

TEXTOS ADICIONAIS

**JOSÉ ANTÔNIO  
DA SILVA**  
PINTAR O BRASIL



Fundação Iberê

# JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA

## PINTAR O BRASIL



PARCEIRO  
INSTITUCIONAL  
**MUSÉE DE  
GRENOBLE**  
Programa Cultural

MAC USP

REALIZAÇÃO  
INSTITUCIONAL

Fundação Iberê

PATROCÍNIO

**PETROBRAS**

**BANCO DO BRASIL**

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

# A ARTE POPULAR BRASILEIRA E AS MICROUTOPIAS DA “VIDA INTERIORANA”

VANINE BORGES AMARAL

No interior do Brasil, distante dos grandes centros urbanos, expressões artísticas populares vêm há muito despertando o interesse de estudiosos e artistas visuais, seja em uma instância etnográfica e antropológica, seja com fins de inspiração formal e apreciação estética, na busca por uma linguagem genuína de brasilidade. Normalmente, tais manifestações criativas, que se desenvolvem à margem dos circuitos culturais oficiais e institucionalizados, iniciam-se dentro de uma ordem coletiva em que criações autorais emergem, conferindo posteriormente um reconhecimento individual aos artistas populares. No caso de José Antônio da Silva (1909-1996), de forma vanguardista, sua obra coloca-se como singular por sua linguagem visual e intenção artística, sem necessariamente haver uma transição de função, utilitária ou sacra, comum no contexto da formação do que se entende por Arte Popular Brasileira (APB).

Silva apresenta-se como pioneiro no sentido de adentrar nos espaços culturais e artísticos como alguém que não passou por uma formação institucionalizada. Ao mesmo tempo, sua obra autoral fundamenta-se no narrar coletividades, preservando e socializando saberes típicos daqueles que habitam nos tempos e espaços rurais do país. Quando se propõe a contar por meio desse seu fazer artístico as formas de existir no interior brasileiro para os públicos da “cidade grande”, Silva se conecta com o mundo da APB. A fim de situá-lo dentro desse universo criativo, discorreremos sobre o percurso histórico e conceitual do enquadramento da APB no sistema de arte e cultura, incluindo sua interpretação como patrimônio cultural brasileiro e sua inserção no mercado da arte na contemporaneidade.

A APB tem sido objeto de extenso estudo no meio acadêmico do país, sendo considerada um fenômeno local e disruptivo de expressão criativa do povo que desafia os preceitos estéticos formais institucionalizados. No entanto, no cenário internacional, as discussões sobre esse tema são escassas e, quando ocorrem, geralmente se concentram em estudos de caso da vida e da obra do artista ou são tratadas predominantemente sob a perspectiva do patrimônio cultural.

Além disso, as dificuldades de tradução para a língua inglesa, ora identificando a APB como “folk art”, ora como “popular art”, têm contribuído para a fragmentação da produção acadêmica a ela relacionada. Frequentemente, situa-se essa manifestação cultural da atualidade numa posição segregada do chamado “mundo da arte contemporânea”, aproximando-a das práticas artesanais tradicionais.

Seguindo uma “tendência curatorial” no início do século XX, intelectuais, artistas e instituições oficiais recategorizaram as expressões culturais do povo, rotulando-as como “arte folclórica ou popular” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 228). A APB foi progressivamente aceita em diversos campos artísticos, como artesanato, arte e design. Observada pela primeira vez em expressões populares como esculturas, pinturas e têxteis, a APB atravessou, desde então, com fluidez, as fronteiras institucionais, com diferentes administrações governamentais que colaboraram para finalmente declará-la patrimônio cultural nacional. Simultaneamente, o setor da indústria da arte começou a promover a APB para torná-la mais desejável pelo mercado, atraindo consumidores de classes sociais mais altas.

A apropriação artística inicial das culturas populares, motivada por uma atitude antropofágica do Movimento Moderno Brasileiro, criou, aos poucos, a atmosfera cultural que explica o lugar que a APB ocupa hoje na sociedade da era neoliberal.

Estabeleceu-se, assim, um *status* flutuante entre herança nacional, artefatos culturais consumíveis e práticas artísticas genuínas. Nesse contexto, compreende-se a APB como uma criação autoral de artistas sem formação institucional, nascidos e criados em condições socioeconômicas vulneráveis, em que as expressões artísticas individuais estão profundamente enraizadas em memórias culturais e modos coletivos de saber e fazer. Se inicialmente a APB estava associada a objetos utilitários da vida cotidiana em cerâmica, palha ou madeira e em vestimentas e adornos utilizados em celebrações e festividades tradicionais coletivas, hoje ela reúne obras em diferentes meios, de pintura ou escultura, feitas com intenção artística por criadores que têm consciência dos interesses mercadológicos.

Assim, pode-se compreender a APB como uma expressão artística no universo das culturas populares que se desenvolve ao longo da história desde 1930, quando se registra a atuação do movimento folclórico no Brasil. Toma-se aqui a APB sob uma nova perspectiva conceitual de análise, considerando o contexto de mercantilização na contemporaneidade.

## OS SENTIDOS DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

Os debates sobre o lugar ocupado pela APB estão intrinsecamente ligados às iniciativas do país sobre a preservação do patrimônio cultural. No início dos anos 1900, o esforço do Estado para estabelecer uma identidade nacional brasileira, numa república independente desde 1889, criou políticas culturais destinadas a transformar o vasto território e a diversidade de povos em uma nação coesa. Esse movimento prosseguiu e, em 1930, foi endossado pelos artistas modernistas que participaram do projeto de construção da nação durante o primeiro mandato presidencial de Getúlio Vargas (Philippou, 2005, p. 251).

Os artistas e intelectuais associados ao Movimento Modernista estavam comprometidos com a definição de uma cultura autêntica brasileira e, ao mesmo tempo, com a implementação de políticas patrimoniais no país. Enquanto aplicavam técnicas e estilos de expressão modernos, recusavam-se a importar para o Brasil os mesmos modelos de arte estrangeiros, sobretudo

os europeus. Como sugere o sociólogo brasileiro Renato Ortiz (2000, p. 255), “a recuperação da cultura popular foi a forma de expressar os ideais de vanguarda e avançar no projeto de construção nacional”.

O pensamento intelectual brasileiro em desenvolvimento entendia ser possível associar práticas criativas locais com a modernidade, de forma a reforçar as peculiaridades brasileiras à luz das novidades da época. No Manifesto Antropofágico, documento de referência do movimento modernista no país, Oswald de Andrade destacava a necessidade de uma “consciência participativa” (Andrade; Bary, 1991, p. 39), posicionando-se contra o ímpeto racional, utilitarista, hierárquico e catequizador moderno que então prevalecia. Por meio de “uma atitude canibal”, segundo Andrade, esse Manifesto defendia a ideia de um país pronto para absorver influências artísticas e acadêmicas externas e reelaborá-las a partir de sua própria base identitária.

Não obstante o fato de que o movimento antropofágico se concentrou na identificação de um sujeito brasileiro abstrato, sem discutir as condições opressivas ou de classe em que existiam as verdadeiras populações indígenas e afrodescendentes brasileiras (Schwartz, 2004, p. 239), ele “tornou-se um fundamento genealógico obrigatório para os debates acadêmicos contemporâneos sobre hibridismo e pós-colonialismo” (Irwin; Szurmuk, 2012, p. 22). Foi assim que os modernistas buscaram o “primitivo” brasileiro. Diferentemente da Europa, que se voltava para os chamados humanos primitivos dos mundos distantes da África e da Oceania, no Brasil, os modernistas o encontraram em seu próprio quintal. Numa virada paradoxal, essa manifestação artística foi promovida por uma “elite cultural branca [que] se apropriou do local e marginalizou-o, nacionalizou-o e depois o universalizou” (Philippou, 2005, p. 251).

Às revalorizações culturais dos descendentes de indígenas e afro-brasileiros também se somaram outras duas formas de mestiçagem: o sertanejo e o caipira (Ribeiro, 2000, p. 189-315). Os sertanejos consistem na população crioula pobre e mestiça que se mudou das regiões litorâneas para se estabelecer no sertão do Nordeste e trabalhar com o pastoreio de gado. Embora vivessem em condições precárias, eles forneciam aos colonizadores carne, couro e bois de arado. Já os caipiras descendem de populações crioulas que se estabeleceram no Sudeste – associam-se diretamente aos habitantes do interior, principalmente dos estados de São Paulo e Minas Gerais –, que, durante o período da colonização, foram responsáveis por organizar as expedições ao sertão – as bandeiras –, a fim de ocupar novos territórios e escravizar os povos indígenas.

Sob a dependência política e econômica das elites portuguesas e crioulas, essas culturas mestiças experimentaram modos de vida únicos nesses novos ambientes. Incorporaram elementos socioculturais afro-brasileiros e indígenas, filiando-se a esses grupos por meio da criação de uma cultura camponesa que também sofreu exploração. Organizaram-se em movimentos populares anti-hegemônicos ao longo da história. Em tais circunstâncias, a noção de brasilidade proposta pelos intelectuais do início do século XX encontrou ressonância numa realidade de culturas locais plurais que compartilhavam condições semelhantes de opressão no vasto território brasileiro.

O período entre as décadas de 1930 e 1950 representou uma fase de intenso registro e catalogação de APB, na qual pesquisadores e artistas, ao passo que buscavam inspiração para suas atividades criativas individuais, identificavam práticas culturais populares que se tornariam símbolos da identidade nacional (Schelling, 1996, p. 258). Esse movimento se fortaleceu com a exposição da APB em centros urbanos mais proeminentes. Em 1947, a “Exposição Popular de Cerâmica”, no Rio de Janeiro, divulgou a produção do escultor figurativo de barro pernambucano Mestre Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), cujas peças eram comercializadas na feira de Caruaru, em Pernambuco (Frota, 2005, p. 29). Esse evento é considerado um marco que simboliza a “descoberta” da APB.

A inclusão das culturas populares nos espaços institucionais é resultado inicialmente do movimento folclórico brasileiro, no período entre 1947 e 1964. Os esforços dos folcloristas visavam à preservação das expressões populares que participavam do processo formativo da cultura nacional, e, por isso, deveriam ser protegidas de estrangeirismos (Vilhena, 1997, p. 260). Após esse período, o pensamento social em desenvolvimento no país começou a aceitar a relação entre essas manifestações culturais e a vida moderna como representação da desigualdade e exploração entre diferentes grupos sociais. Essa nova abordagem coincide com a ideia de hibridização de García Canclini (1995), ao sustentar que as culturas populares mesclam os conhecimentos vernáculos com as influências das indústrias culturais.

A agenda oficial, desenvolvida sob a orientação dos intelectuais modernistas, estimulou a organização de exposições e de coleções públicas e privadas, especialmente entre os anos de 1960 e 1980, a exemplo da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, que inaugurou as atividades do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), seminal da APB, organizada em 1969 em São Paulo pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Inspirada na cultura popular, ela procurou correlacionar a produção artesanal com o *design* industrial.

Seja pelo caráter documental das formas de viver livres das amarras da modernidade, seja pelo apelo estético de possibilidades criativas desprendidas dos cânones acadêmicos, exemplares de APB passaram a figurar em coleções artísticas e a transitar pelos circuitos culturais oficiais. Os colecionadores, então, adquiriam itens do cotidiano feitos com matérias-primas locais e técnicas tradicionais, ligados a rituais religiosos, práticas culinárias, jogos infantis e festividades. Aqueles que procuraram a APB a entenderam como a materialização da autenticidade, uma expressão pura da alma do povo brasileiro, livre de padrões estéticos estrangeiros. A ideia subjacente era que essa arte seria feita por pessoas sem contato com o mercado de arte e, como tal, não sujeitas à influência comercial técnica ou estilística.

Nessas circunstâncias, a APB foi descrita na literatura como arte ingênua, espontânea, incomum ou estranha. Quando associada ao termo “primitivo”, como afirma Philippou, produziria um efeito de brasilidade autêntica, vernácula e localizada, em oposição a uma “intensa reeuropeização da sociedade e da cultura brasileiras no século XIX” (2005, p. 248), que foi o que ocorreu durante a fase do Império que se seguiu à proclamação da Independência, entre 1822 e 1889.

As coleções privadas da APB resultaram na criação de museus de arte. O acervo mais extenso está no Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, criado em 1995 a partir da coleção particular do francês Jacques Van de Beuque (1922-2000). Angela Mascelani (2009), diretora do Museu, destaca o reconhecimento da autoria ao falar sobre a APB no mundo da arte (p. 41). Apesar de conviverem com o anonimato por várias décadas, desde as primeiras coleções da APB, muitos dos criadores já haviam estabelecido a própria subjetividade em suas formas de autoexpressão e interpretação do mundo que os cercava (p. 28-29).

Atentos ao mercado que se formava em torno de suas criações, artistas populares absorveram em seu processo criativo as expectativas do público consumidor, incorporando temas específicos da vida cotidiana e aspectos formais de preferência dos clientes. A crescente demanda por APB também influenciou a comunidade dos artistas, culminando na criação de centros dessa produção. Desde então, familiares, vizinhos e amigos se envolvem no processo produtivo das peças ou se inspiram para criar as próprias obras.

Nessa linha, Mestre Vitalino inspirou muitos artistas em sua comunidade do Alto do Moura, considerado pela Unesco o maior centro de artes figurativas das Américas (Frota, 2005, p. 341). Outros centros brasileiros são o Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, conhecido pelos

trabalhos cerâmicos em tons claros de argila, e a comunidade da Ilha do Ferro, na cidade de Pão de Açúcar, Alagoas, com as esculturas em madeira iniciadas pelo Mestre Fernando Rodrigues (1928-2009), que prossegue na terceira geração de artistas. A criação escultórica popular nesses centros coexiste com outras práticas culturais, como a culinária, o trabalho têxtil em rendas e bordados, a pesca artesanal e as celebrações religiosas.

As peças da APB transcendem as fronteiras sociais e espaciais e se integram em exposições internacionais organizadas por instituições de arte como a Fondation Cartier, em Paris, ou o Museum of International Folk Art, em Santa Fé (Novo México, EUA). Na primeira década do século XXI surgiram publicações que destacaram a vida e a obra de artistas populares. Catálogos de exposições nacionais e internacionais também foram publicados com esse fim, a exemplo da exposição “Brazil Body & Soul” realizada no Guggenheim, Nova York (Sullivan, 2001), e as novas edições de “A Mão do Povo Brasileiro”, 1969/2016 (Pedrosa; Toledo, 2016) e “Viva o Povo Brasileiro!” 1992/2016 (Brasil, 2016).

Essa visibilidade nacional e internacional resultou do trabalho realizado por colecionadores e museus e da ação do governo em disponibilizar ferramentas adequadas para salvaguardar práticas populares como parte da identidade nacional. Para além da singularidade do artista, são as evocações simbólicas da *brasilidade* que tornam uma obra da APB valiosa como patrimônio cultural. Segundo Maria Amélia Corá (2014), as mudanças conceituais das instituições governamentais para proteger o patrimônio cultural popular decorrem de demandas vinculadas aos movimentos sociais na década de 1980.

A partir de então, a incorporação das práticas culturais heterogêneas do povo brasileiro, assimilando dimensões materiais e imateriais, influenciaria a ampliação do escopo do patrimônio cultural. A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 passa a compreender não apenas obras de arte, monumentos e símbolos da cultura hegemônica, mas também “as expressões das culturas popular, indígena e afro-brasileira, bem como as de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Brasil. [Constituição (1988)] Art. 215, par. 1 [1988], 2017).

Embora esse reposicionamento conceitual não tenha encontrado repercussões sociais imediatas no mundo da arte, uma vez que não incluiu diretamente os criadores populares nos circuitos artísticos, mas apenas suas obras, provocou mudanças de pensamento sobre a definição dos aspectos originais de uma arte nacional. Esse esforço culmina no Decreto Federal 3.551, de 4 de agosto de 2000, que cria de forma pioneira o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, três anos antes do reconhecimento internacional pela Convenção da Unesco sobre a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, de 2003. As demandas para incorporar as práticas culturais populares na agenda oficial foram atendidas, principalmente, durante os mandatos presidenciais de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff (2002-2016), do Partido dos Trabalhadores. Nesse período, foi implementada uma política mais vigorosa para colocar as culturas populares na vanguarda de suas ações governamentais (Brasil, 2008).

Nessa trajetória histórica, registram-se três condições fundamentais para a inserção da APB nos circuitos culturais da atualidade. A primeira, como expressão artística autoral, mesmo advinda de uma realidade de privação socioeconômica, é capaz de inscrever formas ancestrais e vernaculares de conhecimento coletivo em peças estéticas únicas. Na segunda, como manifestação cultural genuinamente brasileira, a APB simboliza uma reconexão com estados mais holísticos do ser. Por fim, como produto comercializável, a APB oferece uma rota alternativa de reconexão com práticas culturais consideradas autênticas, diferindo drasticamente dos bens produzidos em massa. Enquanto o Estado estabeleceu políticas culturais que incorporaram a APB à identidade nacional, a indústria da arte capitalizou estrategicamente seu significado sociossimbólico.

A política de patrimônio imaterial permitiu que as comunidades marginalizadas ganhassem voz em espaços institucionalizados. Nesse contexto, um dos maiores valores patrimoniais da APB é a sua capacidade de incorporar narrativas de um coletivo inteiro em objetos tangíveis. Em seus formatos materiais, como esculturas, pinturas, tecidos, entalhes e xilogravuras, uma cadeia de transmissão de conhecimentos vernáculos se torna visível. O que a APB comunica são domínios ontológicos por meio de elementos simbólicos que foram preservados em forma de memória cultural.

#### MICROUTOPIAS BRASILEIRAS

Os artistas populares estão imersos num sistema colonial de representação artística, no qual têm constantemente confrontado formas dominantes de relações de poder. Embora sua produção criativa não pretenda ser uma prática contra-hegemônica a desafiar os padrões estéticos modernos, sua criação é constituída por outros elementos além da concepção convencional de arte. De forma relacional, incorporam aos objetos artísticos seus próprios territórios por meio de sua relação com o meio ambiente, as comunidades, as memórias culturais e o lugar central que seus corpos ocupam em razão da indissociabilidade de suas habilidades manuais e da sua produção criativa. Em outras palavras, as obras de APB encarnam *saberes e fazeres* do povo.

A progressiva incorporação da APB aos discursos patrimoniais oficiais brasileiros ao longo do século XX levou a uma transição da invisibilização das memórias de grupos historicamente oprimidos para uma valorização das expressões vernáculas e populares nos espaços oficiais da cultura. Ao contrário das memórias nacionalizadas, as memórias culturais, muitas vezes chamadas de contramemórias por sua perspectiva ligada às camadas sociais de base (Erll, 2011, p. 42), são investidas de novos significados no Brasil e têm sido utilizadas pelo discurso oficial para fundamentar a construção da identidade nacional.

Em paralelo, essa prática tem sofrido uma exploração gradual do mercado em favor da oferta de um produto autêntico ao consumidor. De forma imbricada, a APB parece conceder aos consumidores a oportunidade de experimentar uma forma “autêntica” de cultura, seja como público em exposições, seja como compradores de obras de arte. No entanto, esse não é necessariamente um processo de validação espontânea, mas sim uma realidade que foi fabricada por esse percurso histórico de apropriação das expressões criativas locais e populares pelas elites intelectuais do país. Nesse contexto, a APB funciona como um canal de comunicação por meio do qual diferentes classes sociais se encontram, reconhecendo-se mutuamente, e onde as tensões sociais nem sempre estão em primeiro plano. Apoiando-se no contato com a APB, as elites sociais podem “experimentar” ou adquirir comercialmente um produto cultural e artístico diferente de suas próprias realidades, mas que afirma seu anseio pela *brasilidade*. Constituiria, portanto, uma simulação de igualdade entre consumidores e criadores, com ambos parecendo compartilhar uma identidade comum de pertencimento a uma nação única e coesa.

A APB, hoje, existe no interior das dualidades contraditórias estabelecidas pelo neoliberalismo, como uma produção criativa comunitária e local, capaz de transcender fronteiras e participar dos circuitos culturais globais. Apesar das relações de exploração que os artistas enfrentam ao negociar sua arte no mercado, isso ajuda a aliviar a escassez de renda das comunidades, bem como oferece a essas comunidades a oportunidade de receber uma validação socioidentitária que faltava nas décadas anteriores, quando a cultura que praticavam e representavam era vista como atrasada. Hoje, sua relevância epistemológica é reconhecida e confirmada no contexto cultural nacional. Nessa nova dinâmica, os compradores são atraídos por produtos investidos de uma aura que possibilita a reconexão com memórias culturais de comunidades ainda existentes em formas holísticas de estar no mundo.

Nessa linha, a capacidade narrativa da APB está associada à ideia da “identidade do nosso povo”, mesmo que ainda não seja integralmente conhecida em todo o vasto território do país. Daí a associação dessa arte com um chamado “Brasil Profundo”, distante dos grandes centros urbanos. Palavras como “sensibilidade”, “espiritualidade”, “espontaneidade”, “pureza”, “intuição”, “originalidade” e “autenticidade” são recorrentes para descrever a APB nos circuitos dos quais participa.

Na APB, os artistas usam um corpo de conhecimento presente em suas próprias comunidades que, junto às suas formas de estar no mundo, constitui os seus *saberes e fazeres*, uma base criativa para a plena expressão artística. Assim, os artistas começam a comunicar suas memórias culturais para além da sua comunidade local e, legitimados por uma política de preservação proposta pelas agendas do patrimônio cultural, endossam uma produção nacional de conhecimento proveniente das classes populares.

Seguindo essa perspectiva, uma apreciação estética que se entende decolonial excede o mero exame formal e visual do objeto descontextualizado. Ao recuperar seu significado primário, a apreciação estética é entendida em seu significado original “aesthêtikos”, cuja preeminência é dada aos sentidos perceptivos que levam o indivíduo a se situar numa condição holística de existência (Berleant, 2004, p. 2). Esse conceito se aproxima do termo de “estética decolonial” de Mignolo e Vázquez (2013). A esse respeito, Juan Ramos (2018, p. 30) salienta que a teoria estética decolonial não pretende ser totalizante e universal; em vez disso, funciona como uma “teoria menor”, totalmente fundamentada em “histórias locais”.

Essa forma de entender a arte coaduna com o nosso entendimento da APB como uma forma de microutopia, uma narrativa menor e local que auxilia o indivíduo a criar um abrigo existencial contra os males gerados pela sociedade neoliberal moderna. É ontológico, pois esses artefatos artístico-simbólicos facilitam uma conexão com formas de ser que o mundo ocidental-moderno relegou a um lugar de inferioridade por não cumprir os valores racionais e positivistas que o definem, e que foram promovidos e impostos por meio dos empreendimentos coloniais.

Essa perspectiva decolonial sobre a apreciação estética é, sem dúvida, determinada pelas circunstâncias existenciais, materiais e históricas nas quais as manifestações artísticas são concebidas. As características formais da APB não podem se separar das relações de poder do processo de criação, legitimação, valorização e representação da APB em mostras e coleções.

A APB cumpre, pois, uma dupla função simbólica enquanto repositório da memória cultural: serve como portador e disseminador de saberes e fazeres dos povos brasileiros, e expande a “historiografia oficial” com outras formas de representação simbólica que não se concentraram apenas na memória “construída” pelo Estado (Erll, 2011, p. 45). Jan Assmann (2008, p. 113-114) considera a memória cultural uma forma de “consciência histórica”, na qual o coletivo traz o passado para o presente, participando ativamente da construção do significado da identidade da comunidade. Essas reminiscências se manifestam em criações simbólicas mediadas, como as obras de arte. Assim, quando os artistas da APB incorporam elementos mnemônicos das experiências de suas comunidades, suas obras constroem, de fato, pontes identitárias.

Paradoxalmente, essas experiências mnemônicas tomam forma num mundo moderno resultante da reificação do trabalho humano dentro de um sistema de produção em massa que privou a maior parte da humanidade do gozo do mundo que eles mesmos criaram (Arendt, 1958, p. 255). O ápice desse desencanto é atingido na atual era neoliberal por meio da completa reviravolta; nesta, o mercado se transforma “no princípio organizador de toda a estrutura social”, expandindo-se também para o âmbito subjetivo, quando os indivíduos são levados a acreditar que são os únicos responsáveis por seus próprios sucessos e “fracassos”, pois não se reconhecem

mais como parte interdependente de toda uma sociedade (Pino-Ojeda, 2018, p. 201). Isso ecoa a afirmação de Lyotard (1988, p. xiii) sobre os fracassos das “grandes narrativas” da modernidade, desafiando a universalidade de suas “narrativas de progresso, de socialismo, de abundância, de conhecimento” que deveriam beneficiar o *corpus* social moderno.

Seguindo Lyotard, Jameson (1984, p. xvii) enfatiza a sensação de incompletude deixada pela modernidade, que produz um sentimento generalizado de abandono entre os indivíduos, uma vez que na sociedade moderna “as ambições utópicas eram irrealizáveis e suas inovações formais se esgotavam”. Ao falhar em garantir o ideal de emancipação humana, as grandes narrativas modernas dão lugar à diferença, ou à “pequena narrativa ... [que] continua sendo a forma quintessencial de invenção imaginativa” (Lyotard, 1984, p. 60), por meio da qual se buscam soluções locais para as lutas criadas pelo atual sistema socioeconômico.

Esse colapso das grandes narrativas é um dos caminhos que explicam a atratividade das representações artísticas dessas culturas anteriormente oprimidas, ou seja, aquelas que sempre existiram à margem do mundo ocidental. Ilumina também a relevância da APB quando a busca pela realização pessoal é encontrada em pausas temporais e espaciais localizadas, em realidades únicas e não serializadas que, no contexto da arte e da cultura, conferem autenticidade. Essas pequenas narrativas manifestam um desejo “pela realização da fantasia para apreender a realidade” (Lyotard, 1984, p. 82). Uma vez que a realidade só é real quando contextualizada, a “diferença” torna-se a antítese da totalidade homogeneizadora da modernidade.

Nesse contexto, o conceito aqui proposto de “microutopia” descreve aqueles domínios socioculturalmente deslocados, deixados de fora da macronarrativa referida por Lyotard. Em vez de representar o “não lugar” descrito por Thomas More em sua clássica *Utopia* (1516), esses espaços ontológicos anteriormente negligenciados na verdade sobreviveram nos interstícios da sociedade hegemônica moderna, coexistindo a partir das margens com as grandes narrativas modernas. Como tal, a APB cria um lugar metafórico de refúgio de múltiplas formas de descontentamento, longe do desencanto e da alienação modernos descritos por Arendt. Como uma microutopia, a APB oferece a possibilidade de redescobrir e se reconectar com aquelas formas de memória cultural e *ethos* que a modernidade rejeitou tão categoricamente. Nessa perspectiva, a APB se torna uma narrativa menor, autenticada pela conexão direta dos artistas com suas comunidades e seu sistema de crenças. Funciona, portanto, como uma representação material de alternativas ontológicas e culturais.

A necessidade de posicionar as “culturas locais contra as normas metropolitanas” (Zamora; Kaup, 2010, p. 7) torna-se uma máxima nas construções epistemológicas da América Latina como lugar e cultura. Ao distanciar-se do logocentrismo herdado do Ocidente, a linearidade da historiografia oficial é substituída pela constelação de possibilidades culturais encontradas nas margens da história, o que leva a uma maior apreciação da alteridade (Campos, 2010, p. 328). Desta feita, a APB concilia representações heterogêneas dos modos de vida populares de todo o país ao passo que facilita a interação entre diferentes classes sociais por meio de trocas simbólicas.

Em uma sociedade de consumo, o mesmo mercado que cria múltiplas formas de alienação é aquele que promete redenção ao oferecer acesso a bens dotados de autenticidade. Como afirma Christopher Howard (2016, p. 98), na medida em que a autenticidade funciona como um atributo social e relacional para identificar o que a sociedade moderna destruiu, ela também perpetua a necessidade capitalista de dominar as formas de vida ainda não corrompidas. Nesse sentido, ao narrar essas histórias locais, da vida do interior, mais conectadas às formas pré-modernas de memória cultural e, portanto, menos influenciadas pela lógica neoliberal, a APB passa a ser

central para atender à necessidade nostálgica de formas de vida autênticas que se afastam da homogeneidade e da universalidade representadas na sociedade moderna.

A conformação de memórias culturais por meio de uma mentalidade de negócios cria um enigma intrínseco à nossa atual era capitalista. Os artistas populares parecem encontrar novas maneiras de alcançar uma condição cidadã dentro desse uso pragmático das memórias culturais. O papel que lhes é dado de guardiões e narradores da cultura por meio da APB ressignifica sua existência com atividades dignas, que antes lhes eram negadas nas ocupações informais ou precárias que vivenciavam. Enquanto microutopia, a APB tem simbolizado um espaço mediador para os consumidores que se esforçam em se reconectar com outras formas de criatividade que resistem a ser desfiguradas pelo progresso. O que começou como uma curiosidade pela “alteridade”, para aqueles que vivem no “Brasil profundo”, foi convertido num reino em que a autenticidade pode ser encontrada.

É nessa condição de mediadores de mundos possíveis que tantos artistas populares se projetam nos circuitos culturais globais. E é assim que Antônio José da Silva aparece como um guardião de uma realidade rural que estava por sucumbir aos avanços do progresso, especificamente no estado de São Paulo. Comunicando a vida caipira para aqueles da cidade grande, Silva narra o movimento do tempo sobre as paisagens que aos poucos deixavam de existir e se transformavam em algo novo, distinto da vida costumeira do interior. O artista prontamente compreendeu o anseio de seu público por conectar-se às histórias, à natureza e aos costumes do campo em risco de desaparecer e, astutamente, os brindava com uma linguagem de microutopias. Atuando como um procurador de temporalidades, suas telas ecoam nostalgias de cores e luzes brasileiras, e retratam a sua própria condição de ser no mundo. Tão fiel às suas próprias palavras: “Eu sou o Brasil e pinto o Brasil. (...) Eu sou o próprio chão brasileiro. (...) Eu sou o Silva”.

**Vanine Borges Amaral** é arquiteta e urbanista pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde também concluiu o mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado. Doutora em Estudos Culturais Latino-Americanos pela University of Auckland, atua como arquiteta na Caixa Econômica Federal e docente no Instituto Federal de Alagoas (IFAL). Suas pesquisas concentram-se na arte popular brasileira e na preservação do patrimônio cultural, com enfoque nas suas dimensões socioculturais e políticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Oswald de; Bary, Leslie (translator). Cannibalist Manifesto. *Latin American Literary Review*, v. 19, n. 38, p. 38-47, 1991. <https://www.jstor.org/stable/20119600>.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Assmann, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (ed.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 113-114.
- Berleant, Arnold. *Re-Thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*. Farnham: Ashgate Publishing, 2004.
- Brasil. Ministério da Ação Social. *Viva o Povo Brasileiro: Artesanato e Arte Popular*. (Curadoria: Janete Costa). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), 1992. (Catálogo de Exposição).
- Brasil. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura: Diretrizes Gerais*. 2. ed. Brasília, DF, 2008.
- Brasil. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm).
- Campos, Haroldo de. The Rule of Anthropophagy: Europe under the Sign of Devoration. In: Zamora, Lois Parkinson; Kaup, Monica (ed.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. p. 319-340.
- Corá, Maria Amelia J. Políticas Públicas Culturais no Brasil: dos Patrimônios Materiais aos Imateriais. *Revista de Administração Pública*, v. 48, n. 5, p. 1093-1112, 2014. <https://doi.org/10.1590/0034-76121497>.
- Erll, Astrid. *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Frota, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Século XX*. São Paulo: Aeroplano, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Howard, Christopher A. *Mobile Lifeworlds: An Ethnography of Tourism and Pilgrimage in the Himalayas*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315622026>.
- Irwin, Robert McKee; Szurmuk, Mônica. *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. Gainesville: University Press of Florida, 2012.
- Jameson, Fredric. Foreword. In: Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Lyotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Mascelani, Angela. *O Mundo da Arte Popular Brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- Mignolo, Walter D.; Vázquez, Rolando. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text Online*, July 15, 2013. [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/).
- Ortiz, Renato. From Incomplete Modernity to World Modernity. *Daedalus*, v. 129, n. 1, p. 249-260, 2000.
- Pedrosa, Adriano; Toledo, Tomás (ed.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), 2016. (Catálogo de Exposição).
- Philippou, Styliane. Modernism and National Identity in Brazil, or How to Brew a Brazilian Stew. *National Identities*, v. 7, n. 3, p. 245-264, 2005. <https://doi.org/10.1080/14608940500201771>.
- Pino-Ojeda, Walescka. Social Cinema in Neoliberal Times: The Macabre Baroque in the Films of Pablo Larraín. In: Sandberg, Claudia; Rocha, Carolina (ed.). *Contemporary Latin American Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2018. p. 197-213. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-77010-9\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-319-77010-9_11).
- Ramos, Juan. *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*. Gainesville: University Press of Florida, 2018.
- Ribeiro, Darcy. *The Brazilian People: The Formation and Meaning of Brazil*. (Rabassa, Gregory, ed.). Gainesville: University Press of Florida, 2000.
- Schelling, Vivian. Latin America and Other Models of Modernity. Salman, Ton; van Dam, Anke (ed.). *The Legacy of the Disinherited: Popular Culture in Latin America: Modernity, Globalization, Hybridity and Authenticity*. Amsterdam: CEDLA, 1996. p. 249-262.
- Schwartz, Roberto. Brazilian Culture: Nationalism by Elimination. In: Del Sarto, Ana et al. *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 2004. p. 233-249.
- Sullivan, Edward J. (ed.). *Brazil, Body and Soul*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2001.
- Vilhena, Luis R. *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte: Fundação Getulio Vargas, 1997.
- Zamora, Lois Parkinson; Kaup, Monica (ed.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

# JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA

## ARTIFÍCIO E FANTASIA

PEDRO SCUDELLER

É bastante difundida, considerando-se os artistas autodidatas ou ditos “primitivos”, uma suposta necessidade de compreensão de seus contextos de produção e poética de forma atrelada à sua trajetória biográfica, determinismo que produz uma leitura quase hagiográfica das condições de emergência de tais sujeitos artistas. Em José Antônio da Silva, é possível e produtiva uma leitura que separe essas esferas, já que sua produção artística, como há décadas se afirma, é plenamente capaz de se sustentar por si só. Isto posto, é também bastante rica a análise que sublinha uma de suas características mais marcantes: um impulso aglutinador das muitas dimensões de sua subjetividade. Vida e obra, realidade e ficção, fabulação e descrição, invenção ou tradução, mitopoéticas e mitoclastias, todos são processos que, nele, se misturam.

O surgimento mesmo do artista Silva é plural: ele narra, por diversas vezes, razões distintas pelas quais a pintura lhe teria interessado, e o momento em que se conhece pintor é tão difícil de precisar, para o próprio artista, como as histórias em torno das quais essa disposição se materializa. Ela é compreendida mais como a certeza de um talento inato que se desenvolve sem treinamento formal, um fato que sempre se ressalta sobre ele. Seus primórdios passam por flertes com a arte em momentos diversos, narrados por Silva ao longo dos anos com toques de romantismo: menciona desenhos sobre folhas das plantações em que trabalhava desde criança, ou pequenos desenhos dedicados a uma jovem amada, ou ainda a proeza artística que lhe valeu a encomenda para a pintura de uma lápide, motivo de inveja dos pintores de cemitério.<sup>1</sup> Há, em seus vários depoimentos, sempre a certeza de um impulso criativo inato, que se manifesta obsessivamente, levando-o a ocupar as paredes de sua casa com uma infinidade de desenhos e causando estranheza entre seus conhecidos.<sup>2</sup>

Já o momento em que Silva é visto como artista, a partir de uma compreensão externa a si mesmo, dá-se por primeira vez no Salão de Rio Preto. Isto porque, uma vez que já se tinha inscrito como candidato no certame, coloca-se ele mesmo na qualidade de artista, da qual nunca se retira. O mundo então, agora, teria a oportunidade de olhá-lo por esse prisma, e o resultado não foi diferente: ele é “descoberto” em São José do Rio Preto, interior paulista, por Paulo Mendes de Almeida, Lourival Gomes Machado e João Cruz Costa, intelectuais da capital do estado presentes

---

<sup>1</sup> “José Antônio da Silva, na Ponte”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1973.

<sup>2</sup> “Como me Fiz Artista”, faixa do LP *Registro do Folclore Mais Autêntico do Brasil*, gravado em 1966. In: Sant’Anna, Romildo. *Silva: Quadros e Livros – Um artista caipira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993, p. 35.

naquela oportunidade, os quais, nesse contexto específico da história da arte brasileira, voltavam seus olhos a estéticas outras, diversas de um academicismo importado ou aproximadas de uma Europa que se via assolada pelas guerras e por uma exaustão das vanguardas. Buscavam algo distinto, procuravam uma “pureza”, uma “autenticidade” que se traduziria como a expressão verdadeira de uma arte brasileira. Identificam, então, em Silva esse herói-artista, essa figura capaz de conduzir a uma compreensão legítima da expressividade artística de um Brasil que se construía.

No período histórico que se dá entre sua infância e a idade adulta, Silva vivenciou uma transformação profunda das regiões rurais do Brasil, marcada pela crescente urbanização e pela expansão do capitalismo. Esse período de transição reflete-se diretamente na figura do caipira ou do colono, os habitantes das regiões interioranas cuja relação com a terra e a agricultura de subsistência foi gradualmente substituída por um sistema de produção moderno, que demandava mão de obra para as fábricas e para o agronegócio. O processo de expropriação das pequenas propriedades rurais e a aceleração da concentração fundiária não apenas desestruturaram a dinâmica social e econômica dessas populações, mas também as forçaram a uma reconfiguração de seu modo de vida, deslocando-as para os centros urbanos ou para novas formas de trabalho subordinado. Esse movimento, que desloca o caipira da terra e o insere no mercado capitalista, simboliza as tensões entre a preservação de práticas tradicionais e a imposição de uma modernidade que redefine a relação do indivíduo com a terra e o trabalho.

Esse lugar de transformação, o mundo rural brasileiro, especificamente do interior paulista, é berço de uma cultura específica bastante discutida tanto pelas artes como pelas ciências sociais brasileiras, a cultura caipira, que se configura como uma expressão de resistência e adaptação diante das transformações impostas pela urbanização e pela modernização. Caracterizada pela simplicidade e pelo forte vínculo com a terra, essa cultura reflete um modo de vida baseado na agricultura familiar e em práticas culturais específicas, como as manifestações musicais, as festas populares ou a culinária, preservando tradições que remontam aos primeiros períodos de colonização. O caipira não apenas cultivava a terra, mas também preservava um conjunto de saberes e práticas que o conectavam tanto à natureza quanto à sua comunidade. Contudo, com as mudanças nos sistemas de produção e o deslocamento dessas populações para o complexo urbano-industrial, muitas dessas expressões culturais passam por um processo de reconfiguração, sendo ora apropriadas pelo imaginário urbano, ora silenciadas pela transformação da paisagem social.

A figura do caipira, inicialmente, sofre de uma estereotipização, uma vez que é associada a características pejorativas avessas às necessidades do chamado progresso a que o Brasil se dedica a alcançar. Estereotipado na figura de Jeca Tatu, personagem do autor pré-modernista Monteiro Lobato,<sup>3</sup> o caipira era tido como preguiçoso, acomodado, avesso ao trabalho, o reflexo

---

<sup>3</sup> Monteiro Lobato, nas primeiras décadas do século XX, preocupa-se em retratar o cenário que observa na região interiorana de São Paulo, desenvolvendo uma representação caricatural do caipira, especialmente em obras como *Cidades Mortas e Urupês*, em que apresenta o caboclo como responsável pelo atraso nacional, encapsulando práticas consideradas irracionais que o desqualificam. Outras de suas personagens, sobretudo aquelas presentes em *O Sítio do Picapau Amarelo*, apresentam um caipira que, se por um lado, exibe astúcia e uma sabedoria popular acentuada, está, por outro, imerso em estereótipos pejorativos, refletindo a ambivalência da elite intelectual entre a celebração e a condenação do Brasil rural.

<sup>4</sup> A cultura caipira ocupa lugar central na obra de Mário de Andrade, sendo fundamental para sua concepção de identidade nacional e para sua produção literária. A publicação de *O Dialeto Caipira*, em 1920, por Amadeu Amaral, destacou a relevância do linguajar e das tradições oriundas do interior paulista, influenciando a formulação de uma gramática da língua brasileira. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade fundamentou-se em saberes rurais adquiridos através de diálogos com familiares, os quais foram cruciais para a construção da narrativa e do personagem.

de uma cultura de subsistência e da recusa à assimilação de valores ditos civilizados. Contudo, há em meados do século XX uma mudança de paradigma quanto ao imaginário dessa figura em virtude de um projeto das elites paulistas de encontrar no caipira um ancestral, aproximando-se ou equiparando-se às classes populares por via desse elo. Compreendiam, então, o caipira como um antepassado que ainda se fazia presente, uma vez que se mantinha em uma temporalidade suspensa, inocente e nostálgica, a origem natural de um povo miscigenado.

A cultura caipira ocupa lugar central na obra de Mário de Andrade,<sup>4</sup> figura chave para a compreensão do modernismo brasileiro. Por seu extremo respeito pela cultura popular, esse autor via no caipira certa criatividade vivida, uma desenvoltura própria e uma facilidade de encontrar maneiras astutas de superar as adversidades. Em suas correspondências com Tarsila do Amaral, Mário enfatiza a imperativa necessidade de que o artista brasileiro rejeitasse o cosmopolitismo em favor de um retorno às suas raízes caipiras, advogando por um conceito que denominou “matavirgismo”,<sup>5</sup> destinado a resgatar a autenticidade cultural do Brasil. Para ele, o caipirismo representava a essência do que o país necessitava para afirmar-se artisticamente, em nítido contraponto às imitações estrangeiras. Essa crítica ao cosmopolitismo reflete sua convicção de que a figura do caipira, longe de ser um entrave, simboliza resistência e autenticidade em um Brasil em transformação, promovendo a valorização do que é genuinamente característico da cultura popular. Mário de Andrade era, naturalmente, uma grande referência para os intelectuais que primeiro identificam o potencial artístico de Silva, e, nesse sentido, há uma obrigatoria associação entre o pensamento do autor modernista e o pintor. Impossível, ainda, afastar esse contexto da valorização da “pureza” e da “autenticidade” do caipira que veem nele.

De seu lado, Silva também corrobora uma tal narrativa: seus temas saem sempre de um mundo que afirma ter vivido em primeira mão, e, nada modestamente, afirma ser o único a traduzir o Brasil “verdadeiro”, a realidade e os costumes do povo assim como eles se dão em seu estado mais natural. O artista se posiciona como um habitante do mundo transformado pelos processos incessantes da urbanização e do dito progresso. Ele fora testemunha de um mundo em mudança, em movimento, e traduz em suas obras as memórias que guarda desses processos que se descortinam em suas vivências. E, de fato, o artista é mesmo o caipira que conta causos, que narra uma vida vivida ou fabulada, mas, independentemente da veracidade de suas narrativas, é ao narrar que cria para si um mundo possível e enseja respostas e soluções que criam outros futuros. É esta a principal obra de Silva: o artista é capaz de, astutamente, apropriar-se das narrativas que o inseriam em um lugar passivo, quase mantendo-o refém de circunstâncias alheias a sua vontade, mas as devora, antropofagiza-as, e toma para si o papel de narrador.

O melhor exemplo da atividade antropofágica de Silva refere-se à narrativa da pureza artística e de sua autenticidade: uma vez reconhecida pelos críticos e especialistas paulistas, logo torna-se condição fundamental da apreciação de sua obra: enquanto fosse puro, seria passível de ser

---

<sup>5</sup> Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, de 15 de novembro de 1923. In: Gotlib, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo: Ed. Senac, 2. ed., 2000.

<sup>6</sup> “A cada mudança estilística e novas proposições, parcela da crítica o acusava de estar se afastando dos princípios básicos e cedendo às ingerências externas. Impossível não sentir as influências das diversas correntes artísticas a partir das Bienais. Em diversas críticas afirmava-se que o artista ora se aproximava do impressionismo, ora inseria traços abstracionistas em suas telas, como ocorrera com outros tantos pintores do período, influenciados pelos conjuntos ligados às vanguardas abstratas apresentados durante as primeiras edições do certame”. Nascimento, Ana Paula. “Artista, escritor, músico, aglutinador cultural e personagem de si mesmo”. In: *Silva: Um gênio na coleção Orandi Momesso*. São Paulo: Via Imprensa, 2022, p. 187.

<sup>7</sup> Farias, Theo Monteiro. *Do social ao essencial: A obra pictórica de José Antônio da Silva entre 1940 e 1960*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022, p. 15.

considerado um grande artista, inserindo-se no grande circuito – nacional e internacional – das artes. Foi assim que ele recebeu inúmeros convites para exposições, sobretudo intermediadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), para ser parte de diversas edições iniciais da Bienal de São Paulo, e convidado para compor a representação brasileira na Bienal de Veneza. Por ser artista autodidata, dito “naïf” ou “primitivo”, o valor da autenticidade e da ausência de nexos entre sua produção e aquela considerada canônica pela história da arte era fundamental, e o que lhe garantia espaço ao lado dos outros artistas a ele contemporâneos. Tendo identificado alguns pontos de semelhança ou de contato entre Silva e artistas canônicos, porém, a crítica muda de posição em relação a sua produção, como identifica Ana Paula Nascimento.<sup>6</sup> Em especial, a resenha de Maria Eugênia Franco, publicada em 1952, afirma que talvez a “deformadora redoma de críticas, sugestões e conselhos em que o colocaram tenha perturbado sua capacidade de transmitir sua visão lírica da realidade”,<sup>7</sup> sintetizando um pensamento crítico que acompanha todo o desenvolvimento da sua carreira artística.

Nesse sentido, Silva se apropria da narrativa da autenticidade do artista, reafirmando ser o portavoz de uma arte autêntica, e se a crítica não é capaz de enxergar esse fato, são eles os inautênticos, os incapazes – sua obra permanece igual, autêntica e genial (opinião sobre si que expressava sem ressalvas). Essa discussão é, aliás, tema para várias de suas pinturas, nas quais alude diretamente a pessoas que compõem júris das bienais ou da crítica, sempre em situações violentas ou embaraçosas, ou ainda autorretratos em que figura com a boca amarrada, salientando em discurso expressamente que teria sido amordaçado pela Bienal. É impossível ignorar tais recursos, ainda que pudessem ser recebidos com maior ou menor êxito pela crítica: operam, de um lado, sobre as narrativas de sua biografia e personalidade, e, de outro, tornam-se propriamente parte material de suas obras, figurando os elementos compositivos de seu próprio fazer artístico.

Ao longo de sua vida, Silva segue antropofagizando: devora os discursos sobre si e busca controlar tais narrativas, apropriando-se de classificações a ele conferidas pela crítica para anunciar, por vezes abertamente, que seguiria um estilo diverso – sem, no entanto, de fato se orientar a uma mudança definitiva de estilo. Referia-se a si mesmo como primitivo, mas às vezes rechaçava a definição; anunciou-se surrealista, mas não se ateve a essa classificação; já na década de 1980, embasado pelo crítico Olney Krüse, Silva se afasta da denominação “artista primitivo” para abraçar a definição de expressionista, voltando, todavia, atrás alguma vez. Em realidade, o pintor possuía um arsenal repleto de recursos, fazendo uso de todos eles como um artista completo, e mesmo com sua heterogeneidade estilística é um artista fundamentalmente reconhecível. A taxonomia operada pela crítica em verdade pouco impacta em sua produção, mas o artista compreendia que o ato de se narrar, ou de apropriar-se das categorias em que o classificavam, tinha efeitos concretos na divulgação e circulação de sua obra.

O pintor usava da mídia, ainda, com maestria: já havia entendido o poder dos meios de comunicação, e usava das polêmicas e de certo sensacionalismo para manter-se em evidência. Foi o caso, por exemplo, quando em algumas instâncias anunciou a queima de uma grande quantidade de trabalhos, o que lhe permitia noticiar uma queda repentina na oferta de obras, buscando valorizar a demanda a partir da escassez, a regra mais fundamental da economia de mercado. Para além de o fato original ter ou não se consolidado, Silva tinha o entendimento, com razão, de que a pura circulação dessas notícias já surtiria efeitos concretos. Assim, mais que isolar-se dos discursos e deixar-se inserir passivamente no campo das artes, era capaz de construir, ele mesmo, suas classificações. Devorava o que lhe ofereciam, usava dos meios mais diversos e devolvia uma composição própria, redirecionando narrativas aos sentidos que lhe fossem mais úteis.

O tempo de Silva é um tempo total: passado, presente e futuro se mesclam, de maneira pendular, ondulatória ou espiralar, nunca linear. Não falamos, aqui, apenas de uma discussão que permeia as construções e reconstruções da memória, e que figurariam tão simplesmente nos motivos pintados pelo artista. Ele vai além: constrói narrativas sobre si, sobre o mundo e sobre a vida, transforma essas narrativas – ficcionais ou não – em obra, e se constrói como pessoa e como artista a partir dessa obra, a qual ensina, a seguir, novas narrativas de si e novos processos de construção artística e de sua subjetividade.

Uma primeira chave de leitura da obra de Silva é a de compreender que o seu é um mundo de ação, é realidade em movimento que jamais se deixa interromper, e que tampouco se atém puramente a um tempo passado ou nostálgico. O dinamismo das suas obras é patente: em todos os trabalhos, o que se vê é uma cena completa. Ele traz diversas figuras a primeiro plano, de forma que todas parecem estar em movimento, em plena atividade. Suas paisagens trazem elementos dinâmicos, com ritmo e cadência, como um mundo que jamais parou para ser observado. O que figura nas suas telas é um mundo em que os processos já ocorreram: as florestas já foram substituídas por plantações, a cidade já tomou conta da vida, sua arte demanda resolução. Esse movimento anuncia que, por mais que pudesse ser diferente – e há indícios por todas as suas pinturas de que o mundo realmente poderia tomar outros caminhos –, o mundo real, tangível, já não é, e já se transformou.

O ambiente rural de Silva, ainda que aluda às grandes transformações pelas quais as matas se converteram em local de grande produção ou em cidade, nos traz narrativas completas e plurais, em temporalidades distintas sinalizadas por elementos específicos. Se, de um lado, se pode identificar esse novo campo tomado por fileiras e fileiras de plantações, abrindo espaço para a crítica desse processo histórico, de outro lado também nos traz, o artista, alguns índices, resquícios, anzóis retinianos, como troncos esparsos, caídos ou queimados, ou urubus e pássaros à distância, que nos capturam e permitem afirmar que o progresso não vem a qualquer custo, há ali ainda um passado-presente que se manifesta sem cessar. Em várias de suas paisagens, o artista utiliza uma grande variedade de linguagens: desde seu pontilhado ao uso de manchas grossas de tinta, de modo a formar texturas muito presentes e aproximando-se da abstração.

Outro fio condutor bastante potente em sua obra é pensar que o universo de Silva é dotado de materialidade. Esse mundo, sobretudo o que se relaciona ao ambiente rural, se atravessa de diversas manifestações, tanto positivas, como a comunidade, a festa e os episódios de celebração, como negativas, como os episódios bastante violentos, os suicídios, as disputas, o abandono e a desolação. Esses episódios são todos parte de um grande universo único, que ele constrói de maneira não idealizada, mas aberta, enfrentando-o com coragem e franqueza. Aqui, alguns elementos chave se repetem em sua criação: o espantalho, figura que mistura ficção e realidade, vida e morte, o mundo temporal do trabalho e o espiritual, alude a uma presença-

<sup>6</sup> A obra *Grito do Ipiranga*, pintada por Pedro Américo em 1888, retrata o momento simbólico da independência do Brasil, ocorrido em 7 de setembro de 1822, quando Dom Pedro I proclamou "Independência ou Morte!" às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo. Embora não consista em uma representação fiel dos fatos históricos, a obra constrói uma imagem grandiosa e carregada de dramaticidade, enfatizando o heroísmo de Dom Pedro I e a ruptura com o domínio colonial, em um esforço de legitimação da figura monárquica e dos ideais nacionalistas em ascensão no século XIX, alinhados ao processo de construção da identidade nacional brasileira.

<sup>7</sup> Silva, José Antônio da. *Romance de minha vida*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.

ausência, algo que está em algum limiar. Também os urubus, frequentes testemunhas de acontecimentos, que observam de perto ou de longe os fatos da vida recortados pelo artista. Eles se fazem presentes mesmo na ausência, no abandono, quando já não há mais nada, são seus interlocutores definitivos.

Também é próprio de Silva e de sua abordagem direta e realista o mundo do trabalho. Sua vida toda se pauta pelo trabalho, como pintor ou na qualidade de quaisquer de suas diversas atividades profissionais. Em suas pinturas, a condição do trabalhador é sempre evidente: não há personagens que não estejam envolvidos em materialidade e em função laboral. Aqui, não falamos de uma representação do trabalho como algo idealizado, romantizado, mas como um retrato das diversas relações que se estabelecem nesse âmbito. Há o escravizado, o capataz, o colono, o assalariado; os trabalhadores na lavoura, na lida dos animais, sob o sol escaldante ou sob chuvas torrenciais. O trabalhador é uma figura corpórea, seu esforço é retratado pelo pintor, e é esse esforço que lhe interessa, aquele de um homem comum que transforma o mundo ao seu redor. É assim considerado o trabalho que representa nos engenhos de açúcar, nas cenas de pastoreio de rebanhos ou até mesmo em cenas históricas, como aquela em que reproduz o Grito do Ipiranga,<sup>8</sup> em que situa, no centro superior da tela, um trabalhador guiando seus bois enquanto as figuras ilustres ao seu redor declaram a independência do país. O conflito entre o mundo das ideias, o mundo do discurso, e o mundo da materialidade, do cotidiano, aqui se expressa de modo claro. Há, ainda, o trabalho já realizado representado a partir de seus índices-anzóis, como a transformação da floresta em plantação, as árvores cortadas em meio aos campos, a fruta colhida em cestos ou cortada ao lado do facão utilizado para tanto, diante da plantação mesma em que cresceu, um ciclo completo e fechado.

As questões enfrentadas pelos sujeitos retratados por Silva são diversas, e se apresentam também de maneira aberta, de forma que o espectador consiga depreender uma narrativa completa, não raro em tom de descrição ou denúncia. Esta, aliás, é parte essencial de seu trabalho, que toma firmes posicionamentos, inclusive políticos, em relação às questões mais diversas, sobretudo em relação à natureza, ao extrativismo, ao exercício do homem sobre as florestas. A preocupação com a preservação dos ecossistemas, da fauna e flora do campo, é algo que extravasa sua pintura e se faz presente também em sua obra literária<sup>9</sup> e em muitos de seus depoimentos midiáticos. Tece ainda forte crítica social, refletindo a luta de classes e as condições precárias do mundo rural, usando para isto de um universo simbólico manifesto em elementos incluídos nas pinturas. Um exemplo é a violência extrema em “Flagelação de um negro”, o sangue e as lágrimas que jorram, físicas, constantes, uma injustiça que se mantém atual frente a uma situação de impotência que não está somente na pintura. Também outras situações de violência fazem parte de suas temáticas, como enfrentamentos combativos, suicídios ou enforcamentos, cenas de crueldade presentes no cotidiano de um campesinato que não retrata de forma romantizada.

Para além das temáticas e da diversidade de discussões presentes na extensa obra de Silva, em profundidade, seu trabalho não se limita à representação de questões alheias à pintura; a própria fatura, as características formais de sua pintura trazem já desde os primórdios de sua produção elementos bastante modernos, em linha com as discussões formais que se davam no âmbito da pintura também canônica. Seu trabalho, com a infinidade de recursos e soluções encontradas, também opera, em grande parte, em nível *meta* – a pintura versando sobre a própria pintura. Se a história comprova a presença de Silva nos círculos mais altos do mundo da arte canônica e seu contato com especialistas e com a arte institucionalizada, é patente que ele não apenas tenha tido contato com as discussões em torno das poéticas de seu tempo, como tenha buscado respostas a essas questões em seu trabalho.

Assim, para além do artifício, palavra que muito se relaciona tanto à pessoa como à obra de Silva, é possível aproximar o artista do conceito de fantasia. Aqui, a palavra não remete somente ao que é fabulado, mas também ao gênero musical que liberta o compositor, livra-o das amarras dos formatos engessados, das regras estritas e do que é ensinado, erudito, aprendido. A fantasia permite a expressão, mas demanda, para seu sucesso, o virtuosismo que, em Silva, é natural. No contexto da história da música, a fantasia se opõe, por exemplo, à estrutura rígida de uma fuga, estilo intimamente ligado aos formatos canônicos da composição. José Antônio da Silva rejeita a fuga e abraça a fantasia, propondo uma reinvenção do possível, uma constante transgressão das limitações do convencional. No universo do artista, a fantasia não é apenas uma escolha estética, mas uma linguagem própria, a chave para uma nova realidade, onde o impensável se torna a própria expressão da liberdade artística.

**Pedro Scudeller** é graduado em Direito pela USP, é mestre e doutor em Comunicação pela ESPM-SP, e mestre em Estudos de Curadoria pela Universidad de Navarra. Tem experiência profissional nas áreas de Curadoria de Arte, Pesquisa e Comunicação, tendo atuado em museus de arte contemporânea (Museo Universidad de Navarra - MUN, Instituto Valenciano de Arte Moderno - IVAM) e nas galerias Raquel Arnaud e Almeida & Dale, onde trabalha atualmente. Atuou também no Secretariado da ONU em Nova York, como consultor para comunicação estratégica.



Estes textos integram o catálogo da exposição  
*José Antônio da Silva – Pintar o Brasil*,  
apresentada de 9 de agosto a 2 de novembro de 2025,  
na Fundação Iberê.