



**JOSÉ ANTÔNIO
DA SILVA**
PINTAR O BRASIL



Fundação **Iberê**

JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA PINTAR O BRASIL

CURADORIA
GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

09 de agosto a 02 de novembro de 2025





A temporada Brasil na França consiste no aprofundamento das já estreitas relações entre os dois países, extrapolando o âmbito diplomático, comercial e político e se detendo também no aspecto cultural, apresentando a diversidade da criação contemporânea das duas nações. O universo apresentado nessa temporada de 2025, da qual fui nomeado como comissário, busca abranger a diversidade cultural do Brasil, por meio de suas diferentes regiões, características, etnias e saberes, tanto por uma chave histórica, quanto mostrando esses elementos e sua relação com a contemporaneidade.

O Museu de Grenoble acolheu generosamente este projeto com uma exposição individual dedicada a José Antônio da Silva (1909-1996), artista de trajetória singular. Autodidata, Silva nasceu no interior do Estado de São Paulo. De família humilde, viveu parte de sua vida como trabalhador rural, de alfabetização precária, mas desde muito cedo inclinado para a pintura. Desconhecido por muitos anos, foi descoberto pela crítica de arte em meados dos anos 1940. Tendo caído nas graças dos críticos, tornou-se uma figura importante na arte brasileira, participando de bienais internacionais e integrando o acervo de museus e coleções privadas.

Sua obra, de grande complexidade, é testemunha do processo de modernização vivido pelo Brasil ao longo do Século XX, tanto em termos econômicos e sociais quanto em termos artísticos. O principal tema do artista é o mundo rural e seu cotidiano. Seu olhar, contudo, não é contemplativo ou estático: pelo contrário, suas pinturas são caracterizadas por intenso dinamismo, e todo o seu universo parece estar em constante trânsito: boiadas passam, florestas são derrubadas, campos de cultivo são abertos, se diversificam, urubus espreitam a tudo e todos, personagens realizam ações aparentemente banais em um mundo de grandes turbulências, com olhares à espreita e paisagens em constante transformação.

A mostra, agora apresentada na Fundação Iberê, consiste, portanto, em um olhar privilegiado para um artista que reúne o melhor da modernidade brasileira, dialogando com a tradição e apontando importantes caminhos contemporâneos.

Agradeço a confiança e o apoio dos colecionadores e das instituições que contribuíram para viabilizar e concretizar este projeto, em especial ao MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que generosamente disponibilizou seu acervo, enriquecendo esta exposição com parte de sua vasta coleção.

EMILIO KALIL
Fundação Iberê



O MAC USP tem a honra de participar da exposição e do catálogo dedicados à obra de José Antônio da Silva, iniciativas surgidas no contexto da temporada Brasil-França, sob a liderança de Emilio Kalil e apoiada pelos governos brasileiro e francês e seus respectivos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores, e pelo Instituto Guimarães Rosa e o Institut Français. A exposição é uma oportunidade de celebrar um artista central para a história da arte no Brasil, assim como para o nosso museu.

Desde sua fundação, o MAC USP reúne um núcleo expressivo da obra de Silva, cuja trajetória autodidata atraiu críticos como Lourival Gomes Machado e Pietro Maria Bardi, antes mesmo de sua consagração nas primeiras Bienais de São Paulo. Associado à categoria então denominada Arte Naif, Silva inscreve-se num momento de revisão do modernismo brasileiro, quando a crítica – embora marcada por certo romantismo – buscava novas compreensões do “popular” em diálogo com as ciências sociais, como sugerem os estudos contemporâneos de Florestan Fernandes e Antonio Candido sobre folclore urbano e cultura caipira.

Nosso acervo incorpora hoje 119 obras do artista, acrescidas de um conjunto significativo de documentos. Destacam-se as doações de Francisco Matarazzo Sobrinho, Theon Spanudis – com paisagens, naturezas-mortas e cenas memoráveis, como “Os tucanos” e “Sucuri comendo boi” – e os 75 nanquins do “Romance de minha vida”, reunidos por Carlos Pinto Alves. Esses trabalhos, de rara potência visual, também narram sua produção, recepção e colecionismo, aspectos reiteradamente explorados por críticos e curadores nas 34 mostras em que Silva esteve presente no MAC, incluindo sete individuais.

Graças ao trabalho da professora Fernanda Pitta, grande parte desse acervo será novamente exibida, dialogando com a seleção original de Gabriel Pérez-Barreiro, apresentada em Grenoble e em Porto Alegre. As obras revelam não apenas a tensão entre erudição e cultura popular, mas sua atualidade diante de questões como a expansão agrícola, as perdas socioambientais e as disputas em torno de cânones e instituições. Ao revisitar Silva, indagamos: que lugar ocupa hoje essa produção? Que papéis estéticos e epistemológicos lhe cabem num mundo em transformação?

JOSÉ TAVARES CORREIA DE LIRA

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA PINTOR DO BRASIL

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

José Antônio da Silva cumpriu expectativas na mesma medida que as frustrou. Por um lado, ele era o artista brasileiro autodidata por excelência, de origem humilde, que transfigurava as tradições e a vida de seu povo em pinturas vívidas, espontâneas e atraentes. Por outro, ele se recusava a desempenhar o papel passivo ou ingênuo presente nessa expectativa. Depois de ter sido “descoberto” pelos intelectuais paulistanos na década de 1940 e ter alcançado considerável sucesso nos circuitos de arte contemporânea da época, ele ficou tão enfurecido quando deixou de ser escolhido para representar a arte contemporânea brasileira que explodiu em seus escritos e nas pinturas; uma série representa o artista amordaçado, outra mostra membros do júri da Bienal de São Paulo enforcados (página 17). Muitas dessas obras eram acompanhadas de diatribes escritas nas quais ele afirmava ser a única voz verdadeira de seu país e zombava dos “especialistas” chamando-os de ignorantes e míopes que não tinham a menor ideia do que estavam fazendo. Tal foi a sua raiva que essas frases cheias de ira apareceram até mesmo em pinturas de natureza-morta até então inócuas (página 40), como se toda sua produção artística estivesse carregada pela rejeição emocional dos circuitos nos quais ele foi entusiasticamente colocado e, depois, removido sem cerimônia.

Parece familiar? Hoje, quase um século depois, vemos uma batalha polarizadora semelhante sobre quem representa a verdadeira alma da Nação. No Brasil com certeza, mas na França também, na Alemanha, nos Estados Unidos e em outros países, observamos uma divisão semelhante entre os fundamentalistas nacionais e as elites metropolitanas (usando a retórica própria de cada campo), cada lado acusando o outro de adulterar o espírito genuíno do país e de seu povo. Em muitos aspectos, Silva antecipou em quase cem anos alguns debates do século XXI: o antagonismo entre o mundo urbano e o rural, a relevância das instituições de arte para a população em geral, comunidade *versus* individualismo e arte erudita *versus* cultura popular. Apesar de nossa tendência em pensar nesses debates em termos de Esquerda e Direita, eles salientam de fato uma divisão mais profunda inerente à modernização, a qual facilmente se presta ao populismo e à polarização binária.

O Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, foi um *success story* do Desenvolvimentismo. Após uma Guerra Mundial que deixou a Europa devastada, mas as Américas relativamente prósperas, a ideia de que o Brasil poderia tornar-se uma superpotência econômica e cultural parecia realista e quase inevitável. Aqui estava um país grande e diversificado, com uma população jovem e ansiosa para abraçar uma identidade nacional nova e voltada para o futuro, endossado no projeto de construir uma nova capital moderna, Brasília, no coração do país, longe das costas que tinham sido intensamente dominadas pela cultura europeia. O lema do governo de Juscelino Kubitschek, “cinquenta anos em cinco”, resume o otimismo e a energia do projeto nacional da época.

O desenvolvimento, obviamente, não foi distribuído de forma equitativa, e muitos foram deixados para trás nesse processo. A migração rápida e intensa para as cidades criou uma subclasse de mão de obra barata e precária que ainda existe, e a mudança para o oeste, para o interior do país, prejudicou as comunidades indígenas que lá viviam. O estado de São Paulo, local e objeto do trabalho de Silva, inclui a capital de fato do Brasil e constitui também uma área de produção agrícola intensa. As pinturas de Silva representam as vilas e fazendas do interior, abençoadas com solos ricos que poderiam gerar colheitas abundantes de algodão, milho e cana-de-açúcar.

A agricultura representada nas pinturas de Silva não é a sustentável de pequena escala, nem a caça e coleta dos povos indígenas, mas sim, um agronegócio massivo e industrializado. Nas paisagens de Silva, os campos que se expandem até o horizonte foram criados às custas das diversas ecologias preexistentes, mas também forneceram as matérias-primas e os alimentos necessários à alimentação de uma população crescente e com novas demandas de consumo. Assim, o mundo agrícola do qual Silva veio era parte de um sistema industrial complexo, um proletariado rural e semiurbano que alimentava a máquina de forma semelhante às plantações de açúcar do Caribe ou às minas de carvão do norte da Inglaterra.

Essa subclasse também tinha suas tradições culturais fortes: a cultura *caipira*, no contexto de Silva. O *caipira* típico é um fazendeiro que trabalha geralmente em escala industrial, que valoriza sua vida e as tradições rurais, incluindo uma forma de música popular (Silva compôs e gravou músicas dessa tradição), a contação de histórias, a frequência da igreja e festas barulhentas, especialmente no dia de São João, em junho. O *caipira* também é uma figura estereotipada em ambientes urbanos, facilmente identificado pelo seu sotaque específico e maneiras rurais, algo como o *hillbilly* ou *redneck* nos Estados Unidos. Silva, de muitas maneiras, personificou o *caipira* para o público da cidade de São Paulo. Suas roupas, seu sotaque, sua música, sua autossatisfação, tudo refletia essa classe social orgulhosa, mas subalterna. Da mesma forma, suas pinturas retratavam especialmente os pilares da cultura *caipira*: os campos, os vilarejos, as festas, as escolas e as tradições religiosas.

O trabalho de Silva representa o outro lado da moeda desenvolvimentista. Enquanto as elites urbanas de São Paulo do início da década de 1950 estavam se envolvendo na estética da abstração geométrica e do *design* moderno como forma de se posicionar como uma nação cosmopolita e voltada para o futuro, as pinturas de Silva forneciam um testemunho visual do sistema econômico e social de longo alcance que tornava esse sonho possível. Curiosamente,

muitos colecionadores de arte e instituições estavam igualmente interessados em ambas as tradições na época. Pietro Maria Bardi e sua esposa Lina Bo Bardi, por exemplo, se interessavam por tradições de arte tanto erudita quanto popular, incorporando ambas em seu trabalho pioneiro de museologia e *design*. Esse interesse por uma arte abstrata pura e uma tradição popular autodidata aparece em outros lugares no século XX. Remete à popularidade de Armando Reverón entre as elites artísticas de Caracas em meados do século XX, ou ao interesse pela obra de Alfred Wallis (figura 1), um pescador autodidata da Cornualha, entre os artistas de St. Ives na Grã-Bretanha (Henry Moore, Barbara Hepworth, Naum Gabo etc.) na década de 1950.

Como aponta Vanine Borges Amaral em seu ensaio publicado neste volume, o conceito de Arte Popular Brasileira (APB) também foi usado pelo Estado como ferramenta para forjar uma identidade nacional singular. O Brasil deveria ser *tanto* internacionalista *quanto* local, alternando entre ambas as identidades conforme a necessidade. Embora o trabalho de Silva não corresponda exatamente aos princípios da APB, é uma grade de leitura útil de seu trabalho. Se a APB representava as tradições folclóricas e populares do Brasil, Silva não pretendia fazer integralmente parte dessa tradição, colocando-se sem dúvida na vanguarda da arte internacional. Em uma obra intitulada *Os três gênios da maior pintura do mundo*, (figura 2) ele se pintou ao lado de Picasso e Van Gogh, posicionando-se claramente como um igual e, assim, invertendo as hierarquias tradicionais entre a arte europeia e a latino-americana, ou entre a arte popular e a “de elite”.

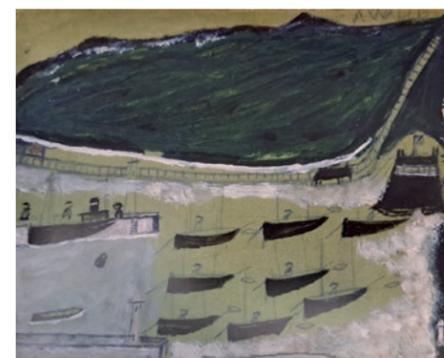


Fig. 1. Alfred Wallis. *Boats at Rest in Mount's Bay*, s.d. Tate, doação de Catherine Gaskin Cornberg em 2002



Fig. 2. José Antônio da Silva. *Os 3 gênios [sic] da pintura maior do mundo*, 1985 col. particular



Fig. 3. L.S. Lowry. *Dwelling, Ordsall Lane, Salford*, 1927 Tate, adquirida em 1939

A comparação com Van Gogh é interessante, pois ele também ficou fora do *mainstream*, tratado como louco por muitos em sua época. Há certas semelhanças no uso vívido e dinâmico da pintura para representar o mundo ao redor deles, sem mencionar seu interesse pela vida cotidiana do campo e dos trabalhadores. Mas eles diferem em grande medida na abordagem do retrato: enquanto Van Gogh estava interessado na personalidade de seus modelos e se esforçava em captar suas identidades únicas, Silva esquematizava as figuras (a não ser em seus numerosos autorretratos), esboçava as formas humanas vistas quase sempre de longe. Assim, elas lembram os “matchstick men” (homens palitos de fósforo) do artista britânico L. S. Lowry (figura 3), que destaca os cenários (rurais em Silva, industriais em Lowry) em vez dos

indivíduos, subsumindo os humanos em seus ambientes. Van Gogh nunca se permitiu esse grau de abstração, escolhendo concentrar-se nos traços individuais e na dignidade de cada pessoa.

Como Pedro Scudeller discute em seu ensaio neste volume, havia uma tensão na carreira de Silva entre seu papel de representante da vida e da cultura popular no Brasil e as qualidades pictóricas autônomas próprias das obras. Alguns críticos reprovavam sua promiscuidade com as “tendências internacionais”, enquanto outros admiravam suas pinturas independentemente do tema (caso do pintor Paulo Pasta, em sua análise afiada da obra de Silva).¹ Essa dicotomia salienta a dificuldade de que a pintura *assuma o peso* de uma cultura específica, com todas as expectativas e suposições que a acompanham. Quando Silva reivindicava o direito à experimentação de linguagens visuais e a liberdade de pintar, alguns julgavam isso inapropriado e inautêntico, como se ele estivesse comprometendo algo maior. Ticio Escobar comentou a capacidade (e a necessidade) dos chamados “artistas populares” em inovar e controlar as linguagens simbólicas para não se tornarem curiosidades antropológicas: “Como reação aos preconceitos que tentam reduzir as expressões populares a produtos folclóricos banais, coleções etnográficas (ou até arqueológicas), essências nacionais petrificadas ou resíduos excêntricos de um mundo em extinção, muitos artistas populares [...] recriam e revisitam as cenas de sua produção e até tentam expandi-las para competir com os setores ilustrados”.² Essa frase poderia descrever as tentativas de Silva de colaborar com um sistema que pretendia limitar sua participação à representação de certo fenômeno social. Segundo Escobar, a questão chave na compreensão da chamada “arte popular” é a capacidade do criador em assumir a sua própria linguagem visual para navegar entre as expectativas e as tradições nas quais nasceu. O artista que se submete a todas as expectativas não é, na perspectiva de Escobar, realmente um artista. Ele não está sugerindo que os artistas populares sigam o caminho do *mainstream*, mas que sejam livres para experimentar e gerenciar suas próprias tradições de forma ativa. Novamente, as obras de Silva ecoam as questões do mundo atual da arte contemporânea. O recente interesse dirigido nos últimos anos aos artistas indígenas, negros ou populares, especialmente os do “Sul Global”, nos leva a questões semelhantes: as tradições e linguagens populares teriam o papel de lisonjear as elites metropolitanas que continuam controlando o mercado de arte. Até que ponto os artistas “ganham” visibilidade ao projetar, para os colecionadores e curadores que estão, talvez, entediados pelo seu próprio privilégio, uma imagem de um mundo imaculado, uma utopia pré-moderna, um mundo isento de contradições entre natureza e cultura? Isso, obviamente, levanta questões muito complexas que extrapolam o escopo deste ensaio, mas é interessante considerar o trabalho de Silva sob essa ótica, pois ele conscientemente enfrentou as complexidades incorporando certos estereótipos, ao mesmo tempo que os superava.

¹ Pasta, Paulo. *Nasci errado e estou certo*. São Paulo: Galeria Estação, 2009; e “Espantalhos diante da paisagem” in *Silva: Um gênio na coleção Orandi Momesso*. São Paulo: Via Imprensa, 2022.

² “En contra de discriminaciones y preconceitos que intentan reducir las expresiones populares a banales producciones folklóricas, ejemplares de colecciones etnográficas (cuando no arqueológicas), esencias nacionales petrificadas o residuos curiosos de un mundo en extinción; en contra de estos prejuicios, de fuerte signo ideológico, diversos artistas populares, integrados o no en comunidades o sectores, recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados.” Escobar, Ticio. “Las otras modernidades”. 1998, p. 33. Disponível em: <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>. Acesso em : 20 nov. 2024.

UMA NOTA SOBRE A EXPOSIÇÃO

Esta exposição, a primeira apresentação monográfica da obra de Silva fora do Brasil após sua morte, tenta oferecer um panorama de sua longa carreira. Silva foi um pintor extremamente prolífico, que produziu sem dúvida vários milhares de pinturas ao longo de mais de cinco décadas. A exposição é organizada por temas, cobrindo as suas preocupações principais: vida caipira, cenas religiosas, paisagens, naturezas-mortas e autorretratos. Embora alguns tópicos caracterizem certas fases de sua vida, outros assuntos foram desenvolvidos por Silva durante um longo período. Por isso, a sequência deixa de ser estritamente cronológica. A exposição se concentra em suas pinturas, deixando de lado a produção de desenhista, poeta, compositor e cantor. A maioria das pinturas de Silva pertence a colecionadores particulares, exceto uma grande quantidade de obras iniciais pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que recebeu muitas doações dos seus primeiros colecionadores, entre os quais Ciccillo Matarazzo e Theon Spanudis.

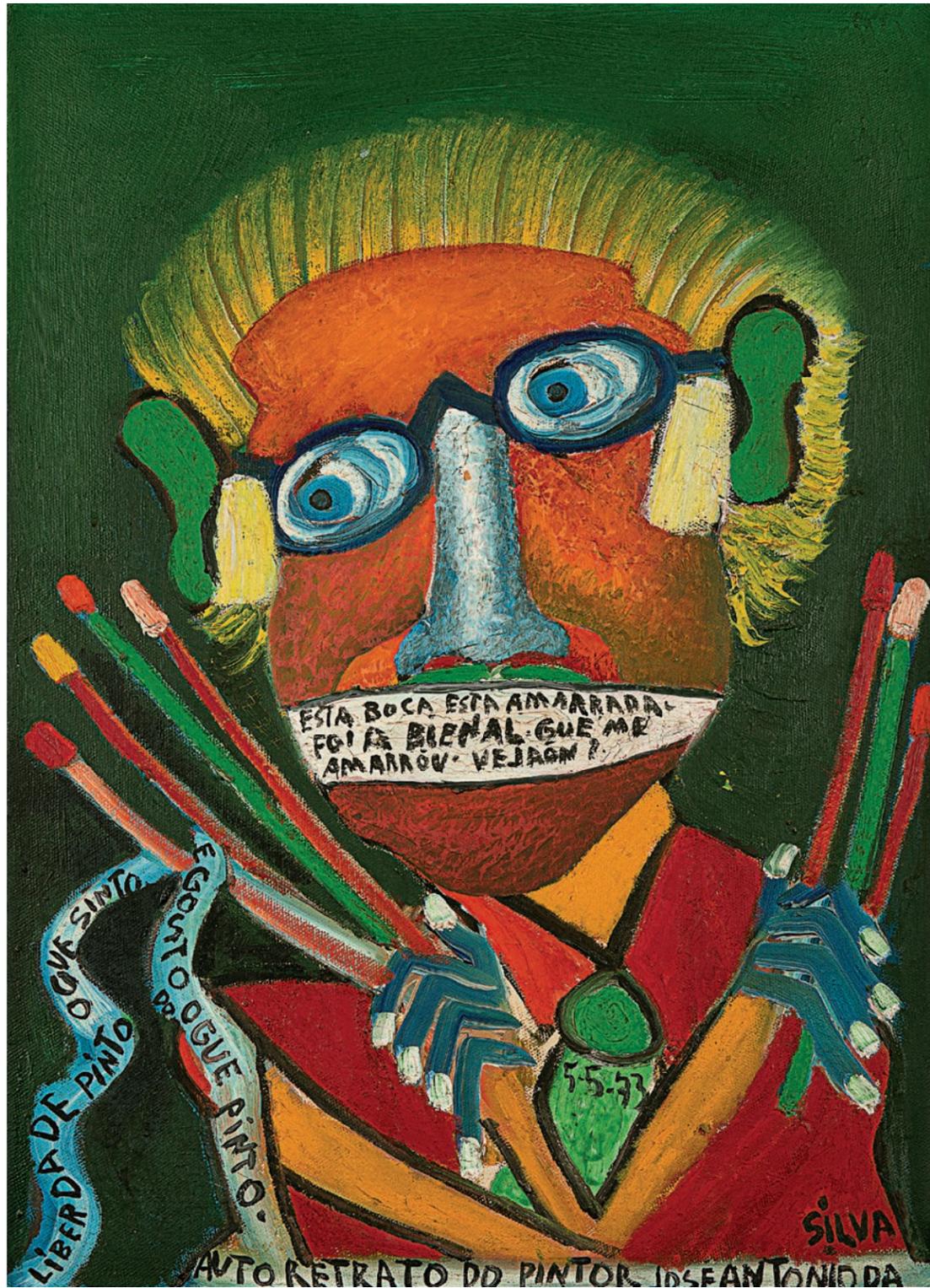
Pensando na grande quantidade de obras disponíveis em cada uma das categorias temáticas, por que ter escolhido uma obra específica em vez de outra? Ao organizar a exposição, pude estar na presença de várias centenas de obras, distribuídas nos grupos temáticos. Meu método consistiu em uma longa contemplação de cada obra. Assim, me dei conta de que as obras não são todas iguais, o olhar atento permitiu que algumas revelassem uma densidade visual maior. Esse método me permitiu uma escolha menos aleatória ou precipitada, e espero que também venha a recompensar o olhar atento do público.

Silva produziu uma obra alegre e provocadora. Ele foi capaz de traduzir, em suas pinturas, a vida social e religiosa intensa de sua comunidade, enquanto criava composições visuais que transbordam energia e inventividade. Acidentalmente, talvez, ele tenha criado, entre as artes Popular e Erudita, um terceiro espaço que continua particularmente relevante hoje.

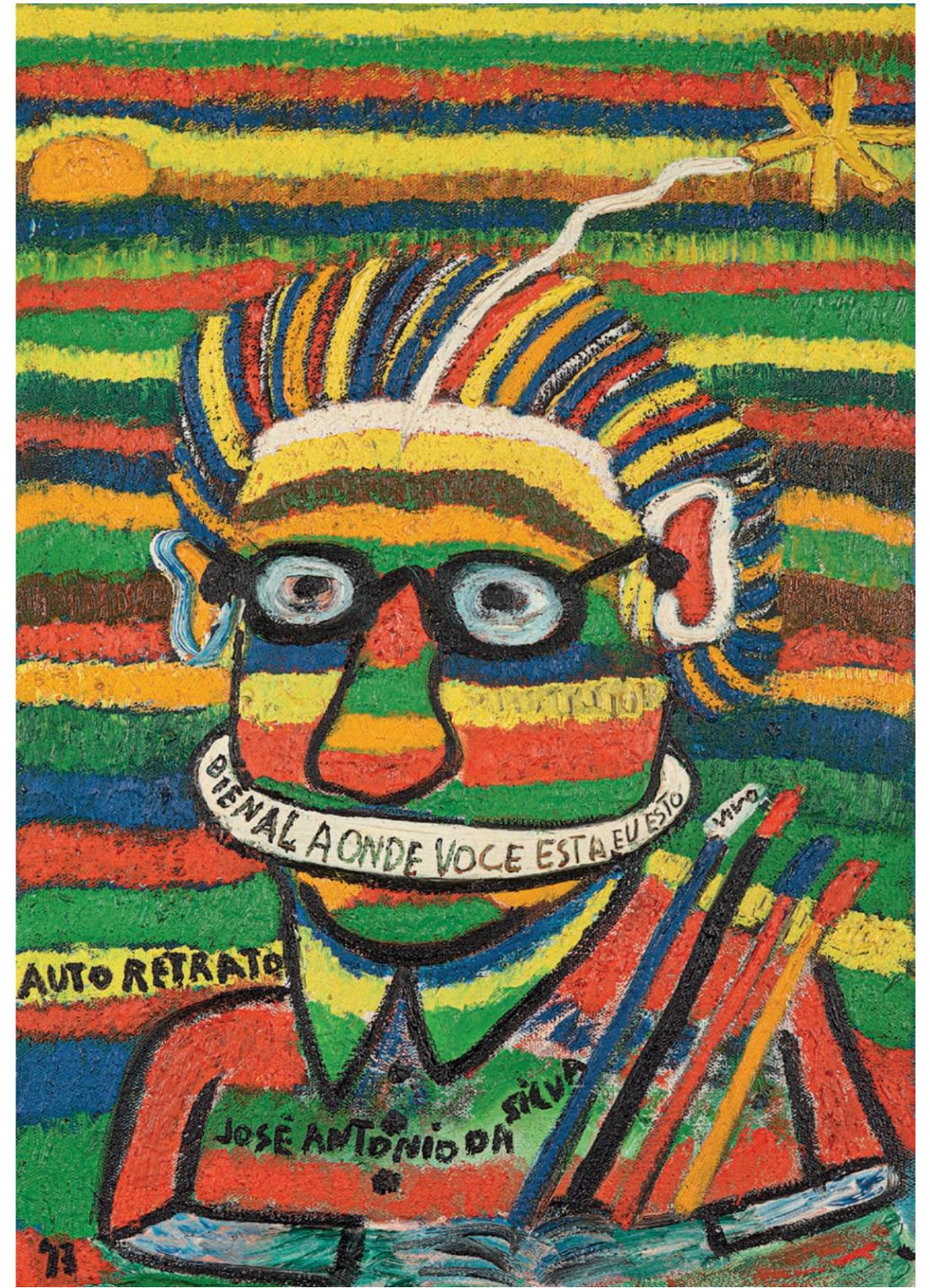
Gabriel Pérez-Barreiro é diretor artístico do Museo Universidad de Navarra. Doutor em História e Teoria da Arte pela Universidade de Essex, Reino Unido. De 2008 a 2018 foi diretor e curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Nova York, EUA, onde atualmente é conselheiro técnico e estratégico. De 2002 a 2008 foi curador de Arte Latino-Americana no Blanton Museum of Art, Universidade do Texas, em Austin, EUA. No Brasil, atuou como curador-chefe da 6ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2007), curador-chefe da 33ª edição da Bienal de São Paulo (2018) e curador da representação brasileira na 58ª Bienal de Veneza, Itália (2019). Foi também conselheiro da Fundação Iberê.



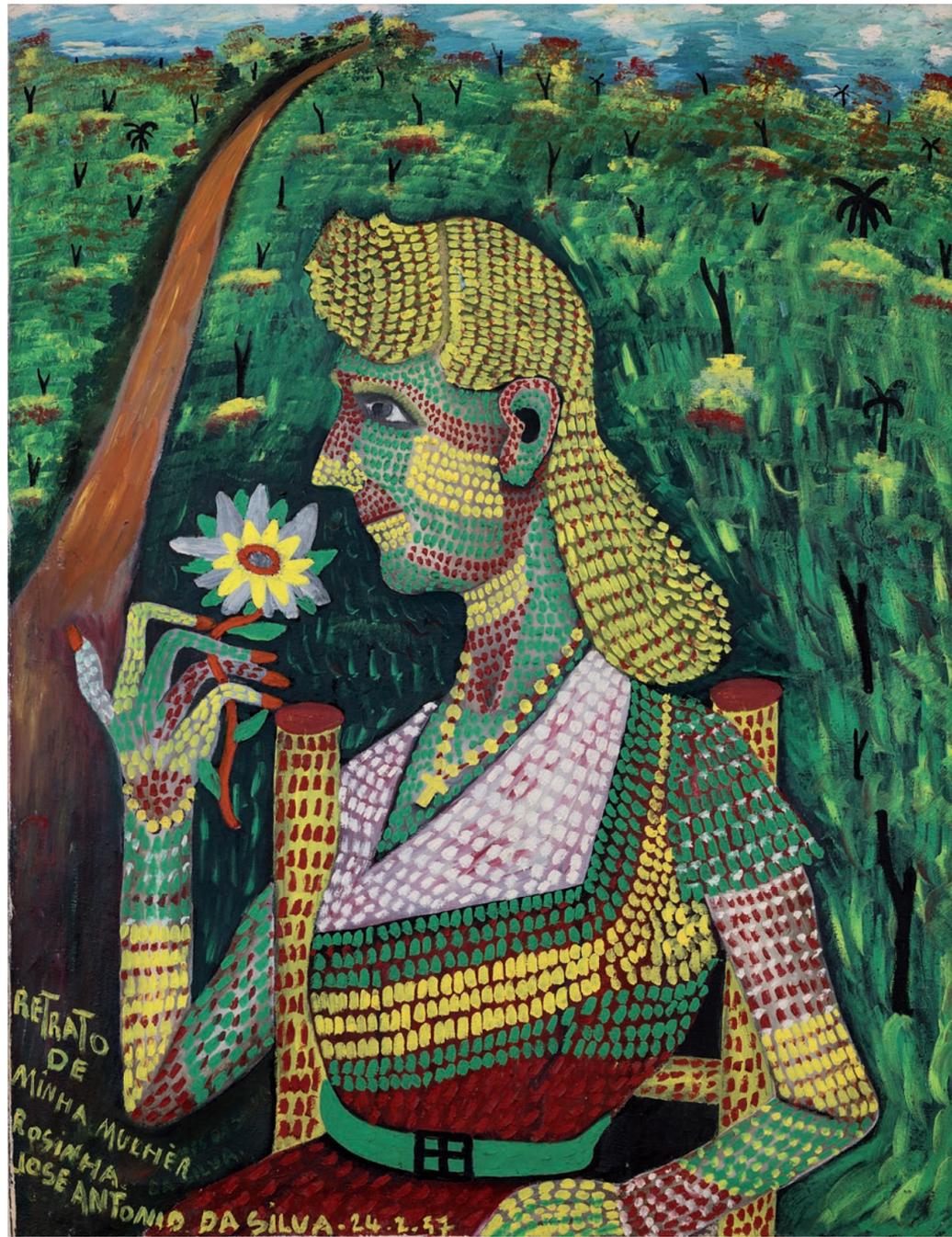
Maleta de Pintura, 1957
Óleo sobre madeira
40 x 60 x 5 cm
Col. José Roberto Bortoletto Junior



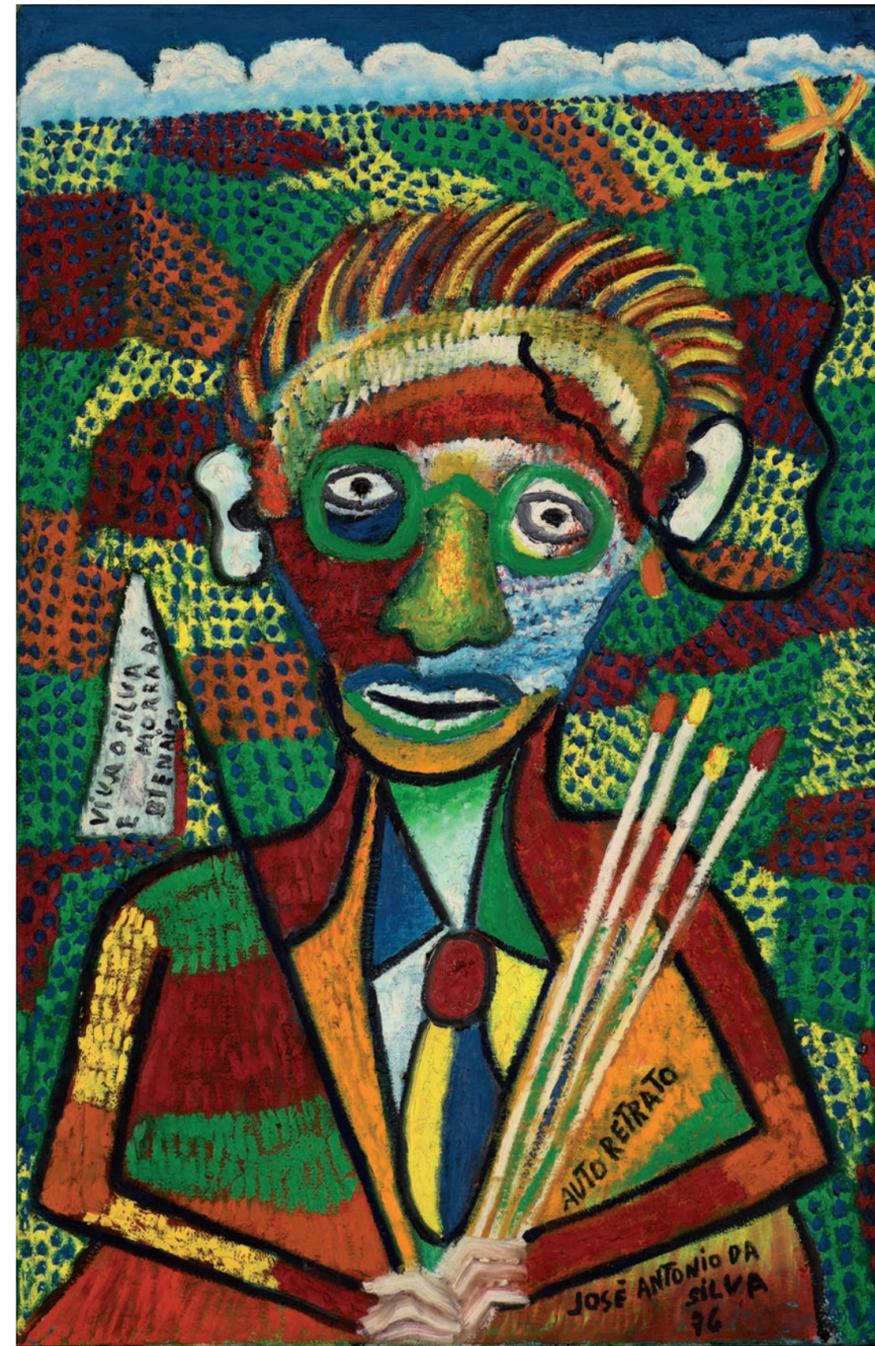
Autorretrato, 1973
 Óleo sobre tela
 60 x 40 cm
 Col. Orandi Momesso



Autorretrato, 1973
 Óleo sobre tela
 60 x 40 cm
 Col. Orandi Momesso



Retrato da minha mulher Rosinha, 1957
 Óleo sobre tela
 94 x 74 cm
 Col. Museu de Arte Contemporânea da Universidade
 de São Paulo, doação Theon Spanudis



Autorretrato, 1976
 Óleo sobre tela
 80 x 50 cm
 Col. particular



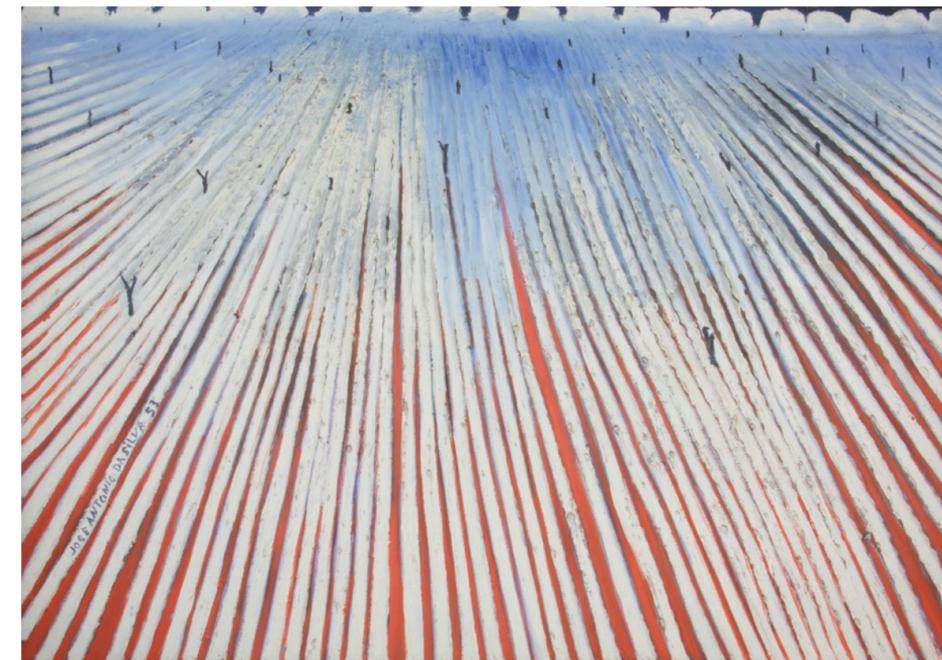
Enforcados da Bienal, década de 1990
 Óleo sobre tela
 100 x 60 cm
 Col. particular



Sem título, 1977
Óleo sobre tela
44 x 61,5 cm
Col. Lucas Arruda



Algodão, 1972
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Col. particular



Algodão, 1953
Óleo sobre tela
70 x 100 cm
Col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Sem título, 1980
Óleo sobre tela
69 x 99 cm
Col. Alexandre Martins Fontes



Algoal com troncos decepados, 1975
Óleo sobre tela
70 x 150 cm
Col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Queimada, 1950
Óleo sobre tela
60 x 100 cm
Col. particular



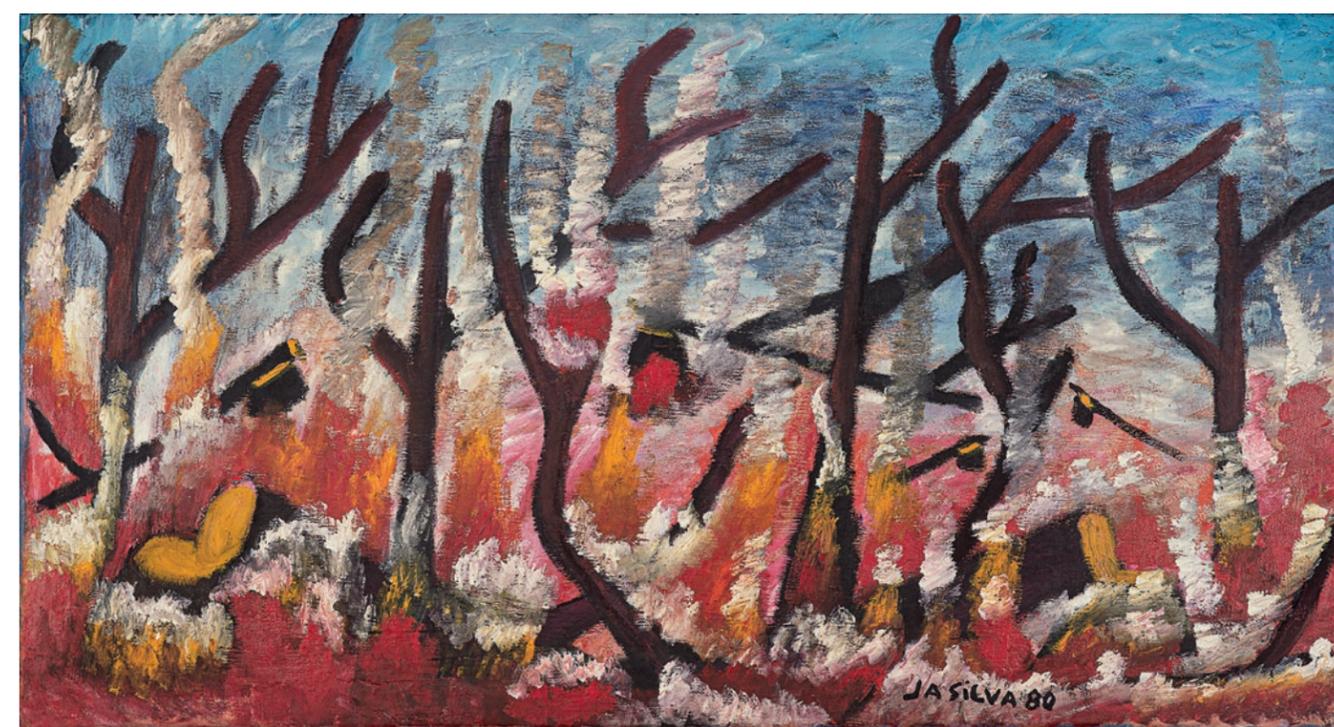
Queimada, 1971
Óleo sobre tela
40 x 60 cm
Col. particular



Algo doal, 1974
Óleo sobre tela
49 x 70 cm
Col. Vilma Eid



Queimada, 1970
Óleo sobre tela
65 x 100 cm
Col. Fernanda Feitosa e Heitor Martins



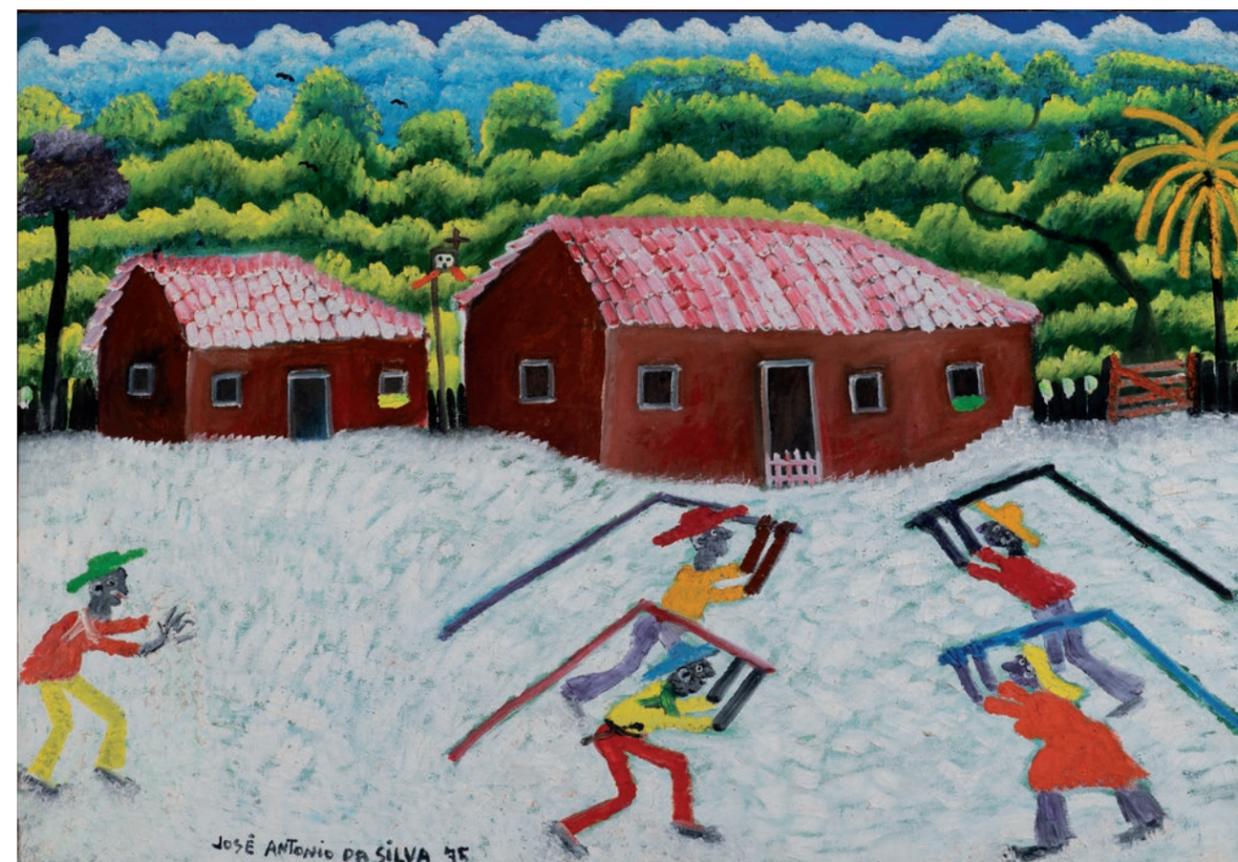
Queimada, 1980
Óleo sobre tela
53,5 x 98 cm
Col. Orandi Momesso

Destruição pela seca, 1951
Óleo sobre tela
45 x 60 cm
Col. Orandi Momesso





Paisagem rural e trabalhador com enxadas, 1948
Óleo sobre tela
44,5 x 69,5 cm
Col. Orandi Momesso



Batendo algodão, 1975
Óleo sobre tela
69 x 99 cm
Col. Vilma Eid



Sem título, 1979
Óleo sobre tela
70 x 100 cm
Col. Vilma Eid



Algodão, 1969
Óleo sobre tela
65 x 100 cm
Col. Vilma Eid



Operação cirúrgica, 1956
Óleo sobre tela
49 x 70 cm
Col. Orandi Momesso



Boiada descansando no mangueirão, 1956
Óleo sobre tela
70 x 100 cm
Col. Vilma Eid



A derrubada, 1949
Óleo sobre tela
48 x 63 cm
Col. Marta e Paulo Kuczynski



Vaso de flores, 1976
Óleo sobre tela
55 x 44,5 cm
Col. Orandi Momesso



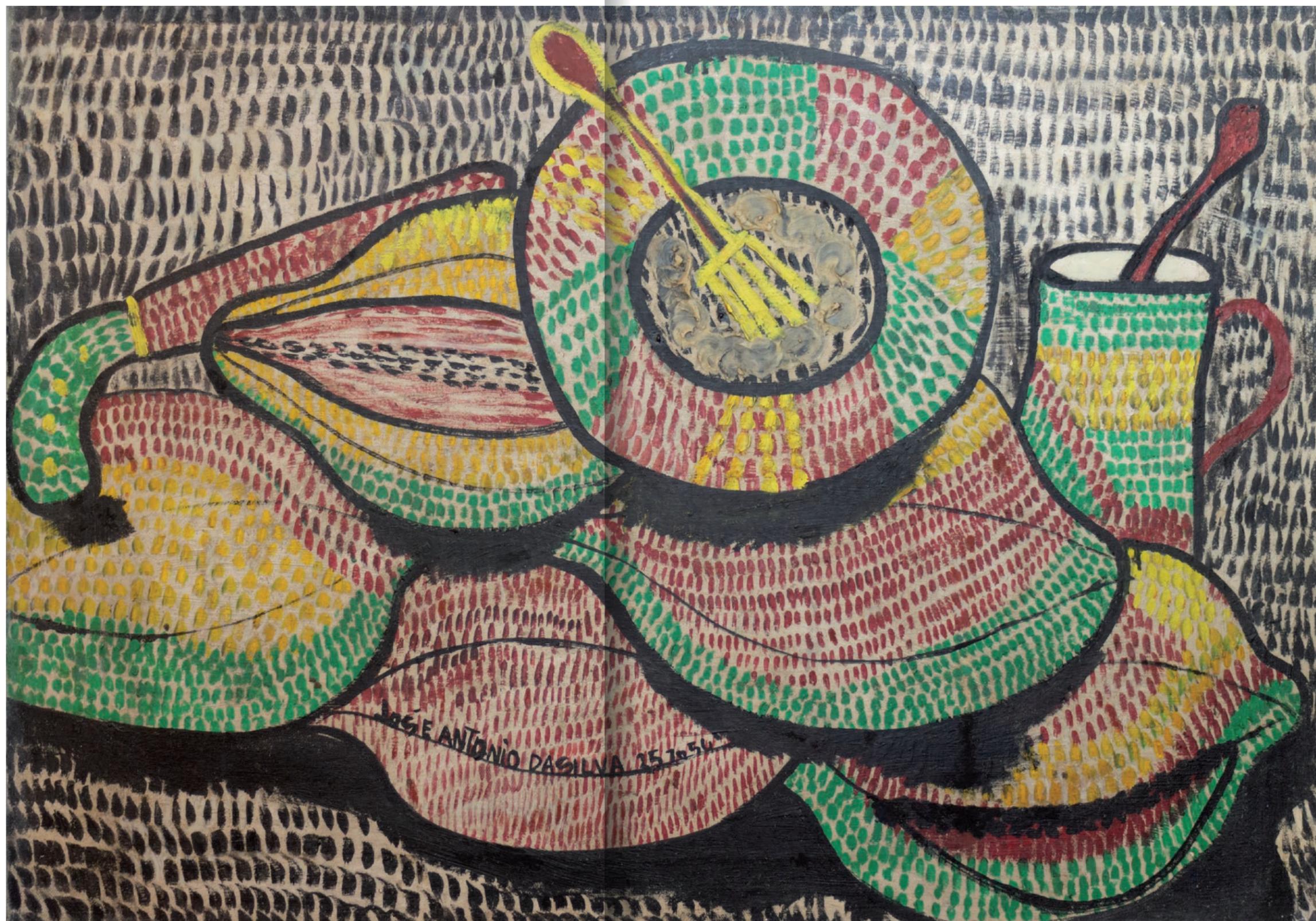
Cesta de flores, 1966
Óleo sobre tela
50 x 60 cm
Col. Orandi Momesso



Cesta de flores, 1997
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Col. Ladi Biezus



Sem título, 1981
Óleo sobre tela
55 x 38 cm
Col. Alexandre Martins Fontes



**Natureza-morta
em pontilhismo, 1951**
Óleo sobre tela
50 x 71 cm
Col. Fernanda Feitosa
e Heitor Martins



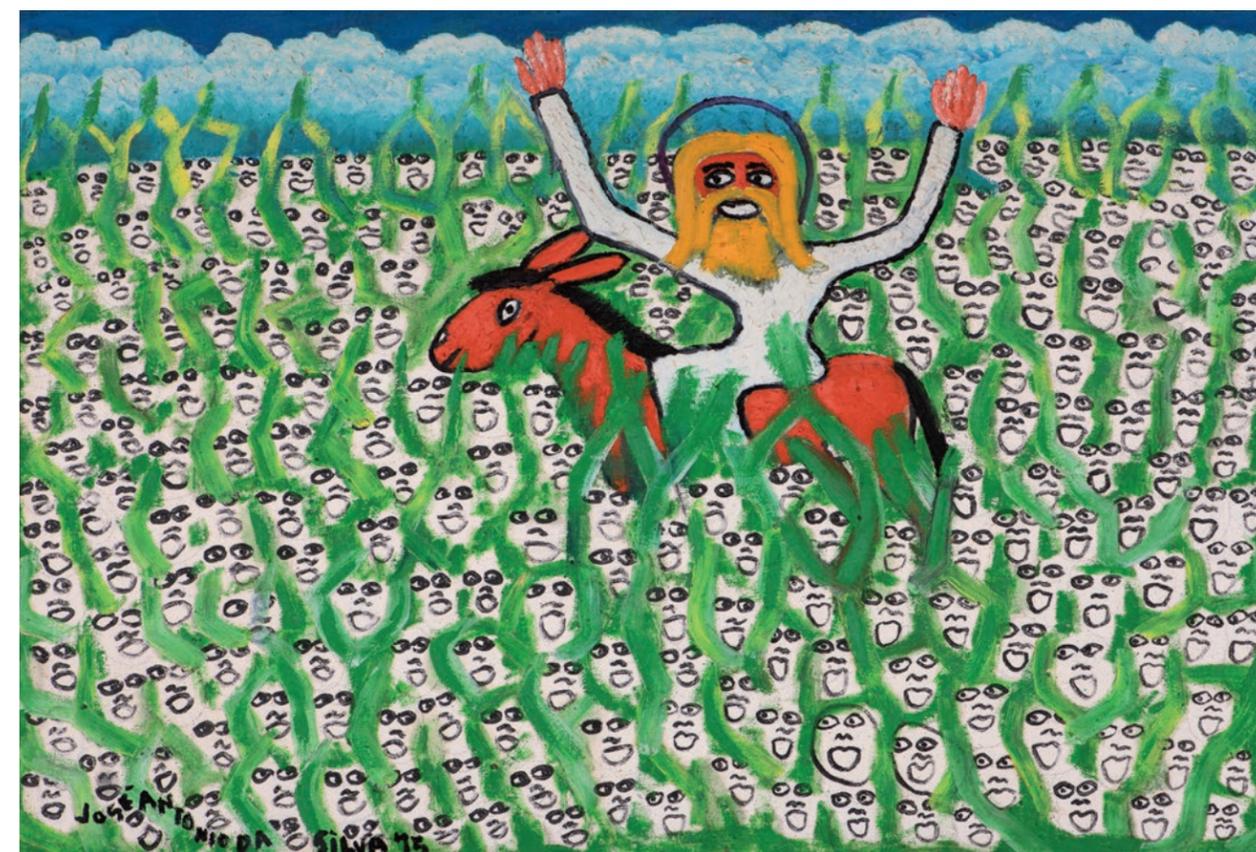
Sem título, 1968
Óleo sobre tela
45 x 60 cm
Col. Alexandre Martins Fontes



Melancia, 1956
Óleo sobre tela
49,7 x 70,5 cm
Col. Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo, doação Theon Spanudis



Jesus na Cruz, 1956
Óleo sobre tela
69 x 99 cm
Col. Orandi Momesso



Entrada de Jerusalém, 1975
Óleo sobre tela
50 x 80 cm
Col. particular



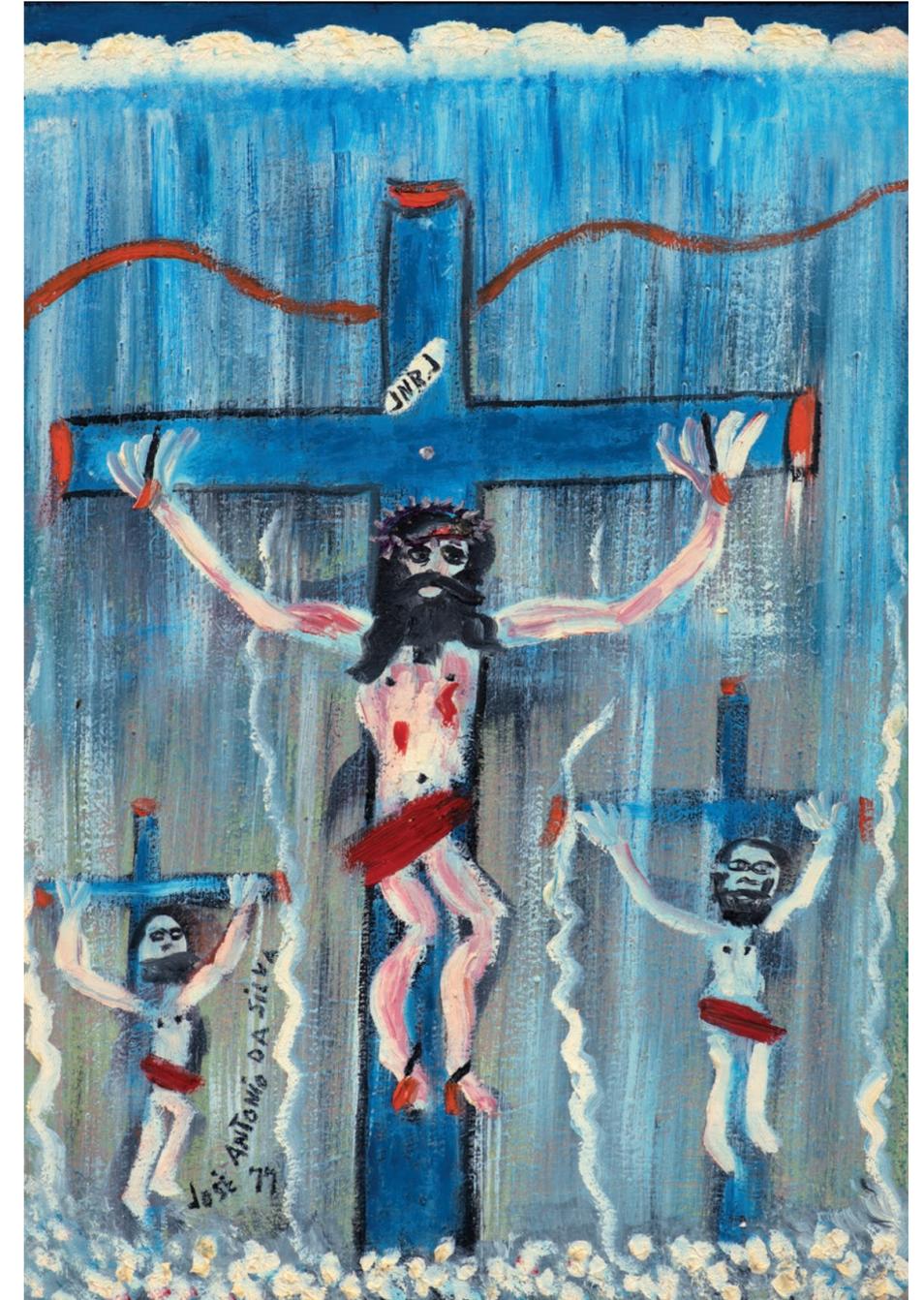
Descida da Cruz, 1955
Óleo sobre tela
65,5 x 50,5 cm
Col. Orandi Momesso



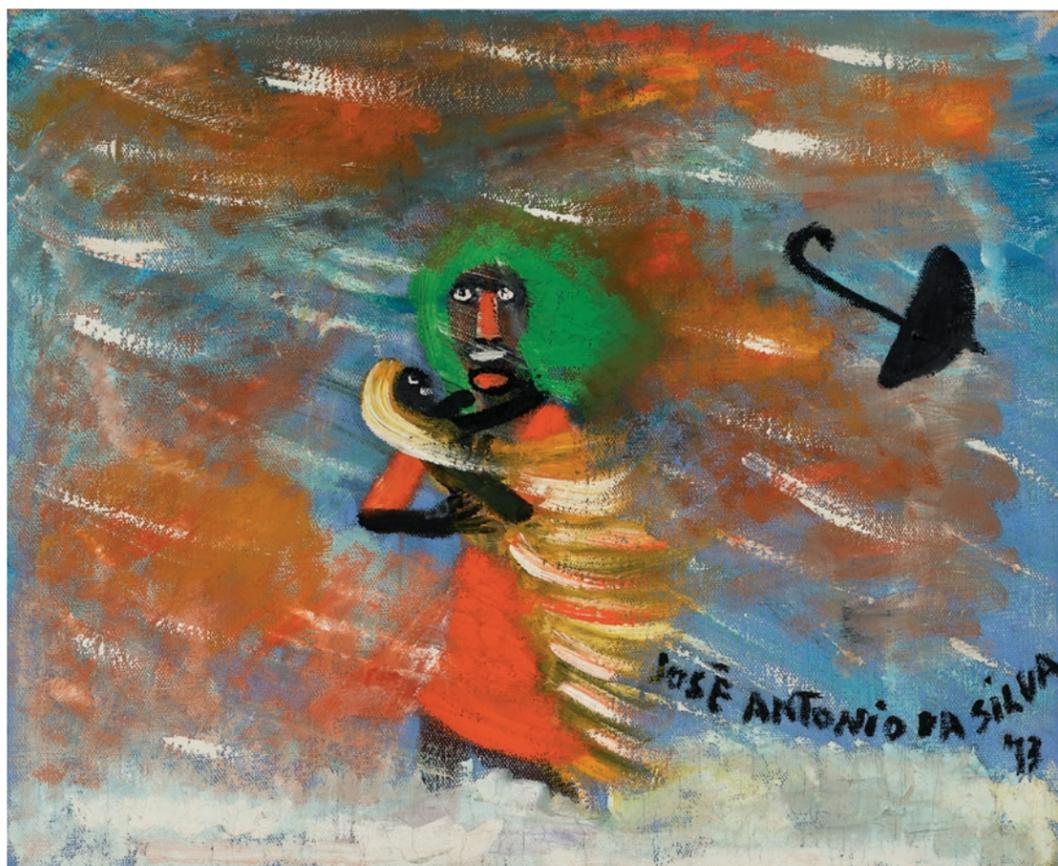
Santa Ceia, 1968
Óleo sobre tela
71,5 x 101,5 cm
Col. Orandi Momesso



Cristo Redentor na Baía de Guanabara, 1980
 Óleo sobre tela
 70 x 100 cm
 Col. Ladi Biezus



Tempestade pela morte de Jesus, 1977
 Óleo sobre tela
 60 x 42 cm
 Col. Ladi Biezus



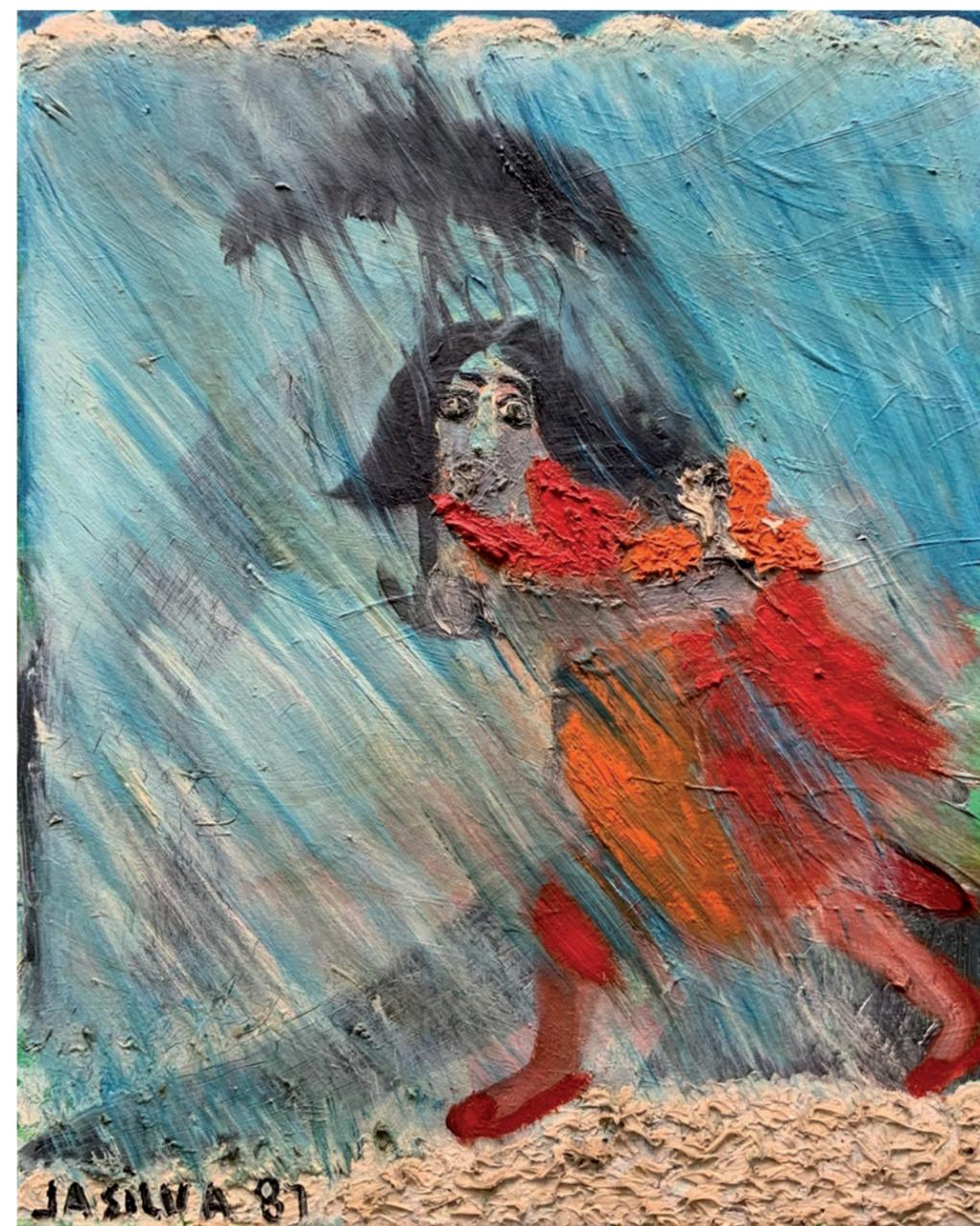
Vendaval, 1973
Óleo sobre tela
41,5 x 50 cm
Col. Orandi Momesso



Ovelhas na chuva, 1980
Óleo sobre tela
50 x 70 cm
Col. Lucas Arruda



Pastoreio, 1968
Óleo sobre tela
40 x 50 cm
Col. Orandi Momesso



Sem título, 1981
Óleo sobre tela
50 x 40 cm
Col. Alexandre Martins Fontes



Espantalho na paisagem, 1950
Óleo sobre tela
49 x 69,8 cm
Col. particular



Espantalho, 1951
Óleo sobre tela
46 x 62 cm
Col. Orandi Momesso



Trenzinho do
"Grand Palais", 1986
Óleo sobre tela
50 x 120 cm
Col. particular



JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA

CRONOLOGIA

1909-1945: Infância e início da trajetória artística

José Antônio da Silva nasceu em 1909 em Sales Oliveira, SP, em um ambiente rural onde trabalhou na lavoura de café. Suas primeiras experiências artísticas surgiram ao desenhar em folhas de café, apesar da reprovação do pai. Na adolescência, tornou-se conhecido como violeiro em bailes rurais. Entre 1932 e 1945, exerceu diversas atividades, como colono e trabalhador na estrada de ferro, enquanto começava a desenhar em papelão, cobrindo as paredes de sua casa com suas obras, o que lhe rendeu a fama de “louco”. Em 1936, fixou-se em São José do Rio Preto, trabalhando como porteiro noturno.

1946-1950: Reconhecimento e primeiras exposições

Em 1946, Silva participou de um concurso de pintura em São José do Rio Preto, onde seu trabalho foi premiado pelo júri, mas rebaixado pela organização, causando-lhe desgosto. Ainda assim, o evento marcou o início de seu reconhecimento. Em 1948, realizou sua primeira exposição individual na Galeria Domus, em São Paulo, e obras suas foram adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo – MASP. Em 1949, o publicou seu primeiro livro, *Romance de minha vida*, através do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e participou de exposições no Rio de Janeiro.

1951-1960: Consolidação e projeção internacional

Na década de 1950, Silva ganhou destaque em bienais e exposições internacionais. Em 1951, foi premiado na I Bienal de São Paulo. No ano seguinte, participou da XXVI Bienal de Veneza. Em 1954, recebeu um prêmio em Havana. Sua obra foi incluída em exposições nos EUA e Europa, e em 1960, seu nome apareceu no dicionário *Who is Who in Latin America*, publicado pela Stanford University Press.

1961-1980: Museu e fases artísticas

Em 1966, Silva criou o Museu Municipal de Arte Contemporânea em São José do Rio Preto, dedicado a sua obra e à de outros artistas, e Silva ganha Sala Especial na XXXIII Bienal de Veneza, cuja representação brasileira é organizada por Pietro Maria Bardi. Em 1971, destruiu parte de suas obras, marcando uma ruptura com seu estilo anterior. Na década de 1970, passou por diferentes fases artísticas e participou de exposições no Brasil e no exterior.

1981-1996: Últimos anos e legado

Nos anos 1980 e 1990, Silva continuou a produzir e expor, publicando livros e participando de mostras como a Bienal de São Paulo de 1987, da qual participou de sete edições. Em 1989, O MAC USP realizou uma retrospectiva de sua obra, intitulada *José Antônio da Silva, pintor do Brasil*, em comemoração aos 80 anos do artista, premiada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como melhor exposição do ano. Em 1996, faleceu em São Paulo, vítima de um derrame cerebral. Seu legado foi celebrado em retrospectivas, como a realizada pela Pinacoteca de São Paulo em 1998. Sua obra permanece como um marco da arte brasileira, reconhecida por sua originalidade e conexão com a cultura rural do interior do Brasil.

**JOSÉ ANTÔNIO
DA SILVA
PINTAR O BRASIL**

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Gabriel Pérez-Barreiro

Design gráfico

Adriana Tazima

Montagem

Concreção

Seguro

Howden Brasil

Transporte

Millenium

Laudos técnicos

Angela Freitas

Ellen Röpke Ferrando

Coordenação do projeto

Mv Arruda Produções Culturais

Vitória Arruda

Carla Ogawa, assistente

Produção e Realização

Fundação Iberê

CATÁLOGO

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Textos

Gabriel Pérez-Barreiro

Pedro Scudeller

Vanine Borges Amaral

Tradução

Aude Peleket

Revisão de texto

Armando Olivetti

Projeto gráfico

Pomo Estúdio

Fotografias

Alexandre Santos Silva, p. 13, 37

Ana Francisca Barros, p. 42-43

Direitos reservados, p. 2 (detalhe), 6

(detalhe), 9 (centro), 17, 20, 22-24, 41,

44, 47, 55, 58-59, 60

Everton Ballardín, p. 18 (esquerda)

João Liberato, p. 25, 31-33, 36, 53,

contracapa

Luciano Momesso (*in memoriam*) e

Sergio Guerini, p. 54

Sergio Guerini, p. 4, 14-16, 18 (direita),

21, 27-30, 34-35, 38-40, 45-46, 48-52,

56-57, capa

Tate, p. 15

The estate of L.S. Lowry, p. 9 (direita)

Vinicius Assencio e Malu Teodoro,

p. 19, 26

Impressão

Ideograf

Edição 2025 ©

Fundação Iberê

Página 61: Retrato do artista
José Antônio da Silva.

Exposição também
apresentada no Museu de
Grenoble, de 11 de abril a 6
de julho de 2025, e no Museu
de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo –
MAC USP, de 15 de novembro
de 2025 a 15 de março
de 2026.

Todos os esforços foram feitos
para identificar os detentores
dos direitos autorais das
imagens aqui reproduzidas.
Eventuais falhas ou omissões
serão corrigidas em
futuras edições.

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüller

Glaucia Stifelman

Hermes Gazzola

Isaac Alster

Joseph Thomas Elbling

Júlio Cesar Goulart Lanes

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Livia Bortoncello

Nelson Pacheco Sirotsky

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sérgio D'Agostin

Wagner Luciano dos Santos Machado

William Ling

Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Gilberto Schwartzmann

Heron Charneski

Ricardo Russowsky

Volmir Luiz Gilioli

Diretores

Justo Werlang

Diretor-Presidente

Ingrid de Kroes

Vice-Presidente

Rodrigo Azevedo

Vice-Presidente

Anna Paula Vasconcellos Ribeiro

Cesar Paz

Fabio Chemello

José Luiz de Mello Canal

Marcelo Bezerra de Mello Marinho

Mathias Kisslinger Rodrigues

Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretaria Executiva

Nara Rocha

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica

Ilana Machado, coordenação

Juliana Corrêa, assistente de coordenação

Brenda Leie, Eduarda Cartagena,

Eduarda Fassina Silva, Gabrielle Aguiar Lopes,

Leonardo Hoppe Zillmann,

Leonardo Miguel Ramos, Raphaelle Cardoso

e Yasmin Lima, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert

Gustavo Possamai

Nina Sanmartin

Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch

Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Vítor Daniel Rosa

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpatto, consultor

Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Receptivo

Lury Fontes dos Passos

Laura Palma

J831 José Antônio da Silva: pintar o Brasil / curadoria e texto Gabriel Pérez-Barreto – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2025

64 p.: il. color. ; 20,8 x 29 cm.
Catálogo da exposição realizada na
Fundação Iberê de 09/08/2025 a 02/11/2025
ISBN 978-85-89680-93-6
Acompanha encarte com textos de Vanne Borges
Amaral e Pedro Scudeller 23 p.; 17 x 25 cm.

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. 3. Silva,
José Antônio da. I. Pérez-Barreto, Gabriel.
II. Amaral, Vanne Borges. III. Scudeller, Pedro.
IV. Fundação Iberê Camargo.

CDU 74(81)

Catálogo na publicação: Marcela Peters Perlott - CRB10/2511



Lei Rouanet

A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA
AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES

PATROCINADORES



GRUPO GPS



Grupo Savar



PROGRAMA EDUCATIVO



APOIO/PARCERIAS



PATROCÍNIO LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA
PROGRAMA EDUCATIVO

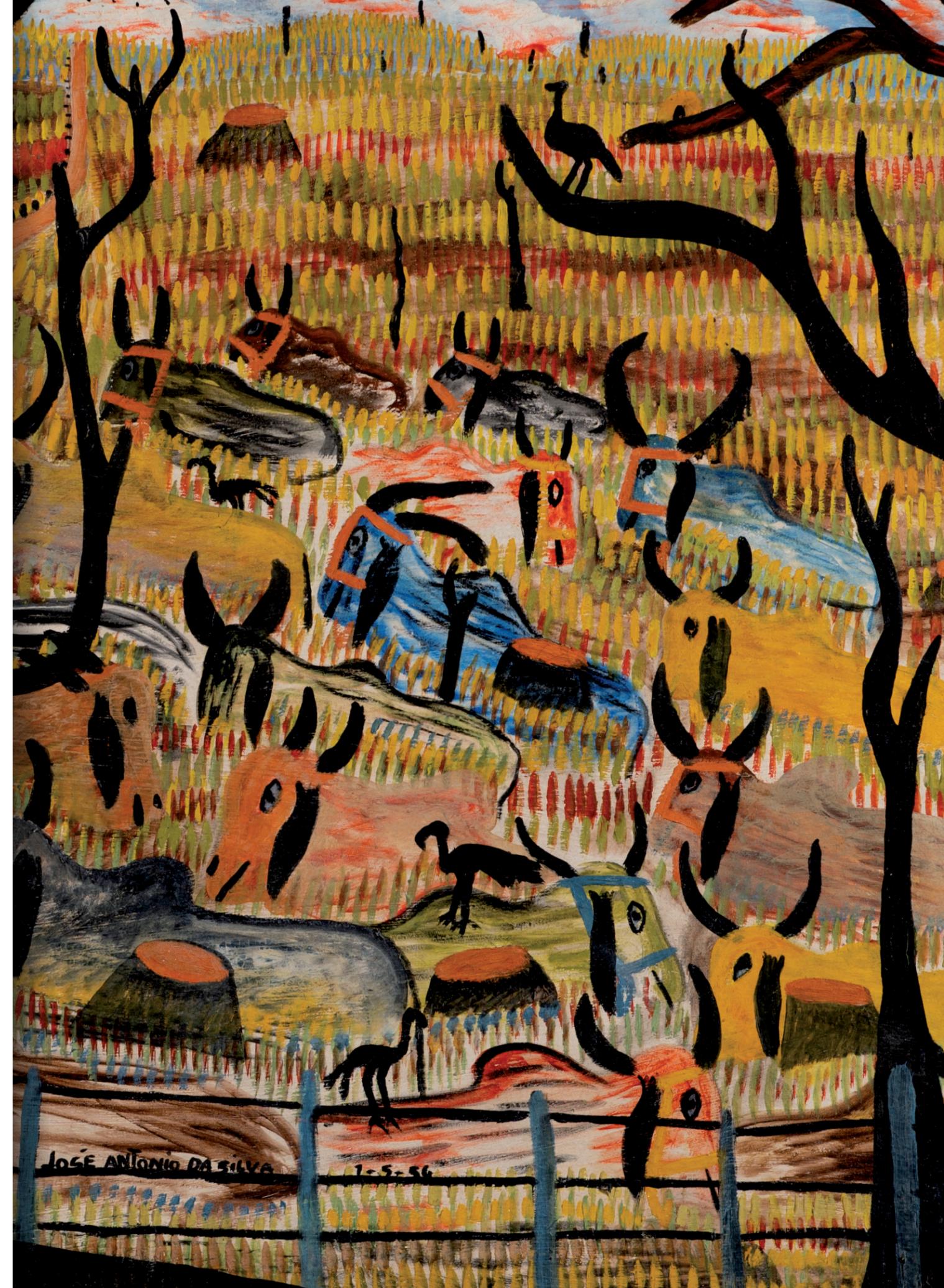


MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2025

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMS | GLAUCIA STIFELMAN
HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY
RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

MANTENEDORES: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON





Fundação **Iberê**

Av. Padre Cacicque, 2000
+55 (51) 3247 8000
Porto Alegre/RS

www.iberecamargo.org.br

ISBN 978-85-89680-93-6

