

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Maria Helena Sassi Freitas

PINTURA NAÏVE: Conceitos, Características e Análises
Quatro exemplos em São Paulo

São Paulo

2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

MARIA HELENA SASSI FREITAS

PINTURA NAÏVE: CONCEITOS, CARACTERÍSTICAS E ANÁLISES – QUATRO
EXEMPLOS EM SÃO PAULO

Dissertação apresentada à UNESP como requisito parcial
exigido pelo Programa de Pós- Graduação em Artes,
área de concentração em Artes Visuais,
linha de pesquisa: Abordagens Teóricas,
Históricas e Culturais da Arte,
Para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

São Paulo

2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

F866p Freitas, Maria Helena Sassi, 1961-
Pintura naïve : conceitos, características e análises, quatro
exemplos em São Paulo / Maria Helena Sassi Freitas. - São Paulo: ,
2011.
208 f. ; il.
Bibliografia
Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes, 2011.

1. Arte naïf. 2. Arte naïve. 3. Arte primitiva. 4. Arte popular I.
Nascimento, José Leonardo. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título

CDD – 759.81

Maria Helena Sassi Freitas

PINTURA NAÏVE: CONCEITOS, CARACTERÍSTICAS E ANÁLISES - QUATRO
EXEMPLOS EM SÃO PAULO

Dissertação submetida à UNESP como requisito
parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes e julgada
para obtenção do título de Mestre em Artes.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Orientador

Prof. Dr. Agnus Valente
Instituto de Artes – UNESP

Profa.Dra. Maria José Elias
USP

RESULTADO: _____

DATA: ____/____/____

São Paulo, setembro de 2011.

AGRADECIMENTOS

À minha irmã
Vera, pela ajuda e
apoio incondicional.
Ao Freitas, pela compreensão
e ajuda indireta.
Às minhas filhas Helena e Sarah
que me apoiaram.
Aos artistas: Henry Vitor, Marcos de Oliveira,
Orlando Fuzineli, Rodolpho Tamanini Netto, pelas
entrevistas e por todo material disponibilizado.
Ao crítico Oscar D' Ambrósio que, além da entrevista me
indicou vários caminhos possíveis.
Ao galerista Roberto Rugiero, que além da conversa enriquecedora,
disponibilizou materiais.
À Eliane Ap. Alves, também pelo apoio; Maria Guidotti, Adauta, Roberto
Cândido, Paulo, Marta.
Aos professores da Banca de Qualificação, Agnus Valente e Omar Khouri pelas
contribuições que vieram a somar no encaminhamento desta pesquisa.
Ao Prof. Dr. José Leonardo, não apenas pela orientação e confiança, mas pelos ensinamentos
que deram bases para abrir novas janelas do conhecimento.
Á Prof^a. Dr^a. Claudete Ribeiro.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

Ernst Fischer

RESUMO

Num primeiro momento procura-se buscar as origens do primitivismo na arte moderna como forma de justificar a importância desse movimento para a arte naïve. A partir daí, foi feito uma distinção entre os termos naïf e primitivo e em seguida uma breve biografia de Henri Rousseau, levantando em conta as características de sua obra.

Apresenta-se também o surgimento da arte primitiva no Brasil bem como um histórico da Bienal Naïfs de Piracicaba, desde o seu início até a última edição que ocorreu em 2010, pelo importante papel que vem representando no cenário nacional.

Porém o foco da pesquisa se centraliza na vida e obra dos artistas selecionados, assim como a análise feita de três obras de cada um. Depois, tendo como base o depoimento de um crítico de arte e um galerista, buscam-se aproximações da arte naïve com o mercado e com a crítica, para em seguida retomar alguns conceitos acerca das análises tendo como base o sistema binário de Wölfflin e a alternância do naturalismo na história da arte.

Todos esses elementos ofereceram um embasamento para as aproximações finais com um novo olhar sobre a representatividade da arte naïve.

PALAVRAS CHAVE: naïf, naïve, primitivo, autodidata, ingênuo, arte, pintura, arte popular, pintura popular, cultura popular, arte naïf, pintura naïf, arte naïve, pintura naïve

Grande Área: Letras, Lingüística e Artes

Área: Artes

ABSTRACT

As a first step is tried to seek the origins of primitivism in modern art as a way to justify the importance this movement has for naïve art. From there, is made a distinction between the terms naïve and primitive, and then began a brief biography of Henri Rousseau, highlighting the characteristics of his work.

Is also presented the emergence of primitive art in Brazil as well as develop a report on the Biennial Naïfs of Piracicaba, from its inception to the final edition which came out in 2010, for the important role which it represented on the national scene.

However the focus of the research centered on the life and work of the selected artists, as well as an analysis made of three works from each one of them. Then, based upon the testimony of an art critic and a gallery owner, is looked for approximations to the naïve art market and through criticism to then reestablish some opinions about the analyses based on the binary system of Wölfflin and the alternation of naturalism in art history.

All of these elements provided a basis for the final approximations with a new view regarding the representation of naïve art.

KEYWORDS: naif, primitive, self-taught, naïve, art, painting, folk art, folk painting, popular, culture, naive art, naive paintings.

Large area: letters, linguistic and arts

Area: art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01 - Odilon Redon – Orfeu – c.1903 – Pastel Museum of Art, Cleveland	10
Fig. 02 - Henri Matisse – Alegria de viver - 1905-6 - OsT – 174x238 – Fundação Barnes, Merion, Pensilvânia.	10
Fig. 03 - Picasso – Les Demoiselles d’ Avignon – 1907 - OsT - 243,9x233,7cm – Nova Iorque, Museum of Modern Art.	11
Fig. 04 - Ernest L. Kirchner – Jovem com sombrinha oriental – 1906 – OsT – Museu de Belas Artes – Dusseldorf	11
Fig.05 - Paul Gauguim – Visão após o Sermão: Jacó lutando com o anjo 73x92cm -1888 National Gallery of Scotland, Edimburgo.	13
Fig. 06 - Paula Modersohn-Becher – Auto-retrato na frente de árvores floridas – 1902 Têmpera óleo s/ cartão – 33x45,5 – Museum am Ostwall – Dortmund – Alemanha.	14
Fig. 07 - Matisse – Nu azul – Lembrança de Biskra – 1907 – OsT - 92,1x140,4cm The Museum of Art, Baltimore (EUA)	15
Fig. 08 - Emile Bernard – A Anunciação – 1889 – Coleção Stuart Pivar	16
Fig. 09 - José A. da Silva – Auto-Retrato Amordaçado – 70x51 – 1972	19
Fig.10 - Chico da Silva – Pint. s/ cartão – 56x77cm – 1967 – Col. Giuseppe Baccaro	20
Fig.11 - Antonio Scarelli – Cana Braba – OsT – 70x50cm – 1992 – Col. SESC	22
Fig.12 - Ranchinho – Passando a carpideira – AsT – 50x70cm – 1998 – Col. SESC	23
Fig.13 – Waldomiro de Deus - Mulher do sítio - OsT - 50cm diam.	24
Fig.14 - Maria Auxiliadora - O Anjo do Natal - OsT – 50x40 - 1971 – Col. Particular	25
Fig.15 – Orlando Fuzineli - Homenagem a Antônio Nascimento - Mista - 40x50 – 2004 Col. Particular	25
Fig.16 - Adriana da Conceição - Série Um Quarto Velado - Detalhe - Objeto de arte 190x85 - 2004	26
Fig.17 - Joelson - Elvira I - Fotografia s cerâmica - 40cm de diâmetro – Col. do artista.....	28
Fig.18 - Renato Valle - Série Cristos Anônimos - Gravura digital s/ papel - 42,6x28,3 Coleção do artista	29
Fig.19 - Alcides P. dos Santos - Paisagem Natural - OsT – 87x130 - 2006 – Coleção Roberto Rugiero – São Paulo	30

Fig.20 - Carmézia - Normandia RR - Espremendo caju - OsT - 50x80 - 2008 – Menção Especial	31
Fig.21 – Antonio Henrique Amaral - Álbum O Meu e o Seu – Impressões de Nosso Tempo Um + Um = Dois - xilogravura em cores 30,3x42,5 - 1967 - Acervo Fund. José e Paulina Nemirowski	33
Fig.22- David Sobral - Boca Grande - AsT - 40x60 - 2010 - Menção Especial	35
Fig.23 - Henri Rousseau – Uma Noite de Carnaval – 1886 - Óleo s/ tela – 106,9x89,3cm - Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, Louis E. Stern Collection	46
Fig.24 - Henri Rousseau, <i>Eu próprio, Retrato-Paisagem</i> , 1890 - Óleo s/ tela 143 x 110 cm – Národní Galerie, Praga	48
Fig.25 - Henry Vitor – Emoções Azuis – OsT – 70x100cm	53
Fig.26 - Henry Vitor – Na Fronteira do Verde – OsT – 60x50	54
Fig.27 - Henry Vitor – Litoral Sul – OsT – 40x30cm	55
Fig.28 - Henry Vitor – Busca – OsT - 46x33cm	56
Fig.29 - Henry Vitor – Pamplona em 6 tempos – Detalhe – OsT – 10,0 x 2,0m	57
Fig.30 - Henry Vitor – A Terceira margem – OsT – 40x50cm – 2008	58
Fig.31 - Henry Vitor – Festas de Junho – OsT - 30x40cm – 2002	59
Fig.32 - Henry Vitor – Lembrando a infância – OsT – 30x50cm – 2008	60
Fig.33 - Henry Vitor – Em busca de calmarias – Óleo s/ tela – 50x70cm –1993 Coleção Ligia La Motta Araújo	62
Fig.34- Henry Vitor – Os rios sonham – Óleo s/ tela – 80x60cm – 2002	66
Fig.35 - Henry Vitor – Raízes mineiras – Óleo s/ tela – 50x60cm – 2008	70
Fig.36 - Marcos de Oliveira - S. Francisco – AsT – 40x30cm – 2006	73
Fig.37 - Marcos de Oliveira - O lavrador de café – OsT – 60x100cm – 2001 – Coleção Luis Montal – Salvador – BA	74
Fig.38 - Marcos de Oliveira - Passeio pela avenida – OsT – 100x120 – 2000 – Coleção Leo Quadros – Itagiba – BA	75
Fig.39 - Marcos de Oliveira - A lavadeira – AsT – 70x60 – 2002	76
Fig.40 - Marcos de Oliveira - Oração a dois – AsT - 120x80cm – 2003	77
Fig.41 - Marcos de Oliveira - Proseando no roçado – AsT – 100x120cm – 2005 Coleção Carlos Ernesto Santos – São Paulo-SP	78
Fig.42 - Marcos de Oliveira - Bumba-meu-boi – AsT – 60x80 – 2007 – Col. Particular...	79
Fig.43 - Marcos de Oliveira - Guerreiro Nordesteño – AsT – 160x140cm – 2009	80
Fig.44 - Marcos de Oliveira - N. Sra. Dos Artistas - Acrílica s/ tela - 120x100cm 2007 – Coleção Frederico Telho – Goiânia – GO	81

Fig.45 - Marcos de Oliveira – Maria de Lampião –Acr. s/ tela - 120x120cm – 2007 Acervo Unesp – Bauru – SP	84
Fig.46 - Marcos de Oliveira - Guerreiro Fantástico – Acr. s/ tela – 140x250cm 2009 – Acervo do artista	87
Fig.47 - Orlando Fuzineli – Arca de Noé – AsT – 70x90cm – 1997	91
Fig.48 - Orlando Fuzineli – Sonhos – Desenho – 1999	92
Fig.49 - Orlando Fuzineli – O Paraíso de Adão e Eva – AsT – 40x50cm – 1998	93
Fig.50 - Orlando Fuzineli – Capa – Ilustração do artista	94
Fig.51 - Orlando Fuzineli – Brasão dos Naïfs – AsT – 60x40cm – 2002	95
Fig.52 - Orlando Fuzineli – Ditado Popular – Técnica Mista – 40x60cm – 2004	96
Fig.53 - Orlando Fuzineli – Trio de Mandalas – Acr. s/ calota – 36x104cm – 2008	97
Fig.54 - Orlando Fuzineli – O Presépio – AsT – 50x70cm – 2009	98
Fig.55 - Orlando Fuzineli - Brasil 500 anos de História - Acrílica s/ tela – 40x60cm 2000 – Coleção Particular	100
Fig.56 - Orlando Fuzineli - Em Memória de uma Árvore – Acr. s/ tela – 70x50cm 2009 – Coleção particular	104
Fig.57 - Orlando Fuzineli – Apocalipse – 53x53cm – Acr.s/ Duratex – 2010 Coleção Particular	107
Fig.58 - Rodolpho Tamanini - Colheita de cana – Detalhe – OsT – 80x120cm – 1982 Coleção Particular.....	112
Fig.59 - Rodolpho Tamanini - A auto estrada – OsT – 60x80cm – 1988	114
Fig.60 - Rodolpho Tamanini - Estação da Luz – OsT - 80x120cm – 1992	115
Fig.61 - Rodolpho Tamanini - Brincando com os golfinhos – OsT – 60x80cm – 1995	116
Fig.62 - Rodolpho Tamanini - Pôr do sol na Paulista – OsT – 30x100cm – 2001	117
Fig.63 - Rodolpho Tamanini - Favelão – OsT – 146x114cm – 2005	118
Fig.64 - Rodolpho Tamanini - Espantando as gaivotas - OsT – 60x50cm – 2010 Galeria Jacques Ardies	119
Fig.65 - Rodolpho Tamanini - Comemoração na Paulista – OsT – 60x120cm – 2005	120
Fig.66 - Rodolpho Tamanini – Ruela da Favela – Óleo s/ tela – 60x80 – 1988 Coleção Particular.....	121
Fig.67 - Rodolpho Tamanini – O Portal – Óleo s/ tela – 80cm diâmetro – 2006	124
Fig.68 – Rodolpho Tamanini – Antenas – OsT - 70x50cm – 2010 – Acervo	128

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1	
Possíveis Origens da Arte Ingênu	
1.1 Um Breve Histórico das Origens do Primitivismo	8
1.2 O Surgimento da Pintura Primitiva no Brasil	17
1.3 Bienal Naïfs de Piracicaba	22
Capítulo 2	
Arte Duradoura	
2.1 Sobre os Termos Naïf e Primitivo	37
2.2 Rousseau, O Autêntico	44
Capítulo 3	
Arte e Vida... Arte é Vida	
3.1 Justificativa de escolha	49
3.2 Paz, amor e Poesia em Henry Vitor	52
3.2.1 Paisagens Poéticas em Análise	62
3.3 Estilo e Convicção em Marcos de Oliveira	73
3.3.1 O Sertão e o Fantástico em Análise	81
3.4 O Simbolismo Caipira de Orlando Fuzineli	90
3.4.1 Do Real ao Divino em Análise	100
3.5 O Lirismo em Rodolpho Tamanini Netto	112
3.5.1 Sonho e Realidade em Análise	121
Capitulo 4	
Aspectos Mercadológicos e Conceituais	
4.1 Mercado e Crítica	132

4.2 Análises conceituais e aproximações históricas	138
Considerações Finais	148
BIBLIOGRAFIA	153
ANEXOS	158
ANEXO 1 – Currículo de Marcos de Oliveira	159
ANEXO 2 – Termo de Cessão de Entrevista de Marcos de Oliveira	165
ANEXO 3 – Termo de Cessão de Direitos de Uso de Imagens de M. Oliveira.....	166
ANEXO 4 – CD com Entrevista de Marcos de Oliveira	167
ANEXO 5 – Currículo de Henry Vitor	168
ANEXO 6 – Termo de Cessão de Entrevista de Henry Vitor	171
ANEXO 7 – Termo de Cessão de Direitos de Uso de Imagens de H. Vitor	172
ANEXO 8 – CD com Entrevista de Henry Vitor	173
ANEXO 9 – Currículo de Rodolpho Tamanini Netto	174
ANEXO 10 – Termo de Cessão de Entrevista de Rodolpho Tamanini Netto	180
ANEXO 11 – Termo de Cessão de Direitos de Uso de Imagens de R. Tamanini	181
ANEXO 12 – CD com Entrevista de Rodolpho Tamanini Netto	182
ANEXO 13 – Currículo de Orlando Fuzineli	183
ANEXO 14 – Termo de Cessão de Entrevista de Orlando Fuzineli	200
ANEXO 15 – Termo de Cessão de Direitos de Uso de Imagens de O. Fuzineli	201
ANEXO 16 – CD com Entrevista de Orlando Fuzineli	202
ANEXO 17 – Termo de Cessão de Entrevista de Roberto Rugiero	203
ANEXO 18 – CD com Entrevista de Roberto Rugiero	204
ANEXO 19 – Termo de Cessão de Entrevista de Oscar D’Ambrósio	205
ANEXO 20 – CD com Entrevista de Oscar D’Ambrósio	206
ANEXO 21 – Roteiro de Entrevistas com Artistas	207
ANEXO 22 – Roteiro de Entrevistas com Críticos e Galeristas	208

Introdução

O estudo e pesquisa da arte voltada para a cultura popular impõem dificuldades. Apesar de certa valorização desta arte, que vem sendo objeto de certa atenção, por vários governos, através do incentivo de leis e projetos, ao longo dos últimos anos, ainda nota-se certa reserva com relação à cultura popular como um todo.

Além da dimensão territorial, da formação da cultura brasileira por meio das três raízes básicas, ainda há um grande fluxo imigratório no Brasil de diversas partes do mundo, o que traz uma grande diversidade cultural. Possivelmente poucos países tenham em sua formação populacional uma mistura tão grande de povos como a encontrada no Brasil. A população inicial se deu através das três raízes citadas: o índio, único elemento natural do território, o português e o negro; depois ao longo da história foram chegando espanhóis, holandeses, italianos, japoneses, alemães, árabes, libaneses; todos deixando a marca de sua cultura. Talvez seja por isso que esta cultura seja pouco compreendida, pouco divulgada, porque num país continental como este em que norte e sul são extremos culturais que pouco se aproximaram. Pode-se dizer que as relações culturais internas no país são frágeis e tênues e raramente oportunizam uma integração ou interação entre as diversas expressões.

O interesse pelo assunto surgiu ao realizar uma pesquisa voltada ao folclore e a cultura popular em que foi observada a representação de elementos culturais na pintura, pintura esta denominada primitiva ou naïf.

Ao descobrir a pintura popular logo se percebe um território imenso para ser explorado, uma riqueza de formas e de cores, de estilos, de temas e, principalmente que, em cada artista há um mundo a ser explorado.

Referindo-se a estes artistas, geralmente são autodidatas e, pode-se entender como autodidata aquele artista que não frequentou escola de arte voltada para os moldes acadêmicos e, como afirmou Rejane G. Coutinho em artigo a Revista Visualidades, é uma escola que

“reproduz de forma sistematizada os valores do mundo da arte hegemônica, da tradição à contemporaneidade” (p.153). Por outro lado Coutinho derruba o mito da espontaneidade de criação tendo como base os ideais explorados pelos artistas modernos no final do século XIX e começo do XX, como prática para desenvolver um estilo. Porém, há de se concordar que comparações aproximadas apenas por semelhanças formais não levam em conta as diferentes expressões e contextos de diferentes sistemas de representação.

A pintura popular existe no Brasil todo, em praticamente todos os Estados encontra-se pelo menos um representante dessa arte e, embora a Bienal Naïfs de Piracicaba ainda tenha como referência os “salões onde os artistas enviam suas produções para seleção e premiação” (p.158, idem), como citou Coutinho no mesmo artigo, ainda assim é um dos espaços mais almejados por muitos artistas naïfs.

Porém, uma das dificuldades que mais incomodam é a que se encontra com relação a termos e conceitos. Por isso algumas páginas dessa pesquisa, são dedicadas numa tentativa minuciosa de tentar compreender, na sua raiz, o significado dos termos primitivo e naïf. É importante destacar que o termo “ingênuo” emprestado do francês durante tantas décadas, vem sendo empregado de forma errônea, porque em francês, existe a questão do gênero assim como na língua portuguesa. Assim o termo “naïf”, na língua francesa, se refere ao gênero masculino, que significa ingênuo, puro; e, o termo *naïve* se refere ao gênero feminino e significa ingênua, pura. Por outro lado, *art* em francês pertence ao gênero masculino, o que, com certeza gerou certa confusão quando se fez a adaptação para nossa língua da expressão *L'art naïf*. Portanto quando se fala em arte naïf, não se emprega o gênero na sua forma correta. Por uma questão de normas da língua, de agora em diante, os termos serão empregados da seguinte forma: quando se referir a arte ou a pintura o termo empregado será naïve, quando se tratar do artista o termo será naïf. Este posicionamento não tem pretensão alguma, a não ser por uma questão lingüística. Aliás, na verdade, é importante saber que, além de conceitos existe uma necessidade maior de melhor compreender esta arte, de estudá-la e colocá-la sobre um outro patamar.

Também é importante ressaltar que apesar do Brasil ser um dos grandes representantes mundiais dessa arte, e, está entre países como França, Itália, ex-Iugoslávia, Haiti, Alemanha, Suíça e Estados Unidos, a grande maioria da população desconhece esse fato e o que é pior, não conhecem os artistas brasileiros que, muitas vezes, representam o país lá fora.

Outro item levantado é que, considerando a grande produção da pintura naïve no Brasil, ainda existem poucas pesquisas sobre ela e sobre os seus artistas representantes. E,

embora seja uma arte aparentemente fácil, e entende-se isso como fácil elaboração e fácil interpretação, veremos que ela traz em si muitos questionamentos e posicionamentos acerca dos mais diversos assuntos, com a visão crítica e muito pessoal de cada artista. Na pintura naïve não se pode dissociar a obra do artista.

Mas o que mais chama a atenção é que a arte naïve não se prende a nenhum movimento artístico específico. Desde o seu surgimento, ou a sua valorização, que se iniciou no final do século XIX com Henri Rousseau, juntamente com diversos movimentos da história da arte moderna, pode-se afirmar que é a única que se mantém atuante até os dias de hoje. Apesar de encontrarem-se algumas influências na arte contemporânea dos “ismos” da arte moderna: impressionismo, expressionismo, surrealismo etc, compreende-se que na arte contemporânea parece haver pouco espaço para qualquer expressão que adote especificamente uma dessas linguagens, porque hoje ela é altamente conceitual além de acrescentar outras linguagens como vídeos, instalações, performances etc. Desse modo a arte ingênua permanece, continua sendo realizada, não se importando com nenhuma corrente ou movimento artístico, seguindo seu próprio caminho, de forma duradoura e tranqüila, muitas vezes fazendo parte do grande inconsciente coletivo do qual trata Jung. Como cada artista desenvolve um estilo muito pessoal, não se pode afirmar que todos eles tenham em sua produção, necessariamente aspectos que trazem à tona arquétipos que envolvem o cotidiano.

As questões que inicialmente surgiram foram se arte primitiva ou naïve têm, de fato, relação com a cultura popular, e, em caso positivo, de que forma se relacionam. Depois, outras perguntas foram surgindo, de modo a enriquecer a pesquisa e procurar ampliar ainda mais o horizonte acerca desta arte, ao procurar saber como a produção da chamada arte ingênua é vista no circuito das artes no Brasil, como seus produtores se percebem e como lidam com o mercado. Além disso, que jogos de poder essas nomenclaturas (naïf, primitivo, ingênuo) escondem? O que há por trás dessas nomenclaturas?

Ressalta-se que as questões, de início, ajudaram a um direcionamento, evitando desviar o foco, pois no decorrer do processo foram surgindo outros questionamentos de ordem estética, formal e histórica, os quais também precisam ser abordados e aprofundados.

Além da pesquisa bibliográfica, acredita-se que ouvir o artista falar de sua própria arte seria muito mais interessante do que fazer uma leitura da obra desvinculada da vida dele.

Por isso, foi elaborado um roteiro em cima do qual quatro artistas foram entrevistados, para que eles pudessem contar sobre sua vida e se expressar acerca de sua produção. A breve

biografia de cada artista, portanto, é escrita tendo como base o relato de cada um deles. Constam dos anexos os CDs com as entrevistas na íntegra, o currículo de cada um deles, bem como o roteiro das entrevistas.

Por outro lado também foi importante conversar com pessoas que tem um envolvimento direto com a arte ingênua e que pudessem clarear muitos dos questionamentos. Desse modo, foi conversado com o crítico de arte Oscar D’Ambrósio, reconhecido pelo trabalho que desenvolveu sobre Waldomiro de Deus em *Os pincéis de Deus, O Van Gogh feliz, Vida e obra do pintor Ranchinho de Assis*, assim como a série *Contando a arte de...* na qual, muitos livros foram escritos sobre os mais diversos pintores; além de muitos outros trabalhos. Também se conversou com o galerista Roberto Rugiero, pesquisador e *marchand*, dono da Galeria Brasileira, galeria esta especializada somente em arte popular como pintura, cerâmica, madeira, xilogravura e outros, com trinta e sete anos a galeria possui uma das coleções mais significativas do Brasil, e também é referência internacional. As entrevistas com os mesmos, na íntegra, também seguem nos anexos em formato de CD.

É de se considerar que as entrevistas acabaram se tornando o grande foco do trabalho, pois além de oportunizar uma aproximação e o conhecimento dos artistas, conclui-se que para análise das obras dos mesmos esse conhecimento foi imprescindível, aliás, é importante ressaltar que a aparente simplicidade dessa arte, esconde dentro de si muitas outras informações. Com relação às questões técnicas, pertinentes ao artista, ver-se-á que está intimamente ligada a sua expressão e que o artista consegue exprimir o que deseja exatamente por causa de sua técnica. Por outro lado as questões interpretativas muitas vezes vão além daquilo que mostra a imagem, sendo necessário um aprofundamento sobre o tema ou o título para compreender melhor a ideia do artista, o que em certos casos, recorreu-se a ajuda do próprio artista. Portanto para apreciar a obra dos artistas naïfs ou primitivos há que “sondar a periferia do invólucro cultural em que estamos lacrados”, como bem expressou Lélia Coelho Frota, é preciso se desvencilhar dos preconceitos que se criaram acerca de diversas informações não só sobre a arte ingênua, como a arte de um modo geral.

Na busca de uma compreensão da real importância e o porquê da estabilidade da arte naïve, no capítulo um procura-se desvendar, historicamente como surgiu a pintura ingênua, com quais movimentos ela se identifica e como o artista Paul Gauguin buscou através das formas e da cultura primitiva se expressar. A partir do romantismo surgem elementos que dão pistas de que o homem de então já procurava formas de viver mais voltado para a natureza e na arte isto foi expresso pelo início da falta de rigidez acadêmica.

Por outro lado, a história da arte mostra que o surgimento da pintura naïf se deu num momento importante da história da arte moderna, quando novos acontecimentos econômicos, sociais, políticos e culturais circulavam por toda a Europa. Novos conceitos estéticos, novas propostas para as artes. O conhecimento do contexto histórico e as características desta pintura poderão dar pistas de como a arte naïve perdura por mais de um século, visto que, a própria história mostra o quão a arte tem se tornado efêmera.

Em seguida um histórico de quando surgiu a pintura “primitiva” no Brasil e os seus representantes mais significativos.

Pela importância que a Bienal Naïfs de Piracicaba representa para a arte ingênua também é apresentado um histórico dela, desde o seu início quando ainda era apenas um evento que ocorria anualmente com o objetivo de valorizar as várias representações populares daquela região. A partir de 1992 sua representatividade é aumentada e o evento sofre transformações passando a ter o caráter bienal. Segue, portanto, a cada bienal, a descrição da participação dos curadores, dos jurados, das salas especiais e dos principais artistas, até a bienal de 2010.

No capítulo dois, a proposta é estabelecer diferenças entre os conceitos de naïf e primitivo, através de várias fontes. Apesar de o termo naïf ser hoje o termo mais empregado, não se pode deixar de compreender o significado de “primitivo” na sua raiz e, deixando o preconceito de lado, perceber que o artista ao agir de forma instintiva, buscando suas próprias origens e raízes não quer dizer que ele não possa ser chamado de primitivo ou primitivista.

Embora ambos os termos não sejam adequados para designar este tipo de arte e, vários outros já foram propostos, conforme exposto também neste capítulo, há que pensar, por outro lado, que grande parte de movimentos em arte vem sendo nomeados ao longo da história de modo pejorativo. Então, será que se houvesse um nome que pudesse melhor se identificar com essa arte, também não haveria questionamentos ou preconceitos? A questão está no conceito ou na definição?

Ainda no capítulo dois Henri Rousseau é apresentado com uma breve biografia, as características de sua pintura, a importância e a atualidade de sua obra para a época que conseguiu expressar de modo muito pessoal o que outros artistas procuravam através de outros movimentos como o fauvismo, o impressionismo e o cubismo. Todos tinham em comum a preocupação de novas expressões que não representassem vínculo com a arte acadêmica. Rousseau através do seu autorretrato mostra todo seu valor e sua grandeza,

comprovando, por meio de sua técnica, que foi adquirida de forma autodidata, que a sua pintura não é ingênua.

Antes de introduzir o capítulo três é necessário falar da dificuldade da escolha dos artistas. Primeiro que esta pesquisa teve que se restringir aos artistas representantes do Estado de São Paulo, considerando a Capital e o interior o que já não é pouco. Tanto na Capital quanto no interior há um grande número de artistas representantes da pintura naïve que têm se destacado em exposições, salões e até mesmo na Bienal. Como já foi dito anteriormente cada artista representa um universo a parte, com um estilo totalmente pessoal e, raramente se encontra estilos que se assemelham, daí a autenticidade de cada um. Esta é a referência aos artistas que são natos e não aqueles que pintam imitando a arte popular porque descobriram um nicho no mercado de arte. Mesmo assim o número de bons artistas é bastante significativo. Após observar as obras de diversos artistas foram selecionados os quatro que fazem parte desta pesquisa, levando em conta o autodidatismo, a técnica de cada um e o currículo de exposições.

Assim, no capítulo três, após a justificativa de escolha dos mesmos, são introduzidos os seguintes artistas: Henry Vitor, Marcos de Oliveira, Orlando Fuzineli e Rodolpho Tamanini Netto todos com uma breve biografia que foi escrita a partir do próprio depoimento. Depois foram escolhidas três obras de cada um com os temas mais relevantes de sua produção para fazer uma análise, levando em conta aspectos formais e simbólicos.

O quarto capítulo trata de questões sobre o mercado e a arte popular, quais galerias em São Paulo oferecem esse tipo de produto, como os artistas são “descobertos” e a atual política governamental acerca da cultura popular. Ainda nesse capítulo, procura-se aproximar as obras analisadas, traçando um paralelo, de forma breve, entre a arte naïve o sistema binário desenvolvido por Heinrich Wölfflin, bem como fazer uma aproximação das mesmas com os três níveis de significado de que trata Erwin Panofsky. Também é levantada a questão histórica de alternância de estilos entre o naturalismo e o antinaturalismo, por considerar relevante na contemporaneidade da arte naïve.

Nas considerações finais é retomado alguns dos questionamentos, com os possíveis esclarecimentos fornecidos pela pesquisa, lembrando que a fala do artista foi importante para abrir um novo olhar sobre algumas diferenças técnicas. Após refletir sobre isso, verifica-se a possibilidade de apreciar a pintura naïve sob dois aspectos diferentes: um naturalista e outro expressionista.

Espera-se, desse modo, contribuir para que a arte ingênua, primitiva, ínsita, primitiva moderna ou qualquer outro nome a que venha a ser reconhecida tenha um outro olhar, tanto do ponto de vista acadêmico, onde ainda, em determinados locais encontra-se um pouco de reserva, como nas diversas camadas da população, onde é grande o desconhecimento desta arte tão importante para a cultura brasileira.

Capítulo 1

Possíveis Origens da Arte Ingênu

1.1- Um Breve Histórico das Origens do Primitivismo

Para melhor compreender a durabilidade da produção de arte naïf, assim como a sua espontaneidade e contemporaneidade acredita-se ser importante aprofundar o conhecimento histórico acerca da época em que surgiu assim como o período que antecede não só este tipo de trabalho como os vários movimentos de arte moderna.

A partir do romantismo observa-se uma maior liberdade na criação artística e o surgimento de uma nova estética na qual a rigidez acadêmica começa a perder espaço para outras expressões de cunho não tão severo, bem como a incorporação de culturas que vem do extremo Oriente, da África e da Oceania, culturas estas consideradas exóticas na época. A “introdução” dessas novas culturas ofereceu margem a um novo olhar dos artistas sobre elas, que acabaram por assimilar muito dos seus aspectos em suas obras.

O romantismo surgiu em meados do século XVIII como uma corrente estética contrária ao neoclassicismo, cujos valores eram o culto da liberdade e do sentimento, o amor à natureza, respeito ao passado medieval, gosto pelas ruínas, pelos cenários solenes e lúgubres, ambientes exóticos e orientalizados além da exaltação do espírito rebelde e revolucionário e do nacionalismo, com as primeiras manifestações populares que se intensificaram a partir do século XVIII e XIX.

Não é por acaso que o surgimento do termo *folklore* (*folk* = povo; *lore* = saber), que foi criado em 1846 pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms, com o significado de saber tradicional de um povo. Na verdade a valorização de algumas criações populares se deu

através da poesia e literatura oral, que possuía profundidade e certo frescor, contrastando com o formalismo da arte acadêmica. Como observou Johan Gottfried von Herder (1744-1803), filósofo alemão, a literatura popular é um arquivo imaterial onde os povos conservam sua memória coletiva. Porém foram os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm através de suas coletâneas *Contos para crianças e para o lar* (1812-1822) e em *Mitologia alemã* (1835), mostraram que as fábulas não se limitam apenas ao interesse literário, mas contêm, muitas vezes, símbolos que dão acesso às crenças religiosas mais antigas. O que foi comprovado pelo filósofo alemão Max Muller em meados do século XIX, que as narrativas populares continham os restos de antiga religião de povos que utilizavam o sânscrito como sua linguagem.

Com o nacionalismo em voga neste movimento os países procuravam a valorização da própria cultura através do conhecimento popular.

As primeiras manifestações de arte romântica apareceram na França e depois foram surgindo por toda a Europa. Na pintura a liberdade técnica propicia novos motivos como uma maior representação na pintura de paisagem e de costumes, a representação dos sentimentos das personagens retratadas, e também leva à novas formas de expressões como a litografia, por exemplo. Na arquitetura há uma recriação do estilo gótico referente a Idade Média, como uma forma de exaltação ao espiritual. Essa tendência estética e filosófica permaneceu até meados do século XIX.

A convergência de fatores históricos, filosóficos, econômicos e sociais contribuiu para o surgimento de diferentes propostas artísticas a partir de 1848, após a vitória de várias revoluções burguesas e a expansão do movimento operário. A Europa se transformou radicalmente do que era no início do século.

Uma mudança de rumo da arte foi determinada pelo progresso técnico/industrial além da ideologia positivista, assim como também pelo marxismo. Os ideais românticos foram abandonados progressivamente em prol de uma arte mais realista, mais participante e social que desejava ser o reflexo da sociedade de então.

A este realismo tão próprio da segunda metade do século XIX sucederam-se várias tendências, tomadas pelo ecletismo da época, numa impressionante consecução de estilos e o aparecimento da fotografia, que de maneira decisiva veio intervir na arte; surgindo os movimentos de vanguarda, preconizando o modernismo que se manteve até as primeiras décadas do século XX. Na pintura, a representação de paisagens e cenas cotidianas com camponeses e operários, já prenunciava uma nova face da arte: o engajamento social.

Dentre estas tendências pode-se citar o simbolismo no qual Jean Moréas em seu Manifesto Simbolista de 1886 declarou ser “o inimigo do didatismo, da declamação, da falsa sensibilidade e da descrição objetiva.” (Dempsey, 2003, p.41). Neste manifesto ele defende o valor intrínseco do indivíduo e de sua realidade subjetiva numa radical oposição ao positivismo, realismo, impressionismo e ao naturalismo, onde o artista é o intérprete de uma simbologia universal, inconsciente na atividade criadora. É interessante pensar que este manifesto foi escrito no ano seguinte em que Henri Rousseau participou do Salão dos Recusados, e, no mesmo ano em que este último participou do Salão dos Independentes com a obra *Uma Noite de Carnaval*. A pintura simbolista desenvolveu-se plenamente a partir de 1889, ano da exposição de um grupo de artistas formado por Paul Gauguin, Odilon Redon, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes e outros componentes da escola Pont-Aven, no Café Volpni em Paris. Os temas encontrados nas obras dos simbolistas são comuns, como o oculto, sonhos e visões, experiências místicas, o erótico, sempre com a intenção de gerar um impacto psicológico; os “símbolos particulares são usados para evocar essas emoções e estados da alma e para criar imagens do irracional” (Idem).

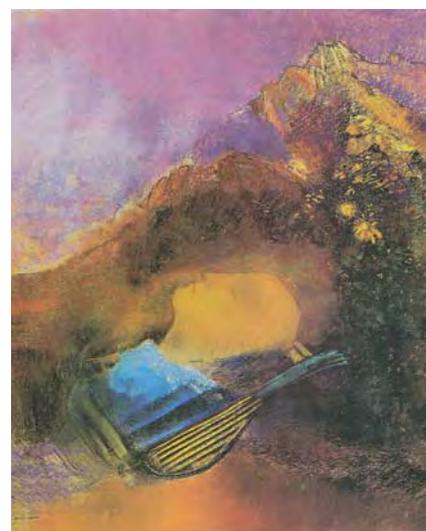
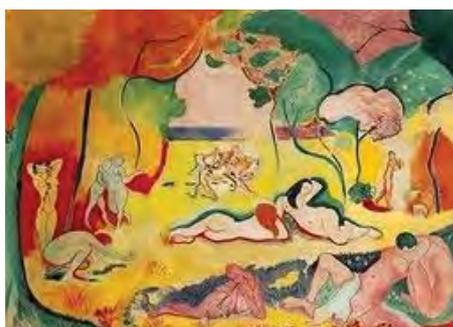


Fig.01- Odilon Redon – Orfeu – Pastel – 68,8x56,8 - c.1903 – Pastel Museum of Art, Cleveland

O simbolismo iniciou-se oficialmente em 1886, na pintura, como um movimento idealista e transcendente, porém, dez anos antes a literatura já vislumbrava um pensamento empregando uma linguagem de símbolos muito particular, de estados de alma subjetivos, através de uma poesia musical, sugestiva, postulando a simultaneidade da criação poética e da criação cósmica. Os poetas que se destacaram neste período foram: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud.



O Fauvismo foi um movimento passageiro, mas que deixou marcas profundas. “Fauvismo” vem de *fauves* que significa “feras”, em francês. Os *fauves* eram um grupo de pintores que surgiu no início do século XX, em Paris. Tinham em comum o uso da cor pura e brilhante, mas ao lado de uma composição ordenada.

Fig.02- Henri Matisse – Alegria de viver – 1905-6 – OsT – 174x238 – Fund. Barnes, Merion, Pensilvânia

Trabalhavam sempre com duas cores opostas, o uso da distorção e padrões planos.

O Cubismo, que multifacetou rostos, corpos e objetos vistos de vários ângulos, decompôs em várias partes, fragmentou e relacionou os objetos de forma intensa com o espaço à sua volta. Os cubistas também demonstraram um grande interesse pela arte primitiva africana.



Fig. 03- Picasso - Les Demoiselles d'Avignon – 1907 - OsT - 243,9x233,7cm – Nova Iorque, Museum of Modern Art



O Expressionismo foi um movimento marcante devido à importância dos artistas que dele fizeram parte. As obras expressionistas revelam fortes emoções, dando ênfase aos traços fortes e ao ritmo vigoroso do pincel. Há uma tendência, neste movimento, de retratar como tema os vários estados mentais. São representados de maneira tão enérgica e intensa que a aparência habitual das coisas acaba sendo distorcida.

Fig. 04- Ernest L. Kirchner – Jovem com sombrinha oriental – 1906 –

OsT Museu de Belas Artes - Dusseldorf

Todos estes movimentos tinham como objetivo comum rejeitar os cânones oficiais da arte acadêmica, criando uma nova forma de expressão e características diferentes em cada movimento. Todos estes movimentos tinham em comum a luta contra a forma clássica de se expressar, a busca da modernidade de expressão através de uma nova visão sobre a arte e também o fato de que todos eles ocorreram no final do século XIX e começo do XX, sobretudo em sua primeira década.

O aparecimento de elementos primitivos na arte moderna não veio repentinamente. Havia certa tendência nos artistas ditos “modernos” em que o modo de expressão artística deveria ser puro, original.

No entanto, é preciso recuar no tempo, em relação ao rótulo “primitivo”. Esta definição também cabe aos chamados pintores *primitivos* do período medieval denominado *Gótico*, que tinham como principais características a bi-dimensionalidade, tanto na pintura quanto em esmalte, a ênfase dada às linhas, tanto de esboço como de contorno, em suas obras, além de um elaborado simbolismo em seus temas bíblicos. (SHAVER-CRANDELL, p.57).

Conforme Gill Perry relata em *Primitivismo* sobre a abordagem teórica deste tema o ““primitivismo” é visto como uma complexa rede de interesses (isto é, “discursos”) sociológicos, ideológicos, estéticos, científicos, antropológicos, políticos e legais que são introduzidos numa cultura e a determinam,” (p.4) e portanto, como discurso, envolve uma relação de poder.

Embora o termo “primitivo” tenha sido usado de forma pejorativa, encontra-se no mesmo termo, no final do século XIX, valores positivos como a pureza e a bondade ligadas à essência da vida “primitiva”, contrastando com as sociedades industrializadas. Isto influenciado pela noção do “bom selvagem” (uma visão muitas vezes distorcida dos escritos de Jean-Jacques Rousseau) e pelas tradições do pastoralismo na arte e na literatura. Por meio destes itens uma tradição chamada “primitivista” foi desenvolvida, associando o que era tido como vidas e sociedades simples “com pensamentos e expressões mais puros” (Idem p.6). De acordo com Perry, para o filósofo alemão Herder nessa tradição, de visão romântica, acreditava haver “uma relação entre pessoas “simples” e expressão mais direta ou purificada” (Ibidem), em que o camponês e a cultura popular eram exaltados como um tipo de criatividade inata. Porém essas ideias, nas reavaliações modernas da arte, foram re-elaboradas e modificadas. Gauguin é o primeiro artista moderno a incorporar estes valores em sua arte.

Gauguin refugiou-se primeiramente na região da Bretanha, na costa atlântica da França em Pont-Aven, pois o mito “primitivo” o levava para comunidades distantes, desejava um contato com províncias rurais longínquas porque, para ele, isto favorecia o desenvolvimento de um estilo e da originalidade. Por outro lado os aluguéis nos campos, no verão eram mais baratos, enquanto que no inverno voltava a funcionar as escolas de arte e ateliês na capital. Em carta à sua ex-mulher e aos seus amigos Gauguin afirma: “Amo a Bretanha. Aqui encontro algo selvagem, primitivo” (Idem p.8).

Posteriormente, Gauguin encontrou na Oceania um lugar perfeito para desenvolver plenamente seu estilo, através de um contato mais próximo da natureza, apesar deste mito “primitivo” com a noção de exótico e de pagão reforçar um discurso colonialista.

As ideias de Gauguin refletem o pensamento de Ruskin cujo “princípio de amor à natureza” aproximam-se dos românticos, segundo Flávio de Aquino, em *Aspectos da Pintura Primitiva Brasileira*, Ruskin revela novas possibilidades para a arte inclusive a pintura primitiva. “A imperfeição é o símbolo da vida. Proibir a imperfeição é destruir a expressão, paralisá-la. É opor-se ao esforço criador do artista.” (p.28)

Uma obra que marca o estilo de Gauguin, e que reflete seus anseios, com relação aos objetivos pretendidos através da pintura, é *Visão depois do sermão: Jacó em luta com o anjo*, de 1889. Trata-se de uma paisagem dividida em dois planos. No primeiro observa-se a representação de pessoas reais e no segundo a representação da luta de Jacó com o anjo. Esta representação está na mente ou imaginação das pessoas que assistiram ao sermão e que estão de costas para quem olha a pintura. Numa separação entre o real e o divino, que quase se aproxima dos ideais românicos, embora inseparável da vida cotidiana e forte aproximação com o primitivismo as imagens são simples, rústicas e fora de proporção. Para Gauguin a simplicidade formal estava ligada diretamente a cultura primitiva, como expressão “mais pura”, “sem artifícios” (Perry, p.21) e a ausência de perspectiva, como um modo de expressão artística mais direto.



Fig. 05- Paul Gauguin – Visão após o Sermão: Jacó lutando com o anjo
73x92cm -1888 – National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Posteriormente, no início da década de 1890, Gauguin quis refugiar-se em terras pouco exploradas, partindo em viagem para o Taiti, colonização francesa, onde, para ele, representava o idílio perfeito para prosseguir sua trajetória como pintor. Suas obras taitianas revelam um “estilo simplificado e distorcido e sua complexa combinação de imagens e fontes pagãs e cristãs” (Ibid.p.7) colocam a mulher como representação de um símbolo que está próximo da natureza, com uma vida natural. Porém há um mito, construído pelos críticos, de que a mulher “primitiva”, pertencente a regiões mais distantes, transmitia “uma sensualidade animalesca”, assim como um “selvagem perfume almiscarado”, criando desta forma uma conotação simbólica. (Ibid.p.7) Nestes termos a cultura primitiva é vista como o “outro”, e, as mulheres nuas na natureza reforça a ideia entre mulher e natureza.

Segundo Perry o primitivismo está diretamente relacionado com a cultura contemporânea do colonialismo francês (Ibid.p.29). Senão veja as colônias sob possessão da França na época: Indochina, Madagascar, Ilhas Marquesas, Ilha Polinésia do Taiti.

Num período que vai de 1871 a 1914 existiu na Alemanha a *Kulturkritik*, crítica cultural que surgiu na década de 1890, com sentimentos antiurbanos por causa do processo de industrialização que passou a demonstrar uma falta natural de vida espiritual e uma cultura de massa. Nietzsche faz um ataque aos males da era industrial. Julius Langbehn, contrário ao “liberalismo burguês”, para ele incompatível com a verdadeira cultura alemã, elege Rembrandt como educador, propondo o retorno aos valores espirituais, utilizando o termo *volk* para falar do camponês não corrompido.

Também é importante notar a definição de cultura e de civilização apresentada neste contexto: *Kultur* é “expressão da essência espiritual interior do homem, com um empenho (nietzschiano) pela expressão e realização pessoal.” (Ibid. 36). Enquanto que *Zivilisation* trata-se do “refinamento mais superficial da humanidade, que podia ser remontado aos valores setecentistas do racionalismo e do ceticismo.” (Ibid. 36). Também é importante ressaltar que para os alemães as palavras *natur* e *kultur* se equivalem.

Críticos e intelectuais da época produziam um discurso da valorização cultural e identidade de suas respectivas culturas o que gerou um conjunto de significados políticos e culturais, tornando parte das práticas e ideias artísticas. Discurso este sempre voltado aos problemas que a industrialização já começava a apresentar: o distanciamento da cultura camponesa, novos costumes urbanos etc. Na verdade alguns filósofos já estavam antevendo os problemas decorrentes da industrialização que deveriam tornar-se cada vez mais acirrados com o passar dos anos.

Na Alemanha um grupo de artistas que se reuniram num vilarejo chamado Worpswede, próximo de Bremen, se formou a partir de ideais românticos, retratando a vida local, como o trabalho, a religião e a mulher. Na verdade deixam o ensinamento formal da academia, rompendo-se com o tradicional, a partir de 1884. Destaca-se neste grupo Paula Modersohn-Becker, como a primeira artista a contribuir para o modernismo alemão.



Fig. 06- Paula Modersohn-Becher – Auto-retrato na frente de árvores floridas – 1902Têmpera de óleo s/ cartão 33x45,5 – Museum am Ostwall – Dortmund – Alemanha

Segundo Gill Perry o termo “naïf” foi empregado por críticos de arte na época, tanto de modo pejorativo quanto como uma forma de mostrar uma qualidade inovadora na obra, ou seja, o primitivismo em voga.

Aos artistas modernos – os fauves - interessavam o exótico ou o “primitivo” derivados tanto das pinturas ou gravuras orientais (japonesas) quanto dos objetos africanos e da Oceania. Não havia um estudo da história desses objetos ou de sua iconografia, portanto, eles estavam descontextualizados, sendo apreciados apenas pela sua aparência, como significantes e não como significado.

Para a autora as fontes “primitivas” são formas de arte verdadeiras por não serem sofisticadas, não corrompidas pela cultura industrial e moderna (Ibid. p.66). Vê no movimento expressionista uma fusão entre a arte e a vida, através da expressão *brücke*¹. Deste modo faz relações entre o nu feminino e o primitivismo, a mulher e a natureza em contraposição a cultura versus natureza, masculino versus civilização. Além das formas, a cor não natural também é compreendida como expressão importante, como por exemplo, o corpo verde de Kirchner (*Nu reclinado diante do espelho*) ou o corpo azul em Matisse (*Nu azul. Souvenir de Biskra*).



Fig. 07- Matisse – Nu azul – Lembrança de Biskra – 1907 – OsT 92,1x140,4cm – The Museum of Art, Baltimore (EUA)

Compreende-se que houve movimentos ligados ao “primitivismo” e que, de certa forma estavam ligados aos ideais românticos propostos no século anterior: na Alemanha o *kulturkritik* tendo Paula Modersohn Becker como sua maior representante e o expressionismo. Enquanto na França o fauvismo, com Matisse e posteriormente o cubismo.

Por outro lado encontra-se também o sintetismo, termo criado por Gauguin e seu grupo (Emile Schuffenecker, Émile Bernard) para se referirem a sua obra cujas “formas e cores eram propositalmente distorcidas e exageradas, sintetizavam elementos diversos como a aparência da natureza, do “sonho” do artista diante dela e as qualidades plásticas de cor e

¹ Die Brücke = A Ponte: movimento expressionista (1905-1913), cujos pintores se caracterizavam por uma técnica rude, que lembra xilogravura, com contornos acentuados e cores intensas.

forma.” (Dempsey, 2003 p.53) O objetivo do artista era pintar o que ele sentia e a cor era empregada para se obter efeitos dramáticos, emocionais ou expressivos. Também pode-se citar o cloisonismo cujas obras são representadas por formas simplificadas, cores uniformes,



separadas por contornos pesados, lembrando vitrais góticos ou esmaltes, expressam o mundo interior das emoções. Este movimento foi representado por Émile Bernard e Louis Anquetin.

Fig.08- Emile Bernard – A Anunciação – 1889 – Coleção Stuart Pivar

Em meio a todos esses acontecimentos surge, em 1885, participando do Salão dos Recusados com dois quadros, Henri Rousseau, artista já comentado.

Na França outros pintores primitivos também tiveram destaque após Rousseau: Séraphine Louis (1864-1934), Louis Vivin (1861-1936), André Bauchant (1873-1961), Camille Bombois (1883-1976).

Max Weber, pintor norte-americano (1881-1961) que ao estudar em Paris em 1905, conhece a obra de Cézanne e Henri Rousseau e fica encantado com as obras deste último, principalmente as que se referem a selva, pois também se dedicava à pesquisa sobre a arte dos índios. Após voltar para os Estados Unidos em 1908, promove uma exposição em Nova Iorque de Rousseau, juntamente com Wilhelm Uhde, com grande sucesso.

A partir de então os Estados Unidos começaram a descobrir e valorizar pintores como: Joseph Pickett (1848-1918), John Kane (1860-1934), Patrick Sullivan (1894-) e, principalmente Anna Mary Robertson Moses, a Grandma Moses (1860-1961). Grandma Moses começou pintar cenas rurais aos 50 anos de idade, tornou-se uma personalidade nacional.

Na Alemanha nazista este tipo de pintura também era chamada de Arte Degenerada, bem como a arte abstrata de Kandinsky, e, somente após a Segunda Guerra Mundial é que se encontra novas expressões com Bruno Epple (1931), que começou a pintar autodidaticamente em 1955, paisagens idílicas e temas populares.

No Haiti a pintura primitiva começou a ser divulgada em 1945, por Dewitt Peters, antropólogo e crítico de arte americano, que descobriu vários pintores primitivos que usam temática de raiz popular com um sincretismo religioso e cultura afro-espanhol. As obras

destes artistas “refletem os valores das crenças e uma filosofia que transcende a narrativa espontânea e puramente individual. A arte haitiana exprime a consciência coletiva do povo e traduz a sua vida intelectual e emocional... e está ligada à vida social e religiosa do povo quanto ao seu subconsciente.” (Catálogo – Michel P. Lerebours p.16). Dentre os artistas mais destacados do Haiti pode-se citar: Hector Hyppolite (1894-1948), Philomé Obin (1891-1984), Castera Bazile (1923-1966), Rigaud Benoit (1911-1986) entre outros.

A criação regular de mostras internacionais foi de grande importância para a valorização da arte popular: a de Ebline, na Polônia; de Neuchâtel, em Zurique na Suíça e a principal a Trienal de Bratislava, na então Tchecoslováquia que a partir de 1966 revelou pintores locais com temas popular e rural como Ivan Rabuzin (1919), Bogosav Zivicovic (1920), Ivan Generalic (1920).

Em Laval, cidade de Henri Rousseau, criou-se um museu com seu nome em 1952. Em Vicq, arredores de Paris foi criado o Musée d’Art Naïf de l’île de France em 1966, com obras de pintores naïfs do mundo inteiro, inclusive do Brasil.

1.2 O Surgimento da Pintura Primitiva no Brasil

No Brasil encontra-se alguns prenúncios desta arte a partir do século XVIII, no Rio de Janeiro, com Leandro Joaquim (1738-1789) e João Francisco Muzzi. Pouco se sabe sobre a vida de ambos. Apesar de apresentarem uma obra aparentemente espontânea, não se pode classificar como primitiva, pois em suas pinturas nota-se a “perspectiva linear e o claro-escuro que capta volumes e sombras” que são características dos ensinamentos da época, como esclarece Flávio de Aquino (p. 113). Alguns representantes do barroco brasileiro também podem ser citados pela técnica mais tímida como o pernambucano Sebastião Canuto da Silva (1762-1873), o baiano João Joaquim da Rocha, Frei Ricardo do Pilar. Porém o verdadeiro representante do barroco brasileiro, com conhecimento da técnica do esboço é Antônio da Costa Ataíde de Minas Gerais.

Para Aquino, a pintura primitiva entrou na história da arte legitimada pela arte moderna, que é “definida” com liberdade de criação artística seja pela coincidência dos novos objetivos ou como fonte de inspiração para artistas eruditos (Idem p.11).

A arte ingênua também se aproxima da elaboração dos ex-votos que tem uma forte relação com a cultura popular. A existência de ex-votos coincide com o xamanismo primitivo, quando o homem representava nas cavernas o objeto de desejo de suas caças, também os ex-votos são formas de agradecimentos pela graça alcançada.

No Brasil a arte *naïve* (re)surge na década de 1920. Alguns artistas começam a ser valorizados e a se destacar talvez por causa do movimento antropológico que culminou nossa cultura na década de 1920; devido a forte identificação cultural, voltada para própria produção, sem as influências européias, e que marcou aquela época. De fato, entende-se que a arte produzida mais próxima do que se pode considerar como representativa da cultura brasileira é a arte *naïve*, que desde então só aumentou a sua representatividade.

Mas a revelação de diversos artistas aqui no Brasil da arte “primitiva” começa com Cardosinho (José Bernardo Cardoso Jr. 1861-1947), na década de 1930, descoberto por Portinari. Mas, já na década anterior têm-se raras notícias de Eduardo Dias, um catarinense, que pouco se sabe sobre ele e sua obra.

Estes pintores passam a ser reconhecidos sob o rótulo de “primitivos”, devido às seguintes características em comum com a arte de Rousseau:

- O uso de cores puras;
- O desenho de figuras humanas lembrando a expressão infantil ou ainda a forma primitiva do homem desenhar;
- A obra é realizada de forma acidental e com espontaneidade.

Nessa mesma época se encontra referências, segundo Aquino, do pernambucano Luiz Soares (1875-1945) pintor acadêmico, converteu-se em *naïf* sob a influência popular de ritos do frevo; pertence àquela classe de artistas acadêmicos que vão buscar inspiração no popular e no folclórico como: Antonio Maia, Carybé, Raymundo de Oliveira e Francisco Brennand.

Porém foi na década de 1940 que surgiu um maior número de pintores representantes da arte brasileira, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, quando críticos como Murilo Mendes, Mario de Andrade e Sérgio Milliet se voltaram para o anti-acadêmico. Artistas que

vieram de completo autodidatismo e tiveram orientação pictórica de Bruno Lechowski, no Núcleo Bernardelli passaram de naïf para pintores com uma técnica mais apurada ou erudita. Dentre estes artistas podemos citar Djanira e José Pancetti no Rio e Reboló Gonsales e Alfredo Volpi em São Paulo.

Por outro lado, a pintura naïve, também começou a despontar, coincidentemente, a partir de 1942 com uma divisão especial para a arte moderna no Salão Nacional de Belas Artes.

Depois de Cardosinho descobre-se também no Rio de Janeiro o compositor de música popular Heitor dos Prazeres (1898-1966) um pintor primitivo que representou o “cotidiano suburbano” com sambas, cenas do morro, favelas, capoeiras, lavadeiras, gente simples da rua. Começou a pintar autodidaticamente em 1937. Seu estilo pendeu para o realismo do cotidiano por meio de elementos estereotipados.

José Antônio da Silva (1909-1996) autodidata com educação primária foi descoberto pelos críticos Paulo Mendes de Almeida e Lourival Gomes Machado em 1943, em São José



do Rio Preto, interior de São Paulo. Sua pintura trata do tema rural, o trabalhador do campo, o gado, paisagens simples e alegres; às vezes apresenta um tom satírico ou crítica à sociedade – como um auto-retrato que fez, na época da ditadura, com os dizeres: “Não posso falar, mas meu crâneo funciona.” Suas cores são sempre vibrantes. Participou de várias bienais paulistas e exposições de arte naïve tanto no Brasil quanto no exterior.

Fig. 09- José A. da Silva – Auto-Retrato Amordaçado – 70x51cm – 1972

Em 1947 uma exposição de arte popular de Caruaru realizada no Rio de Janeiro ofereceu uma nova possibilidade para as artes populares do Nordeste, assim como a pintura primitiva. As peças cerâmicas de Mestre Vitalino, representadas pelos seus bonecos, tiveram grande sucesso e geraram especulações sobre as propostas “das artes não cultas” (Ibid. p.126) e pelo seu caráter; além disso compradores passaram a perceber este novo tipo de manifestação artística. A criação dos museus de Arte Moderna em São Paulo (1948) e no Rio de Janeiro (1949) impulsionaram a pintura primitiva e a arte popular.

Outro importante representante da pintura primitiva brasileira foi Chico da Silva (1910-1985) descoberto em Fortaleza pelo pintor suíço Jean Pierre Chabloz, em 1943, o qual divulgou sua obra no Rio e em São Paulo. Levou sua obra para a mostra de Arte Popular de

Neuchâtel na Suíça, onde causou grande sucesso. Sua pintura é mesclada entre pinceladas



vibrantes e o pontilhismo, revela um imaginário baseado em lendas com dragões e monstros marinhos, com uma vigorosa cromaticidade. Com sucesso fácil e não conseguindo atender a demanda do mercado de arte, envolveu-se com alcoolismo e seus quadros passaram a ser repetitivos. Os quadros passaram a ser feitos pelos seus filhos e ele apenas assinava.

Fig. 10- Chico da Silva – Pintura s/ cartão – 56x77cm – 1967 – Coleção Giuseppe Baccaro

Descoberta por Ivan Serpa, já com idade avançada, a professora aposentada Grauben (1889-1972) começou totalmente autodidata com a idade de setenta anos. Recriava a natureza com uma pintura carregada pelo pontilhismo gerando arabescos, flores, borboletas e pássaros.

Nos anos 1940 surgem primitivos vindos dos meios rurais ou urbanos revelados em exposição em São Paulo e principalmente no Rio de Janeiro; a maioria vem de camadas mais humildes da população ou da classe média com estudo primário. Por outro lado a partir da década de 1960 surgem primitivos com conhecimento acadêmico.

Apesar dos anos 50 serem marcados, na arte brasileira, pelo concretismo, a arte primitiva passa ao longe deste movimento, embora encontre alguma afinidade, posteriormente, com a pop-arte e a arte bruta. As bienais trazem o abstracionismo informal, a arte bruta e o minimalismo.

Depois, a organização da Bienal de São Paulo começou a seguir o caminho rígido da pesquisa dado pela Documenta de Kassel, da Alemanha, tendo em vista que a Bienal aqui era uma versão brasileira da Bienal de Veneza. A partir de então a seção de artistas populares foi extinta e a entrada de artistas ingênuos praticamente proibida pelos júris.

Desde 1953 inúmeros artistas primitivos ficam em evidência: Elisa Martins da Silveira (1912-2001), residente no Rio de Janeiro, inicia em exposições coletivas e nove anos depois em individuais no MAM do Rio e MAC em São Paulo. Iracema Arditi surge em São Paulo 1954, em estilo alegre com paisagem calma e poética. Em 1955, no Rio Pedro Paulo Leal (1894-1967) que começou a pintar nesta década após exercer várias profissões humildes.

Assim Rio e São Paulo revezam-se na descoberta de novos talentos da pintura primitiva. A partir de 1965 suas manifestações se tornam comuns nas feiras *hippies* como a de Ipanema no Rio ou na Praça da República em São Paulo. Em Osasco, Waldomiro de Deus

agrupa artistas como Paulo Wladimir e outros formando uma espécie de liga solidária, para trocaram opiniões sobre arte. Na cidade de Embu outro grupo, com vários tipos de artistas, se junta a Solano Trindade.

Após essa data inúmeros artistas têm-se revelado, de norte ao sul do país, através da procura de alguns galeristas, de críticos de arte voltados para este tipo de arte, da Bienal de Piracicaba, de Salões de arte. Nomes como: Maria Auxiliadora, Luiz Cassemiro, Teles, Tercília dos Santos, Lia Mitterakis, Ranchinho, Ignácio da Nega, Waldemar de Andrade, Gilvan, Dila, Constância Nery, Henry Vitor, Ana Maria Dias, Edgar Calhado, Rodolpho Tamanini Netto, Ivonaldo, Aparecida Azedo, Conceição Silva, João Cândido da Silva, Orlando Fuzinelli, Clóvis Jr., Rosária Silva, Gilvan, Iaponí e outros.

O Brasil ocupa um lugar de destaque no contexto mundial de arte *naïve* e juntamente com a França, a ex-Iugoslávia, o Haiti, Itália, Alemanha, Suíça é um dos grandes representantes desta arte no mundo. Há um grande número de obras de artistas brasileiros expostas nos principais museus de arte *naïve* no mundo. Levando-se em conta a importância que é dada a este tipo de arte fora do Brasil, constata-se que aqui seu espaço apenas começa a ser conquistado, embora a arte *naïve* ainda tenha pouco destaque entre os brasileiros.

No Brasil, há espaços como o MIAN - Museu Internacional de Arte *naïve*, no Rio de Janeiro; o Museu de Arte Primitiva em Assis, Museu do Sol em Penápolis e na cidade de São José do Rio Preto dois museus dedicados a este tipo de pintura: MAN – Museu de Arte Naïf e o Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva, todos no interior do estado de São Paulo, foram conquistados depois de enfrentar grandes dificuldades, tanto financeiras quanto de conseguir espaços para abrigar as obras; quando não foram criados sem incentivo algum por parte dos governos. Por outro lado, há associações como o SESC de São Paulo, que vem realizando a cada dois anos a *Bienal de Naïfs do Brasil*, em Piracicaba, o que representa um grande avanço, pois são selecionados artistas de todo o Brasil. Considerando-se também que a arte *naïve* vem sendo mais conhecida desde a década de 30 do século XX, existem poucos estudos realizados sobre ela.

1.3 – Bienal Naïfs de Piracicaba

A história da Bienal Naïfs está intimamente ligada a história do Sesc de Piracicaba. Este, desde quando foi inaugurado, em 1979, sempre teve uma preocupação com as artes de modo geral, procurando apresentar diversas atividades abrangendo as diversas linguagens artísticas bem como revelar novos talentos, assim como mostrar a diversidade cultural, representar os valores locais e realizar mostrar coletivas. No ano de 1986 iniciou-se o projeto Cenas da Cultura Caipira, promovido por Antonio do Nascimento, com apresentações diversas como: música, dança e uma exposição coletiva com um pequeno grupo de artistas ingênuos ou espontâneos. A exposição foi chamada de Mostra Nacional de Arte Ingênuo e Primitiva, com 38 obras de dezenove artistas. Devido ao sucesso do primeiro evento, o projeto Cenas da Cultura Caipira se repetiu por mais cinco exposições anuais ininterruptas nos anos seguintes; sendo que em 1990 ganhou mais autonomia e, em 1991 com cerca de cinquenta artistas e quase cem obras, com o sucesso da mostra descobriu-se que o tipo de arte apresentado nestas exposições, faz parte de uma linguagem pictórica presente em todas as regiões brasileiras. Surgiu então um novo projeto, alterando a proposta para maior abrangência do evento e com periodicidade a cada dois anos, e, a partir de 1992 teve início a 1ª Bienal Naïfs do Brasil e juntamente com a bienal a 1ª Mostra Internacional de Arte Ingênuo e Primitiva, evento premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte como o melhor evento de artes visuais do interior do Estado de São Paulo.



Fig. 11- Antonio Scarelli – Cana Braba – OsT – 70x50cm – 1992 – Prêmio Aquisição

Em sua quarta edição, em 1998, a Bienal Naïfs do Brasil selecionou através de um júri especializado, formado pelos críticos Frederico Morais, Romildo Sant’Ana e João Spinelli, 153 trabalhos de 96 artistas. Em torno deste eixo cultural foram apresentados espetáculos de dança, shows musicais, teatro infantil, oficinas para crianças e adultos, exibição de documentários em vídeo e ateliês abertos de pintura. Completando, uma sala especial foi dedicada à artista Iracema Arditi, fundadora do Museu do Sol. Para Nascimento, idealizador e curador desta edição, a exposição trouxe a “grande riqueza cultural do povo brasileiro, ... representada pelas formas e cores da nossa exuberância tropical e pelos hábitos e costumes originários da simbiose das raças responsáveis pelas nossas raízes.” (Cat. 1998).

Já para Sant’Ana (idem) a Arte Brasileira nasce num rito de comunhão, onde tudo se entrecruza “e se interpenetra culturalmente”, ela “nasce forte, resoluto, engendrada no profundo instinto de sobrevivência, permanência do ser e necessidade da expressão.” Continua descrevendo a Arte Brasileira que

possui a robustez de morenos e mamelucos destemidos e arrojados, e o enlevo de morenas e caboclas sensuais e meigas, de moradas distantes, reais ou sonhadas, renovadas pela consangüinidade de uma nova raça. Essas cores primárias, esses traços rudimentares, esse viço fundamental, essa singeleza, sutileza e refinamento elementar de expressões, esse conagraçamento de sonhos ancestrais que se ajuntam numa mesma terra... (id.)

Sant’Ana ressalta portanto, que a riqueza de nossa arte está justamente no cruzamento das etnias, na coragem e na criatividade dos que descendem deste cruzamento, que criam(geram) expressões presentes na ancestralidade dos diferentes tipos culturais. Estamos falando, assim, de uma criação que se refere o “inconsciente coletivo.”

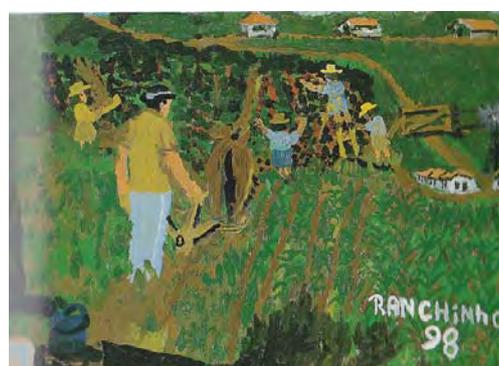


Fig. 12- Ranchinho – Passando a carpideira – AsT – 50x70cm – 1998 – Prêmio Aquisição

Por sua vez Spinelli (ibidem) não deixa de ressaltar a importante contribuição estética da pintura naïf no contexto da história da arte, no que se refere somente às características expressivas, não levando em conta a sua evolução histórica e nem a sua complexidade tipológica. Para ele estas pinturas coloridas e vigorosas também traduzem o imaginário do povo e apresentam “aspectos prosaicos, descritivos, simbólicos”, além do “caráter mitológico do inconsciente”. Desse modo, defende que esta arte se aproxima da arte universal por seu caráter narrativo e documental através da representação da vida, da dor e do prazer de viver da humanidade. Também aponta que muitas construções elaboradas destes artistas que se baseiam em elementos populares, se aproximam muito de composições contemporâneas, “o raciocínio espacial, a intensidade colorística e o próprio ato lúdico de pintar conduzem o artista naïf a composições esquemáticas, construtivas, comuns a todos os povos...” (id.). Para finalizar considera que as metáforas visuais constroem “um referencial de acesso ao imaginário; um universo de soluções formais resultantes do fluxo/refluxo entre o antigo e o novo, a tradição e a contemporaneidade tecnológica.” (id.)

Na quinta Bienal o júri composto por Aline Figueiredo, Antônio do Nascimento, Kátia Canton, Olívio Tavares de Araújo e Paulo Klein resolveu privilegiar uma expressão artística pautada pela inventividade, espontaneidade e originalidade, principalmente no que dizia respeito às comemorações do Brasil 500 Anos. Participaram desta edição 19 estados brasileiros, sendo selecionados 87 artistas e 168 obras. Foram convidados para participação especial sete importantes artistas: Elza O. Souza, Gerson de Souza, Henry Vitor, Iracema Arditi, Ivonaldo de Melo, Izabel de Jesus e Ranchinho. Pela trajetória artística e pelo conjunto de sua obra, Waldomiro de Deus foi o escolhido para a Sala Especial. Participaram do ateliê aberto de pintura quatro experientes artistas que além de mostrarem algumas de suas obras, produziram um trabalho na presença do público, conversando sobre a sua arte e explicando os seus processos de criação: Adão Domiciano, Carmela Pereira, Darcy da Cruz e Edson Lima.



Fig. 13- Waldomiro de Deus - Mulher do sítio - OsT - 50cm diam.

Para a sexta Bienal, em 2002, foram selecionados 43 artistas de 19 estados e 70 obras. Fizeram parte do júri de seleção e premiação Lélia Coelho Frota, Radha Abramo e Antônio do Nascimento. Este último também realizou a curadoria dos módulos especiais com Eliza Mello e José Antônio da Silva e Mestres de Ontem e de Hoje com os seguintes artistas: Agostinho Batista de Freitas, Alcides Santos, Antônio Poteiro, Chico da Silva, Crisaldo Moraes, Elza O. S., Fernando Lopes, Gerson, Grauben, Heitor dos Prazeres, Henry Vitor, Iaperi Araújo, Iracema Arditi, Izabel de Jesus, Ivonaldo, J. Coimbra, Maria Auxiliadora, Mirian, Neuton Andrade, Rosina Becker do Vale, Waldomiro de Deus, Zizi Sapateiro entre outros. Totalizaram nesta bienal 160 obras expostas, cujo período de exposição foi acompanhado de uma programação com oficinas, ateliês, cursos, palestras, shows musicais, espetáculos de teatro e dança.

Nesta edição, Nascimento demonstra uma preocupação que, de certo modo, incomodava, desde o começo das Bienais, que é a denominação desta vertente artística. Como chamá-la? “Arte primitiva, primitiva moderna (ou neoprimitiva), ingênua, naïf (ou naïve), espontânea, ínsita ou popular? Será que cabe o uso de uma única expressão que seja incontestavelmente a mais correta?” (2002) De qualquer modo conclui-se que “se cada um

dos vocábulos tem a sua sustentação, em contrapartida tem também a sua inconsistência” (id. p.10).

Já Frota esclarece que as vanguardas modernistas não faziam discriminação entre erudito e popular e que, juntamente com produção modernista seria interessante para a “inteligência brasileira”, “identificar e assimilar formas de criação diferentes, que gradualmente fossem constituindo o corpo de referência a que visava, por exemplo, Mário de Andrade, com o conseqüente surgimento e aceitação de artistas de outras camadas sociais” (id. p.13). Segundo Frota, Mário de Andrade entendia que era necessário um equilíbrio geral da cultura, para que fosse mais acessível a todos, assim ele buscava “um terceiro termo”, entre o erudito e o popular.

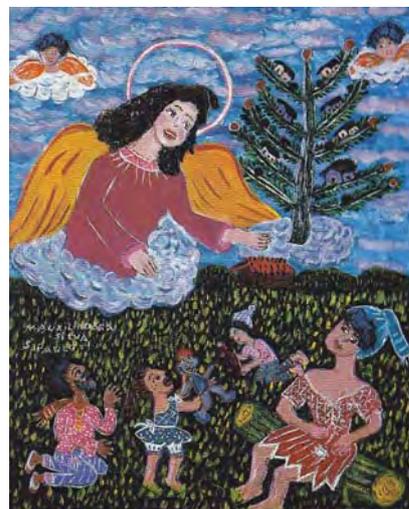


Fig.14- Maria Auxiliadora - O Anjo do Natal - OsT – 50x40 - 1971 – Col. Particular

A partir de 2004 a bienal assume um novo perfil, com a saída de Antônio do Nascimento. Para curadoria desta edição é convidado o crítico de arte Paulo Klein, o qual assumiu com o intuito de ampliar novas possibilidades, demonstrando uma preocupação com a diversidade artística brasileira e sua produção no que se refere a arte “ingênua”. Por outro lado a presença do hibridismo da arte contemporânea, notadamente no que diz respeito as influências de cunho popular sobre a arte contemporânea e “erudita”, deixa transparecer o imbricamento entre uma arte e outra, lembrando que o artista de formação erudita também vai buscar inspiração no popular e vice-versa. Klein vai buscar inspiração em *O Pensamento Mestiço*, de Gruzinski, aproveitando não só a noção da mestiçagem étnica, que ocorre em toda a América Latina, como a mestiçagem cultural, que “resulta numa produção artística matizada com contornos de saudável diversidade”. (Cat.2004 p.130) Propõe a inserção de outras expressões artísticas além da pintura que sugerem um eixo conceitual para a arte dita de inspiração popular.



Fig. 15- Fuzineli - Homenagem a Antônio Nascimento - Mista - 40x50 – 2004 – Col. Particular

Para o módulo especial apresenta, através de importantes coleções, *Mistura Fina – Arte da Necessidade*. A “mistura” a que se refere o título não só faz menção a característica de mistura étnica do Brasil, mas traz à tona a mistura de “mídias e expressões que se desenvolvem sob o espírito e o pensamento ingênuo, espontâneo, popular.” (id) Para Klein essa “produção naif-caipira ou pop nativa tropical”(id.), reflete uma arte que enriquece e ilustra a cultura brasileira, defendendo ainda que a arte naif “deve ser definitivamente assumida como arte contemporânea, assim como alguns contemporâneos podem ser identificados como neo-naifs” (id.).

O crítico também lembra da proposta de Mario de Andrade de criar um novo paradigma entre o erudito e o popular, preocupação esta que se manifestou na exposição *Pop Brasil – A Arte Popular e o Popular na Arte*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2002. O que se conclui é que o mesmo baseou-se na experiência desta grande exposição e da repercussão que a mesma obteve, para criar uma nova visualidade para a Bienal.

Paulo Klein curador da exposição *Pop Brasil – A Arte Popular e o popular na Arte* observa que ao fazer a seleção das obras deu destaque àqueles artistas que tiveram uma representação histórica, levando em conta os aspectos da “multifacetada cultura nacional” (Cat. p.9) que é refletida através das características étnicas e antropológicas. Em seu texto *A Arte Popular como verdadeiro registro de nossas origens* mostra uma preocupação com a tendência, sem fundamento, de “se querer excluir a pintura do âmbito da arte popular” (idem), procurou relacionar nesta exposição, a diversidade de procedimentos e as qualidades desse universo que abrange a cultura brasileira, menciona também a forma injusta como é tratada estas manifestações artísticas no Brasil.

Seguindo esta linha de abordagem foram escolhidos para esta exposição além da pintura, trabalhos como: bordado sobre retalhos, bordado sobre lona e jeans, modelagem com papel, esculturas em cerâmica e em madeira, tapeçaria, bonecos de tecido, xilogravuras e objetos de arte em *Um Quarto Velado* e uma instalação em *O Tapete Voador*. Estes últimos são trabalhos em que, claramente, se nota “uma contaminação de ideias, materiais e ideais, uma inter-relação” (Cat. 2004 p.131) entre o erudito e o popular.

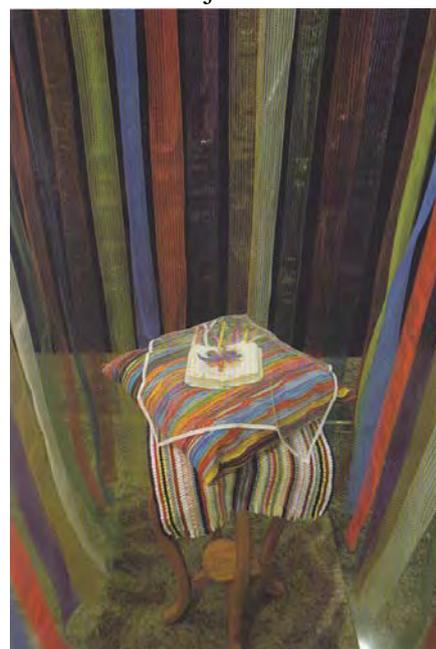


Fig.16- Adriana da Conceição - Série Um Quarto Velado - Detalhe - Objeto de arte - 190x85

Na verdade o que se ousou foi realizar uma exposição de forma crítica, tentando eliminar barreiras entre o culto e o popular, “entre o sacro e o profano, o naïf e o primitivo, entre o saber erudito e o saber periférico, caipira, caboclo ou interiorano” e o resultado surpreendente “é o da mútua influência, da íntima mestiçagem entre os mundos da ingenuidade e da erudição” (id.).

A mostra disso está na terminologia que Klein procura empregar ao se referir a esta produção artística como “pop nativa tropical”, sugerindo que a arte naïf deve ser incorporada junto a arte contemporânea, bem como identificar como neo-naïfs aqueles que bebem na fonte do popular. O termo “pop” está ligado a uma produção artística moderna, dinâmica e popular; com relação ao termo “nativa” pode-se considerar que está intimamente ligada às raízes e porque não dizer às raízes tropicais. Ao empregar o termo neo-naïf talvez estivesse pensando em retirar a carga pejorativa que, infelizmente, envolve o termo; assim o “novo” adquire um pensamento de atualidade, de novas formas de fazer, ver e pensar a arte.

Participaram como jurados o crítico de arte Frederico Morais, a museóloga Jacqueline Finkelstein e o artista plástico José Tarcísio Ramos e Osmar Pisani como curador adjunto.

A programação paralela à exposição incluiu atividades artísticas, programa educativo, oficinas, workshops e um círculo de palestras e debates.

A oitava Bienal em 2006 deu seqüência às transformações iniciadas na Bienal anterior, objetivando interligar culturas e dissolver demarcações que vigoram ainda nos fazeres artísticos, procurando valorizar o trânsito permanente dos bens simbólicos presentes nas várias culturas do Brasil, dando, assim um caráter intercultural na mostra. Convidada para ser a curadora da mostra Ana Mae Barbosa, arte-educadora, optou por realizar uma exposição que expandisse “as relações entre arte naïf, arte popular, cultura visual do povo e as representações eruditas que incorporam o popular” (Cat. 2006, p.9). Esta não foi uma Bienal “da pureza naïf, mas da contaminação, da afirmação de diferentes testemunhos visuais comprometidos com a cultura do povo” (idem). Barbosa compreende que existe uma grande ebulição cultural no povo que, hoje, tem acesso a todos os meios de comunicação: rádio, TV aberta, internet são mídias que oferecem as mesmas informações para todas as classes sociais. Desse modo esta Bienal foi marcada pela multiculturalidade brasileira e através das obras escolhidas chegou-se ao propósito da interculturalidade que foi o tema gerador do título desta exposição: [Entre Culturas].

Para Leda Guimarães, curadora-adjunta e arte-educadora, os termos e conceitos de primitivo, ingênuo entre outros, que estão ligados à arte popular, revelam “formas de opressão, de colonização”(id. p.13), colocando esta produção artística à margem, dando um “caráter de marginal e de periferia”(id.), afirmando que persiste um “modelo binário de distinção cultural” (id.), que se legitimou através de diferentes meios por todo o século XX. Considera que foi uma arte construída numa sociedade onde se estabeleceu certos critérios que geraram categorias hierárquicas e de valores e que foi colocada em um patamar mais baixo.

Defende que o termo escolhido pela curadora “entrecultura” possibilita um novo olhar dentro desta discussão e que se percebe uma variação das chamadas tradições “puras”, que se vem misturando e se modificando “ao longo do processo, gerando uma multiplicidade de formas...e circulando pelas várias camadas sociais” (id. p.15). Ao abordar a cultura visual compreende que outros campos do conhecimento podem também contribuir de forma transdisciplinar, para a observação de situações entreculturas e de cruzamentos transculturais. E, conclui que

a cultura visual do povo é transversal, intra e intercultural. Híbrida por natureza, abarca um amplo leque de manifestações de arte...nos quais ocorrem subversão e interação com outros códigos, conflitos estéticos, bricolagens, reapropriações e releituras, num ritmo sem fim de invenções e tradições. (id.)

Foram convidadas para curadores-adjunto as seguintes pessoas, além de Leda Guimarães já citada acima: Roberto Galvão, artista plástico e historiador da arte; Marisa Mocarzel, historiadora da arte; Rinaldo Silva, artista plástico e professor de arte. Participaram do júri a historiadora da arte Maria Alice Milliet, o jornalista e crítico de arte Oscar D’Ambrósio e a antropóloga Maria Lucia Montes.



Fig. 17- Joelson - Elvira I - Fotografia s cerâmica - 40cm de diâmetro - Col do artista

Oscar D’Ambrosio observa que embora a arte naïf esteja em constante renovação e apesar de absorver algumas influências eruditas ela não perde nunca sua própria natureza. Explica ser um desafio identificar as características que tornam alguns desses artistas um expoente das artes plásticas não apenas como naïfs, mas colocando-os

entre os principais nomes da arte universal, independente de categorias, estilos, nomenclaturas e temáticas, que podem ser a prevalência do onírico e do imaginário, da crítica social, da violência urbana ou a valorização idílica da zona rural e das suas atividades econômicas e sociais”. (id. p.29)

O título da exposição especial, que sempre acompanha a bienal, reforça a ideia de uma multicultural brasileira: Matrizes Populares é representada por quarenta e cinco artistas de todas as regiões do Brasil, através dos mais diversificados estilos e técnicas: colagem sobre madeira, madeira e tecido, bordados, serigrafia sobre tecido, fotografia, tapeçarias, objetos, cerâmica, bronze, material reciclado, alumínio recortado, entre outros. Barbosa procurou, através de Matrizes Populares “inter-relacionar a Arte Popular, a Cultura Visual do Povo e a produção de artistas eruditos que trabalham com matrizes populares” (id. p.153), descobrindo que as barreiras entre os códigos erudito e popular dão sinais que começam a ser derrubadas e afirma que ao valorizar o hibridismo cultural está “tentando produzir um banquete cultural em que as semelhanças unam códigos diversos e as diferenças ganhem visibilidade igualmente, lado a lado”, (id.p156) encerrando com uma citação de Gavin Jantjes “Arte não é uma simples parte, mas o coração complexo de nosso corpo cultural”(id.)

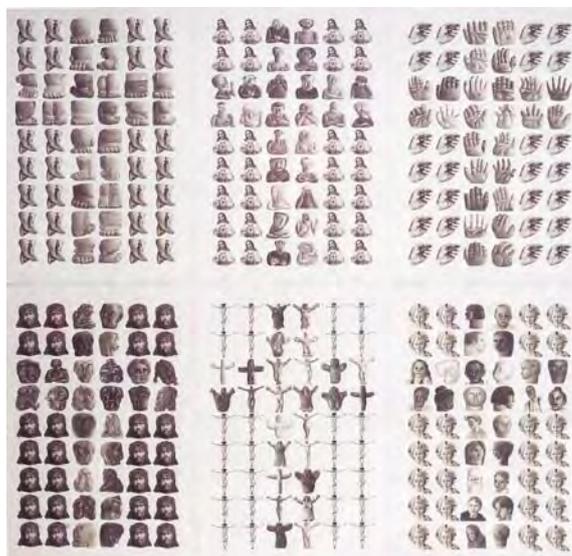


Fig.18- Renato Valle - Série Cristos Anônimos - Gravura digital s/ papel - 42,6x28,3 - Col do artista

Já a nona bienal demonstra não ter preocupações quanto as barreiras entre erudito e popular. Sob a curadoria de Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte, escritor e cineasta, a sala especial retoma ao sentido anterior de valorizar artistas e obras já consagrados dentro do cenário nacional e internacional, destacando os aspectos formais de cada artista. Apresentaram-se nesta seção Alcides, Chico da Silva, Chico Tabibuia, Eli Heil, Louco, Nuca de Tracunhaém, Ranchinho e Roseno com interferências em fotos antigas.

Segundo Araújo a descoberta de novos talentos deve caber à função da própria Bienal através de seu mecanismo de inscrição e do júri, e, ainda, defende a importância de discutir sobre questões referentes aos termos naïf e primitivo, apresentados na introdução do texto, bem como a questão da produção artística, defendendo que “a obra parte de uma intencionalidade, de um ato deliberado, e atravessa um processo de feitura que exige a

mobilização das várias energias do autor... todo artista, sabe o que quer fazer.” (Cat. 2008 p.15) Mesmo que o artista faça uso de uma representação simbólica em sua obra e não saiba exatamente explicar o porquê daquilo, porém apresenta recursos técnicos formais desta representação, não os deixando ao acaso.

Além disso, lembra que a história e a crítica de arte ao longo dos séculos XIX e XX estabeleceram uma dicotomia que estabelece dois conceitos da psicanálise que é o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, permitindo entender que em toda obra este último deveria estar embutido no conteúdo manifesto e, que, a função da crítica seria “destrinchar aparências para chegar a uma verdade escondida.” (p.16) Porém o mesmo defende que “dizer algo fora dela mesma, exterior a sua própria forma não é o objetivo da obra de arte.” (id.) E que a experiência sensível é insubstituível. Por outro lado em termos de produção Araújo crê que “toda experiência vivida pelo artista tem de ser transubstanciada para poder servir à matéria de criação” (id. p.18); como em Fernando Pessoa o poeta, e, aqui, no caso, o artista, a dor ou sofrimento verdadeiro devem se tornar um sofrimento fingido, que ao ser transposto para a tela apresenta toda a emoção vivida e digerida pela técnica do artista.

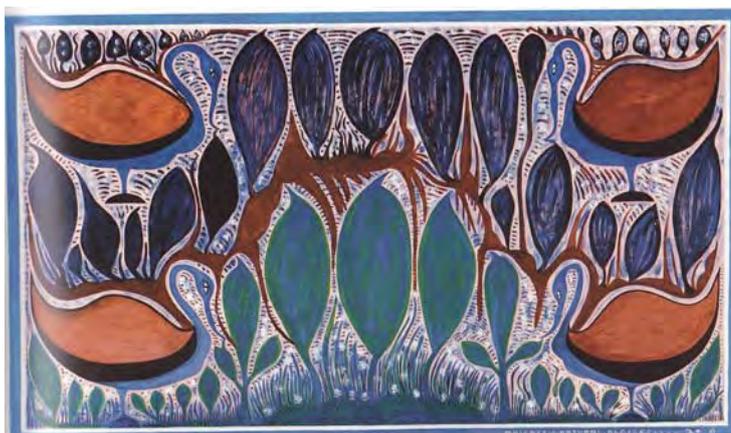


Fig. 19- Alcides P. dos Santos - Paisagem Natural - OsT
87x130 - 2006 - Col Roberto Rugiero – São Paulo

Para participar do júri foram convidadas as seguintes pessoas: Ângela Mascelani, antropóloga, diretora do Museu Casa do Pontal, doutora pela UFRJ, que aponta para uma crise conceitual em relação ao termo *naïf*, lembrando a transitoriedade de conceitos que envolve toda a cultura popular e que pertencer a uma linha de expressão ainda é uma forma de resistir. Romildo Sant’Anna, crítico de arte, escritor e jornalista, mestre e doutor pela USP e livre-docente pela UNESP, faz retomar a filósofos como Immanuel Kant, em sua *Crítica do Juízo* que trata da arte *ingênua* como expressão da sinceridade natural e Schiller que em seu ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, expressa que “o artista sentimental procura a natureza; o *ingênuo* é natureza.” (p.27) Contudo nos dias de hoje é impossível que o artista *naïf* viva isolado, sem contato com outros grupos sociais, dificilmente não terá acesso às diversas mídias. Àquele homem definido por Kant e Schiller, “um ser em estado puro”, se

existiu, hoje já não existe mais. Na verdade o artista deve ser um “transgressor de paradigmas, de códigos visuais e ritmos no espaço” (p.28), com minúcias mostrar “a complexidade do simples e a simplicidade do sincero,” (p.29) a nostalgia, a ilusão, o sonho, a transfiguração da existência através da arte, o rural e o urbano, tudo isso mostra segundo Sant’Anna que “somos mistura de povos desterrados.” (id.)

E, Percival Tirapeli, artista plástico, escritor e professor titular de História da Arte Brasileira da Unesp, explica que o SESC recebeu 904 obras de 452 artistas distribuídos em 21 Estados; foram selecionadas 107 obras e a montagem da exposição se deu por núcleos. O primeiro núcleo, maior deles, privilegiou o mais tradicional da pintura naïve que é o uso das cores vibrantes nas quais as formas se revelam pela saturação e o contraste das cores, com grandes planos de fundo lisos que se apresentam de forma onírica e simbólica; as cores vibram pelo espaço pictórico. Para Tirapeli a cor se destaca pela busca do pictórico, uma qualidade que está no “cerne de nossa cultura, graças à continuidade do espírito do barroco que permeia a alma brasileira” (p.33).

O segundo núcleo que Tirapeli chama de cíclico, aproxima-se do primeiro pelas semelhanças colorísticas, porém a massa pictórica é distribuída de modo diferente, mostrando uma composição equilibrada onde as figuras ora se juntam ora se distanciam numa multidão de personagens apresentadas “em diferentes partes do campo visual” (p.32).



Fig. 20- Carmezia - Normandia RR - Espremendo caju
OsT - 50x80 - 2008 - Menção Especial

Outros dois grupos complementam a exposição: um é o da representação urbana que mostra o caos na periferia das grandes cidades. Aí estão representados edifícios, praças, automóveis, bem como atividades esportivas, relacionamentos e compromissos sociais; a crítica social, crimes passionais e políticos mostram a sintonia dos artistas com os meios de comunicação. O outro grupo apresenta paisagens do campo, com cenas bucólicas numa perspectiva quase sempre aérea.

Tirapeli considera como pontos altos da exposição o grupo das cores e das formas elementares pela ausência de erudição, realizados de uma forma intuitiva, quase pura, uma pintura primitiva, com composições e figuras planas, fundo liso e os corpos dispostos como na perspectiva egípcia. E, conclui que o júri procurou ampliar o conceito de arte naïve, tendo como preocupação a obra, a plástica em si.

Chega em 2010 a 10ª Bienal Naïfs do Brasil. A cada biênio uma surpresa em termos estéticos. Danilo Santos de Miranda, Diretor Regional do SESC São Paulo, questiona sobre os possíveis significados que a palavra naïf pode adquirir hoje, mesmo porque as trocas entre os conhecimentos popular e erudito permitem “cores atuais” e a “inclusão de novas tonalidades.” (Cat. 2010, p.9) Reforça que o objetivo do SESC é “ampliar a educação para o olhar, nos territórios do perceptivo e do emocional”, que são proporcionados pela arte, sempre pensando no “exercício da fruição estética, do pensamento e da transformação social.” (Idem)

Convidada a realizar a curadoria da Sala Especial, Maria Alice Milliet, historiadora e crítica de arte, justifica o título escolhido desta exposição, *Arte sem Fronteiras*, traçando um paralelo entre a Pop Art, o modo de vida americano, a industrialização e a confirmação da hegemonia americana que vinha se apresentando desde o pós Segunda Guerra e com isso a influência cultural vinda de lá que tanto marcou nosso país. No Brasil acelera-se o processo de industrialização acarretando uma mudança sócio cultural com o êxodo rural, em que grande parte da população rural sai do campo em busca de novas oportunidades, deixando para trás sua cultura tradicional e adaptando-se aos novos aspectos da cultura da cidade, marcado pelo início do consumo e da sociedade de massa; a presença da televisão e a aculturação. Para Milliet já não há mais distinção entre as belas-artes e o artesanato, entre o culto e o popular uma vez que na era digital é comum que artistas e produtores de várias áreas se fundem ao mesmo tempo em que se apropriam de imagens, retirando-as de seu contexto, misturando-as com outras informações. Sobre este aspecto diz tratar de um “vale tudo”, com “clima de promiscuidade”, onde “tudo é divulgado e processado”, diante dos fatos é “impossível manter a inocência” (Idem, p.11), pois “quando tudo se sabe, ser naïf é praticamente impossível.” (Idem, p.12)

Milliet retoma a arte moderna com Picasso e Rousseau, lembrando uma fala deste último dita a Picasso num jantar em sua homenagem: “Nós somos os dois maiores pintores da nossa época, voce no gênero egípcio, eu no gênero moderno.” (Id, p.12) De fato, na fase cubista Picasso multifacetou os ângulos do rosto e do corpo, incorporou em sua pintura elementos formais da escultura africana e depois, na fase do cubismo sintético, usou a técnica da *collage*, com recortes retirados de jornais, fotos, rótulos comerciais aproximando a arte do cotidiano. E, este pensamento vanguardista repercutiu no Brasil: na pintura de Tarsila, os motivos interioranos; as relações que Cícero Dias propõe com o imaginário nordestino; Rego

Monteiro que reinterpreta os mitos na cultura indígena; Di Cavalcanti com as cenas da vida no cotidiano simples e suas personagens.

Ela explica ainda que procurou recapitular as questões levantadas pelo júri da Bienal 2006, cujas preocupações eram de não deixar que o “estilo naïf” fique associado a doces imagens da vida rural, pois acredita que essa “felicidade caipira” tem pouco a ver com a realidade atual do interior pois o progresso também chegou lá e com ele trouxe o desmatamento, a mecanização da agricultura, a televisão, a internet, as manifestações dos sem terras, os boias-frias. Acredita que a arte naïve repercute a complexidade do movimento de migração do campo para a cidade onde muitos se sentem “atraídos pela liberdade que a vida urbana pressupõe”, (Idem, p.13) além de novas perspectivas de emprego. Segundo Milliet o saudosismo justifica essa renovação do “rural idílico” e que está presente tanto nos artistas quanto no público. Porém muitas manifestações já se apresentam “contaminadas pelo urbano”, onde o ser humano se descobre num mundo instável, em “constante mutação”, tomado por “conflitos sociais”, que passam a permear a história de vida de muitos. A curadora também diz que ao mesmo tempo em que a tradição se perde, novas manifestações surgem, porém a comunicação acontece de forma fragmentada, já misturada a outras falas e com influência de outros discursos. Retoma a ideia de mútua influência entre o erudito e o popular, já discutido anteriormente, entendendo como uma reformulação de novos códigos por parte das elites que são instigadas, pela força da cultura popular nas periferias, passando “a abrigar a marginalidade na cultura dominante.” (Id, p.13) Diante disso o que se tem “são associações temporárias que anunciam desgarramentos e futuras inovações.” (Id, p.14) Milliet também considera o diálogo que sua curadoria procura fazer entre os artistas que surgem a partir das Bienais do SESC, com aqueles que já são consagrados no círculo de galerias e museus, conclui afirmando que nesta curadoria “a diversidade do conjunto serve para ilustrar a circulação de imagens e procedimentos entre os diferentes estratos culturais.” (Idem, p.14) Assim dá um breve comentário estético acerca da obra apresentada de cada um dos artistas



selecionados, a seguir: Fig. 21- Antonio Henrique Amaral - Álbum O Meu e o Seu – Impressões

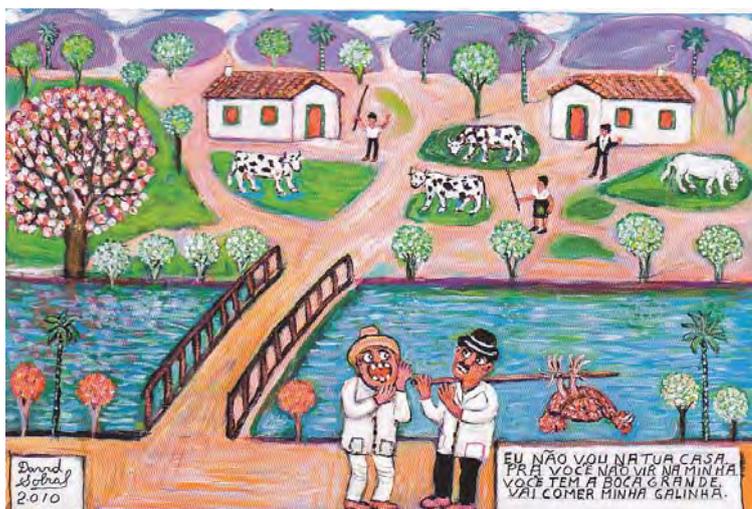
de Nosso Tempo – Um + Um = Dois - xilogravura em cores
30,3x42,5 - 1967 - Acervo Fund. José e Paulina Nemirowski

Antônio Henrique Amaral, de São Paulo com uma obra constituída de xilogravuras em que apresenta questões sociais e políticas de forma narrativa. Alex dos Santos utiliza como suportes desde madeira até papelão, artista jovem de Jaboticabal, com tendência expressionista, utiliza-se de iconografias do cotidiano ou ainda de imagens surreais. Alex Cerveny desenvolveu uma linguagem bastante pessoal ao trabalhar com pequenos formatos, suportes e técnicas variadas, aqui apresenta uma série de pequenos painéis de azulejos e mais algumas telas de pequena dimensão, sua obra oferece várias leituras. Outro jovem artista, agora de Goiânia: Dalton já participou anteriormente desta Bienal em 2008, tendo recebido o prêmio Destaque Aquisição naquele ano, sua obra é marcada por um desenho simples, cores fortes e temas da cultura afro, inclusive o sincretismo religioso. Vem de Buíque, Pernambuco, o escultor, músico e contador de histórias José Bezerra; suas esculturas muito se aproximam da representação da natureza, de um modo bem contemporâneo. Outro artista que trabalha com gravura é o paranaense Loizel Guimarães (Bocaiúva do Sul), trabalha com linhas claras, limpas e simples, ao mesmo tempo em que trabalha com temas do cotidiano, também escolhe grandes animais para representar de forma quase onírica. Um mineiro que vem se destacando neste cenário é o pintor Rogério Sena, com temas variados, sua pintura é caracterizada principalmente pelo movimento e as pessoas sem rostos; atua na campanha antimanicômio e encontra na arte a socialização. Por fim Vânia Mignone, de Campinas que apresenta uma linguagem de rua, bastante contemporânea, mas que não tem a ver com grafite, personagens masculinas e femininas sozinhas são envolvidas por uma pintura densa, totalmente envolvida pelo vermelho.

Nesta Décima Bienal foram escolhidas as seguintes pessoas para participar do júri: Geraldo Edson de Andrade, professor, crítico de arte e escritor, presidente de honra da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA; Ricardo Amadasi, artista plástico e pesquisador de arte popular, curador do MAP – Museu de Arte Popular de Diadema e Vilma Eid, galerista e presidente do Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. Para esta última a importância do artista está em seu talento e criatividade, na medida em que, na sua produção, não existe uma preocupação com o mercado e nem com a aceitação de sua obra.

Geraldo Edson de Andrade ao lamentar as dificuldades dos artistas naïfs e da ausência dos mesmos nas Bienais Internacionais de São Paulo desde há muitos anos, exalta a realização da Bienal de Piracicaba, com a representação de vinte e dois estados e trezentos e setenta e oito pintores, de forma que “mesmo sem o respaldo crítico a arte naïve nacional tem artistas trabalhando para não deixar cair a chama de sua estética e da veracidade de sua criação”, (Id

21), lembrando a oportunidade que o evento tem de revelar novos artistas de várias regiões. O crítico também rememora o tempo dos artistas coloniais que pintavam ornamentalmente as igrejas de províncias como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, assim como os ex-votos que eram pintados e em gratidão a uma graça alcançada eram deixados nas igrejas. Ele também cita o pesquisador Pietro Maria Bardi que em seu livro *História da Arte Brasileira* se queixa que os modernistas “tenham esquecido os pintores primitivistas, que criavam aquela nacionalidade pela qual eles próprios clamavam’.” (Id p.21). Para Andrade a Bienal tem a oportunidade de nos apresentar “um universo plástico de irresistível encanto”, que traduz “uma linguagem de pintura que tem muito da vivência existencial. Nada de conceitualismo ou malabarismo estético, nem intelectualismo artificial, e sim de arte que...fala a todos... a poesia do cotidiano.”



(Id p.22)

Fig.22- David Sobral - Boca Grande - AsT - 40x60 - 2010 - Menção Especial

O crítico afirma que a maioria destes pintores vem do interior, de profissões humildes e que a criação de suas obras muitas vezes são nostálgicas, é como “uma espécie de ajuste contas com eles próprios frente ao seu afastamento das raízes regionais representadas pelas festividades cristãs ou pagãs, ligadas ao folclórico regional – temas que são constantes, na obra popular.” (Id.) Para completar cita o antropólogo R.R.Marett que diz “a arte não está ligada a nenhum tipo especial de cultura humana. É, pelo contrário, uma planta resistente que floresce em todos os climas e em todas as estações’.” (Id.)

Para o artista e pesquisador Ricardo Amadasi a pluralidade da cultura brasileira forma um mosaico da identidade cultural do país. Identidade esta que nada mais é do que “um conjunto de crenças e representações simbólicas que dão sentido ao conceito de cidadania.” (id. p.25) Amadasi entende que as contradições na era pós-moderna, acentuam-se cada vez mais no dia a dia, causando um grande impacto na cultura coletiva e que certos princípios coletivos vão sendo derrubados até chegar ao ponto da perda do conceito de identidade. Diante de tudo isso surge o mercado, dentro de um processo cada vez mais globalizado.

Neste complexo universo da arte distingui-se a naturalidade dos artistas independentes, que “acreditam na arte como comportamento e elemento de transformação” (Id.), por isso seguem sua produção independente do mercado. Também considera que a educação do olhar faz refletir sobre a influência da arte no estímulo dos sentidos, na emoção e sensibilidade que faz questionar sobre a sociedade que foi construída por todos. Faz um alerta para aqueles que querem se aproximar da alma do povo. Informa ser necessário uma revisão poética da história brasileira tendo em vista que as mais diferentes realidades são cantadas e contadas sob diferentes narrativas, oferecendo, portanto, um vasto campo de pesquisas. Um olhar mais atento vai notar que os conteúdos simbólicos estão presentes no inconsciente coletivo em todos os lugares, lembrando que “a arte é feita de imaginação e a vida do povo é feita de sonhos.” (Id.) Dessa forma os signos que aparecem na arte que vem do povo, nos aproximam da vida, provocando um exercício de interpretação sem limites com uma imaginação em constante mutação, traduzindo o pensamento e o sentimento do povo. O artista pontua que “a arte de origem popular é a representação sempre renovada da afirmação da vida... que estabelece trocas simbólicas num ato de reafirmação de fé na humanidade.” (Id, p.26)

Os artistas populares por serem livres e espontâneos são intuitivos, com sensibilidade bastante desenvolvida, possuem vitalidade e motivação, são “seres afirmativos dotados de imensa coragem e resistência, acreditam em seus próprios sonhos, atribuindo através da arte um novo significado a sua própria existência.” (Id.) Amadasi afirma que o importante é valorizar os artistas pelos grandes seres humanos que são e que relacionam sua obra com sua própria vida, pois “é difícil julgar qual deles está mais certo que os outros. Porque não existem formas certas ou predeterminadas. Só existem abordagens e aproximações mais sensíveis e relacionamentos mais poéticos.” (Id.) O título de seu texto bem se aproxima destes pensamentos: *A arte que emana do povo – a tradução do humano.*

Nesta Bienal foram premiados os seguintes artistas: Neves Torres (Conselheiro Pena – MG); João Generoso (São Paulo); Carmézia (Boa Vista – RR); Euclides Coimbra (Ribeirão Pires – SP); Eliana Martins (Ponte Nova – MG); M. Parreiras (Montes Claros – MG); Milton Costa (Rio de Janeiro); Fernando V. Silva (Rio de Janeiro); Antunes (Antônio Francisco da Costa – Solonópole – CE); David Sobral (Beira Alta – Portugal); Nilson Pimenta (Caravela – BA).

Capítulo 2

Arte Duradoura

2.1- Sobre os Termos Naïf e Primitivo

Tratar sobre a pintura naïve ou sobre os seus representantes não é uma tarefa fácil tendo em vista que, é uma arte que está inserida na arte popular e existem divergências com relação a conceitos e pontos de vistas diferentes de críticos e galeristas. Os artistas naïfs ou primitivos são, na sua maioria, pessoas consideradas tradicionalmente como inseridas no âmbito da cultura popular. Normalmente são de origem humilde, não possuem formação acadêmica em artes plásticas. São autodidatas, que fazem da pintura a expressão da sua simplicidade, de seus sentimentos e de suas raízes.

Compreende-se que as diferentes formas de classificação servem para reafirmar as diferenças entre popular e erudito. Por mais que haja esforço para derrubar esta barreira entre uma e outra, não se consegue efeitos imediatos, pois a sociedade e a história, ao longo dos séculos, geraram conceitos e demarcações tão profundas que, mesmo com a frequência com que novas pesquisas vêm sendo feitas acerca da cultura e da arte popular, no decorrer de poucas décadas, não são suficientes para retirar as marcas de oposição entre uma e outra.

Portanto, cultura popular, arte popular, arte do povo são expressões que reforçam a ideia que se trata de uma cultura que difere da erudita, podendo mesmo pensar em outro conceito que é também a cultura de massa e que também está distante das elites.

A própria definição de cultura é bem abrangente e complexa. Além de levar em consideração o pensamento de cultura como nação, cada uma a seu modo, hoje os estudos

mais relevantes nos mostram a definição de cultura sob os pontos de vista filosófico, sociológico/humanista, etnológico e antropológico, como bem conceituou A. Vannucchi, em *Cultura Brasileira*. Já, o conceito de Roque de B. Laraia, *Um conceito antropológico*, mostra que a adaptação biológica do homem às organizações sociais preestabelecidas leva em conta dados como “política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante” (p. 61), além de considerar também cultura como sistema cognitivo; como sistemas estruturais, sob a perspectiva de C.Lévi-Strauss, como a mente trabalha as questões da arte, do mito, dentro de seus domínios; e, cultura como sistemas simbólicos.

Todavia, para aprofundar no assunto também é importante pensar sobre a definição de culturas populares (termo que o autor crê ser mais adequado que cultura popular), sob o ponto de vista de Nestor G. Canclini. Para o autor a apropriação desigual dos bens culturais e econômicos, destas culturas, tendo em vista os setores subalternos ocupados e que são construídos em dois espaços: através das práticas de organização social e das “práticas e formas de pensamento que os setores populares criam para si próprios, mediante as quais concebem e expressam a sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, na circulação e no consumo”. (*As Culturas Populares no Capitalismo*-p.43). Há uma interpenetração entre a cultura hegemônica e a cultura popular através destes dois espaços, onde “realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”. (p.43,44).

Arte ingênua, arte primitiva, arte marginal, arte periférica e por último arte ínsita (do latim *insitus*, inato), termo que surgiu, no Brasil, em 1975, segundo Lélia Coelho Frota. Todos estes termos têm a mesma finalidade: tratar daquele tipo de arte, cuja produção é realizada enfocando os ditos temas populares. Esta arte reflete o gosto pelas coisas “puras” da vida do interior, a vida e o trabalho no campo. Retrata a religiosidade, e mesmo que o artista seja da cidade grande, a influência destes itens em seu trabalho é forte. O elemento urbano, quando é retratado, o é através de cenas que geralmente ocorrem na periferia. Outro elemento presente neste tipo de arte é a ausência de perspectiva, e, mesmo que o artista não seja autodidata, tende a realizar seu trabalho de maneira simples, privilegiando as formas mais “naturais” de expressão.

O campo da arte *naïve* e primitiva abrange não só a pintura, mas também as esculturas em argila e trabalhos em cerâmica, as esculturas entalhadas na madeira, tapeçaria e outras manifestações.

Estas expressões de cunho popular não podem ser vistas de modo banalizado e também não se pode fazer essa separação entre cultura popular e cultura erudita, uma vez que todos são seres sociais, interagindo uns com os outros, assimilando conhecimento e cultura de pessoas de todos os níveis.

Por tudo isso, para contemplar a obra destes artistas

“o que se pede é uma empatia criadora, o desenvolvimento de antenas especiais que nos permitam sondar a periferia do invólucro cultural em que estamos lacrados.” (FROTA, p.6).

Além disso, cada indivíduo carrega consigo a sua história e experiência de vida, o que o caracteriza como um ser dotado de cultura e visão de mundo próprias, adquiridas por meio desta mesma experiência.

Desta forma, segundo Lélia Coelho Frota:

“(...) exprimem, com valores próprios, e uma linguagem de igual importância à nossa, uma realidade interna comum a todos, aproximando-a pela utilização de outros elementos. A arte, para eles, faz parte do fluxo de vida”. (Ibidem, grifos meus.)

Entretanto, há uma outra visão sobre esse tipo de arte, que a aproxima da arte realizada pelos doentes mentais. Levam-se em conta que algumas características realmente estão presentes em ambas as expressões, porém, esta proximidade acontece apenas no nível do inconsciente. Enquanto que os doentes mentais utilizam-se da pintura, ou qualquer outro tipo de atividade artística, para se reaproximar do mundo exterior, exteriorizando também seus sentimentos, os artistas ditos ingênuos utilizam-se da arte, conscientemente, para exteriorizar seus conhecimentos e percepções da cultura e do mundo que o cerca.

Walter Zanini, curador geral da XVI Bienal Internacional de São Paulo², empregou o termo Arte Incomum ao se referir a uma produção bastante diversificada cujos autores podem ser “doentes mentais ou indivíduos desatados dos contextos normais da visualidade”, e que sabem expressar a “lógica de seus mundos inconscientes” com uma “grande força libertária”. Por outro lado conceitua o termo da seguinte forma:

Por Arte Incomum, entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios

² A curadoria geral de Walter Zanini tem papel importante no resgate do prestígio do evento, abalado na década anterior como efeito do golpe militar. Zanini organiza a mostra tendo como eixo as analogias de linguagens entre obras variadas em dois núcleos. Núcleo 1: Linguagens Aproximadas. Núcleo 2: Fortalece o núcleo histórico, apresenta o acervo do Museu do Inconsciente e reconquista a participação dos artistas contemporâneos. Entre estes tem grande impacto a representação nacional, com Antônio Dias (1944), Cildo Meireles (1948), Tunga (1952), entre outros.

culturais estabelecidos. Por outras palavras, ainda, a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da artísticidade, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional. (Catálogo, p.7)

Vale lembrar que Zanini retoma alguns conceitos de Jean Dubuffet que em meados da década de 1940 é tomado de interesse pelas obras de artistas “obscuros iluminados, primitivos ou iletrados mais ou menos delirantes”(Idem), que Dubuffet denominou art brut. Para este último não havia separação entre a arte dos doentes mentais e a dos artistas sem formação ou autodidatas.

Andrade ao mencionar o termo Arte Incomum, dado ao núcleo expositivo dos trabalhos de pintura, escultura, desenho e objetos de artistas nacionais e internacionais ligados à criação popular, na Bienal Internacional de São Paulo de 1981, explica que aquela mostra foi mais uma de “muitas rotulações pelas quais se procura estabelecer parâmetros entre a criação popular e a criação erudita” (Geraldo Edson de Andrade, 1998, p.15), como um modo de justificar a inclusão numa grande mostra internacional. Por outro lado, há que refletir sobre o seguinte: toda a arte é nomeada, não importa o tipo; é classificada e colocada em categorias, movimentos históricos e assim por diante.

Como já citado, várias denominações foram atribuídas à arte naïf: ínsita, periférica, espontânea, primitiva, e, também incomum; o que, segundo alguns críticos e/ou estudiosos serve apenas para reforçar a separação entre popular e erudito, portanto, coloca-se que não deve haver distinção e que, qualquer cultura pressupõe determinados conhecimentos.

Paulo Klein se apoia nas designações de Mimessi (in Pintura Primitiva) sobre estes artistas: “pintores naturais, intuitivos, do Coração Sagrado, primitivistas e instintivos” (Catálogo p.9). Defende que os termos como Pintura Naïf, Arte Rústica, Arte Incomum, Arte Inocente, entre outros, generalizam ou discriminam, além de se distanciar de sua compreensão, sendo que se deve levar em conta é a criatividade, qualidade e originalidade da obra, “se causa impacto”. Acrescenta ainda que essa produção de pintura popular é “alvo de inúmeros rótulos e discórdias” (p.10).

Porém, percebe-se que há um problema com a substantivação deste tipo de arte. Como nomear sem causar preconceitos ou separação – uma vez que os próprios nomes têm a ver com as suas características? Impressionismo, cubismo, surrealismo e outros ismos mais não são nomes que se aproximam também de características próprias? Ou, por outro lado, o problema não seria a classificação ou modo como esta classificação é realizada?

Ao falar da essência da arte naïve, os seus intérpretes, os pintores, Andrade esclarece: eles (os artistas) “não conceituam; ao contrário, apenas mostram”. (p.28)

É importante lembrar também que a palavra *naïf* no século XVIII, após a queda do rococó, começou a tomar novos significados através de filósofos como E. Kant, F. Schiller e Goethe. Para Schiller “o homem (e artista) *naïf* ‘sente o natural’, como paraíso perdido e ideal ansiado”(Catálogo, p. 8).

Kant e Goethe falam também “do estado ingênuo como de uma qualidade extremamente preciosa e rara, quintessência do verdadeiro, do simples, do natural, daquilo que não pode ser corrompido”. (FINKELSTEIN, 1994, p.28)

Porém, com o passar dos anos este adjetivo caiu em desuso e passou a ser utilizado no sentido oposto. Isto quer dizer que pessoas antes consideradas ingênuas “por causa da pureza de seus sentimentos”, passaram a ser consideradas, de modo pejorativo, como “muito ingênuas, ultrapassadas, fora de moda, que não acompanham o progresso; como se estivessem fora do mundo atual e, por que não dizê-lo, a rigor, fossem um tanto tolas.” (Idem, p. 28)

O universo de significação das palavras é imenso por isso ainda se pode classificar ‘ingênuo’ também nos sentidos de isento de valor, pueril, inconsciente, presciente.

Apesar de este conceito romântico estar ultrapassado, vale a pena reafirmar que foi depois do movimento romântico que as artes plásticas deixaram para trás, definitivamente, o modelo acadêmico de representação.

Além disso, quando o artista Henry Rousseau foi rotulado com o termo *naïf*, com o objetivo de menosprezar a sua obra, ocorreu o inverso; as inúmeras críticas desfavoráveis, que no início levou o público às risadas, com o passar do tempo, acabaram por despertar a atenção e curiosidade para conhecer o seu trabalho, com a posterior aceitação do seu estilo.

Conforme foi dito anteriormente, inúmeros movimentos que buscavam a renovação da expressão artística surgiram paralelamente à obra de Rousseau. Estes movimentos tinham em comum a rejeição ao clássico, embora cada uma apresentasse conceitos e ideias muito diferente entre si. Neste contexto, a obra de Rousseau surge como uma nova opção: uma arte de fácil compreensão, pela simplicidade do estilo e, conseqüentemente, acessível a todos. Os temas populares falam a linguagem de todos; as cores puras parecem dar mais vida aos quadros, atingindo mais o gosto geral e além de tudo, naquele momento, a pintura de Rousseau era uma arte atual como forma de expressão, conforme a proposta de renovação de todos os outros movimentos modernistas.

Pode-se afirmar que os outros movimentos passaram como proposta de inovação, enquanto que a arte *naïve* não desapareceu como movimento, ao contrário, expandiu-se, passou a ser divulgada, valorizada e executada, e, hoje é apreciada em inúmeros países, exatamente pelos motivos anteriores.

Outras denominações foram usadas para designar o artista *naïf*: pintores de Domingo, pintores do coração sagrado, etc., mas o termo *naïf* acabou sendo adotado e reconhecido internacionalmente.

Por apresentar algumas semelhanças com a obra de Rousseau, como aspectos formais de: cor, desenho, falta de perspectiva, despreocupação com a proporção, a arte “primitiva” posteriormente, passou a ser chamada no Brasil de *arte naïve*. Ou seja, os dois rótulos passam a definir um mesmo estilo pictórico. Isto torna ambos os conceitos (*naïf* e primitivo) vagos e confundem expressões artísticas que são diversas e complexas.

Analise, porém a diferença entre os dois termos, através da visão de alguns críticos. Para alguns, o termo Primitivo deve ser usado quando o trabalho é realizado por autodidatas e os temas estão ligados à cultura popular, geralmente sendo inspirados no meio rural.

Os estudos relativos à arte mais “tradicional” geralmente relacionam a arte primitiva com a cultura folclórica. Alguns eruditos não negam que esta arte “tem motivos suficientes para ser representativa da nossa identidade cultural” (ANDRADE, p.12). Apesar de relacionar a arte *naïf* com a arte popular, representada por pessoas “apegadas às suas tradições e vivências” o autor explica que “a arte *Naïf* tem uma linguagem própria” e, que, frequentemente, artistas eruditos nela se inspiram ou se apoderam do seu potencial criativo. Considera também que, desde o cubismo de Picasso, inspirado nas máscaras africanas “as fronteiras entre criação popular e erudita ficaram cada vez mais próximas” (Ibid.p.18).

Ou seja, alguns autores vinculam a arte primitiva à cultura popular. Outros, no entanto, dizem que a arte primitiva deriva da arte popular apenas no que tange aos pintores de *ex-votos*, os quais possuíam um talento evidente em suas criações, e podem ter sido os predecessores dos atuais artistas *naïfs*: “fora essa exceção, a arte popular se situa no extremo oposto da arte *naïve*” (FINKELSTEIN, 1994, p.29).

Já Flávio de Aquino trata de “um gênero de manifestações estéticas não eruditas, de inspiração espontânea, aprendizado autodidático e temáticas populares” e adota o termo arte primitiva ou primitiva moderna em detrimento de *naïve*, por considerar que o primeiro termo é “universalmente usado pelos amadores de arte” (p.11).

Também é importante conhecer melhor as definições de *naïf* e “primitivo”. Ambas as palavras são derivadas do latim. No dicionário Littré (apud FINKELSTEIN, p. 27) *Naïf* é definido como “aquilo que retrata a natureza, sem artifício; que é graciosamente inspirado pelo sentimento”. Por outro lado, o Littré define primitivo como: “de *primitiae* - que pertence ao primeiro estado de uma coisa”.

O *Dicionário de Termos Artísticos* (MARCONDES) define *naïf* como “palavra francesa que significa ingênuo, simples” arte que se caracteriza pela “busca da candura e da ingenuidade” e primitivo como: “denominação que abrange os artistas autodidatas e sem requintes técnicos de qualquer época”.

Por sua vez, o verbete do *Dicionário Oxford de Arte* diz, sobre a arte *naïve* como “termo aplicado à pintura produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação... perspectiva não científica”. “Pintores sofisticados podem simular um estilo *naïf*...”. Já “primitivo” é um rótulo que pode ser aplicado “a outros campos da arte que pareçam pouco sofisticados em comparação com um dado padrão”.

Também no *Novo Aurélio* define-se *naïf* como: “... arte, esp. pintura, desvinculada da tradição erudita convencional e de vanguarda, e que é espontânea e popularesca na forma sempre figurativa, valendo-se de cores vivas e simbologia ingênuo.” Enquanto que primitivo: “De primeira origem: original, inicial. Dos primeiros tempos: primordial, primeiro. Que não é derivado: básico. P. ext. Simples, áspero, rude”.

Como se pode ver *naïf* caracteriza-se pela simplicidade, pela busca da natureza, pelo que é natural, ingênuo, puro. Por sua vez *primitivo* é relacionado ao que é do âmbito do princípio, inicial, original, primordial, que começou em primeiro lugar, por isso ainda rudimentar.

Aqui há dois opostos: ingênuo, puro, por um lado; rude, rudimentar, por outro. O que possibilita dizer então que *naïf* é uma arte pura, ingênuo e que, por sua vez, a arte primitiva apresenta um aspecto rudimentar em comparação com o padrão *naïf*. Contudo, se visualiza estas diferenças apenas enquanto técnica.

Enquanto a pintura *naïve* é mais elaborada, sob o ponto de vista principalmente da cor, com maior variação tonal, apresenta também o uso de perspectiva ou pelo menos a noção de proporção, os temas ou paisagens tem uma visão idílica, paradisíaca e por que não romântica. Por outro lado a pintura primitiva apresenta o uso de cores mais puras, a falta de perspectiva,

o contorno preto do desenho, a representação da figura humana, mesmo que bem elaborada, segue sempre um estilo muito próprio de representação, mas com relação aos temas os mesmos se apresentam de forma mais crítica, com uma visão social e política, uma preocupação com a religião e a história, enfim são mais abrangentes.

Por sua vez, a arte naïve e primitiva é uma arte duradoura, diferentemente de movimentos artísticos como as escolas modernistas, cujas fases podem ser datadas historicamente. A arte primitiva é uma manifestação que permanece viva até hoje: continua-se fazendo arte primitiva. É um estilo de certa forma atemporal. Este caráter traz aspectos interessantes a serem abordados, sobretudo porque é uma arte realizada em todo o país.

2.2 ROUSSEAU, O Autêntico

Com a finalidade de designar a arte de Henri Rousseau (1844-1910), o aduaneiro, O termo *naïf* passou a ser empregado com maior frequência a partir de 1885, a partir das características formais de sua obra, que apresentavam uma maneira ingênua, pura, de representação artística. Rousseau jamais estudou arte de forma acadêmica e, autodidata, começou a fazer alguns esboços e a pintar em idade já avançada. Sua pintura foi taxada como ingênua, mas, apesar das intensas críticas desfavoráveis, ele manteve o seu estilo conscientemente. Morreu em 1910, sem saber da grande influência posterior que sua obra exerceria.

Com o passar dos anos, toda sua obra ficou conhecida como pintura *naïve* e, a partir de então, toda pintura que contivesse uma ou mais características semelhantes à obra de Rousseau passou a ser considerada como *naïve*. Tendo em vista este caráter pioneiro de Henri Rousseau, é fundamental examinar as características de sua pintura, que retiramos da obra de Cornélia Stabenow (*passim*):

- Autodidatismo, com uma necessidade interior de pintar
- Não utilização de perspectiva no desenho e abandono da ótica convencional;
- Representação de temas da cultura popular;

- Estrutura bidimensional;
- Enorme abrangência de temas e gêneros: festas, paisagens, retratos, natureza morta, etc;
- Exagero e deformação;
- Representação formal das figuras humanas;
- Semelhança com o desenho infantil na representação da figura humana;
- Uso de tonalidades com tendência à cor pura;
- Uso do preto em contornos ou não, sem mistura com as outras cores;
- Semelhança com as imagens de *ex-voto*;
- Simbolismo que escapa à realidade e ao racionalismo, que oferece ambivalência à interpretação da obra;
- Representação de rosto facetado, quase cubista;
- Os problemas de composição e distribuição das figuras no espaço são de certa forma disfarçadas através de um estilo facetado;
- Quadros narrativos;
- Representação da natureza no seu estado puro e selvagem.

Diante desta diversidade de características, nota-se como é amplo o universo de representação de Rousseau. Apesar de ser considerado autodidata, percebe-se que, na verdade, o seu estilo não era “ingênuo” no sentido mais usual do termo. Segundo STABENOW : “Rousseau renuncia conscientemente a relações de perspectiva” (p.19), tornando-se portanto um “pintor livre e (...) seguro de si.” (p.22)

Referindo-se à sua obra *Comemoração do Centenário da Independência* o próprio Rousseau diz: “só nos lampiões de papel utilizei sessenta e dois tons diferentes” (Ibid.p.22). Ora, sabe-se que, em geral, um pintor totalmente autodidata, classificado como ingênuo, não tem jamais a preocupação de tamanha variação tonal.

O próprio Picasso, posicionando-se contra a caracterização da ingenuidade de Rousseau como uma suposta falta de profissionalismo, diz: “Rousseau não é um caso. Representa de maneira perfeita uma ordem muito precisa e estabelecida de pensar.” (Ibid.p.19).

Apesar de toda a controvérsia que se criou em torno de Rousseau, ele conseguiu se sobressair a partir da criação de um estilo próprio, criando desde então uma nova forma de expressão: a arte *naïve*.

Tudo começou em 1885, quando Henri Rousseau participou do “Salão dos Recusados”, em Paris, com duas obras, sendo uma delas *Clémence* e *Valsa com prelúdio, para violino e mandolina*. Em 1886 Rousseau participa no Salão dos Independentes com quatro pinturas, entre elas a famosa *Uma Noite de Carnaval*. De início, o público riu de sua obra e poucas críticas foram positivas, a não ser pelo fato de seu quadro remeter à ingenuidade e originalidade dos pintores primitivos da Pré-Renascença italiana.



Fig. 23- Henri Rousseau – Uma Noite de Carnaval – 1886 - Óleo s/ tela – 106,9x89,3cm
Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, Louis E. Stern Collection

O estilo desenvolvido por Rousseau veio ao encontro da reviravolta artística que estava acontecendo naquela época. Sua obra rebelava-se contra a “ignorância burguesa e os valores estabelecidos”, segundo personalidades como Alfred Jarry, Paul Gauguin e Guillaume Apollinaire (STABENOW, p.8)

Inúmeros movimentos surgiram na esteira do Modernismo, do final do século XIX até a década de 1920, como já foi dito anteriormente. Depois do período romântico, a arte nunca mais voltou a ser a mesma. A visão do homem romântico deixou claro o desejo de alteração da forma e da expressão.

Observa-se que a maioria destes movimentos da arte moderna, ocorreu de forma paralela à obra de Rousseau. Visto que ele veio a falecer em 1910, conscientemente ou não,

ele foi contemporâneo de todos os movimentos já citados. E, se reparar bem, pode-se encontrar na obra de Rousseau leves características de cada um dos movimentos já mencionados, como as cores vibrantes dos fauves, as pinceladas do expressionismo, bem como certa simbologia.

Rousseau, autodidata, que jamais estudou arte de forma acadêmica, conseguiu revelar-se um pintor de relevância para a época, rebelando-se contra todo convencionalismo estabelecido até então. Por isso sua obra passou a ser admirada. Sua forma “ingênua” de se expressar, a falta de perspectiva, a maneira quase acidental de realizar a obra, são alguns dos itens que passaram a ser valorizados em seus quadros.

Artistas como Alfred Jarry, Paul Gauguin, Guillaume Apollinaire e W. Kandinsky, elogiaram sua obra, considerando o seu um estilo exclusivo na representação de imagens.

A necessidade premente de pintar de Rousseau fez com que seu estilo passasse a ser inconfundível, abrangendo vários temas: retratos e auto-retratos, paisagem, natureza morta, cultura popular, entre outros. Além disso, ele incorporou o elemento exótico, em suas pinturas sobre a selva. Com essa multiplicidade, Rousseau acabou atingindo seu ápice como “primitivo contemporâneo”.

Exatamente por esta diversidade, Rousseau não pode ser taxado de *naïf*, no sentido de um artista “ingênuo”, ou que “age de forma inconsciente”, pois isto “não se ajusta ao seu caso”. (STABENOW, p.42).

A título de mostrar um pouco mais da face deste artista, segue uma breve análise do quadro de Rousseau intitulado *Eu Próprio, Retrato-Paisagem*, de 1890. Neste auto-retrato-paisagem encontra-se uma grande variedade de características, que fornece indícios para a sua interpretação. O cenário é o porto de Saint Nicolas, já anteriormente pintado por ele apenas como paisagem. Ao mesmo tempo em que Rousseau quer se integrar neste cenário, do qual fez parte de seu trabalho como aduaneiro, parece se despedir, pois está de costas para o porto e para a ponte sobre o Sena.

Sua figura está bem centralizada, colocando-o em destaque e deixando a paisagem para trás. Seu auto-retrato se impõe de tal modo sobre a paisagem que sua pessoa cresce em direção ao céu, ficando acima da Torre Eiffel e na mesma altura que se encontra o balão nas alturas.



Fig. 24- Henri Rousseau, *Eu próprio, Retrato-Paisagem*, 1890
Óleo s/ tela, 143 x 110 cm – Národní Galerie, Praga

Rousseau deixou, voluntariamente, para trás tudo isso: a paisagem que antes fizera parte de sua vida, o serviço na alfândega, as cargas dos barcos que tinha que despachar, para se dedicar ao mundo da arte.

O artista, solenemente trajado de preto, parece contar a sua história, através da palheta que está em sua mão esquerda, onde escreveu o nome de sua primeira esposa Clémence, falecida em 1888 e ao lado o nome de sua segunda mulher Josephine. Os pormenores em preto na paisagem atrás do artista anulam as relações de perspectivas.

As bandeiras, a maioria inventadas pelo artista, aparecem em cores vivas e chapadas. Em contrapartida o céu é de um colorido vibrante que usa um espectro que vai desde cores quentes como o vermelho, o laranja e o amarelo às cores frias azul e cinza. Por isso afirma-se que Rousseau foi autodidata sim, mas ingênuo nunca.

Capítulo 3

Arte e Vida... Arte é Vida

3.1 Justificativa

Ao ouvir o artista falar de sua própria obra encontra-se elementos mais pertinentes para compreender sua produção e conseqüentemente falar sobre a mesma. As biografias aqui escritas são baseadas na própria narrativa de cada artista, cujas entrevistas foram feitas seguindo-se um roteiro e se encontram nos anexos. Os quatro artistas são apresentados por ordem alfabética.

Por outro lado ressalta-se a dificuldade de seleção dos artistas devido ao grande número deles que compõem este universo, não só no Brasil, mas especificamente no estado de São Paulo. Outros artistas poderiam ser incluídos, porém devido ao tempo relativamente curto para realizar a pesquisa, torna-se inviável o acréscimo de outros.

Antes de justificar a escolha dos artistas é importante esclarecer que dentro deste universo bastante diversificado encontra-se as mais variadas formações. Assim há artistas que não têm formação acadêmica, porém desenvolveram uma técnica, como por exemplo a mistura de cores, o uso da perspectiva, luz e sombra, claro/escuro, dando um caráter mais “refinado”. Alguns exemplos serão citados: Waldemar de Andrade, Edgar Calhado, Edivaldo, Dila (Dileusa Dinis Rodrigues), Rodolpho Tamanini Netto, João Cândido da Silva, Nerival Rodrigues entre outros.

Seguindo nesta mesma linha de artistas que não estudaram a arte de forma acadêmica também se encontram aqueles que se utiliza de uma técnica não tão elaborada, não se preocupam com a proporção, o desenho é intuitivo, normalmente as cores não se misturam, exprimem suas idéias com uma composição mais direta, mais expressiva, algumas vezes escrevem na tela para corroborar sua intenção. São artistas como: Alex dos Santos, Tonico Scarelli, Nilson Pimenta, Conceição Silva, Orlando Fuzineli, Vicente Ferreira, Manoel Santos, Rosária Silva, Tercília dos Santos e outros.

Encontram-se também artistas que mesmo tendo uma formação em Artes, optam, conscientemente, por um estilo mais simples em termos formais como o uso de cores puras, os contornos em preto, fundo e figura quase se misturam, falta de perspectiva, figuras desproporcionais ou se aproximando do infantil. Neste caso podemos citar Luiz Cassemiro de Oliveira (Belas Artes – São Paulo), Clóvis Júnior (Educação Artística – UFP) e Helena Vasconcelos. Já Vanice Ayres Leite formada em desenho e artes gráficas prefere realizar uma pintura mais elaborada, está entre um e outro termo, contudo se aproxima mais da técnica dos primeiros citados.

Faz-se necessário dizer que todos os artistas citados, são reconhecidos internacionalmente, com exposições em vários países e obras em diversos museus tanto da Europa quanto da América.

Mais importante ainda é dizer que essas diferenças de estilo não servem para supervalorizar ou depreciar os trabalhos desenvolvidos pelos artistas. Muito pelo contrário. Comprova que cada um tem uma forma muito particular de se expressar, tem uma personalidade artística que é compreendida exatamente através do estilo que cada um desenvolveu. Segundo Jacques Ardies o que é importante nos pintores autodidatas de talento é que eles encontram soluções, descobrem uma maneira de burlar as dificuldades técnicas conseguindo uma linguagem extremamente particular que é essencial para sua expressão.

A escolha dos artistas, em princípio, foi pautada pelo autodidatismo, lembrando que autodidata é aquele artista que não estudou arte seguindo os moldes acadêmicos, e, pelas próprias circunstâncias desenvolveu um estilo. Por outro lado foi também mais pelas diferenças do que pelas semelhanças.

São estilos que refletem todo um trabalho desenvolvido, um amadurecimento artístico, uma técnica particular, enfim um processo interior de busca e de expressão. De maneira que o fato de tratar a pesquisa enfocando técnicas diferentes, no início foi preocupante no sentido de

reforçar uma diferença que existe entre arte popular e erudita, mas o decorrer da pesquisa acabou por revelar um outro olhar.

Assim, como por exemplo, verifica-se uma oposição nas obras de Henry Vitor e Rodolpho Tamanini Netto, ambos com composições bastante elaboradas, porém enquanto que o primeiro é totalmente terra, suas composições contêm vastas paisagens do campo ou do interior, onde a predominância é a terra a perder de vista, sugerem ir além da linha do horizonte, restando em torno de vinte por cento para o céu; o segundo em suas paisagens, sejam elas urbanas ou com os outros temas que trabalha, o céu é predominante, chegando a ser até cerca de setenta por cento da composição. Apesar de Tamanini também ter um estilo mais elaborado, sua técnica se diferencia muito da de Henry.

Segundo Oscar D'Ambrósio, Henry Vitor é um autodidata que faz um trabalho mais acadêmico. Seu trabalho é justificado através de outros artistas como Djanira, por exemplo. Lóris Rampazzo ao discutir sobre a classificação desta artista, apresenta em sua tese um trecho do crítico Flávio de Aquino, que ao analisar o processo construtivo de Djanira admite o conhecimento de técnica por parte da artista: “na realidade, cândida é a artista, populares são os seus temas, mas eruditos seus meios, embora por ela descobertos solitariamente” e, completa que em suas obras verifica-se um “caráter pensado, instintivamente erudito” (p.41) da artista. Podemos, sem dúvida alguma, aplicar o mesmo a este artista, no sentido de técnica que atingiu.

Henry também desenvolveu, por força das circunstâncias, um outro perfil que é o de pesquisador histórico. Ao ser convidado pelo antigo Banespa para fazer um painel contando a história do bairro de Santana descobriu que não havia nada escrito ainda sobre aquele local. Foi quando começou a entrevistar as pessoas mais velhas do bairro, procurar em jornais e revistas mais antigos, histórias que pudessem ser passadas para seu painel. Com isso aprendeu muito e tomou gosto pela pesquisa e, a partir de então, não parou mais.

Lembrando que o artista pesquisador não precisa, necessariamente, ser um artista acadêmico como sugere Silvio Zamboni, pois “qualquer pesquisa no campo artístico, não tem o mesmo grau de vinculação à teoria que na pesquisa científica” (p. 63). Para o artista o importante é buscar referências históricas que servirão de base para que ele atinja o seu objetivo de forma clara e o fazer a obra para ele não chega a ser um problema; o que corrobora a teoria de Zamboni afirmando que “o artista puramente intuitivo terá muito mais dificuldades de formular uma hipótese do que o artista pesquisador, dado que ele não possui claramente um objetivo e um problema a ser resolvido” (idem).

Outros pintores naïfs também possuem esse caráter de pesquisador: Marcos de Oliveira ao criar uma série sobre cangaceiros também estudou sobre o assunto. Waldemar de Andrade cuja temática indígena é sua especialidade, não só pesquisou como viveu ao lado dos índios para melhor compreender sua cultura.

Marcos de Oliveira trabalha com linhas bastante definidas, usando o preto como contorno de seus desenhos. Embora no início de sua carreira tenha feito uso da mistura de cores em várias obras, com o passar do tempo foi desenvolvendo um estilo próprio. Hoje faz composições elaboradas e simétricas, prefere as cores fortes e chapadas sem a mistura de tintas para criar corpos arredondados e vigorosos, pés e mãos grandes, desproporcionais, imagens do inconsciente coletivo. É, na concepção de D'Ambrósio, um autodidata contemporâneo.

Já Orlando Fuzineli, o mais “primitivo” de todos, consegue através de seu estilo expressionista desenvolver os mais variados temas, esbanjando símbolos e cores vibrantes. Para o fundo usa pinceladas largas, depois para criar as figuras vem com as cores definidas no pincel, dando formato a elas, por fim acrescenta o “pontilhismo” que pode ser com pontos mesmo, estrelas, riscos ou pequenas flores. Com um estilo mais arrojado suas composições primam pela emoção, algumas vezes com certo humor, outras com o tom de crítica social ou política, sempre com uma criatividade renovada.

3.2- Paz, Amor e Poesia em Henry Vitor

Depois de conhecer todos os lagos, todos os rios
Beber nas fontes, vou mergulhar no Iguazu
Hoje tenho uma vontade danada de ser peixe.
Ontem fui passarinho, conversei com quero-quero,
Com tico-tico, bem-te-vi, fui amigo da rolinha
Ihh, foi ótimo... me diverti pra valer.
Antes de ontem, fui um peixe em extinção,
Fui amigo do leão, da onça, do leopardo...
Hoje quero ser peixe,
Ontem fui passarinho,

Antes de ontem fui um bicho em extinção
 E amanhã o que vou ser?
 Quero ser uma semente pra nascer no teu coração...

Tentar mesclar a visualidade deste poema com uma pintura, em princípio parece algo difícil. Não porém para quem conhece as habilidades do artista plástico Henry Vitor: pintor, pesquisador histórico, poeta, contador de histórias e, recentemente, está escrevendo uma peça de teatro. Com tantas atividades assim, talvez imaginem um homem agitado, tenso, arrojado, todavia ao conversar com ele percebemos uma calma que não está presente na maioria das pessoas, pois elas vivem uma rotina intensa, preocupada, que se esquecem dos aspectos mais simples da própria vida.

No entanto o que se encontra é um homem maduro que traz dentro de si a tranqüilidade e a serenidade próprias de quem já muito viveu e soube fazer as escolhas corretas em sua vida e em sua pintura, buscando, a cada nova etapa, através da experiência, a plenitude de sua expressão; desse modo poesia e o sonho emanam de suas telas e as imagens passam a contar histórias de Henry.

O poema acima é referência a uma de suas obras, a qual acompanhava, numa grande exposição em Curitiba, cujo tema da obra era os parques da cidade que tem água. Não se trata de um poema apenas, mas de um poema desenvolvido por meio da pesquisa do artista, sobre a história da cidade, a história real e a história mítica. Ao relatar o conhecimento dos lagos e dos rios, da vontade de ser peixe ou de ser passarinho, de ter sido um bicho em extinção e ainda um bravo guerreiro que também foi amigo de ferozes felinos, o autor sente-se incluso nesta natureza. Desse modo, ele se insere dentro do contexto histórico, também fazendo parte da história da cidade.

Este ato revela a entrega total do artista, um mergulho profundo naquilo que realiza, dentro daquilo que se propõe a fazer, sem fronteiras ou obstáculos, os quais são transpostos, com dedicação, paciência e pesquisa, pois é desta forma que Henry produz boa parte de sua obra.

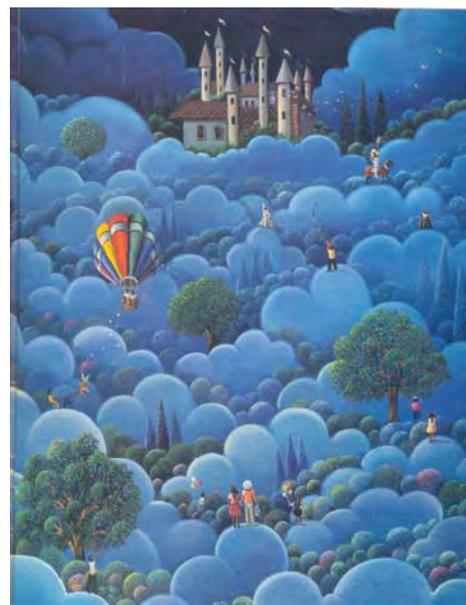


Fig. 25- H.Vitor - Emoções Azuis – OsT – 70x100cm

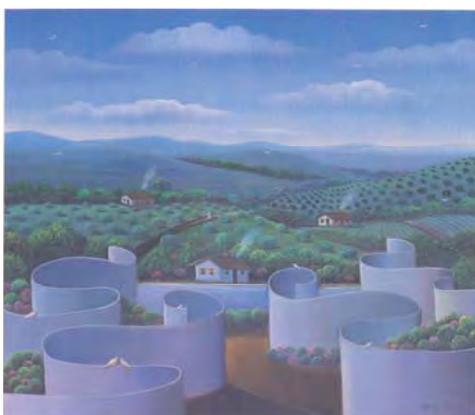
Nascido Henry Vitor Santos na cidade mineira de Guaxupé (localizada no sul de Minas Gerais, na divisa com o Estado de São Paulo), em dois de abril de 1939, filho de fazendeiro, teve uma infância plena de contato com a natureza. Mesmo conhecendo a rotina do trabalho rural, Henry não deixou de participar das brincadeiras como todo garoto em sua idade: empinar pipas, jogar bolinhas de gude, soltar balão, pega-pega e outras brincadeiras. A pintura se manifestou em sua vida desde pequeno. Segundo sua mãe dizia, quando estava com seu avô rabiscava em seu colo, nas pranchetas ou nos papéis dele. Seu avô, um arquiteto austríaco, mas que morava em Guaxupé, dizia para sua mãe: “Esse menino vai ser um artista.”

Henry sempre quis desenhar, sempre quis aprender a pintar, porém nunca pode. Seu pai dizia que esse negócio não tinha futuro, que esse negócio de pintar não era coisa de homem e então não permitiu que ele se desenvolvesse na área das artes.

Aos oito ou nove anos de idade veio para São Paulo juntamente com seu pai, que tinha em mente começar novas atividades aqui. Nessa cidade teve uma vida como todo menino de cidade grande tinha, porém havia mudado muita coisa. A liberdade de correr pelos campos já não existia; não podia brincar na rua, empinar pipa, soltar balão, não tinha mais nada disso, porque aqui tudo era perigoso, tudo era proibido.

Desde pequeno já aqui em São Paulo, começou a trabalhar em várias áreas e por gostar de escrever acabou indo trabalhar em um banco e ao mesmo tempo em que mantinha uma vida profissional na área do mercado financeiro, Henry foi se formando também intelectualmente em várias áreas. Depois de completar a formação normal de ginásio e clássico (hoje ensino fundamental e médio), foi fazer jornalismo na Cásper Líbero. Quando terminou jornalismo resolveu fazer propaganda e marketing, na Escola Superior de Propaganda e Marketing e por fim fez comunicações, com especialização em relações públicas.

Fig.26- H. Vitor - Na Fronteira do Verde – OsT – 60x50



Ao mesmo tempo em que estudava e trabalhava, começou a partir dos dezesseis, dezessete anos, a pintar. Antes seu pai não deixava, e, então quando ele teve o seu dinheiro, seu salário, começou a comprar tintas, telas e pincéis e começou a se desenvolver sozinho. Henry diz que nunca aprendeu a pintar com ninguém, mas que teve coragem de mexer,

fuçar, de por a mão na massa, misturar tintas e observar os resultados. Começou então a trabalhar e a desenvolver vários caminhos e descobriu que se identificava com aquilo que ele estava fazendo.

Depois de uma primeira fase em que pintou flores, palhaços e casas, como qualquer amador ou aprendiz, resolveu, por causa de sua formação, já universitária, pesquisar e procurar um caminho que fosse seu, que representasse o seu pensamento.

Iniciou então uma fase em que pintou bolas, várias bolas e essas bolas eram cabeças. Cabeças amarradas umas às outras, cabeças que soltavam letras que iam formando poemas pela tela; cabeças enfileiradas em função de uma marcha que não tem fim. Segundo Henry tratava-se de um trabalho altamente intelectualizado, na busca de um processo de identificação, pois ele queria desenvolver uma linguagem pessoal, na qual ele estava preocupado com problemas de comunicação de massa e que era seu projeto de trabalho e de estudo, aparecendo, portanto, no seu trabalho essa preocupação. Essas massas coletivas, uma cabeça, uma bola para Henry esse círculo é a forma mais perfeita dentro da geometria, “A cabeça é a que nós, seres pensantes, temos de manifestação única.”, diz ele. E, esses trabalhos se ligavam uns aos outros, conectavam-se através de uma linha de pensamento e continuidade de expressão.

Com o tempo essas cabeças foram assumindo troncos, eram cabeças e troncos, não tinham braços, não tinham pernas, nada; em seguida viraram figuras longelíneas, cabeças redondas e figuras longelíneas, figuras que iam surgindo do nada, normalmente não havia cenário, não havia nada mais a não ser a presença da própria figura na tela.

Fig.27- H.Vitor – Litoral Sul – OsT – 40x30cm



Nesta fase Henry já tinha atingido a maturidade, já sabia o que queria e também aonde queria chegar, além disso, queria que as pessoas vissem o seu trabalho, por isso começou a freqüentar a Praça da República e também a comercializar as suas obras; assim arranjava dinheiro para poder comprar material, como tintas, telas etc. para desenvolver novos trabalhos. Ele continuava trabalhando em outra função, estudava e ao mesmo tempo pintava nas horas de folga e finais de semana. Nesse intervalo de tempo o artista foi desenvolvendo

uma linguagem pessoal, queria desenvolver um trabalho único e com isso descobriu uma coisa muito importante: a simplicidade. Henry acredita que através de uma coisa simples é que você consegue atingir seu objetivo maior.

A primeira fase de seu trabalho foi resultado de uma manifestação intelectual que estava procurando se encontrar e ao mesmo tempo encontrar possibilidades de se desenvolver. Com o passar do tempo foi desenvolvendo uma linha onírica, mística, rural na qual retratava sua própria história de origem e começou então a pintar aquilo que lhe fazia falta. Encontrava-se em seus quadros muita criança soltando pipa, jogando bola, coisas que, aqui em São Paulo, não podia mais fazer: não podia mais soltar balão, não podia jogar bola na rua, porque aqui “todo lugar é difícil, todo lugar é proibido.” Foi um jeito que o artista encontrou de dizer que “ainda existe possibilidades de nós, seres humanos, buscarmos e encontrarmos dentro do nosso espaço, instrumentos que nos façam bem, formas de viver que sejam simples, que sejam calmas, que sejam doces.”

Henry ficou na Praça de República por sete anos, onde conheceu algumas pessoas importantes, dentro das possibilidades do mercado de arte, uma delas foi Emir Bonfim, dono de uma galeria de arte chamada Atrium, que lhe fez o convite para sair da praça. A partir de então, além de trabalhar com a galeria, começou a participar de salões de arte: Salão do Embu, Salão de Piracicaba, entre outros, e, começou a participar também de concursos públicos, enviando seus trabalhos. O primeiro importante que participou foi na Quinta Jovem Arte Contemporânea.

Seu trabalho, num primeiro momento era contemporâneo, mas não na linha naïve, depois, com a sua decodificação como pessoa é que o artista encontrou o caminho do naïf. Ele afirma que não foi a busca porque estava na moda. “Foi realmente nessa minha filosofia, muito pessoal de buscar, de decodificar, de simplificar, de me, quase que purificar, pra poder encontrar uma forma de dizer ‘isto é o que eu quero da vida.’”



Fig.28- H.Vitor - Busca – OsT - 46x33cm

Começou a trabalhar com galerias e salões de arte, começou também a fazer exposições, ganhar prêmios e começou também a ir para fora do Brasil. Seu processo de trabalho é diário e, segundo ele é uma forma de se acalmar, de dar seu recado e de estar feliz.

Durante todo esse tempo continuou trabalhando em outras áreas porque tinha a família para sustentar, mulher e filhos, enfim, obrigações financeiras como em toda família e a pintura às vezes ia muito bem, mas às vezes ficava um bom tempo sem vender, conforme o projeto de exposição.

Em seguida começou a trabalhar com a galeria do Jacques Ardies, onde permaneceu exclusivo durante dez anos, e, através dele, participou de dezenas de exposições fora do país, além de sua obra ser adquirida por vários colecionadores da Europa.

Além da pintura Henry também desenvolveu, durante vários anos, a litogravura. Eram trabalhos pequenos (dez, vinte centímetros) em que seguia uma mesma linha da pintura, uma linguagem parecida.

Ao mesmo tempo em que fazia trabalhos tão pequenos, começou a ousar e criar painéis de vinte metros de comprimento. O primeiro foi para o Banespa (hoje Santander), agência da Voluntários da Pátria, contando a história do bairro de Santana. Para realizar o painel ele tinha que conhecer a história do bairro, porém naquele tempo não se encontrava a história pronta e ele teve que pesquisar: ir até bibliotecas, procurar em jornais e revistas, conversar com pessoas mais velhas que ali residiam há muito tempo e que pudessem contar histórias do local, enfim várias fontes que pudessem fornecer dados históricos do bairro. Conforme as pessoas iam contando histórias do local, estas histórias iam se somando a outras, assim como as pesquisas de jornais e revistas, formando uma história única daquele bairro, daquela comunidade.

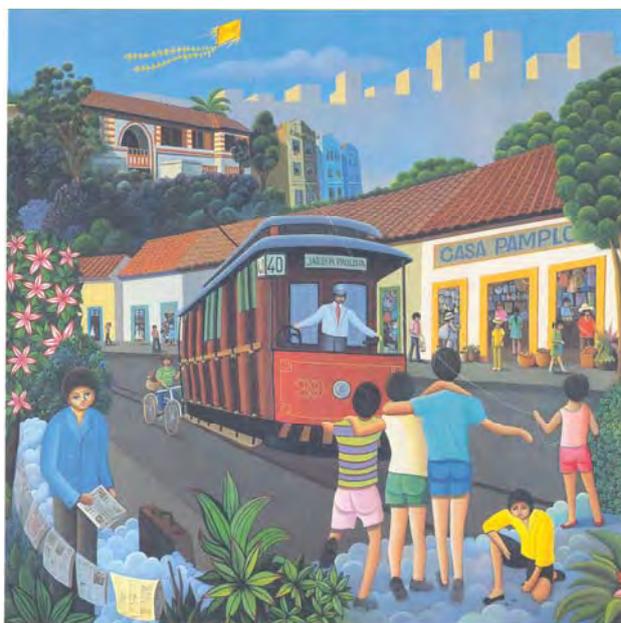


Fig. 29- H.Vitor - Pamplona em 6 tempos – Detalhe – OsT – 10,0 x 2,0m

Foi assim que Henry descobriu um novo prazer na arte: contar histórias a partir de sua pintura. Desde então tem desenvolvido vários projetos de pintura para contar histórias: outra

agência do Banespa, no Jardim Paulista, na rua Pamplona; posteriormente a história de Curitiba, São Luiz do Maranhão e atualmente também pinta histórias de produtos para empresas como a Cargil, a Agrocerees e o Boticário entre outras.

Foi realizando estes trabalhos e descobrindo jeitos de sobreviver de arte. Após dez anos de parceria, encerrou o contrato com Jacques Ardies e fez projetos especiais para exposições em outras cidades, como Curitiba, por exemplo.

Tornou-se um pesquisador que não mede esforços para conhecer profundamente a história do local, buscando informações em várias fontes, pequenos detalhes da formação da cidade, personagens, locais importantes, cemitérios, lendas, enfim, o real e o imaginário juntos para escrever uma história pintada.

Somente uma pessoa com tamanha desenvoltura nesse trabalho, poderia escrever também poesia e prosa, além de, no momento, estar escrevendo uma peça de teatro.

Com relação ao circuito de artes no Brasil, considera que o campo da arte naïve aqui é muito restrito, há pequenos espaços; sendo que o mais importante e mais respeitado para ele é a galeria de Jacques Ardies aqui em São Paulo. Observa que Antonio do Nascimento, criador da Bienal Naïfs de Piracicaba, foi uma figura muito importante e também muito respeitada e que “batalhava” pela arte naïve, porém não está mais a frente do projeto, pois já se aposentou. Acredita que alguns críticos dão valor, dão respeito e dão espaço para a arte naïve, porém acredita que ela ainda é muito deixada de lado, relegada a um segundo ou terceiro plano qualquer e não é tão respeitada e nem valorizada; aqui no Brasil é extremamente difícil. Fora do Brasil, contudo ela tem uma abertura muito grande, o artista é respeitado, num mercado importante, de gente importante.

Por outro lado o artista não apresenta preocupações com questões que envolvem esse tipo de arte: sobre seu trabalho, não gosta de rotular e diz: “Eu quero que meu trabalho seja aquilo que ele é; se é naïf ou deixa de ser naïf é uma consequência da técnica.” Faz o que gosta e se sente feliz com isso, principalmente quando o resultado agrada também outras pessoas.

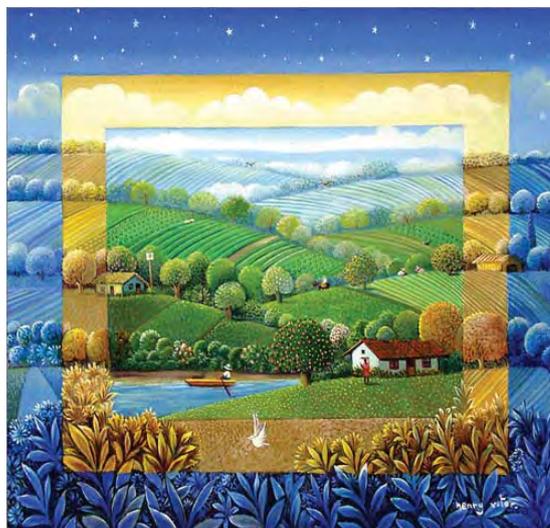


Fig.30- H.Vitor - A Terceira margem – OsT – 40x50cm - 2008

Sobre a crítica esclarece que antigamente era necessário que um crítico desse o endosso, para a realização de um projeto, e, que atualmente abre mão disso porque o que interessa é o seu trabalho e o público e que, de qualquer forma, se o crítico vai falar bem ou mal, “pra mim não tem mais significado isso.” Também diz que o crítico vai escrever aquilo que ele acha, a obrigação dele é essa, é ser crítico e que a maioria das vezes em que um artista faz um catálogo em que tem um texto assinado por alguém, este alguém está cobrando de uma forma ou de outra e isto não é positivo. Por isso seus catálogos normalmente têm frases ou endossos de pessoas que já escreveram sobre seu trabalho, amigos, dono da galeria, enfim, pessoas que sejam próximos a sua produção, ou ele mesmo escreve dando uma visão sobre a sua própria obra.

Ao comentar sobre a relação da arte naïve com a cultura popular diz que não tem esta preocupação, pois o tema que ele pinta é que propõe o vínculo, pode ser na questão popular ou não. Se for fazer uma exposição, por exemplo, em Salvador, onde a representação da cultura popular é muito forte, onde a história da cidade tem um vínculo implícito com a arte popular, então isso com certeza vai aparecer em sua obra.

Ele acredita que tem outros aspectos que o artista pode englobar, outras questões, ter outras possibilidades, pois o artista tem que ampliar, abrir janelas, para ter uma visão maior do que sente. Mesmo o tema sendo popular acredita que o artista deva pintar outras coisas mais alusivas a este mesmo tema, a obra deve ter magia para poder se tornar uma obra maior.

Compreende que é muito amplo dizer o que é popular, que este conceito tem vários olhares e tenta responder por meio de outras perguntas: “Popular é aquilo que tem aceitação social? Popular é aquilo que faz parte da massa? Popular é aquilo que tem um conceito?” Apesar de não considerar o seu trabalho popular, entende que é um trabalho simples pois ele procura simplificar a vida através de um olhar de calma e de beleza e que as pessoas, normalmente gostam daquilo que ele faz. Seu trabalho tem uma grande aceitação das pessoas simples e que estão despreocupadas.

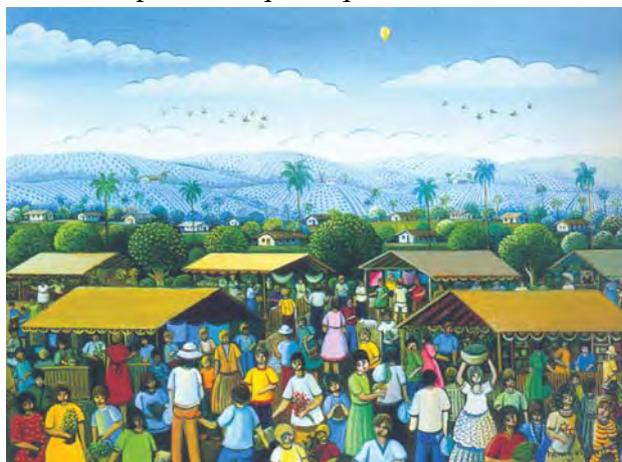


Fig.31- H.Vitor - Festas de Junho – OsT - 30x40cm – 2002

Os temas desenvolvidos em sua obra são três. Em primeiro lugar seu canal de expressão mais importante é a natureza, paisagem, quase sempre mineira, brasileira, que surge como um cenário de muitas histórias. Segundo Henry essa pintura não existe somente como paisagem, ela é um caminho para o olhar do espectador, um caminho onde todas as porteiras se abram e façam com que o coração de quem olha, entre dentro da tela e lá dentro possa encontrar a paz. A tela é como se fosse uma grande janela: o artista abre suas janelas interiores para fazer com que as pessoas possam ver a sua paisagem, normalmente idealizada, que foi inventada, recriada e reconstruída dentro de um mundo onírico, dentro de um momento no qual ele estava em paz. Sua intenção é fazer com que as pessoas entrem por essa janela, que é a tela, e voem até o último ponto de fuga, buscando a distância dos azuis, porque lá a pessoa pode ser feliz.

Sua pintura é caracterizada pelas pequenas flores no primeiro plano, pela delicadeza do tema, a pincelada miúda e o acabamento esmerado, características estas que se mantêm nos outros temas que trabalha.

Atualmente também pinta quadros contando histórias de pessoas. Após uma entrevista na qual as pessoas contam a história de suas vidas ele, a partir daí, coloca na tela essa história e o resultado é uma peça única, personalizada, diferenciada. Henry gosta muito de fazer isso porque as pessoas sempre têm histórias interessantes para contar (e mineiro gosta muito de histórias), segundo ele as pessoas se doam no sentido de mostrar quem elas são.



Fig.32- H. Vitor - Lembrando a infância – OsT – 30x50cm - 2008

Henry também gosta de enfrentar desafios e o seu próximo é muito difícil. Para quem adora e vive da cor, das nuances de verdes e azuis não será uma tarefa nada fácil pintar um grande quadro em preto e branco e as nuances de cinzas, contando a história de uma pessoa, só que a mesma quer que seja em preto e branco.

Henry acha isso tudo muito positivo, pois gosta das coisas que o fazem ler, estudar, pesquisar enfim se doar com um trabalho mais difícil. Acredita que o artista precisa tomar cuidado para não ficar se repetindo, porque, por incrível que pareça, o próprio ato de trabalhar é um ato repetitivo e é preciso tomar cuidado para fazer com que cada obra seja uma

continuação das outras, mas, que ela tenha, por outro lado, aspectos inusitados que até então nem ele mesmo tinha percebido.

Para o ato de criação acontecer, segundo Henry você precisa estar com seu coração, sua emoção, seu sentimento, pulsando vivo (sic), não precisa estar diante da tela para criar; você pode estar ouvindo música, ao ouvir uma música a matéria prima pode estar sendo gerada porque através da música você pode dizer coisas de formas amplas, extrapolando emoção e sentimento e com isso também criar. Compara também o ato de criação como fazer um bolo: você mistura farinha, ovo, açúcar e na pintura você vai misturar tinta, solvente, mais tinta, quando você menos espera está nascendo um bolo; a mesma coisa é a pintura, depois de misturar as tintas você vai colocando o máximo que você pode de tua energia, da tua intenção, da tua emoção, do teu amor e de repente dessa mistura está nascendo um lindo quadro.

Sua pintura é realizada com tinta a óleo e pincéis minúsculos por isso seu trabalho é lento e demorado, é objeto de muitas e muitas horas diárias. Henry diz que quando inicia um novo trabalho, os referentes a paisagem, ele inicia com uma proposta apenas, porém ainda não tem as coisas bem definidas, então essa proposta vai sendo trabalhada, vai sendo quantificada e elaborada para fazer com que apareça o desenho, a forma, o conteúdo, mas a cada dia, cada momento, a cada volta a obra, a própria pintura propõe novas coisas. Também admite a existência de signos e símbolos que sempre aparecem em sua obra.

O artista também conta de quando fundou uma cooperativa formada por vários artistas com estilos diferentes: no seu caso naïf, outro era acadêmico, outro surrealista, outro abstrato etc. O primeiro objetivo desta cooperativa era comercializar as obras. O segundo objetivo era de se reunirem no mínimo uma vez por mês, para trocarem experiências e ideias, para um ver o trabalho do outro, para visitar o ateliê do outro, para fazerem cursos; enfim tornou-se um grupo tão bem organizado que além de conseguir atingir suas metas em seis meses, também publicou um livro com o título de *11 Caminhos* em abril de 1987. Participaram desta publicação Blanco Y Couto, Cazarré, Henry Vitor, Otoni Gali Rosa, Sarro, Sinval entre outros.

Assim como o poeta faz um jogo formal das palavras, o pintor também faz um jogo formal de linhas e cores. Em Henry parece haver uma inversão de expressão, pois a pintura quer se fazer poesia. Uma poesia que fala de paz, de serenidade, de calma, de sonhos.

3.2.1– Paisagens Poéticas em Análise

Em Busca de Calmarias



Fig.33

Henry Vitor – Em busca de calmarias – Óleo s/ tela – 50x70cm –1993 – Col. Ligia La Motta Araújo

Por trás da aparente simplicidade a obra de Henry Vitor esconde muitos símbolos. Suas paisagens com terras a perder de vista, ou terras do sem fim, deixam a mensagem de paz e serenidade, de sonhos e de esperança. Sua pintura é quase uma melodia suave que penetra na mente pelo olhar, mas sente a reminiscência auditiva do gorjeio dos pássaros. Ao observar uma obra de Henry, sente-se a existência de um outro mundo. Um outro mundo possível, desejável e realizável, pois que somente o homem que sonha, torna seus sonhos realidade.

Henry fala de um sonho possível porque se trata do amor à natureza, do amor ao verde e dessa integração do homem com a terra. O homem que cultiva o amor à terra, consequentemente cultiva também a paz, tudo isso de uma forma muito romântica. Aliás, é importante ressaltar que diferentemente dos artistas românticos do século XIX que retratavam a aparência da paisagem bem próxima do real, o artista faz questão de criar e reinventar a

paisagem mesmo se tratando de uma paisagem natural como referência, sempre extrapolando os limites da imaginação.

O artista expressa por meio de imagens aquilo que muitos poderiam expressar com palavras, mas por medo ou vergonha nunca se expressam. Vive-se em uma sociedade tecnológica, extremamente consumista e afeita a valores materiais e muitas vezes pouco éticos, onde muitas pessoas estão sempre “armadas” e prontas para a agressividade. Nesta sociedade demonstrar ou ter atitudes de ternura, carinho, serenidade, solicitude pode parecer fraqueza ou então ser visto como uma pessoa tola. Henry através de sua obra deixa uma mensagem de crença no ser humano.

Quando há a oportunidade de passear num parque e sentar-se sob a sombra de uma árvore frondosa, este ato representa uma busca de sombra, de tranqüilidade e de calma. É o que sugere a obra de Henry Em busca de calmarias. Ao descansar sob a sombra da copa de uma árvore encontra-se ali repouso, ar fresco e porque não dizer um tempo para sonhar. Para o artista ali se encontra a calma e a quietude da qual se necessita na árvore da vida ou na árvore dos sonhos.

Os sonhos revigoram, trazem novas forças e esperanças, propõem novas metas e, portanto novos caminhos. Todos esses elementos são encontrados na obra que ora se apresenta.

Não importa de que ponto inicia-se a observação das imagens desta árvore, é uma leitura circular e nessa leitura podemos percorrer por todos os caminhos: seja o da construção de novos castelos; de uma viagem onde se avista as paisagens do alto, dentro de um balão; o trabalho no campo; belos jardins; as crianças ao ar livre; a presença do anjo protetor; o tempo para si mesmo; renovação da esperança, representado através do circo; a busca do conhecimento; a cidade e o campo; a fé em Deus.

Os caminhos podem ser de sonhos que levam a vida ou também podem ser os caminhos da vida que levam aos sonhos. O movimento circular de leitura é imutável, não tem começo e nem fim, por isso o círculo pode simbolizar o mundo, distinto de seu princípio, o círculo é considerado em sua totalidade, porque não se divide. Assim pode ser a vida para o artista, sonho e realidade se mesclam, fazendo parte de um todo; para ele, o homem e a terra não podem ser apartados, um faz parte do outro, um se completa no outro, é a homogeneidade, a perfeição, é a ausência de divisão ou distinção entre um e outro.

Este movimento circular também remete à questão do tempo. O tempo é contínuo, ele não para, e, pelas imagens ele remete a vários pontos de uma linha do tempo: à antiga cultura grega, aos castelos medievais dos contos de fada, ao longínquo surgimento do circo nos moldes atuais, que se estabeleceu no século XVIII, a história de vida no campo, as pequenas cidades do interior e a contemporaneidade das cidades grandes; o tempo da infância, o tempo interior, o tempo da fé, tempo de plantar e tempo de colher, o tempo de passar a vida e o tempo de conhecer novas paragens.

Os círculos concêntricos que se formam ao fazer a leitura têm um efeito inversamente proporcional ao ponto de sua origem que é o centro. Ao afastar-se da unidade central, tudo se divide e ao mesmo tempo se multiplica. Os círculos, no zen-budismo, simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito.

Por outro lado, no centro desse círculo tem-se uma unidade perfeita, um ponto único cujos raios se estendem aos círculos concêntricos e fazem coexistir todas as linhas retas, que unidas umas em relação às outras, formam todas juntas uma relação única, que provem deste centro perfeito.

Trata-se do sol que está bem no centro da árvore e que ilumina todas as micro paisagens nela inseridas. Este elemento poderia perfeitamente estar inserido na composição como um todo, ou seja, fora da árvore, no grande céu azul, que ainda assim, estaria dentro de uma paisagem. Mas o artista preferiu criar um mundo à parte e o sol representa a criação deste mundo; o sol é o centro, o verde é vivo e intenso com tons mais claros quase se aproxima do amarelo.

Ao mesmo tempo em que se observa linhas que se formam a partir do centro para a diversas paisagens ou para as pessoas, existe um movimento inverso, onde a paisagem também é atraída pelo sol e, contudo, ele é discreto.

Existe uma luz externa que vem do alto da esquerda, exatamente onde temos os tons de amarelo, descendo na diagonal para a direita; o artista se preocupou em pintar as sombras tanto das pessoas que estão na copa dessa árvore quanto a sombra da própria árvore, assim como dos arbustos de flores à beira do lago. Atrás da árvore um imenso plano azul formado por diversas plantações vai se distanciando até a linha do horizonte. A luz e os tons de verde priorizam a surrealidade da composição.

Essa surrealidade tem a ver com o símbolo da vida e da eterna evolução cósmica, em ascensão para o céu, evoca também a verticalidade. Representada de forma majestosa a árvore

da vida nasce, cresce, se regenera e se renova inúmeras vezes. A renovação aqui extrapola os limites das estações do ano e busca novas energias através do lúdico, da diversão, da fé, do voltar-se para si mesmo e do amor. Representa também, como já foi dito o centro de um mundo que se renova através dos sonhos. Trata-se de uma composição meticulosamente bem construída. A árvore dos sonhos e a árvore da vida se misturam numa supra-realidade.

A árvore representa três níveis do cosmo: o subterrâneo, através do qual suas raízes exploram as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, por meio de seu tronco e de seus galhos inferiores e; as alturas por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu, estabelecendo desse modo uma relação entre as divindades celestiais e o mundo das profundezas subterrâneas ou divindades infernais.

Assim como há um tempo bastante amplo, o espaço também não deixa por menos. Tem-se dois espaços a considerar, sendo que um é dividido em várias partes. O primeiro espaço é onde está inserida a majestosa árvore e se divide em três planos: o primeiro plano é coberto de flores das mais variadas cores, servindo como uma reverência a ela; um segundo plano é formado por áreas ocupadas com plantações e mais flores que dividem as mesmas; em último plano estas mesmas plantações se repetem bem como as flores, mas agora de forma bem mais longínqua indicada pelo azul que segue até o horizonte, num perder de vista.

O outro espaço na verdade são os mais variados e amplos possíveis e representam uma área muito maior que o primeiro espaço acima descrito. No topo da árvore há o espaço da fé representado pela igreja, logo abaixo à esquerda uma pequena cidade do interior ou um bairro, à direita uma cidade grande, em seguida um espaço reservado à Grécia, outro ao circo, ao castelo, a paisagem com plantações e rio, com o balão a representação do espaço no espaço, uma casa de fazenda e a amplidão que oferece às crianças e ao artista, um casal num lugar encantado, um grande jardim bem próximo dos galhos da parte inferior da copa.

Para cada espaço existe um tempo e através deles a cada respectivo par existe uma história para se contar, para se conhecer, para se aproximar e compreender a busca de cada um dentro de sua própria história.

Os rios sonham

Fig.34- Henry Vitor – Os rios sonham – Óleo s/ tela – 80x60cm –2002

A face pesquisadora do artista o coloca na ordem daqueles artistas que serão sempre lembrados, porque sua obra se tornou pública. Ao ser escolhido para narrar pictoricamente a história de uma cidade, o artista, automaticamente, passa para a posteridade, pois sua obra, exposta em lugar público, conseqüentemente é vista e apreciada por milhares de pessoas. Uma dessas cidades é Curitiba, cidade Luz, a qual o artista visitou várias vezes, fazendo pesquisas nas bibliotecas, em locais históricos, nos vários parques, conversando com pessoas, descobrindo, enfim, a história dessa grande cidade brasileira que é tida como referência na área de planejamento urbano. Conforme ia pesquisando, ia fazendo desenhos de prédios, monumentos e até objetos, como luminárias que identificam a cidade. Pesquisa, dedicação e muito trabalho deram como resultados telas lindíssimas que narram a história da Cidade Luz, culminando com uma bela exposição, conforme observação do catálogo.

Diante disso a escolha por uma daquelas obras foi inevitável. É surpreendente como Henry mantém as características de sua obra, seja qual for o tema, o artista narra por meio de sua pintura histórias de parques, de formação da cidade, de monumentos históricos, de como Curitiba se tornou a Cidade Luz e dos diversos rios que passam pela cidade e fazem parte de sua história.

Numa visão totalmente poética e onírica o artista desenvolveu a obra *Os rios sonham*, que apresenta numa composição mágica os vários rios, que passam pela cidade, alguns fazem parte dos parques, outros da cidade ou à margem dela.

O artista conheceu os diversos rios e pintou vários pontos que caracterizam cada um deles, ou passando pelos parques ou simplesmente às margens do mesmo com paisagens típicas, ou ainda em paisagens mais distantes da cidade, sempre caracterizando o lugar através de casas, monumentos, pontes, cercas, plantações típicas, enfim, sempre identificando o lugar com alguma imagem representativa do mesmo.

Os rios surgem de altas nuvens no céu de ambos os lados da composição, esquerdo e direito, com margens tranquilas e límpidas, revelando as mais diversas paisagens, vem como que “descendo”, formando patamares, dos quais um rio vai se juntando ao outro, sempre envolto por nuvens. Observando melhor, nem sempre são nuvens. O artista desenvolveu uma técnica que, inclusive aparece em algumas outras obras, como se fosse um meio de “encapsular” pequenas paisagens; é como se as mesmas estivessem dentro de bolas de cristais muito transparentes, em apenas um círculo ou semicírculo ou ainda com a junção de alguns, oferecendo ao observador a falsa impressão de nuvens, pelo formato e por esta composição ser criada no céu; então as paisagens estão dentro das nuvens, que se integram umas com as outras. Porém são falsas nuvens porque quando o artista quer colocar as nuvens ele as coloca mesmo dentro destas “bolhas”, por assim dizer.

As águas dos rios tanto da esquerda quanto da direita vão descendo esses patamares, que em princípio se apresentam numa região mais afastada da cidade, depois outros rios vão surgindo, outras paisagens se juntando, com características urbanas como monumentos, prédios e parques por onde os rios passam, até desembocar no principal rio de Curitiba, o Iguaçu, que, por sua vez, centralizado na tela, sempre envolto por “bolhas”, deságua num outro rio, no primeiro plano da grande paisagem, que é o Paraná.

Além dos dois rios citados acima os outros principais são: Barigui, Belém, Atuba, Passaúna e Ribeirão dos Padilhas; depois seguem-se outros de menor extensão.

O artista ao pintar as águas claras, límpidas e transparentes, com certeza está se referindo ao “sonho” dos rios. Apesar de a cidade servir de referência no planejamento urbano, ainda sofre muito com o alto índice de poluição em seus rios que, ao longo dos anos, muitos desapareceram devido ao crescimento populacional da cidade. Além das chuvas que provocam as cheias, causando enchentes existem problemas como esgoto irregular, despejo do esgoto doméstico, ocupações irregulares, depósito de lixo e desmatamento. Por outro lado quase todos os rios estão em processo de canalização. Nota-se, portanto, que o artista deixa expresso nesta obra uma preocupação com o meio ambiente, como uma cumplicidade entre o homem e a natureza, pois para o artista não é apenas o homem que sonha, a natureza também. Trata-se de um desejo mútuo de aproximação e interação e que lembra o próprio ciclo da vida, tanto do homem quanto da natureza.

Existe a preocupação do artista em procurar retratar também o tipo de vegetação característica daquela região. Além das araucárias, que são as mais constantes, Henry oferece ipês amarelos e roxos, cedro e imbuia em menor proporção; sem contar as flores muito bem distribuídas em toda a composição: sálvias, celósias, gonphrena e canteiros de flores.

Voltando ao rio Iguazu que, no centro da composição, deságua, em forma de cachoeira, talvez para lembrar as famosas cataratas, deságua aparentemente num lago, seguido por uma densa vegetação com delicadas flores em trio; é o início da grande paisagem sob a qual está todas as nuvens, bolhas de nuvens, rios, pequenos e grandes detalhes. Mais à frente duas casas de madeiras, muito típicas na região, uma do lado esquerdo outra do direito, mas como se estivessem quase de frente uma para outra, unidas por duas estradas semicirculares que se encontram em algum ponto não visível. É introduzida a vida no campo: um homem capinando o terreno, aves no terreiro, uma mulher próximo da casa que está saindo para levar a marmita do trabalhador. A fumaça que sai das chaminés de ambas as casas indica que o almoço está sendo preparado e que é hora do mesmo.

Num segundo plano, aí sim vem o grande rio Paraná, pelo lado direito, amplo, fazendo uma curva, vai seguindo em direção ao vasto horizonte que vai sumindo num terceiro plano, numa calma paisagem azul.

É uma obra visivelmente simétrica tanto no que se refere a narração dos rios na parte superior, quanto no primeiro plano na parte inferior. Desde as nuvens de onde surgem os rios em forma de patamares, de ambos os lados, que vão se encontrando paralelamente até chegarem na grande cachoeira que é o centro vertical, bem como o centro do lago onde cai. E na paisagem maior, logo no primeiro plano a pequena mata com flores que se abre ao lago,

bem próximo ao centro, na horizontal inferior. Casas em ambos os lados mantêm a simetria e o equilíbrio da composição, mesmo considerando a diferença de tamanho das mesmas, pois uma está um pouco mais distante que a outra também se nota a forma simétrica.

O equilíbrio é obtido pela distribuição do rio ao longo da paisagem, com sua predominância no lado direito da tela, que se contrapõe com uma paisagem do lado oposto levemente mais montanhosa com tons mais claros de verde que se repetem na paisagem do lado direito da margem num prolongamento do segundo plano. Do outro lado a presença de elementos mais coloridos, como as árvores que estão atrás da casa, as flores às margens do rio, alguns arbustos com tonalidades quase amarelas; todo esse colorido, que se estende até o início do terceiro plano, propõe um equilíbrio com a grande área ocupada pelo rio.

O tempo é perene, imemorial, não tem começo e não tem fim, é como se o mesmo parasse num determinado instante e tivesse sido congelado; é próximo e distante, provoca saudade de instantes vividos ou ainda por viver, ou ainda a saudade do nunca ter sido.

Tempo e espaço estão unidos a três elementos da natureza: a água, a terra e o ar. Está ligada a materialização do imaginário de que fala G. Bachelar. Para o mesmo os quatro elementos são o fundamento da imaginação material que está além da compreensão e da imaginação das formas e vai além do pensar e sonhar a matéria.

Apesar de a representação espacial ser vária na parte superior da obra, ela representa, na verdade, a multiplicidade da grande paisagem, numa escala bem menor. Rios, árvores, flores e aves no espaço pictórico total, mais uma vez vêm demonstrar a preocupação com a renovação cíclica da natureza.

Raízes Mineiras



Fig.35- Henry Vitor – Raízes mineiras – Óleo s/ tela – 50x60cm –2008

A pintura de Henry é predominantemente terra. Suas composições primam sempre pelas extensas paisagens que se prolongam em um horizonte muito longínquo e que, muitas vezes chegam a representar cerca de oitenta a oitenta e cinco por cento da composição. A porcentagem restante fica para a representação de um céu sempre azul celeste nas suas mais variadas tonalidades, ora mais claro ora mais escuro, com nuvens leves, que pairam tranqüilas e amenas.

Suas paisagens, como já foi dito, são um convite para entrar na tela, num mundo de calma e de paz.

Ao analisar a obra *Raízes Mineiras* percebe-se que este convite é totalmente escancarado. Bem no primeiro plano, no centro, há um caminho de terra, uma passagem não muito ampla, mas ladeada por muitas flores de ambos os lados. O convite do artista diz: “Entre comigo nesta paisagem, venha conhecer as belezas de Minas e os lugares de minha infância”. Neste primeiro plano tem-se a sensação de estar descendo um pequeno vale e dali mesmo se avista tudo o que o artista nos proporciona. Logo a esquerda do visitante, duas

pombas da paz recepcionam segurando em seus bicos um ramallete amarelo e verde como a dizer: “Sejam bem-vindos”. As flores que estão bem no início do primeiro plano vão descendo e cruzando o caminho como num ziguezague, separando campos e exibindo árvores entre os mesmos: árvores floridas e árvores frutíferas até chegar à beira de um grande lago. Dois trabalhadores estão bem próximos ao lago, um caminha com uma enxada sobre os ombros e o outro está parado segurando-a na vertical. Um terceiro trabalhador, não tão próximo do lago caminha em direção aos outros dois também com a enxada sobre os ombros. Parecem já ter cumprido seu longo dia de labuta e caminham para se encontrarem e retornarem aos seus lares. Os cachorros aguardam seus donos para retornarem juntos para a casa.

O grande lago que está no centro da composição faz parte ainda do primeiro plano que se estende até o término deste vale, com muitas árvores próximas ao lago que se distribuem tanto pelo lado esquerdo quanto pelo direito, num colorido muito especial que é revelado pelo reflexo das mesmas na água do lago; assim, elas vão se estendendo até o final do vale que é visto pela parte mais alta do mesmo e a tonalidade do verde se mantém, separando partes da terra por tipos de plantações. Bem no final deste primeiro plano, do lado esquerdo, uma casa entre duas árvores, se encerra neste vale.

O segundo plano é marcado pela religiosidade e pela busca da aproximação com Deus. A igreja ligeiramente centralizada tem em sua proximidade apenas uma casa, o que mostra o quanto a religiosidade está presente e o quanto é importante no cotidiano das pessoas daquele lugar. A igreja aqui representada talvez se aproxime mais de uma capela; não podemos esquecer que o período mais rico da história de Minas Gerais foi com a construção das igrejas barrocas, o que nos faz observar que a tradição religiosa se mantém por todos os confins do Estado. A luz divina e a espiritualidade são transmitidas através dos tons suaves de amarelo, de lilás e azul.

Neste segundo plano o artista dá indícios que se trata de um outro vale. Os tons de verde ficam esmaecidos e se misturam com tonalidades de azul nas quatro divisões quadrantes da terra, sendo que duas seguem em direção ao horizonte e outras duas se colocam uma em cada lateral. Seguem-se outros quadrantes em tons de azul, divididos pelas mesmas árvores que estão no primeiro plano, estas últimas em tons muito claros já se aproximando da linha do horizonte quase se misturando com a mesma. Quanto mais próximo do horizonte mais claro vai ficando, bem como o céu, que de modo inverso também vai clareando.

Enquanto que no alto do céu temos o azul cerúleo bem característico de um dia claro de sol, conforme vai descendo em direção ao horizonte este mesmo céu vai clareando até ficar numa tonalidade de azul muito claro, quase branco.

O colorido das nuvens indica um prenúncio do entardecer com leves tons de amarelo, laranja, rosa e cinza, bem como a revoada de alguns pássaros. É importante observar que a forma dos vales se repete de modo diminuto, na forma das aves.

O artista apresenta habilidade técnica e conhecimento de perspectivas e de planos e as composições aqui apresentadas não deixam dúvidas: os detalhes das flores e folhas no primeiro plano e que diminuem conforme adentra-se a paisagem, o tamanho das árvores que proporcionalmente também vão diminuindo conforme vão se distanciando, bem como as cores, cujas tonalidades vão ficando cada vez mais claras. Portanto o artista demonstra muita técnica e uma habilidade em trabalhar com a cor, que podemos afirmar, não é nada ingênua.

O título é uma clara referência às lembranças que o artista tem de sua infância vivida na fazenda de seu pai. Evidencia que o mesmo não se esqueceu de seu passado e o orgulho de trazer consigo essas “raízes” que jamais foram abandonadas. O amor a terra e a natureza é mostrado pela imensidão da paisagem que corre para um horizonte sem fim.

Essas raízes também fazem referência ao orgulho de ser mineiro, muito comum a grande maioria que nasce neste Estado e como muito bem definiu Carlos Drummond de Andrade em seu poema Ser Mineiro, do qual segue um trecho:

.....

 Ser Mineiro é dizer "uai", é ser diferente,
 é ter marca registrada,
 é ter história.
 Ser Mineiro é ter simplicidade e pureza,
 humildade e modéstia,
 coragem e bravura,
 fidalguia e elegância.

Ser Mineiro é ver o nascer do Sol
 e o brilhar da Lua,
 é ouvir o canto dos pássaros
 e o mugir do gado,
 é sentir o despertar do tempo
 e o amanhecer da vida.

Ser Mineiro é ser religioso e conservador,
 é cultivar as letras e artes,
 é ser poeta e literato,
 é gostar de política e amar a liberdade,

é viver nas montanhas,
é ter vida interior,
é ser gente.

Drumond melhor não poderia ter descrito tais características tão arraigadas nos mineiros de modo geral e, no caso aqui, como se encaixa ao caro artista. Um artista diferente que através de seu estilo simples e puro fez a sua marca registrada e construiu a sua história com muita determinação; um artista que despertou em tempo para o seu dom e fez disso uma opção de vida, um artista que é também poeta, que retrata a natureza e as montanhas, e o seu ser interior, sensível, inteligente e com muita harmonia.

3.3- Estilo e Convicção em Marcos de Oliveira

Jovem artista que sai dos parâmetros em que pintores naifs começam a pintar com idade avançada, pois cedo ainda desenvolveu seu próprio estilo. Marcos desde pequeno gostou de desenhar e desde os sete anos tem lembranças de desenhar com carvão em todas as paredes da casa de sua avó. Após a chuva, costumava brincar em frente da porta de sua casa com a areia molhada e ali fazia desenhos, com aquela camada fina de areia.

Com o tempo ele passou a fazer mais desenhos na escola, a ampliar mapas a pedido da professora que após mostrar um trabalho seu para todos os outros alunos viu que ele tinha talento para a coisa e a se interessar realmente pela arte.

Marcos Pereira de Oliveira nasceu em 11 de junho de 1980, em Ibiaporã distrito pertencente ao município de Mundo Novo, interior da Bahia. Filho de família humilde que trabalhava na agricultura em plantações de milho, café, mandioca, feijão entre outros produtos, foi o terceiro filho de uma família cujos filhos foram três homens e uma mulher.



Fig.36- M. Oliveira - S. Francisco – AsT – 40x30cm - 2006

De sua infância recorda-se de muitas brincadeiras como empinar pipas, que ele mesmo fazia assim como carrinhos de lata, violões de madeira, pião etc.; porém era desenhando que se sentia mais feliz.

Tinha dezesseis anos quando começou a pintar com guache sobre cartolina e nessa mesma época começou a pesquisar algumas coisas sobre arte e sobre suporte, assim tudo que encontrasse podia servir de suporte: papelão, chapa de madeira, pedaços de madeira, eucatex.

Marcos não conhecia uma tela, nunca tinha visto uma e começou a prestar atenção quando na televisão, falava sobre as obras de Portinari, Di Cavalcante e vários outros artistas. Como naquela região não tinha ninguém que trabalhava com pintura a não ser o pessoal que fazia faixas e letreiros, começou a fazer telas com aquele tecido, porém como era muito mole, teve a idéia de passar uma base com a goma da mandioca. Fazia um tipo de cola com a tapioca que ficava na água e passava para tapar as tramas da tela que ia fechando conforme ia passando. Também pegava chapa de eucatex com o marceneiro, desenhava e pintava sobre esse suporte.

Somente aos dezessete anos é que Marcos veio a conhecer uma tela. Um amigo e também artista chamado Juerones Dias que, de vez em quando, viajava para Feira de Santana, descobriu lá tintas e telas. Não teve dúvidas, encomendou que ele trouxesse umas telas para ele e trouxe uma de 120x100cm e duas 60x80cm. Quando ele chegou com as telas, Marcos ficou maravilhado, já pegou um piloto e foi desenhando mesmo por cima do plástico de proteção, para ver como ficava depois pintou um casario. Nas outras telas pintou uma paisagem lá do Nordeste e outro casario. A partir daí o artista foi ora comprando algumas telas, ora comprando tecido e preparando suas telas, que ele considerava mais grosseiras.

Marcos trabalhou em plantações de café e feijão e muitas vezes parava com a enxada para conversar com seus dois amigos sobre arte. Depois da lida no campo, voltava para casa, fazia o desenho e colocava na tela tudo que pensava e discutia com os amigos. Surge nessa época sua primeira obra *O lavrador de café*, um homem em pé, tocos, árvores secas, uma moringa, um facão na cintura, uma capanga do lado, fumando um cigarro e olhava para o horizonte que era uma plantação de café em curva de nível, depois no final árvores bem pequenas.



Fig.37- M. Oliveira - O lavrador de café – OsT – 60x100cm

2001- Coleção Luis Montal – Salvador – BA

Assim foi desenvolvendo cada vez mais o gosto pela pintura e pela arte, até que em 2000 o prefeito ficou sabendo de seu trabalho por meio de uma professora, e o convidou para a Feira de Agropecuária de Mundo Novo. O prefeito e o secretário da cultura montaram um

estande para ele e essa foi sua primeira exposição. Nessa época ele pintava temas rurais como vaqueiro tocando o gado, plantações.

Depois desta primeira exposição em 2000, expôs novamente em 2001 nesse mesmo evento e nesse mesmo ano o prefeito o convidou para participar do I Festival da Cultura do Interior da Bahia, em 2002, que reuniu 250 cidades do interior. No parque de exposições Marcos foi o representante de Mundo Novo com dez trabalhos, onde realizou sua primeira venda com a obra *O lavrador de café*, mencionada acima, para o Sr. Luiz Montal.

Foi nesta feira que conheceu Waldomiro de Deus pessoalmente; porque já conhecia o trabalho dele através do *Dicionário de artes plásticas* de Roberto Pontual, publicado em 1969, no qual consta um breve histórico do artista e a reprodução de uma obra; consultado na biblioteca da escola em que estudava em Ibiaporã e levado para casa como empréstimo, para melhor apreciar, chamou-lhe a atenção além de Waldomiro mais dois artistas: Aldemir Martins, pelo seu trabalho e Arcângelo Ianelli, pelo nome curioso. Marcos comentou com seu amigo Juerones, apontando para Waldomiro de Deus: “Vou conhecer este artista, se ele for vivo.”



Fig.38- M.Oliveira - Passeio pela avenida – OsT – 100x120
2000 - Coleção Leo Quadros – Itagiba - BA

Waldomiro estava participando do mesmo evento em Salvador, representando sua cidade Itajibá (sul da Bahia), com mais de trinta obras. Marcos considerou ser a primeira exposição digna que ele via e ficou durante muito tempo lá observando os quadros; quando Waldomiro se aproximou e perguntou sobre ele, que lhe explicou que era de Mundo Novo e deixou seu estande para conhecer o artista que o tinha como um ídolo.

Durante o festival vendeu quatro obras sob a influência de Waldomiro, uma delas apresentava casarios imaginários. Conversando com Waldomiro e contando sobre a história de sua vida e Waldomiro também da dele; este último lhe fez um convite para conhecer seu ateliê em Goiânia, passar um mês lá e Marcos gostou da ideia.

Terminado o festival e ao voltar para sua cidade, após um mês começou a ligar para ele e saber se o convite ainda estava de pé, e, Waldomiro o orientou que procurasse o prefeito, pois este poderia lhe dar uma ajuda de custo para viajar. Ao conversar com o prefeito,

explicou-lhe que precisava de um valor para poder viajar, ao que o prefeito lhe perguntou se ele não gostaria de fazer um curso de aperfeiçoamento em Salvador, Marcos lhe respondeu que não, queria mesmo ir para Goiânia. “Quero conhecer o ateliê do Waldomiro em Goiânia.” E assim foi.

Ao chegar em Goiânia, Waldomiro o esperava com tudo: espaço, tela, tinta, pincéis. E, já começou a pintar, a fazer alguns trabalhos, mas ainda não pintava com o estilo que pinta hoje. Sob orientação de Waldomiro começou a desenvolver o estilo de seu trabalho que faz hoje: mãos e pés grandes, o tipo de cabeça, o olho. Segundo Marcos, Waldomiro lhe dizia que ele tinha que procurar definir seu trabalho, ter um estilo, uma linguagem própria, porque o artista precisa ter uma expressão própria. Então Marcos começou a pesquisar e disse consigo mesmo: “Não quero que meu trabalho fique parecido com trabalho de ninguém. Quero ter uma linguagem própria, um trabalho que a pessoa olhe e saiba que é o meu trabalho; que é o Marcos de Oliveira.” Após um mês em Goiânia, Waldomiro lhe disse que não voltasse mais para a Bahia, que ficasse lá, pintando, enquanto ele voltaria a São Paulo e lhe conseguiria espaço para exposição. Ficou oito meses pintando. Pintou cenas do Nordeste, como bois e mandacarus, a seca com retirantes e apanhadores de água; homens e mulheres com peixes, flores. Suas figuras eram diferentes, não tinham cabelo ou chapéu e também as cores eram mais limpas e quentes. Foi com os temas de São Francisco em diversas versões e várias cenas de macumba, que começou a utilizar a tinta acrílica, pois até então usava tinta a óleo.

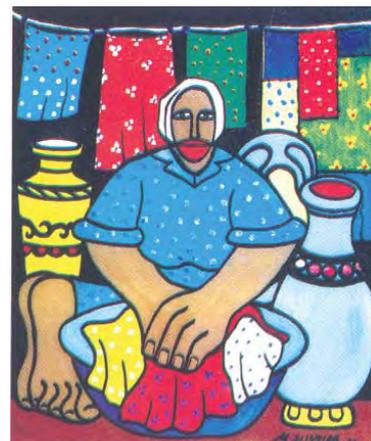


Fig.39- M. Oliveira - A lavadeira – AsT – 70x60 – 2002

Quando Waldomiro voltou, chegou com a notícia que tinha dois espaços agendados: Osasco Plaza e o Museu de Assis. Sua primeira exposição individual foi no Museu de Arte Primitiva em Assis com 35 trabalhos e em seguida já no shopping Plaza de Osasco e terminando esta exposição já participou de outra, agora na cidade de São Paulo, no IPREM, região de Santana.

Ao chegar aqui para fazer estas exposições, Marcos ficou ainda alguns meses morando na casa de Waldomiro, em Osasco. Depois como ele já estava vendendo seus quadros após as primeiras exposições, procurou um espaço para montar seu ateliê.

Assim que se estabeleceu, começou a pegar endereços de galerias, museus e vários espaços culturais. Aprendera com Waldomiro que para conquistar espaços, é preciso buscar locais e pessoas certas, enfim, ir atrás. Pesquisava de tudo e começou a enviar seu portfólio, juntamente com o folder destas exposições anteriores que tinha como título “De Mundo Novo para o mundo”, escolhido por Waldomiro. Foi quando a diretora do museu Banespa, hoje Santander Cultural, ligou convidando para fazer uma exposição individual no Edifício Altino Arantes. Foi sua primeira grande exposição individual, em São Paulo, realizada com 35 trabalhos, durante um mês, no ano de 2003.

Como havia mandado seu portfólio para vários lugares, após um mês da exposição no Santander, recebeu um convite para expor na Caixa, montou um pequeno projeto, com o título “Um olhar sobre o Nordeste”.

Durante o período de 2002 a 2006 Marcos também trabalhou com Jacques Ardies, porém nesse período não deixou de participar de exposições individuais e coletivas fora da galeria e de fazer outros projetos.

O artista explica que mesmo quando está pintando, arruma um tempo para ligar para galerias, visitar espaços culturais, enviar convite das exposições para clientes, telefonar para os mesmos, enviar imagens por e-mail, enfim, compreende que com a globalização existe a necessidade, de fato, de buscar seu próprio espaço, o artista não pode ficar esperando receber um convite para expor e tem que estar atualizado com os vários meios de comunicação e acesso ao mercado.

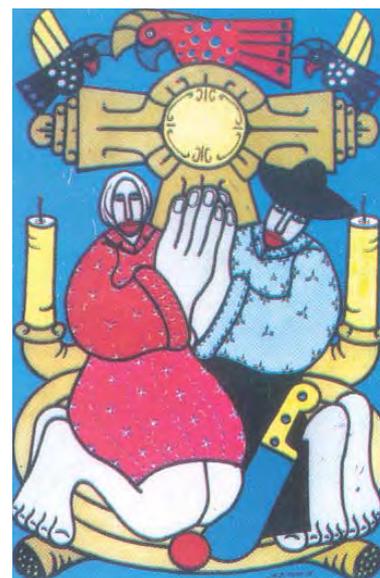


Fig.40- M.Oliveira - Oração a dois – AsT - 120x80cm – 2003 – Col.Particular - Suíça

Em 2008 participou da publicação *Naïf de mala e cuia*, escrito por Oscar D’Ambrósio, crítico de arte, juntamente com mais doze artistas, em projeto a Lei de Incentivo a Cultura. Já em 2009, tem sua participação individual em *Contando a arte de Marcos de Oliveira*, também escrito por Oscar D’Ambrósio. *Contando a arte de* trata-se de uma série que divulga a vida e a obra de artistas brasileiros, numa linguagem simples e acessível, em reconhecimento aos seus talentos.

Desde 2006, vem participando de inúmeras exposições, tanto individuais quanto coletivas, assim como desenvolvendo projetos. Também apresentou seu trabalho em parte do

cenário do programa Sr. Brasil, apresentado por Rolando Boldrin, na TV Cultura, em 2006. Assinou o cenário do programa Metrópolis da TV Cultura no início de 2009, foi convidado para expor no Museu de Goiânia. Participou de vários Salões Internacionais com Medalha de Bronze nos Estados Unidos, Prêmio Revelação no Canadá, Grande Medalha de Prata em Portugal, Menção Honrosa na França e na Espanha.

No exterior há colecionadores particulares de diversos países possuem suas obras: Turquia, França, Itália, Suíça, Estados Unidos.

Além da pintura Marcos também faz desenhos, porém não os expõe e, atualmente está trabalhando com o que ele chama de arte objeto que são uns tubos cilíndricos montados sobre uma base e após preparo esses tubos são pintados com elementos recorrentes em sua pintura. Inclusive um desses trabalhos foi selecionado para participar da Bienal Naïfs de Piracicaba, edição 2010, com o título *Seres Extintos I*.

Considera que seu trabalho é muito bem recebido pela crítica e pelo mercado e com relação a linguagem de sua obra não busca classificar se é naïf, contemporânea ou primitiva, segundo ele alguns críticos não o vêem mais como naïf e sim como contemporâneo.



Fig.41- M.Oliveira - Proseando no roçado – AsT – 100x120cm
2005 - Coleção Carlos Ernesto Santos – São Paulo-SP

Apesar de não ter preocupações de relacionar sua obra com a cultura popular conta que desde quando chegou em São Paulo a maioria dos seus trabalhos tinham uma temática voltada para a cultura nordestina porém, explica que ao pintar uma série de cangaceiros no ano de 2008, pesquisou em dois livros sobre a vida de Lampião e seu grupo: *Assim morreu Lampião*, de Antônio Amaury Correa de Araújo e *Lampião* de Ranulfo Prata. Quando criança ouvia muitas histórias de cangaço que sua avó contava, mas após a leitura dos livros passou a ter um outro conceito a respeito de Lampião.

As telas dessa série, com cores vibrantes traduzem o poder dos homens fortes do sertão, tão valorizados por Euclides da Cunha, *n'Os Sertões*, segundo D'Ambrósio, através das imagens dos personagens Lampião e Maria Bonita que surgem com “lábios grossos, olhos

bem abertos e narizes largos com contornos bem definidos”, como imagens de fotografias ou de raras cenas de filmes sobre estes personagens.

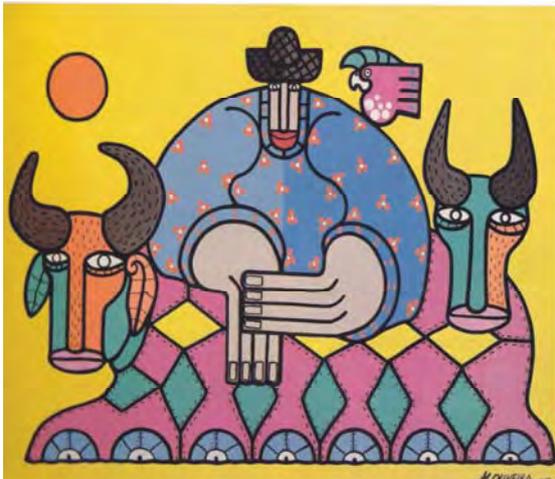


Fig.42- M.Oliveira - Bumba-meu-boi – AsT – 60x80 – 2007 – Coleção Particular

Para o artista, popular são as diversas manifestações que ocorre no cenário do Brasil inteiro assim como temas folclóricos, festas juninas, dança da fita, lobisomem, mula-sem-cabeça, bumba-meu-boi; no Nordeste o cangaço é um tema muito popular, as histórias contadas oralmente, além das representações culturais afro-brasileiras.

Apesar de no início de sua carreira ter pintado paisagens e casarios, num estilo bem diferente do que pinta hoje, explica que por ser autodidata não conhecia a denominação naïf e explica que entre os termos naïf e primitivo existe uma diferença, sendo que o primitivo tem um estilo mais rústico, que seria o caso de artistas como Antonio Poteiro e José Antônio da Silva. Já o naïf apresenta um trabalho mais elaborado, com mais técnica, são artistas como Clóvis Jr., Ivonaldo e ele mesmo, apesar de atualmente estar pintando uma série, que são os guerreiros, que acredita fugir desta classificação.

Em sua paleta as cores vibrantes estão sempre presentes: o alaranjado, o amarelo, que muitas vezes usa sobre um fundo azul para dar contraste; assim vai pintando e colocando as cores e montando a composição, cores quentes e cores frias, conforme acredita que vai dar um bom resultado. Também é consciente com relação ao uso de determinadas cores para dar profundidade na figura ou trazê-la para frente.

Com relação a simetria em seu trabalho explica que toda sua obra é preconcebida. Quando lhe vem a ideia, ele faz um rascunho rápido numa folha de sulfite, depois vai para o desenho, onde acrescenta mais detalhes e a partir do desenho já sabe o tamanho da tela que usará, em seguida vai para a tela onde faz o esboço e começa a pintar.

Marcos diz que quando está pintando esquece até de tudo, envolve-se a tal ponto que não tem vontade de parar, fica eufórico, diz ser algo fantástico como uma simbiose; quanto mais pinta mais vontade de pintar tem.

Além da série de guerreiros já comentada anteriormente, o artista também se dedica a outros temas como São Francisco, muito recorrente em sua produção, homem com pássaros,

peixes etc. Segundo o artista, que gosta de criar também figuras estranhas e seres imaginários, anjos com coroas, espadas, cachorro celestial, enfim estas figuras, que compõem a série guerreiros, são formadas pelo subconsciente.

Para o artista os pés grandes e descalços, presentes em sua obra, é uma influência de Portinari; além disso para ele os pés descalços mostram uma forte ligação com a terra enquanto que as mãos grandes mostram a força do trabalho braçal e as figuras volumosas têm uma ligação com Di Cavalcanti. Explica que sempre gostou do trabalho destes artistas, mas não usa o trabalho deles para desenvolver sua obra, são apenas referências, porque seu trabalho tem uma linguagem própria.

Em seu trabalho também se verifica a presença de alguns pássaros que são diferentes pois ele os estilizou. Eles surgiram pela primeira vez em 2002, numa obra que ele tinha como intenção pintar um santo, mas quando a concluiu, aquele santo parecia ter se transformado num orixá, o qual estava cercado de muitos pássaros, segundo D'Ambrósio. A partir de então começou a reproduzi-los em outros quadros.

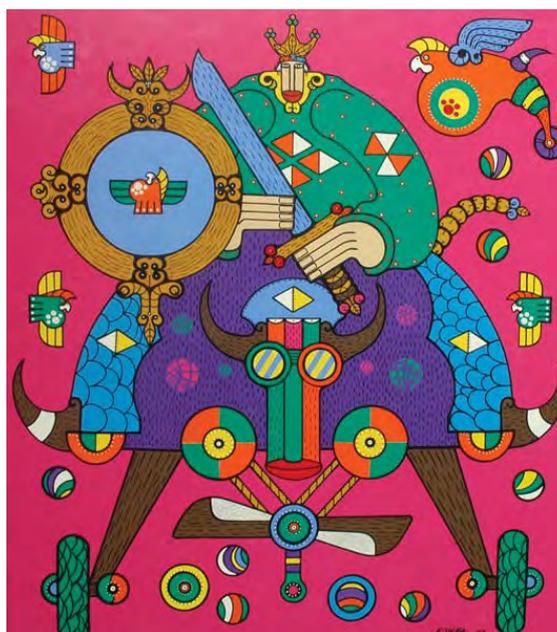


Fig.43- M. Oliveira - Guerreiro Nordestino – AsT – 160x140cm - 2009

Com relação aos dedos alongados presente em seu estilo explica como surgiu. Quando começou a pintar em Ibiaporã, Marcos usava tinta a óleo e ao ficar exposto não só a tinta, mas também aos solventes, bem como inalar o cheiro desses produtos isso lhe foi fazendo mal. Primeiro seus pés começaram a ressecar e rachar, depois foram as mãos; no início formava-se umas marcas brancas nas juntas, depois começava a rachar, chegando mesmo a sangrar muitas vezes. Quando foi para Goiânia, continuou ainda a pintar a óleo e o problema surgiu novamente e para proteger o corte das mãos ele escondia o polegar sob a palma das mãos, mostrando os outros quatro dedos. Foi quando lhe veio à mente de colocar isso em seu trabalho, diferenciando dos outros. A partir daí começou a pintar as figuras com quatro dedos. Ainda em Goiânia trocou a tinta a óleo pela acrílica.

O artista mostra uma grande preocupação ao executar o seu trabalho, acredita que às vezes é até exagerado e perfeccionista, com relação aos traços pretos que contornam as

figuras, ele procura fazer um traço firme, seguro; faz questão de apresentar um trabalho quase perfeito (porque se fosse perfeito o computador poderia fazê-lo) e muito “limpo”.

3.3.1– O Sertão e o Fantástico em Análise

Nossa Senhora dos Artistas



Fig.44- Marcos Oliveira - N. Sra. Dos Artistas - Acrílica s/ tela -120x100cm
2007 – Coleção Frederico Telho – Goiânia - GO

Marcos traz dentro de si todo sincretismo religioso, característico de nossa cultura; ao mesmo tempo em que registra cenas de umbanda, macumba, representa orixás, também pinta São Francisco e anjos, torna santo quem não é – São Lampião – e coloca os homens em oração diante da cruz. Ao criar uma obra como Nossa Senhora dos Artistas, não só está pensando nas suas proteções, mas também lhes presta uma homenagem, uma obra iluminada e de rara beleza.

Apesar do título se referir aos artistas, Marcos preferiu colocar nas mãos de Nossa Senhora simplesmente uma paleta e meia dúzia de pincéis. Mesmo tratando com formas chapadas podemos perceber um primeiro e um segundo plano. Como numa paisagem o primeiro plano se encontra na parte inferior da tela, com três anjos: um em cada lateral e um central, ligeiramente maior que outros, com um halo iluminado e amplas asas e a parte inferior do trono com um rico adorno central, num entalhe quase barroco, sobre o qual a santa está sentada. Porém estes anjos, na verdade, sugerem que a estão sustentando no ar, com trono e tudo.

Num segundo plano Nossa Senhora surge resplendorosa, chamando atenção para si com um manto que a envolve e protege desde a coroa até os seus pés os quais não aparecem; o manto parece também envolver o observador, devido à amplitude do desenho. Na verdade trata-se de um falso segundo plano, pois suas formas acabam por se sobressair sob os anjos que estão na parte inferior, bem como os dois anjos que se encontram na parte superior, também um cada lateral. Ela se apresenta coroada e soberana, como se fosse não apenas uma santa, mas a rainha de todos os artistas, suas grandes mãos seguram do lado esquerdo uma paleta e do lado direito os pincéis. A abertura do manto cria formas onduladas gerando até um leve efeito de movimento, exibindo a sua parte interior e parte da vestimenta da santa, tudo de forma muito simétrica.

Numa linha horizontal, abaixo da metade do quadro mais dois elementos laterais estão inseridos: entre as ondas do manto, dois pássaros, um de cada lado, estão ali aninhados, envoltos pelo manto e, nos limites laterais da tela, nesta mesma linha imaginária, dois cactos, um de cada lado, nascem das ondas finais do manto. Nossa Senhora carrega o traço nordestino do artista, que não perdeu suas origens.

Na altura e ao lado da cabeça mais dois pássaros, um de cada lado. Enquanto que os dois pássaros do lado inferior estão aninhados em seu manto, estes parecem sussurrar aos ouvidos de Nossa Senhora, que sob o manto que cobre sua cabeça também usa um lenço branco para cobrir seus cabelos. Mais para as laterais, na altura da coroa, mais dois anjos voam soltos, porém com forte presença protetora.

O fundo é único, não existindo uma demarcação da linha do horizonte, por isso pode-se afirmar que ela se encontra numa esfera celestial e (dourada) que se observa na cor amarela do fundo.

No esquema de composição vê-se três linhas horizontais: a primeira pelos anjos e pássaros na altura da cabeça, a segunda pelos cactos e pássaros na altura da onda do manto e uma terceira com os três anjos que estão aos pés da santa, sustentando-a. Da coroa ao término do manto, tem-se claramente a presença de um grande triângulo.

O plano espiritual está bem representado pelo roxo externo de seu manto com pequenas flores delicadamente distribuídas por todo ele, bem como o roxo que está atrás do anjo central. A espiritualidade se reafirma no plano celestial com o azul interno do manto e dos punhos ornamentados, com o azul das asas dos anjos laterais, e no anjo central com barba e coroa azuis. Com o rosa se apresenta a delicadeza, a feminilidade e o amor espiritual. E finalmente na coroa com o vermelho simbolizando o poder e a estabilidade com o marrom. O fundo resplandece luz, alegria e otimismo.

A presença de elementos simbólicos como os anjos e o trono representam um elo entre os céus e a terra, entre o divino e o homem enquanto que os pássaros representam a transcendência artística, já que se trata de uma imagem positiva, de um espírito livre e nobre. Com suas grandes mãos Nossa Senhora representa força, proteção e também generosidade, além do poder e realeza instaurados pela coroa. Suas mãos também, além da oferenda dos materiais aos artistas sugerem também a oferta do dom. Os pássaros aninhados no manto estão protegidos e libertos do materialismo, já que Nossa Senhora está representada num plano espiritual iluminado enquanto que os pássaros das laterais de sua cabeça simbolizam a fala reflexiva, que leva o artista a pensar antes de realizar uma ação.

Maria de Lampião



Fig.45- Marcos de Oliveira – Maria de Lampião –Acr. s/ tela
120x120cm – 2007 – Acervo Unesp - Bauru - SP

Maria de Lampião faz parte de uma série de quadros pintada sobre o tema cangaço que o artista, após pesquisa sobre o assunto, resolveu produzir uma série com este motivo.

Maria aqui se apresenta como em pose para uma foto e como num cenário, ao seu lado estão duas armas que fazem parte de sua história. Apesar de estar com um punhal na mão demonstra serenidade, mesmo porque as armas de modo geral estão presentes em seu cotidiano e não diminui a sua feminilidade; a mão é expressiva, representa força, poder e proteção, mas também estabilidade, sugere quase que um gesto de saudação e amizade. Mesmo com a representação de pés grandes, que faz parte das características da pintura do artista, seus pés estão delicadamente apoiados e cruzados entre si; o desenho é delicado e sinuoso, chegando a ter um toque de volúpia, não deixando de mostrar a forte ligação com a terra. Seu braço esquerdo apoiado sobre o joelho do mesmo lado, demonstra um momento de repouso.

Os cangaceiros eram pessoas vaidosas e que tinham preocupação com a aparência e com as roupas que usavam, eram trajes imponentes que usavam para despertar a admiração da população. Maria segue também este ritual, principalmente por ser a mulher do chefe do bando, no que se refere às jóias e adereços.

Os cangaceiros também tinham uma preocupação estética com seus objetos: rifles, punhais, cartucheiras e fuzis eram ricamente ornamentados, como podemos aqui constatar nos dois rifles ou mosquetões idênticos que se apresentam nas laterais desta obra: a alça que protege o gatilho enfeitada com voltas e pequenos gomos arredondados e logo ao lado detalhe cor de rosa com flor, e, no cabo de madeira, na lateral, uma cruz grega oca dentro de um círculo enfeitada nas extremidades, bem como a base mais embaixo com diversos pontinhos. O punhal que Maria segura em suas mãos além de pedras incrustadas na ponta do cabo, também é esculpido. Apesar das mulheres andarem armadas elas não participavam dos combates.

Os enfeites também estão presentes nos chapéus, alpercatas, bolsas e embornais, tudo realizado pelas mãos hábeis de Lampião.

Lampião foi o primeiro cangaceiro a cuidar da sua imagem, além das roupas citadas acima, ele também usava joias, como anéis, colares e broches e, Maria, cúmplice de seu companheiro, se adapta ao mesmo costume, usando anéis de ouro em todos os dedos. O ornamento faz parte da história do cangaço.

O lenço vermelho no pescoço da personagem é uma referência a Lampião, pois quem usava o lenço desta cor era ele. Geralmente o lenço era feito em seda inglesa ou tafetá francês e traziam monogramas bordados nos quatro cantos (os lenços de Lampião eram deste modo) e eram fixados no pescoço por diversos anéis, geralmente em ouro.

Também as bolsas e embornais eram enfeitados com bordados, normalmente de motivo floral. As bolsas, também chamadas de bandoleiras, aqui utilizadas por Maria Bonita, tinham alças largas (para não machucar o portador) e eram feitas de tecido resistente. Neste caso o artista optou por realçar o trabalho da costura, que apesar de Lampião possuir máquina, o acabamento, às vezes, era feito manualmente. As flores pintadas nas laterais da aba das bolsas dão um acabamento fino e delicado às mesmas, assim como o fecho que se apresenta de forma diferente e incisiva.

Seu chapéu é ricamente ornamentado com flores e o couro trabalhado com finos detalhes e incrustações de medalhas e moedas de ouro. Lampião além de saber costurar e bordar, sabia trabalhar o couro com arte.

O cinto de couro cruzado sobre o peito, sempre com enfeites, era utilizado para carregar os cantis enquanto que na cintura, também de couro, as cartucheiras chegavam a acomodar 121 balas de fuzis.

O cachorro que se recosta sobre a perna e pés de Maria provavelmente seja, pela cor empregada, Dourado, um dos cães de Lampião. Ele tinha dois cães: Ligeiro e Dourado, como Ligeiro tinha a pelagem mais escura, este só pode ser o outro.

Não se pode dissociar o cangaço da região territorial em que atuaram, que é o sertão. Definido em alguns dicionários como *terra distante*, se diz que seus limites territoriais são imprecisos, também quer dizer grande deserto (desertão) “no sentido próprio e no figurado”; trata-se também de uma zona “no interior” e “um mundo misterioso apartado da civilização”, nos dizeres de Elise G. Jasmin (2006, p.16) e, para Guimarães Rosa “é terra de ninguém”. Ao apresentar o sertão como um mundo fora da civilização e como “terra de ninguém”, cria-se um status próprio para este lugar, como se o mesmo não fizesse parte da nação; aliás, é como se ele fosse uma outra nação em que os homens podem *viver sem lei nem rei*, onde cada homem pode ser *o rei de si mesmo*, como bem observou Frederico P. de Mello (2004), segundo anotações dos viajantes do século XVI.

Sob este ponto de vista considera-se que os pássaros desta obra demonstram a forma independente como estes grupos de cangaceiros viviam, apartados do restante da nação, fazendo justiça com as próprias mãos e determinando suas próprias leis. A nação se apresenta fragmentada através das bolinhas que estão na parte inferior da tela, que ora se agrupam, ora estão em par ou ainda isoladas, sob os pés de Maria e sob os cactos, que “tomba sobre a civilização”. Em todas elas falta uma cor para completar todas as cores da bandeira; falta o sertão ser incorporado nesta nação.

Maria Gomes de Oliveira foi a primeira mulher cangaceira do Brasil, nunca se casou com Virgulino Ferreira da Silva, mas oficialmente é Maria de Lampião.

O esquema estrutural da composição é formado por duas linhas verticais nas laterais, uma linha inclinada a partir da metade inferior que sobe através da perna, cujo joelho o braço esquerdo da personagem, está apoiado e vai até o pássaro do lado direito e mais duas linhas posicionadas mais na diagonal, sendo uma que segue a perna dobrada e inclinada sobre o chão e a outra a linha dos dedos alongados segurando o punhal.

O vermelho intenso do fundo acaba por se diluir pelo verde mais suave da camisa de Maria Bonita, pelos tons ocres dos cintos cruzados sobre o peito, da cartucheira e do cachorro, bem como da neutralidade do marrom nos cabos dos rifles ou mosquetões e também do chapéu. O amarelo de sua calça, também intenso é destacado pelo lilás das bolsas. A tonalidade quase cinza das mãos e dos pés neutraliza o restante da composição cromática,

dando equilíbrio nas cores. Por fim as pequenas bolas quase que se diluem no todo da composição através das cores frias verde e azuis, impedindo que o amarelo se sobressaia.

Os cactos não lhe ferem os pés nem as pernas, é como se ela estivesse sentada sobre eles ou como se brotassem de seu corpo, representando o domínio do cangaço sobre o sertão, sobre a terra em que vive. Parodiando Euclides da Cunha podemos afirmar que o cangaceiro “é antes de tudo um forte”. As formas volumosas dão a Maria a idéia de uma mulher forte, uma guerreira, transmitindo a força e o vigor feminino; enquanto que as armas reforçam o fortalecimento do poder desta mulher.

Guerreiro Fantástico



Fig.46- Marcos de Oliveira - Guerreiro Fantástico – Acr. s/ tela – 140x250cm – 2009 – Acervo do artista

Seguindo uma linha mais dinâmica, Marcos vem desenvolvendo uma série em seu trabalho que ele intitula como guerreiros. Nestes trabalhos além de representar seres fantásticos, também cria formas inusitadas sem perder seu estilo na expressão humana com as formas volumosas e arredondadas, as mãos grandes e a cabeça comprida e o rosto estreito, além do uso das cores vibrantes.

Guerreiro Fantástico é uma obra audaciosa e avançada que faz parte do imaginário coletivo: homens fortes e heroicos que sobre um determinado animal: cavalo, dragão, aves

gigantescas ou animais híbridos matam, dominam, enfrentam e derrotam toda a sorte de seres maléficos. Guerreiros mitológicos ou medievais servem de estímulo para a criação de livros, filmes, jogos, desenhos e sempre são motivo de sucesso aclamado pelo público das mais variadas faixas etárias.

A palavra guerreiro é uma variante de *guerino* que vem do germânico e significa o defensor.

Nesta obra o guerreiro está sobre um animal inusitado e que não pertence a nenhuma das categorias citadas acima: trata-se de um boi, mas de um boi híbrido, na verdade se assemelha mais a um “boi mecânico” por conta de suas rodas e engrenagens. Cabeça e pescoço apresentam-se normais com exceção dos óculos que o animal está usando, sugerindo uma máscara na parte frontal da cabeça do mesmo. A partir do tronco o animal parece estar vestido com uma armadura, sob a qual, abaixo da linha do peito surge um enorme chifre que ajuda o herói a combater o monstro e em seguida, no lugar das pernas dianteiras uma grande roda ligada por uma corda, como uma polia, a uma engrenagem situada na metade do corpo do animal, com um círculo bem menor.

Ligadas a esta engrenagem mais dois círculos estão interligados, um rosa embaixo do braço do guerreiro e o outro maior mais colorido que está ligado a uma outra engrenagem na região lombar do animal e outra na parte inferior ligada às pequenas rodas intermediárias entre a frente e a parte de trás do animal, que mais parecem ter uma função de arma cortante, pois não tocam o chão.

A parte traseira se junta a todos esses elementos por dois parafusos e o que seria o rabo do animal termina por formas largas e redondas laranja e verde que vão se inclinando e sobre as quais três rabos curtos, um seguido do outro, similares ao de uma serpente; depois esta forma se afina, na cor laranja apenas, desce na vertical, terminando por três rodas sendo uma maior e duas menores. É um animal rápido, habilidoso e capaz de enfrentar os perigos de modo destemido: os óculos não deixam que o perigo seja visto e não se vendo o perigo não se sente o medo. É um novo animal que pode significar novos meios para combater velhos monstros.

O guerreiro se apresenta numa posição confortável, apoiando-se com seu braço esquerdo sobre parte do suporte das engrenagens, suas mãos seguram um enorme facão. Na verdade ele não está em cima do animal, mas dentro dele, pois não se vê suas pernas ou pés, portanto, conclui-se que realmente se trata de um “boi mecânico”.

O guerreiro na verdade é um rei, sob sua cabeça vê-se uma pala vermelha que continua por sobre os ombros com outra cor, sugerindo a existência de um manto atrás de si, e, sobre sua cabeça uma elegante coroa de três pontas. Do seu ombro esquerdo aparece parte de seu cetro, enfeitado, esculpido e cravejado com pedras, seguindo o mesmo estilo de enfeite de sua coroa e do facão que tem em suas mãos: duas pedras verdes embaixo e uma vermelha em cima. Um guerreiro além da arma com que vai à luta, normalmente, se apresenta com uma armadura ou com um escudo, o que não acontece na cena observada. O rei aqui se apresenta de forma soberana, imponente e grandiosa, ele é o senhor da cena e da situação: o protetor, o defensor, aquele que está vencendo a criatura lendária, mitológica ou fantástica. Para um guerreiro lutar sobre seu animal é mais glorioso, pois ao derrotar seu inimigo pode “cavalgar” sobre o mesmo que se rasteja pelo chão.

O monstro parece ser esmagado pelas rodas do animal, bem como pelo chifre frontal que sai de sua armadura que logo lhe atravessará o pescoço ou a cabeça, uma vez que ela indica movimentos de locomoção. A criatura fantástica a princípio apresenta características do chamado rei das serpentes, o Basilisco, que para confirmar sua realeza tem uma crista em forma de coroa, é um ser da mitologia grega que possui um veneno letal e o seu olhar é fatal como o da Medusa, até o ar que expele pode matar plantas, assim como seu hálito também pode ser mortal. Uma das formas de matá-lo é ver seu próprio reflexo no espelho. Observa-se que o guerreiro não olha para o monstro, mantendo uma atitude passiva, porém na armadura do boi encontra-se indícios que a área branca, na forma de um pássaro vazado, pode ser na verdade um espelho colocado de forma estratégica. Deste modo também se explica os óculos que o boi está usando, já mencionado acima, porém com o objetivo de não olhar nos olhos da grande serpente.

Na heráldica ele é representado com a semelhança de um dragão, em outras descrições como um lagarto gigante; não fosse o término de sua cauda bifurcada no formato da cauda de um peixe, poderia se afirmar tratar de um Basilisco, mesmo considerando as pequenas asas no seu corpo e os enfeites no seu papo logo abaixo da cabeça.

Para completar a composição dois grandes pássaros “mecanizados”, com asas de anjos, pequenos chifres e rodinhas que se encontram no alto e nas laterais; depois mais quatro pássaros que sempre estão presentes na obra do artista, distribuídos de modo a proporcionar um equilíbrio na composição, bem como as pequenas bolas e círculos, sempre muito colorido e intenso.

Os três grandes elementos da composição estão interligados pela cor azul, assim o boi, o guerreiro e a criatura estão totalmente sintonizados em ação e movimento. Verde e laranja se harmonizam no boi e na criatura, como se um fosse parte do outro, transmitindo energia de modo arrojado e estimulante. O roxo, por estar numa posição quase central, proporciona a união de todos os elementos desta composição e finalmente o fundo amarelo dá energia, confiança e luz apresentando uma solução para o problema que o rei guerreiro tem que enfrentar.

No esquema de composição há uma primeira linha vertical na lateral esquerda que vai do grande pássaro, passando pelas cabeças do boi e da serpente, uma outra linha horizontal segue da cabeça ao rabo da enorme serpente, depois uma linha inclinada na vertical que se inicia na roda quase central, que está sobre a serpente, seguindo o movimento das engrenagens, braço e antebraço do guerreiro, terminando pelo cetro e uma última linha inclinada horizontalmente que vai do chifre do boi até o último rabo do mesmo.

Nesta obra tudo é fantástico não só o guerreiro, que, aliás, é o menos fantástico de todos os outros elementos, mas o grande animal “mecanizado” sobre o qual ele “cavalga” com rodas, chifres e armas, assim como o ser mitológico que pode ser uma mistura de serpente com dragão, lagarto ou peixe e os dois grandes pássaros com rodinhas e asas de anjos.

Ao transformar um guerreiro em um rei, retoma-se a alguns conceitos da história da idade média, quando os membros da elite dos guerreiros montados se tornaram conhecidos como cavaleiros e estes pertenciam à nobreza. Os guerreiros eram pessoas que seguiam um determinado código de comportamento e de ética como a honra acima de tudo, a valorização da lealdade, da coragem e da generosidade, além de defender a justiça contra todo o mal e a injustiça e proteger as mulheres, os fracos e oprimidos. Guerreiro Fantástico, sem dúvida alguma, uma grande obra em tamanho (140x250cm) e expressão.

3.4– O Simbolismo Caipira de Orlando Fuzineli

Aos sessenta e dois anos este artista transborda em vitalidade, em amor à arte e a sua respectiva produção, assim como a dedicação às palestras e acima de tudo nas cores vibrantes que estão presentes em sua obra. A vitalidade de sua obra representa a vitalidade de sua própria vida.

Artista pleno, Orlando Fuzinelli representa o mais autêntico primitivista das bandas do sertão paulista, apesar de residir em uma das maiores cidades do interior do Estado de São Paulo; pois o mesmo ainda carrega consigo a cultura da oralidade, representada através das histórias vividas e ouvidas, a imaginação, a perseverança e principalmente a observação, presentes desde a sua mais tenra infância na fazenda onde foi criado. Dragões, sacis e monstros que povoam seu universo imagético, têm origem nas histórias de assombração que ouvia por muito tempo, desde criança até a adolescência.

O gosto pela pintura manifestou-se desde criança, apesar de ainda não ter noção do que queria fazer. Lembra-se que a família morava em uma casa de tábua e que os raios de sol entravam em seu quarto através das frestas de madeira, anunciando assim o amanhecer. Recorda-se também que sua mãe lavava roupas em uma tina, assim como as fervia dentro de uma lata dessas de vinte litros. Fuzinelli pegava então os carvões que restavam do fogo em que a roupa foi fervida e começava a desenhar nas paredes de tábua da casa, o que lhe rendia com isso eram umas broncas.

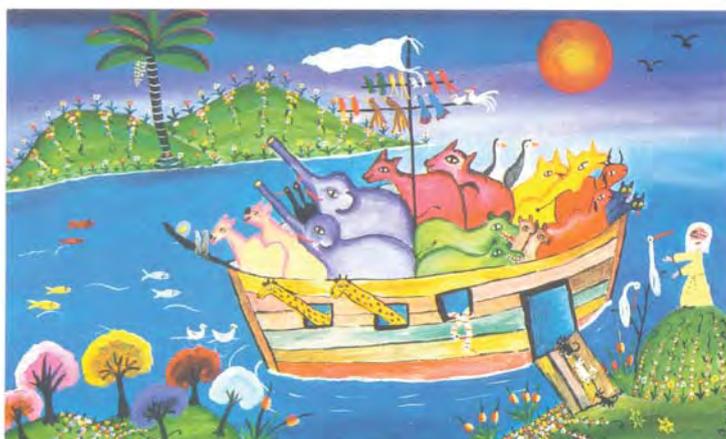


Fig.47- O. Fuzineli - Arca de Noé – AsT – 70x90cm - 1997

Para ele um artista era uma coisa muito distante de sua realidade, pois as dificuldades eram muitas, como por exemplo: freqüentava a escola da fazenda e a compra dos materiais naquela época era muito difícil, pois seu pai não tinha condições de comprar materiais caros e as caixas de lápis de cor que ganhava de seu pai eram com seis lápis apenas e, ainda por cima, pequenos; e, ainda deveriam durar o ano todo. Era uma alegria imensa quando tinha desenho para fazer na escola.

Fuzinelli nasceu no Distrito de Jurupema (antiga Jurema), pertencente ao Município de Taquaritinga, região oeste do Estado de São Paulo, em 23 de julho de 1948, numa fazenda que pertencia à Rede Ferroviária Federal, onde os eucaliptos eram plantados e depois transformados em lenha para as locomotivas. Era um trabalho duro e as crianças, desde cedo, começavam a aprender o ofício. Fuzinelli, aos nove anos de idade, saía da escola ao meio-dia e depois trabalhava até o anoitecer.

Para continuar os estudos depois do primário, tinha que caminhar três quilômetros para pegar um ônibus e depois viajava mais doze para cursar o ensino médio.

Adolescente já trabalhava na ferrovia e os encontros entre os rapazes e moças, os namoros e os flertes aconteciam na estação do trem, além da troca de cartões enfeitados, o chamado correio elegante, que Fuzinelli, com sua veia poética, conquistava as meninas com suas inspiradas quadras.

Aos vinte anos seu pai veio a falecer e por ser o filho mais velho de três irmãos, tornou-se arrimo de família. Aos vinte e dois anos, saiu da fazenda onde nascera e foi criado e mudou-se para Araraquara, onde além de trabalhar também fez um curso técnico de agrimensura. Depois foi trabalhar na cidade de Ribeirão Preto, mas não gostava de lá, e, resolveu então, mudar-se para São José do Rio Preto, uma cidade que ele nem conhecia, acompanhado da mãe e de seus dois irmãos mais novos.



Fig.48- O. Fuzinelli - Sonhos – Desenho - 1999

Trabalhando como técnico de agrimensura era auxiliar de engenheiro e depois que foi para Rio Preto resolveu fazer Administração de Empresa. Passou a chefe da sessão técnica, controlando uma parte financeira. Aposentou-se nesta área. Neste meio de tempo, casou-se e teve dois filhos.

Fuzinelli encontrou na cidade um foco muito grande de artistas e, com certo acanhamento, começou a freqüentar as rodas dos artistas no Centro Cultural de Rio Preto, ver exposições e ficava fascinado com tudo aquilo. Aos domingos os artistas se reuniam e pintavam ao vivo, e ele ficava lá, só olhando. Acreditava que o artista era uma pessoa superior, não falava, não perguntava nada, ficava só ouvindo. Até que começou a fazer algumas coisas escondidas em casa, usando tinta de artesanato, tinta de tecido, fazendo experiências sozinho e descobrindo técnicas para se expressar. Sentia prazer em fazer os quadros e admirá-los depois de prontos, porém não tinha coragem de mostrar seus trabalhos para ninguém.

Depois mostrou seus trabalhos para seu chefe, um engenheiro, do lugar em que trabalhava, o qual o incentivou a mostrar seu trabalho. Levou-o até o Centro Cultural, onde iria acontecer o Salão de Inverno, que era Salão para principiantes. Fuzinelli levou seus trabalhos, fez inscrição e, pela primeira vez, expôs seus quadros; estava com pouco mais de trinta anos.

O artista não sabia que era primitivo. Ele gostava e achava bonito o acadêmico, queria desenhar como aquelas outras pessoas, mas, segundo ele, “rodava e rodava e caía nesse desenho infantil.” Até que um dia um quadro seu foi premiado, recebendo uma medalha com Menção Honrosa e o artista ficou numa felicidade sem tamanho. Foi quando um artista lhe disse que esse era um estilo e começou a lhe mostrar os trabalhos de José Antônio da Silva que, até então nunca tivera ouvido falar.

Quando começou a observar a obra de Silva, descobriu que seu trabalho tinha uma semelhança muito grande com aquilo que o José Antônio da Silva tinha realizado e se identificou muito com tudo aquilo. Além disso, descobriu que o seu jeito de pintar é um estilo de pintura, é o primitivo ou naïf.



Fig.49- O. Fuzinelli - O Paraíso de Adão e Eva – AsT – 40x50cm - 1998

A partir de então começou a pintar, assumindo seu estilo, não se preocupando mais com as formas acadêmicas. O primeiro lugar que enviou um trabalho, fora da cidade de Rio Preto, foi para Limeira, num Salão e foi selecionado. A partir daí, criou coragem e começou a mostrar seu trabalho, foi caminhando e ganhando fronteiras. Desde aquela época não parou mais de participar de muitas exposições tanto coletivas quanto individuais, Salões de arte, enfrentando muitos críticos e várias exposições fora do Brasil.

Sua primeira exposição no exterior foi em Portugal, no Cassino do Estoril. Fuzinelli mandou uma carta se apresentando como artista primitivo, dizendo que gostaria de expor em sua galeria, pois descobriu que o diretor de lá gostava do estilo primitivo.

Depois de Portugal expôs em outros países como Suíça, Dinamarca, França, Nova Zelândia, onde colecionadores adquiriram suas obras, inclusive no Japão.

Apesar da paixão pela pintura Fuzinelli não esconde seus outros dons artísticos: também gosta de escrever poesias e contos, fazer esculturas tanto com sucata quanto em papel mache; transforma gavetas e caixas de frutas em belos oratórios, “adoro ser sucateiro”, diz com alegria.

Já participou de vários livros com contos e o último foi uma parceria com Ariana Lopes, escritora e contadora de “causos”, onde ela conta suas histórias caipiras e ele escreve sua poesia, com um título bastante sugestivo: *Dois dedos de prosa e um de poesia*, capa desenhada por ele e prefácio de Aguinaldo José Gonçalves, professor de Relações Intersemióticas da Unesp de Rio Preto. Abaixo um trecho do poema *Amor de Caboclo*, que mostra seu lado extrovertido:

De apelido ocê me chama
querendo me ofendê
É mió ocê pará
porque a coisa vai fedê.

Ocê me chama de baixinho
baixinho eu num sô
Baixinho é cu de sapo
com cara de sopradô.

.....
Porque ocê nu, me chama
De lindo, beleza ou tesão
Eu sei que ocê me xinga
mas por mim sente paixão.
.....



Fig.50- Capa – Ilustração do artista

Além disso, o artista também já fez muitas ilustrações, inclusive para livros didáticos. Recentemente uma das telas que foi capa do catálogo de sua exposição no MIAN – Rio de Janeiro (Museu Internacional de Arte Naïf), e que já tinha sido vendida, porém o artista foi procurado por uma editora de São Paulo, para venda dos direitos autorais da imagem, para ilustrar um livro didático. Trata-se de dois dragões descendo sobre uma ilha com alguns sacis e muitas garças voando.

Fuzinelli também gosta muito de ir a escolas dar palestras, pintar junto com as crianças, fazer trabalhos com crianças especiais, com crianças que têm câncer, sempre falando da arte primitiva, da arte naïve. Por outro lado diz que as crianças se identificam muito com as cores vivas do primitivo e acham que o desenho deles é igual ao do artista e eles também não têm ainda a idéia do acadêmico.

Sobre a crítica diz ter mais aspectos positivos do que negativos, pois seus trabalhos sempre foram elogiados tanto em salões de arte quanto em exposições. Entretanto está um pouco aborrecido porque sempre participou da Bienal de Piracicaba e este ano de 2010 seu trabalho não foi selecionado.

Com relação ao mercado de arte acha que é complicado porque o artista sabe pintar, mas não sabe vender. Além disso, no começo, como todo artista, tinha um certo apego àquilo que fazia e tinha dó de se desfazer dos quadros.

Depois começou a pensar que não poderia ter esse tipo de sentimento e a mudar sua mentalidade, pois se um quadro vai o próximo que irá pintar vai ser bem melhor que esse que está vendendo, ou seja, vai uma ideia e vem outra melhor e a partir daí começou a acreditar mais em si mesmo, em sua capacidade, em seu talento e segundo ele, com a graça de Deus, isso parece fortalecê-lo.

Desse modo o artista consegue abranger uma variada gama de temas sem perder seu estilo e originalidade, através de composições ricas, onde cor, forma, equilíbrio, espaço, movimento, expressam os mais variados signos, representados através de histórias do dia a dia, do folclore, dos ditados populares, das novelas, de fatos e coisas da vida real e da ficção. Por se tratar de uma produção muito espontânea, sua única preocupação é em obedecer a sua linha, dentro da qual vem pintando, a sua estética, não se preocupando com outras coisas pois, para ele, o que importa é o seu desenho, a sua pintura, os quais falam/explicam por si em cada obra.

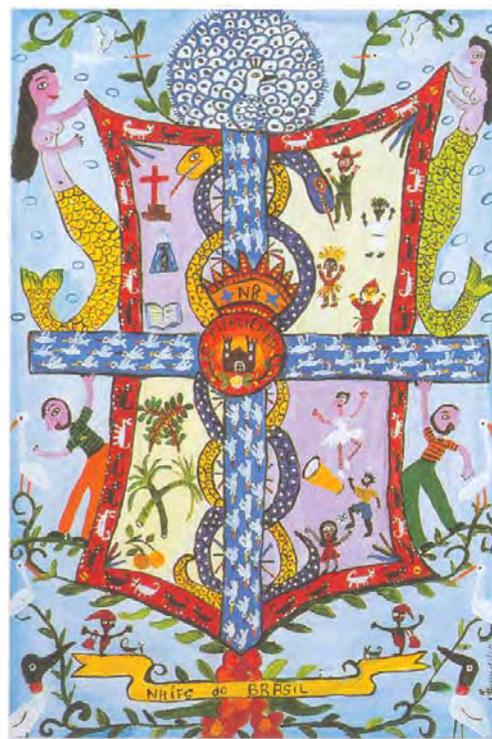


Fig.51- O. Fuzineli - Brasão dos Naífs – AsT – 60x40cm - 2002

Com uma definição de popular muito breve e simples, parece eliminar as barreiras que permeiam a cultura brasileira, pois para o artista, popular é aquilo que atinge a todas as pessoas de vários níveis sociais, isso pode ser “tanto aquele que ta no boteco bebendo uma pinga, vê e gosta daquilo que faço, como aquele intelectual que vem ali e também gosta do meu trabalho.” Assim, a arte faz com que as pessoas se aproximem umas das outras, independentemente de outras questões como econômicas, classe social, formação etc.

Sobre os termos naïf e primitivo conta que quando começou a surgir o termo naïf as pessoas definiam como aquele trabalho mais bem elaborado, e, o primitivo, que também podia ser chamado de ingênuo, era um trabalho mais comum, mais automático.

Para ele não importa a classificação: se é primitivo, se é naïf ou folclórico; o artista quer mais é fazer o seu trabalho e mostrá-lo. Tem vocação, se sente realizado de fazer suas pinturas; sente-se alegre por fazer alguma coisa, de criar alguma coisa, sem nunca ter aprendido nada com ninguém, sendo totalmente autodidata. Segundo ele, Deus lhe deu este dom.

Sobre o momento de criação, o artista acredita que quando está pintando existe uma força superior que o orienta. Ressalta que não está falando de religião, nem de espiritismo, nem de igreja católica, muito menos de pintura mediúnica. Está falando que existe uma energia positiva, que toma conta do seu ser e que canaliza aquele dom que tem para a tela e faz o artista dar forma e cor à obra.

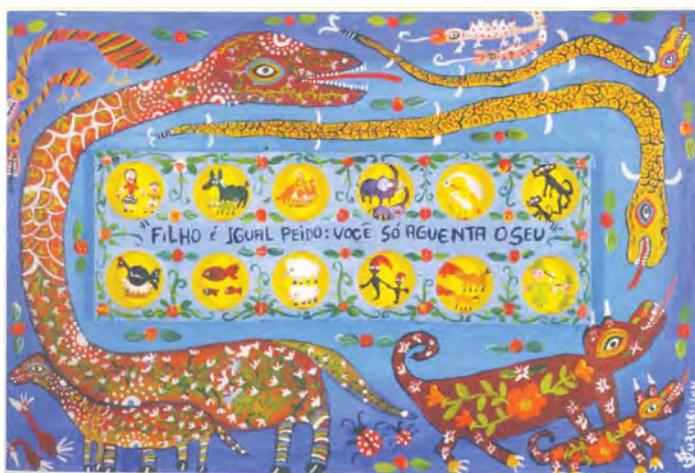


Fig.52- O. Fuzineli - Ditado Popular – Técnica Mista – 40x60cm - 2004

Às vezes, as pessoas lhe perguntam como ele consegue harmonizar as cores fortes, que parece ser tão complicado, do modo como ele utiliza. Por isso crê que tem alguma coisa que lhe orienta, alguma coisa mais forte, uma energia que mostra o caminho certo das coisas, as cores que vai usar. Então, ao mostrar um quadro, que chama bem a atenção, explica que não foi pesquisar onde colocaria o verde, o azul ou o amarelo, foi pintando, jogando tinta e o resultado foi um trabalho com cores que se destacam, e nota-se uma vibração bastante positiva.

Fuzinelli adora as cores vibrantes e admite que os primitivos gostam muito de cores quentes, de cores vivas, as cores primárias e as cores puras, segundo ele, noventa por cento não gosta muito de misturar as tintas. Como pinta com tinta acrílica, acha mais difícil misturar as cores e dá um exemplo: se tiver que misturar o branco com o vermelho para pintar uma rosa, prefere pintá-la de vermelho a cor-de-rosa, ou então a pinta se coincidir de comprar uma tinta cor-de-rosa; ou entre um amarelinho claro e um amarelo mais forte, prefere um amarelo

ouro, que é para destacar mesmo. Assim não se preocupa com a mistura de cores, gosta de jogar com as cores vibrantes mesmo.

Conforme já foi dito anteriormente, o artista desenvolve em sua obra os mais variados temas, o que torna seu universo pictórico muito rico e amplo. Entre esses temas está o vaso com flor que além dele gostar de fazer, parece também que as pessoas gostam de comprar; segundo ele as pessoas se identificam muito com os quadros com flores porque não é simplesmente um vaso que ele faz. Este vaso pode transmitir a idéia de um edifício, de uma árvore ou até mesmo de um parque, onde as pessoas passeiam sobre o vaso, ou ficam penduradas como as flores, pessoas subindo escadas para chegar ao topo do vaso; casais que namoram sob o vaso ou passeiam sob o mesmo, ou simplesmente ficar embaixo dele para observar.

É um surrealismo que parece brotar do inconsciente coletivo. Trata-se de um surrealismo dentro do primitivismo evocado pela mente do artista que, segundo ele, não tem limite, pois o mais importante para um artista é criar e não copiar, às vezes, o mesmo pode até aproveitar uma idéia de alguma coisa que viu, mas não copiar, porque ele tem que ter a sua originalidade e sempre fazer algo novo.

Cada obra é única e um artista não faz um quadro igual a outro para satisfazer o gosto de ninguém, em primeiro lugar porque não conseguiria fazer nem o desenho igual e nem os mesmos tons de cores e em segundo lugar um artista criativo, não quer se repetir, quer criar.



Fig.53- O. Fuzineli - Trio de Mandalas – Acr. s/ calota – 36x104cm - 2008

Uma de suas marcas em seus quadros são os três cachorrinhos: dois pretos e um branco, segundo Fuzinelli, os pretos são machos e a branquinha é fêmea e as pessoas se identificam muito com isso.

Baseado no ditado popular “Prenda suas cabritas que meu bode está solto”, o artista pintou um quadro com a cachorrinha branquinha presa num quadrado e um monte de cachorro preto em volta e segundo ele os críticos gostaram daquele quadro, as pessoas achavam engraçado e, com esta obra ganhou Medalha de Ouro. Por causa deste prêmio acabou expondo em Portugal pela segunda vez, quando o Brasil fez 500 anos, em Lisboa; o título do quadro era “Cadela que não anda, não encontra macho”.

Outro tema importante para o artista e que também gosta muito de fazer é o folclore. Não só na pintura; o artista gosta de contar histórias para as crianças na escola, e leva esses temas até elas, além de pintar junto com eles.

Também gosta de criar seus próprios “santos” como Nossa Senhora da Copa, Nossa Senhora da Bondade, Nossa Senhora da Casa Própria; com sua imaginação viaja por esse rico universo da cultura popular e fonte inesgotável de criação.

Fuzinelli gosta muito de Van Gogh, mas a grande referência para ele, fonte de inspiração e de identificação com o seu trabalho é Matisse. Estes são artistas que tomou conhecimento, quando começou a freqüentar o Centro Cultural de Rio Preto. Tanto é que, quando começou a pintar, lhe disseram algumas vezes que ele era fauvista, porque fazia umas pinturas coloridas, com pinceladas muito soltas, inclusive com cores brilhantes; depois veio a conclusão unânime de que era primitivo mesmo.

O artista também não esconde o enorme carinho que tem pelos outros artistas primitivos, inclusive mostra sua coleção que tem desde o mais simples, mais humilde até trabalhos mais elaborados. Sua coleção abrange artistas que ainda não foram reconhecidos como aqueles que já têm renome internacional. Encontra-se ali Antônio Poteiro que segundo o artista tem um desenho e uma pintura que são representações natas, verdadeiras; Aparecida Azedo, Constância Nery e vários artistas de Rio Preto mesmo, como Daniel Firmino, Dona Olinda, Deraldo Clemente que ganhou um prêmio na Bienal Naïfs, além de Rodrigo um jovem rapaz que está surgindo agora, entre outros.



Fig.54- O.Fuzinelli - O Presépio – AsT – 50x70cm - 2009

Também fala de Waldomiro de Deus e de José Antônio da Silva³, lembrando que este último tem o Museu de Arte Primitivista que leva seu nome e diz que além de ter muita gente boa, é difícil encontrar um primitivo que não goste do outro, parece que todo mundo gosta de todo mundo. Cada um tem seu estilo e em uma exposição de naífs ou mesmo na Bienal cada um tem para mostrar aquilo que sabe fazer de forma autodidata. Quando voce estuda desenho é diferente, voce começa fazendo cópias. E o primitivo não, ele já começa fazendo suas experiências pessoais, desenhando a vontade, jogando tinta no papel ou na tela, de modo que sua criação não segue a orientação de ninguém, a não ser seu próprio instinto.

³ José Antônio da Silva criou em 1966 o Museu Municipal de Arte Contemporânea, nos fundos da biblioteca na qual trabalhava. Depois de sua aposentadoria, Silva resolveu mudar-se para São Paulo e o Museu foi fechado e as obras do acervo, bem como todos os objetos históricos que foram coletados pelo artista, ficaram abandonados, sujeitos ao calor e à umidade, às traças, ao fungo e ao esquecimento. Depois de alguns anos, fez uma doação dessa riqueza cultural para a cidade de Rio Preto. Então em 1980 foi inaugurado o MAP Museu de Arte Primitivista “José Antônio da Silva” que funcionou até 1999 quando o prédio foi interditado e as obras do artista foram “guardadas” nos porões do Teatro Municipal, onde ficaram até março de 2001. Em 12 de março de 2001, o Museu voltou a funcionar com o mesmo nome e entre abril e junho, vários quadros seus a óleo foram restaurados; em março de 2002, inaugurou-se a exposição Silva: Imagens e Meios, composta de 26 objetos Fotográficos, impregnados de óleo sobre tela, com forte influência da Pop Art americana e outros movimentos experimentais de 1960 e 1970.

3.4.1 – Do Real ao Divino em Análise

Brasil 500 anos de História



Fig.55- Orlando Fuzineli - Brasil 500 anos de História - Acrílica s/ tela – 40x60cm – 2000 – Coleção Particular

Por ocasião das comemorações do Brasil 500 anos vários eventos e exposições aconteceram no decorrer daquele ano, porém um dos eventos culturais mais marcantes foi a exposição Brasil 500 anos que tomou conta de três grandes prédios no Ibirapuera, um deles voltado somente para a cultura brasileira. Como não poderia deixar de ser a Bienal Naífs do Brasil, em Piracicaba também promoveu este tema, quando desta edição.

Independente de participar ou não de exposições e grandes comemorações artistas de toda parte do país produziram obras com a sua visão sobre os 500 anos do descobrimento do Brasil. Com Orlando Fuzineli não poderia deixar de ser diferente, naquele ano o artista produziu algumas obras, todas de cunho relevante, apresentando variantes sobre o mesmo tema, seja sob o ponto de vista político, histórico ou social. Duas delas entraram na Bienal de Piracicaba.

A obra escolhida tem um poder de síntese muito grande e apesar de sua dimensão apresenta cinco importantes etapas de história do Brasil: desde o descobrimento, a primeira missa, os bandeirantes, a proclamação da independência e da república.

Pode-se começar pelo descobrimento no grande círculo central. O artista apresenta a visão de quem chega: observem que a composição é realizada sob o ponto de vista de quem está em alto mar e olha para a praia; em alto mar vê-se as três naus que fizeram parte da grande expedição: Santa Maria, Pinta e Nina, com suas bandeiras hasteadas, bem como a sua tripulação, é quase uma vista aérea.

Na praia um grupo de índios e índias procura entender o que está acontecendo, portando suas lanças, ficam na defensiva; chegam a lembrar a descrição da carta de Pero Vaz de Caminha, quando, mesmo após alguns dias de contato, vários índios ainda se mantinham armados com seus arcos e flechas, dentro dos grupos que tiveram contatos com os navegantes; os cocares que enfeitavam as cabeças dos mesmos.

Depois da praia a vegetação: um grande território a ser explorado, tanto ao sul quanto ao norte. A orla da praia, em azul bem clarinho, sugere mesmo o branco da bandeira brasileira: na parte inferior os estados invasores representados pelas caravelas e na parte superior, o distrito federal, os índios verdadeiros representantes deste lugar. Isto vem a ser confirmado pelos dois círculos externos a esta composição central: no primeiro, os indígenas formam uma grande roda, como que dando um grande abraço em seu território, protegendo suas aldeias, suas terras. Num segundo círculo só de bandeiras do Brasil, sendo que a cada duas bandeiras verde, amarelo, azul e branco há uma amarelo, azul e branco.

Tem-se aí a representação de dois “Brasis”, assim sendo um é o Brasil comum de todos e outro com a bandeira dourada, significa que existe um outro Brasil, feito só para os políticos, onde tudo é diferente: os salários, os direitos, as aposentadorias, os horários de trabalho e a justiça, segundo o artista. Essa ideia é reforçada pelas folhas amarelas que são contornadas de verde que separam as cenas, comprovando que historicamente o país é assim dividido, onde a lei nem sempre é para todos e nem a igualdade.

A representação da primeira missa, parte inferior esquerda, também traz a mente algumas descrições da carta de Pero Vaz de Caminha: a atitude de alguns indígenas com relação a missa, imitando o gestual do padre, enquanto outros apenas assistem. Embora na carta a referência seja sempre sobre os papagaios, o autor não nega que pelo tamanho de mata adentro, com a grande diversidade de árvores, com certeza encontrará a presença de outras espécies de pássaros. Aqui as aves brancas simbolizam um pacto de paz, mas somente por parte dos índios, isto está representado na cor branca do cocar, quando o índio, com as mãos levantadas aponta para os pássaros logo acima, pois ao seguir a linha do braço do indígena automaticamente o olhar segue para todas as aves e o verde, e, também pela vestimenta

branca da índia logo atrás. Por outro lado os índios à direita do padre, sugerem um estado de alerta por meio dos vários tons de amarelo, tanto em suas vestimentas como no próprio fundo. Não se deixa de notar também a abundância de flores e frutos que pendem em todas as direções.

Pensando numa pequena relação com Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles, há aqui uma celebração mais intimista e entusiasmada apesar da nítida posição superior dos portugueses, representados aqui em tamanho bem maior que os indígenas. Nota-se também um aspecto mais naturalista nesta obra aqui analisada, que é com relação à cruz: enquanto Vitor Meirelles cria um altar já com aspectos de construção quase arquitetônica (não esquecendo sua visão romântica), Fuzineli resolve esta questão com pedras ao pé da cruz, dando uma solução bastante plausível e criativa para a ocasião.

Seguindo a linha do tempo histórico, do lado oposto da primeira missa, inferior esquerdo da tela, o artista mostra um pouco sobre os bandeirantes. Quase num primeiro plano, no lado esquerdo da composição, a representação dos famosos postos de descanso ou pousos dos bandeirantes bem à beira de um caminho; estes postos foram muito importantes porque ao entorno dos mesmos surgiram várias cidades. A estrada que segue mostra a importância que os bandeirantes tiveram pelo desbravamento dos sertões, os mesmos foram considerados os verdadeiros descobridores do Brasil, pois se embrenhavam nas matas abrindo trilhas, muitas vezes seguindo o curso dos rios. Porém foram as bandeiras que desbravaram os territórios, que hoje são os Estados de Goiás e Mato Grosso que tiveram um papel importantíssimo para a expansão do território brasileiro e a definição de fronteira para além do que era definido no Tratado de Tordesilhas.

A composição também mostra o desmatamento indiscriminado e a propagação de animais pelo território, pois no Brasil não existiam cavalos, bois, cachorros etc.

Porém mais importante e polêmica é a figura do índio que representa a violência com que os mesmos foram praticamente dizimados pelos bandeirantes, quando capturados eram escravizados e obrigados a um trabalho forçado nas plantações. Por conta disso muitos bandeirantes perderam suas vidas, sendo atacados por grupos indígenas que se recusavam submeter-se a tal situação.

Os bandeirantes aqui retratados estão sempre muito bem armados, além de uma arma na cintura, traz outra em suas mãos, significando que estão de prontidão sempre. A maneira como o artista apresenta a vestimenta dos bandeirantes se aproxima mais da descrição como

eles se vestiam realmente que era com camisas e calças de algodão e chapéus de abas largas, alguns usavam um gibão, colete de couro, botas ou sapatos grosseiros.

Do lado superior esquerdo está a proclamação da independência, talvez numa visão mais bucólica de como ocorreram os fatos. Segundo relatos a comitiva que acompanhava o príncipe regente desde Santos, não é tão grande quanto a representada por Pedro Américo em seu quadro *O Grito do Ipiranga*.

O artista apresenta um rio com águas claras e transparentes, em cujas “margens plácidas” passeiam pequenas garças, que também assistem a cena do grito, dentro do rio vê-se os peixes, tal é a transparência da água. Esta imagem também é idealizadora porque Ipiranga significa Rio Vermelho. Na presença de um pequeno grupo D. Pedro I, dá o seu grito de independência. É uma cena tranqüila, de pouco movimento, em que transeuntes também participam do outro lado do rio, há serenidade e firmeza em seu gesto que pelo decorrer dos acontecimentos, o levava a estar pronto para a ruptura. A bandeirola com a inscrição “Independência 7” é apenas uma confirmação da data em que ocorreu o desligamento entre Brasil e Portugal, porém foi somente no dia 12 de outubro de 1922 que D. Pedro I foi coroado imperador do Brasil.

Finalmente do lado superior direito está a proclamação de república. Apesar dos canhões a postos em plena praça pública e alguns soldados prontos para entrar em ação, a tomada do poder pelos republicanos e a destituição da monarquia aconteceu sem grande violência armada, a não ser pelo fato de D. Pedro II ser forçado a fugir de madrugada de Petrópolis e a abandonar o país. O Marechal Deodoro da Fonseca, comandante das tropas e a frente do movimento e das artilharias, carrega a bandeira e é nomeado como governo provisório.

O peso visual da obra está no lado inferior direito e apesar de haver um peso levemente menor no mesmo lado superior o mesmo se dilui pela presença do grande círculo central. As cenas separadas por folhas amarelas com linhas verdes, traduzem uma valorização nacionalista, lembrando as riquezas e as matas.

Em Memória de uma Árvore

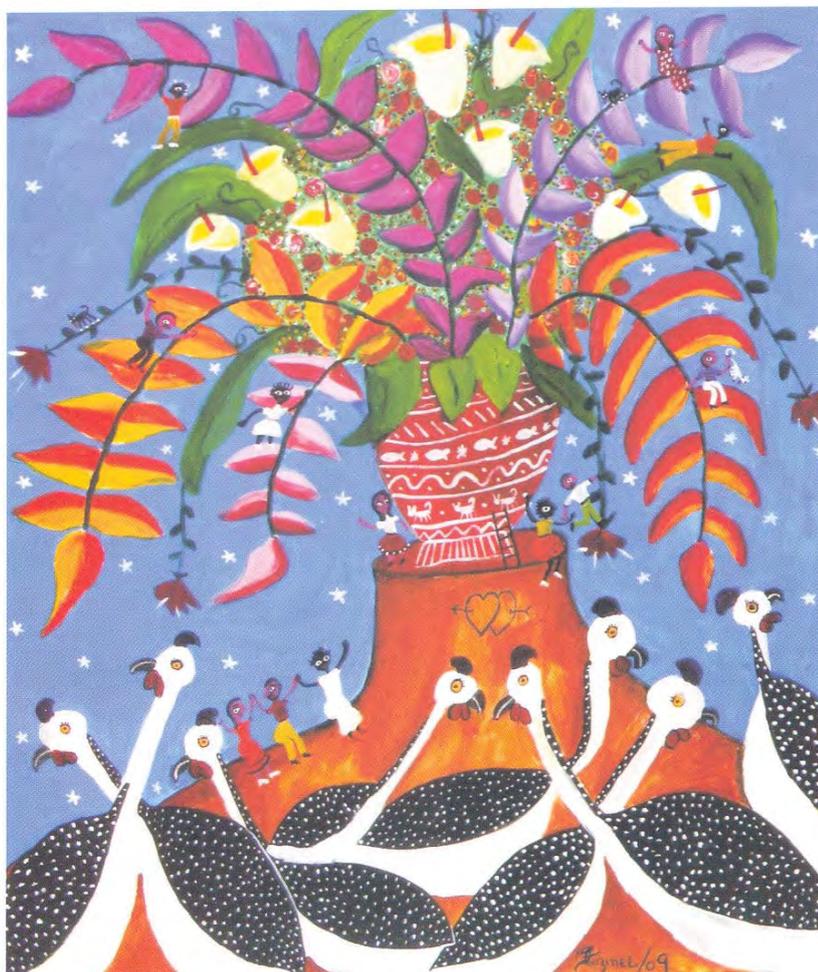


Fig.56- Orlando Fuzineli - Em Memória de uma Árvore –
Acr. s/ tela – 70x50cm – 2009 – Coleção particular

Qualquer que seja o tema Fuzineli é sempre inovador e criativo. Independente de qualquer rótulo é um artista atual e atuante, ligado com as coisas que acontecem no Brasil e no mundo e preocupado com causas sociais e inclusivas. A obra que analisada a seguir ganhou Medalha de Ouro no II Salão de Artes Plásticas de São José do Rio Preto no ano de 2009, no qual se homenageou o centenário de nascimento de José Antônio da Silva. A obra também está ligada a uma das maiores causas atuais levantadas não só por organizações internacionais, como também por alguns representantes políticos, organizações não governamentais, grupos anônimos, enfim vários setores e pessoas hoje, mesmo que isoladamente, de algum modo, apoia a causa ecológica e são terminantemente contra o desmatamento indiscriminado, por conta de um suposto progresso.

Em Memória de uma Árvore é uma obra antes de tudo surreal, mas é de uma surrealidade que todos gostariam de experimentar em algum momento da vida, que é o contato pleno com a natureza e com as cores, com a alegria de viver num mundo colorido; uma surrealidade que se aproxima do possível, mas inviável nos grandes centros urbanos, onde a selva é a de pedra. Na composição tudo é imenso, e as pessoas representadas parecem pequenas diante da grandeza da árvore e da natureza.

Um grupo de galinhas d'angola está reunido aos pés e à frente de uma árvore gigantesca que foi cortada, o que as colocam em primeiro plano.

Da árvore ficou apenas parte do seu tronco, que ainda assim é mais alto do que a estatura média de um homem, o que é constatado pelas três pessoas, um homem ao lado de duas mulheres, representadas no lado esquerdo bem próximo a ele e que expressam uma saudação. O mesmo alarga-se na base de modo bastante amplo, não se sabe onde termina a base e onde começa a terra, chega a lembrar aquelas árvores grandes com raízes expostas e esparramadas, como uma figueira brava.

Quase próximo da altura do corte, dois corações unidos por uma flecha, lembrando uma época em que eram comuns os casais apaixonados gravarem seus nomes e desenharem corações entrelaçados em uma árvore, sob a qual normalmente aconteciam encontros românticos e juras de amor eterno.

Sobre o tronco um vaso enorme, muito bem decorado, chegando mesmo a lembrar algumas expressões da cerâmica indígena. O vaso é tão grande que tem uma escada encostada sobre ele para que as pessoas possam subir sobre o mesmo e daí para o grande arranjo de flores e folhas.

Este arranjo é muito vibrante com grandes galhos de heliconias de cores variadíssimas, nos quais se encontram pessoas sentadas, dependuradas, deitadas, alguns sugerem até cenas de trapézio num circo; na verdade as flores são retratadas como se fossem os galhos de uma grande árvore. As pessoas transmitem a idéia de alegria, de paz, de serenidade por terem conseguido alcançar uma experiência que tem gosto de aventura, que é subir em árvores. Copos de leite e minúsculas florezinhas vermelhas e amarelas, completam o arranjo juntamente com algumas folhas verdes. Como não poderia deixar de ser, o artista completa sua composição com a presença dos três cachorrinhos: dois preto e um branco, marca registrada de seus trabalhos.

Também se deve pensar neste vaso acerca de outras possibilidades como, por exemplo, tratar-se de um grande arranjo floral, desses elaborados para eventos de grandíssimo porte, que conseguem chamar mais a atenção do que a presença dos convidados em si, como num parque.

Outra possibilidade interessante de pensar é que quando se colhe as flores de suas respectivas árvores e são colocadas num vaso, tira-se a oportunidade delas se reproduzirem e se multiplicarem na natureza.

O vaso está no lugar da árvore, sobre ela, que foi cortada, eliminada, porém ele apresenta dimensões de uma árvore centenária, por isso ele está representando a árvore da vida, do amor, da criação, da união entre duas pessoas que se amam e que vão gerar uma nova vida, que é a referência aos corações citados acima.

A galinha d'angola que é de origem africana, é um símbolo vivo de alguém que já morreu, é um símbolo que representa a Terra em segurança: ao espalhar ou ciscar a terra ela dá firmeza ao chão. Ela é o símbolo de perpetuação *Odoxu* (aquele que possui *oxu*), que distingue os iniciados no culto dos orixás. Sem ela não existiria vida, pois representa o elemento primordial nos mitos de criação, o alimento de deuses e de homens, oferenda propiciatória de axé e equilíbrio.

Sendo assim ela está representando a celebração da vida, que comunga com as pessoas da composição, bem como o corte da árvore, que já se foi.

O fundo azul representando um grande céu mostra que é dia, mas, sem dúvida alguma, o brilho da obra aumenta com a presença de pequenas estrelas que vem trazer a esperança de vida e de renovação através de outras árvores que virão.

Apocalipse

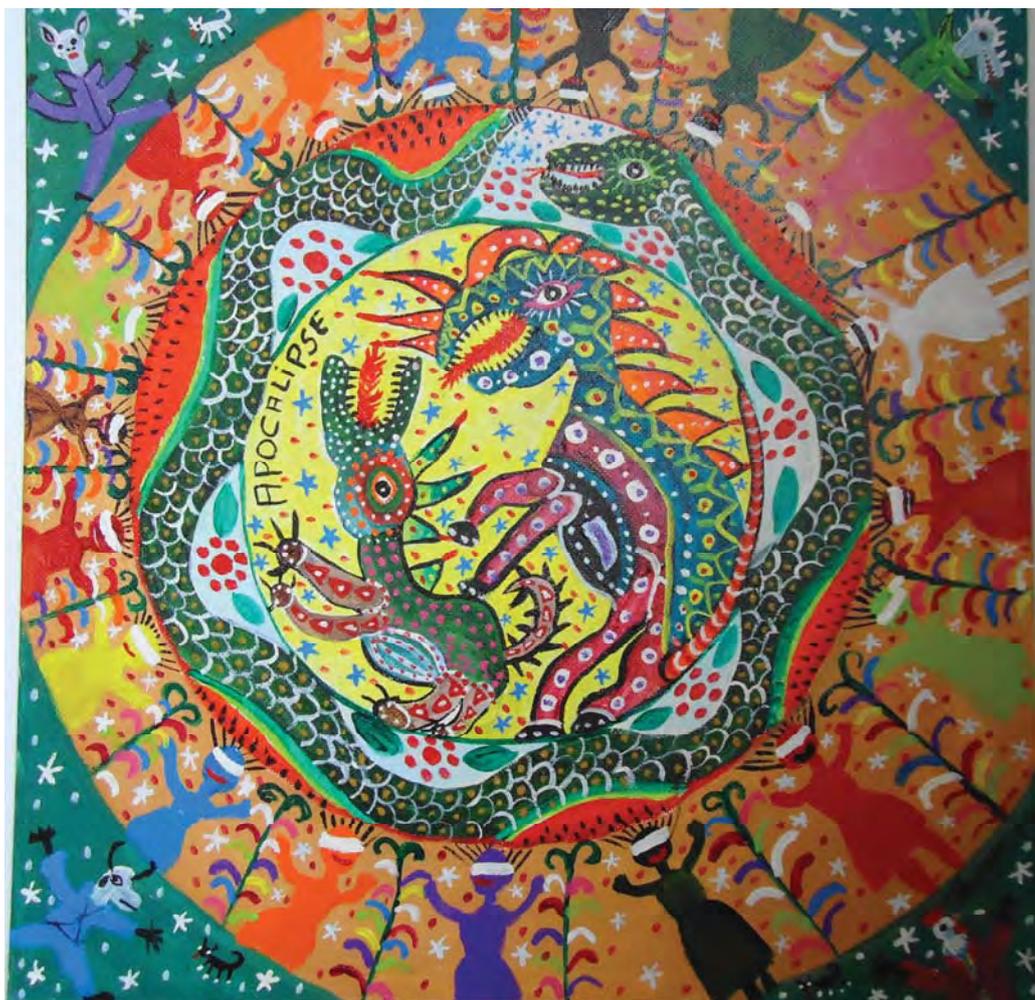


Fig.57- Orlando Fuzineli – Apocalipse – 53x53cm – Acr.s/ Duratex – 2010 – Coleção Particular

Um dos temas mais intrigantes de sua obra são os dragões e as serpentes, que nem sempre são representados juntos: ora apenas serpentes, ora somente dragões e, às vezes, os dois juntos numa só composição. Fuzineli os retrata sob as mais adversas circunstâncias e em todas elas consegue transmitir as mais variadas intenções e interpretações, seja sobrevoando ilhas, lutando com santos, nos ditados populares, em suas mandalas, ou ainda e uma belíssima interpretação de um Presépio.

Em Apocalipse vê-se uma composição com dois dragões, um maior e outro menor, num círculo central, em volta deste círculo um outro com uma grande serpente, como que envolvendo os dois dragões centrais. Continuando a composição em círculos, desta vez em torno da grande serpente, dezoito mulheres vestidas de cores diferentes, todas com os braços levantados para cima e com venda nos olhos, todas intercaladas por pequenas plantas coloridas. O grande círculo se fecha e nos quatro cantos têm-se as figuras que representam os quatro cavaleiros do apocalipse.

Como é do conhecimento de todos o apocalipse é o último livro da bíblia que trata sobre o final dos tempos, da destruição na terra, de muitas catástrofes, de milhares de mortes, da luta do bem contra o mal e o triunfo do primeiro contra o segundo. Por outro lado também se sabe que várias coisas ali descritas são simbólicas, bem como os vários números que se repetem ao longo do livro, como, por exemplo: quatro seres viventes, cheios de olhos por diante e por trás (Ap. 4:6); quatro cavaleiros, quatro vozes; sete selos, sete trombetas, sete flagelos, doze estrelas e assim por diante. Do mesmo modo vários animais híbridos descritos, acabam por ter significados diversos: cavalos com cabeças de leões, cordeiro com chifres e dragão com sete cabeças e dez chifres.

Os dragões centrais desta obra apresentam aspectos bastante diferentes entre si: o dragão maior apresenta-se de forma mais agressiva e imponente, talvez pela própria posição em que ocupa, com suas patas dianteiras quase que sobre o dragão menor, está pronto a esmagá-lo. Possui dez chifres vermelhos e a sua couraça apresenta um aspecto mais rude em comparação ao dragão menor, seus olhos possuem agressividade e sua grande boca, cuspidando fogo, pretende devorar o outro que está sob seu corpo.

O dragão menor sugere ter uma boca semelhante a de um lagarto, embora também esteja cuspidando fogo, o faz em legítima defesa. Conforme comparado acima sua couraça sugere menos agressividade, como de um lagarto mesmo, pois sua barriga é mais clara, portanto mais sensível que a do dragão maior. Seus olhos parecem assustados e seus quatro chifres verdes, não parecem ser tão rijos como os de seu oponente. Talvez a possibilidade de sua vitória esteja na utilização de seu rabo cheio de grandes espinhos que poderá atingir as pernas e barriga de seu adversário. Pode-se afirmar que se trata de uma batalha entre o bem e o mal; o dragão maior representando o poder de satanás sobre as pessoas do bem; ou como prefere o artista, mostra o poder como de certos políticos, pessoas muito ricas, bandidos ou autoridades, exercido sobre os mais fracos, os pobres e indefesos, ou ainda o abuso do adulto sobre a criança, no caso pedofilia.

Embora a serpente que envolve os dois dragões acima analisados possa estar relacionada como uma outra denominação do diabo e, podemos constatar no próprio livro de Apocalipse 20:1-2 *Então vi descer do céu um anjo; tinha na mão a chave do abismo e uma grande corrente. Ele segurou o dragão, a antiga serpente, que é o diabo, Satanás, e o prendeu por mil anos*, aqui no contexto da obra passa a ter outro significado, tendo em vista que o mesmo já está representado pelo grande dragão do círculo central.

A serpente é um dos símbolos universais mais complexos e representados nas mais diversas culturas: desde a mitologia grega, Egito, Índia às civilizações pré-colombianas como os Maias. Na mitologia grega é o símbolo da sabedoria. No Egito Áton é associado a animais da terra, inclusive a serpente e Nehebkau (aquele que se aproveita das almas) era o deus da serpente que guardava a entrada do mundo subterrâneo. Ela é também o símbolo universal da renovação, da regeneração, que pode conduzir a imortalidade por sua troca de pele, ao perder sua pele morta e ficar com uma brilhante e fresca. Na mitologia maia a serpente visão servia como um veículo por meio da qual corpos celestes, como o sol e as estrelas, atravessavam os céus; representava um elo direto entre o reino espiritual e o mundo físico ou ainda, como serpente gigante, servia como uma passagem para o reino do espírito.

Quando forma um anel com a cauda em sua boca, é também um símbolo da unidade em tudo e em todos, a totalidade da existência; e o que mais se aproxima da imagem desta obra é a serpente Ouroboros, ou oroboro, ou ainda uróboro, a serpente que morde a própria cauda e é o símbolo para a eternidade. O que completa o sentido da luta dos dois dragões centrais: após a grande batalha Deus governará para a eternidade. Embora a serpente aqui representada não esteja com a cauda em sua boca, o círculo perfeito se fecha, através das estrelas que também representam o infinito.

Ouroboros também simboliza o ciclo da evolução voltando-se sobre si mesmo. Este mesmo símbolo contém as idéias de movimento, continuidade, auto-fecundação e em consequência, eterno retorno.

Portanto, nesta obra, considera-se a serpente como símbolo de sabedoria, eternidade e por que não o eterno retorno sob o conceito de Nietzsche em que a realidade é feita de instâncias que se completam dicotomicamente e que se alternam sempre, formando um ciclo que se repete eternamente. Assim, o bem e o mal, a criação e a destruição, a angústia e o prazer, a vida e a morte, a alegria e a tristeza estarão presentes de alguma forma nas vidas do ser humano; estes sentimentos se repetirão, de forma cíclica, assim como a própria criação é retomada por meio de seus ciclos.

As mulheres com olhos vendados em princípio lembra a estátua que representa o símbolo da justiça, que tem sua origem na mitologia grega com a deusa Têmis, porém somente pelos olhos vendados, pois a mesma é sempre representada com uma espada e uma balança nas mãos. Nesta obra elas não estão vestidas do modo convencional, pois as vestimentas lhe cobrem todo o corpo da cabeça aos pés, parece mais que se misturam com as plantas, pois a pele e a roupa se confundem. Observando melhor as cores das plantas,

percebe-se que são as mesmas de cada uma das mulheres representadas, como num processo natural de camuflagem presente em muitas espécies da natureza: camaleão, sapos, insetos que ou pela cor ou pela forma se escondem e se protegem de sua presa ou do seu predador. Mesmo depois do movimento feminista, quando a mulher conquistou mais igualdade e liberdade, precisam ainda fugir das opressões, do medo, da insegurança e da insignificância, pois algumas mulheres ainda vivem cheias de limites. Por outro lado isto também tem a ver com justiça que, no conceito de Aristóteles, denota, ao mesmo tempo, legalidade e igualdade.

No entanto, no livro do Apocalipse, há referência a apenas uma mulher: *Viu-se grande sinal no céu, a saber, uma mulher vestida do sol com a lua debaixo dos pés e uma coroa de doze estrelas na cabeça* Ap. 12:1. Muitos se referem a esta mulher como a nação de Israel, mas ela pode representar também a nova civilização que virá após a grande tribulação. O versículo seis conta que esta mulher *fugiu para o deserto*, e a cor de fundo na obra se aproxima desta ideia, que ela está escondida lá, camuflada, aguardando sua vinda, cheia de luz; elas estão cercadas por estrelas; representando as verdades de Deus ou as verdades maiores, pois não existirá mais distorções de valores ou de conceitos.

Finalmente os quatro cantos que representam os quatro cavaleiros do apocalipse, em que o artista cria, de uma maneira bem pessoal e muito simbólica, seres híbridos, sendo cabeças de animais e corpos humanos, o que dá margens para uma interpretação diversificada e não apenas voltada ao tema título. No canto superior esquerdo está a cabeça de uma raposa ou de um lobo. Ambos são animais que encarnam as contradições inerentes à natureza humana, portanto são valorizados tanto positiva quanto negativamente. A raposa representa o duplo da consciência humana: é independente, porém satisfeito com a existência; é ativo, inventivo, audacioso e astucioso, porém destruidor, medroso e desvolto. Ao mesmo tempo em que encarna um herói civilizador, também é cúmplice de fraudes. O lobo, por sua vez, nos contos de fada, é o símbolo do mal, é devorador, uma criatura que assusta e espreita, é sinônimo de selvageria. Por outro lado é o símbolo da luz, é um herói guerreiro, com ancestral mítico protetor de outros animais selvagens, tem inteligência e organização sociais desenvolvidas e na mitologia grega pertencia a Apolo (Deus da Luz e do Sol), representando o princípio da consciência. Baseada nestas contradições pode-se dizer dos conflitos internos que o homem carrega em seu ser; atitudes que tanto pode trazer alegrias ou discórdia, a fartura ou a fome, bem como atitudes que o levam a auto destruição.

No canto superior direito tem a cabeça de um jacaré ou crocodilo. O mesmo, no Ocidente, é símbolo da duplicidade e da hipocrisia. Na mitologia egípcia o crocodilo *Sobek* é

o devorador que engolia as almas que não puderam justificar-se (e que não serão mais que imundícies em seu ventre). O crocodilo também é descrito na Bíblia como um dos monstros do caos primitivo no livro de Jó, capítulo 41. Como tem os olhos cobertos por uma membrana leve e transparente, ele pode ver sem ser visto; é insensível e cruel, capaz de destruir qualquer coisa. É o símbolo das contradições fundamentais, senhor dos mistérios da vida e da morte. Aqui o artista se refere a ganância, a conquista a qualquer preço do crescimento de um país, não se importando com os danos ambientais.

Na parte inferior esquerda há um touro, que também pode-se aproximar de um minotauro, o guardião do labirinto, que se alimentava de carne humana. O touro é um animal lunar, relacionado com a noite, representa a força e o arrebatamento. Ele é o símbolo da força criadora na representação do Deus El que é a estatueta de bronze semelhante ao Bezorro de Ouro, sobre influência da arte egípcia; também é símbolo das forças elementares do sangue. Aqui fica claro a referência à guerra, com o extermínio de um povo, a busca pela vitória num desencadeamento da violência sem freios.

E, por último, um galo cujo emblema, por sua postura, é a altivez. É um símbolo solar e masculino e está diretamente ligado ao seu canto que anuncia o dia. Seu cantar é de bom agouro, é a manifestação da luz. Seu aspecto faz simbolizar cinco virtudes: nas virtudes civis, a crista lhe confere aspecto dominador sobre o seu território; virtudes militares, no porte das esporas; coragem, através do desempenho no combate; bondade, pois divide com as galinhas a comida e finalmente confiança, porque anuncia o nascer do dia; por tudo isso tem poderes contra a influência maléfica da noite. Tem o emblema do cristianismo primitivo, representa o próprio Cristo, anunciador de uma nova luz, de um novo dia, ressurreição para a vida verdadeira. Ele é o guia das almas durante a travessia de longa noite da morte até a luz da nova vida; vigilante e anunciador dos tempos que virão, seu canto afugenta os demônios. Há que interpretá-lo como uma possibilidade de evolução espiritual e da consciência de que o homem pode mudar o seu destino; que através de um novo amanhecer, com novas atitudes, ainda há possibilidades de reverter todo desequilíbrio ambiental causado pelo ser humano.

Os três cachorros, dois pretos e um branco, segundo o artista, “mostra que ainda existe a amizade, a lealdade entre os seres humanos e que se quisermos, ainda é tempo de fazer um mundo melhor”.

3.5- O Lirismo em Rodolpho Tamanini Netto

Paulistano de corpo e alma Rodolpho Tamanini Netto nasceu no ano de 1951 na região da Brigadeiro Luis Antônio, próximo ao parque Ibirapuera. Sempre morou na região de Pinheiros, mais precisamente na Vila Madalena. O artista conta que antigamente nesta região havia apenas chácaras, nas quais as pessoas criavam galinhas e tinham sua própria horta. Hoje o local se tornou o *point* cultural noturno de São Paulo, com muita diversão e cheio de artistas e o que é melhor: o artista sempre viveu ali. É como se este fato tivesse vindo de encontro à sua vida.

Desde criança Tamanini sempre desenhou, mas nunca pensou em ser pintor e, como ele gostava de desenhar casas, plantas e paisagens urbanas as pessoas diziam que ele poderia ser um arquiteto.

Aos dezesseis anos já trabalhava como office-boy e aproveitava o tempo livre para fazer desenhos. Foi quando conheceu Lise Forell que se encantou com seus desenhos⁴ e lhe disse que precisaria colocar na tela e começar a pintar. Então ela o ajudou, dando-lhe material para começar a pintar, assim como aulas para orientação, como pegar num pincel, como misturar a tinta. Começou fazendo aquarelas. Estudou até o segundo grau (hoje ensino médio) e, por não ter formação acadêmica Tamanini se considera totalmente autodidata.



Fig.58- R. Tamanini - Colheita de cana – Detalhe – OsT – 80x120cm – 1982 – Col. Joachim e Miriam Zahn

Em junho de 1969, criou coragem e resolveu ir à Praça da República. Num domingo de manhã pegou seus desenhos e aquarelas e colocou seus trabalhos ali e teve sorte, pois logo no primeiro dia vendeu duas aquarelas e isso o deixou bastante animado, tão animado que

⁴ Lise Forell, artista plástica, nasceu em 1924 em Brno, atualmente República Tcheca. Na II Guerra Mundial emigrou para a Bélgica com a família e cursou a Academia de Belas Artes da Antuérpia. Em 1940 embarcou na Espanha com destino ao Brasil, porém o navio foi retido em Marrocos e todos os tripulantes foram levados para o Campo de Concentração Sidi El Aiashi, onde Lise permaneceu alguns meses até conseguir escapar com a família para o Brasil, onde desembarcou em setembro de 1941. Desde então, Lise adotou o Brasil para viver e inspirar suas pinturas. Com o uso de cores vibrantes desenvolveu um estilo que mistura sensualidade, surrealismo e cotidiano.

ficou na Praça por dois anos e meio. Foi quando apareceu um dono de galeria chamado Hélio Grimber e lhe fez a proposta de sair da praça e trabalhar com ele na galeria No Sobrado.

Tamanini já sabendo mais o que queria de sua vida e o que queria era fazer da pintura uma carreira, fazer da pintura a sua vida, aceitou ficar na galeria de Sr. Hélio até a mesma fechar. Depois passou por outras galerias, outros marchands até que conheceu Jacques Ardies e está em sua galeria até hoje, há trinta anos, fazendo exposições em São Paulo, no Brasil, na Europa e Estados Unidos. Atualmente está com sessenta anos de idade e tem quarenta e dois anos de carreira e afirma que a pintura é a sua vida, é o que gosta de fazer e é o que lhe dá prazer.

Participou de vários salões, sempre recebendo premiações. Em 1976 apresentou seu trabalho no I Salão Nacional de Arte Popular do Embu, SP, recebeu Medalha de Ouro; em 1978 no XXI Salão de Arte de São Bernardo, SP, também foi Medalha de Ouro; em 1982 no XI Concurso Suíço de Arte Naïf Internacional, Galeria Kasper, Morges, Suíça, condecorado com Medalha de Prata; em 1984 novamente no XIII Concurso Suíço de Arte Naïf Internacional, Galeria Kasper, Morges, Suíça, recebeu a Distinção por País, entre outros prêmios.

Participou de inúmeras exposições coletivas em países como: Alemanha, Estados Unidos, Bélgica, Inglaterra, Suíça, Holanda, França, Canadá, Espanha, entre outros. Sabe que tem muitas obras suas com colecionadores estrangeiros, mas não sabe exatamente localizar ou quantificar porque a transação é realizada através da galeria de Jacques Ardies.

O artista também conta com alegria como foi participar da *Cow Parade*⁵ em 2005, pois a vaca não podia entrar em seu ateliê devido ao acesso complicado, teve então que pintá-la do lado externo, montando provisoriamente um ateliê do lado de fora. Tem seu trabalho publicado no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, de Carlos Cavalcanti, publicado pelo MEC em 1973; em vários artigos publicados na França; no livro *Arte Naïf no Brasil*, além de outras revistas de publicações específicas.

⁵ É o maior e mais bem sucedido evento de arte pública no mundo. As esculturas de vacas em fibra de vidro são decoradas por artistas locais e distribuídas pelas cidades, em locais públicos como estações de metrô, avenidas e parques. Após a exposição, as vacas são leiloadas e o dinheiro é entregue para instituições beneficentes.

Além da pintura Tamanini gosta muito de desenhar, com lápis mesmo e também em bico de pena. Estes trabalhos são ricos em detalhes e minúcias e demonstram uma grande firmeza no traço, além de delicadeza nas formas. Mas explica que seu negócio mesmo é com a pintura que vai além das telas que expõe. Pinta armários e outros objetos até de grande porte e outros projetos que possam surgir.



Fig.59- R.Tamanini - A auto estrada – OsT – 60x80cm - 1988

O processo de produção do artista é bastante metuculoso. Ao escolher qual paisagem da cidade retratará, vai até o local, faz um desenho, que ele chama de croquis, e, depois ele desenha na tela e pinta. Diz não ter nada contra quem pinta ao ar livre, mas ele não trabalha dessa forma por isso acha que tem que registrar tudo primeiro e depois executar e tem o desenho como uma forma de criação, mesmo em se tratando de uma paisagem. O artista é bastante organizado, tem um livro com o registro dos croquis e ao lado, uma foto do quadro pronto, ou seja, o antes e o depois de muitas de suas obras referentes à cidade de São Paulo, pois com os outros temas trabalha de forma mais livre.

Tamanini sente que seu trabalho é reconhecido, admirado e respeitado e crê que esta conquista se deve aos seus quarenta anos de dedicação e trabalho em sua carreira; as pessoas que o conhecem sabem que produz aquilo que lhe vem de dentro e não aquilo que será vendável, está sempre a procura de coisas novas e não se prende a um único tema. Ele também faz parte da APAP (Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo), uma associação com cerca de cento e cinquenta membros, do mercado de arte do Brasil e ele é o único naif, isso explica o reconhecimento de seu talento.

Segundo Tamanini hoje não existe uma crítica como existiu na década de 1970 e 1980, quando todos os jornais tinham críticos para comentar sobre as exposições, quando o artista ficava preocupado em saber que tal crítico visitaria a exposição para escrever uma matéria. Naquela época o artista sempre recebeu críticas muito boas e favoráveis ao seu trabalho. Não se lembra de todos os críticos, mas cita alguns como Ivo Zanini, Ernestina Karman e Jacob Klintowitz.

Para ele hoje não existe um acompanhamento da evolução do artista. Há um repórter que visita a exposição e escreve um texto sobre a mesma, faz uma narrativa, falando do espaço e de quantos quadros compõe a exposição, ou de como um artista pintou um quadro, mas não fala do artista, de sua evolução.

Compreende que o próprio mercado de arte mudou, assim como a cultura. E, hoje em dia existem os curadores e dependendo da projeção destes, todos o reverenciam: é ele quem decide, é ele quem faz. Para ele a crítica faz falta no sentido de que o crítico não estava preso a nada, nem a ninguém a não ser ao órgão para o qual escrevia o que, segundo ele, dava um direcionamento às artes plásticas.

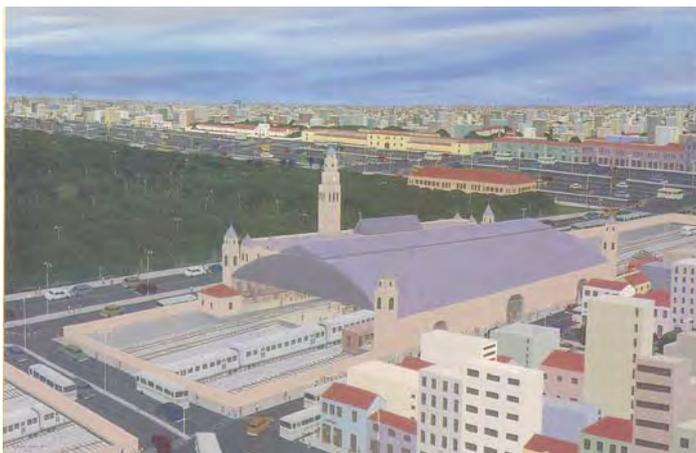


Fig.60- R. Tamanini - Estação da Luz – OsT - 80x120cm - 1992

Por outro lado diz que, atualmente, o único crítico que captou a essência de seu trabalho foi Oscar D’Ambrósio, em artigo escrito em seu site o artcanal.

O artista acredita que as artes plásticas estão bem perdidas, sem rumo e precisa de alguém para explicar porque as pessoas não entendem mais o que é arte: imagens técnicas, imagens de rua, imagens de tela, o que significa tal procedimento artístico.

Explica que sua opção comercial de trabalhar com Jacques se deve a confiança que tem no galerista. Porém isso não o impede de fazer o que quiser como exposições em outros lugares, como por exemplo, o artista apresentou um projeto para o SESI, que lhe rendeu uma exposição itinerante durante cinco anos em todos os SESI’s de São Paulo, participa de exposições junto à APAP, e outros eventos assim como da Bienal de Praga, além disso participou de mais três exposições na República Tcheca, tudo sem vínculo com a galeria.

Tamanini acredita que há uma confusão no fato de arte naïve estar relacionada com a cultura popular. Na arte naïve cada artista representa o seu universo, ele procura retratar a sua vivência, as suas memórias, as suas lembranças; na arte naïve o único diferencial é que o artista não tem escola, ele precisa apenas ter a vontade e a necessidade de se expressar. Não importa se uma figura saiu pequena, outra grande, se não tem perspectiva, se a cor não combinou, mas era a vontade do artista de assim se expressar. É uma arte emocional, mas é

uma arte como outra qualquer: como cubismo, surrealismo etc. Por outro lado tem muitos artistas naïfs primitivos do interior de São Paulo cujos temas são muito populares, daí vem essa conotação de arte popular.

Segundo ele a arte naïve já começou nas cavernas, o homem queria se expressar, então ele pegava o carvão e fazia os desenhos na parede e a arte naïve vem da vontade de expressar e retratar a sua vivência, a sua história, o seu habitat. No seu caso, como é de São Paulo, noventa por cento dos seus trabalhos são urbanos; o que não é urbano vai para a representação do sonho, do onírico. Porém há pintores do interior que pintam cafezais, as festas do interior de São Paulo, ou se o pintor é da Bahia, ele pintará as baianas e nem por isso é um artista que está fazendo para o turista.



Fig.61- R.Tamanini - Brincando com os golfinhos – OsT – 60x80cm – 1995

Para o artista o que ele faz é popular: se ele pinta um quadro com o tema avenida Paulista, não há nada mais popular para a cidade de São Paulo do que a Avenida Paulista, do que o parque Ibirapuera, o lago do Ibirapuera com o chafariz. Se ele está pintando isso, é popular também. Se ele morasse no Pelourinho e pintasse o Pelourinho, seria popular. Segundo ele há uma tendência a confundir o popular, o turístico e outras coisas com a arte naïve. E, voltando ao homem das cavernas, ele retratava os mamutes, as brigas, a caça, aquilo que ele vivia popularmente com o grupo.

Além de ver diferença entre os termos naïf e primitivo, coloca ainda um terceiro termo que é o simbólico, segundo uma exposição que aconteceu na França, diz ele. A exposição aconteceu na Maison Des Cultures Du Monde, no ano de 1986, com o título Brésil Naïfs – Pintures Naïfs, bruts et emblématiques, cujo catálogo diferencia muito bem os artistas naïfs, dos primitivos e dos simbólicos.

Os primitivos são os que não se preocupam com nada, eles se expressam, jogam a tinta, é o caso de José Antônio da Silva.

Os naïfs já se preocupam com uma perspectiva, com uma combinação de cores, com o término do quadro, com detalhes. Trata-se de uma evolução dentro do movimento de arte

naïve que engloba as outras tendências como primitivo e simbólico, e, naïf que significa ingênuo, mas não tem nada de ingênuo neste tipo de arte.

O simbólico como o próprio nome diz usa uma simbologia, representando aquilo que ele vive. Apresenta uma linguagem simbólica.

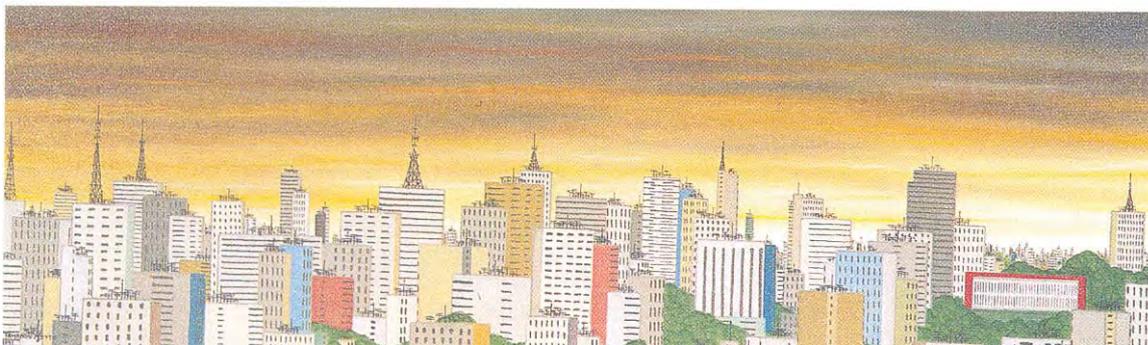


Fig.62- R. Tamanini - Pôr do sol na Paulista – OsT – 30x100cm - 2001

Tamanini diz que o sentimento que lhe vem quando pinta é de muita cumplicidade entre ele e o que está surgindo na tela, o mundo pode desabar a sua volta, é a sua relação com o quadro; é um momento único a cada nova obra. Porém lembra de uma fala de Aldemir Martins que disse certa vez que a inspiração ou a criação era um segundo, o resto é o trabalho operário de você sentar em frente ao cavalete e pintar, porque o quadro já está pronto na sua cabeça e o artista precisa colocar o que está pronto em sua cabeça na tela em branco.

O artista divide seu trabalho em três temas: a realidade, a fantasia e o sonho.

A realidade é representada através do cotidiano, nas paisagens da cidade de São Paulo, com pinceladas firmes e bem delineadas, Tamanini apresenta uma cidade sempre com um ponto verde para admirar-se: seja um parque, uma praça ou simplesmente árvores que compõe a paisagem de sua escolha; uma cidade limpa e iluminada pelo seu otimismo.

A fantasia é representada através da favela que remete a sua infância, ao seu lado lúdico, aos seus sonhos de criança, as brincadeiras de criança, que o espaço favela oportuniza acontecer. Suas favelas não são da cidade de São Paulo, elas estão no litoral, numa paisagem idealizada, com crianças soltando pipas ou passeando pela praia ou participando de brincadeiras, juntamente com o cotidiano dos adultos.

Por último o sonho que é representado pelo homem e o mar, uma figura masculina nua, interagindo com a natureza, geralmente ele está no mar ou andando pelas praias, ou andando a cavalo, ou dentro da água, sempre numa paisagem, sem nada que lembre a existência de outro ser humano, é ele e a natureza, ele e o mar e os animais.

Quando está pintando, gosta de iniciar um quadro e ir até o fim e depois começa outro mas quando lhe vem uma ideia de outro tema, levanta, faz um esboço rápido e continua a



trabalhar no que estava fazendo, pois não gosta de parar um quadro e iniciar outro. E, mesmo tendo um esboço, um croquis, após o término de um outro quadro, sente que, às vezes, ainda não é o momento de dar continuidade a sua ideia, é necessário o instante do *insite*. Confessa que chega a ficar dias sem pintar, por não querer produzir nada maquinalmente. Porém, quando é o momento da realização da obra, é um momento de entrega, de ficar ali e não saber a que horas que começa, nem que horas que termina, não importa se vai demorar um dia, dois ou um mês.

Fig.63- R. Tamanini - Favelão – OsT – 146x114cm - 2005

Até hoje mantém religiosamente um contato periódico com a artista que o levou à pintura, que atualmente está com 86 anos e a mesma lhe diz que: “a melhor coisa que a gente tem, diferente de todo mundo, é que a gente senta e esquece o mundo, e cria o nosso universo”, você se desliga do mundo, este é o melhor bem que os artistas têm.

Segundo Tamanini não é dom porque acredita que todo ser humano tem um dom de fazer qualquer coisa, é só uma questão de dedicação, mas é uma questão de focar a vida naquilo que você está fazendo, não importa o quê; no seu caso focou para as artes plásticas e é o que adora fazer.

Apesar das dificuldades que o artista enfrenta, diz que trava uma batalha constante, mas ainda sim, se tivesse que começar tudo de novo, começaria, porque essa atividade é muito prazerosa para ele, de realizar e de ver as pessoas observando o seu trabalho, numa exposição, o que as pessoas falam, o que remete as pessoas a sua obra.

O grande trunfo do artista plástico é que ele faz um cenário para o outro sonhar, constrói um universo para outra pessoa descobri-lo e viajar por ele, através da cor, da paisagem, da energia; porque uma obra de arte precisa ter energia, para passar às pessoas que estão observando, captarem essa energia.

Ao comentar sobre a presença do azul celeste em sua obra, o mesmo diz não ter uma explicação, apesar do próprio tema de sua obra favorecer o uso deste tom e muitas vezes pintar um pôr do sol, alaranjado ou amarelado, o azul celeste é o que predomina de fato. Tamanini é uma pessoa muito otimista e vê a vida azul, o mundo é azul “por mais no vermelho que eu esteja, vejo a vida muito azul”, diz ele sorrindo. Crê sempre num amanhã melhor, apregoa como todo bom brasileiro a Profissão Esperança.

Tamanini é um pintor de detalhes e muito rigoroso. Por exemplo, se ele for pintar uma igreja, ele vai até o local, faz um desenho dela, tenta fazer do jeito mais próximo que ele consiga fazer, mas com relação ao entorno ele se solta, não fica tão preso a realidade, mesmo assim a paisagem não se descaracteriza. Seu desejo é de que quando pinta São Paulo, as pessoas olhem e consigam se localizar.

Já com relação ao tema favela, as casinhas são todas com finas tábuas muito coloridas, é como uma brincadeira, de colocar toquinhos um em cima do outro; e, no tema o homem e o mar é um horizonte enorme, uma praia muito linda, a natureza e o paraíso.

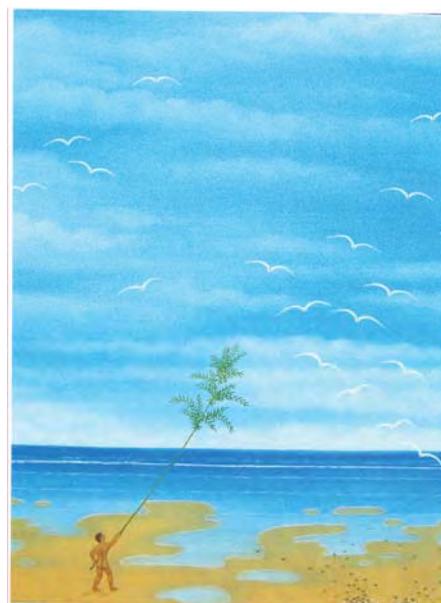


Fig.64- R.Tamanini - Espantando as gaivotas - OsT – 60x50cm – 2010 – Galeria Jacques Ardies

Ao observar um quadro seu de 1969, dá para fazer uma comparação com o trabalho que vem sendo realizado hoje. Apesar das cores serem outras, desde o início já existia uma preocupação com a linha reta, uma composição com equilíbrio, com a escolha das cores e como o artista diz, prima pela limpeza do seu trabalho.

Sua escolaridade foi sua carreira, nesses quarenta e dois anos nunca parou de pintar, de participar anualmente de exposições, de se dedicar, é um pintor que tem uma carreira contínua, sempre participante do mercado de arte. Aliás, esta é uma das exigências da APAP, artistas que pintam e ficam ausentes do mercado por dois, três, cinco anos, não são aceitos.

Sobre o mercado de arte tem uma visão bastante particular. A de que muitos pintores estão nas mãos de decoradores e, por outro lado, decoradores que não estão com os verdadeiros artistas, porque os verdadeiros artistas estão sem oportunidades de mostrar seus trabalhos. Muitos entraram em depressão, por causa da crise financeira que recentemente

aconteceu, que foi um período muito difícil, pois os artistas ficaram sem o apoio de ninguém, não só os artistas naïfs, mas os artistas plásticos de um modo geral.

Para o artista as artes plásticas sempre necessitaram de um mecenas, sempre; antes foram os faraós, depois os reis, a igreja, os burgueses e antes da crise os últimos mecenas eram as empresas, que com a crise cortaram o apoio às artes, que ficou desamparada, e a arte não vive sem nenhum apoio.

As pessoas não têm aquele espírito colecionador. Os leilões de hoje são algo incompreensíveis. As artes plásticas estão sem o chão, muitas galerias fecharam, alguns artistas morreram de desgosto e os artistas seguram-se por onde dá.



Fig.65- R. Tamanini - Comemoração na Paulista – OsT – 60x120cm - 2005

Como um desabafo o artista declara que na verdade a crise vem desde 2005, quando a FAAP gradua inúmeros artistas plásticos, todos de uma classe sócio-econômica privilegiada, que fazem exposição e logo na primeira já estão vendendo seus quadros por dez mil reais, quando não por dez mil dólares. Eis o problema que inflacionou o mercado de arte, porque outros artistas pensavam se o artista está fazendo a primeira exposição e está vendendo a este preço, preciso aumentar o meu quadro que normalmente vendo por mil reais. E, dessa inflação de artistas plásticos oriundos de faculdades, depois de algumas exposições viraram designers, ou foram para as artes gráficas e os artistas ficaram num mercado em crise. Realmente trata-se de um sentimento de angústia com relação ao mercado de arte no Brasil.

Dentro da linha de artistas naïfs, Tamanini fala da admiração que tem pelo trabalho de vários artistas como Gerson, Francisco Severino, Maria Auxiliadora, Waldomiro de Deus, Waldemar entre outros, enquanto que na outra linha cita Peticov, Otávio Araújo, Siron Franco, Krajeberg, Brennand, enfim o Brasil tem muita gente boa, o que falta é apoio cultural.

Acredita que é preciso de gente ligada ao meio da arte, para estar a frente de cargos como Ministério e Secretaria da Cultura com uma ampla visão das artes, com uma visão de artista, uma pessoa que pense no âmbito do país, mostrando todas as tendências que acontecem aqui no Brasil. Cita como exemplo Emanuel Araújo, hoje diretor do Museu Afro,

artista plástico, um homem de visão, que realizou um excelente trabalho junto a Pinacoteca do Estado, transformando-a no que é hoje.

Segundo o artista os espaços públicos precisam estar abertos para todos os tipos de pessoas, desde aquelas que fazem artesanato, até a arte conceitual, porque o público não é só conceito, o público também quer ver o artesão. O espaço cultural público precisa abranger todos os tipos de arte: música, dança, cinema, as artes plásticas, enfim tem que oferecer oportunidades a todas as tendências, pois numa cidade de doze milhões de habitantes a variedade de atrações é o que conta.

3.5.1- Sonho e Realidade em Análise

Ruela da Favela

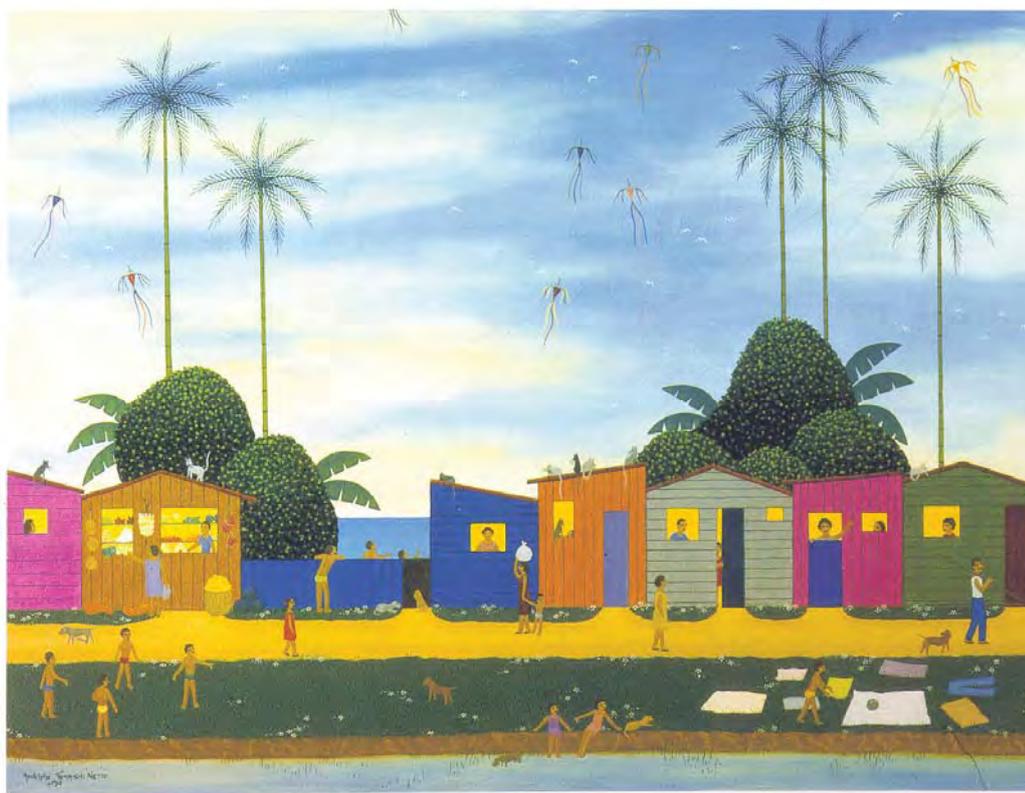


Fig.66- Rodolpho Tamanini – Ruela da Favela – Óleo s/ tela – 60x80 – 1988 – Col. Particular

Devido a longa carreira do artista optou-se por selecionar obras de períodos diferentes, mas que não deixasse de marcar o seu estilo, embora mais recentemente o artista venha trabalhando de forma mais ousada em termos de cores e sutil simbologia, não perdendo o

caráter que desenvolveu ao longo dos anos. Muito pelo contrário vem marcar uma obra muito mais madura e envolvente, de uma forma intimista.

Conforme já foi dito um dos seus temas trata da fantasia que o artista opta por retratar de uma maneira idealizada, deste modo, quando o mesmo retrata uma favela, ele retrata as relações possíveis que este espaço pode propiciar, de um modo totalmente narrativo.

A obra escolhida *Ruela da favela*, não é diferente. Sua favela deixa de ter o aspecto sombrio, de barracos sobrepostos e sem cor, com as questões sociais que normalmente se impõe sobre um lugar assim denominado, como por exemplo, o lixo, o conflito e a violência; para apresentar um lugar com aspecto iluminado, com casas coloridas e de madeira, um lugar limpo onde as pessoas transitam sem preocupações maiores, demonstrando uma relação de paz, amizade, num cotidiano ameno e tranquilo. Tudo isso numa cidade litorânea, com paisagens diversas e imaginadas, revelando um clima ameno, porque passa o cotidiano dessa cidade.

Numa vegetação rasteira com pequeninas flores à beira de um riozinho, crianças se sentam para molhar seus pés, a roupa é posta para quasar, meninos brincam de bola. Na ruela cenas típicas de uma cidade bem do interior: uma mulher com uma trouxa sobre a sua cabeça, outra que vai à venda, pessoas da janela de suas casas que conversam com os transeuntes, o homem que vai para o trabalho. Pessoas que vão e que vem. Crianças que se comunicam mesmo através de uma cerca, mostrando que a amizade, a brincadeira e o bom convívio não têm fronteiras.

Animais domésticos complementam a composição frontal, interagindo no cotidiano desta pequena comunidade e o ambiente, numa demonstração de amizade, de companhia e de espontaneidade.

Num falso segundo plano, árvores, bananeiras e coqueiros, um pedaço de mar e um imenso céu azul, muito característico na obra de Tamanini, mostra que a felicidade pode ser conquistada mesmo nos ambientes mais simples. No céu finíssimas linhas se entrecruzam para elevar as pipas que, com seus enfeites, quase lembram o trapézio num circo, homens que andam sobre a corda bamba; pequenas aves brancas acompanham o voo das pipas.

Uma composição equilibrada, com predominância na horizontalidade: o rio, a beira do rio, a vegetação à beira do mesmo, a rua, as casas, o caminhar das pessoas, as nuvens no céu, tudo leva a horizontalidade, que se quebra somente pela presença dos coqueiros imponentes no céu.

Aliás, o céu ocupa praticamente dois terços da composição e é pela predominância do azul que se pode fazer uma integração harmoniosa nesta paisagem imaginária que transmite beleza, paz e alegria.

Existe uma relação direta entre o céu claro e a espacialidade representada na rua, que é complementada pela presença dos tons mais escuros do azul da casa central e a cerca, bem como algumas portas em outros tons de azul, e mais duas casas em tons de rosa; e, o rio que passa na primeira linha horizontal.

Já o verde das árvores e dos coqueiros interage com a vegetação da beira do rio, com tonalidades diferentes em duas casas, assim como o laranja e o ocre. Complementa a estética da rua, pequena calçada em frente às casas com gramíneas iguais a da beira do rio. Reafirma a conotação de paz transmitida pelo azul, uma vez que o verde está relacionado à calma e passividade.

A delicadeza da composição, rica nos detalhes e nos finos traços nos colocam diante de uma obra sensível, em que o artista capta, de modo perceptivo, um momento do cotidiano que dá sentido às vidas, como as brincadeiras de criança, a amizade, a integração dentro de uma comunidade.

O Portal



Fig.67- Rodolpho Tamanini – O Portal – Óleo s/ tela – 80cm diâmetro – 2006

É necessário apresentar um outro tema desenvolvido por Tamanini e que se refere ao sonho, em uma paisagem idealizada em que um homem, sempre nu, e o mar se integram em uma mesma paisagem. O tema trata da interação do homem com a natureza: ele pode estar no mar, dentro da água, sentado numa pedra, andando pela praia, no meio de uma mata, andando a cavalo. É a representação dele e a natureza, dele e o mar ou os animais; nada lembra a existência de outro ser humano.

O Portal é uma obra, dentro desses parâmetros acima descritos, porém ela apresenta uma linguagem que vai além da pictórica, é como se fosse possível ouvir os sons dos pássaros, ou o som da própria natureza; chega-se a sentir dentro da própria paisagem, permitindo passar transcendentalmente para uma outra dimensão.

O verde das árvores e arbustos dos morros envolve o homem que está de costas para o observador de uma maneira acolhedora, como um aconchego, quase como um grande abraço. Isso é sugerido pela forma circular dos morros, além dos galhos das árvores que vão subindo e se completando em três grandes copas. Duas possibilidades, pelo menos, podem-se vislumbrar: o homem está acolhido e protegido em um grande ninho, pois a forma circular

deste primeiro plano, e a posição das árvores, propicia esta relação, ou pelo menos, uma aproximação da ideia. E, se não se visualizar a pintura que está em segundo plano, ou seja, uma não pintura pode-se entender como uma figura vazada, uma cabeça com uma coroa em cima. Ambas as interpretações se encaixam dentro do contexto: o homem como parte da natureza, como filho da mesma e que se integra a ela, é o mesmo homem que se torna o rei e acredita ter o domínio sobre ela.

Por outro lado na simetria da composição, é possível imaginar duas meia-lua, ou ainda terras e morros que circundam a terra, mas voltando-se para o centro da mesma.

Não deixa de chamar a atenção à posição em que o homem nu se apresenta, apesar de estar de costas, que é a mesma do Homem Vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci, e que representa o cânone das proporções matemáticas perfeitas. Ele é baseado numa passagem famosa do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, que escreveu uma série de dez livros intitulados *De Arquitetura* e num desses tratados ele faz a descrição das proporções do corpo humano. As proporções do Homem Vitruviano são perfeitas e inserem o conceito clássico e divino de beleza, tornando o símbolo da simetria básica do corpo humano e, por extensão, para o universo como um todo. Segundo Pennick o homem, na visão de Vitruvius, é um microcosmo comparando algumas partes de seu corpo a um edifício sagrado de antiga tradição, ou seja, o homem é como um templo sagrado. (Pennick, 1980, p.69)

A divina proporção tem sua origem na Grécia Antiga, através dos quatro sólidos geométricos perfeitos: tetraedro, hexaedro, octaedro e icosaedro, associados aos quatro elementos da natureza. O pentagrama de Vitruvius representa o símbolo da consciência humana sobre os quatro elementos primordiais da matéria: a terra, o fogo, a água e o ar. Todos representando algo interno no corpo humano. A terra representa o corpo físico; a água a energia vital; o ar as emoções e o fogo, o intelecto ou princípio racional. Ao dominar estes quatro princípios, também chamados de personalidade, através do poder de sua consciência, o homem seria livre, atingindo a felicidade plena, o Nirvana e despertaria para a eterna luz.

O homem está diante do mar, em atitude de saudação e pende a caminhar ao encontro das águas. O mar representa a dinâmica da vida; tudo que sai dele, retorna para o mesmo, é o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. É a água do mar funcionando como reabastecimento de energia, trazendo uma nova vitalidade para homem. Também é pelo mar que se vai para um outro mundo: é a busca do novo, do desconhecido, da descoberta; o chegar do outro lado.

Não se pode deixar de aqui fazer um parênteses para lembrar que este tema desenvolvido pelo artista, ou seja, o homem e o mar tem uma forte relação com um poema de Baudelaire do mesmo título, embora o artista não tenha conhecimento do mesmo, segundo ele.

Não apenas nesta obra da qual estamos tratando, mas no tema, em boa maioria das telas, observamos a presença da liberdade do homem e sua profunda relação de integração com o mar; onde o mesmo o acolhe chegando mesmo a compreender as dores ou o sofrimento do homem. O homem ao mergulhar no mar, mergulha dentro de si mesmo: seu rumor na alegria de estar pleno nesta paisagem, confunde-se com o ruído do mar. São estas as sensações que sentimos diante das diversas telas com este tema e com o Portal não é diferente. Homem e mar se fundem em um só ser: ninguém nunca conseguiu penetrar em seus segredos, nem desvendar os mistérios das suas profundezas, nem conhecer o mais íntimo de seus medos, nem imaginar turbilhão que traz dentro de si. Tanto no poema quanto na pintura o instante se eterniza, porém enquanto que na pintura ela permaneça memorável, no poema o autor ressalta a fúria e a rivalidade de ambos. Por isso o poema é apresentado abaixo, para melhor compreender o acima exposto:

Homem livre, hás de ser sempre amigo do mar,
O mar é teu espelho e contemplas a mágoa
Da alma no desdobrar infindo de sua água,
E nem ela abismo é menos de amargar.

Apraz-te mergulhar em tua própria imagem;
O olhar o beija e o braço o abraça, e o coração
No seu próprio rumor encontra distração,
Ao ruído desta queixa indômita e selvagem.

Mas ambos sempre sois tenebrosos e quedos:
Homem, ninguém sondou teu fundo sorvedouro,
Mar, ninguém viu jamais teu íntimo tesouro,
Porque muito sabeis guardar vossos segredos!

Porém passados são evos inumeráveis
Sem que remorso ou pena a vossa lute corte,
De tal modo quereis a carnagem e a morte,
Ó eternos rivais, ó irmãos implacáveis!

Claro que se trata mais de uma aproximação de pensamentos que aconteceu em épocas e locais diferentes, e, exemplifica-se aqui apenas uma breve leitura, devido a abertura que o tema oferece, no entanto, para uma análise mais profunda do entrelaçamento entre o poema e o tema desenvolvido pelo artista teria que embrenhar-se por outros caminhos, o que fugiria um tanto da meta proposta.

O céu tem uma grande representatividade para o artista, pois na maioria de suas obras ele toma a maior parte da composição. Nesta obra tem um azul celeste lindíssimo acompanhado por grupos de brancas nuvens, que estão passando como se fossem vistas através de uma janela.

O grupo de tucanos que cortam o céu sempre está presente neste tema do artista que, segundo o mesmo, “o tucano é um pássaro que não foi feito para voar. Mas, por sua teimosia, ele vence sua própria natureza e voa. Isso tem muito a ver comigo. É duro ser artista no Brasil, principalmente um artista naïf, já que esse gênero é pouco valorizado pelos brasileiros”. O tucano também representou o movimento ecológico e da defesa do meio ambiente que aconteceu nos anos de 1980 e 1990, não tendo, portanto, nenhuma conotação política.

Devido a importância do elemento céu presente em toda sua obra, e, mais especificamente na visão que esta obra pode oferecer, opta-se por fazer uma pesquisa sobre a simbologia do céu, e, deste modo, melhor compreender O Portal.

No simbolismo chinês o céu é o princípio ativo masculino em oposição a terra, passiva e feminina. O céu não é o princípio supremo, mas o polo positivo de sua manifestação. Todos os seres são produzidos por ação do Céu sobre a Terra. A penetração da Terra pelo Céu é, portanto, vista como uma união sexual. O resultado dela pode ser o homem, filho do Céu e da Terra; ou, no simbolismo que se refere a alquimia, o embrião imortal. Sob este aspecto é o homem parte integrante da natureza, como já foi observado acima.

Ele é também o símbolo da consciência. Isto pode representar suas aspirações de busca para atingir uma plenitude espiritual, procurando reconhecer qual o seu lugar no mundo.

O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: tudo aquilo que muitos desejam, mas nenhum ser humano consegue alcançar. O simples fato de ser elevado equivale a ser poderoso, no sentido religioso da palavra, e, a ser como tal, cheio de santidade. A transcendência divina se revela diretamente na inacessibilidade, na infinidade, na eternidade e na força criadora do céu. O homem compreende a dimensão do universo e sabe que representa apenas um grão de areia, ou apenas uma formiga, diante da imensidão do mundo. Nota-se que o homem representado na obra é muito pequeno em relação ao todo da composição, mesmo sugerindo que não está em primeiro plano.

Regulador da ordem cósmica, o céu é símbolo universal dos poderes superiores ao homem. É a insondável imensidade, a esfera dos ritmos universais, a origem da luz, o guardião, talvez, dos segredos do destino. Como é a morada dos Deuses, implica em ser o próprio poder divino. É também a morada dos Bem-aventurados. Normalmente, são admitidos sete céus, embora alguns espiritualistas já falem em nove; isto é desde o budismo ao Islã, de Dante à China. Trata-se de uma hierarquia de estados espirituais, que devem ser alcançados um por um. Sendo um microcosmo, o homem encontra dentro de si mesmo, elementos que o possam fazer elevar-se espiritualmente e até atingir a transcendentalidade, tornando-se um bem aventurado que, auspiciosamente, vai se elevando aos céus.

Antenas



Fig.68- Rodolpho Tamanini – Antenas – OsT - 70x50cm – 2010 – Acervo

Retratar uma cidade como São Paulo não se trata de tarefa simples. Primeiro pelo tamanho da cidade e depois pelas muitas características que se incorporaram a ela: as várias etnias presentes e, em consequência, a multiculturalidade; aspectos econômicos, sociais e políticos pelo grande polo industrial que se formou.

No entanto Tamanini encara esse ofício com muita tranqüilidade, com serenidade e observação, além de, quando necessário, muita pesquisa. O artista nascido e criado nesta cidade retrata as paisagens paulistanas num estilo claro e preciso, muitas vezes dando ênfase na sua arquitetura. Costuma ir até os locais que pretende retratar para fazer o croquis, e então só depois passa para a tela. Explica que quando escolhe um determinado lugar para fazer uma composição, faz questão de dar ênfase ao prédio que representa este lugar; então ele se preocupa em fazer um desenho minucioso do prédio, da praça, da igreja ou de qualquer outro item característico daquela região; depois o restante nem sempre é fiel, pois no entorno, ele vai criando. Porém quando a obra fica pronta, quem conhece a região retratada automaticamente a reconhece.

Uma das séries de trabalhos realizados, tendo como tema os prédios históricos da cidade, fez tamanho sucesso que o SESI, após apresentação do projeto do artista, organizou uma exposição itinerante por todo o Brasil, que durou cinco anos.

Com tantos anos de dedicação à cidade mãe, o artista, a cada tempo que passa vai enriquecendo cada vez mais o seu olhar, descobrindo novos aspectos que até então não foram abordados por ele, vendo a cidade sob outro ponto de vista como as paisagens noturnas, o entardecer colorido através dos prédios ou ainda o amanhecer, sempre com uma visão muito peculiar.

Antenas faz parte deste outro olhar. O olhar de quem de repente se depara com uma paisagem que ainda não havia sido notada e tem a percepção que pode se transformar numa obra; o olhar de quem descobre novas possibilidades numa paisagem intensa e muitas vezes caótica. Essa sensibilidade do olhar não é comum a todos. Tamanini consegue eliminar o caos urbano em suas telas.

Na cidade de concreto em que o verde está sempre presente as antenas rasgam o céu, apontam para o infinito, demonstrando a importância e o poder das comunicações. Pela grande concentração de antenas numa mesma região, com certeza o sistema de comunicação é muito eficiente, bem como o sistema de iluminação. Tudo é muito alto e inatingível. Ao mesmo tempo em que se tem uma grande rede de comunicações, o homem da metrópole, no

seu cotidiano, mal consegue se comunicar com seus amigos, vizinhos e parentes; esta paisagem nos mostra este grande vazio que a modernidade oferece: toda a materialidade e informação aparentemente, ao alcance de todos, mas por outro lado a solidão do homem contemporâneo, que se perde no meio de tanta informação.

É a massificação da informação e das comunicações e, por conseqüência a massificação do ser humano. As antenas desempenham um importante papel na rede de transmissão e recepção nos sistemas de telecomunicações, encurtando distâncias, oferecendo notícias e imagens ao vivo, de tudo quanto é espécie, vinte e quatro horas por dia, num ritmo alucinante e o homem não se dá conta que está sendo devorado por essa massificação.

Um outro aspecto que se pode abordar e que fica evidente é a grandeza arquitetônica, prédios muito altos e imponentes e antenas altíssimas, como já foi dito acima, tudo alto e inatingível representando também a pequenez do homem comum diante da cidade grande, das dificuldades de se transpor obstáculos numa cidade tão imensa, de como encontrar caminhos, pois as passagens estão obstruídas; do como fazer para vencer e “chegar lá”, do sonho inatingível. Tão inatingível que até mesmo o helicóptero é representado através de nuances de cores que se misturam ao céu, representando altura muito elevada e grande distância.

Apesar do fácil acesso às comunicações, por outro lado sabe-se de uma rede de informações que o homem comum não pode alcançar. Ao mesmo tempo em que está incluso numa rede que oferece um bombardeio de informações banais, ele não tem acesso ou ainda não consegue compreender informações de cunho econômico e político que podem alterar o seu cotidiano, a sua vida, e, às vezes, mesmo compreendendo não tem poder para modificar o seu destino.

Ainda assim, tem uma placa, um indicador para que o observador consiga se localizar, oferecendo um único caminho a seguir, siga em frente e com certeza encontrará outras opções para construir o seu próprio caminho.

O sentimento de passividade também perpassa pelo observador, talvez pela proporcionalidade do céu no todo da composição, o azul celeste que vai clareando, clareando até chegar ao quase branco na linha do horizonte, permite esse sentimento, bem como o de serenidade. Mesmo representando prédios gigantescos e muita vegetação pode-se afirmar que o céu compõe em torno de setenta e cinco por cento desta paisagem; potencializado pelas altas luminárias e antenas.

A paisagem urbana do artista mostra uma cidade organizada e limpa, e, mesmo quando retrata uma avenida movimentada, apresenta um trânsito intenso, mas não caótico, demonstrando o modo de viver numa grande cidade de forma tranqüila.

Por mais central e movimentada que seja a paisagem, o artista não deixa nunca de colocar a presença do verde. A vegetação, as árvores, muitas vezes é representada além daquilo que realmente tem, ou seja, em proporção maior, em quantidade, daquilo que é real, o que dá um aspecto de qualidade de vida, com ar ameno. Exatamente por isso a cidade retratada por ele não apresenta os aspectos de poluição, que tanto aflige as pessoas.

Capítulo 4

Como a História se Constrói

4.1- Mercado e Crítica

A análise das obras no capítulo anterior confirma o que já tinha sido informado anteriormente. Por trás da aparente simplicidade da pintura naïve encontra-se uma grande variedade de códigos, de símbolos e signos que permitem um leque de interpretações: sejam elas formais, estéticas, simbólicas, históricas ou ainda que de modo sutil, transcendental. Pode-se observar que cada artista, dentro de seu estilo, emprega uma técnica específica para desenvolver uma linguagem que representa o seu universo pictórico e imagético.

Não dá para imaginar um artista como Fuzineli pintando como um Henry Vitor, pois sua expressividade não cabe em linhas tão delicadas, assim como não seria possível este último trabalhar como Marcos de Oliveira, que não daria para apresentar seus segundos e terceiros planos de forma chapada. Do mesmo modo que Marcos não apresentaria o vigor que sua obra atinge com uma visão mais etérea que Rodolpho Taminini propõe em sua obra.

Assim, cada um a seu estilo, atinge um grau de expressão que vai além daquilo que as imagens mostram, daí as várias possibilidades de interpretações.

Como bem explicitou Oscar D'Ambrósio em entrevista, há um vínculo direto entre a vida e a obra desses artistas; pois se trata de pessoas em que a arte é visceral, é gerada a partir de várias experiências que aconteceram em suas vidas, essas experiências podem ser dramáticas ou podem ser acontecimentos felizes, mas que trouxeram para essa pessoa um sentido para a sua vida. A visão de René Huyghe não é diferente, para ele as imagens de um artista “são a emanção inconsciente dessa vida afetiva; as formas são os equilíbrios das estruturas mediante as quais organiza a sua existência e o seu pensamento.” (p.276)

Cada um a seu modo, desenvolve formas de expressão para transmitir suas idéias, sentimentos, conflitos, esperanças enfim, a pintura passa a ser uma ponte entre o ser e a realidade, entre o ser e o mundo que o cerca e que o toca.

Como a produção de arte popular está relacionada com a necessidade interior de cada um, ela nasce sem vínculo ou sem compromisso com o mercado. O artista popular de origem humilde, no início, pinta aquilo que conhece, coisas com as quais tem afinidade, na busca de suas próprias raízes, como a família, as festas e o trabalho, mas, é inevitável que isso vai se transformar com o passar do tempo, como disse D'Ambrósio. É quando ocorre esta transformação que entra os outros dois tipos de produção: a de mercado e a de identificação ou descoberta de um estilo.

Partindo desta premissa considera-se que grande parte da produção dos artistas populares tem uma relação íntima com sua vida e suas experiências, outra parte da produção é direcionada para o mercado e ainda há um terceiro tipo de produção no qual o artista encontra um tema ou outra forma de expressão em que ele se identifique.

É importante frisar que produzir para o mercado não tem nada demais, não diminui o valor da obra, nem a coloca em outro patamar. Grandes artistas como Picasso, Dali e mesmo Rousseau pintaram por encomenda, ou seja, para o mercado. Ao tomar o Renascimento como exemplo, verifica-se que os grandes artistas eram mantidos pelos mecenas, e, posteriormente pelos reis; nem por isso deixaram de produzir obras de arte que se transpuseram no tempo e no espaço.

Nesta identificação ou descoberta de um estilo, o artista pode, às vezes, lidar com os três tipos de produção, sem problema algum, por outro lado também, outros podem perder suas referências primeiras e passam a apresentar uma obra madura, plena. Todos concordam que é natural que ocorra uma evolução no estilo dos artistas.

Embora para Rugiero haja uma tendência da arte popular a não mudar por seguir certa repetição estilística e de linguagem, afirma que o fazer do artista muda, fica mais refinado; aliás, admira a ousadia de alguns artistas que buscam novas soluções e chegam ao final da vida com o melhor de sua produção, citando, por exemplo, Agostinho de Freitas, que, segundo ele, morreu na melhor fase da vida dele, seu trabalho ganhou uma consistência e uma sabedoria cromática que o trabalho mais antigo não tinha.

Também existem casos em que o artista ao tentar mudar o seu estilo, acaba se perdendo e não encontrando mais referências para produzir uma arte que antes era aceita, pois não consegue retornar ao padrão anterior. D'Ambrósio cita o exemplo de uma jovem artista que após um sucesso repentino como artista premiada na Bienal Naïfs resolveu estudar e

aprender a pintar de forma “acadêmica”. O que aconteceu é que ela perdeu totalmente suas referências e não conseguiu mais voltar ao que era antes e nem conseguir realizar um trabalho de peso, com a nova técnica.

Há que se observar, portanto, que para se manter no mercado de arte naïve é necessário que o artista além de ser original, ter criatividade e expressividade, também tenha fôlego para realizar uma produção que não se torne repetitiva. Nesse sentido, não apenas os artistas constantes desse trabalho, mas muitos outros que se mantêm no mercado há mais de vinte, trinta ou quarenta anos, devem ser respeitados, independente de qualquer que seja sua formação. Como exemplo cita-se alguns deles: Conceição Silva, João Cândido da Silva, Luiz Casseiro de Oliveira, Lourdes de Deus, Lúcia Buccini, Waldemar de Andrade, Waldomiro de Deus entre outros; isso apenas em São Paulo. Ou seja, ninguém se mantém no mercado, por tanto tempo se a sua obra não é reconhecida por críticos e galeristas.

D’Ambrósio e Rugiero afirmam que há um grande incentivo político por parte do governo com relação a projetos que valorizam a cultura popular como um todo. Para D’Ambrósio isto faz parte do programa de governo do PT nos dois mandatos do presidente Luis Inácio Lula da Silva e que, com certeza, vai continuar na gestão de Dilma Rousseff.

De fato confirma-se isso pela própria propaganda do governo que desenvolveu a logomarca Brasil – um país de todos, cujas cores são as mais empregadas na representação da cultura. Tem-se notícia de inúmeros editais e diversos projetos realizados nos oito anos daquele governo nesta área: música, dança, festas, costumes e mesmo incentivo à pesquisa e, como resultado, algumas publicações.

Embora promissor, ainda há muitos entraves no mercado de arte popular. O primeiro deles, como já foi comentado, é o preconceito; preconceito por ser uma arte produzida por uma camada social menos privilegiada, o que nem sempre é fato; preconceito da academia, por ter uma classificação pouco eficiente; preconceito com relação a valor; preconceito por ser popular mesmo. Segundo: o mercado de arte hoje é movimentado pelos investidores e decoradores e, normalmente, eles não gostam de arte popular, como disse Rugiero. Ele também afirma que é muito difícil descobrir talentos na pintura, pois tem que ter um olhar mais apurado, um conhecimento sobre técnica, um conhecimento maior de arte e um conhecimento específico da pintura popular. Outro fator ainda pode ser citado como a falta de incentivo por parte da família, que às vezes, não vê com bons olhos essa atividade.

Além da questão social verifica-se também um fator econômico importante que é o seguinte: muitos desses artistas residem no interior ou do Estado de São Paulo, ou em regiões como Norte e Nordeste, onde o custo de vida é bem diferente dos grandes centros comerciais.

Se o artista começa vender sua obra no local de origem ela tem um preço, se ele vier para São Paulo, por exemplo, é necessário repensar sobre o valor de sua obra e, no começo, ele não sabe ainda fazer isso; como bem disse Rugiero o Brasil tem duas moedas: a do sertão e da cidade grande. Se o artista for vender a sua obra nos grandes centros pelo mesmo valor que vende no interior, sua obra não será devidamente valorizada.

Para Rugiero o que impulsionou o mercado da cultura popular foi a Mostra Brasil 500 anos, com o Pavilhão de Arte Popular que reuniu, na época, o maior acervo sobre o tema, inclusive recuperando o termo Arte Popular.

Já D'Ambrósio explica que existe uma crise no mercado de arte: a obra dos grandes artistas das décadas de 1920 a 1950 está ou em museus ou com colecionadores particulares que, com raras exceções, não querem vender; portanto não estão disponíveis no mercado. Grande parte das obras produzidas nos anos 1960 e 1970 não são quadros nem esculturas, são instalações ou são obras que tem ou que teve uma vida perene, são obras que, propositalmente, não foram feitas para durar, pois isso faz parte da proposta da arte contemporânea. Então o mercado de arte fica bloqueado. Uma das alternativas é trabalhar com alguns artistas que além de fazerem instalações trabalham com gravuras como, por exemplo, Tunga e Nuno Ramos, ou começar a explorar o mercado de arte popular.

Hoje em São Paulo são quatro as galerias especializadas que trabalham com arte popular. Dessas quatro separa-se em duas e duas do seguinte modo: apenas duas trabalham especificamente com arte popular.

Uma é a Galeria Brasileira, de Roberto Rugiero, que na pintura popular, representa entre outros artistas: Alcides Pereira dos Santos, Alex dos Santos, Bajado, Elisa Melo, J. Coimbra, Nilson Pimenta, Ranchinho, Vicente Ferreira. Na cerâmica alguns artistas são: Irene, Jotacê, Marliete, Virgínia Yegros e Zezinha. Já na madeira além de bancos e objetos indígenas e também ex-votos, há esculturas de Antônio Julião, GTO, J.F.Cunha, Jadir João Egídio, José Cordeiro e Presciliano Candia. E nos desenhos e xilogravuras há artistas como Abraão Batista, Cincinho, J. Borges, Willi de Castro, Zica Bergami etc.

A outra é a Galeria Jacques Ardies que na pintura alguns dos artistas que representa são: Airton das Neves, Ana Maria Dias, Sidoti, Constância Nery, Dila, Edivaldo, Francisco Severino, Helena Coelho, Izabel de Jesus, Lucas Pennacchi, Maria Guadalupe. Nas esculturas em madeira: Adão de Lourdes Cassiano, GTO, José Barbosa, José Pereira, Luciano Rabelo, Pedro Julião, Soati. Também trabalha com gravuras, no caso serigrafias de: Antônio Poteiro, Ernani Pavaneli, Ivonaldo, Maria Auxiliadora e litografia de Dila.

As outras duas galerias misturam arte contemporânea com arte popular. A Galeria Estação, de Vilma Eid tem pinturas de artistas atuantes, assim como de alguns já falecidos: Chico da Silva, Júlio Martins da Silva, Maria Auxiliadora, Mirian, Antônio Poteiro. Esculturas em cerâmica e madeira podem dividir o mesmo espaço com artistas contemporâneos como Cátia Avellar, Maurício Castro, Emanuel Araújo etc. Já a Galeria Pontes alguns dos artistas representados são: Alexandre Filho, Lourdes de Deus, Omar Souto, Manoel Santos, Waldomiro de Deus. A cerâmica também é representada por artistas do nordeste e centro-oeste. Artistas contemporâneos: Nuno Ramos, Leonilson, Galeno, Elieni Tenório, Valdir Sarubbi etc.

Contudo, leva-se em conta que quatro galerias para uma cidade como São Paulo é pouco. O grande foco de algumas dessas galerias é vender para fora, para Europa principalmente.

Franceses, alemães apreciam bastante a arte popular brasileira porque ela apresenta tudo que eles não têm: a cor forte, a sexualidade visível, a escultura de falos e seios, a sensualidade dos trópicos. No Nordeste grande parte do mercado de arte popular é voltada para o mercado externo; em Fortaleza, Salvador e Recife, por exemplo, há galerias especializadas nesse mercado.

Esses artistas são descobertos de várias formas, não existe uma pesquisa sistematizada, mas é principalmente pelo esforço de algumas pessoas dedicadas à arte popular. Galeristas como Rugiero e Edna Pontes, por exemplo, viajam tanto para o interior de São Paulo como para outros estados procurando pessoas de talento, cuja produção possa se destacar no mercado. Oscar D'Ambrósio também viaja para diversos lugares fazendo um mapeamento e quando os encontra coloca em sua página na internet. Ricardo Amadasi que trabalha no Museu de Arte Popular – MAP, de Diadema – SP, há uns três anos, faz um bom trabalho nesse sentido. O museu tem uma verba anual e com esta verba ele viaja para o interior do Brasil comprando peças para o acervo do museu: xilogravura, cerâmica, madeira etc. Recentemente ele foi contratado pelo SESC de São Paulo para fazer um levantamento dos artistas populares em várias regiões do estado.

No Nordeste isso é mais organizado, segundo Rugiero. Em Recife, tem a Fundação Joaquim Nabuco; em Maceió tem o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore e o Instituto Histórico e Geográfico; em Fortaleza tem o Centro Dragão do Mar. Ainda existem pesquisadores particulares que descobrem artistas e os mantêm no começo, oferecendo pincel, tinta, tela e outros materiais, adquirindo suas obras como incentivo.

Para Rugiero a arte popular ainda guarda resquícios da arte barroca, sendo quase que uma transformação da própria arte barroca; considera como barroco do povo os santos populares anônimos que tinham uma grande produção, faziam os ex-votos, os santos para as capelinhas e para os oratórios e não o barroco dos museus de artes sacras. Exemplificando, mostra um trabalho da bonequeira Zezinha do Vale do Jequitinhonha e completa que existe uma elaboração barroca patente em seu trabalho.

Ele também explica que a terminologia arte naïf é muito prejudicial à arte popular porque foi um termo importado por volta dos anos 1970 por pessoas de origem européia: Lucien Finkelstein, fundador do MIAN – Museu Internacional de Arte Naïf, Jacques Ardies e Jean Presnot, marchand do Rio de Janeiro. Foi uma iniciativa infeliz do ponto de vista gramatical porque a forma correta para a nossa língua deveria ser naïve, como já foi explicado anteriormente. Infelizmente essa denominação acabou pegando. Segundo Rugiero essa denominação tinha como objetivo colocar no circuito artistas “maneiristas” (artistas de menor importância dentro da área de expressão popular) que, do ponto de vista comercial, eram mais fáceis de vender. Por tudo isso ele prefere utilizar o termo pintura popular.

Em São Paulo o termo foi cristalizado em função do trabalho desenvolvido por Jacques Ardies e sua galeria, conforme disse D’Ambrósio, assim como atender ao mercado internacional para mostrar o que o Brasil tem de melhor, de mais autêntico, que é a arte popular, uma arte “bem comportada”, “cheia de cores”.

Os termos primitivo e primitivista são empregados até hoje, porém em menor escala, mas ninguém sabe quais são os limites de um e de outro termo: naïf e primitivo. Como afirma Rugiero, existem muitas nuances “porque na verdade, tem coisas que nós confundimos com naïfs, ou primitivos que são muito próximos, por exemplo, da arte bruta”. E, ainda “é claro que existem nuances, um primitivo muitas vezes nem é um ingênuo. Há primitivos que não são ingênuos ou há ingênuos que também não são primitivos.”

O termo foi utilizado principalmente para denominar José Antônio da Silva um dos maiores representantes desse segmento artístico. O artista empregou o termo sem nenhum constrangimento para nomear seu próprio museu – Museu Primitivista José Antônio da Silva. Nesse sentido Olívio Tavares de Araújo explica que o termo acabou sendo contaminado por ter sido empregado “numa produção de pseudo-primitivos” e, ainda afirma “são artistas articulados que têm acesso a toda a informação... sabem por onde anda a arte de seu tempo, mas optaram por um nicho de sucesso assegurado junto a um certo público.” (p.59, 60) Portanto, no sentido em que a palavra “se institucionalizou em nosso século, a designação de primitivo serve a Silva sem o diminuir nem o trair” (p.60).

Contudo vale ressaltar que num território tão rico de nuances fica difícil, com uma palavra apenas, classificar esse tipo de arte, como bem disse Rugiero.

Além disso, hoje esses artistas não são ingênuos como eram antes, no sentido de não ter acesso ou não conhecer um pouco que seja de arte, porque hoje com a televisão e principalmente a internet as pessoas podem ter acesso a praticamente tudo. Vale lembrar os questionamentos de D'Ambrósio acerca destes termos: Até que ponto essa “ingenuidade” é sincera? Até que ponto é voltada para o mercado? E, também: eles precisam ser ingênuos? Como ele diz, o fato de serem ingênuos significa em boa parte, que eles podem ser explorados pelos galeristas, pelas instituições, pelo mercado de modo geral.

Por isso, para se nortear sobre o que está dentro do naïf ele utiliza de três recursos, de três características básicas. A primeira é se o artista é autodidata, aquele que não segue as normas acadêmicas seja por opção ou por circunstâncias da vida. A segunda é o uso de cores quentes como predominância geral, que está associada com a não mistura de cores, em parte por problema técnico, em parte pela escolha do tema. E, por último é a perspectiva em que a noção de espaço é representada de uma maneira muito pessoal; o artista emprega alguns recursos como o tamanho das figuras, as linhas mais finas ou espessas e as cores mais claras ou escuras.

4.2- Análises Conceituais e Aproximações Históricas

Após a análise destas obras far-se-á pequenas aproximações das mesmas com algumas questões teóricas. Antes, porém, é necessário que se faça uma definição de estilo, porquanto muito se tem mencionado nesta pesquisa o estilo tão particular de cada artista.

Pode-se começar dizendo que estilo é a maneira de escrever própria de um escritor, ou de pintar própria de um artista plástico, de compor de um compositor etc.

Outra definição também pode ser o conjunto de características que resultam da aplicação de determinado sistema técnico e estético, próprio às obras de uma época, de uma escola, de um artista etc.

Porém, ao traçar um paralelo teórico, de início prefere-se uma corrente mais tradicional. No caso adotou-se a definição de estilo dada por Omar Calabrese como a “construção coerente de elementos formais” (p.23); tomando emprestada a visão de Heinrich Wölfflin acerca destes elementos distintos em oposições binárias de: “visão linear/visão

pictórica, visão superficial/visão de profundidade, forma fechada/forma aberta, multiplicidade/unidade, clareza/obscuridade”.

Ao se refletir acerca da obra *Em busca de Calmarias* de Henry Vitor, verifica-se, em princípio uma forma linear central oferecida pela própria composição: a grande casa, o circo, o castelo, mas estas linhas vão se diluindo conforme a composição vai subindo; já na grande paisagem apenas duas linhas estão presentes: a do rio em curva e uma outra horizontal que delimita o espaço da grande árvore. *Os rios sonham* apresenta apenas duas linhas horizontais mais o delineamento das casas, enquanto que em *Raízes mineiras*, no grande plano duas linhas diagonais, portanto, a obra de Henry tem uma visão predominantemente pictórica.

Com relação a profundidade o artista tem conhecimentos básicos da perspectiva e sabe utilizar o espaço, trabalhando em vários planos: ao passo que as formas vão diminuindo conforme seguem para o alto da copa em *Em busca de calmarias*, observa-se o inverso em *Os rios sonham*, à medida em que os rios vão se juntando as imagens tornam-se mais próximas; por outro lado em *Raízes mineiras* não só se nota a profundidade como se pode ter a sensação de poder entrar na paisagem através do caminho central

Em todas as obras do artista percebe-se uma realidade visível intencional, composições com predominância das linhas horizontais, regularidade e a realidade limitada em si mesma, assim pode-se dizer que tem a forma fechada.

Outro elemento a ser considerado é a pluralidade ou unidade. Assim na imagem *Em busca de calmarias* uma única árvore central ocupa o lugar de destaque, que se dá não apenas pela árvore, mas pelo contraste de fundo da grande paisagem e o céu com espaço bastante claro, o restante da paisagem está subordinada a ela inclusive a forma das nuvens. Em *Os rios sonham* apesar da diversidade de micro paisagens, que vem de cima para baixo, todas se subordinam à ideia do artista que é o desaguar dos rios, num ponto central, cuja paisagem oferece a continuidade do percurso natural de todos, assim a unidade está presente na obra, como em *Raízes mineiras* por meio da narrativa pictórica, os homens que caminham para se encontrar, bem como os cachorros, tende-se a olhar primeiro para o centro onde isso acontece, depois, no fundo a paisagem se assenta, atraído pelos campos a perder de vista e pelo céu.

Henry também tem conhecimento e sabe utilizar o claro e o escuro, luz e sombra, embora nas obras aqui analisadas apenas a primeira ofereça essa confirmação, que pode ser explicada pela opção do artista como modo de representar sua ideia: calmaria, sombra de uma árvore, repouso. Depois da árvore há uma extensa área de sombra que sugere ser de uma grande nuvem. De qualquer modo a obra do artista tem o predomínio do uso das cores com bastante critério.

Em Marcos de Oliveira a linearidade é visível e absoluta em todas as obras, formam limites bem definidos, criam planos e embora sejam vistas formas isoladas, o todo prevalece nas composições. Tome como exemplo a obra *Maria de Lampião*: as linhas que dão forma ao cachorro o colocam numa espécie de primeiro plano, que é seguido pela perna esquerda de Maria que está à frente da perna direita, a primeira cruzando sobre a segunda. Seguem-se as linhas dando contorno ao corpo volumoso, com destaque para as mãos, das quais surge um novo cruzamento. As linhas que formam as armas emolduram a composição como um todo.

No aspecto plano/profundidade, verifica-se que as cores muito bem delineadas pelos contornos e, sem mistura, tornam-se uma grande aliada para a planificação como um todo. Assim em *Nossa Senhora dos Artistas* há um falso primeiro plano que se dá por meio de um anjo central localizado na parte inferior da obra e dos anjos laterais que estão sob os pés da santa. Num segundo plano viria a santa sentada sobre um trono sobre o qual os anjos mencionados se apresentam. Em *Guerreiro Fantástico* um plano único se alterna ora entre o monstro, ora entre o animal fantástico. Os planos na obra de Marcos remetem ao primitivismo do período medieval.

No que se refere ao elemento forma fechada e forma aberta, verifica-se na obra do artista aspectos de uma composição rigorosa como, por exemplo, a frontalidade, a regularidade, linhas verticais ou horizontais, ou ainda geométricas e também a simetria. Em *Nossa Senhora dos Artistas* é visível a forma triangular, bem como as linhas verticais e a simetria em *Maria de Lampião*, enquanto que em *Guerreiro Fantástico* as linhas horizontais se apresentam na composição, cortada unicamente por uma linha diagonal. Tudo isso remete a uma forma fechada com padrões estabelecidos que se tornam o pilar estético da obra deste artista que, a cada nova fase, incorpora novos elementos permanecendo fiel ao seu estilo.

É na obra *Maria de Lampião* que se percebe mais a unidade da composição e não é pela personagem estar centralizada, mas sim pela disposição dos objetos que lhe acompanham. Mesmo que se olhe apenas para Maria consegue-se visualizar o todo: as armas, as bolsas, o cachorro, enfim todos os elementos da composição se integram num único fim. Em *Nossa Senhora dos Artistas* não é diferente os anjos, a paleta, os pincéis, o trono, a coroa e os pássaros, enfim todos os elementos também dão unidade à obra. Em *Guerreiro Fantástico* todas as engrenagens e rodas, armaduras, pássaros com rodinhas ou não, levam o observador ao guerreiro.

Devido ao uso de cores puras torna-se difícil falar em clareza e obscuridade, porém pode-se afirmar que mesmo com o uso de cores puras, ainda assim o artista consegue pela justaposição de determinadas cores atingir um efeito, não de claro e escuro, mas da posição de

determinados elementos na obra. Por exemplo, o azul que sai do punho das mãos de Nossa Senhora cobre a primeira veste que é rosa, por fim o manto roxo envolve todos os elementos que estão à sua frente e que se complementa com o fundo amarelo. O artista parece ter uma preferência pelas cores complementares, visto que em Maria ele contrapõe o verde da roupa da personagem com um fundo vermelho que é quebrado pelo marrom, azul e roxo das armas, isso sugere que a personagem está à frente das armas. A predominância de cores frias em Guerreiro por outro lado, não impede que a obra seja vista com cores vibrantes, exatamente pelo fundo amarelo e pelo equilíbrio na distribuição do laranja. Sem dúvida alguma o artista tem pleno domínio da cor.

Destaca-se o aspecto pictórico em Orlando Fuzineli principalmente na primeira obra analisada: *Brasil 500 anos de História*. Na paisagem círculo, assim como o próprio círculo com os índios todos unidos, fundo e figura quase que se misturam através dos tons empregados. Aproximam-se também desta mesma técnica as duas composições do lado esquerdo da tela: na Primeira missa o destaque é para o padre e o português, as figuras indígenas se diluem no colorido do fundo, enquanto que na Proclamação a ênfase fica para os soldados e canhões destacados pelo preto. Na paisagem inferior esquerda a cor amarela tem relevância histórica por se referir aos bandeirantes e ao ciclo do ouro, as figuras se integram na composição pelas cores de suas roupas; finalmente no quadro Independência o artista preferiu utilizar as cores da bandeira brasileira. Embora na composição *Em Memória de uma Árvore* tenha alguns aspectos lineares, pode-se considerar que sem algumas linhas, como o contorno do tronco a obra não perderia em nada seu valor. Já em *Apocalipse* a pictorialidade retorna: nos quatro cantos, na representação dos cavaleiros, fundo e figura se misturam como no círculo com as mulheres vendadas; no centro as figuras dos dois dragões em que predomina a cor verde, se complementam com a serpente que os envolve, também verde.

O espaço é bem representado, pois mesmo através de planos o artista não tem dificuldades de apresentar a sua narrativa. Em todas as cenas de *Brasil 500* a ausência de perspectiva não interfere na expressão que a obra atinge, aliás, talvez seja exatamente pela ausência da mesma que o artista consiga tanta expressividade. É interessante notar que em *Em Memória de uma Árvore* Fuzineli apresenta o espaço a maneira dos primitivos medievais, o que oferece ao observador uma obra reveladora em seus significados conforme análise do capítulo anterior. A obra *Apocalipse* se apresenta num plano circular que parte do centro para as extremidades, lembrando que no grande círculo onde se inserem as mulheres vendadas, esta parte da composição remete ao método egípcio de desenho.

Em todas as obras deste artista verifica-se a maneira livre de se expressar em vários sentidos, na apresentação de figuras com perfis, na composição com linhas diagonais, na forma irregular, na composição que extrapola a si mesma. A ênfase fica aqui registrada na obra *Apocalypse*. Ao colocar os quatro cavaleiros nos cantos que “sobram” dos círculos que vão se ampliando e, o círculo pode-se entender como a representação do mundo, aqui os cavaleiros podem representar não apenas o apocalipse, mas também cavaleiros do mundo. Por outro lado *Em Memória* há uma extrapolação da realidade em si mesma.

O aspecto da unidade está presente na obra do artista, senão observe-se que Fuzineli consegue narrar 400 anos de história em cinco partes e ainda fazer uma crítica política através das bandeiras diferentes que coloca envolvendo toda a narrativa. Também *Em Memória* a união das partes leva a um único motivo, todos os elementos tem um significado particular que se relaciona com o todo. Ainda em *Apocalypse* verifica-se o mesmo padrão relação título/imagem, conforme análise do capítulo anterior.

Com relação ao item clareza, há uma aproximação do artista com a obra de Marcos de Oliveira, aproximação esta no nível das cores, porque Fuzineli também aprecia as cores fortes e vibrantes e consegue através das mesmas, grandes efeitos em sua obra. Enquanto que em Marcos a cor é independente e uniforme, em Fuzineli ela se integra no todo e adquire uma luminosidade própria. Existe um entrelaçamento de cores em *Brasil 500* que vem da esquerda para a direita do quadro com predominância do verde que abre a estrutura da obra. *Em Memória*, a abertura se faz por meio do fundo azul, bem como a luminosidade, que é reforçada pelas flores de cor rosa mais claro e escuro e lilás. Os tons verdes são bem predominantes em *Apocalypse*, porém o artista soube muito bem atenuar os efeitos com um amarelo no fundo central e no círculo com as mulheres vendadas o salmão muito bem situado.

A pintura de Rodolpho Tamanini Netto em sua obra *Ruela da Favela* apresenta em sua composição uma linearidade simples com linhas horizontais na parte inferior do quadro e linhas verticais que se iniciam com as casas da favela, chegando ao céu com os coqueiros. As linhas semicirculares de *O Portal*, simplesmente acompanham o formato do suporte para conseguir um efeito único de isolamento do mundo, cortado apenas pela linha do horizonte, proporcionando uma completa integração dos poucos elementos com a natureza. A verticalização das linhas em *Antenas* sugere que o tempo parou e que um ritmo mais lento se opõe a agitação da cidade.

Na questão plano/profundidade, após observar outras obras do artista, nota-se que o mesmo tem uma compreensão de perspectiva, porém trabalha a questão do espaço de um jeito muito particular, inclusive de paisagens com vista aérea. Em princípio o que se pode dizer

acerca de *Ruela da Favela* é que ela apresenta apenas dois planos, assim como n' *O Portal* que sugere vários quando na verdade há dois, sendo que o segundo quase se sobrepõe ao primeiro, mas em *Antenas* a profundidade se completa pelo verde presente antes dos prédios que vão se distanciando, é como se a paisagem se iniciasse com um segundo plano, visto que o que se têm em primeiro são luminárias e uma torre que se misturam com as antenas que estão mais ao fundo.

É principalmente através das linhas verticais e horizontais em suas obras que a forma fechada está presente em seu estilo, além disso, as composições regulares, com a imagem voltada para si mesma e a rigorosidade no tratamento do tema, tudo isso presente nas obras já analisadas.

Verifica-se também uma coerência do artista com o tema proposto a partir do título, assim em *Ruela da Favela* todos os elementos presentes na composição são partes de um todo, tudo ali completa e dá sentido a obra. N' *O Portal* não apenas a simetria, mas o próprio formato da tela proporciona um convite a uma “passagem” pelo mesmo, apresentado como a magia de um sonho. Na unidade também se estabelece conexões com o mundo, *Antenas* rasgam o céu e se fundam como imponentes pilares de comunicação.

Também em Rodolpho prevalece a questão das cores, visto que em sua obra não se encontra composições em contraste de claro e escuro. O que se pode afirmar é que o artista tem domínio sobre a cor e sabe empregá-la de maneira comedida mesmo em se tratando de composições noturnas. Nas obras analisadas, por exemplo, o verde é uma cor constante, todavia não se sobrepõe nunca sobre a paisagem; na distribuição das outras cores o equilíbrio está presente. Isso é favorecido pela própria escolha dos temas com os quais o artista trabalha.

Do sistema binário aplicado por Wölfflin o único que não se aplica aos artistas é o que diz respeito a clareza e obscuridade, por isso nesse item foi tratado o aspecto do uso da cor; mesmo porque, como já foi explicado anteriormente uma das características do estilo ingênuo e primitivo é exatamente não seguir um padrão acadêmico de expressão. Mas este tipo de aproximação foi escolhido com o intuito de tentar mostrar que em termos estéticos a pintura popular está no mesmo nível de outros estilos de pintura.

Um outro aspecto que se pode considerar são as condições diversas em que o objeto de pesquisa é criado e que podem revelar variações de significados. Como o objeto é um instrumento de manifestação de um conjunto de ideias, existe um período de reflexão sobre o método e sobre o objeto que pode ser estudos, desenhos, pesquisas, projetos, por isso muitas vezes a produção nem sempre é constante.

Às vezes a produção é interrompida por diversos fatores e aí é interessante pensar que o objeto apesar de não estar pronto ele existe na mente do seu criador, ele aguarda para ser desenvolvido, a matéria se prepara para se tornar obra, já tem prenúncios, mas o artista ainda não está pronto para concluir, esse objeto que precisa ser trazido à vida, mas somente o artista pode fazê-lo. Enquanto isso o objeto se encontra em estado subjetivo, além de carregar a subjetividade dentro de si mesmo.

Ao procurar compreender o objeto através da teoria leva-se em conta que ele possui elementos de uma linguagem visual plena de informações. Informações estas que trazem uma percepção do objeto e conseqüentemente uma reflexão sobre o mesmo. Essa reflexão começa a partir do estado subjetivo dele e de sua forma que ao ser contemplada também transmite determinados sentimentos e chega até mesmo provocar um juízo de valor, como disse Calabrese “a obra de arte é globalmente um signo (um signo estético) que nos transmite um valor”. (p.73)

A percepção do artista sobre a matéria é dada no mundo sensível e ao penetrar no mundo das idéias ele produz o objeto puro; o artista só existe a partir do momento em que transforma a matéria, ou seja, matéria e forma se fundem, se misturam, traduzindo em experiência estética para ele. Para Schiller é “a exclusão do sentir, durante o pensamento, e do pensar, durante o sentimento” (p.134) que proporciona um eixo equilibrado entre limitação e infinitude, atividade e passividade, unificação e fusão e que oferece o prazer da unidade estética.

Isso é corroborado por Calabrese quando diz que “a arte não é uma manifestação subjetiva dos sentimentos, mas ‘um encontro realizador e objetivante de uma força que plasma e de um material plasmado, visando a resultados definitivos’.” (p.39)

Por outro lado muitas vezes o objeto se torna subjetivo por se tentar compreendê-lo à luz do olhar e da experiência de cada um, cada um contempla e sente a forma de maneira diferente, com seu olhar histórico, pessoal etc e, interpreta de acordo com seu estado num determinado momento de sua vida, é a experiência pessoal de cada um que é levada para a obra.

Seguindo a visão de Erwin Panofsky verificam-se três níveis de significado na obra de arte, os quais serão observados sucintamente com relação às obras apresentadas. O primeiro nível trata-se do tema primário ou natural, em que se identificam as formas puras, é factual com motivos expressivos. Encontramo-lo, com efeito, nas obras de Rodolpho Tamanini no que se refere ao tema o homem e o mar, numa expressão mais intimista e “primitiva”, tendo como função primordial a relação do homem com a natureza em seu estado puro. Em Henry

Vitor isso é representado através de temas que se relacionam com a sua infância em Minas ou as lembranças que ele tem de lá: o trabalho no campo, as brincadeiras de criança, os balões. Orlando Fuzineli já apresenta vários temas que estão neste nível de significado como, por exemplo, em obras que tem relação com o cotidiano, com a cultura popular ou com a religiosidade, e a maneira como elabora sua composição apresenta a expressividade necessária para esta mesma representação. Também em Marcos de Oliveira este nível de significado está relacionado com as obras que traduzem lembranças de sua infância no interior da Bahia, retratado o cotidiano, crianças brincando, casais de nordestino, além dos temas religiosos.

O segundo nível de significado é representado como tema secundário ou convencional, são os temas de uma obra e sua combinação, ou ainda, a iconografia apresentada no mesmo. É através do trabalho de pesquisa que Henry cria imagens que vão “contar histórias” de um lugar ou de determinadas pessoas, assim, por exemplo, Curitiba, a cidade luz, é representada por diversos tipos de lanternas que são encontradas na cidade e seus parques. Para alguns artistas os símbolos estão incorporados na maioria de suas obras, é o caso de Marcos que apresenta elementos próprios dos temas retratados como na série Cangaços em que toda uma estética é apresentada: armas, chapéus e outros adornos completam a leitura de obras que se firmam também por meio da história. Em Fuzineli alguns ícones são encontrados em temas históricos, em crítica política e social, bem como na religiosidade, imagens que se complementam, que se aproximam e que se traduzem em novas informações para compreensão da obra. Encontra-se em Tamanini elementos de representação simbólica principalmente através do tema favela devido a ludicidade que o mesmo oferece e com o qual o artista parece lembrar de algumas brincadeiras de criança como a pipa e o futebol.

O último trata do significado intrínseco ou conteúdo observado por meio da iconologia podendo abranger um período, nação ou classe, cuja cultura possa condicionar o artista e o significado seja simbolizado na obra. Aqui o que se nota é que cada artista desenvolveu um sistema próprio de signos, uma linguagem com estrutura de significados empregada para atingir a sua expressividade, é através desta linguagem que o artista passa a se comunicar e a produzir de modo diacrônico e sincrônico uma visão estética do mundo. Assim, como afirma Calabrese “linguagem, mito, arte e ciência constituem o universo do simbólico: não pressupõe nenhuma realidade metafísica, mas são o patrimônio do pensamento e sua própria “objetividade”” (p.30).

Asas, pássaros, anjos, cactos são alguns dos elementos que compõem a linguagem de Marcos que em consonância com os temas trabalhados pode-se se traduzir em arquétipos. O

artista trabalha com imagens primordiais e uma tendência instintiva de representar um mesmo motivo com muitas variações sem perder a configuração original, ou seja, os instintos manifestam-se como fantasias por meio de imagens simbólicas. O inconsciente é instinto com iniciativa própria e energia específica e, portanto capaz de construir simbolismo.

Os dragões e serpentes remetem a um imaginário medieval, muito bem traduzido por Fuzineli para a sociedade moderna que também trabalha a partir da manifestação do inconsciente, representada principalmente por meio dos temas religiosos, mas também através de questões culturais.

Através de apenas um tema pode-se elencar alguns elementos em Tamanini como o mar, os tucanos, o homem nu e as nuvens. A nuvem além de representar o infinito também justifica a inserção de um plano metafísico num plano físico. Tendo a sutileza como seu traço marcante apresenta São Paulo como uma cidade limpa, pacífica e em harmonia com a natureza.

As imagens surreais e oníricas em Henry representam também a visão de um homem e sua relação com a natureza, que além de ser matéria é objeto. Anjos, pássaros brancos, nuvens, castelos e igrejas fazem parte de uma linguagem gerada pelo artista para poetizar sobre o simples, o belo e a paz interior.

Por fim é válido salientar uma abordagem histórica defendida por vários autores sobre um determinado padrão de desenvolvimento no campo das artes que se repetem no decorrer da história da arte. Trata-se de sucessivas etapas de estabilidade e ruptura que se alternam e se tornam predominante em cada época, porém cada autor utiliza diferentes termos para identificar este fenômeno.

Arnold Hauser fala em naturalismo e antinaturalismo, tratando o assunto desde a pré-história naturalista até o impressionismo que é o movimento que rompe definitivamente e encerra o naturalismo. Para Calabrese estes padrões que se repetem de período em período na história da arte, ou seja, essa ruptura estrutural ele dá o nome de estabilidade e instabilidade.

A partir de breve análise das transformações artísticas ocorridas a partir da idade medieval, até chegar à arte moderna Alberto Tassinari defende a idéia de um padrão histórico que ocorre no desenvolvimento das artes, onde num período ou época ocorre a formação de um novo “estilo” e, em seguida vem um novo período em que este mesmo estilo sofre uma transformação. A isso o autor dá o nome de padrão formação/desdobramento. Através de vários exemplos de obras, torna-se claro a formação/desdobramento para a transformação da arte moderna.

O autor explica que ao transpor este sistema para a arte moderna, de início, encontra-se obstáculo, visto que há momentos de antecipação e retorno, pois a transformação da arte naturalista em antinaturalista atinge uma plena ruptura com a arte contemporânea, a qual busca um novo conceito do espaço na arte.

Vale a pena salientar que Riegl, historiador alemão, citado por Calabrese, “sustenta que as mudanças estilísticas das obras de arte não são devidas à decadência técnica ou cultural, mas a uma vontade artística consciente” (p.50).

Observa-se que o grande marco de mudanças na história da arte é o impressionismo, que coincide exatamente com as primeiras tentativas de pinturas de Henri Rousseau. Após este movimento a arte entra num processo radical de mudanças de conceitos e de procedimentos artísticos em vários níveis até chegar à arte contemporânea quando, essa chamada ruptura acontece, e, em se tratando de arte, quase tudo é possível.

Enquanto a arte contemporânea seguiu diversos caminhos, tomou diversas formas e trabalhou com conceitos cada vez mais abstratos, tornando-se efêmera, a arte naïf, a partir de Rousseau, se espalhou por diversos países, cresceu, tomou vulto e ainda se mantém firme numa boa fatia do mercado de arte mesmo mais de um século após a primeira exposição do artista (cento e vinte e seis anos).

Assim a pintura naïve é uma arte figurativa que se opõe de forma marcante à arte contemporânea, mas não deixa de ser uma forte representativa de questões sociais e políticas, aproveitando-se das informações das mídias atuais, tanto impressas quanto visuais (televisão e internet) para realizar seus protestos em forma de arte. Trata-se aqui de uma intertextualidade de imagens, quando o artista relaciona imagens em sua obra com um fato histórico.

A comunicação visual da arte naïve está na estrutura comunicativa na qual se integra todos os fenômenos culturais num processo de significação: a sensibilidade nas escolhas dos temas, o sábio uso da cor, o olhar diferenciado na construção de uma paisagem, a relação consciente com a natureza, a sensível percepção do olhar, uma vontade artística consciente de retorno às próprias origens. Estes são os elementos básicos que devem compor o perfil de um artista.

Considerações Finais

Após observar várias obras, não apenas dos artistas que compõem esta pesquisa, mas de vários outros, bem como analisar muitos temas, pode-se afirmar que a pintura naïve e a pintura primitiva têm relação com a cultura popular, porém isso não é uma regra.

Há uma cultura latente e individual que cada um carrega dentro de si e que são suas próprias experiências e tem como fato marcante a infância. Se nesse período de vida houve um contato com os jogos, as brincadeiras ou contação de histórias, essas vivências ficam registradas no inconsciente e com certeza o artista usará destas experiências em algum momento de sua produção. Contudo isso nem sempre é explícito. O que se constata é que quanto maior a vivência na relação com sua própria cultura ou fatos folclóricos, maior a expressividade do artista, mas ele não precisa trabalhar repetitivamente em temas populares para mostrar sua afinidade com temas relacionados a isto.

Outros artistas admitem que sua obra tenha relação com alguns temas populares, porém não se preocupam com uma sistematização dessa problemática, pois o que importa para o artista é expressar aquilo que vem de dentro para fora. Sua produção é espontânea no sentido de fazer aquilo que lhe vem à mente, aquilo que lhe apraz, aquilo que imagina que pode virar um belo quadro. Preferem realizar o seu trabalho e não se importam com classificações ou denominações.

Alguns artistas consideram que seu trabalho tem uma relação com o popular, mesmo que seja com uma visão bem urbanizada do sentido dessa palavra. Isso é um aspecto muito interessante que chama a atenção, pois abre caminhos para novos questionamentos que podem ser abordados sob o ponto de vista antropológico ao analisar um determinado elemento e sua função dentro da cultura, e, também verificar quais fatos sociais em si, influencia ou podem influenciar a compreensão dos acontecimentos culturais em uma determinada sociedade; isso

sem deixar de lembrar a definição de cultura apresentada por Laraia no capítulo dois deste trabalho, juntamente com a visão de Lévi-Strauss.

Por outro lado alguns artistas não veem sua produção como popular ou mesmo relacionada à cultura popular a não ser em alguns casos específicos de determinada obra que tenha sido realizada por encomenda ou em alguma fase de sua carreira. Além disso, exatamente pela experiência individual, que contribuiu para sua formação cultural e intelectual é que cada um tem uma visão muito particular do que é popular e da cultura como um todo.

De qualquer forma todas essas relações têm a ver com as definições de D'Ambrósio quando diz que popular é a busca das próprias raízes e sem vínculo com o mercado inicialmente, e, de Rugiero que, de forma sucinta, afirma que são as manifestações do povo, segundo seus códigos de expressão, com uma dose muito grande de espontaneidade.

Isto quer dizer que se está diante de um imbricado sistema de fatos que contribuem para a formação de um artista, que na verdade, independe de sua condição social ou de formação acadêmica, mas sim de questões muito pessoais, como determinadas experiências ou fatos importantes que se juntam ao desenvolvimento de certa sensibilidade, o gosto pela arte, a necessidade intensa de se expressar.

Como já foi observado esse tipo de pintura ainda sofre algumas restrições no mercado, porém isso não atrapalha a produtividade dos artistas que, conscientes desta situação, sabem lidar com ela. Alguns trabalham por encomenda sem deixar de fazer os temas que lhe são mais próprios.

Outros tanto sabem lidar com o mercado que conseguem buscar novos espaços expositivos, organizar exposições, tanto coletivas quanto individuais, manter contato com pessoas que trabalham na área, e estão sempre bem informados sobre o que acontece no mundo das exposições.

Outros preferem ter alguém que os representem ou por uma questão de confiança na pessoa que já faz isso de longa data ou por motivos pessoais, ou ainda por não ter habilidade em lidar com negociações – alguns têm, outros não.

O fato é que a grande maioria destes artistas hoje em dia, tem acesso a internet; alguns possuem sites, outros tem blogs, ou participam de alguma rede de comunicação e relacionamentos.

De qualquer forma, da mesma maneira que não se pode dizer que Rousseau era um ingênuo, no sentido de sua técnica na pintura, conforme explicado no capítulo dois, também não se pode dizer que os artistas naïfs atuais o sejam, sabendo lidar com diversas situações como o mercado, exposições no exterior, Bienal, Salões, tendo acesso a várias informações através de mídias que, na grande maioria, impõe muito mais informações daquilo que se precisa assimilar.

Se este tipo de pintura ainda sofre preconceitos, como já foi salientado, e, passa por restrições no mercado, há que se considerar que as denominações de naïf e primitivo que “parecem nomenclaturas inocentes, mas recebem as formas de opressão, de colonização” (p.19) como afirma Leda Guimarães. Há um discurso ideológico construído que representa formas de poder. Para D’Ambrósio essas relações não acontecem de forma consciente ou programada, principalmente porque grande parte dessa produção segue para o exterior. Já Rugiero vê de forma negativa essa consideração por determinadas galerias tentar “mascarar” a arte popular ao mesclar com a arte contemporânea, no sentido de que algumas pessoas têm vergonha de admitir que gostam do que é popular.

Entretanto é bom lembrar que “a ideia de popular é uma invenção da desigualdade”, como afirmou Canclini em *As culturas populares na América Latina*, sem esquecer também as rápidas transformações que vem ocorrendo no âmbito da cultura popular, muito próprias do dinamismo da atual sociedade que acaba por incorporar, através dos meios de comunicação, a cultura popular. Até que ponto isso é positivo ou negativo, gera uma outra discussão, que aqui não cabe discutir. Contudo é necessário se preparar para a desconstrução desse olhar passivo.

Para a maioria dos artistas existe uma diferença entre os termos naïf e primitivo, sendo que o pintor naïf faz uma pintura mais elaborada, mais minuciosa e detalhada, sabe misturar a tinta, chegando a fazer uso da perspectiva.

Os primitivos são mais espontâneos no modo de se expressar, são mais simples, usam as tintas em suas cores puras e normalmente seguem o modelo do desenho ou da pintura egípcia. Todos são unânimes em dizer que Antônio Poteiro e José Antônio da Silva são primitivos.

É necessário ressaltar que durante o período desta pesquisa foi observado, não apenas com os artistas selecionados, que estas variações de técnicas são acompanhadas de várias características.

Assim, os naïfs desenvolvem temas mais ligados à natureza, de um modo puro e delicado, pincelada por pincelada, traços retos, uma visão idílica e romântica e uma “reiteração de temas edênicos, restaurando um mundo anterior ao pecado, de felicidade utópica e de integração panteística do homem com a natureza” (p.96) na visão de Frederico Morais. Os temas urbanos também são ricos em detalhes, como por exemplo, o telhado é pintado telha por telha, ou paralelepípedos da rua; retratam cenas do cotidiano em ambientes tanto externos como internos, sem conflitos, as pessoas são representadas de forma mais realista, chegando a se aproximar do desenho acadêmico. O elemento surreal quando surge está relacionado ao predomínio do sonho, do imaginário, do romântico. A pintura é mais descritiva.

Quanto aos primitivos eles têm uma grande abrangência de temas que vão desde a representação dos vários motivos da cultura popular e do folclore até críticas sociais e políticas, com fatos que são marcantes ou até mesmo viram escândalo. O uso do preto está sempre presente em forma de traços e contornos e, apesar do uso das cores mais puras, às vezes, um tom se sobrepõe a outro, com uma pincelada natural. Normalmente não apresentam a preocupação de apresentar um traço reto e bem definido. Há uma forte presença de símbolos. As pessoas são retratadas sob o aspecto expressionista. Os artistas tanto desenvolvem temas rurais como urbano, alguns gostam de escrever sobre a tela para corroborar sua narrativa pictórica. No trabalho do artista primitivo quando ocorre o elemento surreal ele pressupõe uma crítica, uma simbologia dando uma maior margem de interpretação. A pintura é muito mais narrativa do que descritiva.

A análise das obras no capítulo três permitiu compreender que a pintura popular tem elementos que a validam tanto quanto qualquer outra obra de cunho acadêmico ou contemporâneo, portanto as diferenças observadas acima não devem ser vistas como forma de reforçar o preconceito sobre essa arte, mas de compreendê-la sob a ótica do naturalismo e do expressionismo, formas distintas de se expressar no decorrer da história da arte, mas que, no presente, podem juntas continuar a realizar esta linguagem pictórica da maneira que lhe é tão peculiar.

Linguagem esta que deve ser baseada nos doze princípios da arte naïf apresentados por D’Ambrósio nos quais o artista deve se manter fiel às suas origens, não se deixando influenciar por quaisquer tendências, mesmo como autodidata procurar realizar de forma mais elaborada suas composições, sempre com um estilo muito pessoal, além de ter uma preocupação estética mantendo os traços de uma arte totalmente instintiva.

Por se tratar de uma arte inspirada e guiada pelos sentimentos, tendo como base a sensibilidade e a verdade interior, que expressa com imaginação os mistérios da vida, muitas vezes traduzidas em imagens do inconsciente coletivo, realmente torna-se difícil definir numa simples palavra um universo complexo como este. Porém vale pensar num termo que possa exprimir toda a criatividade que gira em torno dessa arte e o que vem a mente é a palavra mitopoética, pegando emprestado o termo usado por Lélia Coelho Frota o título de um de seus livros mais importantes sobre o assunto: *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*; e, em homenagem a ela. Pintura Mitopoética é uma expressão que se integra a toda essa linguagem diversificada e simbólica, o fruir da obra e seus signos, plenos de novas visibilidades, como foi visto desde o início deste trabalho, sem correr o risco de ser visto de modo pejorativo ou preconceituoso.

Finalmente faz-se necessário dizer que embora algumas questões tenham sido, aparentemente, esclarecidas, o assunto em si não se esgotou, muito pelo contrário, à medida em que a pesquisa ia se desenvolvendo novas dúvidas surgiam. Como explicar, por exemplo, a necessidade, dentro da história da arte, de classificar ou categorizar a arte contemporânea e, dentro dela a arte naïve. Por que a arte contemporânea se auto justifica através de seus próprios conceitos, enquanto que a arte naïve precisa de todo um aparato crítico para ser validada? O que acontece numa determinada região do estado de São Paulo, que favorece o grande número de artistas primitivos que ali vivem? Como acontece, efetivamente, a evolução técnica de um artista? Que outro método de investigação científica pode-se aplicar nessa área, levando-se em conta que a arte é portadora de conhecimento tanto quanto a ciência e, é parte que integra um sistema de estruturas? O fato de o Brasil ser um dos países que mais se destaca no cenário internacional da arte naïve, isso quer dizer que outros países se identificam com a identidade e com a diversidade cultural de povo brasileiro?

Além dos questionamentos levantados no parágrafo anterior, novas pesquisas devem ser realizadas acerca desse tema para aprofundar em questões aqui tratadas de forma superficial como a questão do tempo e do espaço na obra, a pintura integrada com a poesia; o naturalismo e o expressionismo e os seus limites com vários estudos de caso.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Geraldo E. e ARDIES, Jacques. *A arte naïf no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

AQUINO, Flávio de. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Spala, 1978.

ARANTES, Antônio A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 4ªed. 1983.

ARAÚJO, Olívio T. Silva. São Paulo: Banco ABC Brasil AS, 1998.

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

BARDI, Pietro M. *Maria Auxiliadora*. Itália, Torino: Giulio Bolaffi Editore, s.d.

BRANDÃO, Carlos R. *O que é folclore*; São Paulo: Editora Brasiliense, 13ª ed. 1994, 3ª reimpressão, jan. 2000.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987

CANCLINI, Nestor G. *As culturas populares no capitalismo*. SP: Ed. Brasiliense, 1983.

_____. *A produção simbólica – teoria e metodologia em sociologia da arte*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

CARVALHO, José J. de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In Seminário e Cultura Popular. IBAC – Min. da Cultura. Inst. Bras. de Arte e Cultura. RJ, 1988.

CHICÓ, Mário T. *Dicionário de Pintura Universal*. Lisboa: Edl Estúdios Cor, (1962).

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 15ª ed. 1995, 4ª reimpressão, 2000.

COUTINHO, Rejane. *Uma visita à bienal naïfs [entre culturas]*. Revista Visualidades, vol. 4, Goiânia-GO: UFG, FAV, n. 1 e 2: p. 151-160, jan-dez/2006.

CRANDELL, Anne Shaver. *A Idade Média*. São Paulo: Círculo do Livro, sd

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Publifolha, 39ªed. 2000

D'AMBRÓSIO, Oscar. *Contando a arte de Ranchinho*. São Paulo: Editora Noovha América, 2003.

_____. *Contando a arte de Marcos de Oliveira*. São Paulo: Editora Noovha

América, 2009.

D'AMBRÓSIO, Oscar. *Contando a arte de Waldomiro de Deus*. São Paulo: Editora Noovha América, 2004.

_____. *Naïf de mala e cuia*. São Paulo: Auderi Martins Projetos de Arte, 2008.

_____. *O Van Gogh feliz – vida e obra do pintor Ranchinho de Assis*. Dissertação de mestrado, Unesp. São Paulo, 2004.

_____. *Os pincéis de Deus – vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus*. São Paulo, Editora Unesp, 1999.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

Dicionário da Pintura Moderna. São Paulo: Hemus Livraria Editora Ltda., 1981.

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FINKELSTEIN, Lucien. *Brasil naïf*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

_____. *Naïfs brasileiros de hoje*. Frankfurt: Feira Internacional de Frankfurt, 1994.

_____. *O mundo fascinante dos pintores naïfs*.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de nove artistas brasileiros*. SL. Edição Funarte, 1978.

_____. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século 20*. SP: Ed. Aeroplano, 2005.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 16ªed.1999.

GUIMARÃES, Leda M. de B. *Entre a universidade e a diversidade a linha vermelha do ensino da arte*. Tese de doutorado apresentada a ECA-USP.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. RJ: Ed. Civilização Brasileira S.A, 1965.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Ed. Mestre Jou.

HUYGHE, René. *Sentido e destino da arte (II)*. Lisboa: Edições 70, 1986.

ISKANDAR, Jamil Ibrahim. *Normas da ABNT comentadas para trabalhos científicos*. Curitiba: Juruá Editora, 3ªed. 2008

JASMIM, Elise Grunspan. *Cangaceiros*. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2006.

- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Arte ingênua brasileira*. SP: Banco Cidade, 1985
- LARAIA, Roque de B. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 13ª ed. 2000.
- LÉVI-STRAUSS, C. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 2ªed. 1976.
- MARCONDES, Luiz F. *Dicionário de Termos Artísticos*. São Paulo: Ed. Pinakotheke
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: o banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo, A Girafa Editora Ltda, 2004
- MIMESSI, José N. *Pintura primitiva (naïve): resultado de uma pesquisa*. Assis: Ed. do autor, 1991
- MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista – o país e sua cultura*. São Paulo, Prêmio Editorial Ltda, 2003
- NORMAS Para Publicação da UNESP, V. I e II. São Paulo, Editora Unesp, 2010.
- PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada*. São Paulo, Ed. Pensamento, 1980.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001 – 30ªed.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 8ªed. 2002.
- PEDROSA, Mário. *Arte/forma e personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.
- PELEGRINI FILHO, Américo e SANTOS, Yolanda L. dos. *Antropologia cultural e folclore*. SP: Ed. Olimpika, 1989.
- _____. *Crônica informativa de cinco pintores folclóricos*. São Paulo: Ed. do autor, 1977.
- RAMPAZZO, Lóris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. São Paulo. Tese de Doutorado apresentada na ECA – USP – 1993.
- REYNOLDS, Donald. *A arte do século XIX*. São Paulo: Círculo do Livro, sd
- SANTOS, José L. dos. *O que é cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 16ª ed. 1996, 7ª reimpressão, 2001.
- SCHENBERG, Mário. *Pensamento em Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: E.P.U., 1991 – 2ªed.

SOARES, L.G. *Artes populares no Museu do Folclore Edson Carneiro: uma etnografia que reflete as transformações de um país em mudança*. RJ: Instituto Nacional do Folclore, 1983.

STABENOW, Cornelia. *Henri Rousseau*. Germany: Taschen, 2001.

TASSINAR, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001

VANNUCCHI, Aldo. *Cultura Brasileira*. O que é, como se faz: Edições Loyola, 4ªed. 2006

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 – 4ªed.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006 – 3ªed. rev.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil (Vol. I e II)*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

CATÁLOGOS

A arte popular e o popular na arte. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Arte Inconsciente: três visões sobre o Juquery, São Paulo: IMS, 2002.

Arte Ingênua e Primitiva, Mostra Internacional, SESC Piracicaba, 1992.

Bienal Naïfs do Brasil, 1998, SESC Piracicaba, São Paulo. (Spinelli 101-102)

Bienal Naïfs do Brasil, 2000, SESC Piracicaba, São Paulo.

Bienal Naïfs do Brasil, 2002, SESC Piracicaba, São Paulo.

Bienal Naïfs do Brasil, 2004, SESC Piracicaba, São Paulo.

Bienal Naïfs do Brasil, 2006, SESC Piracicaba, São Paulo.

Bienal Naïfs do Brasil, 2008, SESC Piracicaba, São Paulo: Edições SESC SP.

Bienal Naïfs do Brasil, 2010, SESC Piracicaba, São Paulo: Edições SESC SP.

Encontros e Reencontros na Arte Naïf Brasil Haiti – FAAP – MAB - 2005

Naïfs Brasileiros, Caixa Econômica Federal, São Paulo, 2002.

Pintura Naïve, Exposição Alemã no Instituto Cultural Goethe. (texto de Thomas

Grochowiak), 1988.

XVI Bienal de São Paulo – Catálogo de Arte Incomum – vol. III

SITES

www.artcanal.com.br/oscardambrosio/artepremitiva.htm e

www.artcanal.com.br/oscardambrosio/artenaif.htm

DATA: 01/06/2009 - às 12:08h

<http://www.eternoretorno.com/2008/06/03/eterno-retorno-nietzsche/>

Data: 25/01/2010 – 00:12h

<http://www.mostrasescdeartes.com.br/naifs2010/video-historia.php>

Data: 06/12/2010 – 22:40

<http://www.portalartes.com.br/colunistas/7-almandrade/1034-a-paisagem-da-pintura.html>

Data: 08/02/2011 – 20:25h

<http://www.profeciasnet.com.br/portal/index.php>

Data: 23/01/2011 – 17:05h

ANEXOS

ANEXO 1

CURRÍCULO DE MARCOS DE OLIVEIRA

Marcos de Oliveira
artista plástico

INDIVIDUAIS:

- 2011- Exposição (traços e cores de Marcos de Oliveira) IQ Art Gallery –sp
- 2010 – Participação com a obra(Guerreiro Jorge) no documentário de Ariano Suassuna produzido pelo SESC TV e TV cultura exibido no programa autor por autor da TV cultura .
- 2010- Atelier Aberto no Sesc Piracicaba –Sp –17 e 18 /09 artista convidado
- 2010 – Exposição PERSONAGENS E MITOS - Espaço Cultural Cândido Portinari – Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo –SP
- 2010 – Exposição A Arte de MARCOS DE OLIVEIRA – Galeria do Clube Transatlântico – SP
- 2009 - MISTURA BEM TEMPERADA – Exposição Individual no MAG – Museu de Arte de Goiânia – GO
- 2009- Exposição e Lançamento do livro CONTANDO A ARTE DE MARCOS DE OLIVEIRA no Clube Paineiras do Morumbi – SP
- 2009- Exposição de dois Painéis no Cenário do Programa MÉTROPOLIS DA TV CULTURA – SP – Fundação Padre Anchieta - SP
- 2006 - Marcos de Oliveira – Exposição – Centro Conexão Cultural Pinheiros – SP
- 2006 - 1ª - Exposição Saúde Com Arte – Taboão da Serra – SP – Artista Convidado
- 2006 - Marcos de Oliveira – Exposição – Clube Paineiras do Morumbi – São Paulo – SP
- 2006 - Tudo é Nordeste – Centro Empresarial de São Paulo - SP
- 2005 - Cores e Arte – Museu da Cerveja – Blumenau – SC
- 2004 - Um Passeio Pelo Nordeste – Centro Cultural Santa Catarina SP
- 2004 - Um Olhar Sobre o Nordeste – Conjunto Cultural da Caixa – 2 Meses de Exposição - SP
- 2004 -O Nordeste ´Marcos de Oliveira`MUSEU DE ARTE DE Assis – SP
- 2003-“Nordeste Folclórico” Esporte Clube Banespa – SP
- 2003 -O Impacto das Cores – Museu de Arte do Banespa – SP – Artista Convidado
- 2003 -O Mundo Novo de Marcos de Oliveira - ´Marte` Museu de Arte de Paraguaçu Paulista SP – Artista Convidado

- 2003 - Iprem- Instituto de Previdência do Município de – SP
 2003 - EXPOSIÇÃO MARCOS DE OLIVEIRA - Osasco Plaza Shopping – Osasco - SP
 2003 -De Mundo Novo Para o Mundo – Museu de Arte de Assis - MAPA - Assis – SP
 2002 -1º - Festival Cultural do Interior Salvador -Ba -Artista Convidado
 2002 -Programa Couro Interiores -TV Brasil Central – Goiânia – GO - Artista Convidado

EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

- 2011- Exposição de intercambio Brasil-japão – consulado geral do Japão em –SP
 2010- Exposição e Lançamento da Revista ELITE ARTE – Galeria SPAZIO SURREALE – SP
 2010 - 4º Grande Exposição de ARTE BUNKIO – SP PREMIO MENÇÃO HONROSA
 2010- Exposição de Intercambio BRASIL-JAPÃO – Consulado Geral do Japão –SP
 2010- 10º Bienal de Arte de Piracicaba - SP
 2009- Inauguração do Museu de arte de Britânia –GO
 2009- 34º Semana de Portinari – Brodowski -SP Artista Homenageado com Sala Especial
 2008-33º Semana em Homenagem a Candido Portinari – Brodowski – SP
 2008 -39º- Exposição de Arte Contemporânea Chapel Art Show -SP
 2008 - Centenário da Imigração japonesa no Brasil – Sec. De Cultura de Sorocaba -SP
 2008 - Centenário da Imigração japonesa no Brasil – Mogi das Cruzes -SP
 2008 - Centenário da Imigração japonesa no Brasil – Clube Paineiras do Morumbi -SP
 2007 - The Arts Office Lauder Hill (Florida - USA) exposição com curadoria da atual diretora da fundação Bob Marley na Jamaica – Tonietta Watson
 2007 -Negro Sim Centro Cultural de Suzano - SP - Artista Convidado
 2007 –Artista convidado a compor o Júri de Seleção e Premiação do 12º Salão Inter Clubes de Artes Plásticas, do Clube Paineiras do Morumbi – SP
 2007 - Fluindo A Arte nos Textos de Oscar D’Ambrosio - Brasil Gallery -Sp
 2007 - Pré – Centenário da Imigração Japonesa – Exposição de Arte Brasil – Japão – Subprefeitura da Cidade Ademar – SP – Artista Convidado
 2007 - Pré – Centenário da Imigração Japonesa – Exposição de Arte Brasil – Japão – Consulado Geral do Japão – SP – Artista Convidado
 2007 - Pré - Centenário da Imigração Japonesa no Brasil – Clube Paineiras do Morumbi – Artista Convidado
 2006 - Usina Paulista de Artes – Mês da Consciência Negra – SP – Artista Convidado
 2006 - Memorial da América Latina – Mês da Consciência Negra – SP – Artista Convidado

- 2006 – Bienal de Arte de Piracicaba – 8ª Edição – Piracicaba - SP
- 2006 - Arte – Shopping Casa e Móvel – Vila Madalena – São Paulo – SP
- 2006 - 1ª - Mostra de Arte Feissecr – São José dos Campos – São Paulo - SP
- 2006 - Integração da Arte Nipo-Brasileira – Realização do Grupo Nipo-Brasileiro de Pintura –
Consulado Geral do Japão-São Paulo - SP - Artista Convidado
- 2006 - Futebol Paixão Brasileira – Memorial da América Latina-Exposição Itinerante por -
30 -Trinta Museus do Estado – São Paulo - SP
- 2006 - 11º -Salão Paulista de Arte Contemporânea –MAC- Ibirapuera - São Paulo - SP
- 2006 - Folia das Cores – Osasco Plaza Shopping – Osasco - SP
- 2006 - 3º- Salão Oficial de Arte Contemporânea de Caraguatatuba SP
- 2006 - Meu Brasil Brasileiro – Museu de Arte de Assis – SP - Artista convidado
- 2005 - XX - Mostra Afro-Brasileira Palmares – Curitiba – PR – Artista Convidado
- 2005 - Exposição - Galeria Jacques Ardies – São Paulo
- 2005 - Inauguração do Espaço de Artes do Campinas Shopping – Campinas – SP - Artista
Convidado
- 2005 - Exposição - Galeria Jacques Ardies - SP
- 2005 - Exposição - Museu de Arte de Assis (MAPA)– SP
- 2005 - A Arte da Excelência – Link Laters – São Paulo – SP- artista convidado
SP
- 2005 - Negro Sim – Centro Cultural de Suzano – SP – Artista Convidado
- 2005 - 1º- Encontro Nacional de Arte – Blumenau – SC – Idealização: Marcos de Oliveira
Realização: Fundação Cultural de Blumenau e MAB – Museu de Arte de Blumenau - SC
- 2004 - O Brasil na Visão de Três Artistas – Galeria Jacques Ardies
- 2004 - 1º - Encontro Nacional de Malas “Volta a São Paulo em mais de 80 Malas ” Espaço
Cultural Conjunto Nacional – São Paulo - SP- artista convidado
- 2004 - Exposição em Comemoração aos 95 anos do ‘IPREM’ - São Paulo – SP – Artista
Convidado
- 2004 - Exposição Galeria Jacques Ardies – São Paulo – SP
- 2004 - Volta a São Paulo em mais de 80 Malas – Memorial do Imigrante SP- artista
convidado
- 2003 - São Paulo de Negras Raízes, Raízes Negras de São Paulo – Museu do Imaginário do
Povo Brasileiro – Memorial da Resistência - São Paulo – SP –ARTISTA CONVIDADO
COM SALA ESPECIAL
- 2002 - Secretaria da Cultura – Mundo Novo – Ba

2002 - Concurso CESI Arte Criatividade – Goiânia – GO

2002 - Exposição Caminhos das Artes – Galeria de Arte do templo da Boa Vontade (LBV)
Brasília – DF Artista Convidado

2001 - Secretaria de Cultura – Miguel Calmon – BA

2001 - Secretaria de Cultura – Mundo Novo – BA

PRÊMIOS EM SALÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS:

2010- 4º GRANDE EXPOSIÇÃO DE ARTE BUNKIO – SP PREMIO MENÇÃO
HONROSA

2004 - Salão Internacional de Arte – Canadá Best Art Show – Ontário – Canadá – Prêmio
Revelação``

2004 - Salão Internacional de Arte – Estados Unidos – Integration Best Art Show – Miami –
Flórida – Prêmio ‘Medalha de Bronze``

2004 - Grande Salão Mundial de Arte “Fascinação” Realizado em Lisboa – Portugal – Prêmio
A Grande Medalha de Prata``

2004 - Grán Salón Internacional ‘Magnitud de Las Colores`` Realizado em Madri – Espanha
– Prêmio ‘Mención de Honor``

2004 - Fantastique Exposition de L’art ‘Exuberance de La Beauté`` Realizado em Paris –
França – Prêmio ‘Prix D’Honneur

COLEÇÕES PÚBLICAS:

Universidade Estadual Paulista “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” UNESP - BAURU-SP
Museu do parlamento de São Paulo – SP

Universidad tecnológica metropolitana Santiago - Chile

MUSEU DE ARTE DE BRITÂNIA – GO

PROGRAMA METROPOLIS - TV CULTURA –SP- FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA

MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA –MAG – GO

Programa Couro Interiores - TV Brasil Central – Goiânia – GO

Museu de Arte de Assis - ‘MAPA`` - Assis – SP

Osasco Plaza Shopping – Osasco – SP

SANTA CASA DE SUZANO –SP

Museu de Arte de Paraguaçu Paulista (MARTE) – SP

Museu Banespa – Santander Cultural - SP

Galeria de Arte do Templo da Boa Vontade (LBV) – Brasília – DF

Esporte Clube Banespa – SP

Espaço Cultural - Hospital Santa Catarina – SP

BRASIL GALLERY GALERIA DE ARTE – SP

GALERIA UM LUGAR AO SOL - CURITIBA - PR

MAB - Museu de Arte de Blumenau – SC

Clube Paineiras do Morumbi – SP

ATELIER GALERIA – GOIÂNIA –GO

ADDRESS WEST SIDE HOTEL RESIDENCE – GOIÂNIA –GO

OBRAS EM COLEÇÕES NO EXTERIOR :

França , Itália , Suíça, Turquia , Estados Unidos , Portugal e Brasil .

MUSEUS:

Museu do parlamento de São Paulo-sp

MUSEU DE ARTE DE BRITÂNIA –GO

MUSEU DE ARTE DE GOIÂNIA – MAG – GO

Museu de Arte de Assis - ‘MAPA’ - Assis – SP

Museu de Arte de Paraguaçu Paulista (MARTE)

Museu Banespa – SP – SANTANDER CULTURAL

Museu do Imaginário do Povo Brasileiro –MEMORIAL DA RESISTÊNCIA - SP

MAB - Museu de Arte de Blumenau – SC

MURAL:

Mural na Parede Externa do Museu de Arte de Assis –MAPA - SP – Artista Convidado
Adoração a São Francisco` 170 x 150 cm – 2004

REFERÊNCIAS CRÍTICAS:

GUILHERME DE FARIA –SP 2010

EMANUEL VON LAUENSTEIN MASSARANI - SÃO PAULO –SP

NONATTO COELHO –GOIÂNIA – GO - 02/2010

Oscar D’Ambrósio – São Paulo – Dezembro - 2002

Lino Cavallari – Bologna – Itália – Janeiro – 2004

CÉSAR ROMERO – BAHIA – JANEIRO – 2009

LUIZ ERNESTO KAWALL- SÃO PAULO –MARÇO -2009

REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS:

2009 -LIVRO Contando a arte de Marcos de Oliveira – de Oscar D’Ambrosio e Noovha
Ámerica Editora-sp

PÚBLICAÇÕES:

2010- REVISTA ELITE ARTE – SIC EDITORA – PÁGINAS 56 E 57

2010 - REVISTA APPLAUS CLUBE TRANSATLÂNTICO -SP

2010 - CALENDÁRIO ANUAL DA VIA SUL – VEICULADO NA BAHIA ,
PERNAMBUCO E CEARÁ .

2009 --REVISTA DO CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBI –SP

2008 - LIVRO Mala e Cuia - por Oscar D`Ambrosio E ED. JOB -sp

2008 - 39º Exposição de arte Contemporânea - Chapel Art Show

2004 – A Arte de Fazer Arte – Editora Saraiva-SP -6ª Série –página 17

- 2004 – Revista Galeria em Tela, Nº 46, Página 33 – Editora On Line - SP
2005 – Mapa das Artes São Paulo – Junho
2005 - Mapa das Artes Rio de Janeiro – Junho
2006 – BIENAL DE ARTE DE – Piracicaba – SP – 8ª Edição pagina,116
2006 - 11º Salão Paulista de Arte Contemporânea – MAC - Ibirapuera SP – Página 54
2006 –Expresso em Revista – Editora Café -SP - página , 33
2006 - REVISTA DO CLUBE PAINEIRAS DO MORUMBI- SP

ATELIÊ MARCOS DE OLIVEIRA

Contato: 55 (11) 6276-2386 / 6135-5836 / 5073-6222

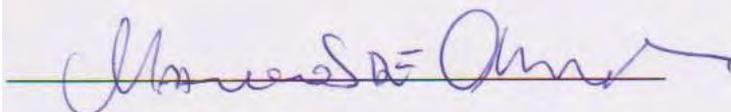
E-mail: marcosoliveira_art@yahoo.com.br

Site:www.marcosdeoliveira.com

ANEXO 2**Termo de Cessão**

Eu, MARCOS PEREIRA DE OLIVEIRA, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 501234408, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naïf e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 23 de junho de 2010.



CEDENTE

ANEXO 3

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGENS

Pelo presente termo de cessão de direitos de uso, MARCOS PEREIRA OLIVERA, ora denominado CEDENTE, de nacionalidade brasileira, RG 50.123.440-8, CPF 009.960.275.05 residente à Rua Sebastiano Mazzoni, 39 – Bl.02 – Ap. 53, CEP 04171-000 na cidade de São Paulo, no Estado de SP, autoriza isento de qualquer ônus, as reproduções de suas obras abaixo descritas, sendo somente as três primeiras em tamanho de até meia página, **única e exclusivamente para o material abaixo descrito em até 12 exemplares**, como parte integrante da dissertação desenvolvida pela mestrandia Maria Helena Sassi Freitas, no Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujo tema desenvolvido é a pintura naïf. As obras reproduzidas são para análise das mesmas, como parte integrante do material. As imagens cedidas serão usadas exclusivamente nesta dissertação. Havendo interesse na reimpressão de mais exemplares e/ou interesse na realização de um livro ou qualquer outro suporte seja pela UNESP - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” ou qualquer outro interessado, deverão fazer novo pedido de autorização diretamente através da AUTVIS- Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais. Deverá ser enviado um exemplar ao cedente.

O Cedente autoriza a utilização pela mesma nas obras abaixo relacionadas:

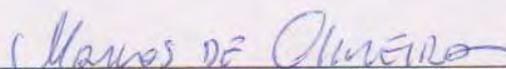
- 1- N.Sra. dos Artistas – AsT – 120x100cm – 2007 – Col. Dr. Frederico Telho – GO
- 2- Maria de Lampião – AsT – 120x120cm – 2007 – Acervo Unesp de Bauru – SP
- 3- Guerreiro Fantástico – AsT – 140x250cm – 2009 – Acervo do artista
- 4- O lavrador de café – OsT – 60x100cm – 2001 – Col. Luis Montal – Salvador - BA
- 5- Passeio pela avenida – OsT – 100x120cm – 2000 – Col Léo Quadros – Itagibá – BA
- 6- A lavadeira – AsT – 70x60 – 2002
- 7- Oração a Dois – AsT – 120x80cm – 2003 – Coleção Particular - Suíça
- 8- Proseando no roçado – AsT – 120x120cm – 2005 – Col. Carlos Ernesto Santos – São Paulo
- 9- Bumba-meu-boi II – AsT – 60x80cm – 2007 – Coleção Particular
- 10- São Francisco – AsT – 40x30cm – 2006
- 11- Guerreiro Nordesteño – AsT – 160x140cm - 2009

O AUTOR se compromete a zelar pela qualidade editorial da publicação, garantindo que os conceitos e o pensamento do CEDENTE permaneçam fiéis aos originais.

Esta cessão vigorará por todo o período de proteção legal da OBRA.

Para maior clareza, firma-se este termo na presença de duas testemunhas abaixo identificadas.

São Paulo, 17 de Agosto de 2011


CEDENTE

TESTEMUNHA

TESTEMUNHA

ANEXO 4

CD COM A ENTREVISTA DE MARCOS DE OLIVEIRA

ANEXO 5**CURRÍCULO DE HENRY VITOR***Meus Caminhos*

Nasceu em Guaxupé, Minas Gerais, em 2 de abril de 1939. É um pintor autodidata. Seu primeiro contato com as tintas foi aos 17 anos. Aos poucos, desenvolveu a técnica, buscando sua individualidade, sua marca e seu estilo. Formado em Jornalismo, Propaganda e Publicidade, além de Comunicações, Henry Vitor trabalhou nessa área por 32 anos. Paralelamente, exercia seu ofício de pintor e poeta. Hoje, com 72 anos, o artista tem em seu currículo inúmeras exposições no país e no exterior. É um dos nomes em destaque na arte naïf brasileira. Sua técnica é elaborada e em seus quadros notamos uma pincelada delicada e sutil. Em seus trabalhos, o artista busca a simplicidade, a alegria, a paisagem ideal, quase o Éden, onde o homem vive em paz.

*Principais Exposições***Nacionais**

1972 - Galeria do Carmo / SESC - São Paulo

1973 - União Cultural Brasil Estados Unidos - São Paulo

1975 - Galeria Na 9 - São Paulo

1976 - Um Artista Entre Nós - Olivetti - São Paulo

1977 - Galeria Casa Grande - São José do Rio Preto

1979 / 1980 - Galeria Portal - São Paulo

1981 - Galeria Cades - Santos

1982 - Galeria Academus - São Paulo

1984 / 1998 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo

1984 / 1988 - Galeria Jean Jacques - Rio de Janeiro

1986 - Galeria Jardim Contemporâneo - Ribeirão Preto

1988 - Gravuras - Museu Histórico e Cultural - Jundiá

1990 - Galeria de Arte e Antiquário - Chapecó

- 1993 - Galeria de Arte do Centro Cultural Brasil Estados Unidos - Santos
- 1998 - Esporte Clube Pinheiros - Curated by American Chamber of Commerce - São Paulo
- 1999 - American Chamber of Commerce Art Gallery - São Paulo
- 2001 - Galeria Solar do Rosário - Curitiba
- 2002 - Casa Cultura Fundação Cultural - Guaxupé
- 2003 - Espaço Cultural Cargill - São Paulo Shows Worldwide

Internacionais

- 1977 - Rassegna di Pittura Naif - Brescia - Italy
- 1981 - Goebbi Hall Gallery - Chicago, IL - USA
- 1983 - Gravuras - Estorial - Portugal
- 1984 - Peintres Naif Brésiliens - Galerie Naif du Monde Entier - Paris - France
- 1984 - Adriana Phom Gallery - Amsterdam - Netherlands
- 1985 - Connaissance de Naif Maire du 9o. Arrondissement - Marseille - France
- 1986 - Horace William House - Chappel Hill, NC - USA
- 1986 - The Brazilian Cultural Foundation - New York, NY - USA
- 1986 - Brasilianske Naivistike Malore - Lyngdy Kunstforning - Kopenhagen - Denmark
- 1986 - Brésil Naifs - Galerie Art 4 - Maison des Cultures du Monde - La Defense - Paris - France
- 1987 - Brésil Naifs - Galerie Bab Rouah - Rabat - Morocco
- 1987 - Prix Suisse de La Peinture Naive - XVI Concours - Galerie Pro Art Kasper - Morges - Switzerland
- 1989 - La Cité et Les Naifs Book Launch - Hotel de Ville Salon Richelieu - Collection Max Fourny - Paris - France
- 1991 - Brazilian Art Collection - Touring several American cities
- 1992 - Brazilian Naive Art - Art Space Gallery - Atlanta, GA - USA
- 1992 - Brazilian Naive Art - Bryant Galleries - Birmingham, GA - USA
- 1993 - Brazilian Naive Artists - The Alternative Gallery - Kansas City, MO - USA

1994 - 2o. Concours International D'Art Naif - Galerie Jacqueline Bloi - North Hatley, QC-Canada

1995 - L'Arbe de Noel - Galerie Jacqueline Bricard - Lourmarin - France

1997 - Naif du Monde Entier - Musée D'Art Naif - Catalonia - Spain

1999 - Hommage aux Maitres Naif Bresiliens - Musée D'Art Naif - Galerie Tusset - Barcelona - Spain

1999 - South American Art Exhibition - Forum Eight Shibuya - Tokyo - Japan

1999 - Exposición de de Pintores naif - Museu de Arte Naif - Figueira - Spain

2000 - The Art Festival for World Peace - Seoul - South Korea 2000 - Yellow Sp

OBSERVAÇÃO: Por motivos pessoais o artista não pode realizar a atualização do currículo.

ANEXO 6**Termo de Cessão**

Eu, HENRY VITOR SANTOS, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 3.185.198, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naïf e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 29 de junho de 2010.

 Henry Vitor Santos
CEDENTE

ANEXO 7

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGENS

Pelo presente termo de cessão de direitos de uso, HENRY VITOR SANTOS, ora denominado CEDENTE, de nacionalidade Brasileira, RG 3.185.198, CPF 226379748-34 residente à Rua Amália Noronha, 383 – ap. 208, CEP 05410-010, na cidade de São Paulo, no Estado de SP, autoriza isento de qualquer ônus, o uso da imagem de algumas de suas obras pictóricas, para análise das mesmas, como parte integrante da dissertação desenvolvida pela mestrandia Maria Helena Sassi Freitas, no Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujo tema desenvolvido é a pintura naïf.

O Cedente autoriza a utilização pela mesma nas obras abaixo relacionadas:

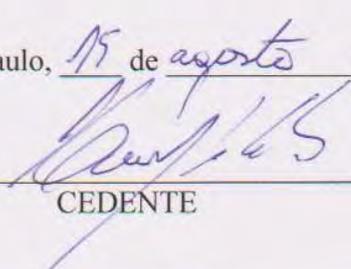
- 1- Em busca de Calmarias – OsT – 50x70cm – 1993 – Col. Lígia la Motta Araújo
- 2- Os rios sonham – OsT – 80x60cm – 2002
- 3- Raízes mineiras – OsT – 50x60cm – 2008
- 4- Emoções Azuis – OsT – 70x100cm
- 5- Na fronteira do verde – OsT – 60x50cm –
- 6- Litoral Sul – OsT – 40x30cm –
- 7- Busca – OsT – 44x33cm
- 8- Pamplona em 6 tempos – Detalhe – OsT – 10,0x2,0m – Acervo Banespa
- 9- A terceira margem – OsT – 40x50cm – 2008
- 10- Festas de junho – OsT – 30x40cm – 2002
- 11 – Lembrando da infância – OsT – 30x50cm - 2008

O AUTOR se compromete a zelar pela qualidade editorial da publicação, garantindo que os conceitos e o pensamento do CEDENTE permaneçam fiéis aos originais.

Esta cessão vigorará por todo o período de proteção legal da OBRA.

Para maior clareza, firma-se este termo na presença de duas testemunhas abaixo identificadas.

São Paulo, 15 de agosto de 2011



CEDENTE

TESTEMUNHA

Nome:
R.G.:

TESTEMUNHA

Nome:
RG:

ANEXO 8

CD COM ENTREVISTA DE HENRY VITOR

ANEXO 9

CURRÍCULO DE RODOLPHO TAMANINI NETTO

Biografia

Rodolpho Tamanini Netto nasceu em São Paulo, capital, em 1951. Logo cedo, descobriu sua vocação artística e começou a pintar, como autodidata, aos 17 anos. Pintor urbano, Tamanini desenvolveu ao longo dos anos uma técnica apurada, compondo seus trabalhos com traço firme e colorido suave. Seus temas são basicamente a cidade de São Paulo, que ele retrata de forma bela e atraente. O artista gosta também de pintar favelas e paisagens marinhas aonde a imensidão da natureza e a amplidão dos espaços se contrapõem à solitária e diminuta figura humana.

Tamanini é antes de tudo um observador contumaz. Ele consegue captar e transmitir atmosferas dedicando grandes espaços às céus gigantes que permitem ampliar mais ainda a serenidade das suas paisagens. Uma pintura contemporânea, moderna, atual executada com a maestria de um talentoso artista que já completou 40 anos de carreira artística.

Currículo completo

Exposições Individuais

- 1971 - Mini Galeria USIS - São Paulo
- 1972 - Galeria de Arte No Sobrado - São Paulo
- 1973 - Show-Room da Caterpillar - São Paulo
- 1975 - Galeria Itaú - São Paulo
- 1976 - Clube Naval de Brasília - Brasília
- 1977 - Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos - São Paulo
- 1980 - Galeria Cravo-Canela - São Paulo
 - Caixa Econômica do Estado de São Paulo - São Paulo
 - Museu do Sol - Penápolis, São Paulo
- 1982 - Galeria Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 - Espaço Cultural Samba - São Paulo
 - Galeria de Arte do Senac - São Paulo
- 1984 - Galeria Jean-Jacques - Rio de Janeiro
- 1988 - Galeria Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
- 1992 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
- 1995 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
- 1998 - Espaço Cultural Mário Pedrosa - Secretaria Municipal de Cultura São Paulo
 - Solar da Marquesa dos Santos - Secret. Mun. de Cult. - São Paulo
 - Centro de Cultura Patrícia Galvão - Prefeitura Municipal de Santos, São Paulo
- 1999 - Biblioteca Alceu Amoroso Lima - PMSP - São Paulo
 - Hall da Secret. de Estado da Cultura - Curitiba, Paraná
 - Sala do Artista Popular - Secretaria do Estado da Cultura do Paraná
- 2001 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 - “Croquis e Resultados” - Biblioteca Alceu Amoroso Lima, SP

- 2002 - Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo
 - Centro Cultural Bernardo Mascarenhas - Juiz de Fora, MG
 - Fundação Cultural São João Nepomuceno, MG
 2004 - “São Paulo Quadro a Quadro” - Itinerante no SESI - Leopoldina, SP - duração 5 anos
 2005 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 2007 - Condomínio Plaza - Robocop, São Paulo
 2010 - Hotel Sofitel - Guarujá, São Paulo

Exposições Coletivas

- 1970 - Museu do Folclore - São Paulo
 - Chapel Art Show - Chapel School - São Paulo
 1971 - Bilder aus Brasilien” - Holtzinger Gallery - Munique, Alemanha
 - Chapel Art Show - Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1972 - Chapel Art Show - Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1973 - “Brazil Expo 73” - Palais des Expositions - Bruxelas, Bélgica
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1974 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1975 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1976 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Brazilian Naive Painters” - Coletiva Itinerante nos EUA
 1977 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 1978 - “Brazilian Naive Art” - Grinter Gallery - Miami, EUA
 - “Pan American Health Organization” - Washington DC, EUA
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 1979 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 1980 - “Arte Original Brasileiro” - Bonis Hall - Manchester e Londres, Inglaterra
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 1981 - “Arte Original Brasileiro” - Bonis Hall - Manchester e Londres, Inglaterra
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 1982 - “Arte Original Brasileira” - Bonis Hall - Manchester e Londres, Inglaterra
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 1983 - “8 Peintres Naïfs Brésiliens” - Galerie Pro-Arte Kasper - Morges, Suíça
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - Galeria Adriana - Thorn e La Haia, Holanda
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 1984 - “Brazilian Naive Painting” - Brazilian Cultural Foundation - NY, EUA
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo

- “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
- 1985 - “Naïfs Brésiliens et Naïfs Serbes” - Mairie de Marseille, França
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
- 1986 - “Brasiliense Naivistike Malere” - Lyngdy - Kunstforening, Copenhagen, Dinamarca
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 - “Brésil Naïfs” - Galerie Art 4 - La Défense, Paris, França
 - “Brazilian Naive Paintings” - The Partners of the Americas Collection - exposição itinerante nos EUA (patrocinada pela JP Morgan)
- 1987 - “Brésil Naïfs” - Galerie Bab Rouah - Rabat, Marrocos
 - “Lê Monde Naïf” - Galerie Naïfs du Monde Entier - Paris, França
 - “Brazilian Naive Paintings” - The Partners of the Americas Collection - exposição itinerante nos EUA (patrocinada pela JP Morgan)
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 - “Dois Mineiros, Um Paulista” - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
- 1988 - “Panorama da Pintura Ingênua” - Galerie Jean-Jacques - Rio de Janeiro
 - “Brazilian Naive Paintings” - The Partners of the Americas Collection exposição itinerante nos EUA (patrocinada pela JP Morgan)
- 1988 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
- 1989 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
- 1990 - Arte Naïf, uma década depois, na ocasião do décimo aniversário da Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
- 1991 - Brazilian Art Collection - IMF Visitor Center - Washington - EUA
 - “Peintres Naïfs Brésiliens” - Chateau de la Tour d’Aigues - Festival du Sub Luberon - França
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
- 1992 - “Prix Suisse de Peinture Primitive Moderne” - Galerie Pro Arte Kasper - Morges, Suíça
 - “Brazilian Naive Art” - Art Space Gallery - Atlanta, EUA
 - “Brazilian Naïve Art” - Bryant Galleries - Birmingham, EUA
 - “Chapel Art Show” -Chapel School - São Paulo
- 1993 - “1º Concours International d’Art Naïf” - Galerie Jeannine Blais - North Hatley, Canadá
 - “Brazilian Naïve Art” - The Alternative Gallery - Kansas City, EUA
 - “Chapel Art Show” -Chapel School - São Paulo
- 1994 - “Exposição Coletiva de Três Artistas Naïfs” - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 - “Chapel Art Show” -Chapel School - São Paulo
 - “2º Concours International d’Art Naïf” - Galeria Jeannine Blais - North Hatley,Canadá
- 1995 - “L’Arbre de Noel”- Exposição Coletiva - Galerie Jacqueline Bricard - Lourmarin, França
 - Chapel Art Show -Chapel School - São Paulo
- 1999 - Museu d’Art Naïf - Figueiras, Espanha
 - Galerie Jacqueline Bricard - Lourmarin, França
- 2000 - “Expo de Arte Naïf” - Galeria Aliança Francesa - São Paulo
 - “Arte Naif 20 anos depois” - Galeria Jacques Ardies - São Paulo
- 2001 - Galeria Jacques Ardies - São Paulo

- “Croquis e Resultados” - Biblioteca Pública Alceu Amoroso Lima - São Paulo
- 2002 - “Imagens de São Paulo”- Fundação Cultural São João Nepomuceno - São Paulo
 - Galerie Zertuv Sepejchar- Kolin, República Tcheca
 - Galerie Kaplanka - Krumlov, República Tcheca
 - Galerie Megic Ve Dne - Budejovice, República Tcheca
- 2003 - Galerie Futura - Praga, República Tcheca
- 2004 - Galeria de Arte A Hebraica - São Paulo
 - “Arte Naif Brasileira” - Linklaters - São Paulo
 - “Uma viagem de 450 anos” SESC Pompéia -São Paulo
 - “Pedços de São Paulo” - Mostra do Laboratório Valmari, São Paulo
 - “São Paulo Quadro a Quadro” - Fundação das Industrias de São Paulo
- 2005 - “Coletiva 6 Artistas” -Galeria Jacques Ardies - São Paulo
 - “Cow Parade” - São Paulo
 - 8 International Exhibition of Contemporary Visual Art – Bundejovile, República Tcheca
- Expo APAP – “Pequenas Grandes Obras”
 - abril – no Cultural Blue Laif, São Paulo
- maio - Prefeitura de Guarulhos, São Paulo
- setembro – Sala multimeios – Jundiaí, São Paulo
- Projeto “Obra Revelada ‘ -Itaul Cultural , São Paulo
- “8 artistas” – galeria Jacques Ardies, São Paulo
- Art Chapel Show, São Paulo
- cardapio do restaurante “Carlota”, São Paulo
- “Ocupação Cultural” – Assembléia Legeslativa do est. De São Paulo
- 2006 – “Muestra de Arte Naif Europeo” – Eboli galeria de arte – Madri, Espanha
 - “ Pequenas Grandes obras” – SESC Santana, São Paulo
 - Pinacoteca Municipal de Atibaia, São Paulo
 - “Telas Preciosas” - galeria Brasileira, São paulo
 - Arte Naif no Brasil – Espaço Cultural Citigroup, São Paulo
 - Arte Naif – Galeria Jacques Ardies , São Paulo
- 2007 -Chapel Arte Show, São Paulo
 - Arte Naife, Galeria Jacques Ardies, São Paulo
- 2008- Arte Naife, Galeria Jacques Ardies, São Paulo
- 2009 -“Pequenas Grandes Obras” – Franchini’s Galeria – Porto, Portugal
 - Chapel Arte Show, São Paulo
 - Art Naif – Galeria Jacques Ardies, São Paulo
- 2010 - -Chapel Arte Show, São Paulo
 - “Autoretratos” - APAP - Espaço Pantemporaneo, São Paulo
 - “Mistura Fina” - Galeria Jacques Ardies, São Paulo
 - 17 artistas - Sala Marques Rabelo - Cataguazes , Minas Gerais
 - “L’arbre ...” – Galeria Jacqueline Bricard - Loumarin , França
 - Arte Naife – Galeria Jacques Ardies, São Paulo
- 2011 -Leilão – Lordelo e Gobbi escritório de arte, São Paulo
 - Arte naife - Galeria Jacques Ardies, São Paulo
 - “Ateliês Abertos” – Arte da Vila Madalena , São Paulo
 - “Pequenas Grandes Obras” – Espaço Cultural Condomínio Planalto, São Paulo
 - 8 Maitres Del’art naif bresilien - Maison de L’Amerique Latine de Mônaco – Monte Carlo

Salões

- 1975 - “XVIII Salão de Arte de São Bernardo do Campo – SP” (Medalha de bronze)
 1976 - “I Salão Nacional de Arte Popular de Embu - SP” (Medalha de ouro)
 1978 - “XXI Salão de Arte de São Bernardo do Campo - SP” (Medalha de ouro)
 1979 - “I Salão de Artes Plásticas de Bauru - SP” (Medalha de bronze)
 1982 - “XI Concurso Suíço de Arte Naif Internacional” Galerie Kasper - Morges, Suíça
 1984 - “XIII Concurso Suíço de Arte Naif Internacional” Galerie Kasper – Morges,
 Suíça
 1992 - “Arte Ingênua e Primitiva- Mostra Internacional” SESC-Piracicaba, SP
 2004 - Biblioteca Alceu Amoroso Lima - SP (curadoria e montagem)

Bibliografia

- 1973 - Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos - Carlos Cavalcanti - MEC - Brasília
 - Ilustração da Capa do “1973 Yearbook” da Câmara Americana de Comércio - São Paulo
 1981 - “Le Rêve et les Naïfs”- Max Fourny - Ed. Art et Industries - Paris, França
 1983 - “Le Paradis et les Naïfs” - Max Fourny - Ed. Art et Industrie - Paris, França
 1985 - “Artes Plásticas - Brasil, Seu Mercado e Seus Leilões” - Júlio Louzada - Ed. Inter - Arte - São Paulo - Cartão de Natal da UNICEF
 1986 - “La Cité et les Naïfs” - Max Fourny - Ed. Art et Industrie - Paris, França
 1987 - “Artes Plásticas - Brasil, Seu Mercado e Seus Leilões” - Júlio Louzada - Ed. Inter - Arte - São Paulo - Cartão de Natal da UNICEF
 1989 - “Artes Plásticas - Brasil, Seu Mercado e Seus Leilões” - Júlio Louzada - Ed. Inter - Arte - São Paulo - Cartão de Natal da UNICEF
 - “La Cité et les Naïfs” - Max Fourny - Ed. Art et Industrie - Paris, França
 1990 - “L’Arbre et les Naïfs”- Max Fourny - Ed. Art et Industrie - Paris - França
 1995 - “Artes Plásticas - Brasil, Seu Mercado e Seus Leilões” - Júlio Louzada - Ed. Inter - Arte - São Paulo - Cartão de Natal da UNICEF
 1998 - “Arte Naif no Brasil - Jacques Ardies” - texto de Geraldo E. de Andrade - Ed. Empresa das Artes - São Paulo
 2000 - “O Trabalho no Brasil 500 anos” - Gelre Ed. Nova Bandeira - São Paulo
 2001 - Swisscam Brasil -Ago/Set/01 #25 pag.26
 2003 - “Ser Médico” Publicação do Cons. Nacional de Medicina do Estado de São Paulo - Jul/Ago/Set/03 - Ano VI - #24, pág.47
 2006 - Anuário Brasileiro de artes Plásticas volume V – São Paulo
 2007Arte brasileira dos séculos XIX e XX na coleção BOVESPA, São Paulo
 2010/2011 - Anuário Luzo Brasileiro de Artes , São Paulo

Calendários

1982 - Ilustração do Calendário 1982 - Max Pochon - União Continental de Seguros - São Paulo

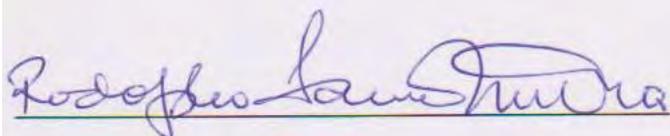
1995 - Ilustração do calendário da BOVESPA - São Paulo

2002 - Banco Societé Générale do Brasil - Sogeral

ANEXO 10**Termo de Cessão**

Eu, Rodolpho Tamanini Netto, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 4 858 491, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naïf e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 22 de julho de 2010.



CEDENTE

ANEXO 11

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGENS

Pelo presente termo de cessão de direitos de uso, RODOLPHO TAMANINI NETTO, ora denominado CEDENTE, de nacionalidade Brasileira, RG 4.858.491, CPF _____ residente à Rua Belmiro Braga, 95, CEP 05432-020, na cidade de São Paulo, no Estado de SP, autoriza isento de qualquer ônus, o uso da imagem de algumas de suas obras pictóricas, para análise das mesmas, como parte integrante da dissertação desenvolvida pela mestrandia Maria Helena Sassi Freitas, no Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujo tema desenvolvido é a pintura naïf.

O Cedente autoriza a utilização da mesma nas obras abaixo relacionadas:

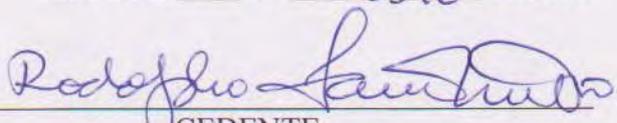
- 1- Ruela da favela – OsT – 60x80cm – 1988 – Col. Particular
- 2- O Portal – OsT – 80cm de diâmetro – 2006
- 3- Antenas – OsT – 70x50cm – 2010 – Acervo do artista
- 4- Colheita de cana – Detalhe – OsT – 80x120cm – 1982 – Col. Particular
- 5- A auto estrada – OsT – 60x80cm – 1988
- 6- Estação da Luz – OsT – 80x120cm – 1992
- 7- Brincando com os golfinhos – OsT – 60x80cm – 1995
- 8- Pôr do sol na Paulista – OsT – 30x100cm – 2001
- 9- Favelão – OsT – 146x114cm – 2005
- 10- Espantando as gaivotas – OsT – 2010
- 11- Comemoração na Paulista – OsT – 60x120cm - 2005

O AUTOR se compromete a zelar pela qualidade editorial da publicação, garantindo que os conceitos e o pensamento do CEDENTE permaneçam fiéis aos originais.

Esta cessão vigorará por todo o período de proteção legal da OBRA.

Para maior clareza, firma-se este termo na presença de duas testemunhas abaixo identificadas.

São Paulo, 15 de Agosto de 2011


CEDENTE

TESTEMUNHA

Nome:

R.G.:

TESTEMUNHA

Nome:

RG:

ANEXO 12

CD COM ENTREVISTA DE RODOLPHO TAMANINI NETTO

com entusiasmo, observo nas telas do Fuzinelli as qualidades que o credencia à exposições em outros países.

São José do Rio Preto, 10 de julho de 1996

Profº Dr. Romildo Sant'Anna

Docente responsável pela disciplina de História da Arte –

Departamento de Teoria Lingüística e Literária - UNESP

1986

- III Salão de inverno de São José do Rio Preto – SP.
- XIII Salão Limeirense de Arte Contemporânea – Limeira – SP.
- VI Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP (Menção Honrosa).

1987

- VI Salão de Artes Contemporâneas de São José do Rio Preto - SP.
- IV Salão de Inverno de São José do Rio Preto - SP.
- X Salão Oficial de Belas Artes de Matão - SP.
- VII Salão de Verão de São José do Rio Preto - SP.
- Coletiva - Congresso Paulista de Cardiologia - São José do Rio Preto - SP.
- Coletiva – SESC – Centro de Cultura de São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva – IBILCE – Semana de Letras – São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva – Teatro Municipal de São José do Rio Preto – SP.

1988

- V Salão de Inverno se São José do Rio Preto – SP (Menção Honrosa).
- Coletiva – Centro Cultural de José Bonifácio – SP.
- VII Exposição de Artes Plásticas de Araraquara – SP.
- VIII Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP (Medalha de Bronze).

1989

- VIII Salão de Artes Contemporânea de São José do Rio Preto – SP.
- III Mostra de Arte e Artesanato da Secretaria de Energia e Saneamento – São Paulo – SP (Medalha de Prata).
- Coletiva – Centro Cultural de São José do Rio Preto – SP.

1990

- IX Salão de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto – SP.
- IX Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP.

1991

- X Salão de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto – SP.
- II Concurso de Pintura a Óleo sobre Tela no XXVII Festival do Folclore de Olímpia – SP (1º Prêmio).
- VIII Salão de Poços de Caldas – MG.
- IV Mostra de Arte e Artesanato – DAEE (Medalha de Prata na Pintura e Medalha Bronze na Escultura).

1992

- XI Salão de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto – SP (Troféu Nelson Castro).
- III Salão de Artes Plásticas Óleo sobre Tela do XXVIII Festival de Folclore de Olímpia – SP (1º Prêmio).
- XV Salão Oficial de Belas Artes de Matão – SP.
- XXXI Salão Ararense de Artes Plásticas – Araras – SP.
- I Expo Primitiva de Natal – Brasília – DF.

1993

- XII Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP.
- XII Salão de Artes Contemporânea de São José do Rio Preto – SP.
- XVI Salão Oficial de Belas artes de Matão – SP.
- I Expo Primitiva de Folclore – Brasília – SP.
- XXXII Salão de Artes Plásticas – Araras – SP.
- IV Concurso de Pintura Óleo sobre Tela do XXIX Festival de Folclore de Olímpia (2º e 3º Prêmio).

1994

- XIII Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP (Medalha de Prata).
- II Expo Primitiva de Natal – Brasília – DF.
- Coletiva da ARBA – Centro Cultural – Comemoração de 100 Anos de Emancipação Política de São José do Rio Preto – SP.

- XIII Salão de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto – SP.
- II Salão de Inverno de Olímpia – SP.
- V Concurso de Pintura Óleo sobre Tela do XXX Festival de Folclore de Olímpia – SP.
- I Mostra de Arte da Faculdade de Medicina de São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva dos artistas da ARBA–Centro Cultural de São José do Rio Preto–SP.
- Bienal – Participação com dois trabalhos da Bienal Naif de Piracicaba – SP.
- Projeto – O Brasil Descobre Cabral – Projeto SESC São José do Rio Preto – SP, em homenagem a João Cabral de Melo Neto – A Obra do Poeta passada para tela (poesia – Fotografia do Engenho do Timbó).
- Livro – Citado e com fotos no livro de Artes Riopretenses – Rio Preto e Branco de Cesar Muanis.
- Convite – O quadro “A Sagrada Família” (20x30) – 1992. Acervo do Diplomata Vitor Hugo Irrigaray, foi escolhido para ser o postal convite da II Expo Primitiva de Natal de 1993 – Coletiva Nacional do Centro de Arte Primitiva de Brasília – DF.

1995

- I Mostra de Arte Primitiva da Casa de Cultura de São José do Rio Preto – SP.
- Mostra de Arte Coletiva da ARBA no Clube Monte Líbano de São José do Rio Preto – SP.
- III Salão de Inverno de Olímpia – SP.
- Exposição Internacional de Arte Postal de Jundiaí – SP.
- II Salão de artes Plásticas de Catanduva – SP.
- I Salão de artes Plásticas de Vinhedo – SP.
- XVIII Salão Oficial de Belas Artes de Matão- SP.
- VI Salão de Pintura e Artes do XXXI Festival do Folclore de Olímpia – SP.
- XI Salão de Artes Plásticas Contemporâneo de Presidente Prudente – SP. (Prêmio de Melhor Pintura).
- XIX Salão de Artes Plásticas de Franca – SP.
- I Exposição Individual na agência de Arte A-2, com o título “Cheiro de Terra” - São José do Rio Preto – SP.
- Finetur – Feira Internacional de Turismo – Mercosul – S.J. do Rio Preto – SP.

1996

- Coletiva dos Artistas de São José do Rio Preto, premiados durante o ano de 1995.
- XV Salão de Verão de São José do Rio Preto – SP (Menção Honrosa).
- Pinacoteca – Quadro “Festa Junina” (50x70) São José do Rio Preto – SP.
- Modernismo em Cinco Tópicos – 5 Artistas expõe seus trabalhos no Clube Monte Líbano de São José do Rio Preto – SP.
- Bienal – Naifs do Brasil – SESC – Piracicaba – SP.
- Exposição Coletiva (4 Artistas) nas Escolas CEFAN e Colégio Santo André – Projeto Arte nas Escolas de São José do Rio Preto – SP.
- Exposição Coletiva de Arte Ingênua – Projeto Raízes Cultura de Nordeste Paulista – SESC – Catanduva – SP.
- VII Semana de Letras da Unesp de São José do Rio Preto – SP. – Pintura feita através de poemas de João Cabral de Melo Neto (Coletiva).
- Individual Shopping D&D – São Paulo – SP
- III Encontrarte – Percepções, Olhares e Signos – SESC - São José do Rio Preto – SP.
- V Sindicom Arte – III Salão Internacional de Arte Contemporânea – Campinas – SP.
- Presépio – Capa da Revista do SESC de São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva de 6 Artistas na inauguração da Galeria de Artes “Orlando Quadros” São José do Rio Preto – SP.
- Participação da Finetur – Feira Internacional de Turismo – Mercosul - São José do Rio Preto – SP.
- Cartão de Natal do SESC de São José do Rio Preto – SP. – Tema: Presépio.
- Cartão de Natal da empresa RS Eventos – São Paulo – SP – Tema: Paz.

1997

- I Mostra de Arte em Capa – SESC - São José do Rio Preto – SP.
- I Mostra de Arte Rosa Cruz - São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva da Galeria “Orlando Quadros” no Grande Hotel – Ibirá – SP.
- Coletiva na Escola Paulista de Arte e Decoração de São Paulo – SP.
- Coletiva do SESC – Piracicaba – exposição itinerante sobre crenças e lendas.
- Coletiva na Sociedade Cultural Ítalo Brasileira – Amici D’Itália - São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva de 6 Artistas – Banco do Brasil – Catanduva – SP.

- Coletiva sobre o Natal – Igreja Redentora - São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva da ARBA na Casa do Advogado de São José do Rio Preto – SP.
- Exposição Individual Banespa - São José do Rio Preto – SP.
- Catalogado no volume IX do Artes Plásticas Brasil de 1997 – Júlio Louzada Publicações.
- Catalogado no Catalogo Brasileiro das Artes Plásticas 1997 – Ivani Pineda Sanches – Volume II.
- I Salão de Arte Contemporânea de Vinhedo – SP.
- IV Salão Oficial de artes de Catanduva – SP.
- Capa da revista Nova Dimensão - São José do Rio Preto – SP.
- Citado no dicionário Riopretense do jornalista Lelé Arantes - São José do Rio Preto – SP.
- Cartão de Natal do vereador Carlos Arnaldo da Silva – S. J. do Rio Preto- SP.

1998

- Exposição Individual na Agência Central dos Correios de São José do Rio Preto – SP.
- Exposição Esperando com Arte no Gabinete do Prefeito Municipal de São José do Rio Preto.
- I Salão de Artes Plásticas de São José do Rio Preto – SP, SESC. (Menção Honrosa).
- Coletiva na Feira do Livro no Esporte Clube Palestra – São José do Rio Preto.
- XIX Salão Internacional de Artes Naif – Estoril – Portugal.
- IV Bienal Naifs – Piracicaba – SP.
- Capa de CD de Paraíba Lima.
- Capa de CD de Fernando Marques.
- Capa de Livro do Dep. Federal Edinho Araújo – Pequenas Comunidades.
- Exposição na Delegacia de Cultura – São José do Rio Preto – SP.
- Ilustração do livro de contos de Roberto Bittar – Duas Cicatrizes.
- III Salão Taquaritinguense de Artes Plásticas – Taquaritinga – SP.

1999

- Sarau Cultural no Teatro Municipal – São José do Rio Preto – SP.
- XIII Salão de Artes Plástica de Araraquara – SP. (Prêmio Pequena Medalha de Prata).
- II Salão de Vinhedo de Arte Contemporânea.
- II Salão de Artes Riopretense (SESC) – São José do Rio Preto – SP. (Prêmio Grande Medalha de Prata).

- I Exposição de Arte na Academia Moving Sports – S. José do Rio Preto – SP.
- II Exposição Individual “SONHOS” na Galeria A2 – S. J. do Rio Preto – SP.
- Salão Brasil 500 Anos de Arte – São Paulo – SP. (Prêmio Medalha de Ouro).
- Exposição Individual na Semana do Folclore no Curso Osvaldo Cruz – São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva de 8 Artistas – Dia da Cultura UNESP – São José do Rio Preto – SP.
- Exposição Academia Moving – Primitivista e Moderno – S. J. Rio Preto – SP.
- XXIII Salão de Artes Plásticas Contemporâneo – Franca – SP.
- Livro Contos de Natal – Ilustração da Capa com a tela Presépio, e o conto “Um Circo Chamado Terra” – São José do Rio Preto – SP.
- Coletiva “Última Exposição do Milênio” – Casa da Cultura – Rio Preto – SP.
- Salão Oficial de Arte Livre – Caraguatatuba – SP.
- Coletiva Intinerante de Arte Naif – Piracicaba – SP.
- Jurado do 1º Salão Oficial de Artes – Barretos – SP.

2000

- Individual – Retrospectiva – Aeroporto – São José do Rio Preto – SP.
- Cartão Telefônico da TELEMAR com a obra – “O dia em que São Jorge apartou a brigada dos dragões “- (MIAN)
- 7ª Bienal Nacional de Santos –Artes Visuais –Com a obra “Arca de Noé “(MIAN)
- Participação da Coletiva Brasil 500 Anos em Lisboa Portugal
- Coletiva na Delegacia da Cultura S. J.Rio Preto.
- Coletiva na Associação Odontologica Rio Preto.
- Coletiva MOVINTER –Mirassol – SP
- Coletiva 4 Artistas – UNESP – Rio Preto-SP
- Coletiva Sarau Cultural-Casa da Cultura – Rio Preto - SP
- V Bienal Arte Naif do Brasil-Piracicaba -SP.
- Coletiva Centro Social CAIC- S.J.Rio Preto – SP
- Natal primitivo- SESC – Rio Preto – SP
- Coletiva de 2 artistas – Correio Rio Preto – SP
- Coletiva de natal – SESI - Rio Preto – SP

2001

- Coletiva Matão – SP - Artistas Matonense
- Workshop-Sobre Arte Primitiva- Matão-SP
- Individual Colégio Ateneu –Rio Preto-SP
- Coletiva Imagens de Rio Preto-Rio Preto-SP
- Workshop – Sobre Arte Primitiva Colégio Liceu- Rio Preto
- Outono Maravilha – S. J.Rio Preto - SP
- Ilustração do Livro – Reciclando Rio Preto - SP
- Jurado do Salão de Arte Juvenil Casa da Cultura –Rio Preto - SP
- Coletiva Dia da Industria SESI - Rio Preto – SP
- Workshop –S/ Arte Naif –Unirp –Rio Preto – SP
- Projeto Artes no Diário –Rio Preto – SP
- Workshop S/ Arte Naif Colégio S. André - Rio Preto- SP
- Jurado Mapa Cultural Municipal Artes Plásticas – Cedral – SP
- Cartaz do Filme Curta Metragem – Oficinas da Paixão – Rio Preto - SP
- Coletiva Diário da Região –Rio Preto – SP
- Workshop S/Arte Primitiva Pré Escola Pinochio - Rio Preto - SP
- Coletiva Colégio Anglo-Rio Preto - SP
- Individual (Cores do Inconsciente)- Galeria João Jorge Saad - TV Band - Presidente Prudente - SP
- Coletiva Intinerante Primitivista SESC- Limeira, Piracicaba, Botucatu - SP
- Pinacoteca do Teatro Municipal - Rio Preto – SP
- Coletiva Centro Social de Cedral – SP
- Coletiva Naifs de S.J.Rio Preto – SP – Delegacia da Cultura Rio Preto – SP
- Pintura e Poesia Delegacia da Cultura – Dia do Poeta – Rio Preto – SP
- Salão de Artes Americana - Americana – SP
- Coletiva da Cooperativa dos Artista Riopretense.
- Semana de Letras Unesp (3 Artistas) – Rio Preto – SP
- Coletiva Museu Olímpico de Lousame- SUIÇA

2002

- Exposição coletiva Semana da Mulher- Casa Atual –S.J.Rio Preto-SP

- Jurado do Concurso de Desenhos de 1ª a 4ª série – TV IPROGRESSO-(Rede Globo)-S J Rio Preto –SP
- Coletiva Semana do Artista – Casa Atual-Rio Preto – SP
- Individual Mirassol – SP
- Workshop sobre Arte Primitiva Casa da Cultura –Rio Preto –SP
- Workshop sobre Arte Primitiva Colégio Sto. André –Rio Preto – SP
- Workshop sobre Arte Primitiva nas 4 Creches Amor-S.J.Rio Preto-SP
- 19º Salão de Artes de Matão –SP
- Salão de Artes Visuais de Vinhedo –SP
- 6ª Bienal Naifs do Brasil de Piracicaba –SP
- Tela no Livro “ Brasil dos Naifs “ de Lucien Finkesten, fundador e diretor do MIAN-Rio de Janeiro –RJ
- 26º Salão de Arte Contemporânea de Franca – SP
- Jurado do Salão de Arte das Olimpíadas Infantil de 20002, de S.J.Rio Preto-SP
- Momentos de Criação –Ateliê Aberto 6ª Bienal Naif Piracicaba- SP

2003

- Naifs pela PAZ, (Coletiva SESI)S.J.Rio Preto – SP
- I Território da Arte Araraquara SP (Prêmio Incentivo – Exposição Individual)
- 1ª Feira e Congresso de Educação de São José do Rio Preto – SP
- O Corpo: muitos olhares- Casa Atual S.J.Rio Preto – SP
- Exposição de Artes SIMOP-S.J.Rio Preto-SP
- Workshop sobre Arte Primitiva-Colegio S.to André-Rio Preto –SP
- Palestra sobre Arte Primitivista-Colegio Coezo-ArteManha-Rio Preto –SP
- XX Salão de Artes de Jau- SP
- Coletiva do Folclore –SACI – (Menção Honrosa) Rio Preto – SP
- FORUM Cultural c/ Secretario da Cultura de SP- Rio Preto – SP
- Exposição “Da Terra ao Metal –Casa Atual (2 Artistas)-Rio Preto SP
- XX Salão de Artes de Matão – SP
- II Mostra de Arte da Faculdade de Medicina, Rio Preto –SP
- Semana Cultural FAMERP – Rio Preto –SP
- Coletiva dos NAIIFS de Rio Preto- Rio Preto – SP

- Participação no 28º Anuário do Clube de Criação de S. Paulo – SP

2004

- EXPOSIÇÃO – Magia das Cores (2 Artistas) – Rio Preto-SP
- CLUB DOS MEDICOS- (1Artista Plástico e 1 Fotografo) –Rio Preto – SP
- FACULDADE DE MEDICINA-(2 Artista) – Rio Preto – SP
- SEMINARIO DE PSICOLOGIA (Individual) – Rio Preto-SP
- COLETIVA UNORP (6 Artistas) –Rio Preto – SP
- SEMINARIO DOS SECRETARIOS MUNICIPAIS DA SAUDE –SESC-RIO PRETO
- II TERRITORIO DAS ARTES ARARAQUARA – (PREMIO INCENTIVO EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL-ARAQUARA)- SP
- COLETIVA FEIRA DA ARTE MILENIUM- RIO PRETO – SP
- ILUSTRAÇÃO E CAPA DO LIVRO HISTORIAS DO PITO ACESO DE ARIANA LOPES-RIO PRETO-SP
- 15º SALÃO DE ARTES DO FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLIMPIA-SP(MEDALHA DE PRATA – POESIA “AMOR DE CABOCLO “)
- JURADO DE ARTES PLASTICAS DO 15 ° SALÃO DO Folclore de Olímpia – SP
- 7ªBIENAL DE ARTE NAIF DO BRASIL – PIRACICABA – SESC – SP
- INDIVIDUAL HOTEL MIQUELANGELO – RIO PRETO – SP
- COTETIVA DOS NAIFS DE RIO PRETO – SESI – SP
- COLETIVA NO LANÇAMENTO DO LIVRO “MUSEU MOVENTE”DE AGNALDO GONÇALVES – RIO PRETO –SP
- SEMANA CULTURAL UNORP – RIO PRETO-SP
- COLETIVA EMPORIO STA CLARA – RIO PRETO –SP

2005

- Participação do Ateliê Aberto (Pintura ao vivo) na 7ª Bienal Naif de Piracicaba – SP
- Coletiva em comemoração ao aniversário da cidade-Rio Preto –SP
- Coletiva UNESP Rio Preto –SP
- Jurado do Mapa Cultural Local Rio Preto – SP
- Individual no Museu Internacional de Artes Naif - de Maio a Setembro/2005 no Rio de Janeiro-RJ –(Um Caipira de Raiz).
- Jurado do Mapa Cultural Local Tanabí – SP

- Coletiva Brasil e Haiti em Brasília – DF –(Banco do Brasil),FAAP –São Paulo- SP – ONU- Nova York- (MIAN)

2006

- MANDACARU-EXPOSICAO FUZINELLI E OLINDA-RIO PRETO-SP
- COLETIVA BRASIL/HAITI – HAITI
- COLETIVA UNORP – RIO PRETO - SP
- COLETIVA ARTISTAS QUE LEVAM O NOME DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO PARA OUTROS PAÍSES – SAINT PAUL – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- INDIVIDUAL “ORLANDO, A ÁGUA” – 20 ANOS DE ARTE - DIA MUNDIAL DA ÁGUA – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- SALÃO DE ARTES DE ATIBAIA /SP
- COLETIVA SOBRE A COPA DO MUNDO NO MIAN
- COLETIVA SESC VILA MARIANA SOBRE A COPA DO MUNDO
- 8º BIENAL NAIF DE PIRACICABA/SP
- COLETIVA NAIFS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SESI-SP
- INDIVIDUAL EM JOSÉ BONIFÁCIO/SP
- WORKSHOP DE ARTE NAIF E LITERATURA – ORLANDO FUZINELLI E ARIANA LOPES JOSÉ BONIFÁCIO/SP
- COLETIVA DE ESCULTURAS CENTRO CULTURAL SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- TERRITÓRIO DA ARTE – ARARAQUARA/SP
- INDIVIDUAL – VOTUPORANGA/SP
- COLETIVA MEDICINA – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP

2007

- COLETIVA MUSEU NAIF - SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- COLETIVA SOCIEDADE DOS ENGENHEIROS - SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- COLETIVA DE ESCULTURA CENTRO CULTURAL – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- COLETIVA IDENTIDADE BRASILEIRA - SESI – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- INDIVIDUAL “FOLCLORE SE COLORE” – MUSEU NAIF – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- PRÊMIO NELSON SEIXAS DE LITERATURA – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- MEDALHA DE OURO NO SALÃO DE ARTES DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP

- CAPA DA LISTA TELEFÔNICA – SALVADOR/BA

2008

- DIRETOR DO MUSEU DE ARTE NAIF – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO/SP
- BIENAL DE ARTE NAIF – PIRACIABA/SP
- INDIVIDUAL Oficina Cultural Fred Navarro – S. José do Rio Preto/SP
- INDIVIDUAL Feira do Livro – Votuporanga/SP
- MENÇÃO HONROSA Jornal DIÁRIO DA REGIÃO – São José do Rio Preto
- INDIVIDUAL Escola Silvio Benito Martina – São José do Rio Preto/SP

2009

- Individual Oficina Cultural Fred Navarro – Rio Preto
- Coletivo Automóvel Clube e Florence – Rio Preto
- Primeiro Salão de Arte Rio Pretense (Medalha de Ouro)
- Coletiva de Arte Naïf no SESI Rio Preto

2010

- Coletiva de artistas que levam o nome de Rio Preto
- Coletiva Craques da Pintura- Rio Preto
- Coletiva de artistas que fazem a cabeça DST
- Salão de artes de Rio Preto (medalha de ouro)

2011

- Tela no livro didático - Aprender Juntos - editora SM-São Paulo
- Coletiva - Poloni-SP
- Coletiva - Sarau Cultural – ACIRP
- Tela capa do livro - Rio Preto Incógnita
- Coletiva galeria Depósito

Crítica

Não conhecia o primitivista de Rio Preto, *Orlando Fuzinelli*, cujas os quadros me foram trazidos até São Paulo, por um amigo dileto do artista da velha Noroeste.

Autodidata imaginoso, emérito interprete do cotidiano rural, *Fuzinelli* vive no folclore e entre as boas estórias da roça interiorana. Tratando bem as cenas com técnica segura, cores

vibrante e sensibilidade à flor do pincel.

Tem se destacado em salões e exposições municipais, regionais e em todos os locais. Não é de estranhar que suas premiações são uma constante Brasil afora. *Fuzinelli* merece, é um artista que se destaca no meio cultural não só de Rio Preto, como no Estado e no País. Suas obras, aliás, corre o Brasil, e, já segundo li em seu alentado curriculum, coleções significativas do Brasil e do Mundo.

A parecença de *Fuzinelli* com José Antônio da Silva, mestre pintor primitivista de Rio Preto, é evidente. Sempre achei o Silva desde que o conheci em 1950, na I Bienal de São Paulo, quando assombrou a crítica mundial, o maior artista do Brasil. Assim, se *Fuzinelli* segue as pegadas do mestre Silva, só tem a ganhar – como artista igualmente popular, Primitivista, folclórico, “roceiro” e sensível à alma caipira da boa gente do interior brasileiro.

Salve, pois, *Fuzinelli*, é mais um artista “do real”, do imaginado, mágico e verde amarelo, tropicalista, que ascende uma estrela viva brilhante, na grande constelação da Arte Primitivista Nacional.

Parabéns!

13 de junho de 1996.

LUÍS ERNESTO KAWALL
(APCA – UBE – SJSP)

Crítica

Fuzinelli é indubitavelmente um excelente pintor primitivo e, portanto, colorido, alegre e de fácil leitura, a sua obra reflete o gosto pelo que é rural e genuíno.

Composições equilibradas, pormenores de grande sensibilidade e um inegável talento para a utilização das cores complementares, tornam a sua pintura digna de figurar – como tem acontecido desde 1986 – em certames importantes e já com projeção internacional como é o caso da Bienal de Piracicaba.

Estoril, 28 de janeiro de 1997.

NUNO LIMA DE CARVALHO

Diretor da Galeria de Arte
Do Cassino Estoril – Portugal.

Crítica

ORLANDO FUZINELLI

Duas notas ressaltam nestes quadros de *Orlando Fuzinelli*: singeleza e simplicidade. A singeleza qualifica a temática e a motivação evidentemente populares; e a simplicidade refere-se ao despojamento técnico, fora de qualquer ensinamento acadêmico. São quadros que vibram a espontaneidade plástica, a euforia cromática e o pulso vital de um homem do povo.

Quadros como FARTURA, PAISAGEM COM GADO, UM PÉ DE CAJÚ NA PLANTAÇÃO DE MORANGOS, ADEUS AO ANO VELHO, FELIZ ANO NOVO, DA FLORESTA SÓ SOBROU OS COQUEIROS, QUE PENA, O PASSEIO DAS GRÁVIDAS, O DESAFIO e outros, representam fatos da vida rural, que não recortes frios e apenas referenciais, mas toques da vida pessoal, uns graciosamente bem-humorados, outros ingenuamente maliciosos, sem faltarem os saudosistas e os contestadores.

Todavia, os quadros como UM GALINHEIRO SÓ DE GALO, com seu artifício compositivo que “arrebenta o espartilho da natureza” (como queira Picasso) permite pensar que o supostamente ingênuo Orlando Fuzinelli nos reserva, às vezes, imprevistos que

transcendem tanto a singeleza quanto a simplicidade, antes referida. Vejamos como isso pode acontecer.

Comecemos por dois quadros NA MESQUITA DE FEZ e A CRIADORA DE URUBUS em que o artista visual pretende traduzir para a pintura dois poemas desse aparentemente simples, propositadamente desajeitado, mas vigorosamente construtivo poeta é JOÃO CABRAL DE MELO NETO, cujo vigor e rigor em idéias, em palavras, em ritmos e em rimas, só não percebe quem confunde técnicos com retóricas e arte com artifício. Partindo de desafio (estes quadros foram compostos no âmbito de um exercitamento didático) Fuzinelli deixou sua marca de artista plástico no mundo de um artista verbal. Esta marca aparece na espacialidade que irrompe NA MESQUITA DE FEZ, em virtude da qual as tendas, que no poema fecham completamente a fachada, não a fecham completamente no quadro, doando aos olhos do espectador tanto o brilho da fachada com torres, portas, janelas, quanto às formas e o colorido alvoraçado das tendas e das palmeiras. O artista plástico não tentou traduzir (se for permitido o neologismo) da arte verbal a arte pictórica, dentro dos parâmetros desta; não fez uma “picta poesis”, uma poesia pintada, mas uma pintura pictórica, sem deixar de ser poética.

Se em NA MESQUITA DE FEZ assistimos a modificação do pintor sobre o poeta ao nível da substancia ou conteúdo estético, em A CRIADORA DE URUBUS modifica-se a expressão ou a forma. Conta o poeta que “a mulher do seu costa...” criava urubus no galinheiro”...”porque urubu protege,/ e padre protege a criação”. Para o poeta o padre não é mais do que uma imagem da proteção do urubu sobre a criação do galinheiro. Mas o pintor (não saberíamos dizer por excesso de ingenuidade ou por sobra de sagacidade) de um lado, aumenta tanto os urubus, que o cercado do seu Costa Mais parece um “urubueiro” do que um galinheiro; e, de outro, a figura do padre, que no poeta não passa de uma imagem ou figura poética, no pintor toma corporeidade e se transforma num verdadeiro padre benzedor, quase no centro do quadro.

Também no tratamento da forma nos reserva o suposto pintor ingênuo algumas surpresas. Um analista acadêmico assinalaria, logo e com razão, em PAISAGEM COM FUMO, a mais absoluta carência de perspectiva, com o agravamento de se tratar de uma paisagem. No quadro, de fato, os componentes se acumulavam no primeiro plano, em total verticalidade, em lugar de se espalharem pôr um fundo imaginário. Pois é exatamente essa verticalidade que nos sensibiliza neste quadro, criando uma tensão singular: esse caminho que no centro se precipita para o rio, como um dardo (imagem reforçada pelo arco que forma o caminho inferior, de porta a porte das duas casas), e, em contraste, esse riacho de águas repousantes e aves em quietudes bucólicas...dinamizam singularmente a paisagem, levando-a

a significação muito além da simples ruralidade. Se toda paisagem é um estado de alma, eis neste quadro um complexo, dinâmico e contrastante estado de alma.

Enfim: dizer de nosso pintor que é um dos chamados artistas ingênuos, é muito pouco para defini-lo em profundidade. Nós tentamos alertar o espectador para valores escondidos atrás da aparente ingenuidade; deixamos que ele descubra outros não menos surpreendentes ao nível de sua argúcia e de sua sensibilidade.

São José do Rio Preto, 15 de fevereiro de 1997.

GUILLERMO DE LA CRUZ CORONADO

Prof. Titular de Letras da Universidade Estadual Paulista.
Prof. de História da Arte da Universidade Estadual Paulista.
Pesquisador das Faculdades Integradas Riopretense.
Crítico de Arte.

OPINIÃO

- Orlando Fuzinelli, me lembra mato e caipirismo, mas sua criancice é mais adulta, é de um primitivismo premeditado, pensado, carregado de nuances cerebrais, como que querendo nos dizer que a própria pintura tem consciência de sua existência brincalhona.

**Trecho da crônica “Tinta Molhada”
Jornal Folha de Rio Preto de 08/01/00
do Jornalista Lelé Arantes.**

- Fuzinelli consegue ter a inocência do primitivismo com a audácia do surrealismo , uma combinação geniosa , PARABÉNS.

**Wilson Fontella
São João da Boa Vista-SP**

Crítica

Orlando Fuzinelli - A alegria de viver

O poeta inglês William Blake escreveu: "Quem amarra a si uma alegria,/ Destrói a vida alada./ Mas quem beija alegria em vôo/ Vive no nascer do sol da eternidade". As telas do pintor Orlando Fuzinelli, sejam sobre o mundo rural ou sobre os 500 anos do Brasil, têm justamente essa capacidade de captar e transmitir a alegria da vida. Por isso, elas geram no observador, no mínimo, um sorriso bem-humorado.

A pintura naïf de Fuzinelli está em harmonia com o mundo e o representa geralmente por um viés crítico, marcado por um sorriso ao mundo circundante. Eventos cotidianos ou esporádicos ganham, em suas telas, novas dimensões, geralmente marcados por uma ingenuidade estética valorizada pelo senso preciso da combinação de cores e formas.

Assim, as telas do artista beijam a alegria que carrega dentro dele e a leva adiante pela pintura. Ao fazer isso, como lembra Blake, não amarra a vontade de sorrir, mas a espalha e multiplica, transmitindo uma intensa alegria de viver, o que não é pouco na sociedade violenta e mal-humorada em que vivemos.

Oscar D'Ambrosio é jornalista, crítico de arte e autor de *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus* (Editora UNESP). --Maio/2001

FUZINELLI

Com os quadros que surgem do seu interior mais profundo, com autênticas explosões de candor, de humor, de alegria e seu colorido da mais pura exuberância, você faz parte, Fuzinelli, do que costumo chamar de "MILAGRES BRASILEIROS".

A grande família NAIF agradece ao seu filho ORLANDO.

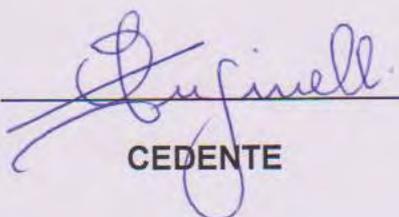
LUCIEN FINKELSTEIN

(Fundador do MIAN –Museu Internacional de Arte NAIF do Rio de Janeiro- 27/07/05)

ANEXO 14**Termo de Cessão**

Eu, ORLANDO FUZINELI, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 5.224.210-9, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naïf e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 8 de agosto de 2010.



CEDENTE

ANEXO 15

TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS DE USO DE IMAGENS

Pelo presente termo de cessão de direitos de uso, ORLANDO FUZINELI, ora denominado CEDENTE, de nacionalidade Brasileira, RG 5.224.210-9, CPF 242.228.288-15 residente à Rua Propércio Ferrarezi, 945, CEP 15086-170 na cidade de São José do Rio Preto, no Estado de SP, autoriza isento de qualquer ônus, o uso da imagem de algumas de suas obras pictóricas, para análise das mesmas, como parte integrante da dissertação desenvolvida pela mestrandia Maria Helena Sassi Freitas, no Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujo tema desenvolvido é a pintura naïf.

O Cedente autoriza a utilização pela mesma nas obras abaixo relacionadas:

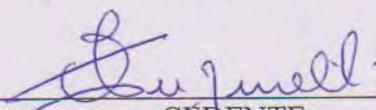
- 1- Brasil 500 anos de História – AsT – 40x60cm – 2000
- 2- Em memória de uma Árvore – AsT – 70x50cm – 2009 – Coleção particular
- 3- Apocalipse – Acr.s/ Duratex – 53x53cm – 2010 – Coleção particular
- 4- Arca de Noé – AsT – 70x90cm – 1997
- 5- Sonhos – Desenho – 1999
- 6- O Paraíso de Adão e Eva – AsT – 40x50cm – 1998
- 7- Capa do livro: Dois dedos de prosa e um de poesia
- 8- Brasão dos Naïfs – AsT – 60x40cm – 2002
- 9- Ditado Popular – Mista – 40x60cm – 2004
- 10- Trio de Mandalas – Acr. s/ calota – 36x104cm – 2008
- 11- O Presépio – AsT – 50x70cm – 2009
- 12- Homenagem a Antônio Nascimento – Mista – 40x50cm – 2004 – Col. particular

O AUTOR se compromete a zelar pela qualidade editorial da publicação, garantindo que os conceitos e o pensamento do CEDENTE permaneçam fiéis aos originais.

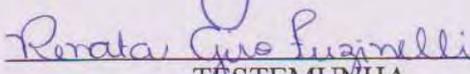
Esta cessão vigorará por todo o período de proteção legal da OBRA.

Para maior clareza, firma-se este termo na presença de duas testemunhas abaixo identificadas.

São Paulo, 15 de Agosto de 2011

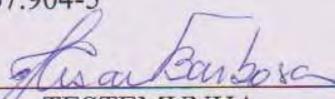


 CEDENTE



 TESTEMUNHA

Nome: Renata Giro Fuzinelli
 R.G.: 43.467.904-5



 TESTEMUNHA

Nome: Fernando César dos Santos Barbosa
 RG: 9.924.218

ANEXO 16

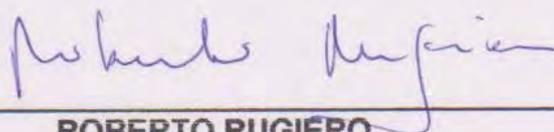
CD COM ENTREVISTA DE ORLANDO FUZINELI

ANEXO 17

Termo de Cessão

Eu, Roberto Rugiero, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 2780163-9, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naif e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 1 de novembro de 2010.



**ROBERTO RUGIERO
CEDENTE**

ANEXO 18

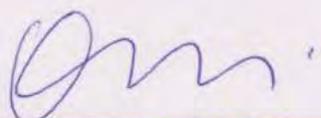
CD COM ENTREVISTA DE ROBERTO RUGIERO

ANEXO 19

Termo de Cessão

Eu, OSCAR ALEJANDRO FABIAN D'AMBRÓSIO, portador (a) da Cédula de Identidade Civil nº. 35 947 420-2, declaro para todos os fins que cedo, na presente data, os direitos de reprodução de entrevista, parcial ou total, concedida a Maria Helena Sassi Freitas, como parte integrante de sua dissertação de mestrado cujo tema de pesquisa trata sobre a pintura naif e que esta sendo realizado no Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São Paulo, cujos direitos, transfiro exclusiva e totalmente, a título universal, vigorando, nos termos do artigo 41 da Lei 9.610/98, pelo período de proteção legal da OBRA.

São Paulo, 3 de novembro de 2010.



**OSCAR D'AMBRÓSIO
CEDENTE**

ANEXO 20

CD COM ENTREVISTA DE OSCAR D'AMBRÓSIO

ANEXO 21**ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM OS ARTISTAS**

Pesquisa sobre Pintura Naïve – Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da UNESP
Maria Helena Sassi Freitas

1. Fale um pouco sobre sua vida. Um breve histórico: onde e quando nasceu, infância, adolescência, quando surgiu a pintura, exposições coletivas e individuais, premiações, exposições no exterior.
2. Além da pintura, produz algo mais relacionado a arte, como por exemplo: escultura, gravura etc?
3. Como é vista a sua produção no circuito de artes no Brasil? Como a crítica recebe sua obra nas diversas exposições em que você participa?
4. Como você percebe e como lida com o mercado?
5. A crítica costuma atribuir uma forte relação da arte naïf com cultura popular e o folclore. Ao produzir uma obra existe uma preocupação de vincular o tema com as questões populares?
6. O que é popular para você?
7. Os termos naïf e primitivo são usados para denominar o tipo de obra de sua produção. Para você existe alguma diferença entre estes termos?
8. Quais sentimentos lhe vêm quando está pintando (criando)? Nota-se que em sua paleta a presença de tal cor é muito frequente. Fale um pouco sobre a sua preferência do uso de determinadas cores.
9. Quais os principais temas que você desenvolve em sua obra?
10. Há algum artista que voce goste e/ou use como referência em sua obra?

Artistas a serem entrevistados:

Orlando Fuzinelli
Henry Vitor
Marcos Oliveira
Rodolpho Tamanini Netto

ANEXO 22**ROTEIRO PARA ENTREVISTA COM CRÍTICOS DE ARTE, GALERISTAS E MARCHANDS**

Pesquisa sobre Pintura Naïve – Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da UNESP
Maria Helena Sassi Freitas

1. Diante de tanta diversidade na arte contemporânea encontramos a arte naïf que não segue nenhuma tendência específica a não ser ela mesma. Como a produção desta arte é vista no circuito das artes no Brasil?
2. Qual o seu posicionamento sobre a arte naïf e como você a interpreta?
3. Como são “descobertos”, identificados ou classificados estes artistas?
4. Para você existe alguma diferença entre os termos naïf e primitivo? Se existe qual a diferença e quais são os critérios para identificá-los?
5. Geralmente a arte naïf/primitiva está vinculada com a cultura popular. Como você vê esta relação? O que é popular para você?
6. O termo naïf ou primitivo, apesar de uma maior aceitação no mercado, continua ainda e, de certa forma, sendo empregado de forma pejorativa. Acredita que possa existir uma relação de poder entre os termos empregados?
7. No mundo das artes, às vezes, é comum encontrar falsificações. Isso acontece também com a arte naïf/primitiva?

Entrevistar os seguintes críticos:

Oscar D’Ambrósio

Roberto Rugiero

Galeria de Arte Brasileira