

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado



Porto Alegre
2019

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

**A ARTE DE SILVIO NUNES PINTO:
a poética da madeira**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte, no primeiro semestre de 2019.

Orientadora: Prof^a Dr^a Joana Bosak de Figueiredo.

Porto Alegre
2019

Dados internacionais de catalogação na publicação
Rosa Helena Cunha Vidal CRB 10/1906

A149m Machado, Yuri Alexander Figueiredo Flores
A arte de Silvio Nunes Pinto : a poética da madeira
Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado. – 2019.
91 f.
Orientadora : Prof^a Dr^a Joana Bosak de Figueiredo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) –
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de
Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, RS, 2019.

1. Silvio Nunes Pinto. 2. Escultura em madeira. 3.
Arte popular. 4. Artificação. I. Título. II. Figueiredo, Joana
Bosak de (orientador)

CDD 730
CDU 73

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

**A ARTE DE SILVIO NUNES PINTO:
a poética da madeira**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte, no primeiro semestre de 2019.

Aprovado em: ____ de _____ de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Joana Bosak de Figueiredo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Examinador

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras e aos professores do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, universidade pública que proporcionou a mim um conhecimento de mundo e crescimento intelectual que eu não suspeitava um dia poder possuir, cujo valor é inestimável. Também presto homenagem à Fundação Vera Chaves Barcellos e à sua equipe pelo apoio durante a preparação deste trabalho. À artista Vera Chaves Barcellos e ao artista e escultor Patricio Farías pelo incentivo incondicional às minhas pesquisas sobre a obra de Silvio Nunes Pinto, mas principalmente pela generosidade em compartilhar comigo as suas experiências e saberes sobre Arte e História da Arte. À família do artista Silvio Nunes Pinto na pessoa de sua irmã Ilma Nunes de Leão, sempre pronta no compartilhamento de dados valiosos sobre a biografia do artista viamonense. Não posso deixar também de lembrar das minhas colegas de turma, cujo convívio desses quatro anos foi de suma importância para o entendimento de questões sociais e de reflexões pertinentes à contemporaneidade brasileira, até então, despercebidas por mim.

Listo o nome de pessoas, cuja existência e conhecimento específico estão presentes entre as letras e imagens deste trabalho: Prof^a Dr^a Joana Bosak, minha orientadora e maior incentivadora da ampliação do escopo dos objetos de estudos em História da Arte que encontrei no IA/UFRGS; Prof. Dr. Paulo Silveira, pela sua defesa incondicional da pesquisa acadêmica em Arte como uma forma especial de permanecermos perto dela; Prof. Dr. Eduardo Veras, por ensinar a relacionar as imagens da História da Arte entre si e com a vida lá fora; Clara Figueiredo, Jorá Ribeiro Machado, Claire Ducatti Machado, Flora Carolina Figueiredo Flores Machado e Laura Flores Machado Lavandoski, minha família, que me ensinou a amar os livros e o conhecimento contido em suas histórias; Rosa Helena Cunha Vidal, incentivadora de primeira hora de meu aperfeiçoamento intelectual, uma perfeccionista, cujo conhecimento técnico foi imprescindível na feitura do presente trabalho; e Margarita Santi Kremer, o amor que tive a sorte de encontrar nesses tempos sórdidos: sem a sua experiência e saberes sobre o campo da Arte, esta monografia não existiria. Por último, e mais importante, agradeço e dedico este trabalho de conclusão de curso à minha filha Alice Dipp Flores Machado. A arte e o sentir do amor incondicional são justificativas suficientes para estarmos neste mundo.

RESUMO

O artista afrodescendente Silvio Nunes Pinto produziu uma rica obra em madeira durante sua existência como trabalhador rural, mantendo um duplo contato com o esse meio e o urbano, o que foi fator determinante na criação e produção de suas peças, esculturas, ferramentas e mobiliário. Propõe-se neste trabalho apresentar um recorte da obra do artista produzida entre a década de 1960 e o início do século XXI. Poética da madeira é o subtítulo escolhido, tendo em vista que Silvio Nunes Pinto estabeleceu com este material uma relação poética constante durante a maior parte da vida, criando peças originais, em paralelo às atividades laborais para sua subsistência. Apresentamos também um panorama da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho promovida em 2016 pela Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição onde está tombado o conjunto da obra do artista, quando o público teve a oportunidade de conhecer o seu trabalho artístico. É objetivo desta monografia desenvolver algumas reflexões contemporâneas sobre a história das exposições de arte popular no Brasil, bem como a recepção crítica do trabalho dos chamados artistas populares por parte das instituições museais, das galerias de arte popular, dos pesquisadores acadêmicos e sobre o conceito de arte popular e de artificação.

Palavras-chave: Silvio Nunes Pinto, escultura em madeira, arte popular, artificação.

ABSTRACT

The Afro-descendant artist Silvio Nunes Pinto produced a rich work in wood during his life as a rural worker, maintaining a double contact with this environment and the urban area, which was a determinant factor in the creation and production of his pieces of art, sculptures, tools, and furniture. This paper proposes to present a sampling of the artist's work produced from the early 1960s through the beginning of the 21st century. Poetic of wood is the subtitle chosen, given that Silvio Nunes Pinto established with this material a constant poetic relationship during most of his life, creating original pieces, in parallel to the work activities of his livelihood. We also present a panorama of the exhibition Silvio Nunes Pinto: craft and ingenuity, promoted in 2016 by the Vera Chaves Barcellos Foundation, the institution where is listed the whole of the artist's work, when the public had the opportunity to know his artwork. It is the purpose of this undergraduate thesis to develop some contemporary reflections on the history of folk art exhibitions in Brazil, as well as the critical reception of the work of so-called popular artists by museum institutions, art galleries featuring folk art, academic researchers and about the concept of folk art and artification.

Keywords: Silvio Nunes Pinto, wood carving, folk art, artification.

SUMÁRIO

1	Silvio Nunes Pinto Artista Brasileiro	8
2	A Arte de Silvio Nunes Pinto	15
2.1	Personagens, brinquedos e outros bichos.....	21
2.2	Objetos utilitários e mobiliário pesado	27
2.3	A síntese complexa na arte de Silvio Nunes Pinto.....	36
3	A Exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho	44
3.1	As exposições de arte popular no Brasil	55
3.2	A arte popular na galeria	60
4	Arte Popular ou Arte do Povo Brasileiro?.....	64
5	Considerações Finais	80
	REFERÊNCIAS.....	88

1 Silvio Nunes Pinto Artista Brasileiro

A escultura é trajeto a percorrer, como a árvore é
memória da floresta.
Giuseppe Penone

Silvio Nunes Pinto (Viamão, 25 de março de 1940 – 30 de novembro de 2005) viveu sempre com a família de oito irmãos. Trabalhador rural afrodescendente e artista autodidata, durante a existência de simples funcionário de uma propriedade da família Chaves Barcellos construiu uma vasta obra em madeira. O artista produziu esculturas inspiradas na natureza e em animais, passando pela construção de mobiliário pesado e chegando a peças utilitárias com design peculiar.

Conforme informação da irmã Ilma Nunes de Leão, Silvio Nunes Pinto adquiria a matéria-prima em madeiras. Comprava e ganhava muitas peças, tendo por hábito reaproveitar e reciclar diversos tipos de materiais descartados nesses locais. Dessa relação com a matéria bruta, Silvio Nunes Pinto cria a sua *poética da madeira*¹, na qual, por mais de 30 anos ele irá mesclar influências urbanas e rurais na concepção de suas obras. Reduzir o diverso do mundo a uma proposição formal é necessário a qualquer artista, e Silvio Nunes Pinto enveredou por alguns caminhos que lhe serviram como fontes e referências: a natureza, a mídia de massa e a cidade.

Durante o período de sua produção, que vai dos meados dos anos 1960 até o seu falecimento em 2005, Silvio Nunes Pinto foi testemunha do avanço progressivo da urbanização de Viamão, cidade com forte entorno rural atravessada por uma grande rodovia de intenso tráfego. Nesse sentido, comparece em sua obra² uma gama de referências do meio rural característico de uma chácara ou fazenda amalgamada ao meio urbano, onde persistiu um labor pastoril mesclado a fazeres práticos da terra, como a agricultura de subsistência, o trato com os animais, o cultivo de pomares e o convívio com animais silvestres.

¹Utilizamos aqui a palavra poética como pensou Martin Heidegger ao vincular a *tékhnē* grega como um modo de desencobrimento (desvelamento), cuja dinâmica é *poiésis* que necessita da mão do homem para se presentificar. Também interessa a simples e esclarecedora passagem do banquete de Platão: “[...] qualquer que seja a causa capaz de fazer passar algo do não ser ao ser é *poiésis* [...]”. (AGAMBEN, 2012, p. 104).

²“Para ser percebido como uma obra e não como um objeto (uma coisa), são necessárias ao menos três condições: primeiramente, que esteja livre de qualquer função que não seja estética (função utilitária, função cultural de devoção, mnemônica, função documental, função erótica etc.); em segundo lugar, que esteja ligada, pela assinatura ou atribuição, a um nome próprio de artista, ou a seu equivalente caso seu autor seja desconhecido (‘mestre de ...’); em terceiro lugar, que seja singularizado, isto é, considerado não substituível, dada a sua originalidade e unicidade.”. (HEINICH, 2008, p. 129).

Mas também teremos peças que remetem à relação do trabalhador rural que interage com a cidade: telefones públicos, desfiles militares, seu time de futebol – do qual é atleta e torcedor –; uma capela católica. Tal vivência que transita entre o rural e o urbano será enriquecida com as imagens e conteúdos que chegavam ao artista por meio de revistas e do rádio, potencializada com o advento da televisão no Brasil a partir dos anos 1960. Silvio Nunes Pinto convive entre diferentes mundos socioculturais, o que marcou de forma decisiva a sua poética. O sociólogo Gilberto Velho (VELHO, 2001) assinala que:

[...] os indivíduos especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes [...] (VELHO, 2001, p. 20).

Esse trânsito percorrido por um indivíduo de sensibilidade privilegiada, um artista, uma percepção apurada tanto para o asfalto quanto para os horizontes da natureza, acabou por manter suas permanências e suas escolhas na produção de uma extensa obra. Artistas modernos e contemporâneos foram e são habituados a capturar e apropriar-se de motivos, temas e formas desenvolvidos no seio da cultura popular³, contudo, artistas populares têm uma maior dificuldade em visitar o mundo da chamada cultura erudita. Silvio Nunes Pinto lança um olhar sobre este mundo e a partir dele, realiza algumas de suas obras. Um exemplo é quando se apropria da imagem de uma obra de um artista escandinavo⁴, justapondo em seu trabalho uma

³O conceito “popular” é alvo constante de releituras e reinterpretações dos mais variados campos das ciências humanas. Aqui nos interessa o poder de uso da arte popular que acaba por migrar em relações socioculturais entre classes sociais distintas. Hoje a obra de Silvio Nunes Pinto encontra-se tombada em uma instituição que abriga majoritariamente arte contemporânea. “Portanto, o popular não deve nos ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas) mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos ou mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade.” (CANCLINI, 1983, p. 135). No que tange aos sujeitos que comporiam tal extrato da população, a historiadora Lélia Coelho Frota enumera assim o seu entendimento: “[...] popular abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma relação viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, até um universo heterogêneo [...] constituído de pequenos proprietários, bóias-frias, pescadores, desempregados, semi-empregados, marginais do mercado de trabalho e de outros os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciantes, bancários, diversos setores das camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbios, periferia etc.” (FROTA, 2005, p. 16). Ou seja, a maioria esmagadora da população brasileira.

⁴A artista Vera Chaves Barcellos é quem indica essa referência: “Uma das influências mais marcantes para o seu desenvolvimento técnico veio inclusive de um exemplar de *design* escandinavo, como o

referência sofisticada do imaginário universal, a roda da fortuna (Figura 1), imagem representativa da sorte, das mudanças e das oportunidades. Há também por parte do artista a utilização de um ícone urbano marcante no Brasil da segunda metade do século XX, e que no século XXI, jaz como parte de uma arqueologia a céu aberto: o *orelhão*, motivo de uma obra de Silvio Nunes Pinto, esculpida com um elevado grau de estilização (Figura 2).

Figura 1 – Sem título (1991)



Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB).
Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, Ø = 26 cm.

macaco articulado de que lhe chegou às mãos e que guardou com ele durante anos.” (BARCELLOS, 2018, p. 17). Trata-se de Kay Bojesen, *designer* dinamarquês.

Figura 2 – Sem título (1967)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e envernizada, 19,5 x 4 x 5,8 cm, assinada "S N P" (S em espelho).

Outro aspecto do processo criativo de Silvío Nunes Pinto, e um dos mais fundamentais, foi a sua capacidade em criar as próprias condições de trabalho. O trabalhador que é também artista sabe que tem que trabalhar para comprar o ócio, tesouro precioso dos artistas. Em uma quintessência do autodidatismo, Silvío Nunes Pinto inventou e aperfeiçoou a estrutura necessária para poder criar. Além da matéria prima utilizada por ele, a madeira abundante na região de Viamão, o artista construiu ou adaptou as suas bancadas e ferramentas, inaugurando para o seu uso restrito uma ergometria particular. Essa simbiose do artista: ferramenta, material e obra, surpreendem pela vitalidade criativa e coerência, características que não passaram despercebidas por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos, organizadoras da exposição *Silvío Nunes Pinto: Ofício e Engenho* realizada na Sala dos Pomares em 2016.

Essa exposição reuniu diversas qualidades desejáveis a um museu de arte: a qualidade formal e artística excepcional dos trabalhos expostos, mas também,

estratégias comuns a museus etnográficos⁵. Apresentou não somente os objetos produzidos por determinada etnia, mas os seus processos de criação, as suas ferramentas e tecnologias características. A exposição *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão* realizada no Museu Afro Brasil em São Paulo/SP, deixou de ser temporária e ficou em exibição por mais de dois anos devido ao grande sucesso de público, ganhando nova montagem no Dia da Consciência Negra de 2015 com a curadoria de Emanuel Araújo, é um exemplo emblemático para exemplificar essa relação com a criação de ferramentas e poéticas singulares. Uma exposição de processos artísticos e culturais, e não apenas de obras e objetos produzidos por um ou mais artesãos/artistas.

Aqui nesta monografia, evidentemente, o objeto em estudo não faz parte do acervo de um museu etnográfico, mas salientamos a inovação da expografia de *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*, no cubo branco, que não somente ofertou a apreciação do conjunto da obra de um artista popular talentoso, e sim, disponibilizou ao espectador uma compreensão mais aprofundada da origem e do contexto social dessa poética a que nomeamos afetivamente como *poética da madeira*.

Também dedicamos atenção ao trânsito comercial das obras de arte popular no mercado de arte do eixo Rio-São Paulo. Primeiramente apontamos a Galeria Estação, situada na capital paulistana, que vem realizando exposições que estabelecem em pé de igualdade o diálogo entre artistas eruditos e não-eruditos, inclusive publicando obras de fôlego com textos de importantes críticos de arte sobre a chamada arte do povo brasileiro, cujo tema gira em torno de como essa produção vem se inserindo no sistema da arte. Já no Rio de Janeiro temos a Galeria Pé de Boi, instituição que demarca bem sua área de atuação, realizando na pessoa da proprietária, uma constante pesquisa sobre artistas populares nordestinos e estabelecendo com eles relações comerciais diretas sem recorrer a atravessadores.

O capítulo final da presente monografia apresenta ao leitor um apanhado sobre um importante debate para o campo da arte no Brasil, país com uma complexa e

⁵Aqui estamos refletindo o quanto um museu de arte pode assumir, por vezes, o papel de museu etnográfico. A proposição de Alberto Manguel ajuda a esclarecer essa reflexão: "Caminho por um museu, vejo pinturas, fotografias, esculturas, instalações e telas de vídeo. Tento compreender o que vejo e ler as imagens segundo esse entendimento, mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história. E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias da sua criação." (MANGUEL, 2001, p. 225).

variada produção de *arte popular*⁶. São reflexões mais recentes, algumas indagações e contribuições de pesquisadores e críticos e teóricos da arte que desde os anos 1970 vêm se debruçando sobre o estudo de obras que são colocadas sob o abrigo de diversos conceitos⁷, tais como: *arte naïf*⁸ ou *arte liminar*⁹, que em um primeiro momento, nos sentimos confortáveis em atribuir ao conjunto ou parte da obra de Silvio Nunes Pinto. Como forma de enriquecer o debate, há também no capítulo final algumas recentes reflexões sobre o conceito de *arte afrobrasileira* e *artificação*.

A inclusão de obras de artistas populares em exposições internacionais, importantes bienais e em acervos de grandes museus, bem como, a valorização monetária dessas produções por galerias comerciais, demonstra a atualidade do debate sobre qual é o lugar que é atribuído pelos diversos discursos dos atores do

⁶É sabido que o termo não é consensual e pode incluir inúmeras produções das mais variadas matrizes sociais e dos mais variados matizes artísticos. Outros conceitos como, arte bruta, arte *naïf*, arte marginal, arte liminar, design espontâneo, *outsider art*, arte virgem, arte primitiva, e tantas outras nomenclaturas continuam a tentar dar conta do ponto de vista crítico e teórico da complexidade da chamada arte popular. Néstor García Canclini em seu conhecido ensaio *As culturas populares no capitalismo* aponta o eurocentrismo como uma das causas dessa ausência de consenso: “Se conseguíssemos libertar o conceito de arte da sua carga elitista e eurocêntrica, se o estendêssemos às formas não-ocidentais, por exemplo, as indígenas, poderíamos incluir sob o nome de arte manifestações que trabalham de outro modo as relações sensíveis e imaginárias dos homens com outros homens e com o seu meio.” (CANCLINI, 1983, p. 135-136).

⁷Acreditamos que uma das tantas reflexões de Deleuze & Guattari para a palavra “conceito” satisfaz parcialmente o entendimento do conglomerado semântico que abarca a palavra *arte* e por extensão *arte popular*: “Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam.” (DELEUZE, 2010, p. 31).

⁸O termo *naïf* (do francês, ingênuo) ganhou evidência no campo das artes, ao se liberar da arte restrita de museus e galerias, evidenciando outras obras realizadas por artistas sem formação acadêmica. Esse pensamento repercutiu em pintores brasileiros, a partir da década de 20, inaugurando uma abertura de diálogo entre a chamada arte erudita com o universo da denominada arte popular. O termo vem sendo reelaborado no próprio âmbito da Bienal de Artistas Naïf que ocorre em Piracicaba/SP e que teve a sua 14^o edição em 2018. É comumente lembrada como a “arte que emana do povo”. “Primeiramente, esses artistas espontâneos e sem formação acadêmica ficaram conhecidos como primitivos. Posteriormente, as definições foram mudando numa sucessão de termos tais como ingênuo, espontânea, imaginária, regional, folclórica, ínsita (do latim *insitus*: inata) pelos quais transitaram os nossos mais autênticos artistas dessa linguagem.” (ANDRADE, 2010 p. 21).

⁹Segundo Lélia Coelho Frota é a arte que se encontra entre a cultura em que é gestada e a que a consome. Uma arte que se encontra “entre”, no limiar, acessível tanto às classes subalternas quanto às demais. Lorenzo Mammì interpreta a expressão “arte liminar”, assim: “Com isso (Lélia Coelho Frota) queria indicar uma arte que não surge diretamente do folclore, mas da urbanização de camadas pobres da população. Já desligados de seu ambiente de origem, mas também excluídos, em grande parte, das novas formas de socialização, os artistas liminares reorganizam seu imaginário com o novo material que tem à disposição. Dialogam, portanto, com a arte e os meios de comunicação dominantes, mas a partir de um ponto de vista diferente que lhes permite, quando o talento ajuda, uma interpretação original.” (MAMMÌ, 2018, p. 77).

sistema da arte¹⁰, sobre as obras e as biografias dos artistas populares, ou para sermos mais contemporâneos, sobre a *arte do povo brasileiro*.

¹⁰ Sistema da arte como uma rede complexa de relações que compreende todos os sujeitos e organizações envolvidos na produção, exibição, avaliação, divulgação, circulação e comercialização das artes. Fazem parte do sistema de arte, artistas individuais e coletivos, galerias, casas de leilões, museus, bienais, críticos, curadores, pesquisadores e historiadores da arte. Conforme Anne Cauquelin essa rede de interações ultrapassa as fronteiras nacionais. Teríamos então um sistema internacional das artes: “O artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora.” (CAUQUELIN, 2005, p. 75).

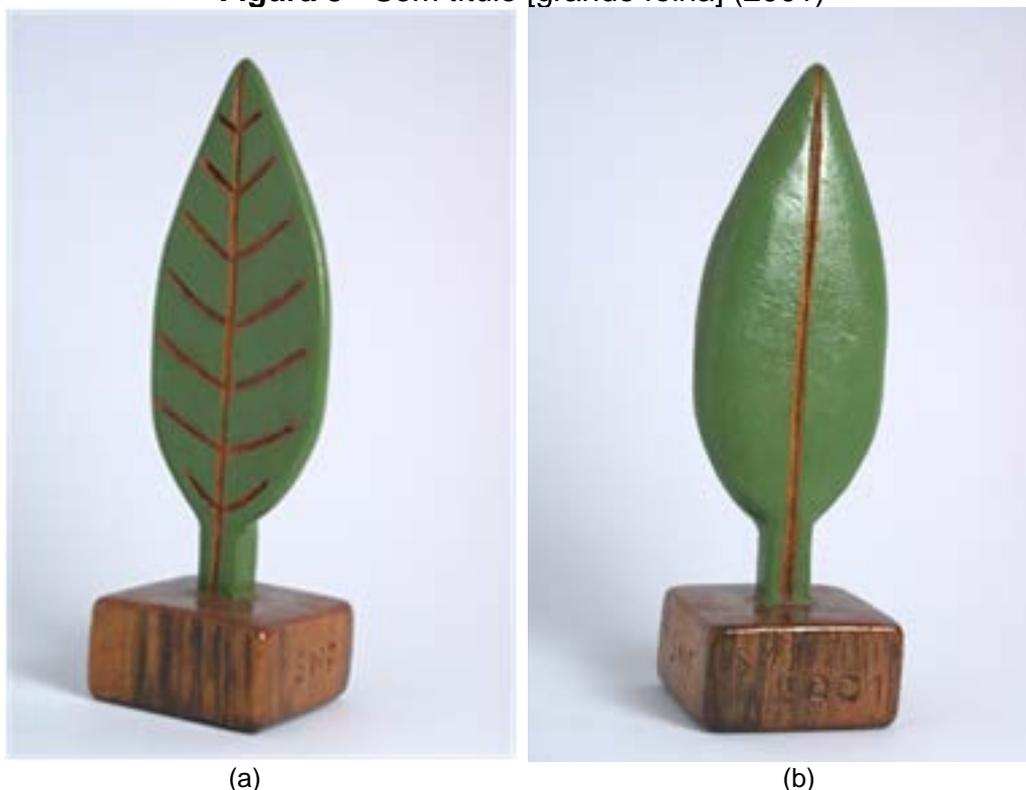
2 A Arte de Silvio Nunes Pinto

A madeira tem essas coisas, é preciso levar em conta o lado dela, porque a dor que ela sente, ela não pode dizer.

Cícero Alves dos Santos, o Véio, artista sergipano

Lapidar, escavar e raspar amolece a madeira, amacia o duro, apara o áspero. Para o artista nada é rígido o bastante e isto lhe basta. Em Silvio Nunes Pinto é do bruto da madeira que eclode o macio. Compreendia a força da natureza e a latência da terra e foi capaz de construir obras que confluíam sentimentos antagônicos, a raspa e o miolo, o brutal e o macio. O artista Silvio Nunes Pinto encontrará na natureza (Figuras 3a e 3b) um dos seus principais temas, um contraste da dureza da madeira com a maciez da folha, sendo esta, uma das peças mais significativas do ponto de vista da síntese formal, realizada pelo artista nos últimos anos de sua vida. Um momento em que ele conseguiu retirar da madeira e da cor uma elegante potência mimética confluindo em uma *poética lapidar da madeira*.

Figura 3 - Sem título [grande folha] (2001)

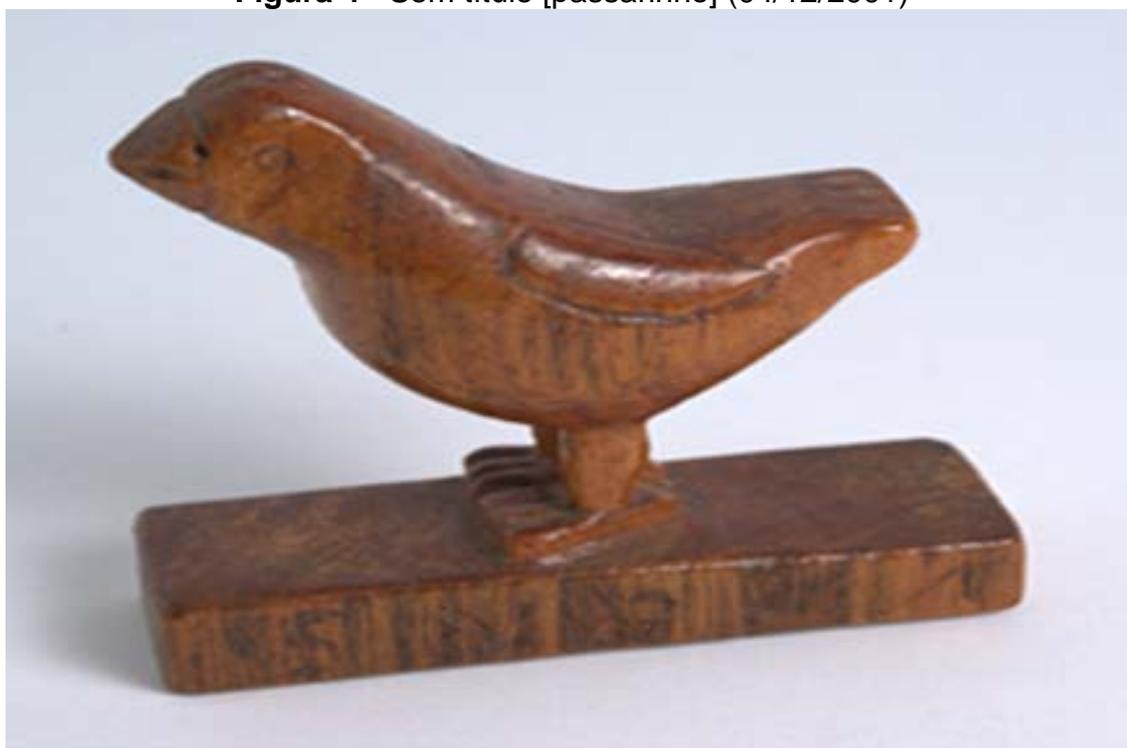


Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada e envernizada, 31,5 x 9,5 x 9,3 cm, assinada "SILVIO PINTO".

É da relação com a terra que criamos o essencial. Construimos casas para nos apartarmos da terra, mas a ela sempre voltamos por teimosia e amor. O artista viamonense teve nessa relação uma constante em sua vida. Os animais, as plantas, as ferramentas e os utensílios para lidar com a natureza perpassam o conjunto da obra como uma história a ser contada. Passarinhos que aterrissam na terra (Figura 4), bebedouros para matar a sede de pássaros reais (Figura 5), e por fim, uma tesourinha e um pato que voam em suas parábolas de liberdade (Figuras 6a e 6b).

Figura 4 - Sem título [passarinho] (04/12/2001)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira maciça entalhada e envernizada, 10 x 9,5 x 3,5 cm assinada "S N P".

Figura 5 – Sem título [bebedouro], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: cimento, 10 x 9 x 6 cm.

Figura 6 – (a) Sem título [tesourinha], 01/05/1989 e (b) sem título [pato voando], s/d



(a)



(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (a) madeira entalhada, colada e pintada, 14 x 28 x 22,5 cm, assinada "S N P" (S em espelho); e (b) madeira entalhada e envernizada; metal, 5 x 26,5 x 20,5 cm.

A obra de Silvio Nunes Pinto traz à tona uma *poética da madeira* como o casamento do artista com a matéria bruta. Silvio Nunes Pinto utiliza a madeira simultaneamente: ela é suporte e transformação poética. Narra as suas relações com a natureza, com os animais domésticos e silvestres e com a cidade, ou seja, com o entorno da chácara em que trabalhava em Viamão, e com as influências da mídia de massa a que tem acesso pela televisão e revistas. Amaciando poeticamente a dureza da sua vida e da sua lida como trabalhador rural, ao criar objetos de arte que caminham junto à sua existência, Silvio Nunes Pinto parece viver os dois tempos¹¹ bem visíveis em sua poética: um tempo do trabalho, da subsistência, e um tempo reservado às suas criações que emanam da e com a matéria bruta. Micronarrativas poéticas da madeira. Trabalhos que emergem esculpidos, entalhados, pintados e furados: uma meta-imagem do trabalhador que transforma a madeira tal qual o pica-pau e para quem a madeira é macia (Figura 7). Nesta obra em específico (pica-pau e tatu) salientamos a estilização na representação da árvore e do pica pau, em uma peça que impõe em sua poética a arte e a vida em madeira esculpida. Uma condição que podemos conjugar na *dura-maciez* do trabalho pesado do trabalhador rural Silvio Nunes Pinto (Figura 8), uma beleza dura, aguda e primordial da arte, também presente nas representações de animais típicos do meio rural (Figura 9).

¹¹Entendemos que no caso de Silvio Nunes Pinto, como em tantos outros existentes pelo interior do Brasil, o artista popular necessita utilizar a maior parte do tempo de sua existência para sobreviver. Seria ele um *sobre-vivente*, parecendo necessitar criar para si, uma existência *vivente*, em que a arte acaba estabelecendo um significado especial apesar do tempo cronológico e obrigatório do trabalho e dos ciclos humanos. Artistas populares são reinventores de si e da *cultura*, por meio da concepção de uma vida em que é possível criar poeticamente, mesmo com a onipresente alienação capitalista, em uma existência resistente e maleável, tal qual uma dialética entre dois tempos: “O que queremos dizer com “tempo”, e a coisa que está por detrás de toda essa paisagem de ciclos – o situacional, o inatamente humano, o movimento e a evolução da “força natural” e o mundo fenomênico – é a dialética inventiva: o aspecto contraditório, paradoxal e propulsor da cultura.” (WAGNER, 2017, p. 116).

Figura 7 – Sem título [pica-pau e tatu], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 51,5 x 37 x 31 cm.

Figura 8 – Sem título [trator com arado e motorista] (05/07/1993)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 19,5 x 37,5 x 17 cm, assinada "S N P"; "5.7.93".

Figura 9 - Sem título [boi] (09/1985)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 14 x 21,5 x 8,7 cm.

2.1 Personagens, brinquedos e outros bichos

Silvio Nunes Pinto fez aparecer trabalhos que representam diversos personagens: a moça nua na janela (Figura 10), a moça com o chapéu tapa sexo móvel (Figura 11) e o boxeador (Figura 12). Inclui em suas obras uma concepção pessoal da figura antropomórfica rica em curvas e arredondamentos. Na Figura 10 o artista apresenta o imaginário popular da moça recatada que vislumbra o mundo pela janela de casa. Na Figura 11 o chapéu que tapa o sexo da moça é móvel, revelando certo senso de humor por parte do artista. Quanto à Figura 12, é clara a influência de personagens da cultura de massa. Trata-se de percepções poéticas de personagens caros à cultura brasileira materializados em madeira por Silvio Nunes Pinto.

Figura 10 - Sem título [nu feminino na janela] (1967)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 27,5 x 15 x 7,5 cm, assinada "S N P".

Figura 11 - Sem título [nu feminino com chapéu] (26/02/89)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e encerada, 23 x 6,4 x 6,5 cm.

Figura 12 - Sem título [boxeador] (15/11/1990)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e envernizada, 30 x 9,5 x 14,5 cm assinada "S N P".

O artista parece criar blocos de gostos pessoais e de afetos, como lembra Ilma Nunes de Leão: “Na televisão, assistia ao programa do Roberto Carlos e do Chacrinha. Era fã do pugilista Éder Jofre.” (RODRIGUES, 2018, p. 45). Ilma também afirma da predileção e curiosidade de Silvio por documentários, filmes, revistas, jornais e desfiles cívicos e militares:

Acredito que o que mais o incentivou foram documentários na TV sobre África, Amazônia, as carrancas, e o artesanato brasileiro. Revista e jornais que ele gostava de olhar e ler. Filmes com temas africanos. Ele gostava de assistir aos desfiles cívicos também, farroupilha e militar. Foi de onde tirou inspiração para o tema militar que há em alguns dos seus trabalhos. (RODRIGUES, 2018, p. 45).

Daí, podemos inferir o uso dessas influências na feitura de diversas obras: a Girafa (Figura 13) que é um uma “girafa macho”, pois possui um pênis, uma peça em que o artista demonstra um apurado senso de proporção zoomórfica. O pequeno gaveteiro (Figuras 14a e 14b) trabalhado com figuras de outros bichos (carneiro, borboleta, leão, sapo, passarinho e cachorro), e os veículos militares: o jipe (Figura 15), o caça (Figura 16) em que ele assina como em outras obras *SNP*, com o “S” espelhado, o helicóptero (Figura 17) e o navio de guerra (Figura 18). Objetos

complexos criados por Silvio Nunes Pinto e trabalhados em detalhe, que evidenciam uma plena maestria no trato da madeira, o artista que domina a técnica do entalhe, do encaixe e da articulação de peças menores em maiores.

Figura 13 - Sem título [girafa] (11/10/1995)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 42 x 20 x 12 cm, assinada "S N P" embaixo na base.

Figura 14 - Sem título [gaveteiro animais] (1996)



(a)

(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 49,5 x 22 x 20,7 cm.

Figura 15 - Sem título [jipe de guerra] (02/08/1992)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 8 x 13 x 7,5 cm, assinada "S N P"; "2 8 92".

Figura 16 - Sem título [caça] (06/03/1991)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 8 x 17 x 14,5 cm, assinada "S N P" (em espelho); "6 3 91".

Figura 17 - Sem título [helicóptero], 1992



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada; metal, 12,5 x 16,5 x 10,2 cm assinada "S N P" embaixo.

Figura 18 - Sem título [navio de guerra] (16/03/1991)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 12 x 13,5 x 7,5 cm, assinada "13 3 91 S N P".

2.2 Objetos utilitários e mobiliário pesado

A poesia é arte menos matéria; o que gera um uso simultâneo do tempo no ato criador do entalhe: a longínqua tradição artesã, a *capacidade de saber fazer* e que gesta objetos é também um fazer poético. É desse magnetismo entre o criador, a poesia e a matéria que a *poética da madeira* alimenta o mundo prático e o mundo da contemplação. As fraquezas do corpo do artista, os apetites desenfreados e as distrações do tédio desaparecem quando submetidos ao potente mecanismo poético do artesão. Silvio Nunes Pinto utiliza em algumas de suas peças o moto-perpétuo da arte, em que o tempo do trabalho realimenta o tempo do artista, construindo diversas peças utilitárias para uso doméstico (Figuras 19a, 19b, 20a e 20b), como cadeiras com entalhes que remetem ao feminino e ao masculino (Figuras 21a e 21b) e uma mesa de apoio (Figura 22), conforme relatado em entrevista por sua irmã:

Quando criança já criava o seu próprio carrinho de lomba de madeira. Havia um tio materno que quando visitava a família brincava junto. Ele fez patinete também. O avô paterno, João Pinto de Leão, produzia carroças, rodas de carreta e trabalhava com marcenaria. [...] Apreciava a natureza. Quando aparecia com seus trabalhos prontos em casa, não comentava nada, apenas colocava no uso da família, que gostava do resultado. Eloá era a irmã que demonstrava mais interesse e pedia para ele fazer móveis. (RODRIGUES, 2018, p. 43).

Gaston Bachelard afirmava que a percepção da terra pelo homem passa pela dureza e pela moleza dos materiais. Uma noção romântica do contato humano que transforma a matéria natural. Nas palavras do poeta Novalis, citado pelo filósofo francês (em seu livro *A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças*), “[...] em cada contato engendra-se uma substância, cujo o efeito dura por todo o tempo que durar o toque [...]” (BACHELARD, 2013, p. 20). Essa substância é mútua, ou seja, a matéria é tocada e toca o artista, e tocará o futuro por meio das mãos dos usuários de suas peças. O tato não precisa ser um apêndice do primado da visão. O mirar, sem o tocar, sem o apertar e sem o sentir, sucumbe incompleto como o carente que permanece a fantasiar desejos que nunca irá vivenciar: o prazer da captura dos objetos pelos dedos. O intenso da poética da madeira reside nas mãos e não somente na imaginação do olhar.

Figura 19 – (a) Sem título [caneca com tampa] s/d; e (b) sem título [canequinha folha], s/d



(a)

(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (a) madeira entalhada, pintada e envernizada, vinil, 13 x 11,5 x 6 cm; e (b) madeira entalhada, pintada e envernizada., 8,5 x 7 x 8,5 cm; (b) madeira entalhada, pintada e envernizada, 8,5 x 7 x 8,5 cm.

Figura 20 – (a) Sem título [caneca cabeça de galinha] s/d; e (b) sem título [aparador], s/d



(a)



(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (a) madeira maciça entalhada, 8 x 28,5 x 6 cm; e (b) imagem composta por quatro obras: Sem título (aparador), madeira entalhada e envernizada; metal e vinil, 54 x 69 x 29 cm, s/d; Sem título (pinha), madeira entalhada, pintada; Ø = 10 cm assinada "S N P 1970" na base e em baixo "SNP", 1970; Sem Título (bule), madeira entalhada, pregada, colada e envernizada, 18,5 x 22 x 7,2 cm, s/d e Sem Título (bombonière), madeira entalhada, pregada, colada e envernizada, 20,5 x 16,5 x 16 cm, s/d.

Figura 21 - Sem título [cadeiras], s/d



(a)

(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e envernizada, 101,5 x 36 x 38 cm; madeira entalhada e envernizada, 90,5 x 46 x 39,5 cm; madeira entalhada e envernizada, 101,5 x 40 x 39,3 cm; madeira entalhada e envernizada, 89 x 37 x 38 cm.

Figura 22 - Sem Título (mesa de apoio) s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada; metal e vinil, 44 x 69 x 35 cm, imagem composta por nu feminino com cadeira, árvore ou flor (01/04/1990) e grande folha (2001).

Contudo, é importante ressaltar que existe nessas peças uma provocadora ambiguidade, elas nos informam que são objetos úteis e ao mesmo tempo carregam em si, um *design peculiar* que os aproximam de objetos de arte: é como se o artista propusesse um *duplo registro* em peças destinadas ao mundo da eficácia e da vida doméstica, mas que insistem em oscilar entre o prático e poético, entre a necessidade e o supérfluo, despertando um desejável e prazeroso estranhamento visual no espectador.

Essa transformação dos objetos cotidianos ou banais em objetos injetados e moldados por uma aura exclusiva pertencente à família dos objetos únicos, ou talvez, por um substrato estético manuseado por somente um par de mãos, o que acaba por torná-los mais complexos, diferentemente dos objetos replicados por uma comunidade ou coletivo de artesãos, tem sido considerada uma das diferenças entre a arte popular e o artesanato¹².

O artista-artesão Silvio Nunes Pinto durante a sua vida não fez questão de comercializar a sua produção; ele presenteava alguns amigos com as suas obras ou peças, e como foi citado anteriormente, utilizava algumas delas na residência de sua família. Além disso, assinou e datou diversos trabalhos. Silvio Nunes Pinto redesenhava o mundo por meio do poder da sua poética. Possuía ambições comuns a qualquer artista, ou seja, transformar o visível, projetar concretamente o mental.

Além da produção de móveis e utensílios domésticos, Silvio Nunes Pinto elaborou também um mobiliário pesado ricamente ornamentado com motivos de animais e plantas: uma namoradeira em que o artista reaproveita uma persiana, uma cama com uma figura de mulher entalhada na cabeceira (Figura 23) e uma mesa de bilhar estilizada (a última peça produzida e deixada inacabada pelo artista), acompanhada de bolas de madeira, bem como, dos tacos (Figura 24). Importante ressaltar que a mesa é um simulacro de mesa de bilhar, tendo em vista não ser possível jogar bilhar tradicional na configuração e dimensão estipuladas pelo artista. Silvio Nunes Pinto também projetou e construiu uma mesa de jantar com as bordas

¹²Octavio Paz, ao aproximar-se do artesanato, nos faz refletir o quanto é difícil abordar este conceito, principalmente se o embebermos em poesia: "O artesanato não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como uma obra de arte, e que pode ser substituído por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver." (PAZ, 1991, p. 57).

arredondadas com flores entalhadas no tampo (Figura 25) e um guarda roupas, com figuras de animais e plantas entalhadas em baixo relevo e pintadas. Em seu interior há cabides de gravatas, cabides giratórios para camisas e um cabide para casacos pesados ou sobretudos, bem como, um chaveiro em formato de sombrinha e outra em bota com espora. Acoplou em seu interior uma pequena peça que faz referência a um pássaro, que parece servir para pendurar jóias, pulseiras e colares. Peças de mobiliário pesado de autoria de Silvío Nunes Pinto com um design que conjuga o rústico da madeira com a sensibilidade de formas e desenhos suaves, uma elaboração sofisticada que exige uma especial habilidade fina do seu artífice (Figuras 26a, 26b, 27, 28 e 29).

Figura 23 - Sem título [namoradeira e cama], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e envernizada; corrente de metal, 76,5 x 138 x 87,5 cm.

Figura 24 - Sem título [mesa de bilhar], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada e envernizada, feltro e ferro; 87 X 100 x 150 cm.

Figura 25 - Sem título [mesa], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: Imagem composta por seis obras: Sem título (mesa) madeira entalhada e envernizada, 71 x 136 x 61 cm. Sem Título (bandeja escura) madeira entalhada, 5 x 37 x 14 cm. Sem Título (bandeja de pão) madeira entalhada, colada e envernizada, 5 x 20,5 x 18,5 cm. Sem Título (bandeja de pão com asas) madeira entalhada, colada e envernizada, 5,2 x 33,6 x 30 cm. Sem Título (colher de pau) madeira maciça entalhada, 2,5 x 37,5 x 4,5 cm. Sem Título (escumadeira) madeira maciça entalhada, 2 x 35,5 x 6 cm.

Figura 26 - Sem título [guarda-roupas], s/d



(a)

(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada, envernizada; metal, 156 x 108 x 67 cm.

Figura 27 – Sem título [guarda-roupas], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Figura 28 – Sem título [guarda-roupas], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Figura 29 – Sem título [guarda-roupas], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Importante destacar que Silvio Nunes Pinto não está inserido em nenhuma vertente conhecida de arte popular. Os locais no Brasil onde essas tradições estão estabelecidas e existem núcleos proeminentes de criação e produção situam-se principalmente no nordeste brasileiro, como o Alto da Moura próximo a Caruaru, e as cidades de Tracunhém, Recife e Olinda, em Pernambuco; a região do Vale do Jequitinhonha, na fronteira entre os estados Minas Gerais e Bahia, São Luís do Maranhão, a periferia de Teresina no Piauí, o interior do Rio Grande do Norte e diversas cidades do litoral do Ceará. Também fazem parte dessa lista, as cidades coloniais do sul de Minas Gerais, a região nordeste e o litoral de São Paulo, Pirenópolis em Goiás, e por fim, alguns núcleos de produção espalhados pelo litoral de Santa Catarina e na periferia de Florianópolis.

2.3 A síntese complexa na arte de Silvio Nunes Pinto

O artista inventou um aparelho de barba de madeira (Figura 30). Detalhes funcionais sensíveis e delicados característicos do mundo de Silvio Nunes Pinto. Uma unicidade que exprime uma complexidade poética e funcional. Aqui a madeira é uma e se impõe, é portadora de uma micronarrativa pessoal, uma síntese complexa, um conciso monólogo da madeira que o artista fez ser visitada pela recorrência das coisas cotidianas.

Figura 30 - Sem título [aparelho de barba], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: Sem Título (barbeador) madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 2 x 11,5 x 4 cm.

A justaposição de duas referências que convergem em uma, por vezes em uma intenção pragmática, o molinete (Figura 31) e por outras, puramente poética, a lua e estrela (Figura 32). Uma interação de dois ou mais elementos que se sobrepõem em uma unicidade ideal, desvelando relações entre o mundo dos objetos e o mundo da pura contemplação da natureza: um peixe de madeira que sustenta o molinete, a lua e a estrela enlaçadas. Aqui a madeira já não é uma e recebe a visita da cor, há uma opção do artista pela comunhão de distintos materiais em uma síntese complexa de um diálogo elegante e sintético.

Figura 31 - Sem título [molinete], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, metal, isopor, fio de nylon, 92 x 15 x 5,5 cm.

Figura 32 - Sem título [lua e estrela], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, 5 x 37 x 14 cm.

Como entendemos a capacidade do artista em conjugar essa síntese complexa? O conjunto da obra de Silvio Nunes Pinto não suportaria uma interpretação neutra. *Descrições pouco engajadas*, por muito tempo, parecem ter sido reservadas pela crítica às produções da arte popular, tendo em vista que aos olhos acostumados à visualidade ocidental e erudita, tais objetos, não possuiriam complexidade suficiente para adentrar nos domínios privilegiados da arte de vértice europeu. Daí, as adjetivações destinadas aos trabalhos dos artistas populares, que por muitas vezes nos empurrariam às armadilhas do *belo*, do *pastoril*, do *puro* e do *expontâneo*, em um olhar meramente contemplativo e acrítico. A crítica em artes visuais é um índice de presença da própria obra de arte. Como lembra Arthur Danto, para ser obra de arte, ela deve ser submetida obrigatoriamente a uma interpretação, “[...] uma descrição neutra é ver a obra como uma coisa e portanto não como uma obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação [...]” (DANTO, 2005, p. 189). Se é mental o resultado da obra de Silvio Nunes Pinto, como nos exemplos das Figuras 30, 31 e 32, ele merece uma interpretação tal qual qualquer obra de arte, pois do contrário, cairíamos na indiferença existencial que reservamos aos objetos prosaicos do cotidiano (coisas), mesmo,

quando quase que por compaixão, por vezes os elogiemos. O simples ato de enumerar elogios sem um encadeamento coerente e crítico às produções artísticas populares, pode ser um sintoma de não concessão a esses trabalhos um *status* de obras de arte.

Já foi referido anteriormente, que Silvio Nunes Pinto construiu e adaptou as ferramentas necessárias ao seu uso (Figura 33). Quase como extensões da sua imaginação e de seu corpo criador, algumas delas foram trabalhadas esteticamente, uma poética da madeira que age no mundo por meio de cabos e empunhaduras direcionando a energia do artista em uma via de mão dupla entre o equipamento e a obra. Alguns exemplos: apoio, suporte ou estojo para as ferramentas (Figura 33a); um molinete inacabado (Figura 33b); cortadores (Figura 33d); aparador de felpas ou polidor (Figura 33f); tesoura de podar transformada em escovador (Figura 33q); escavador adaptado (Figura 33w); um marcador/perfurador adaptado (Figura 33z). As ferramentas adaptadas parecem ser o vértice inicial das *obras de fato*, temos a impressão que nessas se iniciam, como que parecidas tal qual irmãos de uma mesma família, como no exemplo do molinete para ser fixado na mesa de trabalho, cuja funcionalidade residia no manuseio com fios e arames (Figura 34). O artista também construiu um carrinho para encaixar e transportar a sua coleção de *arte-ferramentas* pessoais para o exterior de seu ateliê/oficina (Figura 35), em um gesto que possui uma forte relação poética espacial entre a natureza e o seu processo de criação artística.

Figura 33 – Ferramentas adaptadas, s/d (Continua...)



(a)



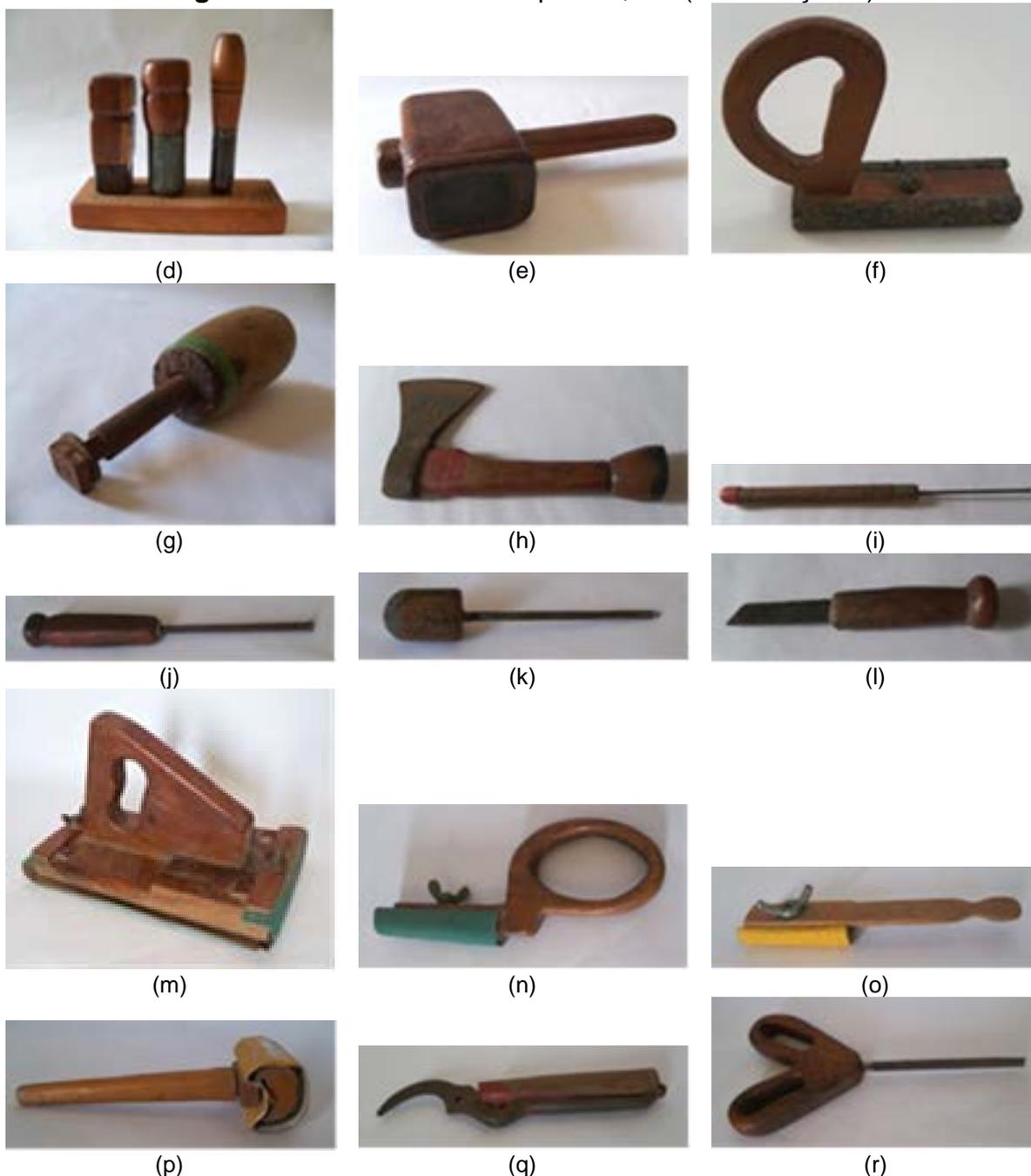
(b)



(c)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (a) Sem título (carretel) madeira maciça entalhada, 6,5 x 10 x 4,9 cm; (b) Sem título (suporte) madeira entalhada, colada e envernizada, 6,5 x 10 x 7 cm; (c) Sem título (compasso) madeira entalhada, envernizada; metal e plástico, 49 x 41 x 5 cm.

Figura 33 – Ferramentas adaptadas, s/d (continuação...)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (d) Sem título (conjunto de furadores) madeira entalhada; metal, 16,5 x 18 x 6,3 cm; (e) Sem título (martelo) madeira entalhada e envernizada, 5,5 x 22,5 x 10,3 cm; (f) Sem título (suporte de lixa) madeira maciça entalhada; metal e feltro, 13 x 16 x 4,3 cm; (g) Sem título (ferramenta adaptada) madeira entalhada, pintada; metal, 14 X Ø = 4 cm; (h) Sem título (machadinha) madeira entalhada, pintada, envernizada; metal, 4 x 24,5 x 13 cm; (i) Sem título (chave de fenda adaptada) madeira entalhada; metal; plástico, 41,5 x Ø = 2,5 cm; (j) Sem título (chave adaptada) madeira entalhada e envernizada; metal, 2 x 22 x 2,5 cm; (k) Sem título (furador) madeira entalhada e envernizada; metal, 12,5 x Ø = 2,5 cm; (l) Sem título (espátula) madeira entalhada e envernizada; metal, 13,2 x Ø = 2 cm; (m) Sem título (suporte de lixa retangular) madeira entalhada e envernizada; feltro e metal, 14 x 21 x 11 cm; (n) Sem título (suporte de lixa) madeira entalhada e envernizada; feltro e metal, 6 x 13,5 x 2 cm; (o) Sem título (suporte de lixa pequeno) madeira entalhada; feltro e metal, 2,5 x 12 x 2,2 cm; (p) Sem título (suporte de lixa) madeira entalhada; feltro e metal, 3,5 x 15 x 4 cm; (q) Sem título (ferramenta adaptada) madeira entalhada; metal de parte de tesoura de poda, 1,8 x 19,8 x 4 cm; (r) Sem título (lima adaptada) madeira entalhada e envernizada; metal, 19 x 38,5 x 4 cm.

Figura 33 – Ferramentas adaptadas, s/d (continuação)



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (s) Sem título (lima adaptada) madeira entalhada e envernizada; metal, 22 x 38 x 4 cm; e (t) Sem título (régua T) madeira entalhada, colada e envernizada, 6,5 x 19,4 x 1,5 cm; (u) Sem título (conjunto de sargentos) madeira entalhada e envernizada; metal, 35 x 25 x 23,5 cm; madeira entalhada, colada e envernizada; metal, h:16cm c:9,5cm p:2cm h:15cm c:9cm p:2cm; (v) Sem título (martelo) madeira entalhada e envernizada, 4 x 17,4 x 5,2 cm; (w) Sem título (formão ou enxó adaptada) madeira entalhada e envernizada; metal, 16,5 x 17 x 5,5 cm; (x) Sem título (formão adaptado) madeira entalhada e envernizada; metal, 16,5 x 17 x 5,5 cm; (y) Sem título (facas) madeira entalhada, colada e envernizada; metal, h:16cm c:9,5cm p:2cm h:15cm c:9cm p:2cm; (z) Sem título (pinça) madeira entalhada, colada e envernizada; metal, 7 x 23 x 4,5 cm; (aa) Sem título (trilho graduado) madeira entalhada e envernizada, 3 x 19,5 x 2 cm; e (ab) Sem título (suporte de lixa) madeira entalhada e envernizada; metal, 14 x 35 x 5 cm.

Figura 34 – Sem título, s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada e envernizada; metal, 29 x 13,5 x 7,5 cm.

Figura 35 – Sem título [carrinho de ferramentas], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada; metal, 90 x 47 x 52 cm.

Lembramos aqui que há uma tradição do uso da madeira por afrodescendentes nos remetendo ao longo período da escravização de seres humanos oriundos de nações e tribos africanas durante o Brasil Colônia¹³. Um exemplo seria o caso dos engenhos de açúcar no nordeste que eram construídos com madeira pela mão de obra dos escravizados africanos. A própria palavra *engenho*, como lembrou André João Antonil, sugere uma efetiva capacidade de criação e adaptação desses artífices e mestres negros, “[...] quem chamou as oficinas em que se fabrica o açúcar, engenhos, acertou verdadeiramente no nome [...]” (ANTONIL, 2007, p. 80). A moenda, o carro de boi, o pilão, a prensa e o próprio ferramental foram construídos ou adaptados em madeira por ágeis e inteligentes mãos negras, que no Brasil Colônia e na tradição religiosa católica, eram amparadas por São José¹⁴, o santo protetor dos capiteiros e marceneiros. Uma reprodução da imagem de São José trabalhando como marceneiro fez companhia a Silvio Nunes Pinto em seu ateliê/oficina.

Silvio Nunes Pinto adaptou as ferramentas a sua necessidade técnica e essas transformações foram orientadas por um regime estético, o que resultou em equipamentos extraordinários do ponto de vista de um espectador que vislumbra extensões da poética do artista em algo em que não se espera tal presença. O antropólogo cultural Roy Wagner lembra que: “Ao aprender a usar ferramentas, estamos secretamente aprendendo a usar a nós mesmos: como controles, as ferramentas meramente mediam a relação, objetificam nossas habilidades.” (WAGNER, 2017, p. 118). Essa capacidade de construir todo um universo particular como uma criação personalizada, em que o próprio ato de entalhar é ato *poético* e *estético* foi testemunhado pelos espectadores em uma exposição que apresentou pela primeira vez ao público um trabalho de uma vida inteira, resultado dos processos de uma intensa relação *artista-ferramenta-obra*, e cujo nome é Silvio Nunes Pinto.

¹³Nosso entendimento está amparado no vocábulo “etnia” e não “raça”: “A preferência vocabular resulta do desconforto intelectual que é determinada pela filiação, pela hereditariedade, isto é, pelo “sangue”, enquanto a etnia remete para a noção de cultura, de “habitus” que se associa a uma certa forma de inteligência adaptativa, senão mesmo de uma escolha, de uma liberdade.” (GANDRA, 1999, p.15).

¹⁴“A irmandade de São José, o santo protetor desses trabalhadores foi a mais próspera da cidade do Rio de Janeiro ao longo do século XVIII, devido não só ao enorme número de associados como também ao alto volume de recursos que era capaz de reunir. O emprego de escravos nas funções de marcenaria e carpintaria era comum na Colônia. Os empreiteiros e donos de escravos estimulavam a aprendizagem destes na expectativa de lucrar com os seus aluguéis.” (SANTOS, 2013, p. 302).

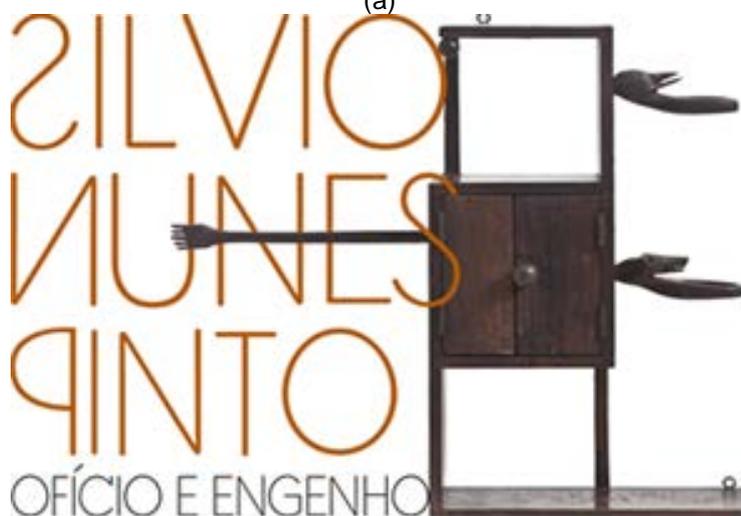
3 A Exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho

No dia 27 de agosto de 2016 inaugurou na Sala dos Pomares, espaço expositivo pertencente à Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão/RS (FVCB), a exposição *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho* (Figuras 36a e 36b) ficando em cartaz até o dia 16 de dezembro do mesmo ano. Organizada por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos, o trabalho de uma vida inteira do artista Silvio Nunes Pinto foi apresentado pela primeira vez ao público. O conjunto das obras do artista que havia sido tombado pela equipe da Fundação Vera Chaves Barcellos e passava a fazer parte da coleção de arte da instituição. Suas obras, suas bancadas de trabalho, as ferramentas e o mobiliário vinham pela primeira vez à luz no interior do cubo branco.

Figura 36 – (a) Visada da entrada da Sala dos Pomares durante a exposição *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho* e (b) Identidade visual criada para a exposição *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*



(a)



(b)

Fonte: (a) Acervo FVCB e (b) Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB.

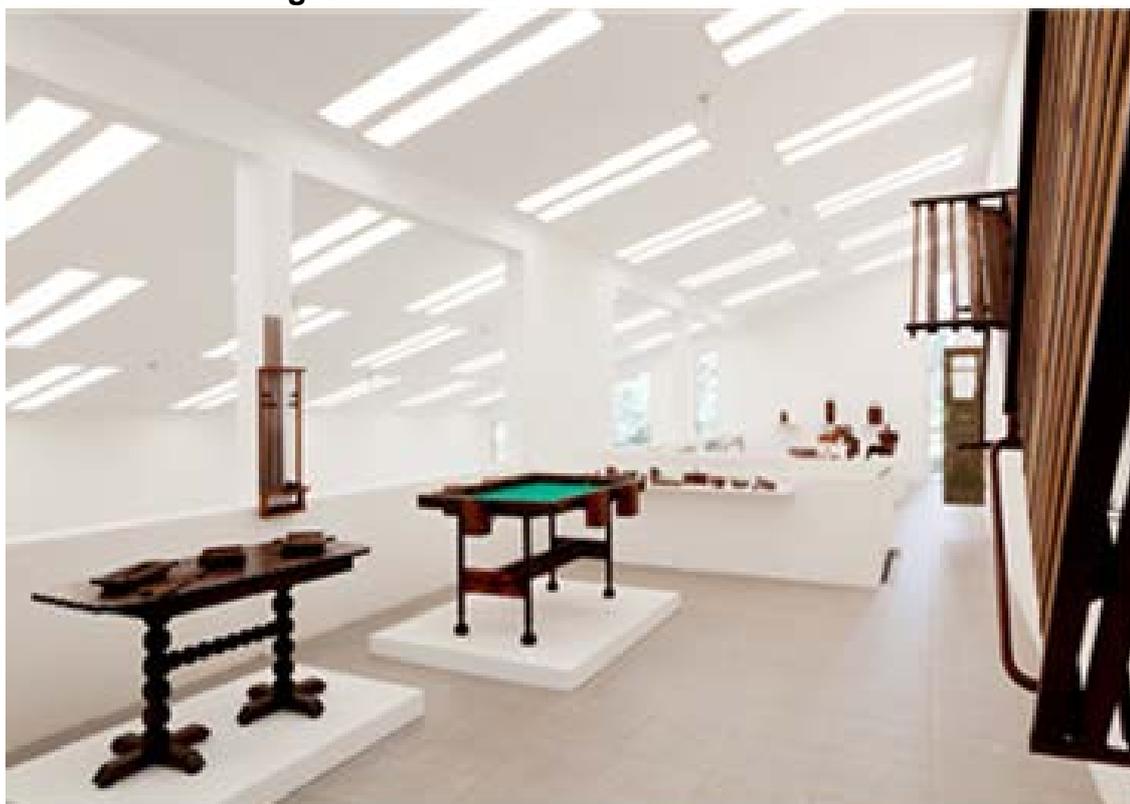
A arrojada museografia elaborada por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos incluiu alguns móveis que foram fixos em uma parede do mezanino da sala de exposições (Figuras 37 e 38), bem como, a reprodução na sala auxiliar da Sala dos Pomares da pequena casa de madeira de aproximadamente 10m² que Silvio Nunes Pinto utilizava como ateliê/oficina, e onde ele produziu a maior parte das suas peças (Figura 39). No interior dessa reprodução da oficina de Silvio Nunes Pinto foi apresentado um vídeo de autoria Vera Chaves Barcellos em que o interior do ateliê/oficina do artista aparecia quando ali ainda repousava o seu acervo de obras, as suas ferramentas, bancadas de trabalho, o mobiliário e outros objetos (Figuras 40, 41a e 41b).

Figura 37 – Mezanino da Sala dos Pomares



Fonte: Acervo da FVCB.

Figura 38 – Mezanino da Sala dos Pomares



Fonte: Acervo da FVCB.

Figura 39 - Oficina/Ateliê de Silvio Nunes Pinto



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB.

Figura 40 – Reprodução da oficina/ateliê do artista



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB.

Figura 41 – (a) Reprodução do interior da oficina/ateliê do artista e (b) imagem da oficina/ateliê de Silvio Nunes Pinto



(a)

(b)

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB.

O acerto na expografia criada pelas organizadoras aparece já na entrada da sala, onde foram dispostas as suas bancadas de trabalho criadas ou adaptadas pelo artista (Figura 42). O espectador logo percebia que não estava penetrando simplesmente em uma exposição de arte com o intuito de apreciar uma coleção de

peças esculpidas e entalhadas em madeira, mas, estava sim, acompanhando o próprio processo de criação de Silvio Nunes Pinto. Pelos meses que durou a exposição, ali naquela sala, foi contada uma potente narrativa que unia vida e arte, o processo de criação e a cosmovisão de um artista.

Figura 42 – Visada frontal da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho



Fonte: Acervo FVCB.

Ficava evidente para quem visitava a sala de exposições, a capacidade do artista/artífice Silvio Nunes Pinto de *fazer*, a maestria em criar as condições necessárias para aplacar a sólida resistência da madeira, tendo em vista que Silvio criou algumas de suas ferramentas e bancadas (Figuras 43 e 44) adaptadas às dimensões do seu próprio corpo. Essa possibilidade de dupla apreciação – processo e resultado artístico – é algo raro nas exposições de arte, dando à exposição um caráter generoso e de formação de público do próprio município de Viamão, tendo em vista que a instituição mantém um programa educativo desde a sua fundação, e que privilegia o atendimento dos professores e estudantes das escolas públicas da cidade. Foi verificado durante a pesquisa para o presente trabalho e durante a leitura do Relatório Anual de Atividades de 2016 do Setor Educativo da FVCB que houve uma recepção positiva das comunidades do entorno da Sala dos Pomares, durante o

segundo semestre do mesmo ano: 656 visitantes avulsos estiveram na exposição; 510 alunos da rede municipal e estadual de ensino de Viamão participaram das visitas mediadas pelo Setor Educativo da FVCB; 76 alunos da rede de ensino superior; 152 professores presentes no Curso de Formação Continuada em Artes que é oferecido pela Fundação Vera Chaves Barcellos duas vezes por ano, disponibilizando aos seus participantes uma certificação que é reconhecida pelo poder público municipal de Viamão, por universidades públicas e privadas, tendo a *Exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho* recebido aproximadamente 1394 visitantes.

Figura 43 – Sem título [bancada verde], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada; metal, 104 x 150 x 62 cm.

Figura 44 - Sem título [bancada com baú], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada e envernizada, metal, 77 x 116 x 115 cm.

Também no relatório de atividades do Setor Educativo da FVCB, podemos encontrar o planejamento desse setor para a exposição que desde o início, previa a produção de um material educativo específico sobre a obra de Silvio Nunes Pinto, a instrumentalização dos professores da rede municipal de ensino com conceitos referentes às obras de Silvio Nunes Pinto, bem como estabelecer relações e reflexões entre a obra do artista e a história da arte e o Design:

Ampliar as possibilidades de investigação sobre a coleção de arte contemporânea da FVCB, em especial da obra de Silvio Nunes Pinto e sua relação com a História da Arte, a Arte Popular e o Design; Proporcionar aos professores o preparo dos alunos para a visita à exposição Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho através dos seguintes recursos: Da ludicidade de um material educativo no formato de jogo de memória contendo a reprodução de 20 imagens, escolhidas entre mais de 320 peças em exibição na Sala dos Pomares do corrente semestre/ano. (FUNDAÇÃO..., 2016, p. 14).

Houve uma visível preocupação institucional na aproximação do público morador do município de Viamão e dos estudantes com a obra do artista e com a arte contemporânea de forma ampliada:

Diversificar o público viamonense visitante da Sala dos Pomares, buscando valorizar o patrimônio cultural local; Ampliar a experiência dos alunos frente à obra de arte contemporânea, aprofundando seus conhecimentos nas disciplinas curriculares e resgatando, por meio da mostra *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*, o patrimônio histórico e sociocultural da cidade. (FUNDAÇÃO..., 2016, p. 14).

Um exemplo de evidente relação da obra do artista Silvio Nunes Pinto com a vida concreta dos seus conterrâneos podia ser vista em outro setor do mezanino da Sala dos Pomares, onde foram dispostos objetos que denotam o poder de criação característico do artista Silvio Nunes Pinto. Trata-se de malas funcionais e utilitárias que sob a influência da mão do artista, transformam-se em objetos de um sofisticado acabamento formal. Nesse mesmo nicho (Figura 45), as organizadoras da exposição também dispuseram a peça porta ovos galo giratório (Figura 46), em que na parte superior da peça é constituída da representação de uma cabeça de um galo, ao invés de uma galinha, o que se esperaria de um porta ovos. Como no exemplo da obra girafa (Figura 13), que apresentamos no capítulo 2, aqui também, Silvio joga com o humor e o riso¹⁵ de uma ambivalência.

¹⁵São expostas nessas duas obras de Silvio Nunes Pinto ambivalências de gênero: um galo que põe, acolhe ou choca os ovos e uma girafa (em língua portuguesa no referimos a essa espécie utilizando o substantivo feminino) que possui um pênis. O despertar do riso no espectador, após perceber tais ambiguidades pode ser remontado à tradição do riso carnavalesco que tem sua gênese na cultura popular e que Mikhail Bakhtin tão bem definiu em seu estudo sobre o grotesco na Idade Média. O riso como avalista de uma incongruência exposta por meio da inversão de papéis: “O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é 'geral'; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 1999, p. 6). Outra peça produzida pelo artista e que também suscita o riso seria a figura feminina com tapa sexo (Figura 11), mas não por uma ambivalência de gênero, e sim, por remeter a um aspecto universal do imaginário popular: o encoberto que faz brotar o desvelar da curiosidade sexual.

Figura 45 – Mezanino da Sala dos Pomares



Fonte: Acervo FVCB.

Figura 46 – Sem título [porta-ovos galo giratório], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 52,5 x 35 x 31,5 cm.

Silvio Nunes Pinto produziu algumas peças que na expografia foram alocadas na sala auxiliar do primeiro piso da Sala dos Pomares. Nesses objetos de destacada sensibilidade, aqui, mais uma vez, o artista conjuga o útil com um apuradíssimo senso estético na concepção de *abajures híbridos* (Figura 44a). Representações amalgamadas de uma tartaruga, outro em forma antropomórfica que remete à escultura em bronze *L'homme qui marche* de Alberto Giacometti, e por último um jogador de futebol (Figura 44b), todas elas acompanhadas de uma fina funcionalidade decorativa. Nesses trabalhos, Silvio Nunes Pinto parece iluminar a nossa imaginação. Uma conjugação da necessidade humana prática por luz com a suavidade de um claro-escuro que hipnotiza e seduz o espectador.

Figura 44 – (a) Abajures expostos na sala auxiliar da Sala dos Pomares (b) Abajur tartaruga e cachorrinho, 1972, abajur em forma antropomórfica, s/d, e abajur jogador de futebol, 12/1979



(a)



(b)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: Sem Título (abajur tartaruga e cachorrinho), madeira entalhada e envernizada; vidro; componentes elétricos, 42 x 30 x 14 cm, 1972; Sem Título (abajur em forma antropomórfica) madeira entalhada e envernizada; vidro; componentes elétricos, 92 x 37 x 40 cm, s/d; Sem Título (abajur jogador de futebol), madeira entalhada, pintada e envernizada; vidro; componentes elétricos, 59,5 x 39 x 13 cm, 12/1979.

Especialmente três obras de autoria de Silvio Nunes Pinto remetem o espectador a uma visualidade atribuída ao modernismo brasileiro dos anos 1920, seja pelo uso das cores verde e amarela, seja pelo uso de alguns motivos comuns a esse movimento, como bananeiras, palmeiras, flores, tatus, macacos, burros e bois (Figura 45a, 45b e 45c). Esse tema chamou a atenção da equipe da FVCB pela sua potencial utilização no ensino de História da Arte, sendo apresentado com êxito durante as mediações na Sala dos Pomares, principalmente sobre a permanência da visualidade modernista na história recente do país:

Os modernistas não hesitaram em valorizar suas próprias raízes. Redescobriram o Brasil reinterpretando os mitos e as diversas culturas – indígenas, caboclas, nordestina –, toda uma diversidade de personagens e cenas da vida popular. Sinalizaram a desconstrução dos canais de comunicação entre o universo das elites e o das camadas menos favorecidas da população brasileira. (KREMER; RODRIGUES, 2016).

Figura 45 – (a) Sem título, [macaquinhos na árvore], 24/09/1991; (b) Sem título (nu feminino com cadeira, árvore ou flor), 1990; e (c) Sem título [porta treco boi e burro], s/d



(a)

(b)



(c)

Fonte: Acervo FVCB.

Nota: (a) madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 39 x 14 x 14,5 cm; (b) madeira entalhada, colada, pintada e envernizada., 13 x 20,5 x 15 cm assinada "S N P"; e (c) madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 12,5 x 14 x 7 cm assinada "S N P".

3.1 As exposições de arte popular no Brasil

Apresentaremos algumas informações relevantes para o entendimento do processo de legitimação pelo sistema da arte de alguns artistas populares no decorrer da história recente do país, um movimento que mobilizou principalmente entes públicos, pesquisadores acadêmicos e os críticos de arte. Esse movimento pode ser

caracterizado como uma conjunção de diversos interesses, que podemos considerar como ideológicos, e por vezes, como o resultado de pesquisas realizadas em universidades públicas, a inclusão de obras de artistas populares em acervos importantes e a comercialização de arte popular em galerias comerciais.

Como exemplo de interesse ideológico podemos lembrar do surgimento e da consolidação no Rio de Janeiro do *Museu de Folclore* em 1968, realizado no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro¹⁶. Em 1976 o museu será rebatizado como *Museu de Folclore Edson Carneiro* em homenagem ao folclorista e etnólogo Edson Carneiro, seu antigo diretor. Em 1978 o museu passou a ser nomeado como *Instituto Nacional de Folclore* e em 1997 recebe o nome atual de *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*.

Será a abertura da exposição permanente de 1980 no Museu Edson Carneiro que lançará um entendimento inicial dos estudos mais recentes no campo do folclore¹⁷, uma exposição permanente organizada pela equipe do museu em sete módulos temáticos¹⁸. Nesse momento, ainda estava presente a ideia de unir e organizar as “peças mais características” das diversas regiões do país, tendo em vista que quando reunidas, essa coleção poderia induzir a um todo coerente amparado por um discurso eminentemente nacionalista.

Em um país continental como o Brasil, a missão de construir uma identidade nacional que satisfaça as inúmeras manifestações culturais e artísticas das diversas regiões é algo impossível, contudo, é a rica vertente do “popular” que será utilizada pelo Estado como um fio condutor para a empreitada de uma “unificação cultural nacional”, na maioria das vezes fadada ao fracasso. O antropólogo Ruben George

¹⁶“O movimento modernista aprofundou e fez repercutir na sociedade brasileira a aspiração por uma descoberta da terra iniciada pela geração dos românticos, a primeira a enfatizar a singularidade e as expressões regionais do país, e que fez aparecer, no âmbito da literatura, os primeiros trabalhos de folclore. Será iniciativa de um modernista, Renato Almeida, a criação da Comissão Nacional de Folclore no IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, que em 1958 se transformará na Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. A partir de 1980 ela se denominará Instituto Nacional do Folclore, hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do IPHAN.” (FROTA, 2005, p. 27).

¹⁷Na Inglaterra em 1878 foi fundada a Sociedade de Folclore. Consideravam como objeto dos seus estudos, não somente as narrativas tradicionais, como os contos populares, os mitos, lendas e estórias de adultos ou de crianças, as baladas, “romances” e canções, mas também: “Os costumes tradicionais preservados e transmitidos oralmente de uma geração à outra, os códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares. Os sistemas populares de crenças e superstições ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares. Os sistemas e formas populares de linguagem, seus dialetos, ditos e frases feitas, seus refrões e adivinhas.” (BRANDÃO, 1984, p. 28).

¹⁸São eles: Lúdica infantil, Medicina popular, Danças e folguedos, Instrumentos musicais, Literatura de cordel, Religiosidade popular e Artesanato. (SILVA, 2012, p. 93).

Oliven em seu famoso estudo sobre as diferenças culturais regionais *A parte e o todo* de 1992, refletiu sobre a influência do intenso processo da mundialização da cultura sobre a noção de *nação*:

Todo esse processo de mundialização da cultura, que dá a impressão de que vivemos numa aldeia global, acaba repondo a questão da tradição, da nação e da região. À medida em que o mundo se torna mais complexo e se internacionaliza, a questão das diferenças se recoloca e há um intenso processo de construção de identidades. Se a unificação nacional ocorrida no passado se mostrou contrária à manutenção de diversidades regionais e culturais, o mundo está em parte assistindo justamente a afirmação das diferenças. (OLIVEN, 1992, p. 135).

Será possivelmente nessa afirmação das diferenças que tenhamos que passar a direcionar o nosso olhar enquanto historiadores da arte no Brasil, abandonando de vez pretensas ambições em encontrar possíveis identidades ou essências unificadoras. A pesquisadora Marina Mello e Souza citada pela também pesquisadora Rita Gama Silva, nos aponta que havia à época um espírito salvacionista por parte dos intelectuais folcloristas que imaginavam “[...] uma elevação do popular ao culto [...]” (SILVA, 2012, p. 99), Mello e Souza conclui a sua reflexão afirmando que:

[...] é o homem civilizado que resgata o primitivismo vital presente no seio das tradições populares, portadoras inconscientes de uma unidade formadora ancestral, da alma nacional, devendo organizá-lo segundo as boas regras da ciência e da razão, para que então seja incorporado pelo conjunto dos compatriotas. (MELLO E SOUZA, 1991, p. 20).

Refletimos que em alguns contextos políticos autoritários a valorização das manifestações populares são comumente utilizadas por governos que possuem objetivos estranhos ao campo da arte. Música, artesanato, festas e danças são utilizadas como balizas de um discurso que afirma ter encontrado a identidade ou as identidades do povo brasileiro, insistindo em uma possível raiz e modo de sentir, também exclusivamente brasileiros. Pensamos nesses movimentos como artificialismos que parecem ter mais a ver com tediosas burocracias do que com a realidade sentida e vivida da diversidade híbrida das culturas das inúmeras comunidades do país.

Tal fenômeno não passou despercebido por Carlos Zilio que em seu ensaio intitulado *No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar*, de 1982, aponta criticamente e de forma contundente as escolhas e aportes financeiros governamentais daquele momento em que,

[...] em linhas muito gerais, teríamos dois segmentos principais: a preservação da “memória nacional”, ou seja, restauração e conservação de monumentos e documentos, e o incentivo, levantamento e estudo da cultura popular. As bases teóricas desse projeto são fornecidas por uma instrumentalização de uma visão antropológica de cultura, e os fundamentos políticos e ideológicos são os velhos conhecidos nacionalismo e populismo, ou então integração nacional, que é a mesma coisa dita de maneira mais oficial. (ZILIO, 2006, p. 285).

Mesmo quando os discursos oficiais convergem para uma necessária valorização das manifestações populares e da necessidade em registrá-las e preservá-las, algo que sem dúvida é desejável e necessário, um uso político acaba se impondo, gerando consequências que extrapolam o campo da arte. A arte popular em suas mais diversas manifestações parece ser sempre a “bola da vez” quando surge a necessidade de governos imporem uma pretensa unificação nacional fundada em uma também pretensa brasilidade:

Não é ocioso lembrar que tais identidades, no caso do Brasil, estão embutidas em nossa língua e em nossos sistemas culturais, mas estão longe de uma homogeneidade – que já não perseguimos –; ao contrário, estão influenciadas (as identidades) pelas nossas diferenças étnicas, pelas desigualdades sociais e regionais, pelos desenvolvimentos históricos diferenciados, naquilo que denominamos ‘unidade na diversidade’. Como todas as nações, mas bem mais do que a maioria delas, somos híbridos culturais e vemos esse processo como um fator de potencialização de nossas faculdades criativas. (CANCLINI, 1983, p. 69-70).

Importante apontar que na atualidade, já não temos mais nem mesmo um projeto *nacionalista populista* que tirava proveito de discursos ufanistas unificadores sobre as “raízes” da cultura popular, como foi citado anteriormente. Hoje, já não há sequer um rascunho de projeto governamental para a arte e a cultura populares, tendo em vista, que o campo político que alçou ao poder na eleição presidencial de 2018 vem apresentado sinais inequívocos de que abandonou até mesmo a ideia de nação – e mesmo de cultura.

A abordagem da presente pesquisa sobre a obra de Silvio Nunes Pinto insiste na prerrogativa de que o seu trabalho não deva ser vinculado exclusivamente às costumeiras nomenclaturas reservadas às obras de artistas com origem social humilde ou subalterna. Parece ser necessária uma mudança de perspectiva do próprio campo artístico, quando da apreciação de obras, como as do artista viamonense,

tendo em vista principalmente algumas abordagens sociológicas recentes¹⁹ que vêm dedicando atenção especial aos mecanismos excludentes do chamado *sistema da arte*, discussão que será objeto de reflexão no capítulo 4 desta monografia.

No que tange ao fomento das discussões e exposições em torno da arte popular no meio acadêmico e na crítica, salientamos que, já nas décadas de 1950/1960, a arquiteta Lina Bo Bardi, de forma precursora realizou a exposição *Bahia* (1959), no âmbito da V Bienal de São Paulo, *Nordeste* (1963), no Museu de Arte Popular do Unhão, em Salvador, e *A mão do povo brasileiro* (1969), no MASP, em São Paulo. Havia um claro interesse pessoal e afetivo de Lina Bo Bardi que sonhava com uma arte popular capaz de alimentar um design genuinamente brasileiro pela via da legitimação dos saberes populares do Brasil, privilegiando as suas produções simbólicas e artísticas, mas também, os seus artefatos e objetos, abandonando de vez o engessamento criativo promovido pelo folclore²⁰:

Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos liberar de toda a mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folclore popular. (BO BARDI, 1994, p. 25).

Em 1987, a historiadora da arte Lélia Coelho Frota, responsável pela escrita do *Dicionário da arte do povo brasileiro* (2005), e que vinha produzindo textos sobre o tema desde meados da década de 70, levou para o *Grand Palais*, em Paris, a mostra *Art populaire contemporain*. Por fim, a arquiteta Janete Costa²¹, no mesmo período, realizava movimentos similares ao empenho de Lélia Coelho Frota. Ela foi curadora de inúmeras exposições, entre as quais destacamos *Artesanato como um caminho* (1985), na FIESP, em São Paulo, *Viva o povo brasileiro* (1992), no MAM do Rio de

¹⁹ O pesquisador e professor argentino Néstor García Canclini em seu livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* coloca no mapa da discussão, aquilo que ele denomina por *hibridização cultural* nos países latino-americanos em que as tradições culturais coexistem com a modernidade, fenômeno que estaria ainda em pleno curso. O conceito de “popular” merece especial atenção de Canclini em seu estudo sobre os locais reservados aos artistas populares no capitalismo. Ele aponta para o eterno lugar de exclusão dos “[...] artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’ [...]” (CANCLINI, 2013, p. 205).

²⁰ “[...] a principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica.” (CANCLINI, 2013, p. 213).

²¹ No dia 28 de novembro de 2012, data em que se completou quatro anos da morte de Janete Costa, foi inaugurado o Museu Janete Costa de Arte Popular em Niterói no Rio de Janeiro.

Janeiro, *Arte popular brasileira* (2005), no *Carreau du Temple*, em Paris, e *Somos – Criação Popular Brasileira* (2006), no Santander Cultural, em Porto Alegre.

3.2 A arte popular na galeria

Cabe aqui destacar o trabalho realizado por Vilma Eid e Roberto Eid Philipp, proprietários da Galeria Estação em São Paulo/SP. Com um acervo importante da arte popular produzida recentemente no país, a Galeria Estação foi inaugurada em 2004 e vem sendo responsável por dar visibilidade e trânsito no sistema da arte aos artistas populares. A galeria realiza exposições individuais e coletivas de arte brasileira não erudita, editando publicações com textos dos principais curadores e críticos do país. Além de individuais e de integrar coletivas prestigiadas, os artistas da galeria têm suas obras em acervos de importantes colecionadores brasileiros e de grandes instituições museais do país: Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu Afro Brasil em São Paulo, o Pavilhão das Culturas Brasileiras em São Paulo, o Instituto Itaú Cultural em São Paulo, o SESC São Paulo, o MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o MAR no Rio de Janeiro. Tal atividade não passou despercebida pela mídia especializada, trazendo inclusive alguma visibilidade internacional a artistas populares, ao participar das exposições “*Histoire de Voir*”, na *Fondation Cartier pour l’Art Contemporain*, na França, em 2012, e da Bienal *Entre dois Mares – São Paulo | Valencia*, na Espanha, em 2007. Recentemente, a mostra individual do artista sergipano Cícero Alves dos Santos, conhecido como Véio, realizada em Veneza, paralelamente à Bienal de Artes, em 2013, evidenciou o interesse de parte de instituições e de eventos internacionais pela arte do povo brasileiro.

Frederico Morais, quando curador da exposição *Chico Tabibuia | Eros e Magia*²², realizada na Galeria Nara Roessler, contribuiu para o debate em torno

²²Chico Tabibuia é Francisco Moraes da Silva (1936-2007), nascido em Aldeia Velha, no município de Silva Jardim, no interior do Rio de Janeiro. Aprendeu a esculpir de forma autodidata, com alguma influência do avô materno, que era carpinteiro. Durante a maior parte da vida foi lenhador, retirando e vendendo madeira da região do rio São João. O nome Tabibuia faz referência ao tipo de árvore que abatia, a tabebuia, popularmente conhecida, na Região Sudeste do Brasil, como ipê. Embora desde cedo tenha mostrado interesse em esculpir, foi no final dos anos 1970 que passou a fazê-lo regularmente. Durante a juventude, dos 13 aos 17 anos, frequentou um terreiro de macumba [sic]. Mesmo tendo se convertido à Assembleia de Deus, a vivência na macumba [sic] se faz bastante

interesse por arte popular brasileira, em notícia no jornal Folha de São Paulo do dia 11/04/1996: “A escolha de Chico Tabibuia para a mostra, como explica o curador, espelha uma tendência mundial que passa pelo multiculturalismo e pelo esgotamento estético de certas linguagens euro-norte-americanas [...]”²³.

Em uma radicalização de tal movimento de renovação do olhar sobre a produção de artistas populares, Paulo Sergio Duarte realizou na Galeria Estação em 2010 a exposição *Arte brasileira: Além do sistema*. O curador reuniu nessa exposição alguns trabalhos dos seguintes artistas: Aberaldo, Alcides, Chico Tabibuia, Elizabeth Jobim, Fernanda Junqueira, Fernando da Ilha do Ferro, Gabriela Machado, Germana Monte-Mór, José Bezerra, Manoel Graciano, Nuno Ramos, Samico, Tunga e Véio. Alguns nomes consolidados pela história e crítica da arte brasileira com artistas populares, lado a lado em uma mesma exposição. Há um caso precursor em Porto Alegre nos anos 80, quando a Galeria Tina Zapolli teve a ousadia em efetuar o mesmo movimento. O organizador da mostra não mede o tom e nem a adjetivação para defender as suas escolhas ao afirmar que,

[...] são os limites do chamado “sistema da arte” que precisam ser pensados. Por que obras da arte popular não podem ser colocadas ao lado das obras de “arte contemporânea”? Porque as fronteiras do “sistema da arte” são pensadas à luz de três instituições: a estética, a academia e instituições conexas – sobretudo os museus –, e o mercado. Essas três instituições não apenas interagem; parecem integradas de tal forma que não apenas inibem, mas proíbem a hipótese de pensar lado a lado as produções poéticas de diferentes origens. Com o acréscimo, agora, das questões da arte e tecnologia, a distância parece aumentar. Toda essa diferença é uma bobagem diante da poética. As baboseiras francamente primitivas que se fazem utilizando-se dos mais recentes recursos digitais é enorme. (DUARTE, 2010, p. 6).

Paulo Sergio Duarte prossegue no entendimento que o próprio fazer metodológico da teoria da arte estaria defasado, não dando mais conta dos fenômenos artísticos na contemporaneidade, pois insistiria em se prender à origem das obras: “O que se precisa é repensar não uma teoria da arte contemporânea, mas uma teoria contemporânea da arte que dê conta dos processos poéticos independentemente da origem das obras.” (DUARTE, 2010, p. 6).

presente em sua obra plástica, sobretudo a partir de 1984, quando faz seus primeiros Exus, que viriam a ser seu trabalho mais reconhecido.” (RIVITTI, 2019, p. 5).

²³Disponível em:

<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=13121&keyword=Tabibuia&anchor=521551&origem=busca&pd=515d3896d52812edd3876b608cbd3ed5>>. Acesso em: 16 abr. 2019.

Pensamos que seja pertinente a crítica do curador a certos comportamentos por parte de alguns atores do sistema da arte ao vedar o ingresso de artistas de matrizes populares, ressaltando que esse sistema parece prender-se à *origem de classe dos artistas e das obras*, tendo em vista que na contemporaneidade pouco importa a fatura, o material, a técnica ou a poética utilizada pelos artistas para a sua inclusão ou não no sistema da arte. A distinção de classe parece permanecer, tanto na produção artística, quanto na recepção por parte de colecionadores, museus e críticos. Seria esse o fator principal que influenciaria na recepção e inclusão em acervos e coleções dos mesmos atores citados por Paulo Sergio Duarte em seu texto curatorial.

Já a historiadora da arte Lélia Coelho Frota, que apresentou as coleções de arte popular brasileira de Jacques Van de Beuque²⁴, comunga com a ideia de uma ligação essencial entre a origem social do artista e o resultado da obra. Essas obras são produzidas pelos integrantes das classes subalternas. Tal fenômeno, representaria, inclusive, uma relação com a própria história do Brasil e a formação do país como coletividade, tendo em vista que,

[...] o indivíduo criador que produz o que se denomina de arte do povo não é a-histórico. Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto-expressão, porta-voz, como é, da complexidade e da profundidade de uma experiência coletiva [...] (FROTA, 2019).

Também Tiago Mesquita em seu ensaio *Reflexão, tradição e artes do povo* lembra que Lélia Coelho Frota argumenta que a tradição não é, “[...] o resíduo do passado, e sim um conjunto de práticas sociais, culturais materialmente presentes, que se reproduzem através da transmissão de um conhecimento sempre recriado pelos membros de uma comunidade, em suas trocas recíprocas de experiências.” (MESQUITA, 2018, p. 48).

Outra importante galeria de arte popular do país é a *Pé de Boi*, situada no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro. Fundada por Ana Maria Chindler em 1985, essa instituição realiza um trabalho de pesquisa principalmente no nordeste brasileiro, inaugurando exposições, e difundindo o trabalho de artistas populares na capital

²⁴A sua coleção deu origem ao Museu Casa do Pontal no Recreio dos Bandeirantes no Rio de Janeiro/RJ. Considerado o maior e mais significativo museu de arte popular do país, o seu acervo é composto por cerca de 8.500 peças de 300 artistas brasileiros, produzidas a partir do século XX.

fluminense. Prescindindo de atravessadores, a galeria estabelece uma relação direta com os artesãos e artistas em seus locais de origem, valorizando as suas histórias e biografias pessoais, como defendia Lélia Coelho Fota. A proprietária da galeria é enfática na defesa de seu persistente trabalho, ao afirmar que: “A loja não abre concessões. Caixinha enfeitada que eu posso fazer em casa não entra aqui. O que eu vendo é arte.” (SÁ, 2019). Podemos considerar a Galeria Pé de Boi como um exemplo de valorização da tradição da artesanaria como a essência original da legitimação dessa vertente nordestina da arte do povo brasileiro. É de suma importância para o comprador das peças que ele seja informado da origem geográfica e da biografia do artista, principalmente quando o cliente é estrangeiro, o público consumidor preponderante da galeria. Seu acervo é constituído por obras de Mestre Vitalino, Manuel Eudócio, Luiz Antonio, Isabel Mendes entre outros tantos artistas populares brasileiros.

Essa ligação umbilical entre tradição e arte popular continua válida em tempos de hibridização cultural? Bastaria não levar em conta a origem social e de classe dos artistas populares para que houvesse uma maior abertura do sistema da arte às produções dos artistas populares? Reservar uma gaveta no armário da arte para essa produção resultaria em uma maior inclusão ou em maior exclusão desses trabalhos no sistema da arte?

4 Arte Popular ou Arte do Povo Brasileiro?

As coisas mudam no devagar depressa dos tempos.
João Guimarães Rosa

A expressão “arte popular” não nos informa quase nada do ponto de vista estilístico ou histórico. Ela faz parte daqueles conceitos, que por abranger uma vasta produção de objetos e manifestações artísticas, acaba por esclarecer muito pouco sobre a sua significação. Pode ser utilizada para definir as produções ameríndias ou de populações rurais de matriz laica ou religiosa, e ainda, e principalmente, de matriz africana. Também aquelas produções de homens e mulheres que foram colocados à margem do sistema de produção mecanizado, por vezes, são classificadas como arte popular. Salta aos olhos que essa categoria foi e é utilizada para definir manifestações artísticas de indivíduos de tradições díspares – e que não possuem qualquer vértice comum – afora o fato de serem marginalizados, por vezes socialmente e economicamente, e excluídos da chamada arte de matriz culta que é de vértice europeu. O resultado desse processo foi o desenvolvimento de um campo que corre em paralelo ao sistema da arte e que pode abranger desde as poéticas desenvolvidas por arte-educadores junto a cidadãos institucionalizados, passando pelo sofisticado artesanato desenvolvido em comunidades rurais, chegando até os artesãos excluídos que necessitaram desenvolver seus processos de produção e difusão por vias próprias, para poder sobreviver em grandes centros urbanos. São trabalhos que podem transitar pela prosaica finalidade decorativa de um comprador de feira de artesanato.

A arte produzida pelas camadas populares da população pode também chamar a atenção, como desejados objetos de estudo, por parte de pesquisadores acadêmicos. É o caso, por exemplo, de produções artísticas realizadas por pacientes psiquiátricos, aquilo que Jean Dubuffet conceituou como *arte bruta* nos anos 1940, que no Brasil recebeu atenção de Flávio de Carvalho ainda nos anos 1930, e que por vezes, foi objeto de abordagens mais ou menos acertadas por parte de curadores em exposições e bienais²⁵.

²⁵Um exemplo foi a curadoria da historiadora da arte Annateresa Fabris para a Exposição Nacional de “Arte Incomum” da XVI Bienal de São Paulo realizada em 1981. Utilizando essa ambígua nomenclatura, Walter Zannini, Annateresa Fabris e Vitor Musgrave selecionaram para a exposição obras de artistas brasileiros de origens sociais subalternas, e principalmente, trabalhos de pacientes psiquiátricos abrigados sob o conceito de arte bruta que teve a sua conceituação fundamentada nos trabalhos de Jean Dubuffet. O que salta aos olhos contemporâneos é a inclusão nessa exposição das famosas

Tais pesquisas avançam em diversas direções, que podem versar sobre os materiais trabalhados, as suas técnicas, podendo ou não remeter a tradições da artesanaria e da religiosidade popular, e até mesmo, na influência da modernidade e da globalização sobre esses artistas, que em comum possuem somente o fato de sofrer alguma forma de exclusão étnica, econômica ou psicossocial.

Lélia Coelho Frota para tentar abarcar tal fenômeno apresentou o termo *artes liminares*²⁶, uma arte em que já é perceptível a influência de temas e motivos referentes ao meio urbano, uma arte que transita entre diversas classes sociais nas grandes cidades, e que já não seria exclusivamente tributária a uma tradição exclusivamente rural:

Liminares entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte – em geral adquirida pelas pessoas da norma culta, com razoável poder aquisitivo das macro metrópoles – eles patenteiam participar de um processo de mudança enfatizado pelas migrações internas que todos realizaram, objetivado na sua individualizadíssima criação. No entanto, a leitura das suas produções, exatamente por se encontrarem entre, é acessível tanto à norma popular quanto à erudita. Longe de constituírem fenômenos isolados, exprimem a condição de vastíssimo contingente da população brasileira, envolvida no referido processo de mudança. A sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, exatamente como a obra dos artistas "cultos" que souberam manter a sua integridade reflete a consciência e o inconsciente do seu meio. Participam; portanto, num mesmo pé de igualdade, de um mesmo momento histórico, a que apresentam uma contribuição de idêntica relevância, muitas vezes de superior qualidade expressiva à da norma culta. (FROTA, 2019).

esculturas circulares produzidas em madeira pelo artista popular mineiro Geraldo Telles de Oliveira, o G.T.O. Trabalhando como guarda noturno, o artista tinha visões, nas quais as esculturas que deveria realizar lhes eram mostradas. Walter Zanini, curador geral dessa edição da Bienal de São Paulo demarcou o conceito na apresentação do catálogo da exposição, a sua intenção curatorial em abarcar tais manifestações artísticas: "Por Arte Incomum, entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos." (ZANINI, 1981, p.8). A obra de um importante artista popular foi designada ali, sob a qualificação de *arte incomum*, sendo essencial aqui ressaltar, que a produção de G.T.O já havia sido tema de estudo e análise aprofundada no livro de Lélia Coelho Frota, *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, de 1978. Fica evidente a dificuldade que a crítica tinha (e possivelmente ainda o tenha) em lidar conceitualmente com as produções de artistas populares, tentando aproximar a então nomeada "arte primitiva" à arte bruta, e criando para tal intento um discurso aglutinante de recepção de duas produções artísticas de origens históricas distintas, mas vinculadas ao conceito de *arte incomum* que nessa bienal incluiu em um mesmo eixo, produções evidentemente de vértices distintos produzidas por *psicóticos* e *primitivos*.

²⁶Lélia Coelho Frota constrói esse termo refletindo sobre a obra do antropólogo Victor Turner (1920-1983): "[...] a ambiguidade entre duas normas de cultura exprime-se pela rica variedade de símbolos com que Victor Turner caracteriza a ritualização em transições sociais e culturais [...]" (FROTA, 1978, p. 3), ou seja: "A liminaridade, afirma Turner, 'é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol e da lua.'. Esse imergir na escuridão, esse abrir mão da lógica matemática diurna, esse surto do pensamento selvagem. Traduzido por um repertório simbólico próprio dos mecanismos do inconsciente, aproxima, apenas sob esse ponto de vista, o artista 'primitivo' da nossa sociedade dos indivíduos 'em transição' ritual das comunidades tribais observadas por Turner." (FROTA, 1978. p. 3).

Essa mudança de perspectiva no que tange às formas de abordagem das produções desses artistas, que passa a levar em conta a experiência vivida por eles, as suas relações com a urbe e principalmente a qualidade e a relevância da arte produzida pelos “artistas liminares” nesse momento histórico, chamou a atenção de alguns críticos de arte. Rodrigo Naves em um ensaio sobre a arte do pernambucano José Bezerra, acrescenta algumas contribuições que enriquecem ainda mais o debate em torno da arte popular. Artistas como José Bezerra estariam rompendo com a própria tradição nordestina de escultura em madeira, demonstrando que haveria um abandono de algumas características comuns aos artistas populares do nordeste do Brasil: “Seus bichos, corpos e rostos não têm a doçura de grande parte da chamada arte popular, feita de afeto e familiaridade com os materiais.” (NAVES, 2018, p. 116). As obras desse artista não resistiriam a uma análise apenas do âmbito exclusivo do “popular”, há uma intencionalidade estética comum a qualquer artista da chamada arte erudita ou da arte contemporânea presente em suas peças, tanto no trato com o material como no propósito evidente em causar estranhamento ao espectador. Importante notar que no caso de José Bezerra, que se recusa a alisar a madeira e desbastá-la em excesso “[...] porque aí a madeira some [...]” (NAVES, 2018, p. 115) há a clara intenção em afastar-se da figuração explícita – comum nas tradições escultóricas nordestinas – e aproximar-se de uma espécie de *abstração em surdina*. O trabalho do artista, que mesmo continuando a criar em sua cidade natal no interior de Pernambuco, é apreciado por compradores bem informados e educados em uma visualidade eminentemente erudita, e adquirido por eles, possivelmente, por apresentar características formais comuns à arte contemporânea e incomuns à arte popular. Por problematizar o presente, tais obras afastam-se do passado, são objetos não estanques. Trabalhos que se distanciam cada vez mais do artefato e aproximam-se daquilo que atribuímos como *obras de arte*.

O mesmo crítico Rodrigo Naves, em 2012, prefaciou o livro *Teimosia da Imaginação: dez artistas brasileiros* em que marca posição afirmando que a contemplação da natureza e a tentativa em associar os artistas populares com o puro e o íntegro, já não suportariam os diversos fenômenos artísticos de cunho popular. O próprio conceito “arte popular” aparece poucas vezes neste livro, que teve origem em uma série audiovisual sobre dez artistas brasileiros, apresentada na TV Cultura de São Paulo e hoje disponível em plataformas digitais na internet. Na generosa apresentação dessa publicação, escrita pela pesquisadora Maria Lúcia Montes,

aparece a dificuldade de consenso no uso de termos e conceitos que giram em torno dessas produções artísticas:

Somos levados a um mergulho no universo criativo e pessoal de cada artista selecionado. Abre-se um espaço onde eles mesmos se revelam diante do espectador. E aqui emergem fragilidades das categorizações artificiais das artes plásticas tidas como popular, naif, primitiva, etc. (MONTES, 2012, p. 19).

No decorrer do texto ela elencará diversas perguntas decorrentes dessa fragilidade conceitual, das quais destacamos algumas:

Qual a diferença entre um artista e um artesão? Os ricos são artistas e os pobres são artesãos? Os processos mentais são diferentes em cada classe social? Como se define um artista? Precisamos recorrer aos ensinamentos de Franz Boas, à filosofia schopenhaueriana, aos ensinamentos de Jung, aos textos de Deleuze, às crônicas de Octavio Paz? (MONTES, 2012, p. 19).

A pesquisadora afirma que “[...] a resposta é simples: arte é arte. A força da beleza surge dos mistérios insondáveis da imaginação humana e independe da origem social, geográfica ou temporal do criador [...]” (MONTES, 2012, p. 19).

Ora pensamos que a resposta da pesquisadora não satisfaz as indagações suscitadas pelo mosaico de relações sociais presentes nas negociações entre produtores de objetos artísticos de classes sociais subalternas e de etnias distintas das de origem europeia. Esses artistas não apresentam o mesmo desempenho no seio do sistema da arte, nem no que tange à valorização monetária de suas obras, nem no que tange à avaliação estética pelos seus pares, pelas instituições museais e pela própria crítica de arte especializada. Afirmar simplesmente que a arte popular é arte pode encerrar o problema teleologicamente, mas a resposta não encontra correspondência no funcionamento do sistema da arte, que possui regras bastante concretas e processos bastante precisos na definição do que é estabelecido e daquilo que terá pouca e ou nenhuma repercussão dentro do próprio campo em disputa. No entanto é possível argumentar que a solidificação de conceitos como *arte popular* ou *arte do povo brasileiro* viriam ao encontro e a fortalecer tais produções, armando epistemologicamente esses artistas na disputa de espaço dentro do sistema da arte. Aqui, parece ser importante refletir sobre a necessidade metodológica dos conceitos, essa caixa portátil (Figura 46) sempre à mão do pesquisador e utilizada no enclausuramento dos fenômenos sociais ou culturais em definições, que por vezes, podem ser redutoras.

Figura 46 – Sem título, s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada envernizada; metal, 12 x 15,5 x 10,6 cm.

Por um lado há uma generosidade em afirmar que arte é arte independentemente da origem social dos seus produtores, por outro, também com uma intenção inclusiva, é estabelecido um campo semântico mais restrito que acoplaria o *popular* ou *povo brasileiro*. Seriam como que gavetas²⁷ projetadas para o armário da arte (Figura 47) que abrigariam manifestações artísticas díspares, contudo, amparadas por vigorosos discursos emitidos por atores específicos do sistema que teriam a função de contrafortes desses conceitos consagrados. O que parece que estamos presenciando é um envelhecimento de alguns deles, obrigando o pesquisador a estudá-los como conceitos flutuantes e polissêmicos²⁸, sendo dever do

²⁷ Bergson criou metáforas para “[...] exprimir a insuficiência de uma filosofia do conceito [...]” (BACHELARD, 2008, p. 88). Os conceitos seriam gavetas que serviriam para classificar os conhecimentos. Bachelard comenta que segundo Bergson: “Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado.” (BACHELARD, 2008, p. 88). Essa metáfora é bastante conhecida e utilizada à exaustão em diversos campos das ciências humanas como uma forma de crítica ao excesso de conceitos criados e recriados para tentar dar conta dos fenômenos sociais. No campo da arte não é diferente.

²⁸ O historiador Reinhart Koselleck, um dos principais teóricos da história dos conceitos, toma como exemplo a palavra “Estado” para exemplificar o seu entendimento de *conceito*. Essa palavra traz em si diversas outras: território, exército, burguesia, etc. Podemos realizar o seguinte exercício: quais

investigador social substituí-los por novos que satisfaçam a complexidade de uma sociedade culturalmente híbrida²⁹ como a brasileira.

Figura 47 – Sem título, s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada, pintada e envernizada; metal; vinil, 44 x 27 x 14 cm.

qualificativos estão incluídos na palavra “Arte Popular”? Pureza, criatividade, exotismo, imaginação, simplicidade, só para indicar os mais frequentes. Todas essas palavras possuem outros significados que são independentes, e quando acoplados à palavra Arte Popular, emprestam seu conteúdo específico que funciona concomitantemente à qualidade conceitual particular de Arte Popular. “Os conceitos são, portanto, vocábulos nos quais se concentram uma multiplicidade de significados.” (KOSELLECK, 2015, p. 109).

²⁹Para Canclini existem avanços: “Mas foram quase sempre folcloristas ou antropólogos preocupados em reivindicar o valor artístico da produção cultural indígena, historiadores da arte dispostos a reconhecer que também existem méritos fora das coleções dos museus. Essa etapa já deu resultados estéticos e institucionais [...]” (CANCLINI, 2013, p. 245). Contudo, ele é enfático ao afirmar que não basta essa reciprocidade entre interlocutores quando se trata em definir a especificidade da arte e do artesanato, e que estendemos, aqui, como válida na reflexão sobre arte e arte popular: “Mas as dificuldades para redefinir a especificidade da arte e do artesanato e interpretar cada um de seus vínculos com o outro não se resolvem com aberturas de boa vontade ao que opina o vizinho. A via para sair da estagnação em que se encontra essa questão é um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências.” (CANCLINI, 2013, p. 245).

Não faz parte do *corpus* do presente trabalho o âmbito da discussão em torno do conceito de arte afrobrasileira, contudo, é importante lembrar, a existência de possíveis cruzamentos entre este conceito e o conceito de arte popular. Algumas peças produzidas por Silvio Nunes Pinto podem ser incluídas, dentro de uma perspectiva formal como representativas de uma visualidade de vértice africano. Aqui apresentamos um exemplo (Figura 48a) em que a similitude das formas arredondadas nos remete às formas de uma estatueta de madeira de possível autoria de um artista Baoulé da Costa do Marfim (Figura 48b). Nesse sentido, a peça produzida por Silvio Nunes Pinto poderia ser incluída como um dos pilares que sustentariam o conceito de arte afrobrasileira no entender do historiador da arte Mariano Carneiro da Cunha, que defende que: “Para uma justa apreciação da influência africana nas artes plásticas é indispensável uma incursão, por rápida que seja, na história dos povos que para cá vieram como mão de obra escrava.” (CUNHA, 1983, p. 975). Logo, para Mariano, seria imprescindível para uma história da arte afrobrasileira o traçado dessa linha sobre o atlântico, ligando as diversas culturas africanas com as culturas afrobrasileiras.

Figura 48 – Sem título [nu feminino com chapéu] (26/02/89)



Fonte: (a) Acervo FVCB; e (b) Einstein (2011, p. 181).

Nota: (a) madeira entalhada e encerada, 23 x 6,4 x 6,5 cm; e (b) estatueta; Artista Baoulé, Costa do Marfim; Madeira; Coleção Fred Feinsilber, Paris; Antiga coleção: J.Brummer (Warnord 1912), vendida na Sotheby de Londres em 21 de junho de 1979, lote 172.

O também historiador da arte Roberto Conduru, indaga:

[...] o que é arte afro-brasileira? É a arte produzida pelos africanos trazidos ao Brasil, entre os séculos XVI e XIX, para serem escravizados? É a produção artística de seus descendentes, escravos ou livres independentes do tema? A identidade é determinada por quem faz, pela autoria? Ou é afro-brasileira toda arte na qual a negritude está representada, seja ela feita por africanos e afro-descendentes no Brasil, ou não? O fator determinante é a temática? Ou são afro-brasileiros apenas as obras em que a autoria e tema estão vinculados a seus descendentes no Brasil? (CONDURU, 2007, p. 9).

São perguntas complexas e difíceis de responder. Mas parece cada vez mais claro que na análise de esculturas realizadas por artistas afrodescendentes é necessária uma abordagem que contemple o entorno da produção, não deixando de lado questões sobre a negritude, como por exemplo, a inclusão/exclusão dos negros do seio do sistema da arte, e também, não se eximindo em apontar, quando for o caso, mas jamais caindo na armadilha do essencialismo, os possíveis sintomas, permanências e referentes que remetam a um vínculo formal com alguma das tantas tradições escultóricas africanas.

Conduru cita diversos artistas populares, tais como Chico Tabibuia, Mestre Didi e Louco (Boaventura Moraes da Silva) e suas obras em que ele considera existir atributos técnicos, materiais e artísticos que encontramos nas diversas obras catalogadas e constantes no livro *Negerplastik* de autoria do historiador da arte alemão Carl Einstein, o responsável por inserir pela primeira vez, a recepção crítica sobre a escultura negra na Europa no início do século XX. O historiador da arte entende que haveria uma: “[...] necessidade melhor de estudar essas obras, entre outras, insuficientemente classificadas como ‘arte popular’.” (CONDURU, 2011, p. 299).

Para tentar auxiliar no entendimento do processo de legitimação de objetos artísticos, normalmente não considerados como tal, parece ser útil na investigação o recente debate que se consolidou em torno do conceito de *artificalização*. Utilizamos dois artigos de autoria de Roberta Shapiro e Nathalie Heinich para apresentarmos a sua definição.

Roberta Shapiro³⁰ apresenta o conceito no artigo *O que é artifização?* publicado em 2006:

A artifização é a transformação da não-arte em arte. A constatação do aumento geral da atividade artística e do dinamismo da produção em ciências sociais que lhe é consagrada nos encoraja a propor a artifização como um novo campo de investigação para a sociologia da arte e da mudança social. (SHAPIRO, 2007, p. 135).

Naquele momento a autora amplia o espectro daqueles que são responsáveis pelo discurso do que é e o do que não é arte, sendo a artifização “[...] o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal [...]” (SHAPIRO, 2007, p.137). Ela utiliza exemplos que passam pelo hip-hop, a fonografia, a gravura, a água-forte, o trabalho industrial e o que nos interessa neste trabalho, a arte dita “primitiva”. Importante ressaltar que este conceito prende-se ao estudo do *processo* ou seja, como ocorre a requalificação e o enobrecimento: dos objetos, performances sonoras, entre outras manifestações humanas *em arte*, essa metamorfose dos artesãos em artistas, dos fabricantes em criadores e dos meros observadores em público. A socióloga irá afirmar que as fronteiras da arte e da não-arte estariam em movimento, e que “novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas” passariam a participar desse processo:

As renomeações ligadas à artifização indicam também mudanças concretas, como a mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas das pessoas, a reconstrução das coisas, a importação de novos objetos e a reestruturação dos dispositivos organizacionais. Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como à construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas. (SHAPIRO, 2007, p. 137).

Quais seriam essas entidades? Não necessariamente nos discursos dos atores mais especializados a quem estamos acostumados a ouvir ou ler sobre arte, como por exemplo, os pesquisadores da academia. A pesquisadora elenca uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento que passariam pelo próprio público não especializado, jornalistas, livros e revistas escritos por estes, colecionadores,

³⁰Socióloga do Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (LAHIC-IIAC) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Atua nas áreas de arte, sociologia cultural e sociologia urbana.

júris, diretores de galeria ou de festivais de arte, comissões de atribuição de subvenções, instituições públicas ou privadas que solicitam obras a artistas específicos, historiadores e sociólogos, e por fim, até mesmo, caixas de aposentadorias e de seguro-saúde. São extratos sociais ecléticos não necessariamente presentes no interior do sistema da arte que estariam engajados na artificação e, que dela tirariam proveito. As formas cada vez mais diversificadas, inventadas, reapropriadas e ressignificadas de fazer arte na contemporaneidade teriam na artificação uma garantia a mais para chegarem ao tão almejado pódio da legitimação artística.

No que tange à chamada arte primitiva, Shapiro evoca a transformação de artefatos ou “resíduos” em objetos com um novo status existencial: a mercadoria: “A mercantilização se opera segundo a teoria clássica do resíduo: objetos e classes de objetos, em outro tempo invisíveis (os ‘resíduos’), tornam-se objetos que circulam, a saber, mercadorias.” (SHAPIRO, 2007, p. 143). Não foi este o caso do conjunto da obra de Silvio Nunes Pinto, que teve o seu destino final um ambiente controlado de um acervo de uma instituição museal especializado em arte contemporânea, e não uma galeria, feira de arte popular ou a sala de estar de um colecionador, contudo, parece evidente que Roberta Shapiro acerta em sua análise, tendo em vista o mercado internacional de “arte primitiva” iniciado no século XIX e que permanece até os dias atuais em pleno funcionamento.

Seis anos após a publicação do artigo *O que é artificação?*, Roberta Shapiro e Nathalie Heinich³¹ escrevem a quatro mãos *Quando há artificação?* onde elas prestam uma homenagem ao famoso artigo de Nelson Goodman, publicado em 1977, *When is Art?* Nesta segunda publicação está presente uma preocupação das autoras em estabelecer condições para o processo de artificação, apontando exemplos de quando não há artificação, e os casos em que provavelmente, tal processo nunca irá prosperar, como nos casos da enologia, da perfumaria, da gastronomia e da jardinagem. Interpretamos esse movimento das duas sociólogas como uma tentativa em ancorar mais fortemente o próprio conceito, apresentando também, alguns

³¹Diretora de Pesquisas em sociologia no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris. É associada do Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Suas principais áreas de pesquisa são a sociologia da arte, a sociologia dos valores e a sociologia da identidade.

exemplos concretos de possíveis processos exitosos de artificação. Nesse artigo as duas sociólogas irão enumerar dez possíveis processos de artificações, a ver:

Nós entendemos a artificação como um processo de processos. Identificamos dez processos constituintes: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 18).

Usando o esquema apresentado pelas sociólogas francesas podemos concluir que a obra de Silvio Nunes Pinto teria passado por alguns desses processos de artificação, e possivelmente, esteja passando por outros no presente. O primeiro e mais evidente, o processo de *deslocamento*, ocorreu quando a totalidade de sua obra foi transferida de um ambiente privado doméstico para o acervo de uma instituição museal. A obra de Silvio Nunes Pinto foi retirada do seu *contexto inicial* e inserida em um *contexto ideal* da obra de arte na modernidade, o museu.

O segundo processo seria de *renomeação* ou *mudança terminológica*, quando a referência feita aos produtores de arte popular, como no caso de Silvio Nunes Pinto, deixa de ser *artesão* e passa a ser *artista*, conquistando assim a nomenclatura de prestígio daqueles que produzem obras de arte.

O terceiro processo que identificamos, o de *individualização do trabalho*, aparece na trajetória de Silvio Nunes Pinto quando ele constrói o seu próprio e reservado ateliê/oficina.

O quarto processo que podemos apontar, seria o de *intelectualização*, é quando a obra passa a ser objeto de estudo mais especializado ou erudito, como por exemplo, na publicação de um livro com apreciações críticas e teóricas de pesquisadores de universidades, ou mesmo, na produção de monografias, dissertações ou teses sobre as produções de artistas populares no âmbito dessas instituições, bem como a pesquisa e escrita de biografias desses artistas. A presente monografia sobre Silvio Nunes Pinto seria um exemplo desse processo.

As pesquisadoras (SHAPIRO; HEINICH, 2013) criaram também uma tipologia para a artificação: durável, parcial, contínua e inalcançável. Ao aplicarmos essa tipologia entendemos que a arte popular estaria em um processo *parcial* de artificação, em que,

[...] o que está em jogo é o reconhecimento e não a utilidade. O artista já atravessou os quatro círculos de reconhecimento por pares, críticos, mercadores e coletores, além de ser aclamado publicamente, [...] mas é reconhecido apenas por parte de sua produção ou apenas por parte do público em potencial. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 24).

As duas autoras entendem que há casos de artificação que são recentes, quase concluídos ou que estão em andamento, e por isso, *contínuos*, nos quais, curiosamente elas incluem os *ready mades*:

A arte marginal (outsider art) e a art brut enquadram-se nessa categoria, assim como objetos de arte industrializados (readymades). Todos ganharam o reconhecimento de críticos e museus apenas uma ou duas gerações depois de terem aparecido na esfera pública. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 25).

Obras como as produzidas pelo artista Silvio Nunes Pinto, ainda terão um longo caminho a percorrer, no interior do sistema da arte, para conquistar um status de obra de arte equivalente às produções realizadas por artistas contemporâneos. Podemos afirmar que em nosso *zeitgeist* ocidental, a origem étnica e de classe é ainda, um fator preponderante (e extra-estético) no desempenho desses artistas no sistema da arte. Talvez os processos de artificação identificados por Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) venham acelerar o processo de legitimação dos chamados artista populares.

Uma pequena reflexão sobre a inclusão da arte contemporânea brasileira em um cenário mundial ampliado parece caber: há diferenças de tratamento reservado pelo sistema da arte, e que salta aos nossos olhos, na incidência dos diversos discursos sobre a arte em geral e à arte popular em específico, quando lembramos que é o discurso emitido pelos variados atores no campo da arte, o óleo que faz funcionar e lubrifica o motor do sistema da arte. Esse discurso é construído pelos críticos e teóricos, mas também, pelos próprios artistas. É fenômeno conhecido que desde a primeira década do século XXI há um incessante embaralhamento de funções no seio do funcionamento do próprio sistema. Verificamos uma crescente preparação teórica por parte do próprio artista, por via do mérito acadêmico, surgindo um artista que inclusive, assume o papel de crítico de sua própria produção, e de seus pares, e que por outras vezes, também é chamado a assumir a função de curador em instituições de arte. Contudo, toda essa proficiência crítica e teórica sobre a arte contemporânea não traria uma garantia de qualidade crítica capaz de lastrear

satisfatoriamente em um cenário mundial a arte produzida no Brasil da contemporaneidade:

[...] o incremento veloz da mundialização de nossa produção artística não apresenta a mesma dinâmica no que diz respeito ao texto crítico brasileiro. Se obras e artistas circulam cada vez mais em nível internacional, não são lastreados, infelizmente, pelo texto crítico brasileiro em toda sua voltagem e qualidades contemporâneas. (COELHO, 2016, p. 255).

Essa reflexão foi incluída aqui, porque nos leva a outra que interessa à investigação em curso: no caso do artista popular que na maioria das vezes é um autodidata, o discurso que ele mesmo profere sobre a sua obra transitaria quase que exclusivamente pela oralidade, ancorado em uma potente linguagem poética, o que possui pouca ou nenhuma acolhida no interior do sistema da arte, possivelmente por não possuir o rigor científico desejado pelos seus atores. Tal discurso dos artistas populares teria origem na *poiésis*, essa capacidade humana em fazer surgir o que não existe, ou seja, a arte *também* como algo a ser *contado*, a arte que passa existir, a partir de uma *narrativa* coerente com a própria vida do artista e a cultura em que ele está inserido ou em um processo relacional com outras culturas, como no exemplo de uma referência conhecida: as possíveis origens da poesia em Homero ou em muitos Homeros³², que estabelece todo um modelo de configuração e entendimento dos fenômenos artísticos que perdura até os dias de hoje, ou seja, o *relato* enquanto chancela da própria existência da obra. Essa *primordialidade* da arte popular contida na linguagem dos próprios artistas populares parece nada ter a ver com o *primitivo* no sentido de “pouco acabado”, algo que foi repetidamente atribuído à arte popular pelo olhar ocidental, e nem no *ancestral*, que muitas vezes foi relacionado ao *atávico* ou ao *essencial* de uma etnia ou comunidade. A primordialidade em arte popular estaria vinculada, como já foi dito, à *poiésis*, mas principalmente a uma síntese que conjugaria

³²Não há como comprovar a existência de somente *um Homero*. É mais provável que *A Ilíada* e *A Odisseia* sejam compilações de histórias antigas recorrentemente repassadas oralmente entre gerações. No século XVIII a reflexão sobre a poesia como a linguagem essencialmente humana apareceu com força na Alemanha, sendo proposta por Johan Gottfried Herder, escritor admirado por Goethe, por ter entendido a poesia como a língua própria da natureza humana: “Ansiamos especialmente pela origem das invenções *humanas*; em parte, porque as outras estão efetivamente acima da nossa esfera, e, por isso, sempre que arriscamos conjecturas a seu respeito, pensamos secretamente em um ser humano agindo, a quem apenas atribuímos poderes maiores que os nossos: em parte, porque é muito mais interessante para nós conhecer os produtos de nossas próprias forças, a história do nosso próprio entendimento e de nossos próprios esforços. Porque lemos tudo com *participação*, para nós humanos é a história da humanidade a mais adequada, a mais importante, a mais agradável.” (HERDER, 2018, p.17).

a linguagem poética na relação com a natureza e os próprios temas representados nessas obras de arte. Véio, artista da madeira é quem nos lembra desse vínculo com o natural, que se tornará complexo com o surgimento da obra em si: “Quando a gente está na mata, está em contato com a natureza, os bichos e os pássaros se sentem ofendidos com a presença do ser humano, então eu fico o mais silenciosamente no meio deles, só ouvindo o canto, o gargarejo deles” (SANTOS, 2012, p. 49). É como se as obras desses artistas, como que em gargarejos de pássaros, nos lembrassem de histórias que a História da Arte não ouviu, ou talvez, não quis escutar. O que artistas da madeira parecem nos alertar, é que a arte popular é complexa, tal qual o canto de um pássaro, mas necessitamos de envolvimento para percebê-la e para que lhe prestemos a atenção devida.

Outra reflexão talvez pertinente no que tange à relação da arte popular com a arte contemporânea tem origem na afirmação que “[...] um traço cultural, sejam quais forem a sua forma e a sua função, será melhor admitido e integrado se poder assumir uma significação de acordo com a cultura receptora [...]” (CUCHE, 1999, p. 87). Em uma aproximação à arte contemporânea, o crítico Nicolas Bourriaud cunhou o termo “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009), lembrando da tendência atual de obras que não são originais e sim reciclagens e remontagens de obras anteriores ou objetos pré-existentes. Em comum a esses procedimentos, temos os gestos de apropriação e deslocamento, consagrados pelos *ready mades* de Marcel Duchamp e por outros artistas das vanguardas históricas. Nesse sentido, os artistas, a partir do início do século XX não hesitaram em utilizar como ação artística legítima, a apropriação de temas e imagens originadas nas então chamadas “culturas primitivas”, principalmente as culturas africanas. Os cubistas Braque e Picasso e também o surrealista Man Ray (Figura 49) são alguns exemplos de artistas que receberam influência de culturas primitivas, em que o *mágico* serviu como um verdadeiro *leitmotiv* de algumas de suas obras. Utilizando a *via de mão única* da apropriação artística, uma consequência de processos violentos de expropriação de objetos e da colonização de nações africanas, esses artistas buscaram na “arte primitiva”, o *mistério*, que parece estar despotencializado nas apreciações críticas sobre a arte popular, que em si, já não teria mistério algum, tendo em vista que tudo estaria dado na própria obra, que se bastaria em si e por si mesma: a obra de arte popular em que é comum o espectador afirmar que parece “nos contar tudo sobre ela já ao primeiro olhar”. Contudo, quando ela é apropriada por artistas contemporâneos, transportaria então, todo o seu

exotismo, só que agora, *ressignificado*. Se há mesmo algum mistério em arte, ele é desconsiderado como algo artístico na arte popular, possivelmente por ser considerado como *natural* e *essencial* dela ou da etnia a quem pertence, e não como algo construído e consciente por parte do seu criador: a naturalização do mistério, nós sabemos, o faz desaparecer. Mas se na arte popular em si, o mistério desaparece por força da sua naturalização, e talvez também em função da *essencialização* operada pelos discursos de vértice ocidental, ele reaparecerá quando for apropriado por outro artista que não seja popular³³, ou seja, em um contexto em que ele já não é *natural*, tornando-se arte e mistério novamente. É razoável afirmar que esse permanente movimento de apropriação colocado em prática pelos artistas visuais, desde início o século XX, e que no século XXI segue o seu curso, não conceda mais espaço para o *simples fazer*, hoje, desconstituído de qualquer mistério. Possivelmente o olhar do espectador contemporâneo, já experimentado pela experiência moderna, exija e exigirá cada vez mais das apropriações, das releituras, dos deslocamentos e dos cruzamentos visuais do vasto labirinto da arte contemporânea, por onde, por mais que procuremos, não encontraremos a arte popular.

³³Pensamos em Beatriz Milhazes e seus motivos *naif* e temas relacionados ao carnaval, Nelson Felix e o uso recorrente de formas mágicas da natureza, Efrain de Almeida com um amálgama de artesanaria e modos comuns à arte contemporânea, Farnese de Andrade com seus incômodos *assemblages* formados por visualidades tradicionais do meio rural com imagens modernas e Maria Nepomuceno com uma obra inteiramente encharcada de arte e cultura indígenas.

Figura 49 – Blanca y negra – fotografía (Man Ray, 1926)



Fonte: Ray (2004, foto 42).

5 Considerações Finais

Em uma das paredes de seu ateliê/oficina havia uma moldura triangular, em forma de flâmula (Figura 50), reaproveitada por Silvio, ela incluía manchetes e imagens de jornais e revistas que não estavam datadas. Lá podemos ver um desfile cívico com jovens carregando a bandeira brasileira; uma imagem do cantor negro norte-americano Sammy Davis Junior e a legenda “Agora eu tenho domínio dos meus músculos, faço o que eu quero do meu corpo”; a imagem de Martha Vieira Figueiredo Cunha, a Martinha, cantora brasileira; e a imagem de um encontro entre Roberto Carlos, Erasmo e Carlos Imperial, onde podemos ler a seguinte legenda: “Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Carlos Imperial continuam a se reunir normalmente (ao alto) e as fãs (embaixo) são um estímulo.”. Exemplos de artistas que eram admirados pelo ser humano Silvio Nunes Pinto, e que talvez soubesse, o quanto *ser artista* seria uma boa forma em gastarmos o tempo de nossas existências. Chama a atenção a legenda da figura do cantor Sammy Davis Junior colada na parede do local de trabalho de Silvio Nunes Pinto. Lembremos que o artista viamonense para colocar em prática o seu processo de criação escultórico, também teve que aprender a *dominar os seus músculos e fazer o que queria com o seu corpo*, e como seu boxeador também nos lembra.

Figura 50 – Sem título [flâmula], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Pensamos: qual teria sido o estímulo de Silvio Nunes Pinto? Alguém que construiu uma obra significativa de elementos de toda uma vida, mas que ao mesmo tempo não recebeu dela o reconhecimento reservado aos artistas talentosos. O presente trabalho apresentou diversas evidências desse talento, da sua capacidade

de transformação poética da madeira, mas que sabemos, já não basta, ou melhor, já não seja um atributo necessário aos artistas no início do século XXI. Em vista do que foi demonstrado, serão os diversos *atores* do sistema da arte que chancelarão o destino e o andamento daquilo que chamamos de *Arte* com “a” maiúsculo, podendo ou não, vincularem a este vocábulo alguns substratos semânticos: *arte popular* ou *arte do povo brasileiro*. Por outro lado, parece que em disciplinas como a sociologia da arte, há uma abertura maior para a reflexão a respeito da autoridade exclusiva desses atores. Em um mundo globalizado e culturalmente híbrido, como no caso da América Latina, onde a arte popular é a regra e não a exceção, nós poderíamos sugerir que o mosaico de discursos sobre a legitimidade dos trabalhos dos chamados artistas populares tende a ganhar cada vez mais cores, tal qual os vitrais das igrejas e das capelas católicas, tantas delas, que pelo Brasil afora, também foram construídas e ornamentadas por mãos negras ou miscigenadas (Figura 51).

Figura 51 – Sem título [capela], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 39,5 x 9 x 16,5 cm.

Outra reflexão que nos parece de suma importância, e que temos a obrigação em ressaltar, faz referência aos méritos artísticos incontestáveis da força cultural da

etnia na qual Silvio Nunes Pinto pertenceu. Os africanos e seus descendentes nascidos em solo brasileiro foram dos principais responsáveis pela riqueza cultural e artística do Brasil, que a duríssimas penas impostas pela escravização, construíram a nossa riqueza material durante mais de 300 anos. Um processo de exclusão que inclusive, segue em curso, mesmo após a abolição da escravatura, só que desta vez conformado em outras relações de exploração, infelizmente amparadas por um persistente racismo estrutural, escamoteado por discursos relativistas que negam a sua existência, e nunca encarados pela sociedade brasileira. Podemos afirmar que encontramos em Silvio Nunes Pinto a dignidade do trabalho manual do mestre negro trabalhador, consciente do seu talento (Figura 52), e que amalgamou no entalhe de suas peças a sensibilidade do artista que se impõe pela energia de uma cultura, e do próprio fazer: um artista da madeira, que produz não somente o necessário, mas também o novo.

Figura 52 – José Ferraz de Almeida Junior, *Carpinteiro* (1894), óleo sobre madeira, Coleção Particular



Fonte: Eid e Monte-Mór (2018, p. 262).

Possivelmente será no âmbito da sociologia da arte que surgirão novas reflexões sobre a recepção e o trânsito dos trabalhos artísticos de artistas populares.

Em uma sociedade hibridizada culturalmente, como a brasileira, uma história da arte que ainda se debruça exclusivamente sobre as obras deixando de lado toda a algaravia social do seu entorno, acabará por produzir poucos resultados. Pensamos que em um país extremamente desigual como o Brasil, uma história da arte que privilegie mais o estudo dos *atores* que nela participam, resultaria em um entendimento da arte que surge em uma sociedade complexa em relações de poder reproduzidas no sistema da arte. “Uma interpretação dos laços entre a arte e o mundo vivido [...]” (HEINICH, 2008, p. 156), como bem assinalou a socióloga Nathalie Heinich.

Do ponto de vista da técnica, ou mesmo dos modos de reordenar e ressignificar objetos tridimensionais, Silvio Nunes Pinto também criou uma *assemblage* (Figura 53), ao juntar uma base de madeira que consta a sua assinatura *SNP*, uma haste, uma pinha e uma vagem de outra espécie vegetal, trabalhando novamente com as cores verde e amarelo. Uma obra em que o artista recria as dimensões dos objetos por ele trabalhados em um conjunto peculiar, alterando a noção meramente mimética que é comumente atribuída aos artistas populares, que simplesmente imitariam os motivos e temas ofertados pela natureza.

Figura 53 – Sem título [pinha], 1970



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, pintada; pinha, Ø = 10 cm assinada "S N P 1970" na base e em baixo "SNP".

Chama também a nossa atenção, a capacidade artística e formal de Silvio Nunes Pinto no que tange às suas relações com alguns temas. Usamos como exemplo, a feitura das representações de veículos militares (apresentada no capítulo 2) em que há o amaciamento do brutal. Há um evidente amálgama entre a brutalidade real de tanques, jipes, navios de guerra e caças militares utilizados pelo ser humano para a guerra, permeada à aura lúdica embutida dos brinquedos. Peças que plasmam a transformação de uma potencial representação de violência extrema em inofensivas brincadeiras infantis. Essa dualidade de sentido do brinquedo que representa também o brutal pode ser encontrada em obras de artistas contemporâneos, como no trabalho de Claudio Goulart em sua obra *Los Juguetes* (Figura 54), e do artista Jaime Lauriano em *Brinquedo de furar moletom* (Figura 55). Tema caro à contemporaneidade, a violência policial e militar, está à disposição dos artistas, estejam eles no circuito profissional da arte ou no circuito periférico da arte popular. Porém, no caso dos primeiros, as obras costumam vir acompanhadas das apreciações de um crítico ou curador, como no caso da obra de Jaime Lauriano, ou de discursos curatoriais amparados em memoriais e diários com considerações preciosas sobre o processo de criação das obras, registradas pelo próprio artista, como no exemplo da obra de Claudio Goulart. Na contemporaneidade, a legitimação de obras no seio do sistema da arte parece depender sobremaneira não somente dos críticos de arte, teóricos e curadores, mas também da própria desenvoltura discursiva e retórica do artista sobre o seu trabalho. Como vimos na presente monografia, sobre a produção artística de Silvio Nunes Pinto restou a sua própria obra como porta voz exclusiva de sua poética (Figura 56). Suponhamos que isso lhe bastasse. Aqui neste trabalho acadêmico tentamos oferecer um respeitoso olhar crítico sobre a meritória obra de uma vida inteira, e algumas reflexões pertinentes à arte popular no Brasil.

Figura 54 – Claudio Goulart, Los Juguetes, 1997



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: fotocópia, pintura e colagem.

Figura 55 – Jaime Laureano, Brinquedo de furar moletom, 2018



Fonte: Jaime Laureano (2018).

Nota: tijolos coloniais e ferro fundido de cápsulas de munição utilizadas por policiais militares oriundos de todos os estados da federação.

Figura 56 – Sem título [tanque de guerra] 01/10/1992

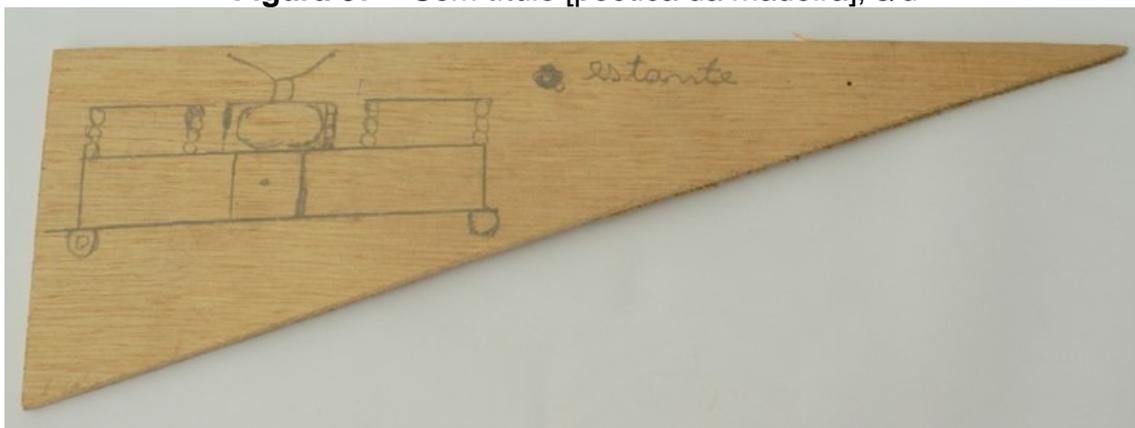


Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira entalhada, colada e envernizada, 15 x 19 x 7,5 cm.

Após o falecimento do artista em 2005, o seu ateliê/oficina foi aberto pela família. Ali foi encontrada juntamente ao rico conjunto de sua obra, uma pequena plaqueta de madeira (Figura 57) medindo 10 x 29,5 cm, nela podemos ver o desenho de uma estante de TV, onde consta escrito a lápis a palavra “estante” em uma caligrafia cursiva. Um projeto de Silvio Nunes Pinto que não sabemos se foi realizado. O filósofo Vilém Flusser em um dos seus livros nos ensina que a palavra *escrever* tem origem no latim *scribere* que significava riscar (*ritzen*). O escritor tcheco lembra também que a palavra grega *graphein* significa gravar (*grabien*): “escrever era originariamente o gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um “estilo”).” (FLUSSER, 2011, p. 25). O que sentimos e testemunhamos ao mirar a placa é uma intimidade com a madeira, uma relação física e sensível de seu mundo e de sua cultura. Uma prova material de um exercício de transposição mental complexo do artista para a matéria bruta. Presenciamos parte do processo de transformação daquilo que não existe em algo que existirá. Visualizamos *madeira fluída* como que escrita, e que um dia será arte: a poética da madeira.

Figura 57 – Sem título [poética da madeira], s/d



Fonte: Acervo FVCB.

Nota: madeira e grafite, 10 x 29,5 x 0,35 cm.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil por suas minas e drogas*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARCELLOS, Vera Chaves. Silvio Nunes Pinto: Artesão, Designer e Artista. In: FRANCO, Thaís. (org.). *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.
- BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Frederico. Um novo século para a arte brasileira. In: CAMPOS, César Cunha (org.). *Arte e Mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CONDURU, Roberto. Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora. In: EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2011.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1999.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo. Editora 34, 2010.

EID, Vilma; MONTE-MÓR, Germana (org.). *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário Brasileiro, 2018.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

FLUSSER, Vilém. *A escrita*. São Paulo: Annablume, 2011.

FROTA, Lélia Coelho. *Arte do povo*. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%20%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Relatório de atividades setor educativo FVCB*. Viamão, 2016. Relatório interno.

GANDRA, Fernando. A Cultura (as Culturas) – Entre a Vaidade de Deus e o Reino das Pedras. In: CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1999.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.

HERDER, Johann Gottfried. *Tentativa de uma história da poesia lírica*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LAUREANO, Jaime. *Briquedo de furar moleton*. 2018. Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/brinquedo-de-furar-moletom>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

LUNWERG, Editores. *Man Ray*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTES, Maria Lucia, NAVES, Rodrigo. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário Brasileiro, 2012.

NAVES, Rodrigo. José Bezerra: natureza e expressão. In: EID, Vilma. MONTE-Mór, Germana (org.). *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário Brasileiro, 2018.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RODRIGUES, Gabriela. Entrevista com Ilma Nunes de Leão. In: *SILVIO Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.

SÁ, Pedro. *25 anos de arte nacional*. Pé de Boi. Disponível em: <<http://www.pedeboi.com.br/#/o-que-falam-da-gente>>. Acesso em: 10 maio 2019.

SANTOS, André. Madeira Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel. *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, ajan./abr. 2007.

SILVA, Rita Gama. *A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: KUSCHENIR, K.; VELHO G. (org.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ZILIO, Carlos. No dorso do quadrúpede, mas com liberdade de voar. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Bienais Naiífs do Brasil: 2010*. São Paulo: SESC, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira: além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação, 2010.

RIVITTI, Thais. *Chico Tibibuia*. São Paulo: Galeria Estação, 2019.

ZANINI, Walter. *XVI Bienal de São Paulo: Arte Incomum*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

MATERIAL EDUCATIVO

KREMER, Margarita Santi; RODRIGUES, Gabriela. Personagens. In: *MATERIAL Educativo: Silvio Nunes Pinto, ofício e engenho*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2016.