar o artista e acrescentar valor ao produto» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Na génese do projeto estiveram dois artistas plásticos, Sandro Resende e José Azevedo<sup>38</sup>, ambos com mais de duas décadas de trabalho em hospitais psiquiátricos, onde encontraram «artistas e obras maravilhosas, mas que, no entanto, eram excluídos dos circuitos comerciais de arte em Portugal simplesmente pelo estigma da sua doença mental» (“Manicómio”: um espaço de criação artística para pessoas com doença mental, 2023).

Em 2012, Sandro Resende, Licenciado em Pintura pela ESBAL e, à época, artista e mediador no Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos, organiza as primeiras exposições (fig. 4.6) com doentes daquela instituição e de outros hospitais portugueses e estrangeiros.

Figura: 4.6



*Fonte: Manicómio*

Uma das primeiras exposições de Arte realizada no Hospital Júlio de Matos (2011), mostrava uma ambulância pintada pelo paciente do hospital, José Ribeiro.

Desde essa época existe a preocupação de manter a discrição sobre o quadro clínico dos autores — «derrubando a barreira do estigma que atua não pelo valor da arte, mas sim pela doença» (“Manicómio” um espaço de criação artística para pessoas com doença mental, 2023). Com o objetivo desmitificar a imagem do artista com doença mental, obras de pacientes da instituição foram colocadas em diálogo com autores consagrados como Jorge Molder, Pedro Cabrita Reis ou o americano Jeff Koons. Esta abordagem mantém-se

---

<sup>38</sup> Co-fundador do projeto *Manicómio*, o fotógrafo José Azevedo, faleceu em 2021.

até hoje, através da realização periódica de exposições, como a que, no início de 2024, colocou lado a lado fotografias de Jorge Molder e do artista do *Manicómio*, Pedro Ventura (fig. 4.7), na galeria do Pavilhão 31 do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (CHPL/Hospital Júlio de Matos).

Figura: 4.7:



Fonte: *Manicómio*

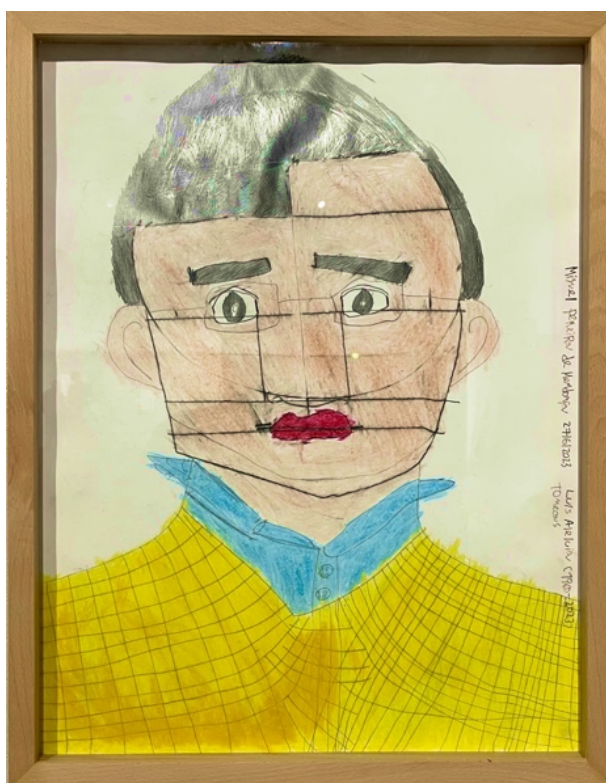
Cartaz da exposição *Coisas soltas e uma entrevista* (2024), com fotografias de Jorge Molder e Pedro Ventura, no CHPL/Hospital Júlio de Matos.

O *Manicómio* não quer ficar pela capital, descentralizando as suas atividades na direção de instituições de saúde mental em todo o país. O projeto *Nós os loucos*, idealizado em colaboração com o Serviço Nacional de Saúde<sup>39</sup>, utiliza o desenho como forma de experimentação artística para doentes mentais institucionalizados: «nós vamos aos hospitais e fornecemos tudo, formação, material e, depois, selecionamos e expomos. Fizemos no Conde Ferreira, no Magalhães Correia, no Sobral Cid, na Casa do Telhal. Vamos fazer agora nas Irmãs Hospitaleiras em Braga» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). O projeto *Nós os loucos* decorre em dois momentos: o da criação artística em contexto hospitalar, realizada em salas imersivas de desenho, e a posterior

<sup>39</sup> A iniciativa é co-patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, o banco La Caixa e a fábrica de lápis Viarco.

exposição (fig. 4.8), análise e partilha dos resultados<sup>40</sup>. A iniciativa tem, segundo os seus proponentes, o «objetivo de dissipar o estigma em torno da doença mental e também levar práticas inovadoras e novas estratégias de colaboração e bem-estar às unidades psiquiátricas» (Exposição *Nós os loucos*, 2023).

Figura: 4.8:



Fonte: fotografia do autor

Miguel Mendonça  
Luís Aleluia  
2023  
Lápis sobre papel  
Exposição *Nós os loucos*  
CHPL/Hospital Júlio de Matos

Estes projetos, que começam por ter como objetivo a criação de novas práticas e abordagens da saúde mental dentro das instituições psiquiátricas, «com foco nos direitos humanos, e também a co-construção de espaços de trabalho, de bem-estar e felicidade» (Exposição *Nós os loucos*, 2023), acabam por consumir-se no domínio público através de exposições, com a pretensão de que as obras sejam apreciadas pelo seu valor artístico, sem

<sup>40</sup> A primeira das exposições teve lugar entre 13 de dezembro de 2023 e 20 de janeiro de 2024, na Galeria P28, no Hospital Júlio de Matos.

ter em conta as particularidades dos seus autores ou as circunstâncias em que foram criadas.

Além da actividade artística, o *Manicómio* proporciona assistência médica especializada, num projeto cuja importância é evidenciada pela Câmara Municipal de Lisboa: «o tempo de espera por uma consulta de psiquiatria no SNS é, em média, de 6 meses. Em regime privado, uma consulta custa entre 75 e 120 euros, e de terapia entre 60 e 100 euros. A consulta no *Manicómio* tem um preço fixo de 30 euros e a marcação é direta» (Manicómio: Arte sem preconceito, 2022).

Se, quando criou o *Manicómio*, Sandro Resende referia-se-lhe como «primeiro espaço de criação e inovação de Arte Bruta em Portugal» (Ruela, 2022), hoje, não parece tão confortável com essa caracterização: «nós temos vindo a mudar essa ideia. O nosso *statement* vai deixar de ser a Arte Bruta ou mesmo a atividade social. Na altura fazia sentido. Não era *marketing*, mas uma forma de nos colocarmos no mercado» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Vender o trabalho artístico do doente mental, identificando-o com um conceito forte, como é o da Arte Bruta, parece funcionar melhor do que despidendo o artista desse rótulo, pois ao retirar essa camada é provável que a obra se torne menos apetecível.

No caso do *Manicómio*, a entrada de novos doentes com formação artística terá alterado a componente inicial do projeto: «dos dez artistas que tínhamos no início, talvez cinco sejam Arte Bruta: a Anabela, o Pedro Ventura, o Bráulio, o Filipe. Agora já são 18 artistas, vão entrando pessoas, claramente com doença mental muito grave, mas com um trabalho artístico muito profissional. Olhas para aquilo e não encaixa nada na Arte Bruta» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Na perspetiva de Sandro Resende, a existência de uma intenção na produção artística marca a fronteira entre o que deve, ou não, ser denominado de Arte Bruta: «no caso da Anabela Soares (fig. 4.9), aquilo é espontâneo, não tem nenhum objetivo de vender, de mostrar ao outro, de agradar ao outro. O objetivo dela é fisiológico, faz porque tem de fazer, e isso, para mim, claramente é Arte Bruta» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Figura: 4.9:



Fonte: *Manicómio*

Escultura em barro de Anabela Soares,  
em exposição no Museu Bordalo Pinheiro, em 2020.

A integração dos artistas do *Manicómio* no mercado — em nítida contradição com os princípios conceptuais da Arte Bruta —, é vista por Sandro Resende como uma oportunidade para retirar valor económico da atividade criativa, independentemente de ter sido essa a intenção primordial do artista: «um valor que sempre existiu, mas que estava invisível». E, já que esse valor é uma realidade de mercado — seja no caso de Anabela Soares ou de um artista cujo trabalho apenas é descoberto após a sua morte —, então «há que utilizá-lo, valorizando-o, pondo-o no sítio certo. O trabalho da Anabela continua a ser Arte Bruta, mas, agora, com um valor associado, (...) isso dá-lhe independência financeira, dignidade pessoal, mas não lhe retira aquela pureza original, a honestidade» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). Uma autenticidade que Sandro Resende identifica com a essência da Arte Bruta, e que se revela, não apenas naquilo que conduz alguns doentes mentais para a Arte, mas, também, na forma como estes se relacionam com o mundo:

O Eric Cantona um dia foi visitar o *Manicómio*, e surgiu a ideia: quem faz um desenho para o Cantona? Para o Filipe Cerqueira o Eric Cantona é indiferente, mas deu-lhe um desenho,

toma lá, mas nem quis saber quem era. Também aconteceu com o Pedro Cabrita Reis. Perguntei, quem quer trabalhar com o Pedro? E o Filipe disse logo: “eu não quero, o trabalho do Pedro é uma porcaria”. Estas pessoas vivem no seu próprio mundo, com pouco filtros, mas são muito honestas com elas próprias e com os outros, e isso nota-se no trabalho. (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024)

Figura: 4.10:



*Fonte: Manicómio*

Filipe Cerqueira

Sem título

2019

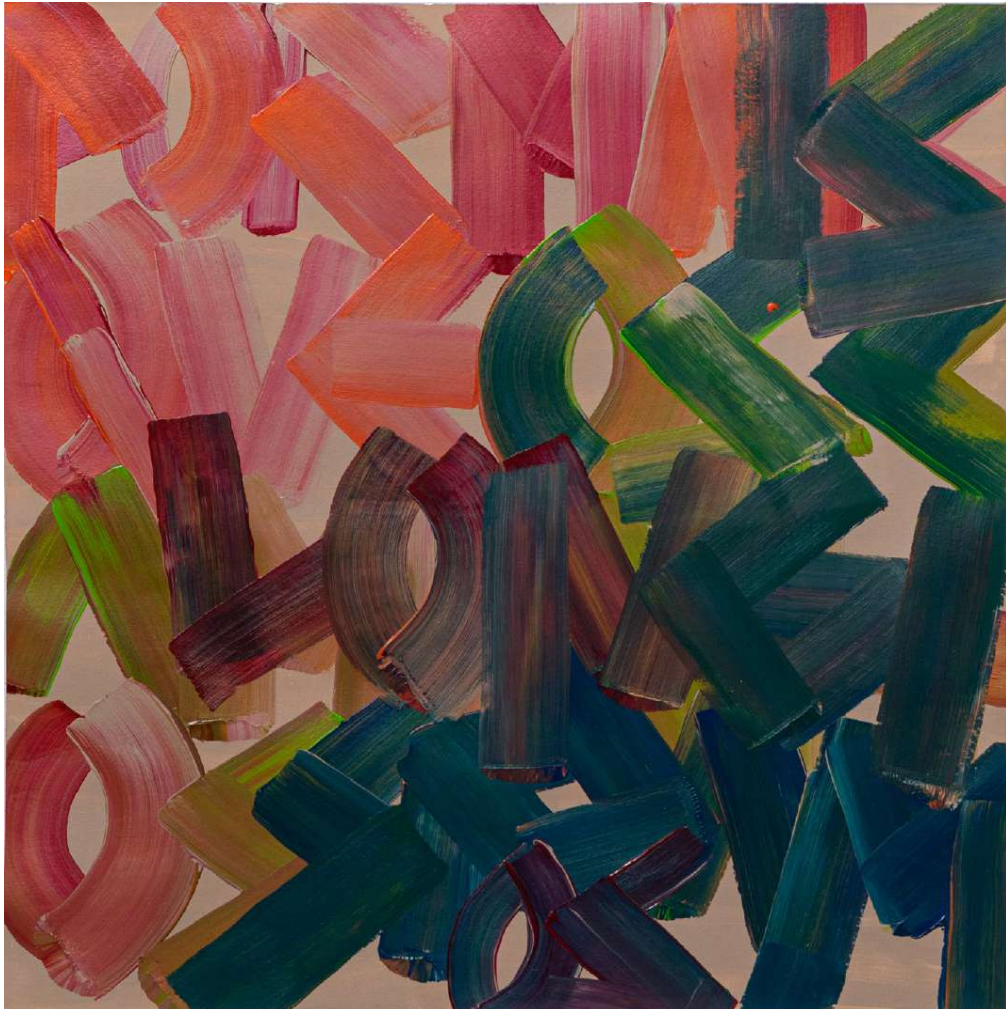
Caneta de feltro sobre papel

29 x 21 cm

Coleção particular

Por oposição ao processo criativo de Anabela Soares ou de Filipe Cerqueira (fig. 4.10), o trabalho de Joana Ramalho (fig. 4:11), a única artista do *Manicómio* com formação académica, serve de exemplo daquilo que Sandro Resende não considera Arte Bruta: «não é nada ingénua, continua a ser um trabalho honesto, mas é Arte Contemporânea. Arranjou uma fórmula, trabalha essa fórmula como qualquer artista faz. Tem problemas de doença mental? Tem, graves. Tem sofrimento, mas aquele trabalho faz bem à sua doença mental porque lhe confere independência e dignidade» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Figura: 4:11



*Fonte: Manicómio*

Joana Ramalho  
*Os caminhos,*  
2020

Acrílico sobre papel  
70 x 70 cm  
Coleção particular

Independência económica e reconhecimento, por vezes acompanhados de uma visibilidade e de uma pressão prejudiciais: «no caso da Anabela, o trabalho piorou. Tinha um trabalho muito bom, mas perdeu qualidade. Ela descompensou nos últimos tempos, tornou-se uma vedeta e não conseguiu acompanhar o vedetismo» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). Sandro Resende reconhece que o envolvimento com o circuito artístico pode trazer «mais ansiedade, mais loucura, mais dependência» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024), mas defende que

o doente mental, enquanto artista, está sujeito ao mesmo tipo de pressão que qualquer outro criador: «muitas vezes as pessoas fantasiam nesta coisa *vangogiana* do artista que corta a orelha, mas foi tudo incrível. Não é verdade. O Van Gogh sofreu horrores, e nunca vendeu um quadro sem ser ao irmão» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

No curso desta investigação, o *Manicómio* revelou-se uma via privilegiada para vislumbrar o universo dos artistas com doença mental. Potenciando e promovendo a sua criatividade com objetivos diversos da arte-terapia que se pratica nos *ateliers* presentes nas instituições psiquiátricas, o *Manicómio* pretende ser imagem de outra forma de abordar a Arte produzida por doentes mentais, focada na promoção, antes de mais, do indivíduo — «o que faço é pegar no valor da pessoa e transformá-lo em algo que essa pessoa possa usufruir no dia a dia, como é ter dinheiro» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024) — mas sem descurar a sua própria essência, naquilo que o faz criar um produto diferenciado, conotável com um conceito de Arte Bruta que ganhou, decididamente, novos contornos.

Os artistas do *Manicómio* integram uma realidade complexa — eventualmente polémica — onde autenticidade, Arte e doença não podem ser (acredito que não sejam) entendidas como palavras vãs. Uma realidade que Sandro Resende define numa espécie de lema: «eu era doente mental antes de ser *trendy*» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024), e que integra, também, o lado daqueles que adquirem este tipo de objetos: «há três tipos de pessoas que compram: colecionadores que acham que as obras podem valorizar mais tarde, as pessoas que gostam, gostam, gostam e as pessoas que compram por pena» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). Independentemente das motivações de quem compra, e de um eventual debate sobre a autenticidade, enquadramento e valor intrínseco dos objetos produzidos pelos artistas com doença mental do *Manicómio*, este parece ser um bom exemplo de integração social, cultural e económica de pessoas que, de outra forma, teriam o seu trabalho ignorado e aqui veem a sua criatividade celebrada.

### 4.2.3 Coleção do Hospital Miguel Bombarda

Aberto ao público entre 2004 e 2010, o Museu de arte do Hospital Miguel Bombarda, localizado na instituição hospitalar com o mesmo nome, teve uma vida curta devido a problemas com a segurança estrutural do edifício. O Hospital, encerrado em 2012, ano da transferência do último dos doentes, encontra-se fechado e sem qualquer plano de manutenção do património edificado, assim como do mobiliário hospitalar e importante arquivo clínico, que alberga<sup>41</sup>. Quanto às produções artísticas que faziam parte do museu, aguardam inventariação. Parte em depósito no local, o restante no Hospital Júlio de Matos, instituição que detém a tutela da coleção.

A coleção, iniciada pelo psiquiatra e professor Miguel Bombarda, em 1894, no hospital a que viria a dar o nome, é considerada a «mais antiga e maior do país (...) e das primeiras constituídas na Europa, (...) tem extraordinário valor artístico, histórico e simbólico, resultando na maior e mais antiga coleção de pintura, desenhos e escultura de arte *outsider* do país. São milhares de obras de artistas como Jaime Fernandes, Joaquim Demétrio, Valentim de Barros ou José Gomes» (Barbosa, Simões, 2014, p. 39)

O artista-mediador Sandro Resende que colaborou na avaliação do acervo, quando da passagem da tutela para o Hospital Júlio de Matos, tem opinião diversa, não escondendo o ceticismo em relação ao real valor da coleção: «o museu do Miguel Bombarda está fechado, mas não tem nenhum interesse em termos museológicos. (...) Quando do desmantelamento do hospital foi feita uma avaliação museológica por uma entidade francesa que concluiu que aquilo não tinha interesse como museu, tinha três ou quatro obras boas e o resto não tinha interesse. Tinha um *Jaime*, mas em fotocópia emoldurada. (...) Tem trabalhos do Ângelo, do Valentim, mas não tem muito mais do que isso. Não tem peso nenhum» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Jaime Fernandes não foi o único artista a passar pelo Hospital Miguel Bombarda. No final da década de 1960, o jornal *Diário de Lisboa* titulava num dos seus artigos: «Está há 30 anos no manicómio o bailarino português que julgava ser Nijinsky» (Nunes, 1968). Tratava-se de Valentim de Barros, internado no hospital em 1938 ou 1939, onde permanecerá, durante 35 anos, no pavilhão de segurança, numa cela «rodeado de santos,

---

<sup>41</sup> Existe um ambicioso e polémico plano de urbanização para o espaço onde se insere o hospital, que prevê a construção de uma grande unidade hoteleira.

pássaros e flores» (Nunes, 1968), entre outros materiais que Valentim utilizava para criar as suas bonecas:

As bonecas de Valentim tinham sempre rosetas na face, largas cabeleiras e pés em posição de quem vai iniciar um bailado. Os tecidos com que as vestia eram habitualmente utilizados resultando como produto final um misto de naïf de imaginação surpreendente. Não esquecia os complementos: malas de mão, chapéus, pregadores, colares, bem como a roupa interior. (Nunes, 1968).

Figura: 4.12:



*Fonte: Arquivo Manicómio*

Valentim de Barros  
Sem título  
Sem data  
Têxteis e materiais diversos  
Coleção particular

No acervo do Museu restam alguns dos seus trabalhos, nomeadamente os programas que desenhava para as Festas de Natal organizadas no hospital. Nas mãos de particulares estão as pinturas e as muitas bonecas (fig. 4.12) que confeccionou ao longo dos anos em que permaneceu internado.

As bonecas de Valentim, os desenhos de Jaime Fernandes, as obras de outros pacientes anónimos incorporam hoje coleções particulares. A partir do momento em que a *Arte dos pacientes* começou a ser notada, muitas das obras dispersaram-se à medida que foram produzidas, oferecidas, vendidas por pequenas quantias, trocadas por materiais plásticos ou por um maço de cigarros. Na fase final de funcionamento do hospital a situação ter-se-á invertido: «o último administrador foi importante (...), mas não tinha critério, guardava tudo. Um doente fazia um recorte de uma revista e ele guardava, era uma obra de Arte» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Apesar das obras, porventura mais interessantes, terem já desaparecido, à época do encerramento o hospital conservava ainda diversas centenas (provavelmente milhares) das produções dos seus pacientes. Com a intenção de proteger esse importante espólio «o último dos administradores criou uma associação, mas, entretanto, morreu, e com ele a associação, que nunca teve verdadeira expressão» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

O artista-mediador Sandro Resende refere-se à Associação Portuguesa de Arte *Outsider*, criada em Lisboa, em 2011, apostada em divulgar o valor e importância da *Arte Outsider*, o estudo dos seus autores e obras e na salvaguarda das coleções que se integram neste universo criativo. A associação afirma apoiar a produção artística nesta área, mesmo quando esta se encontra mais próxima da arte convencional, da *naïf* ou popular: «embora assentando no conceito de Art Brut lançado por Jean Dubuffet, prossegue uma orientação mais alargada, sem abdicar da essência do conceito, segundo a tendência internacional verificada nas últimas décadas» (A Associação, sd). Entre os objetivos, encontram-se as também preocupações com os artistas com doença mental, contribuindo para a «autoestima dos autores e para o combate ao estigma das doenças neuropsiquiátricas ou da exclusão social, não esquecendo o papel terapêutico da criação artística» (A Associação, sd).

Criada com o grande propósito de salvaguardar e, se possível, revitalizar o Museu do Hospital Miguel Bombarda, a associação — que, em 2024, se encontra sem atividade — empenhou-se, durante os derradeiros anos de funcionamento do hospital, não apenas em proteger a coleção como em aumentá-la, fazendo regressar muitas das obras dispersas ao longo dos anos. Para tal, afirmava possuir «contactos com algumas dezenas de colecionadores e de autores dispostos a depositar ou mesmo a doar um vasto número de

obras de arte a um Museu Alargado, de média dimensão, autónomo e com tutela estável» (Museu Miguel Bombarda, sd).

Paralelamente às iniciativas da associação, em Dezembro de 2010, dois anos antes do encerramento do hospital, surgiu um documento<sup>42</sup> assinado por conhecidas personalidades de diversas áreas da cultura, dirigido à tutela política, que apelava para a criação de um museu sob a denominação de *Museu de Pintura de Doentes e das Neurociências*, mas, também, à salvaguarda do património móvel e edificado.

Apesar dos esforços da sociedade civil, o projeto para a criação de um museu nunca avançou, e, enquanto as opiniões sobre a qualidade da coleção se dividem, as peças aguardam, fechadas em caixas, uma análise aturada, pluridisciplinar e independente, que permita avaliar a sua real importância, não apenas no plano artístico, mas, também, histórico e, eventualmente, patrimonial.

No mesmo impasse se encontra o edifício, que, apesar da sua reconhecida importância enquanto «testemunho único da História da ciência e da cultura portuguesas, apresentando um conjunto arquitetónico, museológico e artístico de valor excepcional» (Simões, Barbosa, 2014, p. 38), está entregue ao mais completo abandono, enquanto o debate sobre o seu futuro se divide entre projetos para a construção de infraestruturas turísticas e a cedência do espaço a instituições socio-culturais.

#### **4.2.4 Galeria de Arte *Cruzes Canhoto***

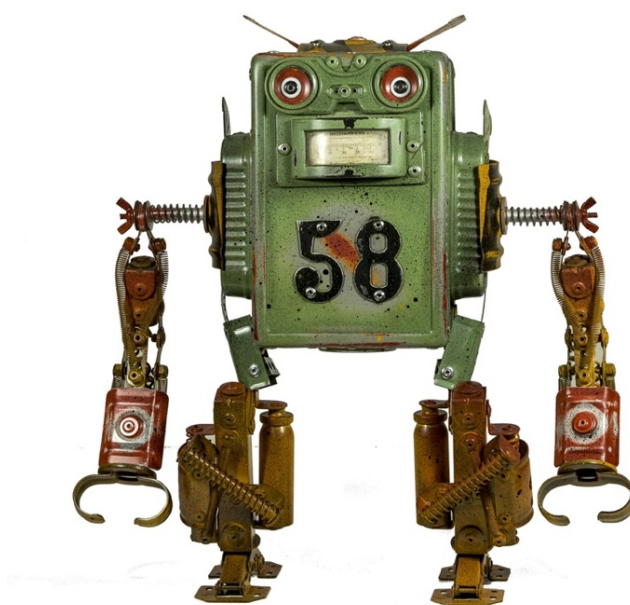
O esconjuro *Cruzes Canhoto* parece querer traduzir o espírito das obras que se podem encontrar na galeria portuense com o mesmo nome. A *Cruzes Canhoto* reivindica ser o único espaço comercial peninsular dedicado, exclusivamente, à exposição e comercialização de obras de Arte Bruta, Arte Primitiva e Arte Popular. Objetos que, segundo os responsáveis galeria, partilham como característica, serem criações de artistas que pertencem a «universos mentais absolutamente singulares, na sua maioria autodidatas visionários que se exprimem de forma intuitiva, sem quaisquer pretensões comerciais ou ambições de celebridade» (Uma galeria de nichos, sd).

---

<sup>42</sup> Sob a forma de petição, dirigida aos ministérios da Saúde e da Cultura. Disponível em: <https://app.parlamento.pt>

Na página que mantém na *Internet*, a galeria avança uma definição de Arte Bruta: «arte dos inadaptados, dos loucos, dos visionários, dos médiuns, dos alienados em geral», mas vai avisando que esta se confunde «com outras expressões marginais, como a Outsider Art, a Singular Art ou a Folk Art, sendo em muitos casos difícil definir as fronteiras de cada um dos géneros» (Arte Bruta, sd). É sob este largo chapéu que a *Cruzes Canhoto* representa mais de uma dezena de artistas portugueses e uma artista espanhola, que reclama de *brutos*.

Figura: 4.13:



Fonte: Galeria Cruzes Canhoto

Sátrapa

Nº479 Tripilynka

2019

Objectos metálicos pintados,

36 x 35 x 14 cm

Coleção particular

Numa visita ao catálogo da galeria encontramos sobretudo artistas autodidatas, embora rotulados com o mais *apetitoso* epíteto de *brutos*. José Carlos Soares, o proprietário da galeria diz realizar, ele próprio, a investigação que conduz às biografias com que apresenta cada um dos artistas que representa (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024). Vejamos, como exemplos, Porfírio Mendes, um operário da construção civil que aproveita o tempo livre para a criação das mais «diversas esculturas, reproduzindo em escala reduzida edifícios como igrejas, azenhas ou espigueiros» (Profírio

Mendes, sd); ou Sátrapa (fig. 4.13), um alter-ego que «resulta de uma conjugação de factores envolvendo um inverno particularmente rigoroso e uma crise existencial pessoal ligada a uma crise social global» (Sátrapa, sd) ou, ainda, Martinho (fig. 4.14), formado em design, «desassossegado e desalinhado por natureza, cedo encontrou na expressão plástica o conforto para as suas inquietudes mentais» (Martinho, sd).

Figura: 4.14:



Fonte: Galeria Cruzes Canhoto

Martinho  
Sem título  
2018

Acrílico sobre cartão  
75 x 105 cm  
Galeria Cruzes Canhoto

O autodidatismo não parece constituir condição *sine qua non* para que um artista seja proposto pela *Cruzês Canhoto* enquanto *bruto*: «na nossa classificação de Arte Bruta, pode um artista ter tido algum tipo de formação académica em Belas Artes e a sua obra ser considerada ainda como Arte Bruta» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024). Através da explicitação dos recursos estilísticos, dos materiais utilizados, mas, sobretudo, de alguns pormenores biográficos, a galeria vem justificar a designação *artista bruto*, como se de um selo de autenticidade se tratasse: «para uma rigorosa e garantida

classificação do género é praticamente impossível ignorar o trajeto pessoal do artista» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024).

Da análise das diversas biografias ressaltam frases como: «não cria, porém, para o meio artístico, nem em busca de fama» (Martinho, sd); «são criações do momento, por impulso» (Sátrapa, sd); «arredado do sistema, numa espécie de isolamento que lhe permite levar os dias como gosta» (Profirio Mendes, sd). Um repertório das virtudes que enquadram a *singularidade* dos artistas da *Cruzes Canhoto*, mas que dificilmente os poderão definir enquanto *brutos*, dado não deixarem transparecer qualquer tipo de alteridade mental ou exclusão social.

Na opinião de José Carlos Soares, a galeria é dos poucos espaços onde, em Portugal, é possível adquirir peças de Arte Bruta: «entendida como tal, isto é, apresentada com essa classificação, só mesmo na *Cruzes Canhoto* e no *Manicómio*. Há, porém, várias organizações que trabalham com pessoas com quadros mentais e sociais similares aos artistas de Arte Bruta, com departamentos de Arte-terapia, onde se podem adquirir obras desta tipologia» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024). Colocada a mesma questão — onde comprar Arte Bruta em Portugal — a Sandro Resende, artista-mediador e coordenador do projeto *Manicómio*, as opções parecem estreitar-se ainda mais: «é um vazio ainda muito grande, ao contrário do resto da Europa onde existe um mercado forte. Existe uma galeria no Porto, mas é sobretudo Arte Popular, (...) para comprar existe o *Manicómio*, e, mesmo assim, temos o problema se é ou não Arte Bruta» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Querelas comerciais à parte, fica patente a diferença de pontos de vista sobre *aquilo* que pode ser considerado Arte Bruta. Questão sobre a qual o proprietário da *Cruzes Canhoto* faz uma leitura tão abrangente que dificilmente pode constituir um valor operativo: «o manancial de obras e artistas que se podem considerar enquadrados na definição de Arte Bruta é infindável, (...) no universo da Arte Bruta, onde é suposto haver uma absoluta liberdade criativa sem qualquer tipo de formatação prévia, muito menos faz sentido aplicar-se qualquer tipo de definições fechadas» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024), e dá exemplos: «para nós, artistas como Vincent Van Gogh, Gauguin, Jean-Michel Basquiat ou os portugueses Álvaro Lapa e Carla Filipe entram no quadro do que se convencionou chamar de Arte Bruta. A Paula Rego é outro caso

que está no limiar entre um tipo de expressão e o outro» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2024).

Neste roteiro da Arte Bruta em Portugal encontrou-se uma coleção ativa e coerente, implantada numa pequena cidade do norte do país, mas com relevância internacional, porém, também se deparou com outra coleção — neste caso embalada — cuja real importância suscita dúvidas e divergências que poderiam e deveriam ser ultrapassadas através de um estudo independente e descomprometido que conduzisse a uma avaliação sobre o seu real valor patrimonial. Encontrou-se uma associação empenhada na salvaguarda e valorização da Arte *Outsider*, cuja actividade parece ter esmorecido. E, finalmente, assinalaram-se duas instituições que oferecem Arte Bruta ao grande público, embora partindo de objetivos e visões muito diferentes, não apenas em relação ao conceito, como em relação às práticas que lhe estão associadas.

## 5. PERCEÇÕES SOBRE ARTE BRUTA

**Ao concerto interdisciplinar que interroga as produções artísticas de indivíduos com doença mental enquanto fenómeno artístico, histórico, social e psiquiátrico, importa acrescentar o discurso — mais informal, mas não menos relevante, da comunicação social, mas também dos agentes envolvidos com a produção e divulgação de objetos conotados com a Arte Bruta, nomeadamente o colecionador, o curador, o galerista e o artista com doença mental.**

### 5.1 O discurso dos *media*

A importância da comunicação social e, cada vez mais, das redes informais na formação e condicionamento dos comportamentos coletivos no seio das sociedades contemporâneas constitui um novo paradigma, nomeadamente na forma como se consome cultura. Reconhecendo o papel que o jornalismo tem nesta operação, cruzou-se o conceito de Arte Bruta com a sua perceção, apropriação e até reinvenção pelos *media*. Para tal, procedeu-se a uma *online desk research* para a expressão *Arte Bruta* em quatro publicações periódicas — dois diários de grande tiragem, um semanário e um jornal *online*<sup>43</sup>, que incluem conteúdos de âmbito cultural na sua política editorial.

Suportado numa análise qualitativa, este levantamento vem revelar uma utilização nem sempre rigorosa e contextualizada da expressão “Arte Bruta”, como se demonstra através de alguns exemplos significativos.

Num artigo do jornal *Público*, de 2011, sobre a Coleção Treger Saint Silvestre, a Arte Bruta é identificada com as «pinturas e esculturas feitas por pessoas que viveram em instituições psiquiátricas, prisões ou simplesmente afastadas do mundo» (Coelho, 2011). Um outro artigo, neste caso do semanário *Expresso* em 2016, colocava os *artistas brutos* num contexto semelhante, dizendo-os «fechados no seu próprio mundo, internados em instituições psiquiátricas» (Cruz, 2016). Se estas formulações não se afastam da essência do conceito proposto Jean Dubuffet, já num artigo do *Diário de Notícias*, de 2019, podia-se ler-se que a Arte Bruta não se refere apenas a «obras de utentes de instituições

---

<sup>43</sup> O semanário *Expresso*, os diários *Público* e *Diário de Notícias* e o jornal *online Observador*.

psiquiátricas» (Lusa, 2019), mas, também, às produções de «artistas mediúnicos, os chamados “lobos solitários”» (Lusa, 2019). Neste caso salienta-se que, ao alargar o âmbito da Arte Bruta, o artigo distorce o sentido do termo *mediúnico*, relacionando-o com o afastamento social (lobos solitários) e não com o fenómeno parapsicológico a que a palavra se refere.

Outros textos jornalísticos recorrem à expressão *Arte Bruta* para caracterizarem determinados contextos criativos, apontando particularidades que, só por si, não parecem justificar a sua utilização. Num artigo, datado de 2019, sobre um pescador de Viana do Castelo que utiliza pedaços de madeira trazidos pela maré para esculpir as suas peças, o jornal *Público* titulava: «Cabedelo, a praia que alimenta a Arte Bruta» (Costa, 2019). Embora João Pires, o artista de 67 anos, não apresente qualquer sinal de doença mental ou exclusão social, o facto de recorrer a materiais respigados parece suficiente para que se definam as suas esculturas como Arte Bruta.

Outro exemplo de uma leitura reducionista do termo, surge numa entrevista publicada no jornal *Público*, em 2022, ao amarantino Daniel Lamas Oliveira, onde o engenheiro civil e artista autodidata nos tempos livres, diz identificar as suas produções (fig. 5.1) com a Arte Bruta, dado utilizar uma «técnica directa de colagem, interligada à utilização de material cru» (Lourosa, 2022).

Na página que Daniel Oliveira mantém na *Internet*, cita-se um outro artigo do jornalista Tiago Lourosa sobre as suas peças: «num olhar imediato, associamo-las à Art Brut. Acredito que o Daniel não se oporá a esta minha leitura simplista. Paradoxalmente, olha com desconfiança sempre que a ele me refiro como "artista". Sabe que o é, mas na verdade não quer saber» (Daniel Lamas, sd). Se esta ideia de uma indiferença perante a cultura e o estatuto artístico parece encaixar no perfil do *artista bruto*, mais dificilmente se adapta ao percurso de Daniel Oliveira — licenciado na Faculdade Belas Artes do Porto, com uma pós-Graduação em *Curadoria e Mercados de Arte* na Universidade Católica do Porto e, como tal, alguém dotado de formação académica e comprometido com a cultura e o mercado.

Figura: 5.1:



Fonte: Daniel Lamas Oliveira

Daniel Lamas Oliveira

*Careto*

Sem data

Têxteis

60 x 60 cm

Coleção particular

Nestes dois exemplos, a utilização da expressão *bruto* é justificada com a escolha dos materiais, da técnica e do autodidatismo — predicados que não constituem um exclusivo da Arte Bruta, sendo partilhados com outras formas de expressão como a Arte Singular ou a Arte Popular. É o caso de um artigo do *Observador*, de 2022, sobre uma exposição de Rosa Ramalho, titulado: «Uma bonecreira de Arte Bruta: o sagrado e o profano de Rosa Ramalho estão expostos em Cascais» (Marques, 2022), e que convoca o termo Arte Bruta, atribuindo-lhe um sentido mais lato, para adjetivar os barros de Rosa Ramalho, em substituição da designação Arte Popular que, com mais propriedade, enquadra a produção artística de Rosa Ramalho.

Finalmente, como exemplo de uma completa descontextualização do conceito de Arte Bruta no discurso veiculado pelos *media*, aponta-se a entrevista de um editor livreiro a propósito da publicação de uma antologia de banda desenhada portuguesa: «não temos interesse em editar livros para o umbigo dos autores, nem para nichos de nichos, nem Arte Bruta» (Lusa, 2014). Sem ficarmos com uma ideia clara sobre o alcance que Mário Freitas pretendeu dar à expressão Arte Bruta, testa-se, mais uma vez, a plasticidade do conceito

que, utilizado desta forma, acaba por deslaçar, tornando-se disponível para albergar desde as produções populares às autodidatas ou, simplesmente, para depreciar determinada forma de expressão artística.

Apesar do relato jornalístico perseguir a objetividade e o rigor, parece confirmar-se que no caso das referências relativas à utilização da expressão Arte Bruta, se evidenciam preconceitos subjetivos dos seus autores, ou, numa leitura alternativa, a ausência de trabalho de investigação, justificando-se esta evidência com o facto de a noção de Arte Bruta não estar ainda solidificada e disseminada na sociedade portuguesa, mesmo entre aqueles que terão maior acesso à informação, como é o caso dos jornalistas.

## 5.2 O doente mental enquanto artista

Partindo do levantamento efetuado na comunicação social, verificou-se que muitos artigos apontam a indiferença *do artista bruto* relativamente ao proveito material ou ao reconhecimento público. Como exemplo desta perceção, um artigo do semanário *Expresso* sobre o mercado de Arte Bruta, descreve os artistas como não possuindo «qualquer preocupação em divulgar as obras e, muito menos, preocupados ou interessados na sua comercialização» (Cruz, 2016). Numa entrevista, no mesmo periódico, ao curador da exposição de Arte Bruta patente no Museu Nacional Soares dos Reis durante 2023, António Saint Silvestre reforça esta ideia, afirmando que os *artistas brutos* representados na exposição «não têm a intenção nem de ser conhecidos, nem de ganhar dinheiro» (Cruz, 2023).

Embora alinhado com o conceito inicial de Arte Bruta, este parece ser um discurso idealizado e deslocado da realidade atual, ao declarar o *artista bruto* como invisível, apático, indiferente à conquista de autonomia financeira e à valorização pessoal. Quando se dá a palavra aos protagonistas da Arte Bruta, a realidade parece ser outra.

Anabela Soares (1969), artista residente do projeto *Manicómio* desde 2018, na sequência da sua primeira exposição a título individual, realizada em 2017 no Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos onde se encontrava internada, confessava em entrevista ao *Expresso*: «muitos colegas querem vender as suas obras e não conseguem, eu consegui, adoro» (Martins, 2017).

Enquanto agente e promotor da venda das obras dos artistas com doença mental que representa, o mentor do projeto *Manicómio*, Sandro Resende, não vê qualquer incongruência em associar esses objetivos à Arte Bruta, realçando que o acto criativo mantém-se impoluto apesar da comercialização e da sua consequência material: «a Anabela faz aquilo de forma espontânea porque são as vivências dela, sem qualquer objetivo de venda, de mostrar ou agradar. O objetivo dela é fisiológico, é fazer. Isso, para mim é, claramente Arte Bruta» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Apesar de não pressentir uma motivação comercial nos artistas com doença mental, Sandro Resende justifica a sua entrada no mercado enquanto produtores de bens transacionáveis: «o trabalho continua a ser Arte Bruta, mas com um valor associado que reverte para o artista com doença mental» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024). E acrescenta: «o que interessa que o que faço seja muito saudável se, depois, eu não o posso transformar em valor, não posso colocar aquele valor em nenhuma galeria» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Figura: 5.2:



*Fonte: Manicómio*

Anabela Soares

Sem título

2019

Escultura em faiança

27 x 20 x 17 cm

Coleção Privada

Em 2022, as quatro dezenas de faianças de Anabela Soares (fig. 5.2) disponíveis no catálogo do *Manicómio*, apresentavam um valor de aquisição entre 780 e 1400 euros<sup>44</sup>. Anabela despertou para a Arte no *atelier* do Centro Hospitalar de Psiquiatria de Lisboa, em 2013, e desde 2017 participa em exposições em nome próprio e ao lado de artistas *convencionais*, em galerias, feiras e museus, tanto em Portugal como no estrangeiro. As suas obras estão patentes em diversas coleções privadas internacionais e em museus nacionais, como o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT)<sup>45</sup>, que adquiriu um trabalho seu (fig. 5.3) em 2022.

Figura: 5.3:



Fonte: Fotografia do autor

Anabela Soares  
*Urso*  
2016  
Têxteis  
MAAT, Lisboa

---

<sup>44</sup> *In Manicómio Art Book 2022* (arquivo manicómio).

<sup>45</sup> O Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia foi criado no contexto da política de mecenato cultural da Fundação EDP.

O *Urso*, criado por Anabela Soares a partir de cobertores do Hospital Júlio de Matos (do qual ostentam o acrónimo), é descrito na página *online* do MAAT através de uma linguagem poética, onde se sugerem os conflitos interiores da artista: «esta é uma segunda infância para Anabela, que aqui espelha os seus monstros perfeitos, num perfeito abraço. Um abraço representado por um urso. Este urso é um caminho de pé posto, é um gesto de conforto, é uma autoestima, é ódio, é raiva, é Anabela num só gesto. O Urso da Anabela» (MAAT, 2022).

Através destas palavras percebe-se que, seja num museu ou numa coleção, o *artista bruto*, mesmo quando se descola em direção à notoriedade, parece voar com um chumbo na asa — com a doença mental a constituir uma hiperidentidade, uma marca que, de forma indelével, se lhe cola à pele.

Dada a especificidade — enquanto portadores de doença mental mais ou menos profunda — de grande parte dos produtores do que se convencionou designar por Arte Bruta, efetuar um levantamento do seu discurso e das suas práticas exigiria recorrer a metodologias específicas, adequadas à sua condição, e apoiadas numa observação participante e prolongada no tempo. O encontro com a brasileira Micaela Fikoff (1965) e com a portuguesa Joana Ramalho (1990), artistas com doença mental e, simultaneamente, monitoras em *ateliers* do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (Hospital Júlio de Matos), proporcionou uma aproximação ao sentir do *artista bruto*, através de testemunhos obtidos durante uma conversa consentida enquanto entrevista.

Ambas congregam experiências intimamente relacionadas, mas que não é vulgar poderem ser encontradas no mesmo indivíduo: a do artista que sofre de transtornos psiquiátricos crónicos, e a do mediador da expressão artística de outros pacientes com quadros clínicos ainda mais complexos. Micaela e Joana têm a capacidade de assumir ambos os papéis, e é nessa dupla qualidade que foram entrevistadas, em simultâneo, no âmbito desta investigação.

O trabalho de Micaela Fikoff e Joana Ramalho enquanto monitoras, reflete duas abordagens distintas na relação entre Arte e doença mental. A sua atividade divide-se entre dois *ateliers* artísticos dirigidos a doentes mentais — um dedicado à terapia ocupacional, o outro à expressão artística isenta de qualquer objetivo terapêutico (fig. 5.4).

Figura: 5.4:



*Fonte: Fotografia do autor*

Atelier de expressão artística, Pavilhão 28.  
Centro Hospitalar de Lisboa (Hospital Júlio de Matos).

Diferentes objetivos, adaptados às diferentes características psíquicas e ímpeto criativo dos pacientes do hospital, mas que não constituem um obstáculo à mobilidade entre projetos: «a terapia ocupacional pode desenvolver o interesse pela arte e revelar verdadeiros artistas» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024), «temos doentes que começaram no pavilhão da terapia e agora vieram para este. Um deles está internado neste hospital há mais de 30 anos» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Micaela Fikoff (fig. 5.5), nasceu no Rio de Janeiro. Vive em Lisboa há três anos e é artista no projeto *Manicómio* desde 2021, onde redescobriu uma atividade artística anterior, concretizada na prática do desenho e do bordado.

Figura: 5.5:



Fonte: Manicómio

Micaela Fikoff

*Eu*

2021

Lápis e caneta sobre papel

50 x 65 cm

Catálogo Manicómio (2022)

Joana Ramalho (fig. 5.6) possui um percurso académico. Nasceu em Lisboa, onde iniciou a sua ligação à prática artística através de um Curso de Pintura e Desenho no *Ar.Co*. Entre internamentos em instituições de saúde mental, seguiram-se uma licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Lusófona e uma Pós-Graduação em Pintura, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2017). Se esta formação a afasta do cânone do *artista bruto*, a sua condição clínica empurrou-a para esse universo. É representada pelo projeto *Manicómio* desde 2019.

Figura: 5.6:



Fonte: Manicómio

Joana Ramalho  
*Um dia de cada vez*  
2022  
Caneta sobre papel  
59,7 x 42 cm  
Catálogo Manicómio (2022)

Micaela e Joana não se identificam como criadoras de Arte Bruta, embora reconheçam que, sendo percecionadas enquanto doentes mentais, o seu trabalho acaba por ser perspetivado dessa forma: «eu vejo o que faço como Arte Contemporânea. Não identifico o meu trabalho com a Arte Bruta, não o encaro assim. Mas deixo em aberto que possa ser visto assim. Por vezes isso da Arte Bruta resulta da necessidade de colocar tudo em caixinhas, rotular tudo, a arte e o artista» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Apesar de confrontadas com a inevitável classificação de *artistas brutos* — «no nosso caso, como somos artistas do *Manicómio*, está na cara que temos doença mental» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024) — não consideram de alguma forma relevante expor a sua história clínica, priorizando a

apreciação do trabalho por si próprio, sem necessidade de qualquer tipo de contexto: «na minha opinião isso não ajuda a compreender a obra de arte» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024), «mencionar a doença mental não interessa para nada. O que interessa é o trabalho do artista, não o que ele quer deixar para trás. Isso surge por mera curiosidade» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Seja como artistas ou como monitoras, não veem a criatividade artística do doente mental como evidência de qualquer sintoma de doença mental, embora reconheçam que o seu trabalho pode refletir determinadas e reconhecíveis características psíquicas: «no caso do meu trabalho, estão lá muitas das minhas angústias e as outras pessoas elas identificam-se com elas, mesmo as que não têm doença mental. As angústias fazem parte da condição humana, todos as compreendem» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Esta opinião é partilhada por Joana Ramalho que, porém, vê a doença mental como um factor potenciador da criação: «permite ir mais ao fundo das questões. Todo o artista com doença mental tem uma sensibilidade acrescida e isso transparece no seu trabalho, mas isso não significa que o artista faz seja reflexo direto da sua doença» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Sobre a questão do recurso à atividade artística enquanto acto catártico de objetivos terapêuticos, Joana Ramalho parece corroborar a sua eficácia: «ajuda a canalizar os pensamentos, negativos ou positivos, para aquilo que se está a fazer» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Opinião contrária tem Micaela Fikoff, que desvaloriza a presença de qualquer benefício terapêutico: «a arte-terapia não funciona, é tratada como uma ocupação» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Embora admita a importância da atividade artística enquanto instrumento de mobilização do paciente, a artista brasileira não lhe encontra qualquer capacidade comunicacional passível de ser interpretada pelo terapeuta: «quando estava mais em baixo desenhava, mas quem visse os desenhos não ia pescar nada» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Na sua prática enquanto monitoras nos *ateliers*, Micaela e Joana desvalorizam a doença mental na relação que mantêm com os pacientes: «nós não nos envolvemos na questão das patologias, apenas nos focamos no trabalho artístico. É essencial, para ambas as partes, criarmos essa distância entre arte e doença» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Reconhecem que nem todos os que frequentam a terapia

ocupacional têm vocação artística, porém, independentemente da predisposição do paciente, os *ateliers* podem conduzir a resultados interessantes: «vemos o caso de pessoas que já têm interesse pelo trabalho, já são artistas, e outros que, de tanto insistir, acabam por criar um trabalho de valor» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). Um valor simultaneamente artístico e material, que pode converter-se em benefício financeiro para o paciente se as peças forem colocadas no mercado: «muitos deles têm esse sonho, vender as suas peças. É mais o reconhecimento do trabalho do que o valor da venda. Isso é que o todos querem. Nós falamos por nós mesmas» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Micaela e Joana têm como ambição integrar os circuitos da Arte, e não apenas a par de artistas contemporâneos, numa prova definitiva do seu valor artístico: «eu acho esse diálogo incrível, entre dois mundos separados que se tornam num apenas. (...) O *Manicómio* promoveu uma exposição de artistas seus no Museu de S. Roque, colocando em diálogo Arte Bruta com obras de Arte Sacra e de outros artistas (fig. 5.7), foi incrível, fiquei muito comovida» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Figura: 5.7:



Fonte: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Cartaz da exposição *O Outro como epifania do belo*.  
Polo Cultural de S. Roque e Convento de São Pedro de Alcântara. Lisboa, 2021.

Micaela Fikoff refere-se à exposição intitulada *O Outro como epifania do belo*, que teve lugar em 2021, dividida entre o Polo Cultural de São Roque e o Convento de São Pedro de Alcântara, subordinada ao tema da hospitalidade como desígnio para uma cultura do outro. A par dos artistas André Guedes, Fernanda Fragateiro, Joana Craveiro, Pedro A.H. Paixão e Rui Pimentel, o *Manicómio* apresentava obras de Anabela Soares, Cláudia R. Sampaio, Joana Ramalho, Micaela Fikoff e Pedro Ventura, «numa aproximação à inversão das hierarquias de validação do meio artístico» (*O Outro como epifania do belo*, sd).

O processo de integração e legitimação do artista com doença mental tem como epílogo o seu acesso a alguns dos mais destacados espaços dedicados à Arte em Portugal: «surgiu a hipótese de fazer uma exposição no MAAT, que vai inaugurar no dia 30 de Abril (de 2024). Neste caso com obras que seis artistas do *Manicómio* desenvolveram especialmente para essa exposição. Vai ser muito especial. Existe também um projeto para uma exposição a ter lugar na Gulbenkian» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Joana Ramalho e Micaela Fikoff revelam a importância que dão ao facto de integrarem um projeto como o *Manicómio* que, dizem, promove uma verdadeira integração social através da Arte, algo que nunca tinham experienciado nas iniciativas hospitalares em que tinham participado: «no *Manicómio* existe toda uma outra abordagem, no hospital acredito que não exista esse interesse. Mostram, mas unicamente a um público ligado ao hospital, enquanto no *Manicómio* somos colocados no meio artístico tem um peso muito maior» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024). O projeto *Manicómio* representa-as na produção, divulgação e venda das obras, mas, além do foco na componente artística, não descarta o acompanhamento psiquiátrico, através de apoio médico especializado:

Muitas pessoas ainda tratam a saúde mental como se fosse frescura e não é, mas existem problemas muito graves como o suicídio. Nós sofremos na pele esses problemas. Eu tinha vergonha em relação a tudo o que estava passando e queria acabar com esse sofrimento. Não é fácil assumir e fazer com que as pessoas entendam como uma doença. Hoje em dia tenho muito orgulho. A arte foi a minha bóia de salvação, foi o fio que me ligou de novo à realidade. (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024)

Para Micaela e Joana, a Arte constitui um verdadeiro veículo de afirmação e de integração social. Porém, o reconhecimento público que daí decorre, nem sempre é percecionado de forma positiva: «algumas pessoas veem-nos assim, como se fosse extraordinário termos a capacidade para fazer arte. Nós já sentimos isso» (M. Fikoff, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024), «existe um grande espectro dentro das pessoas com doença mental. O facto de se ter uma doença mental não significa que a pessoa seja incapaz» (J. Ramalho, comunicação pessoal, 11 de fevereiro de 2024).

Nos *ateliers* do hospital os pacientes referem-se às monitoras como *doutoras* — um estatuto semelhante ao que atribuem aos psiquiatras que os acompanham. Micaela Fikoff e Joana Ramalho, embora não estejam internadas, assumem diversos papéis dentro da instituição hospitalar: enquanto doentes mentais, artistas e monitoras de outros pacientes. O seu testemunho faz eco dos sentimentos de outros pacientes, que não têm outra voz que a da Arte. É nessa qualidade que nos permitem confirmar que a forma como a Arte, a doença, a terapia e criação se relacionam, não é percecionada de igual forma por todos os agentes envolvidos no processo. Mas, sobretudo, revelam a importância que as questões relacionadas com o reconhecimento público, o empoderamento e a inclusão social, podem ter para o artista com doença mental, contrariando uma imagem idealizada que se teima em perpetuar.

### **5.3 O discurso do colecionador**

Apesar de não ter sido possível identificar um movimento colecionista de Arte Bruta em Portugal, a presença no país de uma coleção de reconhecida importância — como a Treger Saint Silvestre — foi ponto de partida para abordar as motivações e as perspetivas sobre uma área do colecionismo que, ao longo das últimas duas décadas, tem vindo a afirmar-se com grande dinâmica nos circuitos de arte internacionais.

Através de um conjunto de perguntas colocadas por escrito, em Janeiro de 2024, ao colecionador António Saint Silvestre que, com Richard Treger, é co-proprietário da Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre, pretendeu-se avaliar a perceção do colecionador no que respeita às problemáticas e conceitos abordados nesta investigação, cruzando o discurso deste informador qualificado com o de outros operadores envolvidos com a Arte Bruta em Portugal.

Partindo da problemática do reconhecimento das características essenciais da Arte Bruta, o colecionador prefere evitar uma definição rígida que possa condicionar as suas escolhas: «cada diretor de museu, cada curador ou colecionador tem a sua definição» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024), optando por guiar-se por um conceito mais abrangente, que possa abarcar produções de artistas com características sociais e psíquicas muito diferentes. A partir desta perspetiva, observa a Arte Bruta como um conceito dinâmico, disponível para se adaptar de forma evolutiva a novas realidades culturais e sociais: «aquele que vai gravar a definição de Arte Bruta no mármore, ainda não nasceu» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

António Saint Silvestre distingue, de forma clara, Arte Bruta e Arte *Outsider*, vendo esta última como um chapéu mais amplo, capaz de albergar diversos *gêneros*: «os anglo-saxões, chefiados pelo inglês Roger Cardinal, inventaram o termo *Outsider* que engloba a Arte Bruta, a Arte Singular, a Nova Invenção, Arte Espírita, a Arte Popular, mais outras formas de arte vernacular e espontânea. Os franceses são mais restritivos, Arte Bruta e Arte Espírita, e não engloba mais nada» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024). Embora, no essencial, o colecionador afirme alinhar o seu entendimento com a proposta de Jean Dubuffet, vê as premissas sobre a imunidade cultural do *artista bruto*, enunciadas pelo artista francês, como uma idealização: «Dubuffet falava de artistas sem cultura, o que não existe, todos viram um jornal, uma revista, um calendário» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

António Saint Silvestre justifica o seu gosto e atração pela Arte Bruta com as raízes africanas que partilha com o colecionador Richard Treger, ambos «testemunhas de uma criação artística longe da cultura europeia» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024). A esta marca cultural acrescenta o fascínio pela capacidade de superar as limitações impostas pela doença mental ou pelas restrições sociais e materiais. Recorre, como exemplo, ao caso da artista Aloïse Corbaz (1886–1964) que «cozia folhas de cadernos para ter superfícies de grande dimensão, mastigava papéis coloridos que encontrava no lixo, para fazer as cores e utilizava pasta dentífrica para produzir o branco» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

Figura: 5.8:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

Aloïse Corbaz

*Sphinx de Paris au Louvres et Bonaparte d'Abrautès*

c. 1951-1960

Lápis de cor e sumo de gerânio sobre folhas de papel costuradas.

140 x 50 cm

Coleção Treger Saint Silvestre. São João da Madeira

Aloïse Corbaz, artista suíça representada na coleção através de diversas obras (fig. 5.8), permaneceu internada na ala psiquiátrica de um hospital durante quarenta e seis anos, entre 1918 e 1964. Começou a desenhar em segredo, utilizando materiais que encontrava em caixotes do lixo: pedaços de papel, postais ilustrados já endereçados, sacos de papel, faturas ou embalagens de cartão. As suas obras fizeram parte das recolhas iniciais de Jean Dubuffet e constituem uma referência absoluta na Arte Bruta.

A especificidade da produção de Aloïse Corbaz traduz bem a preferência do colecionador: «Arte Bruta pura e dura, criada antes das terapias medicamentosas, Arte Bruta que se define por solidão, silêncio e segredo» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal,

4 de janeiro de 2024), embora pareça disposto a integrar na sua coleção obras provenientes de outros e contextos e épocas.

Perante a opção de adquirir obras produzidas por doentes mentais enquadrados em *ateliers* — onde são encorajados a exprimir-se de forma artística e tendo à sua disposição tanto o apoio técnico como os materiais plásticos, o colecionador diz fazê-la depender da sua própria perceção sobre a independência criativa do artista: «pode ser um excelente meio de criação se os artistas forem livres dos conselhos de um mentor, em geral um artista frustrado; (...) depende de quem dirige esses lugares, se forem intervencionistas as obras são menos interessantes» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

A prospeção por este tipo de objetos realiza-se em hospitais e *ateliers* de expressão artística, como explica Andreia Magalhães, curadora da coleção: «são uma mistura de instituições museológicas e, simultaneamente, espaços de criação artística, como, por exemplo, o Gugging na Áustria. (...) É um princípio semelhante ao do *Manicómio*, em Portugal, embora seja uma instituição com outra tradição, é um antigo hospital psiquiátrico» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023). Apesar de integrar peças deste tipo de proveniências, a coleção é maioritariamente constituída por obras adquiridas no mercado convencional de Arte:

Durante a maior parte da sua duração, a coleção foi criada fora de Portugal. Hoje os colecionadores vivem parcialmente em Portugal, mas viajam muito. Acompanham as exposições, as feiras, o mercado internacional de Arte Bruta. São muito conhecedores dos circuitos não apenas da Arte Bruta, mas, também, da Arte Contemporânea. Estão muito bem informados e em contacto com novos artistas, e é isso que alimenta o desenvolvimento da coleção. (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023).

A coleção que, quando chegou a Portugal, tinha cerca de 700 peças, possui, hoje, mais de três mil, que vão sendo incorporadas por diversas vias: «há doações, compra a galerias, compra direta a artistas, em feira, há compra a outros colecionadores. Existe uma grande variedade de formas de aquisição» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023). Porém, o que parece entusiasmar verdadeiramente os colecionadores é a prospeção mais informal, fora dos caminhos trilhados, com o objetivo de descobrir aquele artista ainda em *estado bruto*, não contagiado pelos circuitos artísticos e culturais: «os galeristas e os seus agentes partem pelo mundo fora à procura do artista ignorado. Tenho a

certeza de que as obras de muitos artistas geniais, são deitadas no lixo pela falta de visão da família, ou das instituições» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024). A esperança de encontrar esses objetos raros fazem da Arte Bruta, e não apenas na opinião do colecionador, «provavelmente a última aventura da Arte do Século XXI» (Berst, 2014, p. 17).

A experiência da descoberta e da diferença parecem atrair para a Arte Bruta, colecionadores ligados à Arte Contemporânea, que, segundo António Saint Silvestre, estão cansados «dos minimalistas, dos conceptuais, da nova moda da arte superfigurativa (...) que, a meu ver, não tem muito interesse» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024). Os colecionadores a que António Saint Silvestre se refere, vêem na Arte Bruta uma oportunidade para integrar nos seus acervos objetos artísticos originais, diferenciados e, provavelmente, adquiridos por um valor inferior ao pago pela restante Arte Contemporânea: «quem tinha medo da Arte Bruta, agora, quer entrar na dança» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

Mas nem sempre terá sido assim. António Saint Silvestre refere o «medo» que diz ter pressentido na «nomenclatura artística portuguesa» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024) quando trouxeram a coleção para um país que lhes dispensou uma receção pouco amistosa: «não gostam de invasores, como nós, não gostam de gente que vem ocupar o espaço que lhes pertence. A Arte Bruta é a última aventura artística do século XXI e chegou à península ibérica pelas nossas mãos, sem pedir autorização aos indígenas» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

Um desinteresse — se não mesmo animosidade — que, segundo o galerista José Carlos Soares, proprietário da *Cruzes Canhoto*, tem vindo a ceder ao apelo da novidade, da diferença e do mistério proporcionados pela Arte Bruta: «a percepção que temos na Cruzes Canhoto, ao longo de oito anos de existência, é a de que o interesse por parte dos agentes do mercado da Arte Contemporânea em relação aos artistas de Arte Bruta é claramente crescente, (...) é já uma realidade, tal como o provam o sucesso de projectos como a *Cruzes Canhoto*, no Porto, e o *Manicómio*, em Lisboa» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2023).

O colecionador António Saint Silvestre, embora desvalorize a oferta do mercado português — «não, nada de arte bruta no mercado em Portugal» —, diz que, fora dos

circuitos convencionais, «procurando bem, encontram-se alguns tesouros, como os irmãos Carrondo» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

Figura: 5.9:



Fonte: Coleção Treger Saint Silvestre

Ana Carrondo (1967)  
Sem título  
Sem data  
Azulejo pintado  
14 x 14 cm  
Coleção Treger Saint Silvestre

O colecionador refere-se à artista Ana Carrondo (fig. 5.9), e ao seu irmão, e também artista, Manuel Carrondo, ambos presentes na Coleção Treger Saint Silvestre. Estes *tesouros* que António Saint Silvestre quer continuar a descobrir, são produzidos por artistas cujas obras não se encontram disponíveis no mercado, aos quais apenas é possível chegar «por uma entreposta pessoa — um parente, um psiquiatra» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2023). Esta via para a obtenção de obras de Arte Bruta transporta diversas questões éticas, não apenas sob ponto de vista da atribuição de um valor material justo aos objetos adquiridos, como em relação à proteção da propriedade intelectual de autores potencialmente fragilizados pela doença mental e desenquadrados de qualquer tipo de instituição que garanta os seus direitos: «o que se observa é que andam os *marchands* todos à procura destes filões, sem mostrarem quaisquer pruridos ou questões

éticas em os explorarem mal possam» (J. C. Soares, comunicação pessoal, 25 de janeiro de 2023).

Quanto à relevância da biografia do *artista bruto*, nomeadamente no que respeita aos pormenores sobre a sua saúde psíquica — informações omnipresentes em exposições e catálogos da coleção — António Saint Silvestre assinala o conhecimento dos pormenores da vida e condição mental do autor como indispensável, não apenas por permitir efetuar a análise crítica da sua produção artística, mas como fator de mobilização do público para a Arte Bruta, permitindo que o espectador se envolva com os artistas e as suas obras: «exposições sem bios veem os visitantes passar sem parar, com biografias ficam horas a ver, olhar, tentar ver mais, compreender» (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024).

A propósito da divulgação deste tipo de detalhes biográficos dos *artistas brutos* no contexto expositivo, Andreia Magalhães, diretora do Centro de Arte Oliva em São João da Madeira, e curadora da Coleção Treger Saint Silvestre, refere a existência de «alguma tensão» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023) entre a curadoria e os colecionadores: «os colecionadores são adeptos deste modelo das biografias. Este é um campo de batalha, pois nós, enquanto instituição pública (Centro de Arte Oliva) temos de ser muito cautelosos com o discurso em relação ao artista que estamos a apresentar, não podemos ser paternalistas, valorizando menos a obra e mais a condição clínica ou social do artista» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023), e acrescenta que «cada vez é menos interessante e ético fazer a separação entre os *artistas brutos* e os *outros*. Ou são artistas ou não são. E se não são, não faz sentido estarem aqui na coleção» (A. Magalhães comunicação pessoal, 21 de junho de 2023).

Face aos testemunhos dos diferentes operadores, confirma-se a perceção da Arte Bruta como uma realidade constituída por múltiplas camadas, às quais correspondem produções com origem em diversas épocas, diferentes contextos sociais e vários quadros de alteração mental. Mas, também, de um conceito de Arte Bruta disponível para ultrapassar as fronteiras da doença mental, para incluir os artistas *singulares*, os *naïf*, os *populares*, que, sob um *rótulo* mais cativante, parecem ganhar outro fascínio.

As opiniões dividem-se quando se chama ao debate a questão da biografia do artista bruto, nomeadamente no que respeita à divulgação de pormenores sobre o seu quadro clínico. Onde o colecionador e o *marchand* vêem uma prática essencial à contextualização

dos artistas e das suas obras, e condição decisiva para a captação de público para a Arte Bruta, os artistas e aqueles que lhes estão mais próximos, coadjuvando-os na produção e divulgação do seu trabalho, questionam a utilização da doença mental como argumento de um psicodrama que visa cativar a atenção e a curiosidade do público e do mercado: «vamos lá ver o que se passa aqui, isto cheira-me a sangue» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Entre o entusiasmo dos colecionadores, as expectativas do mercado e as preocupações éticas dos curadores e dos mediadores artísticos, emerge a voz do doente mental, na sua legítima pretensão de escapar ao assistencialismo através da conquista de independência económica, confirmando-se enquanto artista de pleno direito numa sociedade que vai abolindo as condições para que — perante alguma desolação por parte dos agentes do mercado — se descubram novos Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli, Henry Darger ou Jaime Fernandes.

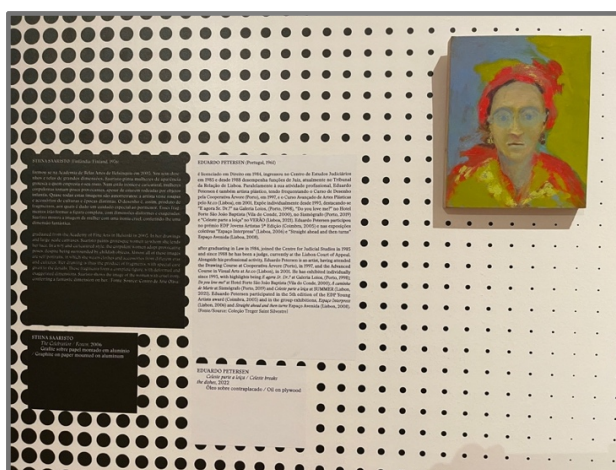
## 6. O LUGAR DAS IMAGENS

As imagens podem constituir uma forma privilegiada para aceder à diferença cultural e à alteridade. A imagem, ao transcender a (insuficiência da) palavra, cria tensão e conflito, uma inquietude entre o ver e o não ver, que conduz às vias da especulação, da imaginação e da reconstrução — condições indispensáveis à construção do conhecimento. A singularidade, por vezes perturbadora, da Arte Bruta, acentua esta tensão — um desconforto que, simultaneamente, atrai e repele, fomentando o apetite fácil pelo *olhar*, enquanto modera o gosto pelo *ver*.

### 6.1 A construção da narrativa expositiva

O discurso que acompanha a divulgação e exposição de objetos de Arte Bruta junto do público tende a enfatizar a relação entre os factos biográficos do artista, centrados no seu quadro mental, e os objetos produzidos. Veja-se o exemplo da exposição *Portreto de la Animo Art Brut etc.*, patente no Museu Nacional Soares dos Reis, durante a segunda metade de 2023, onde as tabelas consagradas à biografia do artista ocupam uma área destacada, por vezes de dimensão superior à das obras a que se referem (fig. 6.1).

Figura: 6.1:



Fonte: Fotografia do autor

Pormenor da exposição *Portreto de la Animo Art Brut etc.*  
Museu Nacional Soares dos Reis. Porto, 2023.

Esta solução, que observamos repetida em diversas exposições de Arte Bruta, é incomum em espaços museológicos dedicados a outras obras de Arte Contemporânea, onde a relevância vai, inteira, para os trabalhos expostos. Seja nas tabelas que acompanham cada uma das obras, ou nos textos dos catálogos, o percurso de vida e a saúde mental do *artista bruto* chegam ao público traduzidos por terceiros, na presunção de que o conhecimento pormenorizado dessas circunstâncias permite ao observador penetrar no sentido da obra: «the delivery of biographical details, particularly by a dealer, historian, or curator, is crucial for maintaining a non-reductive reading of the oeuvre, as opposed to an emphasis on traumatic events or “wacky life stories” that overshadow the integrity of the creative output» (Slominski, 2022, p. 9). O equilíbrio entre os elementos essenciais à contextualização do artista e da sua produção, e o dos factos relativos à sua intimidade e condição mental, nem sempre é conseguido, preferindo-se evidenciar uma pretensa relação causa-efeito entre saúde psíquica e expressão artística.

Tome-se, como exemplo, o detalhe com que são particularizados alguns incidentes biográficos e comportamentais de artistas vivos — com inevitáveis implicações na sua privacidade e dignidade — no catálogo geral da Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre:

- James Deeds (EUA, 1951): «passou toda a sua vida num hospital psiquiátrico, sofrendo tratamentos à base de choques eléctricos, sem anestesia, por vezes até dois por semana» (Berst, 2014, p. 66).
  
- Alexis Lippstreu (França, 1972): «só se exprime com os desenhos e, quando responde a uma pergunta directa, fá-lo por monossílabos apenas incompreensíveis» (Berst, 2014, p.108).
  
- Donald Mitchell (EUA, 1951): «é o terceiro de uma irmandade de onze, tímido, muito reservado e com dificuldade em falar» (Berst, 2014, p.118).

- Luboš Plný (República Checa, 1961): «submete frequentemente o seu próprio corpo a diferentes tipos de experiências; corta e perfura o rosto; observa a relação entre o seu consumo de líquidos e a produção de urina subsequente» (Berst, 2014, p. 142).

A vida dos artistas, fragmentada em factos e episódios da sua intimidade, mais do que servir para enquadrar, parece contribuir para exacerbar a diferença e a exclusão, num exercício que retira dignidade ao autor e desvia a atenção do essencial, que é a sua obra. Ao invés, se o critério for oferecer um contexto semelhante ao que é fornecido em relação a qualquer outro artista, suprimindo factos que apenas um profissional de saúde deve conhecer, o respeito pelo artista fica assegurado sem que isso retire legibilidade à obra, que se quer apreciada e reconhecida pelo seu valor artístico, e não por, supostamente, espelhar as vicissitudes e o sofrimento físico e mental do seu criador.

Visando a persecução desse objetivo, Sandro Resende, que há mais de duas décadas comissaria exposições de Arte Bruta, fala das preocupações que presidem à sua montagem:

Tento encontrar o espaço mais digno e a forma mais digna de mostrar aquelas peças de arte, quando muito, apresento a biografia artística, não me interessam os pormenores relacionados com a doença. Defendo o trabalho utilizando montagens muito boas e molduras muito boas. Quero proteger o trabalho artístico, mas, também, o artista. Não quero que o público sinta que está a ver uma exposição de artistas com doença mental. (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024)

A preocupação com o respeito pela dignidade e a inclusão social do artista com doença mental, passa pela organização de exposições onde a Arte Bruta é mostrada a par de outras obras de Arte Contemporânea. Um diálogo que, ao colocar o *artista bruto* em pé de igualdade com qualquer outro criador, evita que seja visto como uma *mera curiosidade*: «mesmo em locais de exposição muito importantes, como a Bienal de Veneza de 2013, (...) o curador decidiu integrar artistas deste tipo, não como acessórios, como uma parte mais exótica da exposição, mas colocando-os completamente a par com os outros. Esta abordagem ainda não é dominante, mas tem vindo a crescer e nós estamos nesse território que promove o encontro entre realidades que, até há pouco tempo, estavam completamente separadas» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024).

Se cada vez mais exposições promovem esta frutífera relação, nem sempre se isentam de criar soluções expositivas que, de alguma forma, condicionam os sentidos do espectador, através do recurso a efeitos de luz, à padronização das superfícies parietais, e ao *design* sonoro. Veja-se o caso da já referida exposição, patente no Museu Soares dos Reis, onde as paredes recriam um padrão gráfico ao estilo da *Op Art* (fig. 3) que, além de dificultar a observação e a leitura das obras, parece convidar o observador para uma dimensão psicadélica, que, eventualmente, sugere uma perceção alterada do real.

Figura 6.2:



Fonte: Fotografia do autor

Figura 6.2: Exposição *Portreto de la Animo Art Brut etc.*  
Museu Nacional Soares dos Reis. Porto, 2023.

Outra das soluções recorrentes quando se trata de expor Arte Bruta, consiste em propor um nexos entre obras de diferentes artistas, agrupando-as mediante uma mesma leitura temática. Se a História da Arte parece dispensar uma classificação formal que relacione os símbolos e sinais estético-formais do objeto de Arte Bruta com o quadro mental do seu autor, os agentes envolvidos na sua divulgação tendem a agrupar os autores em categorias específicas, que relacionam o imaginário dos artistas com determinadas fobias, obsessões ou traumas.

A análise da forma como se organizaram duas exposições — uma permanente<sup>46</sup>, outra temporária, montadas a partir de grandes coleções de Arte Bruta, revela a preocupação de criar circuitos de visita, com base na reflexão pessoal dos curadores sobre as motivações criativas dos autores: «voilà mon voyage de 40 ans autour de la planète art brut, un voyage que j'ai envie de faire partager. La collection sera exposée en permanence suivant un principe de salles thématiques reprenant ainsi le voyage que j'évoquais» (Musée Art Brut. Collection Decharme, sd). A viagem pessoal que o colecionador francês Bruno Decharme aqui evoca, é recriada através de uma exposição permanente projetada, em 2016, para o Musée de Art Brut de Hauterives, no sudeste de França. Após uma seleção realizada entre as mais de quatro mil peças, em representação de cerca de 350 artistas da coleção Decharme<sup>47</sup>, a mostra foi organizada com base num repositório de temas que o colecionador, no papel de curador e comissário, encontrou como recorrentes na Arte Bruta. Este tipo de opção expositiva tem, segundo o próprio colecionador, o objetivo de seduzir o público: «il faut travailler autour de l'identité de l'art brut, c'est pour cela que les visiteurs viendront» (Musée Art Brut. Collection Decharme, sd).

No projeto para a organização do Musée de Art Brut de Hauterives, as diversas salas consagradas à coleção Decharme, organizavam-se e eram descritas nos seguintes termos:

VOYAGES INTÉRIEURS

ANARCHITECTURES

LE RETOUR DES ESPRITS

LE CIEL EST ROUGE DE COLÈRE

HORLOGES CELESTES

ÉCRITURES EM DELIRE OU JEUX AVEC LE LANGAGE

---

<sup>46</sup> Esta exposição e o museu que a iria albergar nunca chegaram a tornar-se realidade, devido a renúncia por parte de um dos parceiros do projeto — a municipalidade francesa de Hauterives. Apesar de terem encontrado expressão apenas na forma de projeto museológico, as soluções encontradas para estruturar e expor a coleção não perderam o seu valor operativo.

<sup>47</sup> A *Collection abcd Bruno Decharme*, iniciada em meados da década de 1970 por Bruno Decharme, pela sua qualidade e representatividade é reconhecida como uma das mais importantes coleções privadas de Arte Bruta, a nível mundial.

OBJETS MAGIQUES  
DE L'ORDE, NOM DE DIEU!  
SAUVER LE MONDE

Mais do que fixar categorias específicas — outras tantas poderiam ser assinaladas em diferentes exposições propostas por diferentes comissários — o levantamento temático visa materializar o tipo de discurso que está na base da compartimentação das produções artísticas do doente mental. Entre arquétipos de âmbito antropológico, delírios e obsessões individuais, a expressão criativa dos artistas é traduzida numa linguagem poética que evidencia a sua alteridade. Enfatiza-se o pensamento não lógico, delirante ou metafísico do artista. Através do relato de sonhos messiânicos e demiúrgicos, ou retratos violentos de mentes atormentadas, pretende-se fascinar o visitante, atraindo-o para o espetáculo da diferença. Nesta dimensão profunda e inquietante, o observador é confrontado com os seus próprios receios — o caos, a violência, a ansiedade, a depressão, a loucura —, substituída a relação que estabeleceria naturalmente com o objeto artístico, por uma proposta de intelectualização onde a sombra do autor se sobrepõe à própria obra.

Numa outra exposição que teve lugar no final de 2018, no Centro de Arte Oliva, em S. João da Madeira, o comissário do projeto — o colecionador e especialista de Arte Bruta, Gustavo Giacosa — escolheu a violência como tema genérico, selecionando, na Coleção Treger Saint Silvestre, obras que se enquadrassem naquele universo. No catálogo, que espelha a organização da exposição, as peças foram agrupadas segundo as diversas formas que, segundo o comissário, os artistas encontram para expressar, exorcizar ou sublimar as suas *Histórias de violência*:

IMPULSOS  
RIVAIS  
CLAUSURA  
ARMAS  
BATALHAS  
VÍTIMAS  
TRANSFORMAÇÕES

Gustavo Giacosa terá pretendido evidenciar as tensões interiores do *artista bruto*, deduzindo, do contexto estético-simbólico de cada obra, os diferentes cambiantes de energia pulsional que terão estado na origem da sua produção. Estas categorias relacionam-se com o imaginário do artista e a sua realidade pessoal, surgindo descritas no catálogo através de um exercício que conduz o olhar e a percepção do público: «as imagens que nos oferecem confrontam os espetadores como o papel de *voyeurs* impotentes perante o enigma do sacrifício, fascinados com o horror supremo e, ao mesmo tempo, aterrados com a sua própria perversidade» (Giacosa, 2018, p. 41).

Quando se trata de Arte Bruta, o discurso expositivo parece apontar um foco excessivo à singularidade dos autores, por vezes em detrimento da sua dignidade. Esta estratégia, que visa captar a atenção do público, acaba por obscurecer a verdadeira essência das criações, molda a compreensão do observador e contribui para exacerbar a diferença e a exclusão.

Por outro lado, a tentação de organizar as obras de Arte Bruta em categorias temáticas, reduz a sua complexidade e expressão individual, reforçando estereótipos.

O desafio coloca-se na procura de um ponto de equilíbrio entre os elementos necessários à contextualização da obra e o respeito pela dignidade do artista, e na preocupação ética que não transformar o *artista bruto* numa curiosidade, mas de procurar integrá-lo no cenário da Arte Contemporânea.

A forma como a subjetividade das práticas curatoriais e expositivas podem influenciar a recepção e interpretação das obras por parte do público, remete para a questão, mais ampla, da relação dialética — traduzida por uma experiência, também ela, criativa — entre as imagens e quem as observa.

## **6.2 O encontro com o olhar**

O diálogo com os objetos de Arte Bruta é uma experiência de aproximação exigente. O receptor é instigado a revisitar o seu mundo interior, reconhecendo em si próprio sinais do inconsciente criativo de um *outro*, muito diferente no pensar e no agir. Este esforço de aproximação é apenas concretizável por quem esteja disposto a entrar no labirinto da imagem, onde «la beauté était capable de se convertir en horreur (...) son

offrande de fruits capable de se transformer en tête coupée; em belle chevelure dans le vent capable d'être arrachée de désespoir» (Didi-Huberman, 2002, p. 350).

A experiência de ver é uma construção pessoal, fundada na vivência e expectativas individuais: «o homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrefatas, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confrontar e informar — ou seja, *fixar* — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos» (Didi-Huberman, 2010, p. 48).

Falar sobre Arte é, inevitavelmente, falar de imagens, mas, também, do sujeito e da sociedade que as produz. O «conceito de imagem, quando se torna sério, apenas pode ser, em última análise, um conceito antropológico» (Belting, 2014, p. 22). Relacionar as imagens com o seu fundamento antropológico remete a história da Arte para uma das suas questões fundamentais (Didi-Huberman, 2009, p. 40), pois, mais do que uma simples fixação da percepção do real, a imagem resulta de uma simbolização, pessoal ou coletiva.

As imagens têm origem nas mais intensas emoções sentidas e partilhadas pelo ser humano: «a incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens» (Belting, 2014, p.22). A imagem apela a um substrato pulsional, constitui partilha e fator de mobilização, é uma forma de abertura ao outro, ao desconhecido, ao singular. Mais do que mera construção conceptual ou elemento de fruição estética, a imagem «prescreve uma das mais importantes formas de organização de uma sociedade» (Francastel, 1987, p. 19).

A familiaridade que a sociedade contemporânea tem com a imagem reproduzida — resultado da massificação proporcionada pelos meios de comunicação, pela publicidade e, mais recentemente, pela *Internet* e pelas redes sociais — faz com que a encontremos em todo o lado, a todo o momento. Apesar desta «tenaz vocação para se tornar visível» (Didi-Huberman, 2020, p. 63), a imagem não se entrega de forma fácil, nem imediata. A imagem também se esconde, no preciso momento em que «ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder» (Didi-Huberman, 1998, p. 34). A relação visual entre observador e observado, assenta nesta dualidade. O potencial heurístico da imagem decorre, precisamente, deste seu carácter lacunar e subjetivo.

Se a imagem destrona a soberania da palavra na capacidade de refletir o visível, parece impossível fugir a uma relação, simultaneamente umbilical e antagónica, entre as duas realidades: a descrita e a representada. Neste exercício heurístico joga-se a criação de

sentido para a realidade. A forma como o historiador, o crítico ou o público, se encontram com a obra de Arte é condicionada pela sua atitude epistemológica. O confronto com o *não saber* mobiliza-os, desencadeia situações de um conflito fecundo que frutifica em conhecimento. Didi-Huberman caracteriza estas disrupções como *sintomas*: «um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, — e a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação» (Didi-Huberman, 2015: 44).

O sintoma é a exceção. Aquele vestígio que facilita o acesso ao âmago do objeto analisado. O propósito primordial do trabalho teórico não é estabelecer axiomas ou fundamentar diretamente as condições gerais de uma prática. Em vez disso, a sua principal função é refletir sobre os aspectos heurísticos da experiência, colocando em dúvida o que parecem ser evidências e evidenciando as exceções: «os sintomas, os casos que deveriam ser ilegítimos e que, entretanto, se mostram fecundos» (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

Na Arte Bruta — na Arte — a leitura do objeto artístico é construída a partir de variáveis múltiplas, «o modo como o objeto se torna uma variável na situação não é senão um modo de se colocar como quase sujeito» (Didi-Huberman, 2010, p. 67). A obra de Arte é tão protagonista de uma história como o observador. Dar a ver e ver, são atos de inquietação. Cada olhar carrega a sua própria névoa, tão espessa em alguns casos, que, talvez por isso, o artista bruto não procure a ilusão da visibilidade.

### **6.3 Entre o símbolo e o sintoma**

Entre o olhar e o conhecer interpõe-se a ilusão do conhecimento. A imagem, enquanto representação, obriga a um esforço de apreensão e compreensão. Passar do olhar à percepção, é o primeiro momento do esforço do observador para alcançar o que se encontra por detrás da imagem.

Através dos conceitos de símbolo e de sintoma, Didi-Huberman perspetiva a relação entre o sujeito que vê e o objeto que é visto, como constante e relacional. Enquanto o *símbolo* resulta de uma interpretação relacionada com a criação artística, o *sintoma* refere-se, diretamente, à obra de arte. O sintoma aponta para o processo que atrai o recetor para dentro da obra. A leitura que cada indivíduo faz do conteúdo simbólico de uma

imagem está relacionada com a sua experiência pessoal. O símbolo, projeção do imaginário individual do criador, encontra as suas referências no imaginário coletivo: “le symbole était cet élément de reconnaissance et d’appartenance obtenu en divisant em objet em plusieurs parties, de telle façon que celui qui em possédait une pouvait em reconnu em faisant coïncider son morceau avec ceux des autres (Miletto 2003, p. 221).

Ao dizer que «o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha» (Didi-Huberman, 1998, p. 37), Didi-Huberman convida-nos a adivinhar o tipo de relação que se estabelece entre o sujeito criador e o observador, com quem partilha a obra de arte.

O que importa mais ao artista, a experiência criativa da recriação do *eu*, ou, tão só, a obra assinada, exposta nas paredes de um qualquer museu ou galeria? É essa (re)construção identitária do criador que Didi-Huberman designa como *o que nos olha* — aquilo que nos imprime uma sensação, que interfere conosco: «dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito» (Didi-Huberman, 2010, p. 77).

Ao debruçar-se sobre a experiência visual e as modalidades do visível, Didi-Huberman define como *cisão do olhar*, a fragmentação interior criada através do ato de ver. Um sentimento que o filósofo francês explica através da comparação metafórica com um túmulo — simultaneamente, um volume e um vazio — e a morte, como uma experiência que todos os seres humanos acabarão por partilhar, mas que ninguém sabe, exatamente, o que é.

Se a relação do observador com a imagem tem raízes em questões psicológicas e antropológicas mais amplas, também parte de uma construção pessoal, fundada na vivência e expectativa individuais. O diálogo com objetos de Arte Bruta torna-se desafiante no ponto em que interceta o seu produtor, a obra e o observador, convidando-o a reconhecer, ali, sinais das suas próprias emoções, numa tensão entre o ver e o não ver, que estimula a especulação e a imaginação.

## 7. CONCLUSÕES FACE AOS OBJETIVOS

Segundo dados da OCDE referentes a 2022, mais de um quinto dos portugueses (22,9%) sofre de algum tipo de perturbação psiquiátrica, o que coloca Portugal em segundo lugar entre os países europeus com maior incidência deste tipo de doenças (OECD, 2022). Numa sociedade que continua sem disponibilidade para falar abertamente sobre a saúde mental dos seus cidadãos, a Arte oferece-se como local de encontro com o doente psiquiátrico. Partindo do conceito de Arte Bruta, formulado por Jean Dubuffet há cerca de oito décadas, esta investigação pretende verificar a forma como o termo é utilizado, apropriado e reformulado pelos diversos agentes — artistas, mediadores, curadores, galeristas, colecionadores — envolvidos com o binómio Arte e doença mental no âmbito da realidade portuguesa.

O contexto da investigação recupera a definição de Arte Bruta de Dubuffet — obras executadas por indivíduos sem educação artística, isentas do mimetismo dos *clichés* ou das modas, sem programação, e cujos temas, ritmos e técnicas emergem exclusivamente do próprio artista —, para problematizar as alterações colocadas pela diacronia no percurso sociocultural dos artistas enquadrados desta forma, que conduziu a uma evolução conceptual na forma como a Arte Bruta é entendida, apresentada e abordada na atualidade.

Na sequência da alteração de perspetiva que teve lugar a partir da década de 1960, reavaliando, no plano médico, ético e social, a abordagem à doença mental, importa manter vivo esse desafio — assumido, também, por esta investigação — revendo o olhar sobre o paciente psiquiátrico enquanto artista. Apesar da perceção social das imagens produzidas por doentes mentais ter evoluído da mera aberração para o sintoma clínico, acabando como objetos artísticos dotados de potencial para contaminar a Arte Contemporânea, o processo de verdadeira inclusão dos seus autores, como membros de pleno direito do ecossistema artístico, parece revelar-se ainda por cumprir.

A lição de Dubuffet, ao confrontar a cultura artística do seu tempo com uma forma de expressão artística até aí mantida na sombra, parece continuar atual. A Arte necessita de ser acometida por sobressaltos para que possa avançar. Porém, essas disrupções têm um preço. Ainda hoje, em Portugal — como, de forma informal, foi possível perceber no decurso desta investigação —, a valorização das produções artísticas dos doentes mentais desencadeia, por vezes, o sorriso condescendente daqueles que insistem vê-las como

curiosidades pueris produzidas por mentes doentes. Face a esta *desconfiança*, não apenas por parte da sociedade, mas também do *establishment* cultural — bem evidente no testemunho do colecionador António Saint Silvestre, ao relatar a receção que a sua coleção de Arte Bruta teve em Portugal (A. S. Silvestre, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2024) — a insistência na utilização da designação Arte Bruta como uma categoria de Arte à parte, diretamente relacionada com a condição mental dos seus autores, em nada contribui para ajudar a superar o estigma.

Ultrapassada a desumanização da reclusão asilar onde Dubuffet descobriu o *artista bruto* em meados do século XX, manter essa designação para o artista com doença mental, é sujeitá-lo à personificação do criador autodidata, alheado da vida social, económica e cultural, cuja mente perturbada produz obras artísticas dotadas de características singulares no seio da Arte contemporânea. Como se verificou através dos testemunhos recolhidos, o critério utilizado para distinguir o artista com doença mental, mesmo quando integrado no ecossistema sociocultural, é a fortuitidade do seu acto criativo. Factor que, por si só, não é garantia para os enunciados de Dubuffet quanto à pureza, vitalidade e autenticidade do objeto artístico.

Impõe-se, enquanto conclusão, e com base nestas proposições, um regresso às questões de investigação, começando por **avaliar o que sobrevive da pureza e do impulso espontâneo que consubstanciam o conceito inicial de Arte Bruta.**

Oito décadas após a emergência, e subsequente afirmação do conceito de Arte Bruta, os critérios definidos por Jean Dubuffet parecem insuficientes, senão ultrapassados, perante uma nova realidade. Através de um movimento faseado, o universo da Arte Bruta expandiu-se, abrindo espaço para a coexistência de obras produzidas em tempos e contextos muito diversos. Aos *clássicos* da Arte Bruta — a *arte asilar*, criada sem a intenção de ser Arte, assinalada por Dubuffet em meados do século XX — vieram juntar-se as obras produzidas em *ateliers* de expressão artística para o doente mental institucionalizado ou em ambulatório — que constituem *zonas cinzentas* entre a Arte e a Arte-terapia — e, finalmente, as obras daqueles autores que, embora portadores de doença psiquiátrica, não se encontram completamente desencontrados da sociedade e dos circuitos artísticos, como é o caso de Micaela Fikoff e Joana Ramalho, que foram entrevistadas para esta investigação.

Face a esta clara mudança de espectro e da amplitude de objetos elegíveis, ficando livre de qualquer ortodoxia conceptual, a Arte Bruta adquiriu uma permeabilidade que vem desvirtuar o seu primitivo significado. As evidências empíricas revelam um tipo de autor inteiramente novo, comprometido com o tecido social, com a cultura artística e com o mercado. Apenas a sua condição mental emerge para afirmá-lo enquanto *artista bruto*, numa relação que parece assentar num equívoco de base. A doença mental é uma condição desvalorizada por Jean Dubuffet, para quem a Arte Bruta não coincide com a *arte dos loucos* — como se designavam, à época, os objetos plásticos produzidos por doentes mentais. Se grande parte das suas recolhas teve lugar em instituições psiquiátricas, foi apenas porque o isolamento social e cultural promovido e imposto nesses locais induzia a pureza, a individualidade e o despreendimento do ato criativo que Dubuffet procurava.

No plano histórico, a ideia de Arte Bruta é concomitante com um momento fundador e com o nome que lhe está associado: Jean Dubuffet. Foi graças aos seus esforços de recolha e teorização, e da forma como os refletiu na sua própria produção artística, que o termo ganhou expressão, materializado em obras de uma grande diversidade de épocas, proveniências, contextos, materiais e soluções estético-formais. Mais do que situar um novo *género* fundado na doença mental, Jean Dubuffet pretendeu elevar ao estatuto artístico, obras que escapavam a esse universo. A Arte Bruta nasce desse paradoxo, que tem lugar no preciso momento em que determinado objeto é assim designado, pois, se o escrutínio assenta no facto do objeto escapar a qualquer enquadramento estético e institucional, no preciso momento em que o *artificamos*, estamos a integrá-lo nesses domínios.

Face aos pressupostos que informam o conceito de Arte Bruta, quando o artista abandona o isolamento do reduto asilar, esbate-se parte do mistério. Nesse momento, resta idealizar a pureza e força vital da criatividade do doente mental — supostas antíteses de uma Arte Contemporânea intelectualizada, fria e programática — para sustentar a *magia* das suas criações. A relação entre Arte Bruta e doença mental resulta neste preconceito, que insiste em designar a expressão artística de todo e qualquer doente mental como Arte Bruta.

A segunda pergunta de investigação procurava **situar a fronteira entre a criação pura e a terapia ocupacional, interrogando a legitimidade de designar como Arte Bruta, objetos nascidos de uma atividade programada, em que se dá apoio técnico e**

**se instiga a motivação psíquica; em que se colocam à disposição do paciente os materiais plásticos e os espaços adequados, e, no limite, se capta a atenção do público, do mercado e dos media.**

Para a questão — o que é a Arte Bruta? — Jean Dubuffet dava, já em 1947, uma resposta desarmante: «l'art brut c'est l'art brut et tout le monde a très bien compris» (Dubuffet *apud* Danchin, 2006, p. 58). Porém, nem sempre parece fácil deixarmo-nos conduzir por este aforismo. Hoje, muito do que é apresentado como Arte Bruta, terá, provavelmente, já pouco de *bruta* e, em alguns casos, nem sequer poderá ser considerado Arte. Neste grupo incluem-se, certamente, os objetos que copiam supostos *clichés* formais e *tiques* expressivos, vulgarmente associados à Arte Bruta, produzidos por autores sem qualquer relação com os critérios de inclusão neste universo artístico, como se verificou através do levantamento efetuado na comunicação social. Menos objetiva é a caracterização dos objetos *plásticos* produzidos nos *ateliers* de expressão artística de hospitais ou de outras instituições para doentes mentais, cuja avaliação conduz a uma série de questões que merecem uma análise crítica e desapaixonada.

Se os testemunhos recolhidos mostram unanimidade em recusar que tudo o que é produzido nos *ateliers* de expressão artística seja Arte, também aceitam que entre esses objetos se encontram alguns que podem ser considerados artísticos. Porém, ao fazer depender essa decisão do grau de autonomia funcional do criador, introduz-se uma variável de difícil verificação. Não tendo nascido de uma proposta estética individual, nem sendo produto de um movimento, não é possível reconhecer na Arte Bruta uma matriz — como um recurso operativo semelhante ao utilizado para identificar outras correntes e géneros artísticos — que permita, através da comparação conceptual, temática ou formal, uma operação de reconhecimento. A qualificação de determinado objeto como Arte (Bruta) é concretizada pelos agentes do circuito artístico com base em critérios pouco objetivos. Se tivermos por referência o contexto dos indivíduos que se enquadraram, de forma clara, no universo da Arte Bruta — que, na sua maioria, se restringem às primeiras décadas após a sua descoberta — definir dessa forma peças saídas dos *ateliers* de expressão artística para doentes mentais parece falacioso. A dificuldade de pesar o envolvimento de terceiros nas diversas fases do processo criativo — desde o incentivo para a produção, à escolha dos temas, passando pela técnica e pelos suportes materiais — deixa apenas com uma certeza:

são criações de indivíduos portadores de uma doença mental. E este é um critério, como vimos atrás, manifestamente insuficiente e redutor.

No primeiro confronto do observador com a obra de Arte, é improvável que este comece por perspetivar o contexto que lhe está associado. Porém, em determinados casos, é algo que acontece desde logo. Como exemplo, imaginemos o visitante na cidade de Roma, de visita ao Coliseu, onde reconhece um objeto arquitetónico fascinante, mas, provavelmente e face às suas referências pessoais, também um local de drama, sofrimento e morte. Esta ambivalência é partilhada pelas peças produzidas por doentes mentais, ao instigarem no observador a imposição do contexto que as precede, materializado na biografia e na condição mental do seu autor.

A operação heurística que nos permite imaginar o todo através do conhecimento apenas de parte, conduz a uma narrativa simbólica, produzida à luz do tecido das nossas próprias referências. Perante um objeto artístico criado por um indivíduo com doença mental, é provável que sejam convocadas as camadas mais profundas do observador, confrontando-as com o visível. Tal como sugere o filósofo e historiador de Arte Georges Didi-Huberman, a leitura de um objeto artístico chama várias camadas: a experiência, o conhecimento e a aculturação, que permitam alcançar — ou, talvez, receber — o âmago do sentir do autor. Evitando circunscrever o lugar do artista a uma ilha isolada dentro do universo da Arte Contemporânea, priorizando a obra, libertando-a da biografia, mostrando-a e confrontando-a, não apenas ao lado dos *clássicos* da Arte Bruta, mas de toda a Arte Contemporânea, apenas assim parece possível legitimá-la, garantindo a presença de um produto autêntico a que chamamos Arte.

A Arte Bruta e a Arte-terapia intercetam-se num jogo de relações nem sempre fáceis de identificar, tornando difícil o reconhecimento dos produtos desta última. A Arte Contemporânea veio mostrar que a imposição de normas dilui a essência da criação artística. Porém, a afirmação dessa mesma liberdade criativa, acaba por esbater a fronteira entre a Arte e o que não é Arte. Face aos desafios lançados pelo mercado, pela divulgação e, eventualmente, pela patrimonialização, questionar cada obra torna-se obrigatório, no sentido de garantir a autenticidade, veracidade e pertinência da sua valorização enquanto Arte.

Na última questão de investigação pretendeu-se **avaliar em que medida a apropriação, salvaguarda e divulgação de criações de indivíduos com doença mental**

**constituem a derradeira negação da sua liberdade, ou, pelo contrário, fazem parte do esforço para concretizar a sua inclusão.**

Remetendo uma realidade imagética paralela — dos objetos pintados por artistas com insuficiência motora — a superação dos limites impostos pela sua condição, que os obriga a pintarem com a boca ou com os pés, acaba por impor-se no momento de apreciação das imagens representadas.

No caso do doente mental, as histórias de superação servem de inspiração aos *normativos* que, entre o espanto e a curiosidade, acabam por deixar cair o valor intrínseco da própria obra. Na divulgação e comercialização de obras de autores contemporâneos relacionados com a Arte Bruta, o foco é frequentemente colocado nas particularidades que os distinguem, numa reafirmação da sua diferença face aos *outros* artistas. Mesmo que a intenção seja realizar uma discriminação positiva, que venha viabilizar o seu direito ao reconhecimento e, eventualmente, à independência económica, ao atribuir-lhe esse lugar muito específico e marcado no seio da Arte Contemporânea, realçam-se os fatores que conduzem à segregação e à exclusão social. Uma alternativa a este *trágico* paradoxo, é substituir a necessidade de classificar — discriminando para tornar visível —, por um outro entendimento do valor e alcance da produção artística do doente mental, vendo-a como valor social, traduzido não só em benefício material para o autor, mas, também, como um ativo relacional com a restante comunidade, contribuindo para aumentar o capital social dessa mesma comunidade, tornando-a mais coesa e resiliente. Neste sentido, a Arte pode também ser entendida enquanto veículo de inclusão, configurado no respeito pela liberdade individual, na procura da sustentabilidade económica dos artistas e na vontade e capacidade de ação sobre si mesma. Na prática, trata-se da implementação de soluções para realizar o potencial que a sociedade civil tem para resolver os seus próprios problemas, sejam de natureza social, económica ou cultural.

Projetos de intervenção artística e social que apoiam o artista com doença mental, como o *Manicómio*<sup>48</sup>, são exemplos dessa nova sensibilidade na relação entre Arte e doença mental, visando criar condições que permitam substituir o modelo assistencialista por novas oportunidades para o doente mental superar a sua condição através da Arte. Tendo em conta que «se as pessoas querem ser artistas vão enfrentar todas as condições de um artista» (S. Resende, comunicação pessoal, 10 de janeiro de 2024), não pode ser

---

<sup>48</sup> Pese embora a ambiguidade da própria designação do projeto, situada entre a provocação e a estigmatização.

esquecido o apoio e a atenção especiais, em muitos casos indispensáveis aos desafios do quotidiano, intrínsecos à condição destes artistas. Este é um equilíbrio difícil, fundado na exigência necessária para poder trazer a público artistas em estado de vulnerabilidade física, mental ou social, sem comprometer o respeito pelos seus direitos individuais e pela sua dignidade. Neste sentido, parece fundamental clarificar práticas em matéria de intervenção social e política cultural — mas também no plano ético e até jurídico —, criando as condições para que o artista se integre, permanecendo na sua indizível e necessária liberdade.

### 7.1 Que fazer a partir daqui?

Os limites desta investigação são definidos pelo âmbito dos testemunhos recolhidos que, embora condicionados por um contexto de Arte Bruta relativamente restrito, e diminuídos na capacidade para aceder aos artistas (cujas características específicas exigiriam um processo de aproximação lento e complexo), produziram uma amostra qualitativa do panorama nacional nesta área. Através das entrevistas realizadas foi possível deduzir o funcionamento do circuito português de Arte Bruta, tal como o tipo de relações estabelecidas entre os seus agentes e protagonistas.

Numa época em que as ondas de choque da descoberta de Jean Dubuffet continuam a fazer-se sentir através da emergência de autores desconhecidos, da formação de novas coleções e proliferação de exposições, o mercado mostra sinais de júbilo — testemunhados pelos agentes envolvidos nas operações de transação — perante a descoberta de bens artísticos novos e distintos. Através de obras provenientes de uma grande variedade contextos, temas, formas e materiais, a Arte Bruta reconfigura-se, enquanto artistas que até há pouco não sabiam que o eram, começam a proclamar-se como tal. A Arte Bruta, nascida no reduto europeu, partiu em direção às Américas, depois à Ásia e à África. Enquanto a História da Arte procura localizar exemplos de Arte Bruta *avant la lettre*, muitas décadas antes de Dubuffet, novas abordagens epistemológicas contam a sua história no feminino. Face a esta inexorável expansão, autores como o historiador de Arte David Maclaghan dizem que é chegado o momento de equacionar uma contração do conceito, restringindo a sua utilização às obras produzidas durante a primeira metade do século XX, em condições

semelhantes às que incorporam a coleção criada por Jean Dubuffet. Se a ideia de Arte Bruta serviu para dar cabimento conceptual a um conjunto de autores, desmembrado e disperso do universo da Arte Contemporânea, mas circunscrito a um período muito específico na História da Arte — o da sua *descoberta* —, esse momento afigura-se irrepetível.

Face às alterações nos planos cultural e sociológico, entretanto ocorridas, não se perspectiva possível prosseguir *à letra* no caminho das propostas de Dubuffet, embora seja possível fazê-lo quanto ao seu espírito. Abraçar essa verdadeira liberdade criativa implica a recusa da conotação dos artistas de uma forma que banaliza a exclusão e acrescenta à diferença e ao sofrimento mental, mais uma forma de segregação, que os confirma como diferentes. Para cumprir esse objetivo parece ser necessário que as instituições psiquiátricas, os projetos de intervenção social e os agentes que integram os circuitos artísticos, se mostrem disponíveis para, juntos, repensarem a forma como promovem, caracterizam e divulgam as realizações artísticas dos indivíduos com doença mental. Tendo por base esta reflexão e como recomendação mais ampla evidenciada por esta investigação, será importante começar por efetuar um levantamento exaustivo dos criadores de Arte Bruta em Portugal, percorrendo hospitais e outras instituições de saúde mental, identificando artistas ou potenciais artistas, refletindo sobre as suas ligações à sociedade e à cultura, criando assim um ponto de partida para uma intervenção mais profunda e consistente.

Embora, junto de um público alargado, a valorização das qualidades estéticas dos objetos pareça ser um momento fundamental da passagem de um objeto a Arte, esse é um mecanismo desvalorizado pela teoria da Arte. Porém, essa avaliação baseada na variabilidade da apreciação individual, mas também coletiva — denominada como *gosto* —, acaba por imiscuir-se na análise mais impoluta. Parece importante ter esse facto em conta, se quisermos escapar à esterilidade teórica que acaba por anular a função e o impacto social do fenómeno artístico, e, desta forma, vivenciar a experiência do consumo de Arte e de objetos artísticos num modelo mais alinhado com o paradigma do desenvolvimento sustentável fomentado a partir da unidade comunitária. Face à impregnação da Arte pelo discurso que declara o que ela deve ou não deve ser, importa regressar à obra na sua capacidade de apoquentar e de emocionar, subalternizando a importância das chaves de leitura e permitindo que cada um veja aquilo em que se quer

(re)ver, perscrutando a forma que o artista encontrou para *conjugar os astros*, ainda que para isso tenha sido obrigado a desalinhar os planetas.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### FONTES PRIMÁRIAS

Entrevista a Andreia Magalhães, diretora do Centro de Arte Oliva (2023).

Entrevista a Sandro Resende, artista plástico e mentor do projeto *Manicómio* (2024).

Entrevista a Micaela Fikoff e Joana Ramalho, artistas e mediadoras no Hospital Júlio de Matos (2024).

Questionário a António Saint Silvestre, co-proprietário da Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre (2024).

Questionário a José Carlos Soares, proprietário da galeria de Arte Cruzes Canhoto (2024).

Petição dirigida aos Ministérios da Saúde e da Cultura, “pela continuidade e desenvolvimento do Museu de Pintura de Doentes e das Neurociências no Hospital Miguel Bombarda”.

<https://app.parlamento.pt/webutils/docs/doc.pdf?path=6148523063484d364c793968636d356c6443397a6158526c637939595355786c5a793944543030764d544e4452564e444c3064555155524452564e444c305276593356745a57353062334e4259335270646d6c6b5957526c5132397461584e7a595738764d7a566c4e7a59314e7a49744d6d52684d53303059544e6c4c5467304f5451744f446730596d59795a546b324d7a51344c6e426b5a673d3d&fich=35e76572-2da1-4a3e-8494-884bf2e96348.pdf&Inline=true>

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1970). *Teoría estética*. Ediciones Akal.
- Alves, F. (2023, julho 25). “Retrato de la Animo”, no Museu Soares dos Reis: Retratos que salvam. *Visão*. <https://visao.pt/visaose7e/ver/2023-07-25-portreto-de-la-animo-no-museu-soares-dos-reis-retratos-que-savam/>
- Andriolo, A. (2004). Histórias da arte marginal: um processo de ambiguidades. *XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte, Brasil. [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/17\\_arley\\_andriolo.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/17_arley_andriolo.pdf)
- Argan, G. C. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Editorial Estampa.
- Argan, G. C., Fagiolo, M. (1992). *Guia de História da Arte*. Editorial Estampa.
- Barbosa, R., Simões, S. (2014). Arte e Património face a face com o esquecimento: O Hospital Miguel Bombarda. *Anuário do Património*, nº 2, 38-43. [https://www.academia.edu/10060664/Arte\\_e\\_Patrim%C3%B3nio\\_face\\_a\\_face\\_com\\_o\\_esquecimento\\_o\\_Hospital\\_Miguel\\_Bombarda](https://www.academia.edu/10060664/Arte_e_Patrim%C3%B3nio_face_a_face_com_o_esquecimento_o_Hospital_Miguel_Bombarda)
- Barranco, M. C. (2014). Valeurs esthétiques et valeurs artistiques. *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 13, 7-20. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2014-1-page-7.htm>
- Barreto, T. (2016). *Catálogo da exposição “Arte bruta nas belas-artes”*. Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. <https://www.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2016/04/folheto.pdf>
- Bento, H. (2022, dezembro, 30). Livros contra o estigma. *Expresso*. <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2618/html/revista-e/culturas/livros-contra-o-estigma>
- Borges, V., Resende, S. (2020). No início havia o Jaime: A loucura em Portugal no tempo presente a partir de uma escrita compartilhada. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, vol. 4, nº 1, 66-81.
- Benjamin, W. (2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. KKYM-EAUM.
- Beveridge, A. (2001, November) A disquieting feeling of strangeness? The art of the mentally ill. *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 94, 595-599.

- Bogdan, R., Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação. Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto Editora.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da Arte*. Companhia da Letras.
- Berst, C. (2014). *Coleção Treger-Saint Silvestre*. Galerie Christian Berst.
- Breton, A. (1924). *Manifesto Surrealista*. The Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>
- Burat, M. (2015, septembre 24) Qu'est-ce que l'art brut? On a posé la question à 3 spécialistes. *Beaux Arts*. <https://www.beauxarts.com/expos/quest-ce-que-lart-brut-on-a-pose-la-question-a-3-specialistes/>
- Caldeira, R. G. (2021). Uma definição de loucura. A loucura nos séculos XIX e XX e a reprovação do mito do artista “esquizofrénico”. *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 30, nº 59. <https://impactum-journals.uc.pt/rfc/article/download/8061/7133>
- Cardinal, R. (2009, September 28-29). Outsider art and the autistic creator. *Talent and Autism. Phil. Trans. R. Soc. B*, 364, 1459–1466. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2008.0325>
- Carrol, N. (2000). *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press.
- Coutinho, C. P. (2019). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas. Teoria e Prática*. Almedina.
- Coelho, A. P. (2011, junho 2022). Eles querem um museu que não seja adormecido. *Público*. <https://www.publico.pt/2011/06/22/jornal/eles-querem-um-museu-que-nao-seja-adormecido-22319112>
- Corrêa, A. (1911). *O genio e o talento na pathologia*. Imprensa Portugueza.
- Costa, T. A. (2018). *Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção da Arte Bruta*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil).
- Costa, L. O. (2019, julho 13). Cabedelo, a praia que alimenta a arte bruta. *Público*. [https://www.publico.pt/2019/07/13/fugas/noticia/cabedelo-praia-alimenta-arte-bruta-1879235?ref=pesquisa&cx=page\\_content](https://www.publico.pt/2019/07/13/fugas/noticia/cabedelo-praia-alimenta-arte-bruta-1879235?ref=pesquisa&cx=page_content)

- Cruz, V. (2016, julho 16). O Mercado é bruto. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2016-07-16-O-mercado-e-bruto->
- Cruz, V. (2016, julho 21). A bruta arte de artista à margem em S. João da Madeira. *Expresso*. <https://leitor.expresso.pt/diario/21-07-2016/html/caderno-1/temas-principais/a-bruta-arte-de-artistas-a-margem-em-s-joao-da-madeira>
- Cruz, V. (2023, agosto 18). Silêncio rasgado. *Expresso*. <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2651/html/revista-e/culturas/silencio-rasgado>
- Cuche, D. (2004). *A Noção de cultura nas ciências sociais*. Fim de Século.
- Danchin, L. (2006). *Art Brut. L'instinct créateur*. Gallimard.
- Dantas, J. (1900). *Pintores e poetas de Rilhafoles*. Livraria Editora Guimarães & C.<sup>a</sup>
- Darger, H. (2014). *L'histoire de ma vie*. Points.
- Delavaux, C. (2005). *Dubuffet et l'Art Brut: Les enjeux d'un discours*. (Thèse pour le grade de Docteur, Université Paris 8, Paris, France).
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Warburg*. Adaba Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). *A verdadeira imagem*. Dafne.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière*. Contraponto.
- Dorfles, G. (1989). *As Oscilações do Gosto*. Livros Horizonte.
- Dubuffet, J. (1949). *L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels*. René Drouin.
- Dubuffet, J. (2022). *Asfixiante Cultura*. Orfeu Negro.
- Durand, G. (2019). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Editorial Presença.

- Echeverría, J. (2003). *Introdução à Metodologia da Ciência, A Filosofia da Ciência no Século XX*. Livraria Almedina.
- Elizalde, L., Delmar, F. (2020). *Lo sublime contemporáneo*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Elkins, J. (2006). *Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art. Inner Worlds Outside*. Irish Museum of Modern Art.
- Elkins, S. (1999, January 22) Redefining A Style as It Catches On. *The New York Times*, B35). <https://www.nytimes.com/1999/01/22/arts/art-review-redefining-a-style-as-it-catches-on.html>
- Fullerton, E. (2020, June 1). Lonnie Holley: interview. *Studio International*. <https://www.studiointernational.com/index.php/lonnie-holley-interview-i-started-doing-my-work-with-a-knife-fork-and-spoon-art>
- Franco, S. (2017, Julho-Setembro). A estética da degeneração e a expressão dos alienados: Leituras de Júlio Dantas no Hospital de Rilhafoles. *História, Ciências, Saúde*, vol. 24, nº 3, 727-744. <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Rv6wjwnTtxtK5QvLTkKwzq3g/?lang=pt>
- Franco, S. (2019). *Os imperativos da arte: Encontros com a loucura em Portugal do século XX*. (Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Portugal).
- Franco, S. (2020, Setembro). Jaime Fernandes Simões e a construção de narrativas sobre a *Art Brut em Portugal*. *MODOS. Revista de História da Arte*, vol. 4, nº 3, 15-30. [https://run.unl.pt/bitstream/10362/132537/1/8662707\\_Texto\\_do\\_artigo\\_85297\\_1\\_1\\_0\\_20201120.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/132537/1/8662707_Texto_do_artigo_85297_1_1_0_20201120.pdf)
- Fine, G. A. (2004). *Everyday Genius: Self-taught art and the culture of authenticity*. University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1993). *História da Loucura*. Editora Perspetiva.
- Francastel, P. (1987). *Imagem, Visão e Imaginação*. Edições 70.
- Fróis, J. P. (2022). Largactil tablets: healing the soul? *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, vol. 31, 1-4. <https://www.cambridge.org/core/journals/epidemiology-and-psychiatric-sciences/article/largactil-tablets-healing-the-soul/D786CD19D2E5F1B535D27C8B41124077>
- Fróis, J. P. (2022). Portraits by “Jaime”. *Umbigo Magazine*, nº 78, 109-113.

- Fróis, J. P. (2016). Animals portrayed as princes: The ballpoint-pen drawings of Jaime Fernandes. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, vol. 25, 211-213.  
[http://journals.cambridge.org/abstract\\_S2045796016000081](http://journals.cambridge.org/abstract_S2045796016000081)
- Fuller, P. (1983). *Arte e psicanálise*. Publicações D. Quixote.
- Gadmer, H. (2001). *Elogio da Teoria*. Edições 70.
- Gaeta, A. (2018). *As Leis do número de ouro*. Coleção Treger/Saint Silvestre.
- Giacosa, G., Magalhães, A. (2018). *Histórias de Violência: Um diálogo entre obras da coleção Treger Saint Silvestre*. Câmara Municipal de S. João da Madeira.
- Gonçalves, C. A. (2018). *Para uma introdução à Psicologia da Arte, as formas e os sujeitos*. Edições 70.
- Gonçalves, C. A. (2000). *Psicologia da Arte*. UAB.
- Gomes, C. (2020) *Coisas de Loucos*. Tinta da China.
- Goutain, P. (2014, octobre 27-28). *L'invention de l'Art Brut au sortir de la guerre: pour une matérialité pré-culturelle de l'art* [artigo]. Colloque Art Brut et Matérialité: des imaginaires à l'œuvre, Nanterre Université, Nanterre.  
[https://www.academia.edu/30915862/Linvention\\_de\\_lArt\\_Brut\\_au\\_sortir\\_de\\_la\\_guerre\\_pour\\_une\\_mat%C3%A9rialit%C3%A9\\_pr%C3%A9\\_culturelle\\_de\\_lart](https://www.academia.edu/30915862/Linvention_de_lArt_Brut_au_sortir_de_la_guerre_pour_une_mat%C3%A9rialit%C3%A9_pr%C3%A9_culturelle_de_lart)
- Hall, M. D., Metcalf, E. W. (1993). *The artist outsider: Creativity and the boundaries of culture*. Smithsonian.
- Harrison, C., Wood, Paul (1996). *Art in theory 1900-1990: An Anthology of changing Ideas*. Blackwell.
- Heinich, N., Shapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. EHESS.
- Junior, E. (2015). *Do Asilo ao Museu: Ciência e Arte nas coleções da loucura*. (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil).  
[https://www.unirio.br/ppgpmus/copy6\\_of\\_euripedes\\_gomes\\_cruz\\_junior.pdf](https://www.unirio.br/ppgpmus/copy6_of_euripedes_gomes_cruz_junior.pdf)
- Kaufman, J. (2014). *Creativity and Mental Illness*. Cambridge University Press.
- Lacan, J. (1994). *Le Séminaire: II. Seuil*.
- Laplanche, J., Pontalis, J. (1990). *Vocabulário da Psicanálise*. Editorial Presença
- Lourosa, T. (2022, Maio 8). Botão a botão, enche Daniel um quadro. *Público*.  
<https://www.publico.pt/2022/05/08/p3/fotogaleria/botao-botao-enche-daniel-quadro-408020>

- Lusa (2019, Janeiro 14). Coleção portuguesa em mostra na Áustria sobre Arte Bruta criada por mulheres. *Diário de Notícias*.  
<https://www.dn.pt/lusa/colecao-portuguesa-em-mostra-na-austria-sobre-arte-bruta-criada-por-mulheres-10436417.html/>
- Lusa (2014, Novembro 7). Nova antologia de BD portuguesa para chegar a mercados internacionais. *Diário de Notícias*. In <https://www.dn.pt/artes/nova-antologia-de-bd-portuguesa-para-chegar-a-mercados-internacionais-4226084.html/>
- MacGregor, J., Scott, J. (1999). *Metamorphosis: The fiber art of Judith Scott: The outsider artist and the experience of Down's syndrome*. Creative Growth Art Center.
- Maclagan, D. (2009). *Outsider Art. From the Margins to the Marketplace*. Reaktion Books.
- Madureira, J. (2007). *Metodologia das Ciências Sociais*. Edições Afrontamento.
- Maizels, J. (2010). *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Phaidon.
- Marques, J. E. (2022, novembro 16). Uma bonequeira de arte bruta: o sagrado e o profano de Rosa Ramalho estão expostos em Cascais. *Observador*.  
<https://observador.pt/2022/11/14/uma-bonequeira-de-arte-bruta-o-sagrado-e-o-profano-de-rosa-ramalho-estao-expostos-em-cascais/>
- Martins, D. (2012). *Arte-terapia e as potencialidades simbólicas e criativas dos mediadores artísticos*. (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, Portugal).
- Martins, C. (2017, Maio 18). Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. *Expresso*.  
<https://leitor.expresso.pt/diario/18-05-2017/html/caderno-1/temas-principais/anabela-a-mulher-que-arranca-monstros-do-barro-1>
- McCollum, C. (2017). *Exhibitions of Outsider Art Since 1947*. (Doctoral dissertation) The City University of New York, New York.  
[https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3468&context=gc\\_etds](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3468&context=gc_etds)
- Miletto, R. (2003). Symbolisation et identification. *La clinique lacanienne*, n° 6, 219-225.  
<https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2003-1-page-219.htm>
- Miguel, M. (2019). Cartes, objets, installations: Le problème de l'art dans la pensée et dans la pratique de Fernand Deligny. *La Part de l'Oeil*, n° 33 et 34, 149-171.  
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44342?locale=en>
- Minturn, K. (2014). Dubuffet, Lévi-Strauss and the idea of art brut. *Anthropology and Aesthetics*, n° 46, 247-258.

- Meirinhos, M., Osório, A. (2016). O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. *EduSer* nº 2, 49-65.  
<https://www.eduser.ipb.pt/index.php/eduser/article/view/24/27>
- Moutinho A., Lobo, M. G. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Cineclube de Faro.
- Nunes, L. O. (1968, abril 6). Está há 30 anos no manicómio o bailarino português que julgava ser Nijinsky. *Diário de Lisboa*.
- OECD/European Union (2022). *Health at a Glance: Europe 2022: State of Health in the EU Cycle*. OECD Publishing. [https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/health-at-a-glance-europe-2022\\_507433b0-en#page54](https://read.oecd-ilibrary.org/social-issues-migration-health/health-at-a-glance-europe-2022_507433b0-en#page54)
- Onians, J. (2007). *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press.
- Oliveira, J., Paixão, I. (sd). *Valentim de Barros*. Arquivo Manicómio.
- Pavis, M., Huckvale, K., Barton, T. (2019, April 25). *Who Owns Outsider Art?* University of Exeter. <http://sculecentre.ex.ac.uk/who-owns-outsider-arts/>
- Peiry, L. (2016). *L'Art Brut*. Flammarion.
- Platão (2000). *Fedro ou a Beleza*. Guimarães editores.
- Queen, J. (2019, May 19). Outsider Art: Madness, Marginalization, and Exploitation. *The Neuroethics Blog*. <https://www.theneuroethicsblog.com/2019/05/outsider-art-madness-marginalization>
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies*. Sage.
- Ruiloba, J. (2015). *Introducción a la Psicopatología y la Psiquiatría*. Elsevier España.
- Santos, J. (1983). *Ensaio sobre Educação II: O Falar das Letras*. Livros Horizonte.
- Sass, L. (1992). *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. BasicBooks.
- Shapiro, R., Heinich, N. (2012). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. EHESS.
- Shapiro, R., Heinich, N. (2012). When is Artification? *Contemporary Aesthetics*, vol. 0, article 9. [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol0/iss4/9](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9)
- Shapiro, R. (2019, September) Artification as Process. *Cultural Sociology*, vol. 13, nº 3. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975519854955>;

- Slominski, L. (2022). *Non conformers. A new history of self-taught artists*. Yale University Press.
- Smith, R. (1999, January 22). Redefining a style as it catches on. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1999/01/22/arts/art-review-redefining-a-style-as-it-catches-on.html>
- Starr, N. H. (1969, Summer). The Lost World of Minnie Evans. *The Bennington Review*, vol. 111, n° 2, 40-58.
- Stockwell, P. (2017). *The Language of Surrealism*. Palgrave.
- Thèvoz, M. (1975). *L'Art Brut*. Skira.
- Vasconcellos, J. (2000). Filosofia e loucura: a idéia de desregramento e a filosofia. In: Amarante, P. (Eds.), *Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade* (pp. 13-23). Editora Fiocruz. <https://books.scielo.org/id/htjgj/pdf/amarante-9788575413197-02.pdf>
- Wexler, A., Derby, J. (2015) Art in Institutions: The Emergence of (Disabled) Outsiders. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, n° 56, 127-141. <https://www.jstor.org/stable/45185124>
- Wittkower, R., Wittkower, M. (1995). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ediciones Cátedra.
- Wojcik, D. (2016). *Outsider Art. Visionary Worlds and Trauma*. University Press of Mississippi.

## LEGISLAÇÃO

Lei da Saúde Mental, no 36/98 Diário da República n.º. 169/1998, Série I-A de 1998-07-24. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/36-1998-424762>

## PODCAST

Ruela, M. J. (2022, Janeiro 21). *Capital Social* [podcast de áudio], Rádio Freguesia de Belém <https://radiobelem.jf-belem.pt/portfolio/capital-social/>

## FONTES AUDIOVISUAIS

Backès, S. (Realização). (2023). *La folie Art Brut*. [DVD]. ARTE.

Burton, T. (Realização). (2010). *Alice in the wonderland* [DVD]. Walt Disney Pictures.

Neves, C. (Realização). *Ainda não acabei*. [mp4]. Produção independente.

Reis, A., Cordeiro, M. (Realização). (1974). *Jaime*. [Filme]. FCG.

## WEBGRAFIA

A Associação. (sd). *Associação Portuguesa de Arte Outsider*. Consultado em 31 de Março de 2024 em: [https://aparteoutsider.org/?page\\_id=28](https://aparteoutsider.org/?page_id=28)

About Disability Arts International. (sd). *Disability Arts International*. Consultado em 22 de Março de 2023 em: <https://www.disabilityartsinternational.org/about-us/>

Adolf Wölfli Foundation, em: <https://www.adolfwoelfli.ch>

Arte Bruta. (sd). *Cruzes Canhoto*. Consultado em 2 de Janeiro de 2023 em: <https://cruzescanhoto.com/galeria/arte-bruta/>

Arte Outsider - o que é. (sd). *Associação Portuguesa de Arte Outsider*. Consultado em 31 de Março de 2024 em: [https://aparteoutsider.org/?page\\_id=2](https://aparteoutsider.org/?page_id=2)

Arthur Bispo do Rosário. (sd). *Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea*. Consultado a 18 de Março de 2023 em: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>

À procura de Jaime Fernandes. (sd). *Centro de Arte Oliva*. Consultado em 27 de abril de 2024 em: <https://centrodearteoliva.pt/atividade/a-procura-de-jaime-fernandes/>

Brotéria, em: <https://www.broteria.org/pt/programa?o-outro-como-epifania-do-belo>

Brut. (sd). *Larousse*. Consultado em 14 de janeiro de 2023 em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/brut/11535>

Centro de Arte Oliva, em: <https://centrodearteoliva.pt>

Centre de recherche et de diffusion de l'Art em Marge. (2000, mai 4). Le site artistique de Jeanine Rivais. Consultado em 22 de junho de 2023 em: <https://www.rivaisjeanine.com/art-brut-et-populaire/centre-de-recherche-et-diffusion-française-henrion/>

Collection de l'Art Brut, em: [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/art-brut/chateau-de-beaulieu](https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/chateau-de-beaulieu)

Coleção de Arte Bruta Treger Saint Silvestre, em: <https://www.tregersaintsilvestre.com/pt/>

Cruzes Canhoto, em: <http://cruzescanhoto.com>

Daniel Lamas. (sd). *Daniel Lamas*. Consultado em 7 de Janeiro de 2023 em: <https://www.daniel-lamas.pt>

Exposição “Nós os loucos”. (2023). *Direção-Geral das Artes do Ministério da Cultura da República Portuguesa*. Consultado em 12 de Janeiro de 2024 em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/evento/6821>

Manicómio, na *Internet* em: <https://www.manicomio.pt>

“Manicómio”: um espaço de criação artística para pessoas com doença mental. (2023, janeiro, 20). *Portugal 2020*. Consultado em 13 de Maio de 2023 em: <https://portugal2020.pt/manicomio-um-espaco-de-criacao-artistica-para-pessoas-com-doenca-mental/>

Manicómio: Arte sem preconceito. (2022, Abril). *Câmara Municipal de Lisboa*. Consultado em 7 de Junho de 2023 em: <https://www.lisboa.pt/atualidade/reportagens/manicomio-arte-sem-preconceito>

Martinho. (sd). *Cruzes Canhoto*. Consultado em 2 de Janeiro de 2023 em: <https://cruzescanhoto.com/artistas/martinho/>

- Mental disorders (2022, June 8). *World Health Organization*. Consultado em 30 de Janeiro de 2023 em: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>
- Musée Art Brut. Collection Decharme. (sd). *abcd Art Brut*. Consultado em 30 de Fevereiro de 2023 em: <http://abcd-artbrut.net/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/MUSEE-DART-BRUT-1-1.pdf>
- Museu Miguel Bombarda. (sd). *Associação Portuguesa de Arte Outsider*. Consultado em 31 de Março de 2024 em: [https://aparteoutsider.org/?page\\_id=74](https://aparteoutsider.org/?page_id=74)
- Museu Nacional Soares do Reis, em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt>
- O que é a Arte-Terapia?. (sd). Sociedade Portuguesa de Arte-terapia. Consultado em 10 de Março de 2023 em: <https://arte-terapia.com/o-que-e-arte-terapia/>
- O Outro como epifania do belo. (sd). *Brotéria*. Consultado em 14 de Maio de 2023 em: <https://www.broteria.org/pt/programa?o-outro-como-epifania-do-belo>
- Organização Mundial da Saúde, em: <https://www.who.int>
- Profírio Mendes. (sd). *Cruzes Canhoto*. Consultado em 2 de Janeiro de 2023 em: <https://cruzescanhoto.com/artistas/porfiriomendes/>
- Sátrapa. (sd). *Cruzes Canhoto*. Consultado em 2 de Janeiro de 2023 em: <https://cruzescanhoto.com/artistas/satrapa/>
- Sete mil visitantes na Exposição “Retrato de la Animo” (2023, Agosto, 14). *Museu Nacional Soares dos Reis*. Consultado em 12 de Setembro de 2023 em: <https://museusoaresdosreis.gov.pt/sete-mil-visitantes-na-exposicao-portreto/>
- Sociedade Portuguesa de Arte-terapia, em: <https://arte-terapia.com>
- Uma galeria de nichos. (sd). *Cruzes Canhoto*. Consultado em 2 de Janeiro de 2023 em: <https://cruzescanhoto.com/galeria/>

## **ANEXOS**

## **ANEXO I**

**Entrevista, realizada em 21 de junho de 2023, com Andreia Magalhães (AM),  
Diretora do Centro de Artes Oliva, em S. João da Madeira, e curadora da Coleção de  
Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre.**

**Pergunta:** Na Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre existe um programa de aquisições?

**Resposta AM:** «Quando foi feito o contrato de comodato, em 2014, veio um conjunto muito grande de obras. Cerca de 700 obras e, neste momento, são quase 2000. É possível conhecer as nacionalidades dos artistas, o género. Nos últimos anos tem havido um investimento maior em artistas femininas. Outras aquisições, são obras que estavam há muito a ser procuradas e, de repente, surgem no mercado. São muitos os fatores que interferem no programa de aquisições».

**Pergunta:** Pensando a coleção como reflexo do gosto e do posicionamento dos colecionadores, de que forma a biografia concorre para este gosto. Porquê este tema específico e não outro?

**Resposta AM:** «A coleção está muito ligada à própria história de vida dos colecionadores. A coleção foi iniciada e muito desenvolvida em França onde já existia um mercado e uma sensibilidade para este tipo de arte. Já antes de terem contacto com obras de Arte Bruta e Singular tinham interesse por outro tipo de colecionismo, mas estavam desagradados com o circuito convencional da Arte Contemporânea. Assim que tomaram contacto com este outro mundo que desconheciam, ficaram cativados. Depois, foram proprietários de uma galeria durante alguns anos, em Paris, com artistas de Arte Contemporânea que não tinham presença no circuito das galerias. Eram artistas *singulares*. Não são, propriamente, conotados com questões de exclusão social ou saúde mental, também não são *naïfs*. São artistas autodidatas que estão à margem do mercado. Este contacto conduziu-os à Arte Bruta na definição de Jean Dubuffet, e começaram a desenvolver uma coleção de Arte Bruta, durante os anos 80. Portanto, a maior parte da sua duração a coleção foi criada fora de Portugal. Hoje os colecionadores vivem parcialmente em Portugal, mas viajam muito. Acompanham as exposições, as feiras, o mercado internacional de Arte Bruta. São muito conhecedores dos circuitos não apenas da Arte Bruta, mas, também, da Arte Contemporânea. Estão muito bem informados e em contacto com novos artistas, e é isso que alimenta o desenvolvimento da coleção. É determinante o facto da coleção não ter sido desenvolvida em Portugal, onde não existe nem acesso à compra nem à exposição deste tipo de obras».

**Pergunta:** A coleção apenas tem entradas, não tem saídas. Apenas há aquisições, não existem vendas?

**Resposta AM:** «Estamos neste momento a fazer essa avaliação porque os recursos não são infinitos, tem de se fazer opções. Uma coleção que passa de 700 para mais de 3000 obras, obriga fazer uma avaliação daquilo que faz sentido manter. Os colecionadores também têm obras de artistas contemporâneos, mas estão em sua casa. Não fazem parte desta dimensão consagrada à Arte Bruta, que querem promover através de uma instituição pública. Com a integração de novas obras, este é o momento para olhar para a coleção no seu conjunto e percebermos quais são as falhas, os artistas que seria importante ter, artistas que, neste momento, já não fazem tanto sentido e devem ser desincorporados».

**Pergunta:** Como caracteriza a relação estabelecida entre a Câmara Municipal e a coleção?

**Resposta AM:** «Idealmente ambas as partes saem a ganhar. É isso que nós tentamos. A partir do momento em que a coleção atinge um grande dimensão, importância e valor, tem de ser trabalhada por instituições profissionais que sabem como se estudam as obras, como se inventariam, como se preservam e como se expõem. Essa é a componente que o Centro de Arte Oliva presta, enquanto tem a oportunidade de trabalhar com uma coleção com esta importância. É a mais importante coleção de Arte Bruta e Singular do sul da Europa e uma das mais relevantes a nível internacional. Não existe na Europa do Sul outra coleção de Arte Bruta com esta dimensão, pelo menos tornada pública. O interesse ultrapassa, largamente, o município. O Centro de Arte está aqui a desenvolver um trabalho muito importante, não apenas a nível nacional, como internacional. Trabalhamos com várias instituições pares na cedência de obras, na troca de informações relativas a muitos dos artistas. Havia em Portugal um desconhecimento generalizado sobre a Arte Bruta. Essa situação está a alterar-se porque as obras e os artistas passaram a ser públicos. A partir do momento em que é possível garantir o acesso a este tipo de arte, isto gera o interesse não apenas do público, mas de artistas, de estudantes, de investigadores, fazendo com que a coleção, tornada pública, ganhe uma outra dimensão».

**Pergunta:** As iniciativas culturais do poder local estão habitualmente relacionadas com a etnografia ou com autores da região. Aqui o caso é diferente.

**Resposta AM:** «O Centro de Arte Oliva é um OVNI que aterrou aqui em S. João da Madeira. É uma cidade pequena, entre o Porto e Aveiro, mas tem uma oferta cultural única. Conciliaram-se fatores planeados, com um acaso feliz. Existe um espaço muito generoso — o da antiga Fábrica Oliva — com cerca de 2000 metros quadrados de área expositiva, o que não é costume encontrar em centros de arte em Portugal. Já albergava uma importante coleção de Arte Contemporânea, a Coleção Norlinda e José Lima, uma das maiores coleções de arte do país, e existindo ainda muito espaço disponível, acabou por acolher a coleção de Arte Bruta.

**Pergunta:** A obras são adquiridas através do circuito normal do mercado de Arte ou algumas das aquisições são feitas diretamente aos artistas ou a instituições de saúde mental?

**Resposta AM:** «É um regime misto de aquisições. Uma parte é comprado em galerias e feiras. Outra parte é adquirida em instituições que são uma mistura de instituições museológicas e, simultaneamente, espaços de criação artística, como, por exemplo, o Gugging na Áustria. Neste caso as obras não são compradas diretamente aos artistas, mas através da intermediação destes centros de criação artística vocacionados para o doente mental. É um princípio semelhante ao do *Manicómio*, em Portugal, embora seja uma instituição com outra tradição, é um antigo hospital psiquiátrico. Depois existem artistas que já conhecemos há muito tempo e que deixaram em testamento a sua obra à coleção. Por isso há doações, compra a galerias, compra direta a artistas, em feira, há compra a outros colecionadores. Existe uma grande variedade de formas de aquisição.

**Pergunta:** Promover a divulgação de uma obra que não foi produzida com essa intenção acarreta uma questão ética? Isso é equacionado quando montam uma exposição ou quando adquirem uma obra?

**Resposta AM:** «A maioria das obras da coleção não foram criadas com a intenção de serem mostradas publicamente. Sobretudo o que podemos considerar como clássicos da

Arte Bruta, que são mostrados em muitas outras instituições museológicas. Portanto, não fazemos nada de diferente. Depois existe outra categoria que são as obras de anónimos encontradas em hospitais psiquiátricos, ou seja, não é sequer possível revelar a sua identidade. No caso dos artistas mais jovens, estão, na sua maioria, integrados em centros de criação, encontrando-se perfeitamente regulamentada a forma como as obras são adquiridas, a negociação não é feita diretamente com o artista, que tentamos proteger».

**Pergunta:** Mas esses artistas são identificados e biografados?

**Resposta AM:** «Sim, existem sempre as biografias que revelam aspetos mais particulares dos autores. Isso, por vezes, gera alguma tensão entre nós e os colecionadores, que são muito adeptos deste modelo das biografias. Este é um campo de batalha, pois nós, enquanto instituição pública, procuramos ser muito cautelosos com o tipo de discurso que temos sobre os artistas que estamos a apresentar, não podemos ser paternalistas, valorizando menos a obra e mais a condição clínica ou social do artista. Procuramos desmontar um tipo de discurso que é construído a partir das obras e do percurso destes autores, e como é que isso se faz? É através do estudo e de mais informação. Mas isso é um desafio e um fator de tensão permanente. Cada vez mais, e o Centro Cultural Oliva é exemplo disso, começa a ser menos interessante, diria, mesmo, pouco ético, fazer uma separação entre a Arte Bruta e a Arte Contemporânea, ou são artistas ou não são. E se não são, não faz sentido estarem aqui na coleção. Cada vez mais tem havido exposições que integram *artistas brutos* com outros artista contemporâneos. Mesmo em locais muito importantes como na Bienal de Veneza de 2013, que está muito associada ao mercado de arte, o curador decidir integrar artistas deste tipo, não como acessórios, como uma parte mais exótica da exposição, mas colocando-os completamente a par com os outros. Esta abordagem ainda não é dominante, mas tem vindo a crescer e nós estamos nesse território, que promove o encontro entre realidades que, até há pouco tempo, estavam completamente separadas. Trabalhar com uma coleção desta natureza faz-nos olhar para a restante Arte Contemporânea com um outro distanciamento, muito mais crítico. Este centro de arte permite essa coincidência feliz de reunir, no mesmo espaço, duas coleções criadas com objetivos tão distintos, mas que permite leituras muito específicas, pelo facto de termos a oportunidade de trabalhar com ambas simultaneamente. Ambas as coleções têm as suas naturezas, que são defendidas pelos seus colecionadores, o que é legítimo, mas o centro,

enquanto instituição pública, que tem uma atividade museológica e quer ser um centro de investigação, tem estas questões, nomeadamente a ética, sempre muito presentes».

**Pergunta:** A coleção possui obras que são, declaradamente, produzidas em contexto de arte-terapia?

**Resposta AM:** «Algumas obras são adquiridas em centros de criação artística dirigida a doentes mentais. Vou tentar estabelecer um paralelismo talvez um pouco elementar e simplista: não são todos os estudantes de Belas-Artes que vão ser artistas, tal como nem todos os que frequentam estes centros são artistas. Em projetos de arte-terapia até podem surgir autores muito interessantes, mas essa predisposição tem já de existir. Temos de pensar estes centros como um coletivo de artista que se reúnem num mesmo local para desenvolver os seus projetos. Estes centros têm uma produção artística coerente, não se trata de uma ocupação de tempos livres. Nós temos um projeto de oficina artística que desenvolvemos com o hospital local, mas temos a perfeita consciência que é um projeto educativo, ninguém está ali a produzir um tipo de obras que venha para a coleção».

**Pergunta:** A presença da coleção em S. João da Madeira atrai um público especializado, interessado em Arte Bruta e, também, público estrangeiro?

**Resposta AM:** «Sim, sobretudo estrangeiros. Grande parte destes visitantes vêm cá porque têm conhecimento da presença desta coleção. Mas com mais informação, mais imprensa, o público português começa a procurar esta especificidade, mas a Arte Bruta ainda é um nicho».

## **ANEXO II**

**Entrevista, realizada em 8 de Janeiro de 2024, com o artista-mediador Sandro Resende (RS), criador e mentor do projeto *Manicômio*.**

**Pergunta:** Qual a importância do espólio do Museu Miguel Bombarda?

**Resposta SR:** «O museu do Miguel Bombarda está fechado, mas não tem nenhum interesse em termos museológicos. Há mais de 15 anos, quando o Miguel Bombarda passou para o Júlio de Matos, fui abordado pela direção para ficar com o museu. Fui lá ver, o espaço é incrível, e de repente percebi que havia um administrador que tomava aquilo como se fosse um filho. Pensei, isto ainda me vai dar problemas, mas ainda fiz lá duas exposições com o material que existia e depois, quando do desmantelamento do hospital foi feita uma avaliação museológica por uma entidade francesa que conclui que aquilo não tinha interesse como museu, tinha três ou quatro obras boas e o resto não tinha interesse. Tinha um *Jaime*, mas em fotocópia emoldurada. O administrador de que falava foi importante porque manteve viva a coleção enquanto o hospital ainda funcionava, mas não tinha critério guardava tudo. Um doente fazia um recorte de uma revista e ele guardava, era uma obra de Arte. Para proteger esse espólio, o último dos administradores criou uma associação, mas, entretanto, morreu, e com ele a associação, que nunca teve verdadeira expressão».

**Pergunta:** Portanto, o acervo desse museu não tem importância artística?

**Resposta SR:** «Tem pouca. Tem trabalhos do Ângelo, do Valentim, mas não tem muito mais do que isso. Não tem peso nenhum».

**Pergunta:** E onde se encontra neste momento esse espólio?

**Resposta SR:** «O espólio maior ainda está guardado no Miguel Bombarda, que está fechado, e outra parte está no Hospital Júlio de Matos. Mas a tutela integral é do Júlio de Matos».

**Pergunta:** Como funciona o projeto *Nós os Loucos*?

**Resposta RS:** «Nós vamos aos hospitais e damos tudo, formação, material e, depois, selecionamos e expomos. Fizemos no Conde Ferreira, no Magalhães Correia, no

Sobral Cid, no Telhal, em Barcelos. Vamos fazer agora nas Irmãs Hospitaleiras em Braga».

**Pergunta:** Se um colecionador quiser procurar Arte Bruta, onde poderá fazê-lo?

**Resposta SR:** «Em parte nenhuma, o problema é esse. É um vazio ainda muito grande, ao contrário do resto da Europa onde existe um mercado forte. Existe uma galeria no Porto, mas é sobretudo Arte Popular. É ir aos hospitais, mas os Hospitais não têm galerias de arte — tem agora o Júlio de Matos — para comprar existe o *Manicómio*, e, mesmo assim, tem o problema se é ou não Arte Bruta. Há ali um ou dois artistas que são claramente Arte Bruta como é o caso da Anabela, o resto não me parece nada Arte Bruta.

**Pergunta:** No *Manicómio* são raros os *artistas brutos*? Mas quando se fala do *Manicómio* surge sempre como um espaço de criação de Arte Bruta, e pelo que me foi dado ver, a própria instituição fomenta essa imagem. Não há aqui uma contradição?

**Resposta SR:** «Sim, é verdade, mas nós temos vindo a mudar essa ideia. O nosso *statement* já nem vai deixar de a Arte Bruta ou mesmo a atividade social. Na altura fazia sentido. Não era *marketing*, mas uma forma de nos colocarmos no mercado. Dos dez artistas que tínhamos talvez cinco sejam Arte Bruta: a Anabela, o Pedro Ventura, o Bráulio, o Filipe. Agora já são 18 artista, vão entrando pessoas, claramente com doença mental muito grave, mas com um trabalho artístico muito profissional. Olhas para aquilo e não encaixa nada na Arte Bruta. Portanto, neste momento, três ou quatro são Arte Bruta».

**Pergunta:** Em Portugal existe algum levantamento sobre os artistas brutos que se encontram institucionalizados?

**Resposta SR:** «Eu fiz duas pesquisas a nível nacional, uma com o Paulo Macedo como ministro, outra com a Marta Temido. Fotografei tudo o que achei interessante, num total de mais de 100 trabalhos. Eu comprei muita coisa ao longo destes 25 anos, devo ter cerca de 300 ou 400 trabalhos. Mas não é uma coleção é um ajuntamento, nem sequer sei quais são os autores de alguns. Esta arrumada no Júlio de Matos».

**Pergunta:** A arte pode curar ou mitigar a doença mental?

**Resposta SR:** «Existem pessoas que acham que a Arte pode curar, eu não acredito em nada disso. Tudo depende daquilo que nós esperamos da Arte. Se um doente mental ambicionar vender as suas obras, pode ser muito angustiante quando entras no mercado, e as coisas não resultam ou não estás contente com o teu trabalho. Isto não contribui, propriamente, para uma cura, pelo contrário, cria mais ansiedade, mais loucura, mais dependência. Muitas vezes as pessoas fantasiam nesta coisa *Vangogiana*, do corta a orelha e foi tudo incrível, mas o Van Gogh sofreu horrores, nunca vendeu um quadro sem ser ao irmão. Isso tem zero de cura».

Quando desenhei o *Manicómio* tinha uma ambição: dentro de dez anos a gestão ser feita totalmente por pessoas com doença mental. A ideia é esta, não os tornar profissionais na parte fria, frios na parte criativa, mas torna-los profissionais na abordagem que têm com a Arte e a partir do reconhecimento que têm por via da Arte, possam ter reconhecimento financeiro, social e humano e ter uma boa qualidade de vida. E já tive um *post* que não cheguei a lançar que dizia “eu era doente mental antes de ser *trendy*”. Muitos artistas utilizam esta coisa da loucura para se venderem, o que não é nada saudável, pois o que está em causa é uma doença muito grave que causa um sofrimento brutal. Não é a Arte que vai curar, são os médicos, a medicação, o psicólogo. Agora se me disserem assim: os doentes gostam muito de fazer mandalas, é ótimo, entretém, mas isso não é Arte. Isso não é ser artista. É aí que eu discordo com os arte-terapeutas que abordam mais a doença e menos o valor que o paciente possa ter, e como torná-lo numa coisa positiva que a pessoa possa usufruir no seu dia a dia. O que faço é pegar no valor da pessoa e transformá-lo em algo que essa pessoa possa usufruir no dia a dia, como é ter dinheiro.

Eu dou um exemplo. A Joana Ramalho, a artista que mais vende do *Manicómio* esteve um ano sem falar, sozinha, e de repente começa a fazer dez mil euros de vendas por mês. Isso trouxe-lhe uma independência financeira, mas também uma dignidade humana enorme. Saiu de casa da mãe, tem uma casa, tem condições financeiras. Muitas daquelas pessoas nunca tinham ido a um restaurante na vida delas, muitas passavam fome. Se eu a partir da Arte conseguir isso para elas é muito mais saudável do que dizer que a fazer Arte é muito saudável, mas depois não traz nenhum valor. O que interessa se não posso

promover aquele valor, não posso colocar aquele valor numa galeria. No fundo, só estou a desvalorizar a pessoa».

**Pergunta:** Nesse caso, a Arte aplicada à doença mental não é um mediador, mas um objetivo em si.

**Resposta SR:** «É uma oportunidade que nós temos de aproveitar».

**Pergunta:** E podemos continuar a chamar-lhe Arte Bruta? O facto de existir um objetivo comercial não lhe retira a essência?

**Resposta SR:** «Isso depende do artista de que estamos a falar. A Anabela é, sem dúvida Arte Bruta. Mas não existe um objetivo de tipo: tens de fazer este trabalho. O trabalho já existe, há que utilizá-lo, valorizando-o, pondo-o no sítio certo. O trabalho da Anabela continua a ser Arte Bruta, mas, agora, com um valor associado. Um valor que sempre teve, mas que estava invisível. É o mesmo que ver uma escultura num jardim e a mesma escultura num museu. A escultura muda de estatuto para quem a observa. Sai valorizada. No caso da Anabela, o trabalho piorou. Tinha um trabalho muito bom mas perdeu qualidade. Ela descompensou nos últimos tempos, tornou-se uma vedeta e não conseguiu acompanhar o vedetismo. Mas no caso dela, aquilo é espontâneo, não tem nenhum objetivo de vender, de mostrar ao outro, de agradar ao outro. O objetivo dela é fisiológico, faz porque tem de fazer e isso, para mim, claramente é Arte Bruta. Depois, quando coloco o seu trabalho, isso dá-lhe independência financeira, dignidade pessoal, mas não lhe retira aquela pureza original, a honestidade. Outras duas pessoas mais puras, um é o Bráulio que faz aqueles pássaros e o Filipe Cerqueira que desenha bombas de gasolina, toda essa pureza é inacreditável. O Eric Cantona um dia foi visitar o *Manicómio* e surgiu a ideia: quem faz um desenho para o Cantona? Para o Filipe Cerqueira, o Eric Cantona é indiferente, mas deu-lhe um desenho, toma lá, mas não quis saber quem era. Também aconteceu com o Pedro Cabrita Reis. Perguntei, quem quer trabalhar com o Pedro? E o Filipe disse logo: “eu não quero, o trabalho do Pedro é uma porcaria”. Estas pessoas vivem no seu próprio mundo, com pouco filtros, e serem muito honestas com elas próprias e com os outros, isso nota-se no trabalho. Agora, se vamos chamar a isso Arte Bruta...».

Quando vou visitar um hospital, os enfermeiros poem-me sempre à frente os desenhos que acham melhores. Geralmente são as *paisagensinhas*, ou não sei quê, o que não tem interesse nenhum. Não é isso que me interessa.

Já a Joana Ramalho, não é nada ingénuo, continua a ser um trabalho honesto, mas é Arte Contemporânea. Arranjou uma fórmula, trabalha essa fórmula como qualquer artista faz. Tem problemas de doença mental? Tem, graves. Tem sofrimento, mas aquele trabalho faz bem à sua doença mental porque lhe confere independência e dignidade. Antes do *Manicómio*, para os pais, a Joana estava ali, como um peso e, de repente, passou a ser a galinha dos ovos de ouro, e eu percebi que o trabalho dela começou a ser pressionado porque o lado social a atacou e nós temos de lidar com isto, com os psiquiatras com os psicólogos. Portanto a Arte, neste caso, trouxe o inverso, não trouxe nada de saudável, antes pelo contrário. Mas ela conseguiu resolver a questão e neste momento é professora de Arte no Hospital Júlio de Matos. Ela dá aulas aos doentes. O *Manicómio* tem a Joana e a Micaela a dar aulas no Júlio de Matos, e a Anabela dá aulas em Cascais, e isto permite que tenham melhores condições de vida».

**Pergunta:** Numa exposição de artistas com doença mental as obras devem falar por si ou ajuda existir um contexto biográfico que revele a condição psíquica do seu autor?

**Resposta SR:** «Eu faço o contrário. Quando monto uma exposição, tento encontrar o espaço mais digno e a forma mais digna de mostrar aquelas peças de arte, quando muito, apresento a biografia artística, não me interessam os pormenores relacionados com a doença. Defendo o trabalho utilizando montagens muito boas e molduras muito boas. Quero proteger o trabalho artístico, mas, também, o artista. Não quero que o público sinta que está a ver uma exposição de artistas com doença mental. Quero proteger a dignidade do artista e da sua obra. Aquela ideia isto é feito por loucos, vamos dar uma desculpa, não valoriza a pessoa. Tenho sempre medo do: vamos lá ver o que se passa aqui, isto cheira-me a sangue».

**Pergunta:** O *Manicómio* trabalha muito com *marketing* empresarial. É oportunismo por parte das empresas?

**Resposta SR:** «É muito oportunista, mas como é que eu faço: a empresa vem ter comigo, por exemplo a Arcádia. A Arcádia já fazia um chocolate com uns desenhos de uns meninos de um asilo, e quando veio ter connosco para fazer o mesmo, eu disse: muito obrigado, mas deixem que sejamos nós a fazer uma proposta. A proposta é feita por nós e só faz sentido estarmos juntos se conseguirmos acrescentar valor à marca. Recusamos qualquer formato de doação ou de caridade. Todos os *royalties* que temos com a Arcádia, com a Herdade da Malhadinha, com a Viúva Lamego, com o que quer que seja, nós ganhamos entre 5% e 15%, mas eles ganham muito mais dinheiro connosco. E depois exigimos estar presentes em tudo o que for comunicação. Nada do coitadinho, nada do *maluquinho*. Nós vamos ter uma linha de *merchandising* sobre isso, que se vai chamar *mental washing*. Tal como existe um *green washing*, também existe o *mental washing*. A SIBS vai lançar um cartão com desenhos do *Manicómio* e eu tive uma hora a falar com o *marketing* a dizer: não pode ser isto, não pode ser aquilo. As condições para trabalharmos juntos é defender as pessoas, se não for assim arranjam outro projeto, não venha falar connosco. Vamos fazer uns relógios para o Rock in Rio, mas quando nos disseram é um projeto social, disse logo: esquece não contes connosco.

Queremos valorizar a pessoa, mas não queremos por a doença mental pelo meio. Os projetos de responsabilidade social querem valorizar a doença da pessoa. Não interessa a pessoa e o seu valor, interessa a doença. E isto irrita-me. Isto é claramente uma posição ativista, trabalhar com a responsabilidade social das empresas não é estar sempre de mão estendida. Senão é um círculo vicioso: a empresa dá-te, comunica às finanças e foi incrível para toda a gente. Realmente os projetos sociais não têm nada para oferecer se não valorizarem a pessoa e não o seu problema. Tive uma reunião com a Ministra da Segurança Social e disse-lhe: o *Manicómio* paga aos doentes, mas não precisa do apoio da Segurança Social, ela ficou espantada. É a primeira vez que isto está acontecer em Portugal».

**Pergunta:** Quem compra Arte Bruta em Portugal? É possível saber onde estão as obras?

**Resposta SR:** «Nós pedimos o rasto às obras. Há três tipos de pessoas que compram: colecionadores que acham que as obras podem valorizar mais tarde, as pessoas que gostam, gostam, gostam e as pessoas que compram por pena. Mas quando estivemos na Feira de *Outsider Art* de Nova Iorque, a pessoa que mais vendeu foi a Joana, uma galerista comprou todos os trabalhos dela e também algumas obras da Anabela. Mas o que vi lá foi os galeristas a vender a doença: “este foi violado quando era jovem, o outro é esquizofrénico”. O mercado vende a doença do artista».

**Pergunta:** O *Manicómio* tem exposições em perspetiva?

**Resposta SR:** «Vamos fazer uma exposição no MAAT com artistas do *Manicómio* e com cinco curadores com perspetivas diferentes, que vão reinterpretar aquelas obras. Sei que uns vão pegar nas obras como se fossem Arte Bruta, outros como se fosse Arte Contemporânea, outros com Arte de pessoas com doença mental ou uma coisa sem jeito nenhum».

### **ANEXO III**

**Questionário colocado por escrito, em 19 de Dezembro de 2023, a José Carlos Soares (JCS), proprietário da galeria de arte *Cruzes Canhoto*, no Porto, e respondido em 25 de Janeiro de 2024.**

**Pergunta:** Em Portugal existe mercado para a Arte Bruta?

**Resposta JCS:** «Existe em Portugal, como em qualquer outra parte do mundo. Em Portugal o interesse pela Arte Bruta é ainda recente e reduzido, por comparação com países como a França, a Bélgica, a Suíça, a Alemanha, a Áustria, a Inglaterra, o Japão e os Estados Unidos, mas é já uma realidade, tal como o provam o sucesso de projectos como a *Cruzes Canhoto*, no Porto, e o *Manicómio*, em Lisboa. É factual que ainda são mais os estrangeiros do que os portugueses a comprarem obras de Arte Bruta em Portugal, mas essa diferença não é muito acentuada — diria 60% para 40%».

**Pergunta:** Para além da *Cruzes Canhoto*, existem outros locais onde seja possível adquirir Arte Bruta?

**Resposta JCS:** «Arte bruta, entendida como tal, isto é, apresentada com essa classificação, só mesmo na *Cruzes Canhoto* e no *Manicómio*. Há, porém, várias organizações que trabalham com pessoas com quadros mentais e sociais similares aos artistas de Arte Bruta, com departamentos de Arte-terapia, onde se podem adquirir obras desta tipologia».

**Pergunta:** O que atrai o público para a Arte Bruta? As particularidades do artista, a especificidade estética das obras, ou outras características?

**Resposta JCS:** «Diria que é um pouco disso tudo, mais o facto de as obras de Arte Bruta, apesar da sua aparente estranheza, remeterem para imaginários que todos carregamos e reconhecemos de forma inconsciente. A crueza e a ausência de filtros deste tipo de obras provocam também um maior naipe de impressões primárias imediatas no espectador, sejam elas surpresa, espanto, estranheza, divertimento ou repugnância».

**Pergunta:** A Arte Bruta pode ser (ou já foi) uma oportunidade para alguns colecionadores aumentarem a suas coleções de forma mais económica?

**Resposta JCS:** «Sim, sem dúvida alguma. A percepção que temos na *Cruzes Canhoto*, ao longo de oito anos de existência, é a de que o interesse por parte dos agentes do mercado da Arte Contemporânea em relação aos artistas de Arte Bruta é claramente

crecente. Não é por acaso que nos últimos anos em Portugal pudemos assistir a múltiplas exposições deste tipo de arte em espaços assumidamente dedicados à Arte Contemporânea ou Arte Clássica, como são os casos do Museu de Serralves (Álvaro Lapa e Carla Filipe), Museu da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (colectivas de Arte Bruta), Centro de Arte Oliva (com uma colecção de Arte Bruta residente), Museu José Malhoa (colectiva de Arte Bruta), Faculdade de Belas Artes do Porto (colectiva de Arte Bruta) ou o Museu Nacional Soares dos Reis (colectiva de Arte Bruta)».

**Pergunta:** A *Cruzes Canhoto* já comercializou peças provenientes de *ateliers* de Arte-terapia?

**Resposta JCS:** «Sim. A primeira exposição apresentada pela galeria, "O Senhor Cerqueira & The Artbreakers", era integralmente composta por trabalhos produzidos nos ateliers de expressão plástica da Cercica (Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais). Para além deste caso, de quando em vez, adquirimos e apresentamos obras isoladas criadas por pessoas de outras instituições do género».

**Pergunta:** É viável procurar obras de Arte Bruta em instituições psiquiátricas? Ou apenas podem ser encontradas nos circuitos habituais do mercado de Arte? Ou podem, ainda, ser encontradas fazendo uma prospeção por criadores marginais?

**Resposta JCS:** «A nossa experiência, diz-nos que o manancial de obras e artistas que se podem considerar enquadrados na definição de Arte Bruta é infindável. Uma coisa é o mercado oficial que, por obedecer a lógicas meramente especulativas e mercantilistas, apenas mostra e promove os artistas consagrados, e outra coisa bem diferente é a realidade da produção artística que nunca chegou às salas de exposição. A *Cruzes Canhoto* já mostrou obras de mais de 30 artistas de Arte Bruta, totalmente desconhecidos, que nunca haviam sido expostos antes. E isso só de cidadãos portugueses».

**Pergunta:** A Arte Bruta desviou-se do conceito inicial de Jean Dubuffet? É, hoje, já outra coisa?

**Resposta JCS:** «O conceito de Arte Bruta foi evoluindo muito desde a definição inicial elaborada por Jean Dubuffet em 1945. O próprio Dubuffet foi redefinindo a sua própria formulação à medida que se foi investigando e descobrindo as mais diversas fontes

deste tipo de expressão artística, acabando por aceitar alargar inevitavelmente as suas fronteiras. Nunca, porém, nessas novas formulações, se desviou do espírito inicial em que se colocava o acento na extraordinária genuinidade de cada pessoa/artista e no não alinhamento do corpo criativo de cada um deles em nenhum modelo artístico. O trabalho da Collection de l'Art Brut Lausanne, fundada por Dubuffet, continua a ser pautado por esses princípios, independentemente das práticas dos marchands de arte. O que mudou drasticamente nos últimos 20 anos foi a forma de mercantilização destas obras, equiparando-a aos modelos especulativos dos mercados da arte convencional. Infelizmente, nos dias de hoje, são poucos os agentes a operar nesta área que se mantêm fiéis aos princípios originais do género».

**Pergunta:** Podemos considerar que existe artistas *mais brutos e menos brutos*, dentro do universo da Arte Bruta?

**Resposta JCS:** «Obviamente que sim. Como em todas áreas da expressão artística, não há purismos de género ou estilo. Em particular no universo da Arte Bruta, onde é suposto haver uma absoluta liberdade criativa sem qualquer tipo de formatação prévia, muito menos faz sentido aplicar-se qualquer tipo de definições fechadas. O grau de singularidade da expressão deste tipo de artistas tem a ver sobretudo com o grau de exposição a que cada um deles está votado em relação ao mundo que o circunda e com o grau de alienação mental a que cada um deles está mergulhado. Ambos os estados têm um espectro vasto de acentuação de singularidade, com uma gama de cinzentos muito diversa».

**Pergunta:** O *artista bruto* procura, como qualquer outro artista, o reconhecimento e o lucro? Ao fazê-lo, deixa de poder ser considerado um *artista bruto*?

**Resposta JCS:** «No nosso entender e no da definição de Arte Bruta, se o fizer, deixa de poder ser considerado como tal. O que nós acreditamos é que o verdadeiro artista de Arte Bruta não o faz nunca, porque isso é contra a sua natureza. Aliás, há uma espécie de anedota/convicção que se conta no meio genuíno da Arte Bruta em relação àqueles que aparecem nas galerias apresentando-se como artistas de Arte Bruta. Quando isso acontece, sabe-se de imediato que o não são. Chega-se a este tipo de artistas sempre por uma entreposta pessoa — um parente, um psiquiatra».

**Pergunta:** Imaginemos que descubra um acervo de um *artista bruto* já falecido. Expor ou vender uma obra produzida por um artista que criou apenas para si próprio, sem intenção de mostrar o seu trabalho, implica uma questão ética?

**Resposta JCS:** «Essa é uma excelente questão, e é um tema com que não parámos de nos confrontar na *Cruzes Canhoto* pelo paradoxo que apresenta. Por princípio, essa situação deveria aplicar-se a todos os artistas de Arte Bruta genuína, pois essa é a definição primeira desse tipo de arte. Acontece que a realidade demonstra que essas questões importam pouco, pois o que se observa é que andam os *marchands* todos à procura destes filões, sem mostrarem quaisquer pruridos ou questões éticas em os explorarem mal possam. Pelo menos, na *Cruzes Canhoto* a vontade do artista é sempre respeitada, mesmo que não sigamos à letra as definições de Arte Bruta».

**Pergunta:** No caso da Arte Bruta, é fundamental conhecer a biografia do artista, ou a obra deve falar por si mesma?

**Resposta JCS:** «Mais uma excelente questão, que divide as pessoas na resposta. Esta questão contém em si um novo paradoxo, pois, dada a especificidade da expressão artística deste tipo de criadores, deveria ser possível avaliar o interesse de uma obra sem se conhecer o artista que a criou. Por outro lado, para uma rigorosa e garantida classificação do género é praticamente impossível ignorar o trajeto pessoal do artista. O facto é que no meio se mostra mais interesse na biografia — normalmente bizarra ou chocante — do artista, do que na sua obra. Na *Cruzes Canhoto*, tentamos revelar o mínimo possível da biografia do artista, no que diz respeito à sua condição psíquica e mental. Só o fazemos se essa for uma vontade expressa do próprio artista».

**Pergunta:** A capacidade que alguns doentes mentais têm de criar está relacionada com a própria doença? É o distúrbio mental que desperta o impulso artístico?

**Resposta JCS:** «Eu tendo a concordar com essa ideia — de que o desassossego mental potencia a criação artística, tanto numa pessoa com diagnóstico de distúrbio psicológico como numa pessoa dita normal —, mas não tenho isso como totalmente adquirido. Uma coisa é certa: não é porque alguém tem um distúrbio mental que necessariamente desenvolve a capacidade de expressão artística. E isso é verdade para o

mesmo quadro de distúrbio mental. Isto é, em 10 pessoas diagnosticadas com esquizofrenia, apenas uma pequena parte delas evidencia essa capacidade. O mesmo para o autismo, a trissomia 21 ou a bipolaridade. Por exemplo, no projecto que desenvolvemos com a Cercica, referido acima, dos mais de 70 clientes que frequentavam ali os ateliers de expressão plástica apenas sete foram considerados por nós como possuindo uma obra suficientemente interessante para integrar a exposição».

**Pergunta:** Um artista autodidata faz Arte Bruta?

**Resposta JCS:** «Se na pergunta existe uma implicação, a resposta é não. Basta usarmos o exemplo da *Cruzes Canhoto* para o perceber: para além de Arte Bruta, a galeria apresenta também obras de Arte Tribal e de Arte Popular (com base em artistas singulares que pertencem a regiões tradicionais de artesanato). Todos os artistas dessas duas tipologias artísticas são autodidas e não podem ser considerados como de Arte Bruta. Mais: na nossa classificação de Arte Bruta, pode um artista ter tido algum tipo de formação académica em Belas Artes e a sua obra ser considerada ainda como Arte Bruta».

**Pergunta:** As fronteiras entre a Arte Bruta, a Arte Singular e a Arte Popular são ténues?

**Resposta JCS:** «São muito ténues. Mesmo na Arte Tribal pode encontrar-se casos de escultores com visões e expressões artísticas tão singulares que estão mais perto da Arte Bruta do que da Arte Tradicional. O mesmo para a *Street Art* ou a mais comum Arte Contemporânea — para nós, artistas como Vincent Van Gogh, Gauguin, Jean-Michel Basquiat ou os portugueses Álvaro Lapa e Carla Filipe entram no quadro do que se convencionou chamar de Arte Bruta. A Paula Rego é outro caso que está no limiar entre um tipo de expressão e o outro».

#### **ANEXO IV**

**Entrevista, realizada em 8 de Janeiro de 2024, com as artistas e mediadoras,  
Micaela Fikoff (MF) e Joana Ramalho (JR).**

**Pergunta:** Gostaria de começar por vos perguntar qual é a vossa relação com o projeto *Manicómio*?

**Resposta JR:** «Nós somos artistas do *Manicómio*, trabalhámos durante muito tempo apenas como artistas do *Manicómio*, e, mais recentemente, foi-nos feita a proposta para estarmos aqui no Hospital Júlio de Matos, enquanto monitoras de Arte. Aqui no Pavilhão 31 e num outro, apenas dedicado à terapia ocupacional de pessoas que estão aqui internadas, mas, também, algumas externas. No meu caso, cheguei ao *Manicómio* através de uma entrevista que vi na revista *Visão*, ainda antes de existir o espaço no Beato, em 2019. Enviei o meu currículo e o meu portfólio para eles avaliarem, fizemos uma entrevista, e eles devem ter encontrado algumas possibilidades no meu trabalho que, na altura, não era nada do que é agora. A partir daí fiquei com eles.

**Resposta MF:** «No meu caso foi durante a pandemia, também através de uma reportagem que vi *online*. Enviei o meu portfólio, fiz uma entrevista, e acabei entrando em 2021.

**Pergunta:** Portanto antes de entrarem no *Manicómio* já tinham uma prática artística. Tinham consciência de estar a fazer Arte Bruta?

**Resposta JR:** «No meu caso não. Sempre olhei para o que fazia de outro ponto de vista. Encarava o que fazia como Arte Contemporânea, não como Arte Bruta, porque talvez seja uma perspetiva mais abrangente.

**Resposta MF:** «Eu fazia design têxtil, mas não classificava o meu trabalho como Arte, apesar de algumas pessoas gostarem.

**Pergunta:** E no *Manicómio*, consideram que fazem Arte Bruta?

**Resposta JR:** «Eu vejo o que faço como Arte Contemporânea. Não identifico o meu trabalho com a Arte Bruta, não o encaro assim. Mas deixo em aberto que possa ser

visto assim. Por vezes isso da Arte Bruta resulta da necessidade de colocar tudo em caixinhas, rotular tudo, a Arte e o artista.

**Resposta MF:** «Eu também vejo o que faço como Arte Contemporânea

**Pergunta:** Mas não se considera que o artista com doença mental faz Arte Bruta?

**Resposta MF:** «Não necessariamente. No meu caso a Arte já estava presente antes da doença mental.

**Resposta JR:** «Eu também comecei muito cedo. Até estudei artes plásticas, embora tenha acabado por nunca fazer nada no estilo do que estudei».

**Pergunta:** Mas um doente mental que nunca tenha tido nenhuma experiência artística pode ser conduzido até à Arte?

**Resposta MF:** «Agora que nós temos contacto com outras pessoas com doença mental que, aqui no hospital, entram na prática artística, vemos o caso de pessoas que já têm interesse pelo trabalho, já são artistas, e outros que, de tanto insistir, acabam por criar um trabalho de valor. Existem os dois caminhos».

**Pergunta:** Como é que as pessoas que frequentam este *atelier* chegam até aqui? Existe algum tipo de indicação médica?

**Resposta JM:** «Neste atelier as pessoas estão em regime artístico, chegam cá porque têm vontade de fazer Arte. No outro pavilhão, onde também somos monitoras, funciona mais como abordagem terapêutica».

**Pergunta:** E nesse outro pavilhão também pode emergir um trabalho que possa ser considerado Arte?

**Resposta JR:** «Pode. A terapia ocupacional pode desenvolver o interesse pela Arte e revelar verdadeiros artistas».

**Resposta MF:** «Temos doentes que começaram no pavilhão da terapia e agora vieram para este. Um deles está internado neste hospital há mais de 30 anos».

**Pergunta:** No trabalho de monitorização artística que desenvolvem, abordam as questões patológicas com os doentes?

**Resposta JR:** «Não, nós não nos envolvemos na questão das patologias, apenas nos focamos no trabalho artístico. É essencial, para ambas as partes, criarmos essa distância entre Arte e doença».

**Pergunta:** Quando se realiza uma exposição de obras de Arte Bruta parece-vos importante expor o ficheiro clínico do artista?

**Resposta JR:** «Mencionar a doença mental não interessa para nada. O que me interessa é o trabalho do artista, não o que ele quer deixar para trás. Isso surge por mera curiosidade».

**Resposta MF:** «Na minha opinião isso não ajuda a compreender a obra de arte, é serve a curiosidade.

**Pergunta:** A obra de Arte deixa transparecer a doença mental?

**Resposta MF:** «No meu caso trabalho, estão lá muitas das minhas angústias e as outras pessoas elas identificam-se com elas, mesmo as que não têm doença mental. As angústias fazem parte da condição humana, todos as compreendem».

**Resposta JR:** «Vejo a doença mental como uma vantagem para o artista. Permite ir mais ao fundo das questões. Todo o artista com doença mental tem uma sensibilidade

acrescida e isso transparece no seu trabalho, mas isso não significa que o artista faz seja reflexo direto da sua doença».

**Pergunta:** Mas, saber que determinada obra foi interessa foi criada por um doente mental interessa a quem a observa?

**Resposta MF:** «No nosso caso, como somos artistas do Manicómio, está na cara que temos doença mental. E muitas pessoas dizem-nos que se identificam com o que está ali representado».

**Pergunta:** O artista com doença mental é visto como alguém que consegue superar a doença?

**Resposta MF:** «Algumas pessoas veem-nos assim, como se fosse extraordinário termos a capacidade para fazer arte. Nós já sentimos isso».

**Resposta JR:** «Isso existe, mas não me identifico com essa ideia. Existe um grande espectro dentro das pessoas com doença mental. O facto de se ter uma doença mental não significa que a pessoa seja incapaz».

**Pergunta:** A ideia do artista bruto como apartado do mundo ainda faz sentido nos dias de hoje?

**Resposta MF:** «Nós temos aqui no atelier casos de pessoas assim, alheadas do mundo. A grande diferença dessas pessoas é não terem filtro. Expõem-se através do trabalho com uma coragem absurda. Os mais agudos, os mais delirantes, não têm qualquer medo».

**Pergunta:** Todos os *artistas brutos* têm por objetivo que a sua Arte possa ser vista e admirada?

**Resposta MF:** «Muitos deles têm esse sonho mesmo vender as suas peças. É mais o reconhecimento do trabalho do que o valor da venda. Isso é o todos querem. Nós falamos por nós mesmas. As pessoas muito fora da caixa, às vezes fazem um trabalho incrível e, no dia seguinte, já não se interessam pelo que fizeram. Por vezes é a medicação que deixa a pessoa muito cansada».

**Pergunta:** Quer isso dizer que já não se interessam pelo trabalho artístico?

**Resposta MF:** «Nós podemos fazer tudo para que continuem e eles dizem que não. Existem pessoas com mais disciplina e até autonomia. Outros nem conseguem vir sozinhos para o atelier».

**Pergunta:** «No vosso caso, se não fossem enquadradas pelo *Manicómio*, teriam capacidade para chegarem onde chegaram?

**Resposta JR:** «Não, não tínhamos».

**Resposta MF:** «No *Manicómio* existe toda uma outra abordagem, no hospital acredito que não exista esse interesse. Mostram, mas unicamente a um público ligado ao hospital, enquanto no *Manicómio* somos colocados no meio artístico, tem um peso muito maior».

**Resposta JR:** «No *Manicómio* existe uma seleção criteriosa. Eles têm olho para escolher. Existem períodos em que o trabalho é menos bom, mas isso é cíclico, acontece a qualquer artista».

**Pergunta:** Parece-vos importante que se realizem exposições que integrem os artistas bruto com os artistas ditos convencionais?

**Resposta JR:** «Eu adoro».

**Resposta MF:** «Eu acho esse diálogo incrível entre dois mundos separados que se tornam num apenas. O *Manicómio* promoveu uma exposição de artistas seus no Museu de S. Roque, colocando em diálogo Arte Bruta com obras de arte sacra e de outros artistas, foi incrível, fiquei muito comovida».

**Resposta JR:** «Mais recentemente surgiu a hipótese de fazer uma exposição no MAAT, que vai inaugurar no dia 30 de Abril. Neste caso com obras que 6 artistas do *Manicómio* desenvolveram especialmente para essa exposição. Vai ser muito especial. Existe também um projeto para uma exposição a ter lugar na Gulbenkian».

**Pergunta:** Mas a ideia que existe esse diálogo é importante, ou a exposição poderia realizar-se sem se chamar a atenção para o facto de comportar artistas de mundos diferentes?

**Resposta MF:** «Na primeira exposição realizada pelo *Manicómio* foi feita essa experiência misturando trabalho de artistas como Pedro Cabrita Reis com obras de doentes mentais completamente desconhecidos, não identificando a autoria das peças. Toda a gente que visitou a exposição achou-a nivelada, não havia ali artistas mais válidos que outros».

**Pergunta:** Sabem onde se encontram as obras que foram produzindo e vendendo ao longo do tempo?

**Resposta JR:** «As minhas estão em coleções privadas. Tenho alguns colecionadores que me procuram de propósito para adquirirem obras minhas, porque eu trabalho certos temas ou porque se identificam».

**Resposta MF:** «No meu caso serão pessoas que gostaram do meu trabalho. Mas existem casos de obras de outros artistas do *Manicómio* que foram adquiridas por museus. É o caso do *urso* da Anabela Soares que foi comprado pelo MAAT, ou de obras de artistas que foram compradas por “alguém de peso” na feira de Outsider Art de Nova Iorque».

(A partir deste ponto, a artista Joana Ramalho teve de abandonar o local da entrevista, que continuou apenas com Micaela Fikoff).

**Pergunta:** Como vê sua participação no *Manicómio*?

**Resposta MF:** «Sinto-me muito feliz por fazer parte deste grupo de artistas».

**Pergunta:** Qual a sua opinião sobre a utilização do termo *Manicómio*?

**Resposta MF:** «Confesso que no início eu levei um susto, mas depois, sabendo de toda a trajetória do Sandro, e do porquê do nome. Muitas pessoas ainda tratam a saúde mental como se fosse frescura e não é, mas existem problemas muito graves como o suicídio. Tinha de ser assim um nome muito forte, porque independentemente do trabalho artístico é importante salientar a questão da saúde mental. Nós sofremos na pele esses problemas. Eu tinha vergonha em relação a tudo o que estava passando e queria acabar com esse sofrimento. Não é fácil assumir».

**Resposta MF:** «Não, a Arte não cura, mas dá um estímulo muito importante. A Arte ajuda. Mas não é através da minha arte que alguém me pode ajudar. Quando estava mais em baixo e desenhava, mas quem visse os desenhos não ia pescar nada.

**Pergunta:** A Arte pode servir para exprimir aquilo que não pode ser expresso por palavras?

**Resposta MF:** «Em relação à minha experiência, e com base nas pessoas com quem trabalho aqui, não. São coisas sem ligação. A arte-terapia não funciona, é tratada como uma ocupação».

(A partir deste ponto, Joana Ramalho junta-se, de novo, à entrevista).

**Pergunta:** Joana, faça-lhe a mesma pergunta: a arte ajuda o doente mental exprimir o que não consegue verbalizar?

**Resposta JR:** «Sem dúvida, absolutamente. Mas é outro tipo de abordagem, é Arte como terapia. Ajuda a canalizar os pensamentos, negativos ou positivos, para aquilo que estão a fazer».

**Pergunta:** E essa expressão é interpretável por outros?

**Resposta MF:** «Muitas pessoas ainda tratam a saúde mental como se fosse frescura e não é, mas existem problemas muito graves como o suicídio. Nós sofremos na pele esses problemas. Eu tinha vergonha em relação a tudo o que estava passando, e queria acabar com esse sofrimento. Não é fácil assumir e fazer com que as pessoas entendam como uma doença. Hoje em dia tenho muito orgulho. A Arte foi a minha bóia de salvação, foi o fio que me ligou de novo à realidade».

**Pergunta:** A arte cura?

**Resposta JR:** «Isso já não é assim tão simples. A forma de expressão não é sintoma de qualquer doença específica.

## ANEXO V

**Questionário colocado por escrito, em 3 de Janeiro de 2024, ao colecionador António Saint Silvestre (ASS), proprietário da *Coleção de Arte Bruta e Singular Treger Saint Silvestre*, e respondido em 5 de Janeiro de 2024.**

**Pergunta:** Como surgiu o vosso interesse pelo colecionismo de Arte Bruta?

**Resposta ASS:** «Provavelmente porque nascemos em África e fomos testemunhas da criação artística africana longe da cultura europeia».

**Pergunta:** A Arte Bruta desviou-se da ideia inicial de Jean Dubuffet?

**Resposta ASS:** «A Arte Bruta não é um estilo artístico, mas um campo artístico, não há um fio condutor entre os criadores, cada um tem a sua mitologia individual. Cada diretor de museu, cada curador ou colecionador tem a sua definição, aquele que vai gravar a definição da arte bruta no mármore, ainda não nasceu.

Claro que a base da sua reflexão continua, mas novas expressões apareceram, como a fotografia. Jean Dubuffet falava de artistas sem cultura, o que não existe, todos viram um jornal, uma revista, um calendário. Vimos artistas, e não dos menores, terem uma cultura escolar, como a Suíça Aloise Corbaz e Louis Sauter, entre outros».

**Pergunta:** As expressões Arte Bruta e Arte Outsider, na vossa opinião, referem-se à mesma realidade?

**Resposta ASS:** «Não, os anglo-saxões, chefiados pelo inglês Roger Cardinal, inventaram o termo *outsider* que engloba, arte bruta, a arte singular, a nova invenção, arte espírita, a arte popular, mais outras formas de arte vernacular e espontânea. Os franceses são mais restritivos, arte bruta e arte espírita e não engloba mais nada».

**JRS -** Existem peças na vossa coleção provenientes de *ateliers* de Arte-terapia?

**Resposta ASS:** «A arte bruta pura e dura foi criada antes das terapias medicamentosas, arte bruta que se define por solidão, silêncio e segredo. Mas nesta arte sem regras, todos os casos são possíveis. A arte terapia pode ser um excelente meio de criação se os artistas são livres da distração com os outros artistas e de conselhos de um professor, em geral um artista frustrado».

**Pergunta:** Peças com origem em ateliers de Arteterapia podem ser consideradas Arte Bruta? Dentro do universo da Arte Bruta, existe arte *mais bruta e menos bruta*?

**Resposta ASS:** Sim e não, a arte mais bruta foi criada no segredo e só foi descoberta depois da morte dos criadores, como Henry Darger. A arte de atelier depende de quem dirige esses lugares, se forem intervencionistas as obras são menos interessantes. Nem todos os criadores de arte bruta têm problemas mentais, vivem uma vida paralela, como o francês Facteur Cheval e o americano Morton Bartlett.

**Pergunta:** No caso da Arteterapia, a criação artística serve apenas como mediador ou constitui um objetivo em si?

**Resposta ASS:** «Acho que em geral é para ocupar os doentes e não é porque têm problemas mentais que são artistas. Os que são naturalmente artistas e deixados livres, podem-se exprimir. Mas como numa arte sem regras, não há regras».

**Pergunta:** A Arte Bruta pode ser uma oportunidade para alguns colecionadores, interessados em Arte Contemporânea, aumentarem a suas coleções de forma mais económica? Mesmo que hoje não o seja, já foi assim?

**Resposta ASS:** «Evidentemente, as produções dos artistas de arte bruta vão do hiper figurativo, ao abstrato, ao minimalista, passando pela arte conceptual. Portanto estas obras podem integrar todo o género de coleções, aliás muitas obras contemporâneas poderão ter um “look” Art Brut».

**Pergunta:** Ainda é viável procurar obras de Arte Bruta em instituições psiquiátricas ou apenas podem ser encontradas nos circuitos habituais do mercado de Arte?

**Resposta ASS:** «É possível nos dois sistemas. Agora os Galeristas e os seus agentes partem pelo mundo fora a procura do artista ignorado. Tenho a certeza que as obras de muitos artistas geniais, são deitadas no lixo pela falta de visão da família, ou das instituições».

**Pergunta:** Em Portugal existe mercado para a Arte Bruta? É possível comprar Arte Bruta em Portugal?

**Resposta ASS:** «Não, nada de arte bruta no mercado em Portugal, mas procurando bem encontram-se alguns tesouros, como os irmãos Carrondo. Eu acho que as galerias têm as reservas cheias de obras que procuram comprador e são mais ou menos hotéis a novas vagas. A nomenclatura artística portuguesa não gosta de invasores, como nós, não gostam de gente que vem ocupar o espaço que lhes pertence. A arte bruta é a última aventura artística do século XXI e chegou à península ibérica pelas nossas mãos, sem pedir autorização aos indígenas. Um extraordinário artista português de arte bruta, conhecido mundialmente, é pouco conhecido aqui. Eu acho que o mundo artístico está cansado dos minimalistas, dos conceptuais, etc. Agora a nova moda é a arte super figurativa, tão criticada, que ao que parece foi redescoberta pelos jovens artistas, a meu ver sem muito interesse. A arte bruta faz parte da nova vaga, esta arte que foi notada desde o fim do século XIX».

**Pergunta:** Expor uma obra produzida por um artista que a criou apenas para si próprio, sem intenção de a mostrar, implica a uma questão ética?

**Resposta ASS:** «Depende do desejo do artista vivo, senão não vejo problema».

**Pergunta:** No caso da Arte Bruta, é importante conhecer a biografia do artista ou a obra deve falar por si mesma?

**Resposta ASS:** «É não só indispensável conhecer a bio do artista, como é de a propor aos visitantes. Exposições sem bios veem os visitantes passar sem parar, com biografias ficam horas a ver, olhar, tentar ver mais, compreender».

**Pergunta:** A cada tipo de perturbação mental corresponde um estilo artístico específico, que repete os mesmos motivos e a mesma simbologia?

**Resposta ASS:** «Eu acho que as específicas perturbações não definem um estilo destes artistas, que em geral fazem sempre a mesma obra, mas mais uma vez há exceções como Carlo Zinelli, que tem fases muito diferentes».

**Pergunta:** O *artista bruto* procura obter reconhecimento e lucro?

**Resposta ASS:** «Não, estão interessados nem pelo reconhecimento, nem pelo lado monetário».

**Pergunta:** Na vossa opinião, o que atrai o público que visita exposições de Arte Bruta: emoção espanto, curiosidade.

**Resposta ASS:** «As três coisas juntas, sobretudo se instruídos pelas biografias».

**Pergunta:** A capacidade que alguns doentes mentais têm de criar está relacionada com a sua própria doença? É o distúrbio mental que desperta o impulso artístico?

**Resposta ASS:** «Primeiro são completamente desinibidos, depois, têm de ter um mínimo de talento e, como em geral estão reclusos, é a única maneira de saírem psicologicamente da clausura. Depois têm uma total liberdade de criação, não seguem nenhum estilo artístico, não querem agradar, nem ganhar dinheiro.

Finalmente o que é extraordinário, fora dos ateliers, é o talento de encontrarem suportes para a execução das suas obras. Aloïse Corbaz, por exemplo, cozia folhas de cadernos para ter superfícies de grande dimensão, mastigava papéis de cores que encontrava no lixo para fazer as cores e utilizava pasta dentífrica para o branco. Senão utilizavam miolo de pão, ou desenhavam nas paredes com carvão, ou faziam *tapisserie* com os fios que arrancavam dos lençóis».

O colecionador António Saint Silvestre complementou as repostas ao questionário com dois textos da sua autoria. O primeiro, sobre o seu percurso como colecionador, e o segundo, com algumas reflexões sobre Arte Contemporânea e Arte Bruta.

«Texto de apresentação dos colecionadores»

«Tanto eu, António Saint Silvestre, como Richard Treger, nascemos a Sul do Equador, no continente africano, respetivamente em Moçambique e no Zimbabué. O Richard, de origem lituana por parte do pai e irlandesa por parte da mãe, foi educado segundo a tradição Vitoriana, originária do Império Britânico, e eu, de origem luso-italiana, educado segundo uma tradição católico-romana, fui influenciado pelo charme da cultura mestiça do Império Português. Mas, então, o que haverá de comum entre um pianista zimbabueano e um escultor moçambicano com origens tão diferentes? África, certamente! O mais fabuloso dos continentes, que soube guardar a sua verdade apesar de terríveis guerras internas, de massacres que fizeram correr rios de sangue, de invasores ávidos e desenvoltos, dos quais nós fazíamos involuntariamente parte. África deu-nos o gosto pelo natural, pelo primitivo, pelo popular e incentivou-nos a tentar apreender o sentido oculto das coisas que nos rodeiam, a apreciar os mistérios que as mesmas escondem e a transmissão do espírito aos objetos manufaturados.

Os museus de “Arte Bruta” em geral e sobretudo a espantosa coleção de Jean Dubuffet, preservada em Lausana (recusada pela França e acolhida de braços abertos pela Suíça), marcou-nos profundamente. Durante duas décadas, na nossa galeria em Saint-Germain-des-Près, mostrando a “Arte Bruta” e a “Arte Singular” (movimento artístico na periferia da “Arte Bruta”), tentámos surpreender-nos e transmitir esse sentimento do inesperado aos colecionadores de arte que nos acompanhavam e visitavam, apesar do carácter imprevisível deste tipo de artistas e da dificuldade de os enquadrar.

Desconcertante, algumas vezes indigesto, mal apreendido, o visual desta forma de arte, por falta de integração nos nossos genes e muitas vezes longe dos clichés dos nossos armazéns mentais de imagens, preenche amplamente a sua função: surpreender, perturbar, incomodar, despertar a curiosidade e o espírito de cada um, transportando-o para estéticas escarpadas e caminhos desconhecidos. Como os homens das cavernas, da arte africana e da arte tribal, estas criações não têm como finalidade nem a decoração, nem o comércio. São monólogos, conversas com eles próprios, com o passado, com o futuro, tentativas de diálogo com os seres ou o Ser superior, longínquo, impreciso, inatingível. Fruto do desenraizamento, das angústias, da simples loucura, da solidão ou de outros estados de alma indefinidos, as “artes marginais” cristalizam as pulsões inconscientes desses seres

sensíveis, raros e indomáveis, que segregam as suas criações como a ostra à sua pérola, em obras-primas da história da humanidade e da história da arte, para se salvarem, para se curarem, ou, simplesmente, para sobreviverem.

Jamais prisioneiros de um método, estes geniais inventores evoluem segundo as suas próprias leis, surpreendendo-nos pelo talento atípico e a impertinência das suas criações, longe da Arte Marketing, da Arte Investimento, da Arte Artesanato, da Arte Industrial, da Arte na Moda».

#### «Arte Bruta “la mal nomé”»

«No final do século XIX e no seguinte, os artistas fascinaram o público com revoluções criativas e estéticas, choques visuais que perturbaram os amadores de arte e a população em geral. Os “Salons” foram testemunhas de guerras entre críticos e, o público apaixonava-se pelas novidades artísticas. Impressionistas, cubistas, futuristas, expressionistas, fauves, nabis, surrealistas, mais outros, entre os quais o “ready made” de Marcel Duchamp, que estruturou um infinito número de seguidores. Os três quartos do século XX foram de uma riqueza criativa extraordinária.

E depois?

Instalações

Fotografia.

Mais instalações!

Plastificação de cadáveres, considerado por certos críticos, o suprassumo da arte, os mesmo que adoram a atual figuração.

Em geral só os doidos é que têm ideias fixas! Estaria a Arte moribunda, estaria congelada, nada de novo no horizonte?

Era o que se pensava entre décadas de 80 a 90. Com a mundialização, feiras, bianuais, trienais e outros afins foram criadas por esse mundo fora, a arte fugiu dos ciclos ocidentais. Perdidos, desamparados, os críticos de arte, os diretores dos museus, foram obrigados a pôr em jogo as suas certezas. Todos os movimentos artísticos, considerados exclusivamente “brancos” foram postos em dúvida, pois paralelos foram descobertos “Out Of The West”.

Com o avanço da ciência, começou a “autópsia“ das produções artísticas para melhor as compreender. Todos os estilos artísticos, considerados progressistas, tiveram paralelos há 1000 anos atrás, 2.000, ou mais, compreendemos que a abstração fazia parte de um ciclo natural. Mundialização obriga, começaram-se a descobrir ou aceitar, toda uma série de artistas, escondidos atrás da cortina das certidões e, sugeriram mulheres, africanos, asiáticos e os “não artistas” que produziam arte sem serem artistas, como algumas mentes transviadas acharam inteligente de classificar a “Arte Bruta”, etc.

A roda da vida volta obrigatória ao mesmo sítio e agora ressurgem das mansardas as modas banidas. Fora com os conceptuais, os minimalistas para o sótão, os abstratos, abstraem-se, do nada surgem os jovens, que descobriram, ao que parece, a figuração. Karl Lagerfeld afirmava que as obras primas já foram pintadas, teria ele razão?

A figuração artística, tão criminalizada no passado, tenta uma incursão sem grande originalidade e é aplaudida pela gente que sabe. Hoje com a inteligência artificial, mais todas essas técnicas para transformar o chumbo em ouro, “a arte internet” tenta diluir todo o que há de humano na criação artística. Finalmente as Artes Marginais, a Arte Singular, a Arte Bruta, a Arte Espírita, a Arte “Hors Normes”, saíram do purgatório e obrigaram a história da arte a corrigir-se ou reinventar-se. Jean Dubuffet criou o termo de Arte Bruta e definiu o conceito em 1946, assunto que já tinha sido largamente deliberado no século XIX.

A anti cultura, definição deste campo artístico tem evoluído segundo os colecionadores, os curadores ou os galeristas, e a essência deste movimento não pode ser gravado no mármore, pois não tem um fio condutor, ou então seria um estilo artístico como os outros.

Tenho a certeza que a “Arte Bruta” sempre existiu, Jean Dubuffet não foi o primeiro a penetrar na “Terra Incógnita”. Em 1800 o francês Philippe Pinel, apercebendo-se da criatividade dos doentes mentais luta pela mudança de tratamentos, favorizando a via artística. Em 1812 o americano Benjamin Rush faz a primeira coleção de obras criadas por «loucos», em 1842, Vítor Hugo interessa-se pelas obras dos espíritas. O primeiro museu do género é criado pelo dr. Josef Guislaine, em 1857 na Bélgica na cidade de Gent. O Dr Charcot em 1875, escreve sobre “A Arte dos Pocecos e dos Diabólicos”. Em 1900, em Portugal, Julio Dantas escreve “Poetas e “Pintores de Rilhafoles “(asilo psiquiátrico), em relação ao museu criado pelo psiquiatra Miguel Bombarda, hoje desaparecido.

Em França, 1907, o Dr. Paul Mercier, escreve “A Arte dos Loucos”, com o pseudónimo de Marcel Réja. O Dr. Morgenthaler na Suíça, escreve a biografia do genial Adolf Wölflí em 1907. Em 1915 o pai do surrealismo, André Breton, é chamado pelo exército como enfermeiro do manicómio de Saint Didier para se ocupar dos doentes e apercebeu-se da energia criativa dos internados. Na Alemanha em 1922, O Dr Hans Prinzhorn, escreve “A Expressão da Loucura” e reúne todas as obras dos manicómios alemães num museu em Heidelbrg. Mais tarde Hitler utiliza esta coleção, para a comparar com a arte do seu tempo, que classificava de “Arte Degenerada”.

No Brasil em 1933, Nilce da Silveira cria o manicómio, “Praia Vermelha” onde dá liberdade aos doentes e os incita à criação artística, ação que contrariou os outros médicos, que a denunciam por ter livros de Karl Marx. Fim da aventura.

André Breton e Jean Dubuffet criam em 1946 “A Companhia da Arte Bruta”. Zangam-se, André Breton vira-se para o surrealismo. A galeria Drouin em Paris apresenta a primeira exposição de Arte Bruta. A coleção de Arte Bruta de Jean Dubuffet foi exposta entre 1951 e 1962 em East Hampton perto de Nova York em colaboração com o pintor americano Alfonso Ossario. O museu das Artes Decorativas, anexo do Louvre apresenta em 1967 uma exposição com 700 obras. O museu de Arte Bruta de Lausanne é inaugurado em 1976, museu que faz referência no mundo inteiro a este campo artístico.

Galerias nos USA, na Alemanha, na Holanda e em França, nomeadamente o galerista Christian Berst, conseguiram dar as cartas de nobreza aos artistas marginais. Duas excelentes coleções, em Inglaterra, a coleção James Brett, Museum of Everything e em França a coleção Bruno Decharme participam a numerosas exposições internacionais.

Quem tinha medo da Arte Bruta, agora quer entrar na dança. Há ainda atitudes protecionistas, as reservas estão cheias de obras que esperam comprador e os artistas marginais são raros, não chegam para todos as modas, vão e muitas vezes voltam, como os “pompier”.

A Arte bruta é a última aventura artística do século XXI. L’Art Brut est la dernière aventure artistique do XXI siècle. A Halle de Saint Pierre o “templo” parisiense da Arte Bruta recebe a Coleção Treger Saint Silvestre, Centro de Arte Oliva, São João da Madeira Porto, Portugal».

