UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

**A REPRESENTAÇÃO DAS FESTAS DE SÃO JOÃO PELA ARTE *NAÏF* NO
OLHAR DE PRAZERES, DJANIRA E SILVA**

LÍVIA CRISTINA TONETO

São Paulo
2019

LÍVIA CRISTINA TONETO

**A REPRESENTAÇÃO DAS FESTAS DE SÃO JOÃO PELA ARTE *NAÏF* NO
OLHAR DE PRAZERES, DJANIRA E SILVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Produção e circulação de arte.

Orientador: Prof. Dr. Edson Leite.

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Toneto, Lívia Cristina.

A representação das Festas de São João pela arte naïf no olhar de Prazeres, Djanira e Silva / Lívia Cristina Toneto ; orientador Edson Roberto Leite. -- São Paulo, 2019.

136f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -
- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Naive – Brasil – Século 20. 2. Festa de São João. 3. Cultura Popular – Brasil. 4. Estética (Arte). 5. Djanira, 1914-1979. 6. Prazeres, Heitor dos, 1898-1966. 7. Silva, José Antônio, 1909-1996. I. Leite, Edson. II. Título.

CDD 759.981

Nome: TONETO, Livia Cristina

Título: A representação das festas de São João pela arte *naïf* no olhar de Prazeres, Djanira e Silva

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Produção e circulação de arte.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____

Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____

Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____

Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____

Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____

Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Dedico esta tese ao meu pai que em meio ao caos soube resistir e ser exemplo para muitos

Agradecimentos

A meu orientador Prof Dr. Edson Leite, que nunca me pôs em condição inferior pela minha formação. Por ser esse profissional que transita com tanta firmeza e elegância pelos conhecimentos das artes. Por ter topado a aventura de desbravar um território que aparentava ter pouco a acrescentar, e que rompeu o limite da arte válida mostrando-se de uma grandeza ímpar. Por toda a incrível compreensão pelas minhas diversas ausências, e pela educação e cavalheirismo como sempre me tratou.

À Universidade de São Paulo, pela formação esplêndida que tive o privilégio de ter, e que marcou a diferença na minha vida acadêmica. Hoje sou uma profissional muito melhor do que imaginei que um dia seria.

A meu pai, minha mãe e minha irmã por acreditarem em mim e em minhas escolhas, que me fizeram ficar distante em muitos momentos nos últimos anos. Toneto e Thais vocês são minhas referências de dedicação e amor ao qual um dia espero ser ao menos metade do que são hoje.

A meu marido Ricardo, que foi o grande incentivador da minha trajetória acadêmica. Um dia você acreditou em mim e me conduziu para esse incrível universo, mal sabendo eu que iria me deparar com a razão da minha existência profissional. Obrigada pela calma, puxões de orelha e compreensão das horas em que você descobria o mundo e eu estava em frente a tela do computador escrevendo.

A Jacques Ardies, que me recebeu de braços e coração abertos em sua galeria e me mostrou de forma apaixonante o universo da arte *naïf*, me fazendo ter certeza de que essa arte não merece nem uma vírgula a menos do que qualquer outra.

À Profa Dra. Elza Ajzenberg, pelas aulas incríveis onde saía encantada pelas lindezas das artes plásticas. Com simplicidade e competência me levou a lugares que sozinha seria impossível. Seu olhar sensível para com o outro será sempre levado comigo e replicado no meu dia-a-dia.

À Profa Dra Nara Rejane, pela leitura atenta ao meu texto na qualificação. A sua competência acadêmica neste dia me fez confiar que não somos menos pela nossa formação na área ‘biológica’, e que um mundo de possibilidades está a nosso alcance.

À Juliana Pedreschi Rodrigues, pelo incentivo que sempre me deu quando entrei para o circuito acadêmico. Você conhece bem a história da minha vida e sabe dos obstáculos que tive que enfrentar para estar aqui hoje. Obrigada por oferecer sua casa para que eu pudesse escrever e pelas palavras de encorajamento.

À Mônica Araújo, Tamires Monteiro e Natália Gonçalves, que compartilharam comigo as angústias e os prazeres da vida acadêmica. Nossas conversas sempre me fazem me desconstruir e ressignificar aquilo que acredito.

A Franklin de Camargo, Everton Crivoi, Caio Augusto e Elke Trigo, por estarem comigo mesmo quando eu mesma não estava. Vocês foram minha voz, meus olhos e atitude em momentos importantes. Obrigada por entenderem a ausência em meio ao caos.

À Patrícia Cavalcanti, a minha amora, que não me abandonou e foi meu ombro amigo quando mais precisei. Ouviu minhas histórias por horas e horas e quando pensei em cair me projetou para cima e fez ficar mais leve os turbulhões que me envolveram.

Aos meus orientandos do grupo de pesquisa em Investigação em Dança e Cultura Popular:

Giohvanna, meu filho de coração, pela determinação que é, por marcar sua posição independente dos outros, e ainda é só um menini que é um exemplo para mim;

Zanivan, pela alegria de viver e transmitir isso aos outros, pelos conselhos, por me fazer enxergar a mim mesma e por que não dizer, pela amizade que construímos;

David, por me fazer acreditar que a arte nos move para lugares incríveis, pela delicadeza como olha o outro, por me fazer entender que estou no caminho certo;

Raul, pela espontaneidade e euforia que lida com a vida. Você consegue amenizar as situações mais complicadas com seu bom-humor cativante, e é um arraso sempre.

Felipe, pelos abraços reconfortantes suspirados, pelos olhares calmos e tranquilos, e principalmente, pela confiança que tem na condução do universo em nossas vidas;

Estima, meu querido amigo e parceiro de pesquisa, seu amor pela cultura popular é um exemplo para mim. Por várias vezes você me fez vibrar, me levantou e me fez sorrir em meio a tudo e a todos. Obrigada por ser uma pessoa apaixonante.

À Lauci, pela gentileza nos auxílios à pesquisa na biblioteca, passando parte do seu tempo e o cuidado frente as minhas necessidades de pesquisa;

Ao Henrique, meu aluno e salvador tecnológico. Sem você esta tese não teria sido redigida com tanto conforto e objetividade. Obrigada por apagar a fogueira que quase se acendeu.

Ao secretário Paulo, pela forma prestativa e gentil como esclareceu as minhas dúvidas burocráticas. Você é um exemplo de profissional que trabalha com amor e compromisso para com o outro.

A mon professeur Wadson, que me acompanhou durante os últimos anos, me dando suporte na língua francesa. Foi por suas mãos que foi possível pesquisar arte *naïf* em sua origem francofônica. *Merci pour donner raison à ma vie linguistique.*

A todos e todas demais pessoas que fizeram de alguma forma parte dessa jornada e que não estão citados aqui.

Ao meu santo João Batista, que me acompanha desde o mestrado e se revela fascinante em cada incursão sobre sua vida e desdobramentos para nós, meros Homens terrenos. Suas festas dão sentido a nossa condição humana.

*Olha pro céu, meu amor
Vê como ele está lindo
Olha praquele balão multicolor
Como no céu vai sumindo*

*Foi numa noite igual a esta
Que tu me deste teu coração
O céu estava assim em festa
Pois era noite de São João*

*Havia balões no ar
Xote, baião no salão
E no terreiro o teu olhar
Que incendiou meu coração*

(Luiz Gonzaga - Olha pro céu)

RESUMO

A pesquisa em questão pretende abarcar o universo das festas juninas, em especial as festas de São João, enquanto festas típicas presentes no ciclo junino no Brasil, e um dos símbolos de identidade cultural de nosso país. A partir das festas juninas trazidas pelos imigrantes Portugueses e sua re-apropriação por conta da conjuntura brasileira, apresentamos nosso problema de pesquisa: Como pintores brasileiros sem acesso a formação clássica das artes plásticas e classificados como artistas *naïfs*, em meio a sua ‘ingenuidade’, imprimiram técnica e estética ao retratar as festas de São João? Nosso objetivo geral é investigar as representações das festas de São João pelas técnicas de arte *naïf* na narrativa de três pintores: Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva e José Antônio da Silva, enquanto artistas que retrataram práticas culturais da sociedade brasileira e as valorizaram dentro do contexto das artes plásticas no Brasil. Já os objetivos específicos do trabalho são: a- apresentar e discutir alguns conceitos sobre festa e sua relação com a sociedade ocidental, em especial com o contexto da religiosidade das questões sagradas impostas pela Igreja ao longo dos séculos, e os ajustes das condutas do dia-a-dia das festas aos modos e valores religiosos; b- entender como as festas juninas, e em especial as festas de São João, se desenvolveram no Brasil identificando as suas influências e modificações perante a sociedade brasileira delimitando os elementos que constituem tais festejos; e c- conceituar a arte *naïf* enquanto uma classificação das artes plásticas, delimitando a origem deste termo, suas características e presença no Brasil. Como procedimento metodológico trata-se de uma pesquisa do tipo qualitativa que utilizará a técnica da iconografia. A observação em questão será aplicada aos quadros selecionados com a temática festa de São João dos pintores Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva e José Antônio da Silva. Assim, os resultados foram analisados mediante a interpretação dos dados coletados nas observações dos quadros e sua correlação com o referencial teórico elencado para o desenvolvimento do trabalho. Estes dados foram comparados com as categorias teóricas de análise estabelecidas para a pesquisa: Estética, Cultura, Festas e Cidade. Como considerações finais entendemos que a arte *naïf* ainda nos dias de hoje é classificada como uma arte menor, uma arte produzida por pessoas desqualificadas justamente por não terem sido frutos da academia, do conhecimento formal e estandarizado. Descobrir Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva e José Antônio da Silva não foi uma tarefa das mais fáceis, primeiro por conta da necessária desconstrução de tantos conceitos acerca da ingenuidade da arte como pintam. Elas permearam nossos pensamentos e nortearam nosso olhar e nublaram por um tempo a nossa visão, mas isso ocorreu até o ponto em que descortinamos a janela, permitimos que a claridade da luz de fora entrasse no ambiente e o transformasse em outro lugar. À medida em que os conceitos e as teorias sobre arte *naïf* passaram a fincar posição, a desvendar saberes diferentes daqueles que outrora estiveram a frente, novas percepções afloraram e o fundamento mudou, então pudemos constatar que este tipo de arte merece o mesmo nível de importância quanto os da arte erudita, pois nela pode-se encontrar organização, técnica, narrativas e dedicação à arte.

Palavras-chave: Festas de São João. Arte *Naïf*. Cultura Popular. Estética. História da Arte.

THE REPRESENTATION OF THE FESTIVAL OF SÃO JOÃO BY ART NAÏF IN THE VIEW OF PRAZERES, DJANIRA AND SILVA

ABSTRACT

The research in question is intended to cover the universe of the June festivals, especially the feasts of St. John, as typical feasts present in the June cycle in Brazil, and one of the symbols of cultural identity of our country. From the junin parties brought by the Portuguese immigrants and their re-appropriation by the Brazilian conjuncture, we present our research problem: As Brazilian painters without access to the classic formation of the plastic arts and classified as naïf artists, in the midst of their 'naivete', they printed His main objective is to investigate the representations of the feasts of St. John by the techniques of naïf art in the narrative of three painters: Heitor do Prazeres, Djanira da Mota e Silva and José Antônio da Silva, as artists who portrayed cultural practices of Brazilian society and valued them within the context of plastic arts in Brazil. The specific objectives of the work are: a- to present and discuss some concepts about feast and its relation with Western society, especially with the context of the religiosity of the sacred issues imposed by the Church over the centuries, and the adjustments of day-to-day behavior of parties to religious modes and values; b- to understand how the June festivals, and especially the feasts of St. John, developed in Brazil, identifying their influences and modifications before the Brazilian society, delimiting the elements that constitute such festivities; and c- to conceptualize naïve art, as a classification of the plastic arts, identifying the origin of this term, its characteristics and its presence in Brazil. As a methodological procedure, it is a qualitative research that will use the technique of iconography. The observation in question will be applied to the selected paintings with the thematic feast of Saint John of the painters Heitor of the Pleasures, Djanira da Mota e Silva and José Antônio da Silva. Thus, the results were analyzed through the interpretation of the data collected in the observations of the tables and their correlation with the theoretical reference for the development of the work. These data will be compared with the theoretical categories of analysis established for the research, such as Aesthetics, Culture, Festivals and City. As final considerations we understand that naïve art still today is classified as a minor art, an art produced by people disqualified precisely because they were not fruits of the academy, formal and standardized knowledge. Discovering Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva and Joé Antônio da Silva was not an easy task. First, because of the necessary deconstruction of so many concepts about the ingenuity of art as they paint. They permeated our thoughts and guided our gaze, clouded our vision for a while. But this occurred to the point where we uncovered the window, allowed the light from outside to enter the room and transform it into another place. As concepts and theories of naïve art began to unfold, to unveil different knowledges from those who once were ahead, new perceptions surfaced and the foundation changed, and we could see that this kind of art deserves the same level of importance as those of erudite art.

Keywords: Festivals of Saint John. Naïve Art. Popular culture. Aesthetics. History of Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Noite de São João (1961), Heitor dos Prazeres	5
Figura 2- Noite de São João (1946), Djanira	6
Figura 3- Festa de São João (1962), José Antônio da Silva	6
Figura 4- Elementos iconográficos associados a São João Batista	24
Figura 5- A liberdade guiando o povo (1830), Eugène Delacroix	41
Figura 6- Uma noite de Carnaval (1886), Henri Rousseau	49
Figura 7- With a hammer (1936), Ivan Generalic	52
Figura 8- The Moralistic Moon Dualism (1955), Hans Ralfs	53
Figura 9- Igreja com três santos (1935), Nikifor	54
Figura 10- A Família Sargent (1800), Anônimo	55
Figura 11- John e Abigail Montgomery (1836.), Joseph H. Davis	55
Figura 12- Fotos da Missão de Pesquisas Folclóricas	57
Figura 13- O vendedor de frutas (1925), Tarsila do Amaral	58
Figura 14- Mani Oca [O nascimento de Mani] (1921), Vicente do Rego Monteiro	58
Figura 15- Visão romântica do porto de Recife (1930), Cícero Dias	59
Figura 16- Mangue (1929), Di Cavalcanti	59
Figura 17- Noivos a cavalo. s/d, Mestre Vitalino	60
Figura 18- Sem título (1962), Agnaldo dos Santos	61
Figura 19- Vista de Paquetá (1940), Cardosinho	62
Figura 20- Pescador de Pirangi (1966), Chico da Silva	62
Figura 21- Naufrágio (1956), Pedro Paulo Leal	63
Figura 22- Balaio com galinhas, s/d, Ivonaldo	64
Figura 23- Velório da Noiva (1974), Maria Auxiliadora	65
Figura 24- Nascimento (1983). Waldomiro de Deus	65
Figura 25- Viaduto de Santa Ifigênia- São Paulo, s/d, Agostinho Batista de Freitas	66
Figura 26- Moenda (1951), Heitor dos Prazeres	67
Figura 27 - Paveurs (1824), Jean Baptiste Debret	72
Figura 28 - Acceptation provisoire de la constitution de Lisbonne, à Rio de Janeiro (1821), Jean Baptiste Debret	72
Figura 29 - Lagoa de Freitas (1835), Yohann Moritz Rugendas	73

Figura 30 - Noite e São João (1961), Heitor dos Prazeres	77
Figura 31 - Detalhe fogueira. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	79
Figura 32 - Detalhe relação de compadrio. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	80
Figura 33 - Detalhe bandeirinhas. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	80
Figura 34 - Detalhe mastro de São João. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	81
Figura 35 - Detalhe soltura de balão. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	82
Figura 36 - Detalhe pau-de-sebo. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	83
Figura 37 - Detalhe dança em pares. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	84
Figura 38 - Detalhe músicos e instrumentos musicais. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	85
Figura 39 - Detalhe vestimenta. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	86
Figura 40 - Detalhe vestimenta masculina. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	86
Figura 41 - Detalhe vestimenta feminina. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	87
Figura 42 - Detalhe vestimenta do grupo musical Heitor dos Prazeres e sua gente	87
Figura 43 - Detalhe sapatos. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	88
Figura 44 - Detalhe cenário. Noite de São João. Heitor dos Prazeres	88
Figura 45 - Semeador (1965) Tereza D'Amico	92
Figura 46 - Sem nome (1945), Maria Martins	93
Figura 47 - A luta entre o carnaval e a quaresma (1559), Pieter Brueghel	94
Figura 48 - Noite de São João (1946), Djanira	96
Figura 49 - Detalhe símbolos católicos. Noite de São João (1946) Djanira	97
Figura 50 - Detalhe estandarte de São João. Noite de São João (1946) Djanira	98
Figura 51 - Detalhe lanterna. Noite de São João (1946) Djanira	98
Figura 52 - Detalhe sagrado e o terreno. Noite de São João (1946) Djanira	99
Figura 53 - Detalhe fogos de artifício. Noite de São João (1946) Djanira	99
Figura 54 - Detalhe pirâmide central. Noite de São João (1946) Djanira.	101
Figura 55 - O rapto da noiva (1985), José Antônio da Silva	104
Figura 56 - Os três jênios da pintura maior do mundo (1985), José Antônio da Silva	107

Figura 57 – O enforcamento do júri (1967), José Antônio da Silva	108
Figura 58 – Estrada de ferro no campo cultivado (1959), José Antônio da Silva	109
Figura 59 - Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	110
Figura 60 – Detalhe natureza do interior. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	112
Figura 61 – Detalhe mastro de São João e cruz. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	113
Figura 62 – Detalhe fogueira de São João. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	113
Figura 63 – Detalhe fogos de artifício. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	114
Figura 64 – Detalhe fogos de artifício. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	114
Figura 65 – Detalhe movimento. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	114
Figura 66 – Detalhe movimento nos músicos. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	115
Figura 67 – Detalhe movimento na dança em pares. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	116
Figura 68 – Detalhe movimento na fogueira. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	116
Figura 69 – Detalhe movimento na cerca. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	117
Figura 70 – Detalhe movimento na cerca. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	117
Figura 71 – Detalhe expressão facial dos músicos. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	118
Figura 72 – Detalhe deformidade na dança em pares. Festa de São João (1974), José Antônio da Silva	118

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	AS FESTAS JUNINAS NO BRASIL	9
2.1	CONCEITOS DE FESTA	9
2.1.1	<u>Festas juninas e a identidade do povo brasileiro</u>	13
2.1.2	<u>O rito, o sagrado e o catolicismo</u>	17
2.2	SOLSTÍCIO DE INVERNO E AS FESTAS DE SÃO JOÃO NO BRASIL	22
2.2.1	<u>O mastro</u>	31
2.2.2	<u>A fogueira</u>	31
2.2.3	<u>Os fogos de artifício e os rojões</u>	33
2.2.4	<u>A quadrilha</u>	33
3.	CONCEITO E CARACTERÍSTICAS DA ARTE NAÏF	38
3.1	A ARTE NAÏF NO BRASIL	56
4.	PRAZERES, DJANIRA E SILVA E AS FESTAS DE SÃO JOÃO NO UNIVERSO NAÏF	68
4.1	ANÁLISE DA OBRA ‘NOITE DE SÃO JOÃO’ DE HEITOR DOS PRAZERES	68
4.1.1	<u>Símbolos católicos: Mastro, Fogueira, Balão, Bandeirinhas</u>	79
4.1.2	<u>As Brincadeiras</u>	83
4.1.3	<u>As Danças</u>	84
4.1.4	<u>As Músicas</u>	85
4.1.5	<u>As Vestimentas</u>	86
4.1.6	<u>Os Sapatos</u>	88
4.1.7	<u>O Cenário</u>	88
4.2	ANÁLISE DA OBRA ‘NOITE DE SÃO JOÃO’ DE DJANIRA MOTA E SILVA	89
4.2.1	<u>Símbolos católicos</u>	97
4.2.2	<u>Aspecto cromático e decorativo</u>	99
4.2.3	<u>Sistema espacial</u>	100
4.2.4	<u>Temas da cultura brasileira e sistema pictórico</u>	101
4.3	ANÁLISE DA OBRA ‘FESTA DE SÃO JOÃO’ DE JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA	102
4.3.1	<u>Elementos do campo</u>	111
4.3.2	<u>Símbolos da festa</u>	113
4.3.3	<u>Ritmo e movimento</u>	114
4.3.4	<u>Expressão e gestualidade facial</u>	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	126
	APÊNDICE A- MUSEUS, CENTRO CULTURAIS E GALERIAS SOBRE ARTE NAÏF	131
	APÊNDICE B - BIENAS NAÏFS DO BRASIL ORGANIZADOS PELO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)	133

1. INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela temática das manifestações da cultura popular vem desde a graduação, em nossa primeira produção acadêmica versando sobre o movimento *Hip Hop* no Brasil. Seguimos no caminho de tais manifestações, acompanhando inúmeras festividades nacionais atreladas à cultura popular, como a Festa de São João na Paraíba, na Bahia e no Piauí bem como o Bumba-meu-boi no Maranhão. O Bumba-meu-boi aliás foi objeto de estudo da dissertação de mestrado defendida no Programa de Estudos Culturais da Universidade de São Paulo. (TONETO, 2003; TONETO, 2014)

Enquanto docente percebemos a importância da cultura popular na formação e constituição identitária dos indivíduos. Por meio das identidades é que conseguimos entender quem somos, os valores que defendemos, os modos como pensamos, agimos, produzimos e consumimos cultura.

Personalidades importantes de nosso país já haviam percebido e tentado comunicar a sociedade, à sua época, sobre a relevância no contexto social e histórico da cultura brasileira. Este é o caso de Mário de Andrade considerado um dos primeiros folcloristas além de poeta modernista, que em suas missões folclóricas percorreu inúmeros estados e cidades brasileiras registrando as produções culturais, sejam elas de músicas, festas, danças, lendas, culinária. Ele foi, na prática, “um pioneiro do registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural [...]”, mesmo que seu material não tenha recebido o devido interesse e valor. (SANT’ANNA, 2009, p.54)

Artistas no decorrer da história da arte, representaram as festas de São João em suas obras no Brasil. Nomes como Candido Portinari, Tarcila do Amaral, Alfredo Volpi, Anita Malfati e Mário de Andrade em sua Missão de Pesquisas Folclóricas foram ímpares em retratar a identidade de povo brasileiro em meio a sua cultura e costumes de vida. Sem nos esquecer dos relatos de viajantes da Missão Artística Francesa de 1816 a exemplo do pintor Jean Baptiste Debret que abordou as festas e as tradições populares contidas no interior das manifestações culturais brasileiras em sua obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. (JANCSÓ; KANTOR, 2001)

A pesquisa em questão pretende abarcar o universo das festas juninas, em especial as festas de São João, enquanto festas típicas presentes no ciclo junino no Brasil, e um dos símbolos de identidade cultural de nosso país. Estas festas inspiradas nas festas da mesma temática da cultura portuguesa chegam ao Brasil junto à corte real portuguesa

e foram transformadas com a passagem do tempo frente as situações sócio-históricas da sociedade brasileira. Exatamente por representar a identidade de nossa cultura tais festejos foram largamente temas de artistas plásticos, em especial os considerados como *naïfs*.

Enquanto signo cultural do povo brasileiro as festas de São João carregam em si aspectos de integração com o povo tornando-se um referencial de pertencimento da nossa sociedade. Neste aspecto podemos considerar que as festas de São João são um bem cultural e faz parte do patrimônio cultural imaterial do nosso país:

O patrimônio cultural imaterial é o patrimônio rico e diversificado, ao mesmo tempo vivo e tradicional, que se manifesta por meio de expressões e tradições orais, pelas artes performáticas, pelas práticas sociais, incluindo rituais e eventos festivos, pelos conhecimentos e práticas relacionados à natureza e pelo artesanato tradicional. (LEITE, 2011, p.62)

Entendemos que não há como tratar sobre produção cultural e artística das festas de São João sem tratar de sua interface com a estética. Devido a isto compreendemos que a estética está em nossa vida cotidiana, ao qual estamos submetidos diariamente e interferindo em nossas escolhas, a partir de nossa consciência e ideologia a cerca desta concepção. Ela está relacionada ao conhecimento sensível atreladas às nossas múltiplas sensações e sentidos. (CAPONERO, 2009)

Compreendemos que não é tão fácil discernir o conceito de estética, portanto buscamos apoio em Pareyson (1997) que entende que esta representa um problema nela mesma pois delimitar o entendimento de estética não é uma tarefa fácil. No decorrer dos anos ouve uma ampliação do termo estética, ao que se entende hoje como com desígnio das teorias da arte e do belo

[...] onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela. (PAREYSON, 1997, p.2)

Porém mesmo com tal definição ainda a sim fica a questão: como delimitar o que é belo? O juízo que determina e classifica o que é belo apresenta-se de forma subjetiva. A escolha pelo belo se faz por meio do que Argan (1992, p.22) considera por ‘ato crítico’, uma vez que ao há uma definição absoluta de belo e “[...] só se pode defini-lo enquanto realizado pela arte”.

Sendo assim, para este autor a estética é uma filosofia da arte que se situa entre a lógica e a moral, ou seja, entre a filosofia do conhecimento e a filosofia da ação. Posto isto Pareyson (2009) complementa que tal filosofia é uma reflexão que se constrói sobre a experiência estética.

Por fim nossa intenção é analisar as festas de São João nas obras de artistas *naïfs* identificando como nelas estão refletidas as características de nossa sociedade tão diversa, dando voz as suas expressividades que mesmo que passageiras, revelam um panorama de sentidos, intenções e significados. E assim compreender de que forma esta manifestação da cultura popular é recriada, ressignificada e fruída em circunstâncias adversas se comparada à grande popularidade da época de sua vinda introdução ao Brasil.

A partir das festas de São João trazidas pelos imigrantes portugueses e sua re-apropriação pela conjuntura brasileira, apresentamos nosso problema de pesquisa enquanto elemento de definição da tese aqui defendida: Como pintores brasileiros sem acesso a formação clássica das artes plásticas e classificados como artistas *naïfs*, em meio a sua ‘ingenuidade’, imprimiram sua técnica e estética ao retratar as festas de São João?

Por objetivo geral temos a intenção de investigar as representações das festas de São João pelas técnicas de arte *naïf* na narrativa de três pintores: Heitor do Prazeres, Djanira da Mota e Silva e José Antônio da Silva, enquanto artistas que retrataram práticas culturais da sociedade brasileira e as valorizaram dentro do contexto das artes plásticas no Brasil.

Já os objetivos específicos do trabalho são: a- Apresentar e discutir alguns conceitos sobre festa e sua relação com a sociedade ocidental, em especial com o contexto da religiosidade das questões sagradas impostas pela Igreja ao longo dos séculos, e os ajustes das condutas do dia-a-dia das festas aos modos e valores religiosos; b- Entender como as festas juninas, e em especial as festas de São João, se desenvolveram no Brasil identificando as suas influências e modificações perante a sociedade brasileira delimitando os elementos que constituem tais festejos; e c- Conceituar a arte *naïf*, enquanto uma classificação das artes plásticas, identificando a origem deste termo, suas características e a sua presença no Brasil.

Apresentamos neste momento o percurso metodológico de nosso trabalho, que se pauta na pesquisa do tipo qualitativa. Desta forma, Martins e Theóphilo (2009, p.141) entendem essa pesquisa, no que concerne às ciências humanas e sociais, como um “[...] contato direto e prolongado com o ambiente no qual o fenômeno está inserido”.

Valendo-se para tal a predominância de descrição, seja ela de situações ou de acontecimentos, onde o detalhe, por menor que seja, torna-se fundamental quando se pretende entender determinada realidade.

De acordo com Flick (2009), a pesquisa qualitativa permite a voz de outras narrativas quais sejam locais, temporais ou situacionais dos contextos sociais, partindo da premissa de ‘conceitos sensibilizantes’. Esses conceitos “são essencialmente influenciados por um conhecimento teórico anterior [...] o conhecimento e a prática são estudadas enquanto conhecimento e prática locais.” (FLICK, 2009, p.21)

Desta forma, é importante um olhar para o comportamento do fenômeno pesquisado, a partir da interação do objeto em estudo com demais fatores. E assim, é imperativo que, ao analisá-lo, se verifique “[...] como ele se manifesta nas atividades, nos procedimentos e em suas interações com outros elementos.” (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p.141)

Enquanto procedimento de pesquisa, trabalharemos com o enfoque iconográfico das telas selecionadas por entender que este permite um conhecer visceral das obras de arte, seja para analisar, descrever, classificar ou interpretá-las. É uma especialidade da história da arte que se destina a estudar as mensagens das pinturas

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (PANOFSKY, 1991, p.58)

Para Panofsky (1991) o motivo retratado nas telas tem algum significado, mesmo que muitas vezes encontre-se inteligível em meio à visibilidade das pinceladas. A técnica utilizada pelo artista está atrelada à mentalidade de sua época.

Leite corrobora esse entendimento partindo do pressuposto de que a análise iconográfica permite assimilar as transformações estéticas e ideológicas das representações artísticas, valendo-se de que a arte

constitui expressão significativa da coletividade e influencia e impacta mudanças na sociedade, mas também sofre a influência do tempo e de onde está inserida. Poses, adornos ou a mera liberdade de criação do artista dificilmente serão compreendidos fora de seu tempo em função das codificações do período em que foram elaboradas. (LEITE, 2017, p.58)

E por fim, vale a pena ressaltar que a imagem sempre irá fornecer matéria a ser refletida, ela fará o espectador pensar. A imagem traz essa característica justamente

por mostrar e também esconder significados, intenções, memórias, contextos. Ela associa uma série de elementos, e é por si só “[...] um grande jardim de arquivos declaradamente vivos.” (SAMAIN, 2012 p.23)

O universo em nossa pesquisa englobou a presença em exposições e galerias de arte concernentes à temática *naïf*; na Bienal *naïfs* do Brasil, realizado pelo Serviço Social do Comércio (SESC); no MASP, na exposição de Maria Auxiliadora; na Pinacoteca do Estado de São Paulo; no Museu Afro Brasil, em sua exposição permanente de obras *naïfs* pintadas por artistas negros; em galeria específica como a Galeria Jacques Ardies. Como amostra selecionamos três artistas plásticos brasileiros do movimento da arte *naïf* no Brasil que tematizaram em suas obras as festas de São João: Heitor dos Prazeres, José Antônio da Silva e Djanira da Motta e Silva. A escolha por esses artistas se deu por sua representatividade e por suas notáveis trajetórias artísticas, que incluíram exposições em museus brasileiros de destaque, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A escolha das obras de cada artista foi realizada pela temática específica sobre Festa de São João, ao qual destacamos a seguir:

Figura 1: Heitor dos Prazeres, Noite de São João (1961), óleo s/placa, 0,38 x 0,79

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> > acessado em

10/06/2017

Figura 2: Djanira. Noite de São João (1946), guache sobre cartão, 31x35cm.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Figura 3: José Antônio da Silva. Festa de São João (1974), óleo s/tela, 70x100cm

Fonte<<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Os dados coletados no campo serão desenvolvidos a partir de duas operações: a explicação e a interpretação. A explicação, segundo Lakatos e Marconi (2009, p.169), “é a tentativa de evidenciar as relações existentes entre o fenômeno estudado e outros fatores”. O pesquisador, então, tem acesso aos detalhes dos dados e, a fim de obter

respostas ao problema de pesquisa, ele relacionará esses dados com o levantamento bibliográfico.

Já a interpretação visa atribuir às respostas obtidas significados mais amplos, procurando expor a realidade apresentada pelos dados coletados, esclarecendo seu significado material, fazendo inferências mais amplas dos dados discutidos. (LAKATOS; MARCONI, 2009)

Assim, os resultados serão analisados mediante a interpretação dos dados coletados nas observações dos quadros e tais dados serão comparados com as categorias teóricas de análise estabelecidas para a pesquisa, como Estética, Cultura, Festas e Cidade.

Com relação aos capítulos de fundamentação teórica, no primeiro capítulo abordaremos os conceitos e definições sobre festa. Os autores nos conduzem a sua compreensão numa dupla perspectiva: a festa como controle social e a festa como subversão. Toda festa tem seu ritual, que modificara de acordo com as sociedades onde elas se desenrolam. Seu caráter pode ser atemporal, trazendo o passado para o momento presente. Pode estar no tempo presente e também ter propósitos diferenciados.

As festas religiosas estão em meio a tudo isso. Elas trazem sentidos específicos reafirmando normas, condutas e valores de controle social de acordo com cada religião. É assim percorrendo acerca das influências da igreja católica na sociedade da época no Brasil colônia vinda aos dias atuais. Ainda nesse capítulo trataremos sobre os ciclos das festas de São João, elencando seus principais símbolos e os significados dentro do festejo.

No segundo capítulo nosso esforço caminhará em desvendar a arte *naïf* enquanto uma categoria de classificação das artes plásticas. Discutindo suas características particulares, a localizando cronologicamente desde sua ‘descoberta’ pelos quadros de Henri Rousseau na França do século XIX e sua disseminação por outros tantos países. Destacaremos também sua presença no Brasil associada a alguns artistas reconhecidos no cenário nacional pela maestria como conduzem a habilidade de pintar nesta perspectiva.

Em seguida apresentamos o capítulo de análise dos dados onde percorremos sobre os quadros temáticos em alusão à festa de São João, no caso o quadro ‘Noite de São João’ (1961) de Heitor dos Prazeres, ‘Noite de São João’ (1946) de Djanira Mota e Silva,

e 'Festa de São João' (1974) de José Antônio da Silva. Cada um trazendo em suas telas uma leitura singular do festejo, tendo como referência o contexto sócio- histórico-cultural em que viveram e frente às experiências pessoais que fizeram parte de suas vidas.

2. As Festas Juninas no Brasil

2.1 Conceitos de festa

Para Thompson (1998) a festa enquanto comemoração é um divisor do tempo do trabalho e do não-trabalho, havendo uma reapropriação do tempo pelas pessoas envolvidas nos festejos. Festa, festejo, festejar, festar, do latim *festae* que significa feriado, que origina-se de *festus* – festivo, alegre – esta palavra também pode ser associada com *fanus* – templo-, associa-se festa à comemorações, de cunho coletivo, que podem ser ou não sagradas, que podem ser ou não políticas, que podem ser ou não cerimoniais. Independentemente da sua configuração a festa está presente no cotidiano de várias sociedades e povos há muitos séculos, constituindo uma das mais antigas manifestações coletivas existentes na história da humanidade. (ITANI, 2003)

A festa permite um desregramento, um período de anomia, uma vez que a sociedade é permeada por regras limitadoras. Estas regras são necessárias, pois sem elas o caos tomaria conta do cotidiano das sociedades. Por aproximar as pessoas, a festa produz um estado de efervescência, de delírio, onde “o homem é transportado fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias”. (DURKHEIM, 1996, p.417)

Ao observar as festividades, Durkheim afirma que existem características das festas como os cantos, a música, as danças, além dos excessos enquanto consequência da desordem que “fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito” (DURKHEIM, 1996, p.147). Justamente por estas características tão presentes é que Durkheim considera a festa como um momento não-sério, uma vez que o profano não tem como objetivo a seriedade buscando apenas e tão somente o simples regozijo. Neste sentido Durkheim (1996) atribui um sentido funcionalista para a festa, uma vez que ela faz o contraponto à ‘vida séria’ oportunizando nos momentos festivos um escape das pressões cotidianas, tornando o participante momentaneamente livre destas tensões, ao mesmo tempo que pode imaginar-se de forma menos controlada, além de refazer e fortificar seu espírito.

A visão de não seriedade das festas também é identificada por outros pesquisadores como válvula de escape e liberação de tensões acumuladas no cotidiano, tendo como objetivo o relaxamento das “tensões sociais provocadas pelo poder, ou ainda,

um dos processos de reordenação das relações sociais, em que ocorreria uma transgressão simbólica da ordem e permitiria a pacificação das pressões sociais”. (MARTINS; FREIRE, p.1-2, 2017)

Amaral (1998) relata que é muito comum encontrar a definição do tempo da festa como uma fuga do cotidiano e do mundo do trabalho, afinal os indivíduos necessitam de um espaço livre, sem obrigações e que ao mesmo tempo tenha função de recarregar as energias físicas. Deste ponto de vista, a festa não é considerada útil e, conseqüentemente, não é entendida como séria, mas cumprindo uma função de escape da vida cotidiana e assim

(...) reabasteceria a sociedade de ‘energia’, de disposição para continuar [...] ou pela resignação, ao perceber que o caos se instauraria sem as regras sociais, ou pela esperança que um dia, finalmente, o mundo será livre [...] das amarras que as regras sociais impõem aos indivíduos. (AMARAL, 1998, p.27-28)

Há também que se verificar o poder da consciência coletiva que a vivência da festa permite, possibilitando que o individual dê espaço ao coletivo pois os “homens que se sentem unidos, [...] mais ainda por uma comunhão de interesses e de tradições, se reúnem e tomam consciência de sua unidade moral”. (DURKHEIM, 1996, p.422)

Sendo assim, as festas permitem aos grupos sociais se reafirmarem periodicamente reavivando laços sociais por meio da consciência coletiva adormecida. Então o ápice da energia do coletivo se dá quando seus participantes estão bastante exaltados, extasiados, e este estado para Durkheim muda as condições da atividade psíquica destes indivíduos

As energias vitais são superexcitadas, as paixões mais vivas, as sensações mais fortes. Para garantir este estado de alma, contribuem fortemente os elementos presentes em todas as festas: músicas, bebidas, comidas específicas, comportamentos ritualizados, danças, sensualidades, etc. Neste estado o homem não se reconhece como tal. Ele se reintegra à natureza que teria se separado ao fundar a sociedade. Na festa [...] os indivíduos podem entrar em contato direto com a fonte de ‘energia’ social e dela absorver o necessário para se manter sem revolta e muita contrariedade até a próxima festa. (DURKHEIM, 1996, p.451)

Outro conceito sobre festas é desenvolvido por Jean Duvignaud que as compreende como um período de subversão, de anarquia total da ordem social vigente.

O poder da festa é considerado por ele como um grande destruidor, pois salienta a “capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertarem de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade”. (DUVIGNAUD, 1983, p. 212)

De certa maneira, os estudos sobre as festas discutem sua função funcionalista. Mas, será mesmo que todo modo de festejar está preso a uma função? Será que conseguimos delimitar as ações das pessoas que festejam dentro de fronteiras tão rudemente demarcadas?

Nem todas as atividades humanas correspondem a uma função. Há atividades que não visam nenhum objetivo ‘eficaz’, ou seja, não há como definir o caráter funcional ou útil para todas as ações dos homens. Dentre tais atividades não-funcionais estão a estética e a festa. Segundo Huizinga a “não-funcionalidade teria uma função estrutural, dependendo da sociedade onde elas aparecem”. (HUIZINGA, 1987, p.41)

Já Amaral (1998) defende que as festas, principalmente as brasileiras, pertencem a um modelo que alia o papel tanto de negar quanto de reiterar o modo de vida da sociedade. Para ela isto acontece em países em desenvolvimento onde as regras sociais estão em constante mudança. Portanto, nas festas de nossa sociedade afirmam-se o que deve ser celebrado e lembrado e, ao mesmo tempo, o que deve ser excluído de nossa ‘memória’. Sendo assim, a festa brasileira

(...) se apresenta como mediação privilegiada entre dimensões e estruturas várias, unindo o passado ao presente, o presente ao futuro, a vida e a morte [...] o sagrado e o profano, a fantasia e a realidade, o simbólico e o concreto, os mitos e a história, o local e o global, a natureza e a cultura. (AMARAL, 1998, p.30)

Para compreender a festa é necessário relacioná-la com os processos sócio-históricos da humanidade, principalmente àqueles que apresentam as tentativas de dominação do meio ambiente. Isto se deve ao fato das primeiras celebrações de festejos – ocorridos há mais de dez mil anos – estarem associados a componentes sagrados dos ritos e oferendas que os povos faziam aos deuses, “a festa surge como uma comemoração coletiva, celebrando a esperança de um tempo bom para a plantação, como uma busca incessante de domínio do tempo sobre o espaço de produção agrícola”. (ITANI, 2003, p. 17)

Para além do domínio do meio ambiente, um outro tipo de dominação também influenciou nossa compreensão de festa, das normas de conduta, de comportamento, dos modos de vida, e de cultura, enquanto sociedade ocidental. Neste caso nos referimos ao período da Idade Média, onde a expansão e a supremacia da Igreja católica resultaram no domínio do tempo e assim do calendário e do cotidiano das festas e dos ritos festivos. Não há festa sem seu caráter simbólico e nele é representado aquilo que é relevante para a sociedade que festeja

A festa aparece como uma necessidade do homem de apropriar-se do tempo no espaço, mas se transforma também num fato político, como criação retórica e legítima do homem. Em suas características, é retórica porque se insere como uma profanação do tempo do trabalho e da instituição social. Como celebração é sobretudo uma subversão do tempo do cotidiano, como se este fosse substituído por um momento do alegórico. Propicia o rompimento com o tempo do cotidiano, ao possibilitar a passagem do universo da monotonia da vida ordinária para o do simbólico. (ITANI, 2003, p.37)

Nas festas há dimensões relevantes a serem analisadas que vão além da questão simbólica, a organização política local e a construção de modelos de ação são duas dimensões importantes. Para esta pesquisadora as festas podem ser movidas por ideais, lutas e reivindicações, ela cita como exemplo a participação, ação e rebeldia presente nas festas dos revolucionários franceses. Neste sentido, para ela “as festas também são bem mais racionalizadas e conscientizadoras do que se imagina” (AMARAL, 1998, p.52).

Assim, a população pode aproveitar-se das iniciativas do Estado e da Igreja, por exemplo, para a obtenção de benefícios próprios, mas sem se submeter ao seu poder. Desta feita, a resposta popular nas festas pode solicitar a interdição das ruas, divulgação e financiamento por parte da iniciativa privada ou até mesmo de alguns órgãos públicos.

Rosa reforça a compreensão para a diversidade das festas, cujos objetivos são diferentes e dialogam com os mais diversos interesses, os grupos sociais envolvidos e o contexto sócio-histórico vivido. Por isso, há festas que são espaço de luta política e de reivindicação, mas podem visar outras questões como “[...] tempo/espaço de consumo e produção, um modo de gerar rendas para uma comunidade/grupo, local de encontro das pessoas, forma de pedagogizar costumes, atrativo turístico, atividade de lazer, espetáculo, culto, ritual [...].”(ROSA, 2007, p.196)

Independentemente do foco da festa, de sua tipologia, ou funcionalidade, as festas estão relacionadas a contextos sociais em meio à dinâmica da cultura. Sua relevância cultural permite que a população elabore sua identidade e se afirme como povo.

2.1.1 Festas juninas e a identidade do povo brasileiro

As festas juninas fazem parte da cultura do povo brasileiro. Elas são comemoradas em toda a extensão territorial do Brasil, de maneiras muitas vezes peculiares, denotando em sua prática aspectos íntimos da cultura local das cidades e de vilarejos.

Ao presenciarmos as festas juninas em algumas capitais da região do nordeste brasileiro, por exemplo, o contexto muda em alguns quesitos a começar pelos dias festejados que estendem-se a todos os dias do mês de junho e, em alguns lugares, julho também. Além das barracas de comidas e bebidas típicas, há espaços para dançar forró. Nos maiores arraiais¹ há palcos que recebem artistas famosos e reconhecidos pelo repertório de música sertaneja, forró, baião, entre outras, que muitas vezes homenageiam santos, ou retratam a vida difícil dos moradores do campo ou do sertão.

Nas festas juninas de grande porte, que recebem muitas pessoas – seja a comunidade local ou até mesmo os moradores de outras cidades e estados – a atratividade dessas festas também incluem as quadrilhas juninas, tradicionais ou estilizadas, que mobilizam uma variedade considerável de grupos que ensaiam durante meses para fazer a sua apresentação. Algumas apresentações são entretenimento objetivando serem contempladas, enquanto há em determinados festejos as competições de quadrilhas, muitas vezes envolvendo premiações aos melhores colocados. Essas diferenciações de práticas e contextos das festas juninas refletem a própria dinâmica cultural, uma vez que

(...) a festa pode ser investigada e interpretada nos diferentes contextos de grupos específicos, em que há criações, usos, realizações e elaborações, buscando compreender valores, significados e símbolos que permeiam as práticas vivenciadas e transformadas. (ROSA, 2007, p.198)

---

¹ Arraial é um termo que designa o local onde as festas juninas acontecem, ele é utilizado em especial na região nordeste do Brasil, mas também pode ser usado em algumas cidades ou vilarejos rurais de todo o Brasil.

Os costumes são recriados, apropriados e reapropriados de acordo com a população que brinca tais festejos, onde as produções simbólicas – gestos, comportamentos, entre outros – estão em constante dinâmica.

Pode-se perceber que as festas juninas fazem parte do modo de vida do povo brasileiro, elas são uma forma de identidade cultural de nossa sociedade, e que está em constante transformação. Para Rosa (2007, p.198) a festa, “[...] abarca conformações, resistências, trocas, redes de sociabilidade, que se pronunciam nas relações entre culturas interpretadas nos seus diversos contextos”.

As transformações constantes desses festejos acontecem porque a própria identidade cultural também participa deste processo. Não há como olharmos e refletirmos sobre a identidade sem entendermos que ela não é fixa. A identidade é construída, reconstruída, ampliada, modificada, a partir das experiências de cada indivíduo

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional [...] ela tampouco se refere, se pensamos agora na questão da identidade cultural, àquele “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum” [...] essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são [...] cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2009, p.108)

Conforme explicita Hall (2009) não há somente uma identidade, e sim identidades – no plural – pois segundo sua teoria, as identidades são fragmentadas, há vários ‘eus’ para cada pessoa, e esses ‘eus’ são criados pela vivência em determinadas situações, que por sua vez dialogam com as funções sociais de cada indivíduo:

[...] essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social [...] identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e constituídas por meio de um processo de individualização. Embora [...] as identidades também possam ser formadas a partir de instituições dominantes, somente assumem tal condição quando e se os atores sociais as internalizam, construindo seu significado com base nessa internalização [...] em termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções. (CASTELLS, 2008, p. 22-23)

Harvey (2003) indica uma mutação com relação à sensibilidade nas formações discursivas e nas suas práticas, onde a interpretação e a experiência de mundo, esta última não unificada, estão envolvidas em um comportamento e motivação múltiplos, em que há a presença de várias possibilidades de o sujeito se vincular. Assim, há uma multiplicidade de “eus”, das representações sociais que o indivíduo assume, de acordo com certas experiências.

Há que se trazer à tona a ideia da diferença para se compreender a formação de identidade. Não há como estabelecer a identidade, as afirmações do que se é, do que se acredita, do que se defende, se não houver o seu contrário, ou seja para existir a identidade deve existir a diferença, pois a diferença “[...] é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições”. (WOODWARD, 2011, p.42)

A partir desse binarismo afirmação-negação, ou melhor, identidade-diferença, é que se torna possível que os indivíduos atribuam sentido às situações, classificadas a partir de determinados contextos culturais. Assim sendo, delimitam-se fronteiras, bordas, entre o que se é e o que não se é, o que se acredita e o que não se acredita, o que representa um indivíduo e o que não o representa.

Para Silva (2011, p.75) as diferenças “[...] também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre outras identidades”. Então diferença e identidade são interdependentes, uma vez que uma depende da outra. É importante ressaltar que tanto a diferença quanto a identidade são criadas dentro de contextos sócio-culturais específicos.

É pela partilha de comportamentos sociais e das práticas simbólicas que há a classificação dos conceitos de diferença e identidade. Aquilo que um grupo social repetidamente partilha acaba por constituir-se num valor para este grupo e, assim, passa a compor práticas culturais que representam aquela sociedade, desde apreciar certos tipos de dança, contemplar obras artísticas, até participar de determinados festejos:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em

ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...] eu/outros. (WOODWARD, 2011, p.40)

A partir do momento em que se define, divide e classifica em dois lados— o que é uma coisa e o que é outra, o que entra e o que sai, o que está incluído e o que está excluído – estabelece-se hierarquias que são disputadas entre os grupos sociais envolvidos e das relações de poder presentes nessas disputas.

Essas disputas fazem parte das dimensões da cultura, e são uma forma de olhar para os valores, tradições, comportamentos e costumes e compreender que eles são “produzidos, reproduzidos, criados, expressados” e, assim, a festa proporciona não só a “reprodução e consumo de bens materiais e simbólicos, como também criação, vivência, experiência, (re) apropriação, transformação e invenção”. (ROSA, 2007 p, 198)

Presenciamos no Brasil meios distintos de produção e práticas culturais. É por isso que há diversidade e riqueza em nossas festas juninas. É por meio das disputas de valores, de afirmações, de discursos, que surgem tantas formas de festejar, ímpares e múltiplas ao considerarmos a extensão territorial brasileira

Mais que mera 'válvula de escape', mais que ser 'contra' ou 'a favor' da sociedade tal como se encontra organizada, as festas podem também ser o modo próprio de expressão da identidade de um dado grupo ou mesmo instrumento político deste, uma vez que mobiliza grande contingente de pessoas e recursos com finalidades assistenciais, no sentido de cumprirem um papel de apoio a seus membros ou de outros grupos, que terminam gerando uma consciência política que dá origem a associações, como as de bairro ou de leigos na igreja, por exemplo. (AMARAL, 1998, p.74)

E foi desta disputa entre poderes da Igreja, da Coroa Portuguesa e seus hábitos e costumes para cá trazidos, das práticas culturais dos habitantes indígenas e dos negros africanos forçosamente enviados para o trabalho escravo em nossas terras, de todos esse hibridismo e diásporas que formamos nossa identidade, o ser brasileiro. É, também, por meio do resultado da miscigenação étnico-racial, cultural e social que aprendemos e que reapropriamos símbolos, dando valor a determinados costumes, elaborando nosso discurso e elencando aquilo que nos representa não somente enquanto indivíduos, mas como povo brasileiro.

2.1.2 O rito, o sagrado e o catolicismo

Ao focalizarmos o elemento festa em nossa discussão, se faz necessário entender a importância do rito e, conseqüentemente, do sagrado em meio a nossa reflexão. Toda festa tem um ritual, não necessariamente sagrado, mas esse ritual constitui a maneira como os indivíduos participantes o compreendem, como eles se comportam, como eles pensam.

Para Durkheim (1996, p.412-413) os ritos são “um conjunto de cerimônias que se propõem unicamente redespertar certas ideias e certos sentimentos, ligar o presente ao passado, o indivíduo à coletividade”. O grupo que se reúne em qualquer cerimônia, apresenta o que Durkheim denomina de “estado psíquico”, ou seja, uma mentalidade ritual, que tem uma base sólida e estável.

Elíade (1992) compreende que há um tempo onde esses rituais acontecem, principalmente quando se trata de ritos sagrados. Esse tempo não é o real, é um momento onde os indivíduos revivem algo do passado no presente. É como se nessas cerimônias o tempo fosse suprimido dando espaço ao atemporal, ao que pode ser trazido do passado sem ser o passado. É o que também encontraremos nos estudos de Durkheim quando ele afirma que no rito, a partir das representações dramáticas, relembramos e reavivamos o passado no instante presente

O que exprimem as tradições cuja lembrança ela perpetua, é a maneira pela qual a sociedade concebe o homem e o mundo; trata-se de uma moral e de uma cosmologia, ao mesmo tempo que de uma história. O rito, portanto, só serve e só pode servir para manter a vitalidade dessas crenças, para impedir que elas se apaguem das memórias, ou seja, em suma, para revivificar os elementos mais essenciais da consciência coletiva. Através dele, o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade; ao mesmo tempo, os indivíduos são revigorados em sua natureza de seres sociais. As gloriosas lembranças que fazem reviver diante de seus olhos e das quais eles se sentem solidários dão-lhes uma impressão de força e de confiança: as pessoas ficam mais seguras em sua fé quando vêem a que passado longínquo ela remonta e os grandes feitos que inspirou. É esse caráter da cerimônia que a torna instrutiva. Toda ela tende a agir sobre as consciências, e somente sobre elas. Portanto, se não obstante acredita-se que ela age sobre as coisas, que ela assegura a prosperidade da espécie, isso só pode ocorrer por um reflexo da ação moral que ela exerce e que, sem a menor dúvida, é única e real. (DURKHEIM, 1996, p. 409)

Durkheim (1996) delimita um ponto considerável quando exploramos sobre ritos e cerimônias: a fé. Nesta perspectiva, o rito se aproxima do sagrado. Ao examinarmos a história da humanidade notamos que há múltiplas manifestações do sagrado, sejam elas relacionadas ao cosmos, sejam relacionadas às religiões.

Para os homens primitivos o sagrado se manifestava em objetos, e eles viviam grande parte do tempo perto de objetos sagrados. Elíade (1992, p.18) afirma que o sagrado nas sociedades arcaicas e até mesmo nas sociedades pré-modernas, equivalia ao poder uma vez que ele estava vinculado à realidade, ou seja, o sagrado estava “saturado de ser”. Os indivíduos destas sociedades consideravam que as ações do cotidiano, como por exemplo a alimentação e a sexualidade – estavam envolvidas pelo sagrado, ou pelo sacramento. Diferentemente da sociedade moderna, que julga o ato fisiológico apenas como um fenômeno biológico.

O homem religioso compreende o espaço físico como um lugar não homogêneo, ele apresenta quebras e estas quebras são diferentes: há o espaço sagrado e os espaços não sagrados. Ao analisar cada um desses espaços Elíade (1992) argumenta que eles têm qualidades também diferentes: o espaço sagrado é considerado forte e significativo e o espaço não sagrado, por sua vez, representa para o homem religioso um local amorfo, sem consistência. E, assim, se faz a oposição sagrado e profano, onde o único que de fato é real é o sagrado. Para o homem religioso o mais importante é o espaço sagrado, aqui não somente os templos são um local de abertura e comunicação com o mundo dos deuses mas a própria existência humana, a sua morada, pois esta reflete o Mundo que foi criado pelo divino

A habitação não é um objeto, uma máquina para habitar'; é o Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses; a cosmogonia. Toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a um novo começo, a uma nova vida. E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia. Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente dessacralizadas, as festas e os regozijos que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova*. (ELÍADE, 1992, p.54)

O homem não quer viver no caos sem um abertura para o transcendente. O caos para ele representa o não sagrado, o que não envolve e não reproduz a obra dos deuses. Neste sentido os templos têm um significado cosmológico, que simboliza a casa dos deuses, um local santo por excelência. Neste caso o templo ressanifica e purifica o mundo de forma contínua.

Os indivíduos das sociedades arcaicas acreditavam na renovação do seu mundo. Eles entendiam que se não houvesse um ritual de renovação deste mundo isto resultaria no fim dos tempos, que seu mundo desapareceria. Estes ciclos de ano novo que compunham a renovação do mundo, eram repletos de rituais e ocorriam pelo modelo da cosmogonia. Estes ritos têm um período para decorrer, eles “precisam de um ciclo, de uma temporalidade que tem um começo e um fim”. (ELÍADE, 1963, p.58)

Outro aspecto fundamental sobre os ritos é a questão da localização, do espaço apropriado para essas cerimônias acontecerem. Uma vez que com o passar dos tempos este local continua a ser terreno sagrado que, muitas vezes se transforma em totem, justamente por ser o local de residência dos antepassados. (DURKHEIM, 1996)

A noção de tempo para os homens religiosos não era homogênea, eles também compreendiam que havia rupturas e intervalos de tempo. Eles entendiam o tempo como um tempo sagrado e um tempo profano. O tempo sagrado era reversível, reatualizável, um tempo mítico que se tornava presente que dava lugar às festas, por exemplo, e o tempo profano era onde aconteciam os atos sem significado religioso do tempo ordinário. Mas há uma continuidade entre o tempo sagrado e o tempo profano, onde a humanidade consegue passar de um tempo para o outro, e os ritos religiosos são os caminhos que permitem essa transição

Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal ‘ordinária’ e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de sua gesta, que são justamente reatualizadas pela festa. (ELÍADE, 1992, p. 64)

Sendo assim Elíade chega à conclusão de que a noção e divisão de tempo é diferente para o homem não-religioso. Enquanto o homem religioso identifica e percebe os intervalos de tempo sagrados, “pois se trata de um tempo primordial, santificado pelos deuses e suscetível de tornar-se presente pela festa” (ELÍADE, 1992, p.65). Para o homem não religioso este tempo sagrado é inacessível uma vez que ele não enxerga a ‘qualidade trans-humana do tempo litúrgico’ como temporalidade, assim este homem não-religioso compreende a heterogeneidade do tempo como uma descontinuidade do tempo do trabalho e o tempo do lazer, que também é considerado um tempo festivo.

Na história da humanidade as questões relativas ao sagrado ocupam um lugar importante. Na medida em que outras sociedades passam a se definir, a tornarem-se complexas, a religião também se encarrega do sagrado, e mais do que isso

Durante intermináveis séculos, a junção dos elementos que compuseram a existência cotidiana, a vida mental e a atividade intelectual da civilização ocidental foram determinadas de uma maneira ou de outra pela religião. Ela ocupava um lugar central no coração de todos os dispositivos que concernem a vida interior ou a guerra, a moral sexual ou a espetacularização científica, a cozinha [...]. (DUBUOSSON, 1998, p.144, tradução nossa)

Na sociedade ocidental a história cristã é entendida como um marco incomparável, como um grande império que se desenvolve no cerne de diversas culturas. O cristianismo impregna sua característica principal: o monoteísmo e as práticas e tentativas da aproximação das relações entre a humanidade e seu Deus, trazendo um novo arranjo nas sociedades, centralizando a teologia, juntamente com seus dogmas, doutrinando os homens, modificando os modos de vida e encarnando “[...] tanto no plano intelectual como no plano institucional de uma Igreja onde elas contribuíram para reforçar a força e a hegemonia”. (DUBUOSSON, 1998, p. 150)

Os comportamentos e valores absolutos difundidos pela Igreja, como o silêncio, o isolamento, a contemplação, a oração silenciosa, compõem os valores aceitos em substituição aos pagãos, como os alucinógenos e drogas psicotrópicas que levam ao transe e ao delírio. Tais comportamentos e valores indicam uma consciência de homem universal, ou seja, de uma vida religiosa na qual o homem no seu eu mais pessoal está intimamente ligado, o homem religioso é o homem leal aos princípios cristãos que regem a vida religiosa.

Nasce aqui a ideia de homem Universal que para Dubuosson (1998), que exatamente por ser atemporal, permitiu que os missionários da igreja pudessem difundir as ideias cristãs a fim de civilizar primeiramente os povos considerados para eles como simples, ampliando suas bases, conquistando novas terras por meio do alastramento de suas crenças, ganhando força o suficiente para exercer poder em diversas sociedades e culturas.

A igreja se instalou em terras brasileiras por intermédio dos colonizadores portugueses. A religião católica estabeleceu-se em nossas terras de forma obrigatória, logo nos primeiros séculos após sua descoberta. Como não existia o tribunal do Santo Ofício o poder da inquisição não era controlado por ninguém. Ele era um grande poder

em meio a outros dois existentes na sociedade portuguesa, a saber: o poder do papa e o poder do rei. (HOORNAERT, 1978)

De tempos em tempos recebíamos visitas de deputados vindos de Portugal em nome do Santo Ofício. Durante os séculos XVI e XVII tais deputados se interessaram pela fartura e potencial de riqueza de nossas terras e em nome da ganância deportaram um bom número de brasileiros - estima-se que em torno de quinhentos - para serem julgados em Lisboa.

A autoridade do Santo Ofício se dava em quatro casos pertencentes às Constituições primeiras do arcebispado da Bahia de 1707

No caso de “religiosos, religiosas ou clérigos de ordens sacras, que se casarem” (nº297);

No caso de alguém “dizer missa sem ser sacerdote, e do sacerdote que celebrando não consagrar nela” (nº363);

No caso de “hereges e suspeitos de heresia” (nº886): “mandamos a todos os nossos súditos que tendo notícia de alguma pessoa herege, apóstata de nossa santa fé ou judeu, ou seguir doutrina contrária àquela que ensina e professa a Santa Madre Igreja Romana, a denunciarem logo ao tribunal do Santo Ofício no termo de seus editais, ainda sendo a culpa secreta com foi interior”.

No caso de “feitiçarias, sacrilégios, e superstições que envolverem manifesta heresia e apostasia na fé” (nº903). (FERREIRA, 1853 *apud* HOORNAERT, 1978, p.19)

O medo instaurou-se no Brasil colonial devido às denúncias, às repressões, confiscos e deportações. O artifício pensado para minimizar estas situações foi o de adotar um catolicismo ostensivo, “todos tinham que ser muito católicos para garantir a sua posição na sociedade, e não cair na suspeita de heresia”. (HOORNAERT, 1978, p.16)

Para Hoonert (1978) o povo se empenhou para seguir a risca e acreditar em todas as verdades, valores, normas e condutas da Santa Madre Igreja. E, foi assim, que o catolicismo assentou-se na vida pública dos brasileiros daquele período: confrarias, ordens terceiras e irmandades disseminaram pelas terras da colônia, de modo a que todos necessitassem de uma maneira ou outra dessas instituições – seja por busca de emprego, doação ou empréstimo de dinheiro – todos apelavam para elas.

A submissão do povo à religião dominante não evitou as perseguições aos gentios, a instauração da guerra santa², e assim toda a barbárie que dizimou milhares de

---

² A guerra santa no Brasil tem início a partir do momento em que a Igreja católica aqui fixada decidiu pela estratégia de conversão dos pagãos ao catolicismo, relacionando a imagem de alguns santos a

índios e demais habitantes do Brasil. Em meio ao cenário de inúmeras perseguições, a religião católica floresceu no Brasil. Reinterpretando as formas de cultura, crenças e modos de vida de um povo pagão aos olhos da Igreja, utilizando como ferramenta de confraternização as missas, onde os brancos e os índios pudessem neste templo sagrado, orar, idolatrar e seguir à risca os mandamentos católicos em prol de um objetivo comum: salvar suas almas em busca de uma paz eterna.

É em meio à solidificação da religião católica que muito do nosso cotidiano de festas foi instaurado em nossa sociedade, seja por intermédio da cultura católica portuguesa e suas práticas corporais, sociais e culturais, seja pela reapropriação das práticas culturais dos habitantes africanos e indígenas. Principalmente as festas públicas, realizadas durante o período colonial serviam não somente como uma oportunidade de circulação de pessoas, aproximação dos moradores do campo com os habitantes das urbes, como também foram um meio de afirmação do poder, pelo Estado ou pela Igreja, onde se reforçava o caráter normatizador e a hierarquia social. (ROSA, 2007)

As festas no Brasil ganharam ares de prática de poder servindo como meio para preservar o sistema absolutista, mas também como meio de suspender o cotidiano, e assim, tornar menos árduo o trabalho e as penalidades que o Estado metropolitano impunha aos trabalhadores.

As festas se formavam e se consolidavam pela diversidade étnico-cultural e também como “espelho das formas modernas de governo, [...] um meio de instituição política e manifestação do poder crescente do Estado português” (AMARAL, 1998, p.62).

Por meio das festas públicas recheadas de códigos estéticos e igualmente retóricos, firmavam-se modelos de estilos de vida que eram baseados nestes códigos que “traziam à cena coletiva a pompa, a formalidade e o exercício de etiqueta”. (CAPONERO, 2014, p.193)

2.2 Solstício de inverno e as festas de São João no Brasil

As festas juninas estão presentes em nossa sociedade desde a chegada dos portugueses na ‘descoberta do Brasil’. Estas festas compõem o chamado Ciclo Junino de Festejos e Danças, que celebram não somente os santos homenageados neste período

---

soldados, e assim mostrando à sociedade da época que estes santos soldados combatiam em nome dos valores da igreja. (HOONARET, 1978)

como a fecundidade da terra. Os festejos juninos coincidem com o solstício de inverno no Hemisfério Sul

A celebração era realizada já entre os pagãos, como aproximação com as forças extraterrenas em busca de auxílio das divindades para a mudança do ano cósmico. Pelo calendário católico romano, coincide a Festa de São João, primo de Cristo e santo da sagrada parentela – ou seja, avós, pais e primos de Cristo. Coincide também com o início das colheitas, especialmente do milho, para a qual na antiguidade se pedia que espantasse os espíritos maléficos. (GAUDITANO; TIRAPELI, 2003, p.97)

As festas juninas celebram três santos principais Santo Antônio no dia 13, São João no dia 24 e São Pedro no dia 29. Em algumas localidades no Brasil celebra-se São Marçal no dia 31, mas não abordaremos esse santo no trabalho.

Contando um pouco da história de cada santo, iniciamos por Santo Antônio, conhecido como ‘santo casamenteiro’, Santo Antônio de Pádua nasceu em 15 de agosto 1195 em Lisboa, Portugal, foi ordenado sacerdote quando tinha vinte e cinco anos e recebeu, em 1220, os trajes franciscanos. Seus três milagres mais conhecidos incluem o Santo: “pregando o sermão a peixes atentos; livrando o próprio pai da forca em Lisboa, estando ele ao mesmo tempo em Pádua, na Itália, a rezar um sermão; e com o Menino Jesus no colo, cena que teria ocorrido na casa do conde Tiso” (GAUDITANO; TIRAPELI, 2003, p.101). Santo Antônio teve um processo de canonização curto após seu falecimento em 13 de junho em 1231, levando quatorze anos até o momento em que foi elevado aos altares em 13 de maio de 1232.

São Pedro, que na realidade se chama Simão recebeu de Jesus o nome de Cefas que significa pedra em aramaico, portanto Pedro. Ele foi considerado o primeiro papa da Igreja Católica, além de santo ‘chaveiro do céu’, responsável pelas chaves do paraíso. Discípulo de Jesus, Pedro o acompanhou durante sua jornada e foi condenado e executado no ano 64 pelo Imperador Nero. Em princípio, foi crucificado na cruz, mas de cabeça para baixo, por conta de não se julgar à altura de morrer como Jesus Cristo. (GAUDITANO; TIRAPELI, 2003)

Como o intuito de nosso trabalho é tratarmos da festa de São João, daremos uma atenção a este santo. Ele é o santo mais festejado durante os festejos juninos, e conhecido como festeiro, o grande homenageado neste período, não é à toa que as festas são ‘joaninas’. A existência de São João é analisada sob uma dimensão profética em detrimento a seu nascimento que, assim como Jesus Cristo, foi concebida pela divindade uma vez que Isabel e Zacarias, seus pais - eram idosos. Dentre as figuras emblemáticas

do cristianismo São João entendido como o último profeta do Antigo Testamento, é considerado precursor pois veio ao mundo antes de Jesus Cristo, e se intitulava como a pessoa que auxiliaria o caminho do Messias. Conta-se que São João Batista foi seguido pelos primeiros discípulos de Cristo. (FERREIRA, 2013)

A missão de João Batista era o de batismo dos fiéis que ele fazia no rio Jordão. Desta forma este ato tinha como gesto a purificação, onde as pessoas arrependiam-se de seus pecados e seu batismo era um rito de passagem de conversão para uma outra atuação no mundo. A água, neste sentido, é o símbolo de limpeza, de tornar puro. Outra qualificação de João Batista que o faz ser referência para Igreja -além da função de batismo-, é a denúncia das hipocrisias e imoralidades da classe dominante de sua época. Como exemplo anunciou a traição amorosa do governador da Judeia Herodes Antipas, pela sua cunhada Herodíase, e também a paixão platônica por Salomé, filha dela. Sendo assim João Batista incomodava a liderança política daquele período e foi acusado de incentivar a rebelião do povo pós atentado sofrido pelo governador. Como desfecho Herodíase pede a decaptação de João Batista a Herodes, ao que é atendida.

São João Batista é retratado como um indivíduo que rejeitava o poder e as grandezas do mundo terreno. Portanto sua iconografia apresenta o cordeiro e a faixa com a mensagem Eis o Cordeiro de Deus – *Ecce Agnus Dei*, conforme podemos notar na figura abaixo.

Figura 4: Elementos iconográficos associados a São João Batista

Fonte: Ferreira, 2013, p.20

Assim a igreja católica reserva duas datas de celebração em sua agenda de eventos que faz alusão a São João: o dia de seu nascimento e o dia de sua morte. As festas de São João introduzidas pelos nossos colonizadores portugueses, em respeito a data do hagiológico romano, representando o início do ano agrícola período de colheita de alimentos nos meses mais frios do ano, sendo necessária a proteção, aproximação e auxílio divino por conta da mudança do ano cósmico (ARAÚJO, 2004).

Com a ascensão do catolicismo expandindo-se para diversos territórios do continente europeu e transformando-se em religião dominante, as preocupações das províncias eclesiásticas orientava-se para os rituais e outras práticas pagãs. O excesso de superstição do paganismo era encarado como um problema a ser contornado. Destarte a solução encontrada foi a cristianização de tais rituais e cerimônias, como exemplo podemos citar as comemorações do solstício de verão que celebrava a luz e tendo o fogo como base dos ritos. Adaptações desses rituais foram necessárias e as festividades de São João passou a fazer parte dos meios de cristianizar tais costumes.

O volume de tradições vinculados ao cultivo da luz e associadas à São João é grande na Europa, onde é hábito se acender fogueiras, saltá-las, dançar e cantar durante toda a noite como se fosse uma vigília. Um dos primeiros festejos significativos em homenagem a São João que se tem notícia ocorreu na idade de Braga em Portugal e data do ano de 1150. Mas a festa como caráter público se dá apenas em 1489. Neste período as ruas eram decoradas com bandeiras e servia-se vinho e frutas.

As atividades existentes nos festejos em comemoração a São João eram diversas. Elas também poderiam acontecer em outras datas festivas da igreja católica, mas exclusivamente duas delas desenrolavam-se somente nas homenagens a São João. O quadro abaixo exhibe as práticas culturais mais comuns nos dias de comemoração dos santos homenageados pela igreja católica da cidade de Braga.

	São Sebastião	S. Pedro de Rates	Corpo de Deus	S. João	Anjo Custódio	Santa Isabel	Santiago	São Geraldo
Procissão	✓		✓					
Serpe e Cavalinhos	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Pélas	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Rei da Mourisca	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Bandeiras	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
Espingardeiros	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Corrida do Porco				✓				
Rei e Imperador		✓		✓	✓	✓	✓	✓
Touros		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Candeleiros				✓			✓	
Carro das Ervas			✓					

Fonte: Ferreira, 2013, p.41

Com direito a procissão em ocasião do nascimento de São João, a cidade de Braga organizava no dia 23 de junho um longo evento contendo vários carros alegóricos contando as principais passagens da vida deste santo, e junto a elas os signos atribuídos a ele, e que o fazem um dos santos mais comemorados do catolicismo. O quadro abaixo descreve sucintamente cada um desses carros alegóricos.

Ordem	Descrição
Primeiro Carro com o Nascimento do Baptista	Isabel no leito e Zacarias após o nascimento de João Batista; Cinco montanheses do Barroso cantam versos e dançam
Segundo Carro grande	Bergantim com quatro remadores, transportando Santa Isabel cantando versos, em que esta traz o São João Menino ao colo;
Terceiro Carro, e primeiro pequeno	Cupido e Antero sentados numa banca decorada a damasco
Quarto Carro, e segundo pequeno	Em forma de jardim, apresenta a figura da Graça divina e os Meninos Jesus e João Batista, rodeados de Anjos; depois aparecem os deuses pagãos abatidos perante a presença deste Amor;
Quinto Carro, e terceiro dos grandes	Aparece a cidade de Tróia destruída; em contraposição entre-se a Cidade de Braga da qual sobressai a figura do Batista; fecham quatro apóstolos: Pedro, João, Tiago e Filipe.
Sexto Carro, e último	Representação de Braga triunfante, com a figura de São João Menino em relevo, ligando-se à cidade através de quatro fitas; Na porta da cidade surge uma figura personificando a Devoção;

Fonte: Ferreira, 2013, p. 65

O segundo evento já no dia de nascimento de São João envolve com destaque a corrida do porco preto e o candeleiro. A corrida do porco preto consistia em cercar e prender esse animal no dia 23 de junho onde todos os cidadãos que tivessem cavalo eram convidados a participar desse cortejo. Nas primeiras horas do dia seguinte aconteceria a competição entre dois grupos distintos: os sapateiros e os moleiros da cidade. O objetivo baseava-se em perseguir o porco até conquistá-lo, vencendo o grupo que o levasse até seu

território. Já o candeieiro era uma antiga tradição relacionada a vigília realizada na véspera do dia festejo a São João. Ela se desenrolava no final da tarde em que uma grande vela acesa ao lado da imagem do santo em volta a muitas flores. Tal feito tem como simbologia o triunfo da vida sobre a morte que pode ser entendida como o triunfo do civilizado ao bárbaro, ou em outras palavras, o triunfo da igreja sobre o paganismo.

E é com essas características que tal festa adentra o Brasil, trazida pelos portugueses na corrida de expansão territorial. Elas se desenvolvem em nosso país na primeira metade do século XVI. Em 1603 há relatos do Frei Vicente de Salvador sobre a postura dos índios enquanto participantes dos festejos portugueses afirmando que estes eram ‘amigos’ de novidades e que gostavam dos festejos de São João por conta das fogueiras e das capelas (CASCUDO, 1969). Destacamos aqui uma das capelas mais conhecidas cujos versos são

Capelinha de melão³

É de São João.

É de cravo, é de rosa

É de manjerição

Conforme afirma Cascudo (1969) os festejos religiosos em honra a São João eram precedidos por uma novena que poderia acontecer tanto no interior igreja como em alguma casa do vilarejo. As superstições, sortes e adivinhações também compunham essas festas, em particular as que envolviam amor e casamento para as mulheres solteiras, bem como as revelações do futuro

De todas essas adivinhações, tem porém, muita voga, pelo maravilhoso dos seus proclamados prodígios, a do ovo feita à tardinha, e que consiste em deitar-se a clara dentro de um copo com água até o meio, coberto com um lenço branco, tendo sobre o mesmo uma tesoura aberta, em forma de cruz, e um rosário bento, para ver-se depois da meia-noite a sorte da pessoa, segundo a imagem que a clara representar no fundo do copo. Por exemplo: se for um navio: viagens próximas e se for uma igreja o suspirado casamento! (CASCUDO, 1969, p.343)

Tudo isso se desdobrava em meio a muito estrondo por conta dos rojões, fogos de artifícios e tiros de bacamarte, e também pelo colorido dos balões e sua soltura

---

³ O melão que trata a capela é uma trepadeira que produz pequenos frutos silvestres também conhecidos como melão de São Caetano. Esse elemento assim como os demais cravo, rosa e manjerição mencionados na capela são expressões usadas em Portugal e que foram trazidos para nosso país. (CASCUDO, 1969)

para subir ao céu. Uma das adivinhações curiosas que as mulheres costumavam fazer diz que se colocar moedas de cobre na brasa da fogueira de São João - tinha que ser o valor de dez réis -, e no outro dia as desse a algum pobre o nome deste seria o do homem que se casaria. (BETTENCOURT, 1947)

Há também outras crendices dentre elas o plantio de arruda que se amanhecesse germinada indicava que a pessoa amada estava se aproximando. Há aquela que se surrar com vara as árvores estéreis na manhã do dia de São João elas frutificariam rapidamente. Uma outra se refere a acalmar as possíveis tempestades atirando ao ambiente as cinzas da madeira queimada da fogueira de São João.

Outra prática comum daquelas em homenagem a este santo é o banho nas águas do rio. Homens e mulheres saíam em caminhada para se banhar em alusão a passagem de João Batista e o batismo de Cristo nas águas do rio Jordão. No Brasil, segundo Cascudo (1969), um dos lugares preferidos para esses banhos era o rio Beberibe em Olinda. Enquanto se deslocavam para este rio as mulheres portavam em suas cabeças grinalda com folhagens e costumavam cantar a seguinte toada

São João,
Eu vou me lavar,
E as minhas mazelas
Irei lá deixar.

E no caminho de volta a cantiga continuava mas com outra intenção

Oh meu São João,
Eu já me lavei;
E as minhas mazelas
No rio deixei.

Uma lenda que se conta é a de que São João tinha um desejo em vir à terra no dia de seu aniversário, mas foi proibido pelo risco de perder-se em meio a tanto entusiasmo pela alegria da festividade. E é por isso acredita-se que ele dorme profundamente nesse dia. Algumas capelas foram feitas como tentativa de acordá-lo para participar da comemoração de sua data

Acordai, acordai,
Acordai, acordai,

Ele está dormindo,
Não acorda não.

Segundo Bettencourt (1947) a lenda continua no dia seguinte do aniversário de São João que questiona sua mãe, Santa Isabel, assim que desperta de seu sono. Ao som de maracás, pandeiro e viola a população cantava a trova que destacamos abaixo representando o que seria o diálogo entre eles

Minha mãe, quando é o meu dia?
- Meu filho já se passou.
E para tão grande alegria
Minha mãe não me acordou para eu ir brincar na Terra?

E mais uma capela se cantava por conta dessa lenda:

- onde está Batista?
- ele está na igreja.
Anda de mastro em mastro
A ver quem o festeja.
Se Batista soubesse
Quando era o seu dia,
Descia do céu à terra
Com prazer e alegria.

Era prática dos meninos e dos homens pular a fogueira gritando: ‘Acorda São João!’ Ao que os demais festejantes respondiam: ‘São João está dormindo, não acorda não! dê-lhe cravos, rosas e manjerição!’. Percebe-se que assim como essas tradições outras bem parecidas e com o mesmo contexto ocorriam naquele período. Talvez até haja resquícios delas nos dias de hoje.

Muitos dos elementos europeus das festas de São João são heranças de outras civilizações como as celtas e as godas, porém muitos traços destas tradições se perderam e apenas alguns deles permaneceram e foram readaptados em nosso país.

Estes festejos conhecidos e brincados em toda a extensão territorial brasileira ganharam espaço nos dias atuais principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Mas ao analisarmos em períodos anteriores tais festas tinham presença frequente nas

metrópoles brasileiras e demais cidades e vilarejos rurais. Estas festas estão associadas a identidade cultural do povo brasileiro, e sua expressividade se consolida nas capitais nordestinas onde tais festejos tem a duração do mês todos, desenrolando-se todos os dias em meio a comida, dança e música.

Com relação aos alimentos consumidos nessas festas, no sertão nordestino era muito comum dentre as comidas típicas nas festas de São João, pé-de-moleque, canjica, bolo de milho e tubérculos assados na fogueira, que houvesse o bolo de São João. Sua recita consistia em

Uma tijela de massa de mandioca lavada; 14 gemas de ovos, meio quilo de açúcar. Quando estiverem os ovos bem batidos batem-se 120 gramas de manteiga e 1 xícara de leite de coco sem água. Junta-se tudo e continua-se a bater até que ligue bem. Vai ao forno regular numa forma untada com manteiga. (BETTENCOURT, 1947, p.88)

Enquanto em algumas capitais da região nordeste do Brasil acontecem os arraiais espalhados pelos bairros, em certos locais com palcos para apresentação de grupos folclóricos daquela sociedade, trios de forró espalhados no evento alegrando os pares que dançam ao seu som, mobilizando parte considerável dos habitantes locais e até mesmo de outras regiões do Brasil. Em outros, como é o caso de São Paulo, estas festas de São João, também conhecidas pelo nome de quermesse⁴, se situam numa igreja, na rua ou praça em frente dela, utilizando muitas vezes os ambientes internos – quando a igreja tem grande área – para alocar as barracas de jogos e comidas e bebidas. O ar festivo se resume, geralmente, aos jogos como bingo, pescaria e tomba lata, barracas servindo bebidas e comidas, não necessariamente típicas, por vezes músicos do próprio bairro se apresentam em palcos improvisados. Se essa festa for caipira, ou seja, acontecer no campo, geralmente o estilo musical é a sertaneja e a moda de viola, se ela se passar nas metrópoles, outros estilos são tocados como o *funk* por exemplo. Em outras localidades o forró e o baião são apreciados.

Estas festas públicas podem ter entrada gratuita ou paga, mas sem dúvida é um espaço interessante de socialização e de ação voluntária e altruísta onde a congregação de devotos se responsabilizam por preparar os alimentos, buscar doações de bebidas, comidas, brinquedos, dentre outras prendas que serão vendidas para arrecadar fundos para a manutenção da igreja local.

---

⁴ o termo quermesse se refere a festa católica e beneficente que abarca leilão de brindes.

Embora diversas em sua organização, planejamento e execução as festas de São João são compostas por aspectos característicos e que compreendem significados próprios e marcantes fornecendo sentido a sua existência. Estas festas são constituídas por alguns elementos simbólicos dentre eles o mastro, a fogueira, os fogos de artifício e rojões e a quadrilha. Cada um desses elementos representa discursos e valores de uma determinada época e que não obrigatoriamente são os mesmos de hoje. A seguir trataremos especificamente de cada um de tais elementos considerando sua tradição nas festas de São João no contexto brasileiro.

2.2.1 O mastro

O mastro é uma tradição bastante antiga. Segundo Gauditano e Tirapeli (2003) os patriarcas das famílias carregavam este mastro para cumprir promessas. Este elemento representa o símbolo de fecundidade. Era muito comum que as mulheres carregassem a bandeira que é hasteada na ponta do mastro e nela também amarravam frutas e espigas de milho, justamente para solicitar proteção e fartura para os próximos meses.

Araújo relata que há uma maneira especial de preparar o mastro, segundo ele, inicia-se pela escolha da madeira que deve ter formato e qualidade rigorosa

Tem que ser a mais reta possível, deve ser cortada numa sexta-feira da mingunte por três pessoas que, antes de iniciarem a derrubada, de empunharem o machado, rezarão um padre-nosso. Quando a árvore tomba, devem tirar o chapéu e evitar cuspir no chão no local do desgalhamento. Daí para a casa ou local onde será levantado, deverá ir sobre madeiras à guisa de andor ou no ombro, servindo de bangüê os próprios cabos dos machados. Preparado, é pintado ou não. Quando o pintam, no setentrião é muito comum usar uma só cor, no sul geralmente duas e quase sempre o azul e o vermelho são as cores preferidas. Evitam colocar prego no mastro. (ARAÚJO, 2004, p.112-113)

Os mastros também teriam como função revelar presságios, isto porque, no topo deles uma bandeira é amarrada e, dependendo do lado em que virar a bandeira, pode ser um sinal de prosperidade ou de morte.

2.2.2 A fogueira

A fogueira é acesa antes da meia-noite após o sol se por. Ela tem uma armação que pode ser diversificada: quadrada, em forma de pirâmide, arredondada, e dependendo da localidade também variará a altura. Se há muita madeira a fogueira será

mais alta do que nos lugares que dispõe de uma quantidade inferior. A altura da fogueira dá notoriedade para a pessoa que a fez.

A qualidade da madeira também varia, pode ser de vários tipos como pinho, peroba, piúva, com exceção de imbaúba, cedro e ramas de videira, e isto tem um motivo. A videira é evitada por gerar a fruta com a qual se faz o vinho, que representa o sangue de Cristo; a de cedro por ser a madeira da qual foi feita a cruz de Jesus Cristo e ter toda uma importância pois

A Cruz, feita de madeira da Árvore do bem e do mal, é identificada com a Árvore Cósmica ou a substitui; é descrita como uma árvore que ‘sobe da terra aos céus’, planta imortal que ‘se ergue no centro do céu e da terra, sólido alicerce do Universo’, ‘a árvore da vida plantada no Calvário’. Numerosos textos patrísticos e litúrgicos comparam a Cruz com uma escada, coluna, ou montanha, expressões características do ‘Centro do Mundo’. Temos aí a prova de que *a imagem do Centro se impunha naturalmente* à imaginação cristã. Sem dúvida, a imagem da Cruz como Árvore do bem e do mal, e Árvore Cósmica, tem origem nas tradições bíblicas. É, porém, pela Cruz (=o Centro) que se opera a comunicação com o céu e que, ao mesmo tempo, é ‘salvo’ o universo em sua totalidade. Ora, a noção de salvação nada mais faz do que retomar e completar as noções de renovação perpétua e de regeneração cósmica, de fecundidade universal e de sacralidade, de realidade absoluta e, finalmente, de imortalidade, todas noções coexistentes no simbolismo da Árvore do Mundo. (ELÍADE, 1979, p. 171)

Segundo Gauditano e Tirapeli (2003, p.99) o fogo está relacionado às celebrações do solstício de verão no Hemisfério Norte, e a festa junina “é a festa mais importante no período: expressa de maneira evidente os elementos arcaicos do paganismo que alimentam as manifestações mais populares do cristianismo por meio dos ritos do fogo”. Ainda de acordo com os mesmos autores, a fogueira simboliza a proteção contra forças da peste, da esterilidade e da ausência de chuvas, além de anunciar a aproximação da colheita, principalmente do milho, e outros alimentos típicos deste período.

É na fogueira que são preparados os alimentos típicos: a batata-doce assada, o pinhão e a mandioca cozidas, o gengibre é fervido junto com pinga e açúcar no preparo do quentão, entre outros alimentos. É também a fogueira o símbolo de esperança das moças que percorrem suas brasas mais amansadas com os pés descalços, saltando seu fogaréu para firmar parentesco seja por compadrio ou noivado. Conta a história que se a mulher e o homem saltarem juntos a fogueira o destino se responsabilizará pelo matrimônio. (BETTENCOURT, 1947)

2.2.3 Os Fogos de artifício e os rojões

O uso de bombas, rojões e fogos de artifício é típico das festas de São João, embora esses elementos sejam utilizados também em outras comemorações. Nessas festas estes fogos representam o ponto alto e estão ligados ao que Araújo (2004) classifica como cultos pirolátricos, onde há presença tanto de barulho como de fogueira.

Mas a simbologia dos fogos vai além de ser o clímax dos festejos de São João, eles existem e são utilizados baseado nos estampidos que os portugueses faziam, durante a Idade Média, para afastar os demônios durante a transição entre as estações. No Brasil esta tradição se perdeu, segundo Araújo (2004, p. 115) de “tão desacreditado está Belzebu no Brasil que nem é muito mais procurado para fazerem pacto com ele, como acontece em Portugal na noite de São João”.

2.2.4 A Quadrilha

Sabe-se que a quadrilha pode ser encontrada com mais frequência e duração em algumas regiões do que em outras, mas sempre atrelada às festas do período junino “assim disseminou-se por todo o Brasil e, a partir dela, apareceram muitas variações no interior do país, como a ‘quadrilha caipira’ no interior paulista, o ‘baile sifilito’, na Bahia e Goiás, a ‘saruê’ [...]”. (AMARAL 1998 p.181)

A quadrilha foi muito dançada durante o período monárquico deixando marcas na memória da sociedade brasileira. Esta dança francesa chegou ao Brasil num formato bastante parecido com o que se dançava nos bailes parisienses

A princípio, eram quatro ou oito casais que se organizavam em duas filas uma em frente à outra, com as quatro extremidades formando um quadrado – daí seu nome francês, *quadrilles* (em espanhol, *cuadrilhas*; em italiano, *quadriglia*). As quadrilhas pertencem às “danças baixas”, assim chamadas porque nelas os casais fazem pequenos gestos cerimoniais com os braços e pernas e quase não levantam os pés, evitando movimentos bruscos. (CHIANCA, 2007, p. 50)

A quadrilha é uma dança bastante antiga, dançada durante muitos séculos e presente em inúmeros países. Houve mudanças relacionadas às técnicas, aos gestos e movimentos na dança, devido à passagem temporal e dos diversos acontecimentos ocorridos nas sociedades onde esta dança estava presente, o que remeteu a múltiplos estilos de dança, indo das mais fáceis às mais complexas.

A quadrilha reflete uma mistura de danças inglesas e europeias, tendo como principal influência as *contredanses françaises*. As *contredanses françaises*, influenciadas pelas *country dances* inglesas, tornaram-se populares na Paris do final do século XVII. Com o passar do tempo seu formato e pareamento originou o que foi a *contredanse française en quadrille*, isto já no século XIX

A quadrilha francesa, como encontrada por volta de 1840 nos salões parisienses, é o encadeamento de cinco ou seis danças, como uma suíte, sendo as quatro primeiras – *Pantolon*, *L'été*, *Poule* e *Pastourelle* – contradanças autônomas que se transformaram ao longo dos anos. Cada contradança constitui-se de uma seqüência de “figuras elementares” – o mesmo que passos ou marcas – que pode sofrer alterações, como mudança de posição e inserção de novos passos, o que aponta para a inexistência de uma forma coreográfica rígida. (ZAMITH, 2007, p.120)

No período da Revolução Francesa foram incorporados passos oriundos do *ballet* e das danças teatrais na quadrilha, resultando em técnicas mais elaboradas, que também se transformarão com o passar dos anos. No Brasil Colônia a quadrilha é copiada e executada fielmente como as dançadas nos bailes do Segundo Império francês. Para Araújo o fato da quadrilha se tornar uma dança preferida pela elite no Brasil não causa espanto “pois a elite brasileira vivia voltada para a Europa, principalmente para a França – modelo não só das roupas, das comidas, das leituras e até mesmo dos gestos”. (ARAÚJO, 2004, p.222)

A quadrilha se expande como gênero musical e social no Brasil a partir do Segundo Reinado até o início da República. Há relatos que no ano de 1840 ela era componente dos eventos oficiais

[...] a quadrilha *A Coroação de S. M. I. D. Pedro 2o*; *Collecção de Quatro Quadrilhas; três de contredanças e huma de valsas, dedicadas [a] Família Imperial e compostas por L. F. Milliet, Chef d'Orchestra dos Bailes da Corte e arranjadas para Forte Piano pelo professor Cos Neytz*. As quatro quadrilhas da coleção foram nomeadas *Don Pedro 2 o*, *Dona Januária*, *Dona Francisca* e *Maria Amélia*. Esse conjunto de danças, cujo título geral aponta a vinculação da composição com a festa na qual Pedro de Alcântara é sagrado e coroado Imperador do Brasil, em 18 de julho de 1841, com o nome de D. Pedro II, foi editado por Heaton & Rensburg, oficina litográfica sediada na Corte do Rio de Janeiro, em 1840, composto por Milliet e arranjado por Neytz, dois franceses radicados no país. (ZAMITH, 2007, p.115)

Convém destacar que “as descrições dos viajantes da época do Brasil colonial apresentam as quadrilhas como danças praticadas nos salões ricos da corte, tanto na

cidade quanto no campo, e nos falam que D. Pedro II era muitíssimo apreciador [...]”. (CHIANCA, 2007, p.50)

O Príncipe de Joinville, antes de sua partida, dá uma festa em retribuição a hospitalidade dos membros da coroa portuguesa

O navio parecia mais um imenso teatro do que um barco de guerra (...). Doze candelabros sobre o convés e seis sobre a popa, cercados de uma infinidade de velas de cera, davam uma brilhante iluminação. Na frente da popa, um sofá estava colocado sobre uma plataforma, para uso da família imperial e, atrás, assentos para as damas da Corte. A orquestra ficava na parte dianteira do tombadilho, sobre uma plataforma de 1,20m de altura e as músicas, as mais lindas foram executadas pela banda do Príncipe (...). Na chegada do Imperador foi executado o Hino Nacional Brasileiro e o Príncipe conduziu a família imperial até o trono preparado pra ele (...). A dança começou quase imediatamente, o Imperador dançando com a Princesa Imperial e o Príncipe com a mais jovem. Duas quadrilhas se formaram, com os personagens reais participando da primeira. Mais tarde, o Imperador e o Príncipe mudaram de quadrilhas e tiveram como par várias das damas. (ZAMITH, 2007, p.117)

A importância de se dançar quadrilha nos bailes daquela época era tamanha que mestres de dança eram contratados para ensinar esta dança à elite carioca. Mestres como Milliet e Cavalier, ensinavam as técnicas da quadrilha para a Corte brasileira, onde se imitavam as técnicas de dança dos salões parisienses porém “com requebros mais dengosos que os próprios cariocas criaram para a quadrilha”. (ARAÚJO, 2004, p. 223)

A popularização da quadrilha se deveu em parte aos bailes públicos que ocorriam na cidade, principalmente no Rio de Janeiro, com o acesso da burguesia que as adaptava ao seu estilo de dançar. Nos mesmos moldes que na Europa, a quadrilha enquanto “dança palaciana, restrita às cortes e à aristocracia transformaram-se em danças de salão da alta e média burguesia”. (CHIANCA, 2007, p.50)

As mudanças na sociedade, com o advento das novas tecnologias e outras opções de lazer, fizeram com que a quadrilha ‘desaparecesse’ dos bailes da elite e dos populares das metrópoles. Já em 1916, a quadrilha não é encontrada com tanta frequência nos bailes da elite fluminense. No entanto, a quadrilha manteve-se presente com vigor nas festas das cidades interioranas.

O fato desta dança tornar-se uma importante referência de festa do interior se deve ao desprezo da burguesia urbana pelos costumes do período imperial, resultado das mudanças políticas e de poder do Brasil republicano. Portanto, a quadrilha continuou sendo dançada, mas por residentes do interior considerados “geograficamente e simbolicamente defasados com suas danças já ‘fora de moda’”. (CHIANCA, 2007, p.50)

Araújo reforça tal entendimento indicando que a quadrilha dançada nos bailes de roça nada tinha de formal como a que era dançada nas cerimônias dos palácios da corte portuguesa no Brasil. Para este pesquisador, a quadrilha até os anos 1930 “era a parte mais deliciosa dos bailes populares das cidades interioranas ou das fazendas cafeeicultoras paulistas, dançada nas tulhas ou terreiros de café ao som de sanfonas [...]”. (2004, p.223)

Após o século XX a quadrilha passou a fazer parte das festas do ciclo junino, como uma dança tradicional das festividades comemorativas do catolicismo. Seus passos e movimentos no entanto, guardam resquícios dos que eram dançados no período imperial aqui no Brasil.

No contexto atual brasileiro a quadrilha ganha destaque em especial na região Nordeste, como por exemplo em cidades como Caruaru (PE) e Campina Grande (PB) onde a quadrilha transformou-se, com o passar dos anos, em grande espetáculo artístico. Grupos profissionais de dançarinos de quadrilha se apresentam e fazem desses festejos juninos palco de competição na disputa da melhor performance. As transformações da quadrilha tradicional dançada há séculos são consideráveis, trazendo novas releituras para esta prática cultural

(...) a criação de novos passos e movimentos coreográficos; as mudanças nos estilos musicais adotados; novos formatos, texturas e pigmentações dos figurinos; a gravação dos casamentos; a importância atribuída ao tema, novos personagens, entre outras inovações consideradas comuns quando se trata de uma manifestação cultural em contínuo processo de mudanças e permanências. (SANTOS, 2010, p.15)

A visibilidade das expressões culturais dos arraiais nas cidades das regiões Norte e Nordeste brasileiras nos mais distintos bairros, tanto os mais afastados como os mais centrais, são tão fortes e marcantes que, à medida em que elas acontecem, ano após ano, fortalecem a quadrilha no sentido de estreitamento de relações de vizinhança por meio de geração de renda e de trabalho, promoção da arte local e revelação de talentos de crianças, jovens e adultos, muitos deles em condição de vulnerabilidade social. (SANTOS, 2010)

A festa de São João e consequentemente a quadrilha partilham significados próprios, fruto de hibridismos, numa constante reinvenção do ritual, “a fruição de sentidos e dos descompassos entre as diversas narrativas que mediam a trama da rede significativa”, e vai sendo recriada e revivida (MORIGI, 2002, p.261). Nesse sentido estas

festividades não podem ser enxergadas como permanentes, devido à passagem do tempo e de sua interação com a sociedade. A quadrilha revela nos seus códigos estéticos as representações sociais imbuídas de valores, tradições e costumes das sociedades onde ela é praticada, refletindo o modo de pensar e agir da sociedade.

3. Conceito e caracterização da Arte *Naïf*

Pretendemos percorrer neste capítulo sobre o conceito, as características, o contexto social e cultural da chamada Arte *Naïf*, uma forma de expressão artística atribuída aos indivíduos que descobriram-se artistas sem passar por uma formação técnica.

Este tipo de arte recebeu ao longo dos séculos diversos nomes na tentativa de classificação da produção artística pertinente a ela. Suas nomenclaturas carregam consigo uma hierarquia de valor frente ao que por vezes denota uma arte menor. Um dos termos utilizados é o “Primitivo” valendo-se do entendimento do primitivismo caracterizado pela arte originada das sociedades consideradas pelos pesquisadores na época como exóticas. Tais sociedades exóticas compreende-se aquelas que têm outras formas de organização, outras dinâmicas de modo de vida, crenças, valores e cuja noção de tempo e espaço são distintas dos países europeus. Ou seja, para muitos estudiosos daquele período tais pessoas foram, durante séculos, classificados como povos bárbaros, que tem algum tipo de inteligência que ainda se encontrava em estado ‘bruto’. O crescente interesse nesses povos eram entender a maneira como uma pessoa sem ‘lapidação social’ conseguiam expressar-se nas pinturas.

Mas com esse termo surge um problema: como chamar de arte “primitiva” os quadros de pintores europeus, se eles habitam num continente ‘civilizado’ e ocidental? Resolveu-se essa questão adicionando o adjetivo ‘moderno’. Desta forma a pintura ‘primitiva moderna’ também é um termo recorrentemente usado a produção de pintores nascidos e criados nas cidades europeias, ao qual retratavam em suas obras o cotidiano da vida em sociedade. (TOMO, 1978)

“Pintores de Domingo” por exemplo, era um termo bastante em voga em Portugal em meados do século XX. É possível encontrar eventos cujo termo estava presente em destaque, como é o caso da *II Exposição dos Artistas de Domingo*. Para os intelectuais desta época a mentalidade artística *naïf* era atribuída àqueles que se valiam do seu dia de descanso para praticar despreziosamente o *hobby* da pintura. Nas entrelinhas sente-se o tom pejorativo atribuído ao termo uma vez que o dia de ócio poderia ser aproveitado para algo desprezioso.

A mais conhecida das nomenclaturas é aquela que sugere que tais artistas são ingênuos, que fora designado na França pela expressão *naïvité* – ingenuidade- sob um

viés ainda jocoso tendo-se a intenção de designar ignorância e até mesmo uma certa estupidez daquelas pessoas que pintavam seus quadros sem estudos em artes.

Eis que na França cunha-se o termo *Naïf* para categorizar os artistas e suas produções. Tal palavra origina-se do latim *nativus* que significa aquilo que é natural, e portanto inato. Emile Littré definindo o termo *naïvité* o descreve como uma simplicidade natural e graciosa na qual algo é exprimido ou representado, na objetividade narrativa e obedecendo a uma franqueza natural quase infantil. (TOMO, 1978)

Um olhar para o ingênuo retirando-se o viés depreciativo, leva-nos a captar esta simplicidade e franqueza como um estilo de pintura, que pode ser encontrada na arte de crianças mas que não se enquadra como um período do ciclo vital. Tal expressão acompanha os indivíduos sem data para iniciar ou findar-se, não se limitando ao desenvolvimento intelectual, motor, afetivo ou de qualquer outra natureza. É um conhecimento do ato de pintar

[...] os *naïfs* dão, em geral, mostras de uma nítida atenção à realidade, talvez de uma espécie de contabilidade que os conduz à precisão, incitando-os a representar, (os blocos do muro, as folhas das árvores, etc.) [...]É aliás graças a essa atenção ao real que o *naïf* confere um fundamento aos seus devaneios, sonhos e visões (TOMO, 1978, p.169).

Destarte, o que outorga a maestria de um artista *naïf* seria menos a sua forma de pintar do que a singularidade de seu pensamento. O seu principal atributo é o de revelar os modos de vida de uma sociedade, da situação vivida, do cotidiano dos vilarejos, bairros e cidades. E isso pode ocorrer pela pintura de um quadro, pela escultura, como, por exemplo, as do Mestre Vitalino, no Brasil, ou Abbé Fouré na França que trataremos mais adiante.

Recorrentemente associa-se a arte *naïf* à arte popular. Isto justifica-se pela percepção de que estes artistas retratam os signos dos temas frutos de tradições providas do imaginário coletivo. Desta forma, a barreira entre arte *naïf* e arte popular é um tanto indissociável, tornando-se difícil sua diferenciação. No entanto, é um equívoco analisarmos a arte *naïf* por este prisma uma vez que nem toda pintura *naïf* é popular, assim como nem todo artista *naïf* é pobre, aposentado ou analfabeto.

Desta forma a arte *naïf* enquanto manifestação artística teve seu reconhecimento na sociedade artística somente a partir do final do século XIX, por intelectuais de vanguarda europeia. Isto ocorreu tardiamente se observarmos que as artes

plásticas e suas escolas de formação há séculos tinham seu *status* no meio artístico-acadêmico. (ROSSETTO, 2013)

Para uma melhor compreensão da valorização ainda tímida da arte *naïf* no período mencionado, é essencial que voltemos nossa atenção para o contexto sociopolítico europeu que se desenrolava em meio as primeiras produções artísticas ingênuas e que justificam seu surgimento. Países como França e a Inglaterra passavam por mudanças radicais e violentas provocadas pela Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que transformaram rapidamente os modos de vida das sociedades da época.

Em meio ao cenário sociopolítico que inspirou esses acontecimentos, o espírito do romantismo surge como consequência ao processo conturbado e violento instaurando novos conceitos, ideias e valores advindos de uma classe social em ascensão – a burguesa - que angariaria muitos adeptos ao novo pensamento de liberdade e igualdade. Os novos padrões correspondentes à burguesia eram contrários aos que estavam vigorando provenientes da classe aristocrática dominante e controladora dos bens e das riquezas daquele momento. (FARO, 2004)

O romantismo foi um movimento revolucionário em oposição aos rígidos princípios do classicismo no qual dominavam os padrões técnicos de criação, seja na literatura, nas artes plásticas, na dança, na arquitetura ou na música. Não havia possibilidade de expressão das individualidades e subjetividades nas obras. Todos os artistas deveriam seguir a mesma forma dita ‘correta’ na produção artística. O romantismo abriu a oportunidade de criação artística, fornecendo aos artistas asas para a liberdade. A nova geração de artistas que cresceram em meio ao caos e às ruínas de suas sociedades teve que buscar dentro de si mesma sua expressão. O talento destes artistas, assim como suas inspirações, deu origem à novas formas, novas técnicas, novos olhares para os fazeres artísticos livres das amarras do classicismo. (AMARAL, 1987)

Figura 5: Eugène Delacroix. A liberdade guiando o povo (1830), óleo sobre tela, 290x350 cm

Fonte: <<https://www.louvre.fr/mediaimages/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple-28-juillet-1830>>
acesso em 02/02/2018

A figura acima é um quadro do pintor francês Eugène Delacroix que expressa os anseios dos artistas deste período em representar seus sentimentos livres dos cânones, valorizando a própria cultura e dando voz ao nacionalismo. Esta tela eterniza a tomada da população francesa frente as medidas impopulares do rei Carlos X que dentre outros feitos suprimiu a liberdade da imprensa da época e a dissolveu a Câmara dos Deputados. Tais medidas inflaram o povo Francês a iniciar uma guerra civil, resultando na abdicação deste rei ao trono.

Nesse instante também aumenta o interesse dos países europeus pela cultura de outros povos, surgindo a fascinação pela ‘exótica’ cultura oriental e latino-americana, justamente por denotar a crença nos valores puros das sociedades de organização simples. Tal interesse ganha profundidade a partir das descobertas do novo-mundo.

Para Eriksen e Nielsen (2012) a conquista e exploração desses países pelos seus colonizadores europeus alimentaram a imaginação das sociedades portuguesas, espanholas, francesas, holandesas, dentre outras, sobre como eram os habitantes, os modos de vida desta gente diferente, a estrutura das sociedades locais e as paisagens dos novos territórios conquistados. Uma vez que tudo era desconhecido as pessoas não sabiam exatamente quem eram esses povos, nem sabiam de sua existência. O *frisson* por informações foi consolidado a partir dos relatos e narrativas dos viajantes, facilitados pela imprensa, que favoreceu a publicação de livros acerca de tais temáticas.

Os discursos sobre os novos povos e seus habitantes eram polarizados: de um lado aqueles que defendiam e atribuíam aos habitantes daqueles países um *status* de povo

bárbaro, que ainda encontravam-se num estágio de desenvolvimento e, portanto, necessitavam dos povos ditos civilizados – leia-se europeus – para nortear sua ‘evolução’. É o caso de Sepúlveda⁵ quando faz o seguinte relato

Aqueles que superam os outros em prudência e razão, mesmo que não sejam superiores em força física, aqueles são, por natureza, os senhores; ao contrário, porém, os preguiçosos, os espíritos lentos, mesmo que tenham as forças físicas para cumprir todas as tarefas necessárias, são por natureza servos. E é justo e útil que sejam servos, e vemos isso sancionado pela própria lei divina. Tais são as nações bárbaras e desumanas, estranhas à vida civil e aos costumes pacíficos. E será sempre justo e conforme o direito natural que essas pessoas estejam submetidas ao império de príncipes e de nações mais cultas e humanas, de modo que, graças à virtude destas e à prudência de suas leis, eles abandonem a barbárie e se conformem a uma vida mais humana e ao culto da virtude. E se eles recusarem esse império, pode-se impô-lo pelo meio das armas e essa guerra será justa, bem como o declara o direito natural que os homens honrados, inteligentes, virtuosos e humanos dominem aqueles que não têm essas virtudes (LAPLANTINE, 2003, p.27).

Outro discurso vigente na época era o de que esses povos poderiam ser considerados como civilizados, mesmo tendo conformações sociais, culturais, alimentares, diferentes das sociedades europeias. Mas essa diferença não os tornava superiores aqueles ditos ‘exóticos’. Muitas vezes, as afirmações determinavam os novos povos como sendo os únicos a serem classificados como civilizados, e os europeus com *status* de povos não evoluídos ou ainda bárbaros. Esta afirmação evidencia-se nos escritos de Las Casas⁶

Aqueles que pretendem que os índios são bárbaros, responderemos que essas pessoas têm aldeias, vilas, cidades, reis, senhores e uma ordem política que, em alguns reinos, é melhor que a nossa. (...) Esses povos igualavam ou até superavam muitas nações e uma ordem política que, em alguns reinos, é melhor que a nossa. (...) Esses povos igualavam ou até superavam muitas nações do mundo conhecidas como policiadas e razoáveis, e não eram inferiores a nenhuma delas. Assim, igualavam-se aos gregos e os romanos, e até, em alguns de seus costumes, os superavam. Eles superavam também a Inglaterra, a França, e algumas de nossas regiões da Espanha. (...) Pois a maioria dessas nações do mundo, senão todas, foram muito mais pervertidas, irracionais e depravadas, e deram mostra de muito menos prudência e sagacidade em sua forma de se governarem e exercerem as virtudes morais. Nós mesmos fomos piores, no tempo de nossos ancestrais e sobre toda a

---

⁵ Juan Guínés de Sepúlveda, também conhecido como “Guínés o cordobês”, foi um reconhecido filósofo do século XVI. Espanhol nascido em Pozoblanco em 1489, era bacharel em Artes e Teologia pela Universidade de Alcalá de Henares. Atuou em questões políticas no que dizia respeito a colonização das Américas e combateu as reformas religiosas Luteranas e Calvinistas.

⁶ Frei Bartolomeu de Las Casas, dominicano nascido em 1474. Considerado o primeiro sacerdote ordenado na América, participou da segunda viagem de Cristóvão Colombo às Américas. Defensor dos índios, os considerava como únicos donos do Novo Mundo. Se posicionava contrário a escravidão indígena, denunciando seus abusos, apoiando uma colonização pacífica das Américas. Atuou na Nicarágua, Peru, Venezuela, Guatemala pregando seu posicionamento a favor dos índios.

extensão de nossa Espanha, pela barbárie de nosso modo de vida e pela depravação de nossos costumes. (LAPLANTINE, 2003, p.28)

Podemos situar que no período do Renascimento com a efervescência das viagens, das explorações de territórios até então desconhecidos, produziram tais narrativas. Entretanto parte delas não refletia a realidade local. Os discursos de determinados viajantes, que eram publicadas e acessadas pelos europeus distorciam os fatos. A atratividade pelas falas dos selvagens, homens naturais, exóticos, se dava por conta de algumas características que fascinavam a sociedade europeia daquela época, tais como: o fato de andarem nus ou vestindo a pele de animais, dando asas a promiscuidade, o imaginário do canibalismo sendo inventado por conta de algumas tribos se alimentarem de carne crua; a linguagem ininteligível, que muitas vezes os associavam a não humanidade; a falta de estrutura governamental e leis e finalmente a crença em outros símbolos que não em Deus. Todas essas características geravam curiosidade, mas também, conotações pejorativas e discriminatórias e que por vezes os classificavam como modos bestiais. (ERIKSEN & NIELSE, 2012; LAPLANTINE, 2003)

Todo o fascínio pelos indígenas contribuiu para uma revolução do olhar dos intelectuais europeus. As consideráveis diferenças culturais entre os recém descobertos frente a países longevos e estabilizados, é um convite para novas explorações e reflexões acerca da humanidade. Outro fator que se destaca nesse momento é a ideia real de progresso dos países ditos ‘desenvolvidos’. Por muito tempo a visão estática de mundo figurou durante a Idade Média. O encontro de índios traz a percepção de uma humanidade que se está em desenvolvimento uma vez que encontrou-se o estágio anterior com os indígenas.

Com o crescente interesse pelo tal ‘mundo natural’, de homens que moram em florestas, que tem um modo de vida particular e diferente das grandes cidades urbanas e industrializadas do século XIX é que ganha visibilidade o termo ‘primitivo’ para definir tais povos. O interesse pela produção artística desses ‘primitivos’ cresce no meio artístico europeu.

D’Ávila (2009) salienta outro ponto deste cenário que favoreceu o olhar sobre as expressões artísticas ‘primitivas’, que foi a revolta intelectual de artistas das vanguardas europeias, por conta do excesso do intelectualismo artístico predominantemente europeu. Porém o problema gerado nesta situação foi um certo condicionamento ao interpretar culturas de sociedades não europeias como sendo puras

em suas produções, mesmo que o modo de vida da população em geral fosse visto como ‘extremamente bárbaro’.

Isso leva o entusiasmo pelo ‘primitivismo’ não somente dos artistas plásticos da época como os de antropólogos, sociólogos e demais profissionais de outros campos do conhecimento em compreender os novos povos. A produção artística dos povos primitivos serve de influência para a imersão nos valores relacionados à bondade, à natureza e à simplicidade providas de uma expressão mais ‘pura’.

Retornando para a corrente estética e filosófica do romantismo, ela permanecerá pujante até meados do século XIX e abrirá portas para outras propostas artísticas em decorrência da expansão do proletariado e das revoluções

A Europa se transformou radicalmente do que era no início do século. Uma mudança de rumo da arte foi determinada pelo progresso técnico/industrial além da ideologia positivista, assim como também pelo marxismo. Os ideais românticos foram abandonados progressivamente em prol de uma arte mais realista, mais participante e social que desejava ser o reflexo da sociedade de então. (FREITAS, 2011, p.25)

Esse momento socio-histórico propiciou o movimento da arte *naïf*. O cenário político na França durante esse período mostrou um movimento pela luta dos direitos dos trabalhadores. Partidos políticos de esquerda fizeram uma coalizão naquele momento, sob o nome de *Front Populaire*, reunindo os partidos da Seção Francesa da Internacional Operária, Radical Socialista e o Comunista. Iniciando diversas reformas sociais muito importantes, como a redução da jornada de trabalho semanal e o estabelecimento das convenções coletivas de trabalho. A população operária e os intelectuais da época manifestaram total apoio à Coalizão, carregando cartazes e bandeiras, inquirindo comida, paz e liberdade. Nessa conjuntura política de luta por direitos dignos, a compreensão das mensagens das obras dos pintores de origem pobre e proletária, ditos aqui *naïfs*, fortaleceu a possibilidade da montagem de exposições cujas obras ingênuas pudessem ter espaço.

Toda essa agitação favoreceu o movimento modernista no século seguinte, enquanto rejeição de normas vigentes, de tradição e de técnica consagrada – seja ela na pintura, na dança, na literatura, na música. A ideia era dar vazão a novas perspectivas em defrontar os problemas, partindo de novas concepções e técnicas diferentes das que estavam em vigor até o presente momento. (MIMESSI, 1991)

Surgem daí novos movimentos artísticos, como o Impressionismo com sua aversão à tradição. Na literatura, por exemplo, o movimento simbolista, numa tentativa de abandonar sistemas e definições obsoletas, pré-definidas. Não bastava para os artistas e intelectuais desta época revisitar o passado com base em novas técnicas, mas desabituar o conhecimento do passado. Ou seja, a intenção voltou-se a analisar, refletir e compreender, sobre as mais diversas atividades humanas, sem restrições ou reducionismos, constatando novas formas de produção, interação e conexão do homem e seus modos de vida.

Segundo Milliet (2010), a França e sua Paris modernista por meio dos artistas plásticos deu asas a arte *naïf* que não consideravam a produção de arte condicionada às habilidades e tão pouco às técnicas. Sua atenção voltava-se às criações libertas de formação acadêmica, apreciando pintores classificados por sua espontaneidade. Além disso, pintores renomados saíram em busca de inspiração nestas fontes de cultura popular e em culturas ditas exóticas

A arte de origem popular é a representação sempre renovada da afirmação da vida. De uma vida que se manifesta através de cores intensas e formas definidas, de maneira sempre espontânea. Em cada beco, esquina ou lugar onde o povo se reúne, há a manifestação do sentimento de alegria, o gosto pelas festas que aproximam as pessoas, estabelecendo trocas simbólicas num ato de reafirmação de fé na humanidade. Paradoxalmente, os artistas vinculados à arte popular, por nunca terem passado por uma formação clássica ou acadêmica, são campo fértil para o exercício da sensibilidade humana. Livres e espontâneos, tendo a intuição como principal instrumento, transformam a vitalidade e a energia que os caracterizam em motivação para a criação de novas realidades, num processo de alquimia e metamorfose presentes no imaginário do povo. (AMADASI, 2010, s/n)

Uma das questões centrais que dificultaram a compreensão da arte *naïf* enquanto arte válida, se deve pelas suas características de raiz como o autodidatismo, pelo fato dos artistas não estudarem academicamente, ou seja, não frequentarem instituições especializadas e reconhecidas em artes plásticas. Outro ponto a ser associado é a temática do contexto da cultura popular ser comumente o mote das pinturas *naïfs*, uma vez que parte destes artistas retratam em suas obras o cotidiano da região onde moram e sua cultura local em seus aspectos folclóricos.

Poucos críticos de arte, bem como os artistas do início do século XX, interpretaram as cores vivas presentes nos quadros *naïfs* aliadas ao poder de síntese em meio a uma técnica rudimentar, representando o inconsciente coletivo e que, por vezes, recebia influências eruditas. Nas palavras de D'Ambrósio, limitados notáveis da área das

artes plásticas foram capazes de constatar “[...] a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros”. (2013, p. 14)

No entendimento de Hauser (1978) o predomínio das obras de caráter popular contempla a uma mínima influência do artista, que se prende à reprodução comum dos fatos e pouco imprime seu posicionamento conceitual na obra ou utiliza intervenções de formas mais estéticas, refinadas e eruditas. Neste sentido, identifica-se que a arte *naïf* é uma atividade coletiva dado que a criação da obra fica condicionada à predileção do grupo social ao qual este artista pertence.

Salientamos nesta altura de nosso trabalho a importância de considerarmos que o processo de legitimação de práticas culturais está imersa num campo de disputa de poder. Em meio a lutas por validações do que deve ser estimado como incontestável e indiscutível dentre as produções e práticas culturais, e aqui incluímos as artes plásticas, deslocaremos por alguns instantes nosso olhar para a definição de cultura e seus desdobramentos.

Primeiramente pontuamos a delimitação de cultura como comunicação social de prática de significação é uma atividade social que cria um universo específico de costumes e significados. Esses universos próprios são campos culturais onde os significados são constantemente negociados em meio a luta de poder, que define os modos de ser, pensar e agir que estão ou não corretas (HALL, 2009).

Tal definição classifica as produções culturais por meio de um sistema simbólico. Esse sistema classificatório hierarquiza a cultura em erudita e popular, muitas vezes valendo-se do termo alta e baixa cultura. Nesse sentido, a alta cultura, ou cultura erudita, detém os conhecimentos, normas e valores de classes sociais abastadas e por muitos consideradas elitistas. Por outro lado, temos a baixa cultura reconhecida como popular, onde o conjunto de conhecimentos advém das classes socioeconômicas baixas, ou de massa.

Ao inserir a cultura em escalas tal normativa opõem essas duas qualidades culturais gerando uma hierarquia que as classificam em superiores e inferiores. Por um lado, estão as produções ditas qualificadas, relevantes, as que detém algum tipo de valor e são por consequência entendidas como superiores. Em contrapartida as irrelevantes, desqualificadas e, neste sentido, menores são atribuídas o *status* de inferioridade. Nesta

oposição que diferencia os grupos sociais, tal classificação também sustenta uma atitude de distanciamento e nesta lógica, as produções da alta cultura servem para afirmar o bom-gosto e se afastar da barbárie, da desordem e da ignorância – seja ela política, científica ou social – da baixa cultura.

Sendo assim, a cultura é encarada como distinção social e cada vez mais afirma e realça a erudição e suas tradições - dentre elas as artísticas-, onde a estética e a beleza ganham predominância e valor nas sociedades. Em decorrência a isso a cultura popular recebe o título de mau-gosto, que não agrega valor, e suas produções e devem ficar à margem do padrão social. Isto tudo ganha corpo com o advento do capitalismo e suas desigualdades em termos de gênero, classe social, etnia, e no campo da cultura como um lugar central onde tais distinções são definidas. E assim, é nesse campo contestado “que se dá a luta pela significação, espaço em que os grupos subjugados procuram fazer frente às imposições dos significados que sustentam os interesses dos grupos dominantes”. (NUNES, NEIRA, p.677, 2011)

Esta disputa do poder cultural reverbera-se no período da conquista dos países latino-americanos, tendo sido imposta a cultura europeia pelo peso da aniquilação e subordinação dos povos habitantes desses locais e da cultura autóctone. Algumas práticas culturais encerraram-se por conta da dizimação da população, ou devido ao processo de hibridização pela transculturação ou aculturação. É o caso, por exemplo, da missão dos jesuítas no Brasil como representantes católicos do Estado português, com o intuito de alfabetizar, salvar e domesticar os povos indígenas aqui residentes. Outras hibridizações ocorreram com a vinda dos escravos, e mais tarde com a vida de imigrantes de diversos países na tentativa de embranquecimento⁷ da nação.

O pluralismo cultural privilegiou o Brasil por conta dos adventos descritos anteriormente, e os hibridismos ocorridos a partir da interação entre as diversas etnias, rompeu a ideia de pureza de determinada cultura, possibilitando produções culturais

---

⁷ O processo de embranquecimento da população brasileira se deu pós libertação dos escravos, tendo em vista duas situações: a primeira é a demanda de mão-de-obra para a agricultura, uma vez que a falta de preparação dos escravos livres não foi bem estruturada, resultando numa lacuna importante. No mesmo momento, o desemprego em vários países europeus facilitou a vinda de imigrantes ao Brasil a procura de um sustento. E aqui mencionamos a segunda situação: os governantes brasileiros daquele período na tentativa de mostrar aos demais países que merecia ser considerado como um país moderno e em desenvolvimento, incentivou a vinda dos imigrantes europeus motivados pelo projeto de embranquecer a população nativa brasileira, acentuando a mistura étnica e cultural resultando na mestiçagem (CARDOSO, 2008).

frutos do encontro de diferentes culturas. Destarte, as manifestações de cultura ditas impuras caracterizadas principalmente pelo descolecionamento⁸ e pela desterritorialização⁹, são expressão máxima do hibridismo cultural. (CANCLINI, 2008)

É em meio a este embate entre a hegemonia das obras de arte elitista e a validação da arte *naïf*, enquanto arte de valor equivalente, é que se dá o marco das produções de Henri Rousseau um dos representantes mundiais dessa arte.

Por intermédio de Henri Rousseau ao expor suas obras no *Salão dos Independentes* é que esta arte se projeta. Tal evento artístico foi organizado em 1884 na cidade de Paris pela Sociedade dos Artistas Independentes, e mantinha como característica a ausência de um corpo de jurados e consequentemente a não premiação

A 18 de Agosto de 1886 é inaugurada uma espectacular exposição no edifício provisório da Direcção dos Correios de Paris na *Place Du Carrousel*. A organização esteve a cargo da *Société des Indépendants*, o Grupo dos Independentes, fundado dois anos antes por pintores como Georges Seurat e Paul Signac. Os visitantes podem admirar cerca de quinhentas obras, que teriam sido categoricamente rejeitadas pelo júri do *Salon* oficial e que são escandalosas, até mesmo aos olhos do pequeno círculo de amantes do Impressionismo. O método dos organizadores é revolucionário, pois não existe júri, nem mesmo um programa estilístico. Mediante o pagamento de uma pequena contribuição de 15 francos, qualquer artista tem o direito de participar. Os artistas-amadores, sem formação académica e sem conhecimento do que é a reflexão teórica sobre a arte, não são, portanto, excluídos. (STABENOW, 1998, p.7)

Henri Rousseau apresentou algumas obras neste evento, uma delas intitulada *Uma Noite de Carnaval*, conforme pode ser observado na figura a seguir.

---

⁸ O descolecionamento é um termo usado para afirmar que determinado bem cultural não fica restrito a determinada classe cultural seja ela a elitista, a popular ou a massiva. Isto é possibilitado por meio de recursos tecnológicos que permitiram a reprodução de determinado bem e sua disponibilização para a sociedade. Dentre tais recursos podemos citar o *video game*, os aparelhos de DVD e a fotocopiadora (SOUSA, 2012).

⁹ A desterritorialização é um processo onde os bens culturais não ficam restritos a sua produção/disponibilização geográfica. Ocorrendo não somente pelas migrações e as experiências diaspóricas dos indivíduos migrados, como também segundo Sousa (2012, p. 62) “ele é fundamentado, sobretudo, através da transnacionalização dos mercados simbólicos, ocasionada pela descentralização das empresas e a disseminação dos produtos pela eletrônica e telemática”.

Figura 6 -Henri Rousseau. Uma noite de Carnaval (1886), Óleo sobre tela, 117,3 × 89,5 cm

Fonte: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59593.html>> acesso em 01/02/2018

Este quadro de Rousseau foi recebido com ironia pelos críticos de arte de seu tempo. Para alguns, ele pintava como uma criança de pouca idade, “seus quadros lembram as garatujas que nos encantavam quando éramos crianças. Passei mais de uma hora diante dessas ‘obras-primas’, analisando as expressões das pessoas que as olhavam. Todas riram até as lágrimas. Feliz Rousseau”. (D’AMBRÓSIO, 2017, p.20)

Outras duas exposições – em 1912 e outra em 1937, também na França, contaram com a presença de obras *naïfs* e foram organizada pelo crítico de arte Félix Fénéon e o também crítico e colecionador de arte Wilhelm Uhde¹⁰. O intuito era que valorizar e compreender a arte *naïf*. A exposição de 1937 ‘*Les Maîtres populaires de la Réalité*’ contou com dez obras *naïfs*, algumas delas de Henri Rousseau.

Como um dos expoentes da arte *naïf*, Henri Rousseau sequer cursou arte erudita ou tivera orientações das Escolas de Belas Artes. Ele era um *douanier*, ou seja, um alfandegário aposentado, que começou a pintar por volta dos seus quarenta anos de idade, “[...] ingênuo e simplório que pintava quadros de forma introvertida, quase autista;

¹⁰ Wilhelm Uhde nasceu em 1874, em Friedeberg, Polônia. Era colecionador de obras de arte, escritor e crítico de arte. Organizador principal da primeira exibição de Arte Naïf em Paris. Apoiou de forma significativa artistas *naïfs*, como foi o caso de Henri Rousseau, produzindo a primeira biografia deste artista em 1911. Também foi o primeiro colecionador de obras cubistas.

do pintor que não tinha consciência dos seus quadros, porque os confundia com a realidade”. (STABENOW, 1998, p.8)

Rousseau confiava no próprio trabalho e não se importava com o desprezo do público mais refinado que, frequentemente considerava suas obras como toscas. Para ele fazia sentido pintar ao gosto popular. A valorização de sua produção artística aconteceu no final de sua vida por meio dos artistas Pablo Picasso e Paul Gauguin que viram em Rousseau um pintor que fez suas obras por prazer. Picasso, Kandinsky e Delaunay possuíam quadros de Rousseau tal era a admiração destes pelo *Douanier*, e este foi o início de um processo para que outros artistas *naïfs* também adquirissem reconhecimento pela crítica levando as obras desta arte ao conhecimento do público em grandes museus. (D’AMBRÓSIO, 2008)

Henri Rousseau é um dos destaques da expressão *naïf* pois além do autodidatismo mencionado anteriormente, ele não seguia qualquer norma estética da academia. Ele utilizava cores chamativas permeadas por imagens sem proporção e não reais. Pelo fato de trabalhar os planos e a clareza é que seus desenhos demonstram uma certa poesia e sentimento acolhendo o observador. Ele demonstrou em suas obras um ponto que o tornou um grande artista uma vez que estudava e organizava suas ideias e planejava a inserção de elementos pictóricos e as cores de suas composições em cada parte da tela.

O reconhecimento de Rousseau pelos artistas célebres de sua época se deu após inúmeras provações chegando até ao ponto de ser enaltecido como um dos melhores pintores realistas por conta de sua originalidade. Em uma nota publicada em 1895, que o intitulava como pintor dizia que ele pertencia “há muito tempo aos Independentes, pensando que toda a liberdade de produzir deve ser concedida ao iniciador cujo pensamento se eleva no belo e no bem”. (TOMO, 1978, p. 172)

Um aspecto que Mascelani (2008) destaca acerca da arte *naïf* são os temas abordados pelos artistas em suas obras que sugerem discussões bem atuais das sociedades, permitindo que os espectadores possam captar as leituras destas realidades vividas por grupos marginalizados e que são segredados das práticas *standartizadas*. Dentre os temas retratados estão: as questões de gênero, economia criativa, a ocupação do espaço urbano, os papéis da mulher no contexto atual das cidades principalmente nas comunidades, relações da ética na sociedade, entre outros.

Porém, na visão de Rossetto (2013) os pintores *naïfs* de hoje não podem ser concebidos como os de outros tempos. Para Rossetto é inegável a condição do amadorismo e do autodidatismo serem característicos deste tipo de arte, mas ela nega que a origem socioeconômica dos pintores seja primordial, uma vez que há no meio artístico da atualidade pintores advindos de diversas camadas sociais desde operários a médicos e engenheiros. Há que se entender que cada artista coloca em sua técnica características próprias, e que o que eles têm em comum é “[...]a apresentação de uma produção individualizada e diferente do gosto regional em que estão inseridos [...] pois arte *naïf* une a estética e o caráter plástico com a realidade social” (ROSSETTO, 2013, p.33).

Atualmente o conceito *naïf* como um estilo de pintura reconhecido e valorizado por um percentual de artistas, galeristas, *marchands*, críticos de artes e colecionadores, tem que enfrentar um sério desafio de quadros pintados por pessoas que se fazem passar por artista *naïf*, os chamados *vaïveries*. Abre-se aqui um horizonte para analisar a produção *naïf*: “a ingenuidade não basta para fazer um pintor e é preciso ter o cuidado de não a confundirmos com a inépcia ou a puerilidade fingida”. (TOMO, 1978, p. 176)

Depois de Henri Rousseau a arte *naïf* ganha impulsos para adentrar em outros países. Ainda na Europa, pintores camponeses da *Escola de Hlebin*, na então Iugoslávia (atual Croácia), são considerados *naïfs* e esta Escola concebida como o lugar da peregrinação da ingenuidade e da fé na arte. Deste grupo floresceram pinturas envolvendo as temáticas rurais destacando-se Ivan Generalic¹¹, como pode ser apreciada na figura a seguir.

---

¹¹Ivan Generalic nasceu em 1914 em Hlebin, estudou até a quarta série do ensino fundamental I. Após a segunda guerra mundial ele se filiou a *Society of Croatians artists*- ULUH. Sua primeira exposição de arte ocorreu em 1931 no Pavilhão de Arte de Zagreb. Fez em Paris uma exibição de suas obras em 1953. Alguns críticos o consideravam apenas um Artista de Domingo, já para outros um revolucionário artista. Ele acostumou a pintar em vidro e poucas vezes o fazia em madeira. Os temas de suas pinturas eram relacionavam casamento, trabalho rural denunciando as injustiças sociais e as questões políticas, celebrações das estações climáticas.

Figura 7: Ivan Generalic. Landscape with farmer and cows (1968), pintura em vidro, 43 x 52 cm

Fonte: <www.generalic.com/ivan-generalic-biography/>. Acesso em 02/02/2018

A arte *naïf* designou na Alemanha do século XVIII um estilo de pintura que fugia do rococó, em decadência neste período. Este movimento ganhou força no século XX, onde a produção ocorreu nos mais diversos momentos, mesmo no período das Grandes Guerras Mundiais. Um dos artistas mais antigos da arte *naïf* na Alemanha foi o professor Oluv Braren, que lecionava na Frísia, em escolas primárias, durante o século XIX. Os temas representados nas obras decoravam paredes de igrejas, nos ex-votos, com motivos da vida do campo. Após 1950, com o ritmo de trabalho diminuindo e, conseqüentemente, o aumento do tempo livre, principalmente na região de *Rur*, diversos operários passaram a pintar no período de ócio, surgindo assim novos artistas e também muitas exposições.

O marco dos mais importantes artistas *naïfs* se dá em 1971 com a exposição *Werke und Werkstatt naiver Kunst*, que aconteceu em *Recklinghausen*. Neste momento, o interesse dos temas foi direcionado a lembranças da infância, festas populares, assim como para as questões políticas e sociais. Um artista que se destaca neste estilo de arte é Friedrich Schröder Sonnenstern, nascido 1892, em *Tilsit*, e que passou a sua vida em instituições educacionais e por vezes em sanatórios, distribuindo sua renda para pessoas carentes e que foi deportado para o campo de trabalho *Himmelmoor*, escapando para Berlim em 1942. Sonnenstern iniciou na pintura com o também pintor

Hans Ralfs, intensificando seus trabalhos pós Segunda Guerra Mundial. Em 1970, tornou-se membro do grupo de artistas, poetas e pintores de Berlim.

Figura 8: Hans Ralfs. The Moralistic Moon Dualism (1955), Lápis de cor em papel ,73x51 cm

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/friedrich-schroder-sonnenstern>. Acesso em 24/02/2018

A produção de arte *naïf* no Leste Europeu apresenta-se numa condição um pouco diferente dos outros países, justamente pelo apreço da população local pelos temas comuns desta arte, refletindo no volume alto de encomendas de telas. O interesse das pessoas também deveu-se pelo baixo custo dos quadros, uma vez que os artistas vendiam suas obras para amigos e vizinhos. Estes os legitimavam e faziam suas encomendas com diversas temáticas, dentre os motivos de paisagens e dos auto-retratos as mais solicitadas, o que fez desse público os mantenedores da arte *naïf*.

Sobre as exposições relacionadas à arte *naïf* nesta localidade, as que mais se destacaram foram as trienais de arte popular de *Bratislava*. A primeira ocorreu em 1966, neste período sobre a designação de arte 'Ínsita', englobando as artes ditas populares numa tentativa de se renomear a arte *naïf*, ou primitiva. Em 1972, ocorreu a terceira edição deste evento, e o vencedor do prêmio de melhor representação nacional foi o Brasil.

Com relação à arte *naïf* na Polônia, o artista Nikifor ganhou destaque, pois foi um dos pioneiros a se dedicar a esta arte. Nascido em 1895, em *Lemko*, teve o folclore como temática em suas pinturas, mas também gostava de autorretratos e paisagens da

região de *Krynica*. Desenhava e pintava nos materiais disponíveis na ocasião: caixas de cigarro, folhas de caderno. Não se sabe muito de sua vida, mas os relatos dizem que era muito pobre, analfabeto, com dificuldades na fala, chegou a ser considerado deficiente intelectual. Suas pinturas foram descobertas no ano de 1930 por Roman Turyn, também pintor e colecionador que levou parte de suas obras para serem expostas em Paris, em 1932. Sua notoriedade se deu após a Segunda Guerra Mundial, quase no final de sua vida. Atualmente, suas obras estão preservadas e expostas num museu que leva o seu nome, Museu Nikifor, na cidade de *Krynica*.

Fonte 9: Nikifor. Igreja com três santos (1935), aquarela em papel, 21,59 x15,24 cm

Fonte:< <http://collection.mam.org/details.php?id=27423>> Acesso em 03/02/2018

Nos Estados Unidos as obras de arte *naïf* são produzidas a partir do século XVII ainda com a denominação de *limners*¹². Porém, o exponencial em pintura *naïf* se dá em meados do século XIX período no qual colonos e seus caseiros estavam longe de suas cidades e havia necessidade de construir e decorar suas moradias temporárias. Por conta da distância de suas famílias uma das maneiras de ter recordações era produzindo retratos de suas famílias, como podemos ver na obra a seguir.

¹² Termo utilizado para denominar os pintores que ornamentavam as residências no século XIX, podendo ser chamados também de iluminadores de manuscritos e documentos. Eram viajantes que tinham pouco conhecimento técnico nas artes. As produções dos *limners* serviam como um símbolo de status pela classe mercantil, que para ser retratado vestia-se das melhores roupas, em lugares repletos de símbolos que mostrassem sua posição social, sofisticação e bom gosto.

Figura10: Anônimo. Família Sargent (1800), óleo sobre tela, 97,2 x127,8 cm

Fonte:< <https://useum.org/artwork/The-Sargent-Family-Anonymous-1800>> Acesso em 03/02/2018

Muitos tornaram-se pintores por questões econômicas e tinham a pintura como um meio de fazer dinheiro, deste modo produziam tabuletas comerciais e os retratos individuais ou das famílias. Um dos pintores que se destacou em meio a esta condição foi Joseph H. Davis. Estima-se que ele tenha produzido cerca de 150 retratos de moradores de *New Hampshire* e *Maine*. Suas obras podem ser encontradas no Museu de Arte *Metropolitan*, no Museu de Arte *Folk* Americano e na Galeria Nacional de Arte. A seguir trazemos uma das suas conhecidas obras.

Figura11: Joseph H. Davis. John e Abigail Montgomery (1836), caneta e pincel e aquarela 22,2 x 35,3cm

Fonte:< <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50827.html> > Acesso em 03/02/2018

3.1 A arte *naïf* no Brasil

É possível afirmar que a produção de artistas autodidatas remonta há tempos pré-coloniais no Brasil. O artesanato indígena bem como suas pinturas corporais em cerimônias são exemplos disso. Em tempos coloniais o autodidatismo poderia ser encontrado em obras que adornavam igrejas de vários locais como Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, além de ex-votos pintados e cruzeiros espalhados pelas estradas.

A valorização nacional foi um dos propulsores desta arte em nosso país. Foi objeto do pensamento modernista, impulsionando intelectuais, artistas plásticos, músicos, direcionando o olhar cuidadoso para as raízes brasileiras. Isso ocorreu, principalmente, por conta do pensamento de vanguarda de alguns artistas brasileiros, como é o caso de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, dentre outros, em contraposição ao que era ditado e validado na arte pelos intelectuais europeus. A ruptura com a tradição europeia oportunizou o interesse pelo outro, no caso brasileiro, o interesse por descobertas de nosso próprio país. (MILLIET, 2010)

Mario de Andrade foi um dos intelectuais imprescindíveis neste processo de valorização da cultura nacional. Um dos principais folcloristas nacionais, dedicando sua vida não só a conhecer a diversidade cultural brasileira, como em retratá-la em suas obras. Mário de Andrade esteve envolvido diretamente ao movimento modernista em São Paulo exercendo influência na literatura brasileira sendo uma das forças principais da Semana de Arte Moderna de 1922 que ocorreu nesta cidade.

Valendo-se de sua posição como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo no ano de 1935, idealizou o projeto ‘Missão de Pesquisas Folclóricas’ onde um grupo de pesquisadores, que teve colaboração de Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss realizaram viagens etnográficas ao Nordeste do Brasil, com o objetivo de pesquisar a cultura brasileira e divulgá-la para todo o país, a partir de registros – desenhos, entrevistas e fotos – das festas, danças, brincadeiras, músicas, dentre outras práticas culturais brasileiras. (TONI, 2008)

Figura12: Fotos da Missão de Pesquisas Folclóricas do acervo da Prefeitura Municipal de São Paulo

Fonte: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp774/pagvamos.htm>> Acesso em 05/02/2018

Esta Missão visitou seis estados brasileiros do norte e nordeste e mais de trinta cidades e vilarejos, iniciando em Pernambuco e passando pela Paraíba, Maranhão, Ceará, Piauí e Belém. Esta missão durou aproximadamente seis meses e nos cadernos de campo levados por Mario de Andrade e demais pesquisadores há o registrado de mais de 6.000 páginas manuscritas, contendo informações de local e o que se gravava ou filmava, transcrição de canções e cerimônias.

Todavia, Mário de Andrade não foi o único a trazer e enaltecer a cultura brasileira seus escritos e demais trabalhos. Juntamente a ele temos Tarsila do Amaral retratando motivos do interior rural para suas obras (figura 13); Vicente do Rego Monteiro e suas interpretações da cultura indígena (figura 14); Cícero Dias e o imaginário nordestino (figura 15); Di Cavalcanti pintando o cotidiano popular por meio de cenas e pessoas (figura 16). (MILLIET, 2010)

Figura 13: Tarsila do Amaral. O vendedor de frutas (1925), Óleo sobre tela, 108.5 x84.5 cm

Fonte<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2327/vendedor-de-frutas>> Acesso em 05/02/2018

Figura 14: Vicente do Rego Monteiro. Mani Oca [O nascimento de Mani] (1921), nanquim sobre papel 20.3x20.2 cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1646/mani-oca-o-nascimento-de-mani> Acesso em 07/02/2018

Figura 15: Cícero Dias. Visão romântica do porto de Recife (1930), Óleo sobre cartão, 124x 228 cm

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1787/cicero-dias>> Acesso em 07/02/2018

Figura 16: Di Cavalcanti. Manguê (1929), óleo sobre tela, 50x25cm.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2610/mangue>> Acesso em 07/02/2018

Uma das exposições das produções destes artistas modernistas que marcou a história da arte brasileira foi, como mencionado anteriormente, a Semana de Arte Moderna de 1922. Tal evento ocorreu no recém-inaugurado Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro. Tal evento reuniu artistas de diversos campos artísticos como o da literatura, música, poesia, arquitetura e escultura.

Influenciada pelo cenário sócio-político-econômico da época, onde a arte vinha na contramão do gosto da elite local, a Semana de Arte Moderna daquele ano

causou espanto nas famílias tradicionais por não compreenderem a nova linguagem artística desprovida de regras e tornou-se alvo de críticas pelo escândalo causado. A repercussão desta Semana foi intensa por conta deste novo movimento artístico que vinha questionar o academicismo da época em prol da liberdade criadora, apresentando novos conceitos e perspectivas para a área das artes. (ANDRADE, 2010)

Embora houvesse um movimento ainda que incipiente do modernismo em 1922, e toda a ressonância na sociedade intelectual e elitista daquele tempo, a Semana de Arte Moderna não incluiu pintores considerados ‘primitivos’ entre as obras expostas. Andrade (2010) questiona este fato, uma vez que a proposta dos organizadores deste evento artístico era promover os temas de cultura nacional e não chamaram nenhum dos pintores *naïfs* da época.

Após 1940 os ambientes de exposições de arte plástica que usualmente contemplavam as obras ditas acadêmicas começaram timidamente a incorporar obras de artistas distantes desta lógica.

Os primeiros artistas *naïfs* a terem seus nomes fortalecidos neste meio foram José Antônio da Silva e Heitor dos Prazeres com suas pinturas – que trataremos em capítulo à parte-, Agnaldo dos Santos com esculturas (figura 19) e Mestre Vitalino (figura 18) com suas cerâmicas. Todos estes artistas foram reconhecidos por críticos, colecionadores e galeristas, “as obras destes pioneiros passam a figurar nas melhores coleções privadas e públicas, ao lado de expoentes da arte moderna brasileira”. (MILLIET, 2010, p.23)

Figura 17: Mestre Vitalino. Noivos a cavalo. s/d., cerâmica policromada

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63525/noivos-a-cavalo>> Acesso em 15/02/2018

Figura 18: Agnaldo dos Santos. Escultura em madeira (1962), Escultura em madeira, 44x24x20cm

Fonte: [http://www.galeriaestacao.com.br/artista/47#prettyPhoto\[GalArtista\]/1/](http://www.galeriaestacao.com.br/artista/47#prettyPhoto[GalArtista]/1/) acesso em 15/02/2018

A tendência nas manifestações artísticas para a afirmação do que seria a identidade brasileira, poderia segundo Oliveira, ser o responsável pela inserção da arte *naïf* dentro da organização legítima e oficial da época

Por sua desfiliação de qualquer tradição ou escolas estéticas, e pelo desconhecimento de convencionalismos e técnicas artificiais do academicismo estrangeiro, a arte *naïf* foi, naquele momento, aclamada pela crítica de vertente andradiana, a de Mário e Oswald, por se exprimir como um repositório “puro” e “autêntico” da expressão nacional brasileira. Além desses, outros especialistas voltados para o anti academicismo contribuíram para o reconhecimento dessas obras no cenário nacional das artes, como Celso Kelly, Santa Rosa, Rubem Navarra, Murilo Mendes, Sérgio Millêt e Mário Pedrosa, para citar apenas alguns nomes mais considerados (OLIVEIRA, 2017p.10).

Mas o reconhecimento da arte *naïf* como arte legitimada em nosso país deu-se em 1937 por conta dos trabalhos de José Bernardo Cardoso Junior, o Cardosinho (1861-1947). Ele foi um cidadão luso-brasileiro que veio ao Brasil com três anos de idade e que passou a pintar aos 70 anos, após se aposentar como inspetor de escola. Também foi um dos primeiros artistas *naïfs* brasileiros a ser apreciado pela crítica de arte do nosso país. Sua produção pautava-se em retratar paisagens brasileiras advindas de fotografias, cartões-postais, recortes de revistas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)

Figura 19: Cardosinho. Vista de Paquetá (1940), Óleo sobre cartão, 43x65 cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5441/vista-de-paqueta> Acesso em 16/02/2018

Dentre as principais exposições realizadas com trabalhos de Cardosinho estão: em Londres no *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, na *Royal Academy of Arts* em 1944; Em Nova York na Mostra de artistas brasileiros, no MoMA também em 1944 e em 1971; em Edimburgo no *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, na *National Gallery* em 1945. (INSTITUTO INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF, 2017)

Assim como Cardosinho, outros pintores se destacaram na cena da arte *naïf* brasileira: Antonio Poteiro, Mestre Vitalino (1909-1963), Djanira (1914-1979) e Chico da Silva (1910-1935), este último obtendo menção honrosa na 33ª Bienal de Veneza em 1966, conforme podemos observar na figura abaixo.

Figura 20- Chico da Silva. Pescador de Pirangi (1966), Guache sobre cartão, 77 x 113cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9894/chico-da-silva> Acesso em 16/02/2018

Muitos desses artistas, segundo D'Ambrósio (2013, p.16) tiveram algum contato com os intelectuais de sua época, obtendo incentivo destes para suas carreiras, para participarem de bienais internacionais, resultando em reconhecimento e valorização “independente de suas origens, dos seus padrões culturais e dos seus bens materiais”.

Isto é o caso, por exemplo, de Cardosinho e do pintor Portinari; de Heitor dos Prazeres e do crítico de arte Carlos Cavalcanti; de Chico da Silva e do pintor Jean-Pierre Chaboz. Outros foram descobertos pelos mais diversos atores brasileiros e estrangeiros como

(...) o marchand Jean Boghici descobre Pedro Paulo Leal (1935-1967) na década de 1930 pelo; Jacques Ardies encontra Ivonaldo (1993); o cônsul dos EUA Werner Arnhold descobre a doméstica Maria Auxiliadora (1935-1974), Américo Pellegrini Filho incentiva o trabalho do primitivo Waldomiro de Deus (1944), Agostinho Batista de Freitas (1927) é descoberto pelo professor Pietro Maria Bardi; o fotógrafo francês Pierre Verger acha João Alves (1906); Júlio Martins da Silva (1993) é descoberto em 1967, pela pesquisadora Lélia Coelho Frota; Miranda é descoberta de Lucien Finkestein, fundador do Museu Internacional de Arte Naif (MIAN) no Rio de Janeiro [...]. (OLIVEIRA, 2017, P.11)

Comentaremos brevemente sobre alguns desses nomes. Iniciando por Pedro Paulo Leal, carioca e nascido em 1894. Autodidata, fazia letreiros, decoração de carros alegóricos no carnaval, dedicou-se ao artesanato com temáticas sacras e também a confecção de navios de brinquedo, pintando em pedaços de papelão. Passa a pintar em telas após sua descoberta por Jean Boghici enquanto expunha no passeio público do Rio de Janeiro.

Figura 21: Pedro Paulo Leal. Naufrágio (1956), óleo sobre tela, 76x96cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11330/naufrazio> Acesso em 17/02/2018

Ivonaldo Veloso de Melo nascido em 1943, em Carururu, participou da exposição *Festas das Cores* ocorrida no MASP em 1975. Retrata em suas obras o cotidiano dos moradores de sua terra natal: vendedores de flores, aves, frutos e boiadas.

Figura 22: Ivonaldo. Balaio com galinhas s/d, 100x80 cm

Fonte:< <http://www.ardies.com/publicacoes/ivonaldo.html>> Acesso em 20/02/2018

Maria Auxiliadora da Silva nascida em Campo Belo (MG), em 1938. Estudou apenas até os doze anos de idade porque tinha que ajudar financeiramente sua família, e assim o fez trabalhando como doméstica em casas de famílias em São Paulo. Viveu pouco, somente até os trinta e seis anos, faleceu vítima de câncer. Gostava de pintar temas variados a partir de sua experiência de vida. Expunha seus quadros na Praça da República, local em que foi descoberta por Mario Schemberg. Seu reconhecimento como artista se deu postumamente, com exposições exclusivas no MASP e no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. (AQUINO, 1978)

Figura 23: Maria Auxiliadora. Velório da Noiva (1974), óleo e massa de poliéster sobre tela, 50x100 cm

Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/velorio-da-noiva> Acesso em 20/02/2018

Waldomiro de Deus Souza, nascido em Itaginé, Bahia, em 1944, viveu durante muitos anos no sertão baiano até se mudar para São Paulo no ano de 1959, trabalhando como engraxate e jardineiro, entre outras profissões. Inicia sua vida como pintor em 1961, a partir do recebimento de doações de tintas, expondo no Viaduto do Chá e fazendo sua primeira exposição individual na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Sua temática preferida é a que associa o sagrado e o profano, utilizando sempre o mulato. (FINKELSTEIN, 1994)

Figura 24: Waldomiro de Deus. Nascimento (1983), óleo sobre tela, 60x70cm

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5050/nascimento>> acesso em 20/02/2018

Agostinho Batista de Freitas, natural de Paulínia, interior de São Paulo, nasceu em 1927. Foi eletricitista e iniciou sua vida artística em 1950, vendendo suas obras na Praça do Correio em São Paulo. Sua primeira exposição individual acontece em 1952,

no MASP. Tinha como temática as paisagens urbanas da metrópole de São Paulo. (FINKELSTEIN, 2001)

Figura 25: Agostinho Batista de Freitas. Viaduto de Santa Ifigênia- São Paulo. s/d, óleo sobre tela,

63x48 cm

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra37848/viaduto-de-santa-efigenia-sao-paulo>

Acesso em 20/02/2018

Durante alguns anos, as obras *naïf* encontraram abrigo nas bienais internacionais, mostras e museus de arte moderna. Podemos citar a I Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 1951, na qual Heitor dos Prazeres recebeu terceiro lugar com seu quadro *Moenda*, retratando a moagem de cana de açúcar. Já no Salão Nacional de Belas Artes de 1942, foi delimitada uma das salas expondo obras de artistas *naïfs*. (KLINTOWITZ, 19985)

Figura 26: Heitor dos Prazeres. Moenda (1951), Óleo sobre tela, 65x81 cm.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9252/moenda>> acesso em 24/02

Outros artistas *naïfs* foram premiados em bienais de arte como é o caso de Elisa Martins da Silveira, artista do Piauí e Grauben de Monte Lima, do Ceará, dentre outros nomes que frequentemente contavam com quadros em bienais até 1969. Todavia, um circuito especializado em arte *naïf* era praticamente inexistente nesse período. Um dos primeiros eventos fora do âmbito acadêmico artístico foi a exposição de Arte Popular, de Caruaru realizada em 1947. Neste evento destinado exclusivamente a arte *naïf* que lançou uma das personalidades brasileiras conhecido nacionalmente que foi o Mestre Vitalino. Este ceramista provocou fervor dos interessados por este tipo de arte, acendendo o interesse de compradores por suas produções. (AQUINO, 1978).

Com o passar dos anos a arte *naïf* tornou-se uma arte de característica brasileira pela diversidade de técnicas dos pintores, dos temas que fazem alusão as práticas da cultura nacional, e porque não dizer da profusão de imaginação e do afeto expressos nos quadros, que demonstram a riqueza artística desses pintores.

Para Ardie (2014, p.7) a arte *naïf* do Brasil “goza de um ambiente ideal que amplifica mais ainda graças à exuberância da natureza e das cores, à luminosidade e ao calor humano” para ele estas circunstâncias são tão favoráveis que “[...] plasmam um universo rico e saboroso, em que emerge a criatividade de nossa arte *naïf*. Única e apaixonante”.

4. Prazeres, Djanira, José Antônio da Silva e a Festa de São João no universo *Naïf*

4.1 Análise da obra ‘Noite de São João’ de Heitor dos Prazeres

“Eu sou Heitor dos Prazeres, Heitor dos Prazeres é o meu nome. Esse Prazer que tenho no nome é o prazer que eu divido com o povo, este povo que eu reparto este prazer. Este povo que sofre, este povo que trabalhar, este povo alegre que eu compartilho a alegria deste povo. A alegria deste povo, o sofrimento deste povo é que me obriga a trabalhar, é que me faz transportar para a tela esse sofrimento do povo. Este povo que sou eu, o homem do povo. Não a nada mais sublime do que a massa humana. O povo é a massa humana, é a voz do sangue. O povo é a carne humana. O povo é o aconchego. O povo é tudo. Eu para o povo represento um pedaço. Eu sou o ovo e o povo a chocadeira”. (FONTOURA, 1965, documentário)

Apresentar a biografia de Heitor dos Prazeres é contar mais do que as habilidades e destrezas artísticas de um homem, é adentrar os rizomas¹³ construídos, reconstruídos, destruídos e ressurgidos de um multiartista. Não há como falar sobre Heitor e não abordar o contexto de uma cultura de resistência negra pós-abolicionista que dialogará com as profundas mudanças estruturais da cidade do Rio de Janeiro, com reflexos nos modos de vida da sociedade daquele período.

Heitor dos Prazeres nasce em 23 de setembro de 1898 na cidade do Rio de Janeiro, e habitará na chamada Pequena África, região da praça ‘Onze’ um dos núcleos boêmios e símbolo das criações e disseminações das culturas negras africanas daquela cidade. Filho de pai marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional e mãe costureira, ambos migraram da Bahia para o Rio de Janeiro no final do século XIX após a recente abolição da escravatura, na tentativa de obtenção de melhores condições de vida. Desde então a família vivia com dificuldades financeiras por conta dos escassos recursos que seus ofícios geravam (DIAS; ELEUTÉRIO, 2013).

---

¹³ O conceito de rizoma é explicado pela pesquisadora Paola Berestein Jacques em sua tese de doutorado sobre o território das favelas do Rio de Janeiro. Rizoma se refere a ocupação selvagem dos barracos construídos nesse território, onde seu crescimento independe de qualquer tipo de planejamento, seja ele urbano ou territorial. A característica da ocupação selvagem se dá por meio de formações orgânicas a partir da invasão desses espaços, onde em meio aos bairros convencionais eles irão se estabelecer, como se fossem matos crescendo entre as construções planejadas. As cidadelas que as favelas vão formando, criam suas próprias leis e regras e seu crescimento e espalhamento se dá continuamente, sem fim. A cada dia novos barracos são construídos ou ampliados, formando labirintos não projetados. Tais labirintos provocam uma espécie de emoção e desorientação para quem é estrangeiro a esse espaço. Para os moradores esses labirintos irão dialogar com seus corpos, pois ao percorrer suas ‘quebradas’ promovem o que Jacques (2001) chama de ginga. A mesma dos sambistas e que serviu de referência a Hélio Oiticica ao criar a instalação ‘Os Pentráveis’, onde o público interage ativamente com os labirintos elaborados com materiais e texturas diversas – asfalto, areia, terra, água, tecido, corda, entre outros- simulando os rizomas das favelas.

Embora houvesse campanha abolicionista de uma parcela da população brasileira para dar fim ao processo de escravidão, isso somente ocorreu após insustentável pressão internacional em especial inglesa:

A extinção do tráfico negreiro inglês em 1807 ocasiona mudanças fundamentais no tráfico de escravos para o Brasil. Movidos por razões e humanistas firmemente alicerçadas por forte pragmatismo econômico, que confia nas vantagens que traria a modernização do sistema de trabalho liberando grandes parcelas de capital imobilizadas na compra de escravos, os ingleses passariam a não permitir a concorrência dos países escravagistas, já que os primeiros momentos de implantação do sistema do trabalho livre poderiam dar vantagens aos que se valessem dos negros cativos. Sua diplomacia, amparada pelo forte poderio naval, passa a impor uma série de medidas restritivas, que se iniciam com o tratado de 1810 assinado pelo temeroso governo português (MOURA, 1995, p.26).

O impacto da abolição em nossas terras era considerável por conta da larga escala de mão de obra escrava que se embrenhava em vários campos de trabalho e funções braçais da sociedade colonial. E mesmo em meio à austera fiscalização inglesa que coadunou com o fim do comércio internacional escravagista, a lucratividade com esse comércio perdurou ainda algum tempo de forma interna no Brasil. Negros escravos eram vendidos do Nordeste para as plantações de café localizadas no sul e sudeste brasileiro por conta da expansão desse setor comercial que progredia a passos largos.

As regiões de São Paulo e Rio de Janeiro tornam-se os principais centros aglutinadores desses escravos, esse último a exemplo, desde o século XVIII era um dos grandes portos negreiros recebendo cerca de dois milhões de escravos. No meio desse caminho a dita ‘modernidade’ em nossas terras alçou voo e passou a ser signo de um país pujante, que queria seguir e estar na moda seguindo as tendências sobretudo a europeia. O pensamento ‘moderno’ dos empresários, comerciantes e governantes brasileiros estava mais inclinado a uma atitude de embranquecimento da população, que a essas alturas era predominantemente mulata em decorrência da miscigenação dos povos africanos e portugueses. E isso provocaria consideráveis alterações nos modos de vida dos cidadãos brasileiros. Uma das prioridades do governo da época era imigrar trabalhadores brancos e europeus ainda - que as condições econômicas sugerissem subempregos-, em situações laborais e habitacionais bem semelhantes às dos escravos agora libertos.

O trânsito de milhares de escravos para o sul e sudeste foi facilitado pela expansão ferroviária, fruto do progresso dessa dita ‘modernidade’ brasileira da época para transporte da produção cafeeira. No interstício da abolição e da vinda de imigrantes trabalhadores europeus há de se considerar a alforria de muitos negros, que se de um lado

trazia liberdade de ir e vir aos libertos, por outro gerou um impacto negativo na vida dessas pessoas: eles não conseguiam acessar empregos. Os empregadores daquela época não queriam ter empregados negros restando os bicos, biscates e subtrabalhos para essa parcela da população (MOURA, 1995).

Esse é um ponto crucial para entendermos o contexto da vida de Heitor dos Prazeres e que influenciará em suas produções artísticas. Como mencionado anteriormente, os pais de Heitor dos Prazeres migram para a cidade do Rio de Janeiro poucos anos após a abolição dos escravos, num período em que Salvador – capital onde eles residiam – não conseguia absorver o volume de negros livres no campo do trabalho. Ademais, as manifestações culturais de matriz africana agora espalhadas pelas cidades baianas, começavam a incomodar a elite e os governantes. Leis de controle e vigilância foram criadas, principalmente aquelas que preveem a vadiagem¹⁴ enquanto crime passível de prisão. Tal contexto desencadeia a diáspora negra para a região sudeste brasileira e com ela a cultura de resistência negra africana (D'ÁVILA, 2009).

Com o advento da abolição da escravidão milhares de negros ditos ‘livres’ se viram em meio a uma sociedade que não estava preparada para absorvê-los como mão-de-obra paga. Isso se deu pelos empresários e empregadores da época não aceitarem pessoas negras como detentoras de direito ao trabalho pago, desconsiderando todo o processo histórico de obrigações escravas que não dava a oportunidade ao estudo, ao aprimoramento e a qualificação profissional. Essas vagas passam a ser ocupadas por imigrantes brancos europeus numa tentativa também de embranquecimento da sociedade brasileira por meio de “ideologias raciais que suportavam os grandes investimentos do Estado, idealizando o imigrante como agente culturalmente civilizador e racionalmente

---

¹⁴ As leis chamadas de vadiagem foram criadas logo após a abolição dos negros escravos numa tentativa de penalizar as pessoas ociosas conforme Vasconcelos e Oliveira (2011, p.150) “Para nossos legisladores, o liberto carregava consigo os vícios da escravidão. Esses vícios eram responsáveis por torná-lo incapaz de viver em sociedade e de constituir família.” As leis da época associavam a pessoa ociosa a desordem e a punição previa a prisão do sujeito em tais condições. Outro destaque válido é a do capítulo XII do código penal nos artigos 399, 400 e 401 que tratava a prática da capoeira como crime de vadiagem. A lei nº 517, de 20 de junho de 1891, foi criada para coibir as práticas culturais consideradas de pretos conforme segue: Art. 37- Ficam proibidos os toques, os sambas ou batuques de caixas, na porta ou dentro das casas das ruas mais publicas dessa villa. Os infractores, chefes dos divertimentos e os donos das casas, serão multados em 5\$000 sofferão dous dias de prisão, se forem escravos. Art. 38- Ficam prohibidas as dansas dos pretos escravos ou maracatu, pelas ruas e praças d'esta cidade; os infractores sofferão vinte e quatro horas de prisão, e os escravos duas dúzias de palmatoadas (PÁDUA, 2010, p.144).

regenerador de um Brasil idealizado por suas ‘modernas’ classes superiores” (MOURA, 1995, p.17).

Junto a tal cenário de escassas oportunidades de trabalho e qualificação profissional, havia um problema muito sério de quantidade de vagas em contrapartida a quantidade de negros livres. Em muitos Estados brasileiros não havia emprego suficiente para acolher a demanda, como por exemplo a Bahia, que mesmo em meio a ascensão do mercado internacional de algodão e as novas frentes de trabalho absorvendo parte dessa massa negra, ainda assim milhares dessa população negra simplesmente não tinha onde trabalhar nem onde morar. Famílias e mais famílias se viam sem teto, sem direção e não restava nada a não ser migrar de território.

A busca por regiões que entendessem sua presença de formas mais aberta e desta forma a população negra tentando se afirmar enquanto povo brasileiro em busca também de superar os traumas do longo período de escravidão, foi uma realidade do final do século XIX. Grande parte desses migrantes encontrou seu lugar na cidade do Rio de Janeiro, parte deles chegando pelo porto nos porões dos navios. A primeira leva consegue se estabelecer nesta cidade encontrando trabalho e moradia. Isso por si só era o suficiente para permitir um maior fluxo migratório baiano a partir do momento em que esses primeiros residentes passam a abrigar seus conterrâneos, familiares e demais pessoas em situação vulnerável.

Esses negros libertos começam a povoar as ruas e os bairros periféricos dos centros das grandes cidades, e neste caso às margens da cidade do Rio de Janeiro. Mantidos fora da escola, do trabalho e da política, a falta de oportunidades de ser e estar no país não oferecia qualquer outra alternativa a essas pessoas que não fosse as que eles próprios criavam. Portanto esse povo pobre passa a trabalhar em diversos empregos ‘autônomos’ seja de engraxate, vendedor de quitutes, doces e demais ocupações informais, conforme ilustrado por Debret na figura a seguir.

Figura 27: Jean Baptiste Debret. Paveurs (1824), aquarela sobre papel, 17.10 cm x 21.10 cm

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1585/calçeteiros>> acesso em 26 /04/ 2019

Como a importância do Rio de Janeiro aumentou a ponto de se tornar um centro vital brasileiro neste período, sendo sede de diversos segmentos do mercado como o industrial, o comercial e o bancário. Seu porto como exportador de matérias-primas nacionais também foi o local de desembarque de milhares de negros, que chegava em torno de 811.443 no ano de 1905. Desta forma era visível o despreparo estrutural desta cidade para acomodar um volume grande e intenso de migração, uma vez que ela ainda se encontrava nos moldes coloniais, conforme podemos ver na representação de Debret na figura abaixo.

Figura 28: Jean Baptiste Debret, Acceptation provisoire de la constitution de Lisbonne, à Rio de Janeiro (1821), litografia 22,0 x 34,7 cm

Fonte: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3789>>
acesso em 27/05/ 2019

A transformação do Rio de Janeiro como capital federal gera imposições para que a cidade ainda colonial e que se desenvolveu de forma não planejada, tivesse que transmutar num novo modelo de sociedade no século XIX. Inevitavelmente o Rio de Janeiro precisava passar por reforma urbanística que envolvia alargamento e pavimentação das ruas, criação de avenidas, recolhimento de dejetos por canais de esgoto e encanamento de água. Atendendo assim as necessidades latentes de serviços urbanos e transportes. O mesmo se aplica as expressões de arte e sua vanguarda onde o Rio de Janeiro apresenta-se nesse momento como um eixo artístico-cultural importante para o Brasil. As influências francesas viram um modelo a ser copiado seja com relação às construções e suas arquiteturas, seja nas artes plásticas e demais linguagens artísticas.

Figura 29: Yohann Moritz Rugendas, Lagoa de Freitas (1835),
litografia 18.50 cm x 31.50 cm

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2654/lagoa-das-tretas-de-freitas>>
acesso em 27/05/ 2019

Para que de fato a cidade do Rio de Janeiro pudesse adquirir ares parisiños, profundas mudanças espaciais e arquitetônicas foram precisos

As obras que tornariam o Rio de Janeiro uma “Europa possível” mobilizam metade do orçamento da União, e se valem da grande massa de trabalhadores disponível e subutilizada na capital, disputando o “privilégio” do trabalho regular. A retórica elitista que justificava essa remodelação, a estética *art-nouveau* dos novos edifícios e mansões, como as medidas que em nome da higiene e do saneamento urbano definem a demolição em massa, o “bota-abaixo”, dos cortiços e do antigo casario habitados por populares, e as campanhas de vacina obrigatória, se por um lado ajustam efetivamente a cidade às novas necessidades da estrutura política e econômica montada e aos valores civilizatórios da burguesia, por outro, não consideravam os problemas de moradia, abastecimento e transporte daqueles que são deslocados de seus bairros tradicionais no centro para a periferia, para o subúrbio, e para as favelas que se

formam progressivamente por todo o Rio de Janeiro, definindo um padrão de ocupação e de convívio das classes na cidade que vai tensionando ao longo do século. (MOURA, p. 47)

Em meio a tantas transformações estruturais na cidade do Rio de Janeiro é que chega a família de Heitor dos Prazeres. Moradores da chamada ‘Pequena África’, passa a acolher os migrantes baianos. As conhecidas ‘tias’ baianas¹⁵ - primeiras negras vindas da Bahia a habitar a Praça Onze - alojavam outros tantos migrantes nas mesmas condições. A liderança das ‘tias’, marcavam simbolicamente a resistência e continuidade das culturas afro-brasileiras. Os grupos que lá residiam ou que participavam das centenas de festejos ajudavam a manter as tradições negras, sejam elas de caráter religioso, artístico e cultural. Isso tudo dava a essas pessoas o sentimento de pertencimento frente a diáspora baiana e por meio de suas manifestações culturais que essas pessoas se entendiam consanguíneas e partilhando o sentido familístico. (D’ÁVILA, 2009)

Heitor dos Prazeres sentiu na própria pele assim como os demais moradores desta localidade os efeitos da modernidade. As demolições de vários bairros e sua expropriação para os morros, afastaram todas essas pessoas dos possíveis privilégios ou benefícios que tal modernidade ousou trazer para o Rio de Janeiro. A expulsão das comunidades negras das zonas centrais do Rio de Janeiro levou seus moradores a buscar um lugar ao sol, e eles o encontraram subindo os morros da cidade e ocupando suas periferias. Outra localidade ocupada foram os grandes casarões na Cidade Nova que anteriormente eram ocupados pelas famílias abastadas – e em meio a reestruturação da cidade do Rio de Janeiro mudam-se para a Zona Sul, localidade que passa a contar com uma rede extensa de serviços e abastecimento. Desta forma essas grandes casas transformam-se em moradias coletivas. Parte considerável da colônia baiana, os trabalhadores de diversos segmentos públicos e privado deslocam-se para a Cidade Nova, transformando-na num polo de moradia operária.

---

¹⁵ As ‘tias’ baianas é o nome dado as mães de santo baianas, que no processo de deslocamento da bahia para o Rio de Janeiro, formando núcleos de organização e influência política. Abrem as portas de suas casas para receber seus pares, negros libertos, também vindos em busca de melhores condições de vida. As tias baianas de referência são a Tia Bebiania, e suas irmãs-de-santo Mônica, Ciata, Amélia, Carmem do Xibuca entre outras. Elas são vistas enquanto lideranças políticas com a ajuda de sindicatos e anarquistas, e que por meio dos centros religiosos e das festas, disseminam e fortalecem os valores daquele povo (D’ÁVILA, 2009).

E é na Pequena África que Heitor dos Prazeres juntamente com sua família irá residir com poucos recursos, como a maioria dos demais negros. Sendo assim, Heitor teve que ajudar no sustento familiar trabalhando como engraxate e vendedor de jornais, tudo isso muito cedo, aos sete anos de idade, logo após a morte do seu pai.

A Pequena África transforma-se num palco onde as práticas das manifestações negras aconteciam. Capoeira, samba, festas de santo e orixás, por meio dos valores, costumes, arte, modos de vida é que o inconsciente coletivo africano encontrava nesse território um lugar de auto-afirmação. Neste sentido as casas das tias baianas, onde essas manifestações ganhavam força e representatividade, em especial na casa da Tia Ciata, em meio as festas, aos rituais de candomblé e demais práticas culturais negras é que Heitor dos Prazeres constituiria sua identidade artística e adquiriria e desenvolveria uma série de habilidades e competências que perpassariam a música, a dança, a alfaiataria e as artes plásticas.

Na casa da Tia Ciata, segundo Moura (p.57) é o local de “[...] encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis.” Desta forma os negros habitantes e frequentadores desta casa dividiriam seu tempo em dois: o da vida subalterna mantida por bicos e subempregos e o das festas - principalmente as religiosas- locais de encontro e celebração.

E em meio a tantas formas de resistência cultural negra seja ela pelas festas religiosas advindas da umbanda, seja as profanas trazidas pelo samba, a presença constante das danças e das músicas, da fé e da culinária em meio a construção comunitária de memória e identidade negra com a presença de intelectuais da época, é que permearam as memórias de Heitor dos Prazeres. Consequentemente tais memórias repercutiram em suas obras todo o contexto vivido por ele naquele período.

É importante salientar que Heitor dos Prazeres desenvolveu habilidades artísticas das mais diversas ordens. Ele foi instrumentista, compositor, coreógrafo, designer de roupas e pintor, e fazia a ponte entre os diferentes territórios e produções artísticas de seu tempo. Tocando nas rodas de samba ao lado de Pixinguinha, Noel Rosa e Donga compôs muitas letras de samba. Por circular pelos tantos grupos de samba daquela época, ele acaba participando da fundação das primeiras escolas de sambas, como é o caso da Mangueira, chegando a ganhar o primeiro lugar no carnaval de 1932. (D’ÁVILA,2009)

Em decorrência de suas crenças religiosas, em especial na umbanda, Heitor dos Prazeres era responsável pela musicalidade em tais eventos na casa da Tia Ciata. Tal ligação com a religiosidade o faz conhecer e tocar com habilidade alguns instrumentos musicais - algo que começou por influência de seu tio Hilário- quando ele ainda era criança. Heitor dos Prazeres se dedicou ao estudo do cavaquinho e sua maestria em tocá-lo era tamanha que recebeu aos vinte anos de idade o título de Mano Heitor do Cavaco. Este título é concedido por sambistas renomados como uma honra ao reconhecimento da trajetória musical de um instrumentista.

Outro ofício de Heitor dos Prazeres que reverberou em mais uma qualidade artística em sua vida foi a alfaiataria. Durante o carnaval Heitor tinha hábito de se fantasiar de baiana confeccionando sua própria roupa. Essa habilidade ele também levava para o desenho e confecção das roupas dos músicos que compunham seu grupo de samba: Heitor dos Prazeres e sua gente. E também foi o criador de cenários e figurinos para o Balé do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Com relação às artes plásticas Heitor dos Prazeres começa a se dedicar a pintura nos idos de 1940. De forma autodidata ele retratava em seus quadros as experiências e contextos de manifestações culturais nas favelas do Rio de Janeiro. Um dos momentos de impulsão de sua carreira como pintor se deu na 1ª Bienal Internacional de São Paulo no ano de 1951 ao qual recebeu o 3º lugar com a exposição de seu quadro 'Moenda'. Tal título abre espaço para que ele em no ano de 1953 na Bienal Internacional de São Paulo ele teve uma sala especial para expor suas obras, enquanto artista homenageado. Sua primeira exposição individual aconteceu na Galeria Gea no Rio de Janeiro no ano de 1959.

A obra Noite de São João marca significativamente a vida de Heitor dos Prazeres pois foi quando expôs suas obras em evento beneficente às vítimas da segunda Guerra Mundial em 1943 em Londres. Nesta ocasião a Rainha Elizabeth adquiriu a obra e tal feito repercutiu no cenário artístico brasileiro resultando na entrada de Heitor dos Prazeres no circuito do mercado de artes, recebendo por conta disso inúmeros convites para exposições.

Ao analisarmos essa tela de Heitor dos Prazeres há de se mencionar as características de seu estilo de pintura que dialogará com sua história de vida, no ambiente onde cresceu e trabalhou, das experiências e habilidades artísticas em termos de compositor musical, instrumentista, coreógrafo e designer de roupas. É possível também percebermos o seu ativismo em busca da valorização e resistência da cultura negra. Todos

esses aspectos serão discutidos ponto a ponto a partir da seleção de elementos constituintes do quadro.

Inicialmente destacamos que a obra *Noite de São João* faz alusão as festividades vivenciadas pelos habitantes da Pequena África. As festividades faziam parte do cotidiano dos moradores das casas das tias baianas e passam a habitar a memória coletiva daqueles sujeitos que eram os atores principais e participavam diretamente dessas atividades. Esse, portanto, é um dos aspectos que ganha destaque nas quase trezentas pinturas que Heitor dos Prazeres produziu em vida: pintar as festas de seu entorno.

Outro ponto que Heitor conduz o olhar do espectador em suas telas é a figura humana enquanto centro da cena. Ele valoriza os sujeitos e suas histórias e memórias, por isso o papel central que eles adquirem nas pinturas. Como esses sujeitos são majoritariamente negros, Heitor dos Prazeres exprime sua postura política no olhar para o negro em meio as suas práticas culturais de origem africanas como um meio de resistir e existir na sociedade brasileira da época.

Figura 30: Heitor dos Prazeres, *Noite de São João* (1961), óleo s/placa, 0,38 x 0,79

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> > acessado em 10/06/2017

QUADRO SÍNTESE DE ANÁLISE DA OBRA	
Elementos	Descrição
4.1.1 Símbolos católicos Mastro, Fogueira, Balão, Bandeirinhas	Elementos constituintes das festas de São João, associados aos rituais católicos. Mastro: que liga os homens às divindades.

	Fogueira: em formato de cone, símbolo pagão de inauguração do solstício de verão do hemisfério norte e comemoração a fertilidade da terra e boas colheitas. Proteção contra os maus agouros. Celebração de casamentos. Balão: para acordar São João e levar mensagens dos homens terrenos. Bandeirinhas: homenageando os santos, onde na tradição a imagem do santo é fixada nelas. Eram banhadas em águas – lavagem dos santos- para purificar o ambiente
4.1.2 Brincadeiras Pau de sebo	Brincadeiras existentes no contexto das festas do ciclo junino no que se refere aos signos católicos. No topo do mastro são colocados prendas para aqueles que vencerem a escorregadia madeira.
4.1.3 Dança Em pares e individual	Elementos presentes nas festas brasileiras, que caracterizam também as festas de São João. As danças de pares reforçam o caráter social de inserção e interação entre habitantes de um mesmo território.
4.1.4 Música Instrumentos musicais	A música está inserida no contexto das festas no Brasil. Os instrumentos musicais que a acompanham nessa obra são a sanfona e a zabumba. São base das músicas do folclore português mas também presentes nas tradições musicais nordestinas, migrantes que habitaram as casas das tias baianas e conviveram com este pintor.
4.1.5 Vestimenta Crianças, homens e mulheres, chapéu e o lenço	As roupas das danças de corte que inspiraram várias práticas festivas brasileiras, ganham uma versão tropical, com tecido mais simples e coloridas. Já nos homens o uso do chapéu ao invés de peruca por conta do sol e do trabalho do campo. A influência dos bacamartes, contendo além do chapéu típico do sertão nordestino, camisa azul, lenço vermelho.
4.1.6 Sapatos Pretos, coloridos, descalços	Os sapatos ganham um significado especial por conta de ser um símbolo de poder. Esse poder está relacionado a condição de humanidade, de sentir-se gente, daí a importância dos detalhes em branco nos sapatos de cor preta.
4.1.7 Cenário	Retrato da festa em comunidade pobre e negra do rio de Janeiro percebido pelos

Casas pau a pique, chão de terra batida, vermelho	detalhes das casas, formato das janelas, cores e acabamento das casas. A terra batida, representada pela cor vermelha também é um indício da localização.

Abaixo discutiremos os elementos destacados no quadro síntese de análise da obra Festa de São João, valendo-nos para isso de captura das imagens investigadas e que foram retratadas no quadro. Procuramos, ao focalizar cada uma dessas imagens uma maior proximidade e assim minuciar nossa interpretação.

4.1.1 Símbolos católicos: Mastro, Fogueira, Balão, Bandeirinhas

Figura 31: Detalhe fogueira. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Nas festas de São João a presença da fogueira é elemento constante. A prática de acender e cultivar o fogo remonta a tradição pagã, onde essas fogueiras simbolizam o solstício de verão no hemisfério norte como um caráter festivo. Símbolo da fertilidade, de boas colheitas ele também ilumina, aquece, purifica e assa os alimentos, traz conforto e prepara armas. No cristianismo converte-se essa tradição em festa com as releituras sagradas da purificação e afastamento dos maus agouros. Há de se enfatizar que em meio ao desenvolvimento urbano de diversas cidades no fim do século XIX, incluindo aqui o Rio de Janeiro, as festas que valiam-se de fogueiras eram consideradas como mau gosto e perigosas. Fato esse que fez com que tais festas saíssem dos grandes centros dessas metrópoles e habitassem as periferias.

Figura 32: Detalhe relação de compadrio. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Heitor dos Prazeres nos traz esse signo das festas de São João aliado com outra particularidade de tal festejo que é o estreitamento de laços de compadrio. Não é à toa que logo ao lado direito da fogueira Heitor dos Prazeres retrata um casal dançando, e ao lado esquerdo duas mulheres conversando. O respeito e a consideração de ambos os sujeitos envolvidos nessa ação denotam obrigações e ajuda mútua. Ainda mais se compreendermos o lugar e a narrativa usada por Heitor dos Prazeres, constataremos similaridade com o cotidiano deste pintor enquanto morador da casa da tia Ciata junto a tantas outras pessoas pobres que não tinham mais do que umas às outras para sobreviver. Desta forma Heitor dos Prazeres nos revela o que se chama de compadrio horizontal cuja relação é igualitária e não há hierarquias entre as pessoas envolvidas.

Figura 33: Detalhe bandeirinhas. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

As bandeirinhas ou bandeirolas estão retratados nesta na obra de Heitor dos Prazeres enquanto elemento presente nas festas de São João. Na tradição elas surgem para homenagear os principais santos do ciclo junino: Santo Antônio, São João e São Pedro, com a intenção de proteger o lugar e as pessoas onde a festividade se desenrola. Era comum pintar a imagem de cada santo nessas bandeirinhas e mergulhá-las em água num ritual de lavagem dos santos e assim torná-las puras e sagradas. Após tal ritual essas

bandeirinhas eram dependuradas no ambiente onde o festejo estivesse acontecendo. O vento faria o papel de espalhar as gotas de água dessas bandeirinhas para então purificar o ambiente e as pessoas que ali estavam. Com o tempo perde-se essa tradição e as bandeirinhas passam a enfeitar o ambiente festivo. Neste quadro percebemos que a tradição das bandeirinhas contendo diversas cores esteve presente no imaginário coletivo das pessoas daquela época. Não podemos precisar ao certo se elas têm o efeito somente decorativo ou se ainda participavam da festa como o ritual acima descrito, mas independentemente de sua utilização, Heitor dos Prazeres indica a sua presença enquanto signo vivo na memória coletiva dessas pessoas.

Figura 34: Detalhe mastro de São João. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

O mastro ou pau de santo é aquele que liga o ambiente dos seres humanos ou terreno ao sagrado que está nos céus. Pode ser enfeitado- como está representado na figura - e em seu topo trazer dependurados prendas sejam elas alimentos ou flores. É habitual colocar em seu topo um estandarte com imagem do santo homenageado na festa, neste caso o São João. A tradição também diz que o mastro pode ser decorado - e é o que vemos na pintura desse elemento - em traços diagonais que vão rodeando toda a extensão da madeira. A relevância do mastro é significativa e isso é apreendido ao localizarmos tal elemento na centralidade da cena. Justamente por ser um signo que marca o local da festa o mastro aparece, desta forma, em meio as casas do bairro onde a festa se desenrola conforme a origem dessas festas.

E não é por acaso que a figura acha-se no centro da tela recebendo destaque ao se olhar. Nessa obra Heitor dos Prazeres nos convida a entender a intenção de devoção dessa comunidade uma vez que a existência do mastro indica que orações e demais preceitos católicos estão presentes na vida ordinária dos moradores. Aqui percebe-se que a rua enquanto local público - ligado as atividades profanas - ganha novo significado numa transição com as referências sagradas. O mastro divide atenção com outro elemento fundamental nas festas de São João que são os balões, ao qual comentaremos a seguir. Outro aspecto a ser evidenciado é que o símbolo do mastro nessa tela incorre também a brincadeira de pau de sebo, comumente presente em tais festividades. Sua análise será feita mais adiante.

Figura 35: Detalhe soltura de balão. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

A soltura de balões é outra prática típica dos festejos de São João. Em sua simbologia a soltura do balão servia como um meio de comunicação entre os seres terrenos com os seres celestiais, uma vez que o balão sai da terra e vai em direção para o céu. O balão enquanto ferramenta de ligação entre os homens e o santo homenageado da festa - no caso São João - tinha como objetivo levar as mensagens para ele. Nessas mensagens continham pedidos e agradecimentos de diversas ordens. Sabe-se também que o balão tinha a função de acordar São João que ainda dormia no dia de sua festa.

Nesta obra Heitor dos Prazeres mostra a soltura dos balões por crianças como um meio de diversão. Vemos os balões pintados de várias cores, como é típico do estilo de Heitor dos Prazeres, onde ele demonstra a composição de cores as separando por traços pretos. Nesta obra é possível identificar três balões que compõe o primeiro e segundo plano do quadro reforçando a importância desse elemento na festa retratada. Tal

deferência também pode estar atrelada a prática cultural da soltura de balão no Rio de Janeiro que ganha expressão nas primeiras décadas do século XX. Muito embora seja considerada uma atividade perigosa por conta do risco de acidentes envolvendo incêndio, soltar balão para essas pessoas está ligado à prática lúdica de lazer. O fato de Heitor dos Prazeres pintar somente meninos na soltura dos balões também conduz nossa atenção à questão de gênero desta atividade, uma vez que a presença feminina se dá em outras esferas deste quadro.

4.1.2 As Brincadeiras

Figura 36: Detalhe pau-de-sebo. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Analisaremos agora o mastro enquanto elemento lúdico da brincadeira de pau de sebo. Aqui Heitor dos Prazeres nos revela o universo masculino da brincadeira típica e de natureza laica. Nesta cena vimos um menino auxiliado por outros na tentativa de atingir o topo onde estão as prendas penduradas. Não sabemos o que são tais prendas, mas ao que tudo indica pelas cores usadas são de duas espécies e/ou tipos diferentes, uma azul e outra vermelha. Nessa cena estão presentes somente os meninos justamente pelo caráter de competição masculina onde o intento é ressaltar habilidades físicas e destrezas corporais com a finalidade de exibi-las frente a sociedade, e assim demonstrar que pode ser um bom partido para casamento.

4.1.3 As Danças

Figura 37: Detalhe dança em pares. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Heitor dos Prazeres é um dos pioneiros ao retratar em seus quadros as manifestações da cultura popular brasileira principalmente aquelas de origem negra. Neste caso presenciamos a dança em pares, típica das danças de contexto junino. Junto com a dança vem a ideia do movimento um dos recursos estilísticos de Heitor. A noção de movimento nas telas de Heitor dos Prazeres se dá pelo zig-zag do corpo representado. Ao zigzaguear a figura ele divide o corpo em eixos. Desta forma, o posicionamento das pernas está numa direção, a do tronco contrária à das pernas e a cabeça permanece inclinada de perfil em contraposição ao corpo frontal. Essa forma de pintar traz movimento a roupa e exprime um rebolado dos corpos. Tal estilo carrega em si visualidade artística que se espalha pelas obras de Heitor justamente pela experiência de um corpo e seu movimento, seja ele dançando na festa de São João, dançando frevo, ou samba.

Esses corpos nos parecem tão flexíveis e ágeis que sua existência nos quadros denota um pouco da história de vida dos negros moradores da Pequena África. Isso porque como ainda no início do século XX as práticas culturais consideradas de ‘preto’ pela polícia eram recriminadas, castigos corporais e até prisão eram aplicados naqueles que fossem pegos nesta situação. E para fugir da perseguição da polícia às manifestações de negros, os corpos tinham que ser malemolentes por ter que se movimentar nos estreitos rios das favelas e cortiços do Rio de Janeiro.

4.1.4 As Músicas

Figura 38: Detalhe músicos e instrumentos musicais. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Onde tem festa tem música. Os instrumentos musicais são fatores essenciais nos quadros de Heitor dos Prazeres. Isso se dá pela forma que Heitor dos Prazeres dedicou à música. Considerado bamba do samba, compositor de centenas de músicas de samba, fundador de Escola de Samba, entre outros atributos, ele passou anos de sua vida voltados para o meio musical, tanto que seu primeiro reconhecimento enquanto artista se deve à música. Neste caso em específico ele traz a sanfona e a zabumba presentes na tradição nordestina, e que serve de referência de brasilidade. Seu referencial artístico está baseado nas tradições nacionais e africanas, e é assim que ele representa suas personagens. As narrativas que ele conta são por meio de outros olhares, distantes das que permeou grandes artistas considerados modernistas que faziam suas obras no mesmo período que ele e sua inspiração em técnica vinham da Europa. Por isso as práticas culturais brasileiras invadem as temáticas de seus quadros.

As obras que Heitor dos Prazeres realizou na década de 1940 estavam impregnadas de cultura nordestina por conta dos migrantes que dividiam o cenário urbano do Rio de Janeiro e habitavam nas mesmas casas das tias baianas que Heitor habitava. Então ele colhia os depoimentos dessa gente e os retratava em suas obras. Nesta tela nos deparamos com a cultura dos bacamarteiros. Localiza-se tal cultura não somente por conta da sanfona ou da zabumba como também pela vestimenta típica: chapéu, camisa azul e branca, com lenço no pescoço e calça branca.

Os grupos de bacamarteiros existem desde o final do século XIX e suas apresentações acontecem durante os festejos do ciclo junino e no dia 24 de Junho - e em especial quando se comemora o nascimento de São João - período de colheita e motivo de comemoração pelos bacamarteiros. Há um vínculo com as questões sagradas do

catolicismo. Como instrumentos musicais típicos estão a sanfona, a zabumba e o triângulo.

4.1.5 As Vestimentas

Figura 39: Detalhe vestimenta. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Os quadros de Heitor dos Prazeres apresentam as pessoas sempre com muita cor, essa é outra das características de seu estilo. No recorte acima podemos ver a mistura de cores vivas adornando as roupas dos meninos brincando. Essas cores vivas e chapadas dão entendimento de composição de cor se olharmos para o contorno preto das roupas.

Figura 40: Detalhe vestimenta masculina. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

A camiseta listrada é um símbolo forte que marca a vida daqueles que estão no meio dos bambas do samba e também dos boêmios e dos malandros sambistas. Como Heitor dos Prazeres foi frequentador assíduo desses espaços, esta é uma forma dele retratar uma das suas paixões que é o universo do samba. A figura do malandro e seu jeito

de se vestir com camisa listrada, calça branca e sapato juntamente com o chapéu tão comum nos ambientes do samba, aqui no quadro ganham a ludicidade infanto-juvenil. Os meninos que se divertem e ao mesmo tempo carregam no seu corpo os traços de uma cultura negra que durante muito tempo, em especial nas décadas de 1940, ganha força do Estado enquanto um símbolo de identidade brasileira.

Figura 41 - Detalhe vestimenta feminina. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

As vestimentas típicas dos festejos do ciclo junino, como é o caso das festas de São João, são oriundas das danças de corte - em especial francesas. As mulheres usando vestidos enormes, rodados, com muito tecido, portando perucas e anáguas. Em nosso país - em meio ao clima tropical, de muito calor, e levando em consideração a condição social das personagens retratadas no quadro-, suas vestimentas continuam coloridas, porém são modestas e feitas com tecidos simples, mas que apresentam movimento. O design do vestido assemelha-se aos produzidos por Heitor dos Prazeres quando este tinha sua banda Heitor dos Prazeres e sua gente, grupo musical de samba que ficou conhecido e tocou em diversas cidades brasileiras, conforme imagem abaixo.

Figura 42: vestimenta do grupo musical Heitor dos Prazeres e sua gente

Fonte: Documentário Heitor dos Prazeres, 1965 < <https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s> >
acesso em 10 de março de 2019.

4.1.6 Os Sapatos

Figura 43: Detalhe sapatos. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Conforme podemos observar no destaque acima os desenhos dos sapatos nos mostra o nível de refinamento que Heitor dos Prazeres se debruçou em pintar. Os sapatos são pretos com os detalhes de cadarço e demais costuras em branco, recebem ênfase e não é por acaso. Heitor dos Prazeres nos conta nesta pintura muito mais do que uma prática cultural que embebe a memória de quem a vivência. Ele nos conta a história de sua gente. Ele marca seus quadros com a história da população negra e brasileira.

Para Heitor dos Prazeres o sapato significava muito mais do que portar um calçado. Estar de sapatos para ele era sinônimo de ser considerado gente, de ser considerado indivíduo. Isso ocorre por conta de sua origem escrava tanto familiar quanto das pessoas com quem convivia na casa da tia Ciata. Como os escravos se deslocaram do nordeste brasileiro para o Sul em busca de trabalho e melhores condições de vida, muitos deles viram no Rio de Janeiro um lugar para ser, viver e lutar por uma vida digna. E na condição de escravos eles não tinham sapatos, mas na condição de liberdade sim, eles os possuíam. Desta forma, ter sapatos é ter o direito de poder existir e de ser livre. Em outras palavras Heitor dos Prazeres atribui um sentido aos negros que foi negado durante todo o processo de escravidão no Brasil: o de humanidade.

4.1.7 O Cenário

Figura 44: Detalhe cenário. Heitor dos Prazeres. Noite de São João (1961)

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> >

Para Heitor dos Prazeres o espaço público torna-se o local da festa, da sociabilidade das expressões culturais em grande parte delas as de raiz africana. É por meio da apropriação da rua como espaço urbano e público que os cidadãos e sua coletividade utilizarão para manifestar seus anseios na busca por construir e refletir sua identidade.

Tal espaço é o cenário de confronto cultural onde os grupos podem exteriorizar suas práticas que envolvem valores, condutas, formas de agir e de ser no mundo. Por conseguinte, o espaço urbano sobressai em suas obras como um espaço de convívio. Neste caso mostra os moradores de um lugar periférico em meio a uma prática festiva que ocupa o lugar público.

É possível localizar a periferia como sendo o palco da festa. Isso ocorre por conta de alguns elementos que Heitor dos Prazeres coloca na cena retratada como as casas e o espaço de sociabilidade. Com relação às casas nota-se pelos detalhes do artista que trata-se de residências simples e de pessoas humildes - como observado pelo formato simples das portas e janelas, do detalhe do craquelado de uma das casas que dá aparência de casas de pau a pique muito comuns em zonas carentes-, e que durante muitos anos encontrava-se com frequência das metrópoles. A cor da fachada também faz alusão à condição social de seus moradores: sóbria e escassa. A qualidade do detalhe do telhado também denota a simplicidade do lugar - sem eira nem beira- situando o expectador no território onde a festa está acontecendo.

A rua de terra mostra que os avanços do desenvolvimento urbano ainda não refletiam em tal localidade. O detalhe das cores terrosas utilizado frequentemente por Heitor dos Prazeres é um de seus recursos estilísticos. O cenário retratado em forma circular muito se assemelha a questão sagrada dos ambientes religiosos. Como sabemos o envolvimento de Heitor dos Prazeres na umbanda permeou sua vida toda, ele era Ogã nos rituais na casa da tia Ciata. Assim sendo, o círculo representa a perfeição entre o homem e o sagrado, enquanto elemento universal de unidade, totalidade e infinito. Logo, peculiaridades religiosas acabam por estar presentes em suas telas.

4.2 Análise da obra ‘Noite de São João’ de Djanira da Mota e Silva

“Minha visão de pintora procura o sentimento da vida, as motivações artísticas. Tema é razão de trabalho, é afeto e consciência nacional. A luta plástica é rigor artesanal, exigência criadora, é superação, porque o assunto não faz uma pintura ser válida. Um quando não é uma superfície sentimental, e só vale quando importa numa meditada contribuição de cultura. Mantenho rigor nestes

meus princípios, pois pintura não é um jogo gratuito, nem motivo para uma triste fuga a problemas individuais. Pintura não é uma palavra abstrata, ao sabor de momentâneas inspirações. É lealdade social e compromisso. Sou autodidata, me ponto de partida fui eu mesma, tudo muito difícil, sozinha abrindo caminho. Com as minhas limitações, vou suportando sacrifícios para dar uma parcela de contribuição para cumprir com meu dever. Sem cuidados formais não há obra de arte, é necessário critério com o desenho, a composição, a cor. Sou fundamentalmente humana e formalista. Gosto de viver o cotidiano brasileiro, de anotar sugestões, se sentir o deslizar do dia-a-dia. Estimo os que tem anseios de incontida libertação, porque sem liberdade não existe trabalho feliz, nem uma autêntica cultura nacional. Sempre que necessário, ofereço solidariedade aos fracos e aos perseguidos. Não permito que a imagem do ódio se eixe gravar na minha memória. Prezo a confiança das amizades que resistem à rispidez das palavras soltas no desconcerto das ideias apaixonadas”. (CONONGIA,2000, p.65)

Djanira da Mota e Silva nasceu no dia 20 de junho de 1914 na cidade de Avaré interior de São Paulo. Descendente de imigrantes austríacos, no caso sua mãe Pia Job Paiv, e de índios, por parte do pai Oscar Paiva. A família muda-se para Santa Catarina, mas poucos anos depois seus pais se separam. Em decorrência disso, Djanira acaba morando com o pai em Santa Catarina, enquanto sua mãe retorna para Avaré. Ela viveu em Santa Catarina até os seus dezesseis anos de idade. (MORAES, 2000)

Em virtude do desaparecimento do seu pai, que não retornou para casa após sair para trabalhar, virou agregada de conhecidos, trabalhando em funções domésticas na casa dessas pessoas até que sua avó materna a levasse para morar consigo em Avaré.

Lá ela iria trabalhar na roça até os anos de 1930, em especial nas plantações de café, aprendendo a colher e plantar, quando então decide tentar a vida em São Paulo por conta dos poucos recursos financeiros. Em São Paulo, trabalha como vendedora ambulante e também como costureira.

Em 1937 fica gravemente enferma ao contrair tuberculose. Dada essa situação, Djanira procura um sanatório na cidade de São José dos Campos, interior de São Paulo onde permanece internada por vários meses. Nesse período, interessa-se por artes plásticas, tendo como primeira obra a reprodução de Cristo no calvário. Por indicações médicas, ela muda para a cidade do Rio de Janeiro morando no morro Santa Tereza, que por questões geográficas em meio a altitude teria os ares mais puros e, desta forma, melhorando sua qualidade de vida. (MORAES, 2000)

Em 1938, Djanira abre a Pensão Mauá no Rio de Janeiro com seu primeiro marido, o marinheiro Bartolomeu Gomes Pereira. Muito embora tivesse que continuar costurando para aumentar a renda familiar, sua pensão se torna um importante polo de produção de arte naquela época. Isto se deve a dois aspectos: o primeiro, por hospedar

intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros, além dos refugiados de guerra. O segundo, pelo fato de escritores – como Carlos Scliar e Cecília Meirelles, críticos de artes – dentre eles Rubem Navarra, e pintores reconhecidos no cenário das artes – caso de Aldemir Martins e Arpád Szunes, passarem a frequentar sua pensão que se transforma num polo intelectual de arte.

Djanira dedicava o tempo que lhe sobrava dos afazeres de trabalho e doméstico para pintar, ainda como forma de distração, uma vez que não tinha o apoio de seu marido. Embora tenha sido autodidata no processo de pintar, Djanira contou com alguns apoios, entre eles o do artista plástico Emeric Marcier (196-1990)¹⁶, um dos refugiados que Djanira recebeu em sua pensão. Em troca das refeições na pensão, Emeric lhe ensina as técnicas de temperar as tintas, ao que Djanira apelidou de ‘cozinha da pintura’. A partir de então, ela foi descobrindo seu estilo próprio de pintura, estudando nos intervalos de suas costuras e confecções de fantasias para dançarinas de teatro de revista e também para os brincantes dos blocos de carnaval. (CONONGIA,2000)

Foi também com Emeric, que Djanira se aproxima de artistas, boêmios e intelectuais ilustres daquela época, como Mario Pedrosa, Vinícius de Moraes e Lasar Segall. Outra personalidade que participou ativamente da vida de Djanira foi Milton Dacosta, com quem, em anos posteriores, iria abrir um ateliê no Morro Santa Tereza.

A dedicação pela pintura por parte de Djanira somente ascende após o falecimento de seu marido. A partir daí, ela passa a pintar temas urbanos, retratando o cotidiano do bairro onde morava no Rio de Janeiro, valendo-se para tal da expressão *Naiíf*. Seus quadros dessa época, anos 1940, são marcados pelos tons sombrios da mistura de cinza e preto às cores, tal qual ela aprendeu com os pintores refugiados que moraram em sua pensão. (RAMPAZZO,1993)

O ano de 1944 foi um ano especial na vida dessa artista, pois foi quando ela teve sua primeira exposição individual e onde um dos trabalhos foi vendido a Cândido Portinari. Foi ainda premiada na obra *O Circo* com medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

---

¹⁶ Emeric Racz Marcier foi um pintor romeno, que estudou pintura na *Accademia di Belli Arti de Brera*, em Brera – Itália-, e escultura na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em Paris. Teve como interesse temas religiosos valendo-se da técnica de afresco em suas obras, num tom dramático pela utilização de paleta de cores rebaixadas. Dialoga de forma mais direta com o expressionismo, em especial com o artista Pablo Picasso. Durante a década de 1940, veio para o Brasil onde residiria até o seu falecimento. (RAMPAZZO, 1993)

Por alguns anos, Djanira viveu nos Estados Unidos e expôs seus quadros em Nova York e em Washington. Neste último local, sua exposição contou com a presença da ex-primeira dama Elenor Roosevelt, ao qual na coluna social do *Washington Post* fez uma crítica que transformou a vida artística de Djanira a ponto dela voltar ao Brasil consagrada internacionalmente (CONONGIA,2000).

O período em que morou nos Estados Unidos não lhe foi fácil. Com a barreira linguística e poucos recursos para se manter, Djanira recebeu ajuda de artistas brasileiras que moravam lá. Uma delas foi Tereza D'Amico Fourpome (1914-1965), pintora, escultora e desenhista. Com inspiração no folclore enquanto uma de sua temática, Tereza D'Amico expõe seus trabalhos no MoMa – Museu de Arte Moderna -, e recebeu diversos prêmios ao longo de sua vida artística. É associada ao realismo fantástico¹⁷, e sua técnica intitulada de *papier collé* –pintura por colagem-, como podemos observar na figura a seguir.

Figura 45: Tereza D'Amico. Semeador (1965), sementes, conchas, cerâmicas, ossos e guache sobre cartão

Fonte:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20968/semeador>> acesso em 02/06/2019

Outra artista que fez diferença na vida artística de Djanira foi Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza (1894- 1973), servindo como influência relevante para o seu trabalho. Casada com o embaixador Carlos Martins, Maria Martins desenvolve sua

---

¹⁷ Realismo fantástico é o termo utilizado para expressar a combinação entre realidade, fantasia e imaginação. Desta forma, Tereza D'Amico relaciona religião, lendas, ritos trazendo para suas obras um sentido de mistério.

arte e sua carreira fora do país por conta das atividades profissionais de seu marido. Pintora e escultora, expôs individualmente suas obras na *Corcoran Art Gallery* em Nova York. É reconhecida pelos artistas de vanguarda da época.

Figura 46: Maria Martins Sem nome (1945), gravura em metal, 13,5 cm x 17,5 cm

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61224/sem-titulo>> acesso em 02/06/2019

A referida embaixatriz brasileira então insere Djanira no circuito de artes em Nova York, onde se teve a oportunidade de aproximar-se a artistas reconhecidos no cenário artístico, como Joan Miró, Marc Chagall e Marcel Duchamp. O resultado de todos os anos vividos nos Estados Unidos foi sua exposição individual na cidade de Nova York no ano de 1946.

De todos os artistas com quem Djanira teve contato nesse tempo, e que se tornaram referências de narrativa para ela, o mais destacado foi Pieter Brueghel. Artista plástico flamenco de expressão, Brueghel (1525-1569) tem como mote em suas pinturas os temas as multidões ligadas ao cotidiano popular dos jogos, das brincadeiras, da diversão, dos rituais, das festas e demais esferas do dia-a-dia da gente de sua época, como podemos ver na figura a seguir.

Figura 47: Pieter Brueghel. A luta entre o carnaval e a quaresma (1559), óleo sobre carvalho,

118 cm x 164cm

Fonte:< <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/759>> acesso em 02/06/2019

Brueghel a fim de buscar inspiração para os seus trabalhos tinha como hábito vestir-se de camponês e se misturar em meio ao povo em festas, casamentos e demais eventos sociais. A forma como retratava esses acontecimentos cativou o olhar de Djanira na intenção de reafirmar seu posicionamento artístico: de ser cronista e poetisa da cultura brasileira, indo ver de perto os modos de vida do seu povo. E desta maneira ao invés de palavras suas narrativas se concretizaram pelas pinceladas.

E é por meio de tal perspectiva que Djanira retorna ao Brasil em 1947, abre o ateliê com Milton Dacosta e inicia suas viagens pelo Brasil em busca de conhecer a sociedade brasileira no que concerne às práticas culturais das festas, do folclore, dos modos de vida e trabalho de seu povo. Seu sonho era viver essas experiências para em seguida retratá-los liricamente em meio a sua liberdade poética para assim erguer a bandeira da cultura brasileira. Estar em campo fez a diferença nas obras de Djanira uma vez que estar próxima aos acontecimentos culturais da sociedade brasileira em sua diversidade, assim como faz os antropólogos, vira sua marca e que lhe rendeu o título de pintora cronista do Brasil. Suas pinceladas em cores alegres e vivas encheram de ritmo os temas nacionais aos quais pintava fazendo de suas obras um inventário da essência brasileira. (RAMPAZZO,1993)

Em sua pesquisa pelas cidades brasileiras teve oportunidade de passar seis meses junto a tribo indígena Canela no interior do Maranhão. E a partir desse contato com os indígenas ela usou as cores para mostrar também as diferenças étnicas. Ao colocar nos quadros os trabalhadores ela trouxe seu olhar da realidade de pescadores, carvoeiros, as labutas dos campos, das cidades urbanas e do litoral. Mas sempre atentando-se a não revelar tudo mantendo distância ao ver e interpretar esses fenômenos.

A força de seu povo foi registrada. Seja pelo lazer, pelo trabalho, pelas paisagens, pela religião e demais crenças, Djanira andou pelo Brasil buscando inspiração pelos lugares por onde andou “[...] entrei em contato com os trabalhadores das lavouras e da indústria canavieira, com os plantadores e operários dos armazéns do fumo; tomei de sua vida diária inúmeros apontamentos para os desenhos e telas. Não cabe ao artista conhecer a realidade de seu país e seu povo?”. (GEISEL JUNIOR, 2000, p.21)

Durante sua vida Djanira colecionou convites para participações em eventos da área e exposições individuais. Destacamos as seguintes passagens: foi a primeira artista latino-americana a ter uma obra compondo o acervo de arte moderna do museu do Vaticano, recebendo o título de comendadora pelas mãos do Papa Paulo VI; em 1953 participa da II Bienal de São Paulo; também foi contratada no ano de 1963 pelo então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, para fazer um painel em azulejos na capela do túnel de Santa Bárbara em homenagem aos trabalhadores mortos num desmoronamento quando construíam esse túnel.

Outro aspecto que enfatizamos foi seu engajamento pelas causas, seja em defesa a sua profissão e da arte enquanto crítica da sociedade. Disso surgem os embates com os governantes, políticos e polícia, seja pela solidariedade para com os injustiçados e perseguidos valendo-se da pintura como meio de manifestar e dar voz a sua gente. (MORAES, 2000)

Conforme menciona Mourão (2000, p.53) a forma com que ela se colocava frente às adversidades da profissão demonstrava sua força e seus valores, como quando denunciou na Delegacia de Polícia, às Varas Criminais e aos altos poderes da República uma quadrilha de bandidos que vendiam quadros falsos “[...] no empenho de defender a dignidade de sua profissão de pintora e o patrimônio artístico do País”.

Outro exemplo é o caso do 3º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1954 que Djanira organizou e participou com algumas telas. A temática de tal evento era a exposição de quadros em branco e preto. O mote desse salão era protestar contra o alto imposto que os pintores da época pagavam para comprar tintas importadas uma vez que

as nacionais não tinham a mesma qualidade. Então cerca de 300 obras de diversos artistas participaram de tal acontecimento.

Bem, a obra Noite de São João que iremos analisar foi produzida no ano de 1946 e é um dos quadros da primeira fase da artista. Com o tema das festas populares, um dos prediletos de Djanira, selecionamos quatro eixos que nos auxiliarão na compreensão da técnica e da proposta desta artista.

Figura 48: Djanira. Noite de São João (1946), guache sobre cartão, 31x35cm.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

QUADRO SÍNTESE DA ANÁLISE DOS DADOS	
Elementos	Descrição
4.2.1 Símbolos católicos	Temas religiosos são retratados devido as crenças e fé de Djanira no catolicismo. Apresenta os signos das festas de São João: o mastro, o estandarte de São João, os fogos de artifício, as bandeirinhas, a lanterna e a fogueira. Une o sagrado ao terreno pelos balões de em posição horizontal.
4.2.2 Aspecto Decorativo e cromático	Cores mais sóbrias e contrastantes. Utiliza a geometria para dar sentido as cores. Preenche o espaço num intuito de decorar toda a tela.

4.2.3 Sistema espacial	Pirâmide central e distribuição das personagens, geometria como fio condutor; preenchimento de todos os espaços. Planos, chapados onde todos os elementos têm o mesmo valor.
4.2.4 Temas da cultura brasileira e sistema pictórico	Denota o espaço rural pelas roupas e cenário. A paisagem dos homens brasileiros é o elemento de centralidade do quadro. Simplificação das formas e detalhes pitorescos em meio a criação intuitiva, livre e espontânea.

4.2.1 Símbolos católicos

Figura 49: Detalhe símbolos católicos. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Nesse primeiro tópico procuramos evidenciar o lado religioso de Djanira. Acreditando em sua fé católica e admiradora da arte barroca, colecionou estátuas de santos católicos que foram utilizados como fonte de inspiração em muitas pinturas. Ela retratou passagens bíblicas, procissões, festas católicas, santos e anjos. Sua religiosidade e crença nesse segmento era tamanha a ponto de converter-se em freira no final de sua vida - na confraria ordem 3ª carmelita - recebendo o nome de irmã Tereza do amor dividido e foi sepultada vestindo o hábito de freira.

É o que vemos nessa pintura: seu lado religioso ganhando espaço pelas pinceladas. Aqui Djanira apresenta os principais símbolos das festas de São João: 1- o estandarte com a imagem de São João, 2- o mastro de São João, 3- as bandeirinhas, 4- a fogueira de São João, 5- o balão, 6- os fogos de artifícios e 7- a lanterna.

Nossa atenção especial para o olhar detalhado que artista dedicou para retratar o estandarte e a lanterna envolvendo todo o seu conhecimento acerca dos símbolos e rituais católicos.

Figura 50: Detalhe estandarte de São João. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

O estandarte não nos deixa dúvida de que a festa em questão é a de São João. Podemos ver a imagem do santo carregada com alguns seus símbolos que geralmente são associados a ele: a cruz e o carneiro. A cruz representando o martírio de São João Batista e também o anúncio de Jesus Cristo enquanto Salvador da humanidade. Já o cordeiro em seu colo é o signo que revela a chegada do Cordeiro de Deus, tirando os pecados do mundo e foi anunciado por São João Batista: o sacrifício perfeito que foi providenciado por Deus, Seu pai, como expiação pelos pecados de Seu povo e assim seu sofrimento e sacrifício promoveriam a redenção para o povo de Israel (Romanos 8:3; Hebreus 10).

Figura 51: Detalhe lanterna. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Já a lanterna é desenhada de forma a nos contar uma história que a do casamento. Podemos observar a presença de três personagens: o padre, a noiva (indicada

pelo véu) e o noivo. O padre é trazido com seus trajes típicos: o solidéu e a batina; o noivo representado pelo chapéu e noiva pelo véu, ambos, noivo e noiva unidos pelas mãos, na posição típica – de frente para o padre- de cerimônia de casamento.

Figura 52: Detalhe sagrado e o terreno. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Uma característica do trabalho de Djanira é a posição especial dos símbolos sagrados que ela imprime em suas obras, sejam eles os anjos, os santos, ou como nesse caso, o balão. É comum nas composições de temática religiosa que esta artista os represente no sentido horizontal. A intenção dela é nos revelar a proximidade do sagrado com o terreno de tal forma que ambos coabitam os mesmos espaços em que um não está separado do outro.

Figura 53: Detalhe fogos de artifício. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Já os fogos de artifício são apresentados em três momentos: na caixa para serem vendidos, nas mãos de uma personagem - ao que tudo indica pela trajetória desenhada em branco onde o rojão sai da mão e vai em direção ao céu-, e por fim quando estouram e reluzem no céu mostrando o colorido das fagulhas.

4.2.2 Aspecto cromático e decorativo

Djanira é conhecida por usar diversas combinações de cores em suas pinturas. Impactando o expectador pelos contrastes dessas cores: verde com vermelho, amarelo com

azul ou com verde, entre outras composições. Nessa fase de suas pinturas ela utilizava cores com tons rebaixados à maneira como aprendeu com os artistas refugiados que acolheu em sua pensão. Ao fundo ela fragmenta os espaços valendo-se de cores diferentes mas ainda num colorido mais sóbrio, e assim ela criará novas possibilidades de composição não isolando uma coisa da outra: o cenário conversa com as personagens e suas ações.

O aspecto decorativo também é típico de sua técnica de pintura. Ela ocupa com cores todos os cantos preenchendo com cores todos os espaços: indo da centralidade do quadro às zonas periféricas. Desta forma tudo tem importância, das figuras mais ao centro aos pontos coloridos mais na borda da tela.

4.2.3 Sistema espacial

A geometria enquanto parâmetro nas obras de Djanira se dá por conta da tensão nos anos de 1940 entre os artistas *naïfs* e os modernistas. Essa busca por uma arte que fosse exclusivamente brasileira ganha os contornos da racionalização da geometria por conta do movimento pós-guerra europeu. Associar as técnicas europeias e a sua aplicação no Brasil, sem menosprezar e distanciar daquilo que é a história do povo brasileiro que une espontaneidade e emoção em contraposição a ideia de progresso, do pensamento e da razão, se separam em linhas tênues mas que para ela não era um problema. Tanto que resolveu essa tensão sem fugir da sua vontade de revelar, projetar e valorizar a cultura brasileira em meio as suas práticas. Djanira de forma intuitiva foi capaz de compreender essa nova forma moderna de organização de superfície em meio aos recortes do espaço, pautando-se de usar a cor como estrutura para essa finalidade. (CONONGIA, 2000)

Figura 54: Detalhe pirâmide central. Noite de São João (1946) Djanira.

Fonte: CANONGIA (2000, p.27)

Conforme vemos na figura acima a pirâmide central é composta pelo mastro e estandarte de São João como uma das pontas seguido pelo balão à esquerda do quadro e à mesa amarela à direita do quadro. A estrutura da pintura de Djanira parte sempre do centro da tela para as bordas. Os demais elementos foram sendo distribuídos com a intenção de preencher os espaços criados a partir da pirâmide, imprimindo um ritmo de linhas que são projetadas a partir do centro. Essa forma de organização do espaço da tela é feita como se fosse uma colagem na qual ela inicia com o fundo e seus fragmentos, e depois cada pedaço e campo de cor são encaixados compondo cenas e dando dinamismo às ações retratadas como se fosse uma escrita. Nesse plano chapado todas situações retratadas na obra tem o mesmo valor.

A condução de sua pintura pela geometria também impacta a utilização da paleta de cores originando diálogos com as cores, e assim ela manipula as composições e dá forma concreta a situação vivida e que está em sua cabeça. Djanira nos mostra que o sentimento e emoção que sente ao retratar os modos de vida do povo brasileiro não se separa do rigor e princípios que orientam sua maneira de pintar, para ela sem os cuidados formais seria impossível de ter obra de arte (CONONGIA, 2000).

4.2.4 Temas da cultura brasileira e sistema pictórico

Nessa obra Djanira retrata uma noite de festego de São João. Pelas figuras pictóricas que ela nos apresenta percebe-se que tal festego se passa no campo, por conta das montanhas ao fundo e do chão de terra. Por conta da simplificação como desenha e

pinta as cenas, os contornos das figuras, as cores alegres e demais formas, seu espectador consegue compreender a narrativa com facilidade. Essa produção revela o interior das práticas culturais de uma determinada localidade. Ao ver esta tela apreendemos o que se passa costumeiramente nesse tipo de evento não precisando de informação prévia para entender as situações dramatizadas por sua criação. (MORAES, 2000)

É interessante como a paisagem que Djanira quer nos presentear não é a do lugar e sim das pessoas. Paisagens de homens brasileiros, isso é centralidade do quadro, isso é o que ela quer evidenciar. O homem que brinca, se diverte, é lúdico e tem sua fé e seus costumes e ela retrata isso de uma maneira livre e singular da forma como enxerga a realidade. Ora sinalizando quem são essas pessoas - detalhando seus rostos e expressões-, ora sem identificá-los - fornecendo um sentido de alegoria.

A conexão de Djanira com seu povo nos conta muito do que somos enquanto brasileiros. Mesmo pintando de forma instintiva ela não improvisa e sim estuda, analisa, desenha e testa. Não há modismo em seu modo de pintar, muito menos casualidades. O que ela retratou durante sua vida responde às questões interiores a ela mesma. (PEDROSA, 2000)

O compromisso de Djanira é com sua gente por isso tantos deslocamentos ela fez para estar mais próximo às atividades cotidianas e específicas das regiões brasileiras. Ela observou com amor as produções humanas e isso faz dela uma artista cujo pintar era um jeito natural de se relacionar com tudo isso. E é nisso que está a sua força: na forma simples como exprimi o que seus olhos veem as complexa em sua elaboração.

4.3 Análise da obra Festa de São João de José Antônio da Silva

“Quem não conhece o Silva? O Silva sou eu, o Silva é a vida rural, o Silva é a vida no campo. O Silva é essa beleza dessas verdes campinas, é essas árvores, todo o verde verdejante, o pássaro avoando, o vento tocando nas copas das arvores, os coqueiro balançando seus ecas à luz, o gado espalhado no meio do pasto, cercas de arames, arvore caída. Enfim, é esta lindeza, é este mundo sublime, é esta imensidão que bem poucos vivente, bem poucos cristão sabem sentir e procuram conhecer. Isto é a minha pintura, isto é a minha religião, isto é Deus. A natureza é Deus. É esta maravilha que a própria natureza criou para enriquecer, para dar sabedoria, para dar sentimento, para dar argumento àqueles que são os verdadeiros artistas, àqueles que são poeta, para rimar a sua arte, para que sua arte fale, para que sua arte canta, para que sua pintura sorria. A natureza, ela está comigo e eu estou com a natureza. A natureza é meu Deus e eu sou o Silva”. (CALIL, 1979, documentário)

Trazer para esse trabalho o pintor José Antônio da Silva como artista brasileiro reconhecido por seus pares e um dos expoentes da arte *naïf* é deliciar-se com sua história de vida, mesmo em meio ao sofrimento e dificuldades. Escrevemos isso pois sua pintura dialoga com os diversos momentos vividos por ele, ora permeado por comportamentos explosivos e revoltados, ora pelas alegrias, mas que traz prazer em saber. Não há como escrever sobre ele sem mencionar seus causos e passagens pelo modo extrovertido, simples e por vezes cômico de como enxergou e relatou tais acontecimentos. Desta feita iremos nos valer desses episódios unindo a sua produção artística a seus relatos para discorrer e compreender sua importante figura no cenário das artes plásticas nacional. (PEDROSA, 2002)

José Antônio da Silva nasceu em 1909 na cidade Sales Oliveira, no sítio Monte Alegre. Primeiro filho do segundo casamento de Dona Brasilina Custódio da Silva com o judeu Isaac Antônio da Silva. De origem bastante humilde cresceu no ambiente rural ajudando o seu pai no trabalho na lavoura. Se encantou pela pintura quando tinha sete anos de idade e se deparou com um pintor fazendo uma pintura da igreja da cidade onde morava. A partir daí passou a desenhar nos lugares que tinha acesso: no chão, nas paredes das casas que moravam de favor nas fazendas e nas folhas de café. Isso fez com que seu pai fosse demitido inúmeras vezes e sua família mudava constantemente

Quando eu era criança, que me entendia por gente, eu já desenhava nas folhas de café e riscava na areia. Então, eu ia a Mirassol, ia ao Bálsamo, pedia papelões, traia caixas de papelão na cabeça e forrei toda a parede de desenho. Todo mundo dizia que eu tava ficando louco. Até meus parentes me abandonaram, não puseram mais os pés na minha casa. Quando me viram, faziam o pelo s- sinal da Santa Cruz.... Os colonos ficaram com medo de mim. Diziam que eu tinha parte com o diabo. E, então, de duas fazendas eu fui despedido, devido a essas coisas. [...]. (SANTANNA, 1993, p.36)

De fazenda em fazenda Silva, como mesmo se chamava, desempenhou diversas funções dos serviços mais pesados e perigosos, na maioria delas em atividades agropastoris como cortador de cana, boiadeiro, meladeiro, retireiro, trabalhou na construção de estrada de ferro. Mas também trabalhou em outras tantas profissões: foi garçom, benzedor, folião de reis, fiscal de eleição.

A vida não foi fácil para ele e sua família, logo às cinco horas da manhã saía distribuindo leite pela cidade voltando para a casa somente no final do dia. Levava comida para o pai, que trabalhava na roça, quando não muito ele mesmo ainda criança estava com a enxada na mão. Quando decide trabalhar sozinho a vida não aliviou em nada seu dia-a-

dia: dormiu em saco de estopa, entre imigrantes lituanos, carregou cana, ajudante de alambiqueiro, de bagaceiro, passou fome. (BRAGA,1989)

Com isso frequentou a escola até os 10 anos de idade, mesmo com o professor lamentando o abandono aos bancos escolares. Silva mostrava-se inteligente, embora frequentando pouco o ambiente escolar ele tinha bom vocabulário, era fluente, falava com naturalidade, segurança e demonstrava muita facilidade em expressar-se. Durante toda a sua vida, pós ser reconhecido como artista, ele valeu-se dessas qualidades para comunicar-se com os meios jornalísticos da época, seja em reportagem em jornal impresso como em entrevistas para a televisão. Provocando confusões em algumas dessas vezes como mencionaremos mais adiante.

Uma das passagens interessantes em sua vida e que ganhou memória num de seus conhecidos quadros foi quando fugiu com Rosa, filha de um fazendeiro cuja família não aprovava o namoro. Os dois passaram a morar em cidades diferentes, ficando em casas de parentes até que o pai aceitou o relacionamento e em 1930 casaram-se e mudaram-se para São José do Rio Preto. E nesta cidade fez um pouco de tudo foi coveiro, pedreiro, carroceiro, porteiro de hotel. (BRAGA,1989)

Figura 55: José Antônio da Silva. O rapto da noiva (1985), 23x37 cm

Fonte: Araújo (1999, p.179)

Silva durante seu expediente como coveiro, usava as tábuas dos caixões de madeira para pintar cenas sacras, das quais trocava no comércio por comida como ovos e frangos. Um dos relatos desse período conta que numa véspera do dia de Finados, um visitante estava no cemitério e viu uma de suas obras ao qual ficou interessado e fez uma encomenda na temática de anjos para colocar na lápide de sua filha. Diz-se que além de ser a primeira encomenda paga, tal feito causou tamanha confusão com os pintores de

túmulos que houve necessidade do prefeito da cidade da época intervir. (RUGIERO, 2017)

No período em que morou em São José do Rio Preto, nos idos dos anos de 1940, ele já tinha mais de três filhos com Rosa e mesmo trabalhando em diversos empregos continuou a pintar embora sua esposa fosse contra isso. Mas foi nessa cidade que a vida de Silva transformou-se completamente. Isso em decorrência de um concurso de pintura para inaugurar a Casa de Cultura desta cidade no ano de 1946. Pelo rádio ouviu sobre esse evento e decidiu participar. Sem dinheiro para adquirir tela, ele comprou uma flanela, a esticou e pintou sobre ela e a levou para inscrição juntamente a outras três telas que tinha em sua casa. Como o concurso era aberto os organizadores não puderam recusar.

Enquanto comissão julgadora, foram convidados os críticos de arte Lourival Gomes Machado e Paulo Mendes de Almeida, assim como o filósofo professor da Universidade de São Paulo João Cruz Costa. As pinturas de José Antônio da Silva cativaram o olhar de Paulo Mendes de Almeida, que no fundo sabia que ali estava uma potencial revelação nas artes plásticas. Conversando com os outros dois membros da comissão julgadora decidiram que Silva mereceria o prêmio de primeiro lugar (RUGIERO, 2017).

Quando divulgaram o resultado na cerimônia de inauguração foi uma consternação geral, exceto para Silva, que além de feliz, ainda os parabenizou por terem escolhido suas obras. Tal resultado iria mudar rapidamente no mesmo dia, quando uma comissão composta por artistas e políticos da cidade insistiram para que a comissão reconsiderasse sua posição, uma vez que toda a população local entenderia como deboche a premiação dos quadros de Silva. Em vista disso ele ficou com a quarta colocação.

Essa situação foi o início de boas novas para Silva, muito embora a premiação que não veio, em 1948 pela intermediação de Lourival Gomes Machado ele realizou sua primeira exposição individual na Galeria Domus em São Paulo. O sucesso foi praticamente imediato a ponto de em três dias ter todos os seus quadros vendidos sendo dez deles para o então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi. Essa feita rendeu muitos artigos em jornais, entusiasmando a elite e um convite de Dona Yolanda Penteado para jantar ao lado de Ciccillo Matarazzo, seu marido. (ARAÚJO, 1999)

E é aqui que a vida de José Antônio da Silva muda completamente. A partir desse momento ele passa a circular pelo sofisticado mundo das artes plásticas em contraposição a sua vida simplória no campo. Ele teve que aprender a transitar por esses

dois mundos tão diferentes, um que o considerava louco e o outro que o entendia como gênio.

Dentre as personalidades que enxergavam a genialidade em Silva podemos citar Pietro Maria Bardi, que há época da exposição individual na Galeria Domus acabara de vir da Itália para implantar o Museu de Arte de São Paulo a convite de Assis Chateaubriand. Bardi justifica a compra das dez telas de Silva

Finalmente um pintor que me interessa, porque compreendo que pinta o Brasil e precisamente o Brasil, ao contrário de tantos pintores que moram no Brasil e pintam como se pinta em Paris e Nova York [...] Ofício: nulo, afortunadamente; fantasia excepcional; senso de cor de primeira ordem; faculdade de composição nativa [...] desenho precário e, contudo, tão expressivo. Tudo misturado, elaborado numa alma simples, não contaminada pelo conselho dos críticos, informados da história da arte através dos cartões postais ilustrados, e dos chamados conhecedores (...) Finalmente um pintor puro, um pintor que ignora Matisse e Picasso, e, por outro lado, não desanimado nas escolas de Belas artes, entre os professores resmungões cheirando a rapé”. (ARAÚJO, 1999, p.18)

Além de Bardi e Machado, o crítico de arte Theon Spadudis, psicanalista turco que ao chegar ao Brasil abandonou a profissão de analista para se dedicar a arte, encontrou em Silva um pintor de respeito. Ele ficou tão encantado por esse artista que lhe deu o título de maior primitivista do Brasil e um dos melhores do mundo, nesse segmento. E por isso adquiriu diversos quadros que posteriormente foram doados para Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Assim a carreira de José Antônio da Silva vai se consolidando na área artística. À medida que o tempo passava ele participava das mais importantes exposições nacionais e internacionais, visita museus e bienais – em várias edições em São Paulo, em 1952 em Veneza, em 1954 em Havana. Participou de coletivas no Chile e em Milão. Foi indicado por Mario Pedrosa para o Prêmio Lissone no ano de 1995. Também foi para ele o prêmio aquisição do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Tratando especialmente do interesse de José Antônio da Silva nos eventos das artes plásticas, foi a partir da sua convivência com Theon Spanudis que ele passa a frequentar não somente a Bienal de São Paulo como outros tantos pelo Brasil e pelo mundo. Foi em busca de conhecimento acerca dos acontecimentos dessa área. Queria saber como a sociedade culta entendia os movimentos artísticos, o que estava na moda, o gosto refinado da elite. Fez isso com a intenção de estar dentro da situação e com isso galgar posições e ganhar dinheiro. (RUGIERO, 2017)

Vale destacar neste momento como após a grande repercussão da venda dos seus quadros na exposição da Galeria Domus ele aumentou os preços de seus quadros a cada novo lote solicitado por essa galeria. Estima-se que elevou, em curto espaço de tempo, algo em torno de 500% o valor das telas. Essa era a lógica comercial que ele utilizava. E assim ao longo de anos e a medida que está cada vez mais integrado ao circuito de arte acumulando prêmios, ele cria seu mercado. A fila de espera de encomenda de quadros chegou a um mês, sempre com uma quantidade grande de pessoas, por volta de trinta a quarenta compradores.

A cada premiação que ganhava ele pintava mais, ele se reconhecia em potencialidade comparado à Van Gogh e Picasso. Isto porque uma de suas características pessoais era a de ser imodesto, e proclamava várias vezes e em diversos canais que ele endossava ser chamado de gênio uma vez que não tinha complexo de inferioridade. Por isso podia não admitir que fosse chamado de primitivo, mas concordava literalmente que era um ponto fora da curva como poucos. O mesmo aplicava com naturalidade quando o assunto era sua inteligente dizendo

eu, o Silva, o caboclo esperto, o caboclo de olho aberto caboclo vivo, caboclo sertanejo, o pó, a terra, o torresmo desse querido e belo Brasil, estou a par de tudo, porque não deixo a batata assar[...] Já diziam os antigos: ‘Valente, meu filho, é aquele que corre’. E enquanto eu corro, minha mãe tem filho vivo [...]. (p.210)

Figura 56: José Antônio da Silva. Os três gênios da pintura maior do mundo (1985), 55x37cm

Fonte: Araújo (1999, p.58)

Falando um pouco de sua participação nas Bienais em São Paulo, esse tema rende um momento peculiar. Silva já havia participado das três primeiras edições do evento, mas em detrimento da produção incessante dos últimos tempos, a crítica começou a rejeitar suas obras. E foi o que aconteceu na quarta edição da Bienal. Isso repercutiu negativamente em Silva uma vez que ele não entendia as flutuações do circuito de arte, e foi difícil aceitar esse resultado.

Na verdade, ele não aceitou essa negativa, ficou doente, sem vontade de pintar, sem vontade de comer, e numa noite ele acordou subitamente, angustiado, acendeu a luz do quarto e decidiu matar o júri como conta sua esposa Rosa “vou matá esses desgraçado agora’. A mulher contemporizou: ‘Mas como? Eles estão em São Paulo’. Silva estufou o peito: ‘Prum verdadeiro artista num tem espaço nem tempo!’ (ARAÚJO, 1999, p.78). Nessa noite pintou o quadro onde pendurou numa forca todos os jurados desenhando ao lado o inferno na figura do diabo conforme podemos ver na figura abaixo.

Figura 57: José Antônio da Silva. O enforcamento do júri (1967), 70x100cm

Fonte: Araújo (1999, p.39)

Silva a partir de então nos mostra um outro lado que seu comportamento explosivo quase vulcânico deixa transparecer. E isso dá origem à uma série de obras e auto-retratos que são panfletários e foram criados para protesta, sobretudo o que ele considerava ofensivo a sua imagem, contra os seus valores e seu julgamento de certo e errado. Até nas fotos com as personalidades do circuito artístico que guardava em seu arquivo pessoal, ele expressava seu descontentamento frente a alguma reportagem,

entrevista e comentário contrário a seus pensamentos. Para isso ele fazia o símbolo da cruz sobre as suas cabeças.

A produção artística de José Antônio da Silva diferente como acontece com outros artistas *naïfs* pois não é linear. Ele não conservou um único estilo, pelo contrário, sofreu variações ao longo de sua carreira. Ele inventou, ousou e o resultado foi ao menos quatro fases de pintura. Mas independente da técnica utilizada ele pintava o tema até a exaustão, minuciando até onde conseguia e partia para outro. Isso não quer dizer que futuramente não retornasse a pintar aquela temática novamente. Tudo dependia do cenário comercial, se ele percebesse que venderia ele se dedicava a fazer novamente.

A primeira fase é mais contida com pouca utilização das cores, em tons mais escuros e sombrios. Envolvia o magismo em sua forma de pintar, embora num tom triste. A segunda fase, por volta dos anos 1950 ele passa a clarear os tons, usando os rosados e azulados, juntamente com os vermelhos mais quentes e o verde mais vivo, envolvendo o lirismo na condução de sua pintura das paisagens. A terceira fase ele já transforma sua forma e inventa sua técnica de pontilhismo com pinceladas maiores, diferente com o pontilhismo europeu.

Figura 58: José Antônio da Silva. Estrada de ferro no campo cultivado (1959), 50x70cm

Fonte: Araújo (1999, p.152)

Nessa fase ele imprimi um colorido nas danças, promovendo por meio dessa técnica um movimento das formas nas telas desse período. A última fase compreende os coloridos crus e violentos justapostos, juntamente com a simplificação das formas, dos desenhos apresentando sucessão de retas. Dessa forma é uma fase onde a pintura é mais simples, porém mais densa. (RUGIERO, 2017)

Figura 59: José Antônio da Silva. Festa de São João (1974), óleo s/tela, 70x100cm

Fonte <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

QUADRO SÍNTESE DA ANÁLISE DOS DADOS	
Elementos	Descrição
4.3.1 Elementos do campo	O campo representa a história de vida o pintor, é por meio dessa temática que ele narrará os costumes e modos de vida da gente do interior. Nesta obra alguns dos elementos que permeiam as comunidades do interior foram retratados como a cerca de madeira, os animais que os auxiliam no trabalho e como meio de transporte, as casas simples feitas de pau a pique, terra e a vegetação local.
4.3.2 Símbolos da festa de São João	A temática desse quadro conta sobre a festa de São João que se passa em alguma fazenda no interior de São Paulo. Nele se destacam os símbolos típicos: a fogueira, o mastro com estandarte, as danças em pares e os fogos de artifício. Silva permite-nos olhar para essa festa e perceber suas particularidades em meio ao contexto rural.
4.3.3 Ritmo e movimento	Silva cria um estilo que permite ao expectador ao observar seus quadros deparar-se com a movimentação das personagens. É comum nas situações cuja ação tenha como propósito empregar mobilidade, seja pelo deslocamento dando a impressão de correr, andar, ou outras formas como o dançar e o tocar. Para isso ele

	emprega a cor branca, e faz uso de pinceladas mais bruscas e largas apoiado pelos direções espaciais – diagonais para baixo, curvas para cima. Cada direção confere uma finalidade: girar, trocar de lugar, caminhar ou correr.
4.3.4 Expressão e gestualidade facial	A arte fala com o vazio. A deformação por conta da falta de técnica e manuseio adequado do pincel para refinar e externalizar um sentimento ou emoção das personagens de suas telas, poderia ter sido um problema. Mas ao invés de causar dúvida de quem olha para a cena, tal falta de técnica apurada acaba por revelar ao espectador o estado sentimental das personagens.

4.3.1 Elementos do campo

Iniciamos a análise dessa obra trazendo para a discussão o fato de José Antônio da Silva ser movido ao pintar suas obras pelo amor que tem pela roça. O que o marcou consideravelmente foi o longo período em que auxiliava o pai na infância, conduzindo os bois para arrastar as grandes carroças carregadas de café e toras de madeira. Sua convivência com os bois tornou-se, pois, um dos temas mais pintados em suas obras: carros de bois, boiadas percorrendo estradas de terra, bois no campo em repouso, e todos os acontecimentos da vida rural: seus modos de vida, suas festas, sua gente.

O amor que ele tem pela vida no interior, a forma como se entende por pessoa, como se identifica, são as realidades válidas e tangíveis para ele. E é desse lugar que ele projetará seus quadros, trazendo para as telas - como essa de São João - os componentes culturais caipiras, fazendo a mediação do expectador ao fazer coletivo rural, aproximando nosso olhar de parte do panorama brasileiro.

À medida que Silva conhece outras cidades brasileiras, principalmente as grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, ele se dá conta de que seu pedaço de terra, tudo o que aprendeu no campo se esvaía. Na sua visão de mundo o brasileiro estava perdendo sua história. As ‘maravilhas’ da natureza conforme ele acreditava, e todo o sentido que ela tem para ele ganha força como temática e elementos pictóricos em suas telas.

Figura 60: Detalhe natureza do interior. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Nos quadros ele fez questão de colocar esses elementos: as casas de pau-a-pique, bem simples de gente pobre, como foi e com quem conviveu; a iluminação das noites pela lua e o céu estrelado; o mato que cobria o telhado, os bailes ao ar livre no sereno sendo animados por violeiros.

Na tela em questão podemos nos deparar com todos esses elementos que constituem o cenário da festa retratada: as casinhas simples em meio as suas portas e janelas discretas, em linhas retas e sem maiores detalhes, todas da mesma cor terrosa significando a terra usada para estrutura-las no que chamamos de pau-a-pique, junto aos telhados repletos de vegetação, que pelas cores amarelas e alaranjadas nos mostra que talvez seja a palha seca. O fato delas estarem próximas umas as outras, com uma única entrada na cerca de madeira que as circundam nos dá pista de que essa festa esteja acontecendo nas casas dos colonos, tal qual ele morou com seus pais durante sua infância e adolescência.

Os animais presos na cerca dá a intenção que pessoas de outras fazendas se deslocaram até esse espaço para participar da festa. Os portões brancos abertos nos convidam a entrar no ambiente, para bailar junto com os demais moradores. A estrada de terra cortando a imensidão do verde azulado da vegetação que isola essa comunidade dos demais acontecimentos da cidade, foca nosso olhar exclusivamente para a festa, e não nos dá nenhuma chance de desvio pois aquele momento é o que importa.

4.3.2 Símbolos da festa

Figura 61: Detalhe mastro de São João e cruz. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Neste quadro de Silva observamos os símbolos típicos das festas de São João. O primeiro deles é o mastro de São João apresentando em sua ponta o estandarte desse santo. A sua proximidade com uma grande cruz ao lado esquerdo nos dá o entendimento de ser uma festa cristã. A fogueira no meio desses dois elementos também nos mostra a referência e o motivo da festa, reforçando que o evento está relacionado ao sagrado.

Figura 62: Detalhe fogueira de São João. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

A imagem representa a fogueira de São João. Não por acaso encontra-se na parte central do quadro. Ela é o destaque da festa onde seu fogo em direção ao céu demonstra a ligação do homem com o divino. É um momento onde o homem se aproxima da divindade, o fogo é um elo entre eles. O fato de a comunidade dançar em torno da fogueira nos dá o recado de que é um baile especial. Se a festa é para comemorar o nascimento de São João, e este é conhecido por ser apreciador de dança, festas, músicas, nada melhor que homenageá-lo colocando a alegria da dança em torno de sua fogueira.

Outro símbolo comum a festa de São João é a dança enquanto elemento de compadrio. Estreitando relações de vizinhança e parentesco frente as necessidades de apoio e ajuda mútua, ainda mais se considerarmos a simplicidade e pobreza dos moradores dessas casas de ‘colonos’. A história de vida de Silva nos conta as dificuldades que passou, muitas vezes sem ter o que comer e onde dormir direito. Para pessoas em condições similares, a relação de compadrio representa sobrevivência, motivação para seguir, distração em meio às conversas, às festas. Representa uma grande família.

Figura 63 e 64: Detalhe fogos de artifício. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Os meninos acima brincando com fogos de artifício retratam outra prática muito comum nessas festas. Por serem crianças esse é o tipo de rojão que elas poderiam manejar, que faz faíscas parecendo brilho de estrela. O fato das duas crianças que estão na tela com esse artefato serem representados por meninos nos indica a questão de gênero na brincadeira. Talvez pelo risco e do manejo desse artefato poder acarretar em possíveis queimaduras, ela seja atribuída aos homens como demonstração de masculinidade, reforçando a imagem de ser uma boa pessoa para casar.

4.3.3 Ritmo e movimento

Figura 65: Detalhe movimento. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Pensando das características criadas por José Antônio da Silva para permitir que ações pensadas por ele frente as temáticas que estava se propondo a pintar, de fato

dessem a intenção que queria, destacamos o movimento. Os quadros de Silva frequentemente nos mostram o ritmo da ação, seja no sentido do deslocamento da personagem, pelo trotar do cavalo – lento ou rapidamente -, como nos voleios das danças em pares, a cena retratada parece ganha vida, que não é estático.

Na obra em que estamos analisando a movimentação é notada em três situações específicas: a- nos músicos; b- nos pares dançando; c- na fogueira e d- portão de madeira, conforme destacaremos abaixo.

Figura 66: Detalhe movimento nos músicos. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Nesta cena três músicos estão animando o baile: dois violeiros e um sanfoneiro. As músicas típicas das festas de São João, sobretudo aqueles que se passam no campo, tem o estilo sertanejo. Não há como não associar o toque da sanfona de Mário Zan nas quadrilhas, as marchinhas juninas tocadas na viola. Desta forma Silva nos traz essas três figuras juntos aos seus instrumentos. E para dar a noção do movimento dos braços e mãos desses músicos, essas partes do corpo serão representadas pela cor branca. Aliás cor que será usada para imprimir ritmo nas personagens. Por meio da cor branca ele estica o braço do sanfoneiro, vale-se da articulação do cotovelo fazendo uma curva nos braços dos violeiros e no braço esquerdo do sanfoneiro. O ritmo nesta cena também é fornecido pelo esboço da boca dos músicos, que dão a sensação de estarem cantando ao mesmo tempo em que tocam.

Figura 67: Detalhe movimento na dança em pares. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Já na cena acima, dezenas de casais estão pintados dançando em volta da fogueira. Aqui as pinceladas brancas fazem jus às pernas e braços flexíveis, onde as pernas ganham inclinações diagonais e os braços curvos para cima dando a impressão que estão girando e trocando de lugar.

Outro aspecto interessante desse bailado é a caracterização dos homens pelo chapéu em preto. Esse mesmo objeto que nos pontua o homem da mulher, nos diz que a função cromática também gera ritmo, ganha a atribuição de movimentar-se, ora menor e mais quadrado, ora esguio e mais cumprido, como se olhássemos de cima e víssemos o caminho que a cabeça do dançante faz quando dança em dupla, num bailado contínuo que vai para um lado e para o outro.

Figura 68: Detalhe movimento na fogueira. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

A fogueira é também, junto aos demais elementos comentados acima, um signo que traz ritmo ao quadro. O movimento ascendente da fumaça iniciando na madeira próximo ao chão de terra vai subindo em direção ao céu, nos conduzindo a compreensão

que os homens estão próximos a divindade. Percebemos a sutileza das pinceladas direcionando a linha da fumaça, que à medida que se aproxima do céu vai afinando, até que a ponta toca o azul, fazendo alusão do infinito: quando terrenos e santidades se conectam. A fluência é numa única direção, e as cores por ele usadas nos mostram também um ritmo: o fogo no chão em tons de laranja, amarelo e vermelho, queimando a brasa da madeira, e a medida que a fumaça sobe tons de azul se misturam meio ao branco, dando a conotação de sacralidade.

Figura 69 e 70: Detalhe movimento na cerca. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

E por fim destacamos agora o ritmo impresso nos dois portões que aparecem no quadro. Esses portões que estão unidos à cerca de madeira, poderiam bem ter continuado da mesma tonalidade marrom que Silva utilizou para registrar o cercado. Na tela percebe-se que a estratégia deste pintor foi ao contrário disso, mas tentar fazer um marco ao usar a cor branca para eles. O portão ganha expressão e movimento na ação de convidar as pessoas para entrarem na festa. No detalhe da figura à esquerda o portão é retratado numa abertura para dentro da cena, logo ao final da estradinha de terra que corta a noite em meio a vegetação, como que dizendo que todos que chegassem até lá seriam bem-vindos a participar do acontecimento. O mesmo se aplica ao olharmos para o portão do detalhe da figura à direita, a mesma estrutura é utilizada e o portão com a abertura para fora nos dá a intenção de que a entrada ou saída do baile é livre para todos. O que é reforçado pelos animais amarrados à cerca, demonstrando o modo como parte desses convidados chegaram até essa festa.

4.3.4 Expressão e gestualidade facial

Figura 71: Detalhe expressão facial dos músicos. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Quando Silva pintava, ele não pretendia em seus quadros fazer meras reproduções. Para ele pintar era trazer os símbolos e toda uma rede de significados de um determinado grupo social, que era aquela ao qual fazia parte. Destarte muito embora fosse um bom desenhista a proposta não era reproduzir as formas dos objetos, das pessoas, da natureza, tais quais elas aparentam no mundo. Se quisesse ele teria condições de ter desenhado certinho. Mas a deformação das formas era sua proposta artística.

Figura 72: Detalhe deformidade na dança em pares. José Antônio da Silva. Festa de São João (1974)

Fonte: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=58&ampliar=949>> acesso em 02/06/2019

Para Silva, imodesto como ele era, a deformidade como fazia nas figuras poderia ser comparada aos grandes artistas expressionista, quando na realidade se mostrava por meio dela sua deficiência técnica devido ao fato de não ter estudado academicamente. Mas mesmo que tal deformidade não fosse tão genial assim, ele cria um marco, que dentro da classificação dos pintores *naïfs*, se destacou. Muitas vezes ele não coloca os traços nos detalhes de rostos, às vezes são somente pontos pretos que nos dão a impressão se serem olhos e bocas, em outras vezes nem isso aparece, só há nada mais que borrões.

Para explicar isso nos valem de Gombrich quando este menciona que a arte fala com o vazio, no espaço onde pode-se projetar o que se esperava encontrar. Olhando para os detalhes da obra, vemos que os rostos dos músicos são esboçados mas mesmo não havendo contornos nítidos expressam uma ação: eles tocam e cantam ao mesmo tempo. Os casais dançando em volta da fogueira nem mínimos traços têm, mas é possível captarmos o sentimento de alegria e descontração, sem no entanto vermos sequer uma boca ou um par de olhos para afirmar isso. Talvez a genialidade de Silva, aquela que os críticos de arte de sua época tanto proclamaram e reafirmavam constantemente, seja justamente pelas pinceladas borradas, deformadas por falta de conhecimento, no entanto expressarem o invisível, e para quem ve essas personagens consegue tangenciar, captando no ‘ar’ a intenção do pintor.

Considerações finais

Nossa finalidade nessas últimas páginas foi a de retomar os propósitos que moveram nosso trabalho, procurando de forma direta e pontual, articular o conhecimento produzido a eles. Com isso, não temos a pretensão de encerrar as ideias geradas ao longo desses anos, mas alongar nosso pensamento para outros terrenos. Entendemos que a produção da ciência é contínua, é interdisciplinar, e é significativo justamente porque à medida que se abre o horizonte de saberes, novas luzes entram e produzem pessoas diferentes da que fomos.

Retomamos agora o objetivo geral desse trabalho que pretendeu investigar as representações das festas de São João pelas técnicas de arte *naïf* na narrativa de três pintores: Heitor do Prazeres, Djanira Mota e Silva e José Antônio da Silva, enquanto artistas que retrataram práticas culturais da sociedade brasileira e as valorizaram dentro do contexto das artes plásticas no Brasil.

Para dar conta da responsabilidade que o objetivo nos impôs, o percurso metodológico que nos amparou no desenvolvimento dessa pesquisa teve. o viés qualitativo, que nos proporcionou o contato mais próximo com o recorte pretendido. Tivemos a oportunidade de nos aprofundar nas peculiaridades das festas de São João e dos conceitos da arte *naïf*. A pesquisa qualitativa em meio aos ‘conceitos sensibilizantes’ nos oportunizou a olhar para as narrativas que os pintores Heitor dos Prazeres, Djanira da Mota e Silva e José Antônio da Silva invocaram em suas obras. Com a compreensão do contexto social do período em que viveram estes artistas, frente aos valores e demais atributos da sociedade da época, buscamos alcançar seus pensamentos e analisar suas obras, especialmente com temática focada na Festa de São João.

Já a utilização da iconografia, enquanto procedimento de pesquisa para explorar as cenas retratadas nas telas dos pintores selecionados, nos concedeu meios para interpretá-las. Pudemos assimilar suas ideias alicerçadas pelas experiências de vida e, assim, a cada momento, tentamos descobrir um universo de significados permeados por intenções e memórias que nos eram inteligíveis no início da pesquisa.

Mencionamos a partir desse ponto os objetivos específicos da pesquisa, que foram elaborados com base em três cenários: os das festas, os das festas de São João e os referentes à arte *naïf*. O primeiro deles foi o de apresentar e discutir alguns conceitos sobre festa e sua relação com a sociedade ocidental, em especial com o contexto da

religiosidade das questões sagradas impostas pela Igreja ao longo dos séculos, e os ajustes das condutas do dia-a-dia das festas aos modos e valores religiosos.

O festejar é inerente ao ser humano, o acompanhando desde que entendemos a existência de convivência em grupos. As diferentes referências acerca desta temática nos conduziram à compreensões distintas sobre o sentido das festas, mas marcaram a posição de que festejar delimita o tempo de trabalho e do não-trabalho. Podemos, destarte, classificá-las em duas vertentes: a que analisa sobre o prisma do cotidiano das sociedades ditas civilizadas; e a que compreende em associação a relação tempo e espaço.

O primeiro ponto permitiu-nos enxergar a festa como um período fora do controle social, onde as regras e leis que permeiam e norteiam a vida em sociedade perdem o peso. Na visão funcionalista é o modo como nós seres humanos nos valem desses episódios para um escape da pressão do cotidiano, nos permitindo fugir das obrigações da vida ordinária aproveitando desses momentos festivos para nos reenergizar e, assim, adquirir forças para continuar a vida.

Há, também, o entendimento do festejar enquanto uma atitude subversiva, onde esse espaço da festa liberta seus participantes das amarras da vida em sociedade, e de si próprio. Por outro lado, as festas são ocasião de manifestação humana junto às divindades, seja por resultado de boas colheitas ou pedido de proteção e fecundidade da terra. Tempo de festejar e comemorar as boas fases que a natureza permitiu que acontecessem.

Mas independente disso, a festa é um espaço de manifestação, de congregação, de aproximação das pessoas. Ela dialoga com a dinâmica cultural das sociedades e imprime valores que são compartilhados pelos indivíduos, não importando a motivação. Ao abordar as festas conduzidas pela igreja Católica no Brasil, identificamos como os jesuítas e demais representantes do clero utilizaram desses acontecimentos para controlar as pessoas, os seus modos de pensar e a forma de dirigir suas vidas, de maneira a orientar a compreensão dos cidadãos pela busca da perfeição da alma, como um elo ao sagrado e eterno.

Vimos, também, que toda a festa é um ritual. No caso das festas religiosas esse ritual compreende a supressão do tempo atual permitindo que a atemporalidade se estabeleça. É o espaço do atemporal que trará o passado de volta ao presente, reavivado pelas atividades que constituem determinada festa. O rito aproxima o sagrado do terreno.

Como segundo objetivo específico buscou-se entender como as festas juninas, e em especial as festas de São João, se desenvolveram no Brasil identificando suas influências e modificações perante a sociedade brasileira, delimitando os elementos que constituem tais festejos.

As festas de São João compõem o ciclo de festas que se desenrolam no nosso solstício de inverno, compreendendo o período do mês de junho, mais popularmente conhecidas como festas juninas. É nesse íterim que se homenageiam os três santos: Santo Antônio, São João e São Pedro. As características desses festejos são parecidas, abarcando uma série de simbologias religiosas.

No caso específico das festas de São João, conforme analisamos, o mastro, as bandeirinhas, o estandarte, a fogueira, os balões e fogos de artifício representam os discursos de uma época remota, mas que ainda estão presentes nos dias de hoje. Talvez com menor teor religioso no sentido da compreensão por parte dos frequentadores dessas festas. Pode ser que o menino que brinca no pau de sebo só esteja querendo se divertir e não provar sua masculinidade, a fogueira artificial juntamente à proibição de soltar balões pelas questões de segurança, afirmam e trazem à tona o teor legislativo ao invés do simbólico. O fato é que esses elementos constituem as práticas da cultura junina. Com o passar do tempo ela é reelaborada, apreendida de outras maneiras pela população, como é típico da dinâmica cultural. Foi assim com a vinda dos portugueses para o Brasil e essa prática disseminada em nossas terras. Foram-se as corridas do porco preto e o candeieiro. Permanecem as mensagens ao santo pelos balões, a queima de rojões para acordá-lo, o mastro que liga o céu a terra e traz fecundidade ao solo. Manteve-se boa parte do ritual, mas aqui essa festa teve que conversar com a realidade miscigenada da população. Para existir, teve-se que associá-la à condição indígena e negra africana que dividia o mesmo território que os portugueses e demais imigrantes, demonstrando que a tradição não é fixa, e para fazer sentido para a população de uma maneira geral, ela obrigatoriamente tem que ser dialógica.

Nosso último objetivo específico foi o de conceituar a arte *naïf*, enquanto uma classificação das artes plásticas, identificando a origem deste termo, suas características e a sua presença no Brasil. De acordo com nossa investigação a arte *naïf* recebeu diversas nomenclaturas e ainda é conhecida por algumas delas: arte primitiva ou arte brusca. Porém, independente dos nomes, o sentido é a da ingenuidade que denota como característica uma ‘simplicidade’ tanto na técnica de pintura como no entendimento das

temáticas retratadas nas telas. Revela-se por meio das pinceladas os modos de vida das sociedades, impregnadas por valores sociais e práticas culturais.

Apreciar uma obra de Heitor dos Prazeres é se deparar com ritmo, com dança e muita música. Seus traços são inconfundíveis. Sabe-se que é um Heitor dos Prazeres assim que se bate os olhos. E o quadro Noite de São João nos indica isso. Os detalhes reveladores da condição negra, seja no desenho de um sapato com laço, seja no zigue-zague do corpo dos dançarinos, nos permitiu estar juntos na cena retratada. Nossa imaginação ganhou forma junto as suas pinceladas.

Como dizer que ele não foi formal, se ele criou um estilo próprio de pintura, onde os eixos dos corpos em contraposição denotam um movimento das personagens, onde a escolha das cores auxiliou nesse propósito. E, nesse quadro, elas aparecem com vestidos de chita, e roupas simples da malandragem suburbana em meio às danças em pares, às brincadeiras de soltar balão ou subir no pau-de-sebo. Como não afirmar que ele organizou a composição das telas, se ele precisava entender do espaço para encaixar e dar sentido à cena, uma vez que era o ser humano a centralidade de suas temáticas. Como afirmar a exclusividade de ser ingênuo, quando Heitor dos Prazeres inseriu tantos símbolos, que apresentaram toda uma complexa narrativa para retratar a temática.

Djanira da Mota e Silva, mulher e pintora *naïf*, uma combinação complexa ainda para os dias de hoje, teve que romper muitas barreiras, e para isso sua postura contundente deu o tom. Não abdicou do que gostava de fazer, a pintura, mesmo havendo resistência de seu primeiro marido. Ela estudou muito, queria saber pintar, queria ser habilidosa. Aprendeu com muitos colegas da área, teve orientação dos profissionais reconhecidos no mercado da arte. Transitou pelo circuito de intelectuais de sua época, escritores, músicos, pintores, entre outros tantos. Mas sua curiosidade foi além da técnica de pintura. Ela quis saber mais sobre o seu país. Ela quis estar junto das pessoas, não importando seu extrato social. Para ela só fazia sentido pintar aquilo que ela sentia pela experiência do convívio. E, religiosa como era, se encontrou na pintura dos santos e anjos que foram um dos seus temas preferidos. Em seu quadro ‘Festa de São João’ ela nos revelou os elementos típicos desse festejo, nos conduzindo para a alegria de soltar os rojões, de fazer os balões e levar as mensagens de agradecimento e pedido para o santo da festa. Para pintar estabeleceu uma lógica que precisou de ordem, precisou da formalidade e da geometria. Assim tudo fez sentido em sua obra, mesmo que com aparência de extrema ingenuidade, repleta de cores e ritmos em seus personagens que

começam a não ter rosto, a ser qualquer um porque é dispensável saber quem são. São as comunidades que brincam na festa, que são religiosas e cuja vida só é coerente quando o sagrado está presente, aliás será ele que regerá suas atitudes, valores e pensamentos. Tanto isso é uma verdade para Djanira que enfatiza a questão ao colocar alguns elementos sagrados em posição horizontal no céu pintado de azul. No caso desta obra, no balão para São João ela encontrou a forma para dizer que há conexão entre homens e divindade a todo o momento.

José Antônio da Silva, o Silva, foi um homem simples, do campo, amante da natureza e de personalidade forte e explosiva, mas de um vigor incrível. A alegria tomou conta de várias formas de sua obra, de sua forma crítica e sincera de olhar o mundo, sempre relacionando sua sensibilidade a sua vida no interior. Sem sofrimento não há artista, como ele mesmo dizia. E ele soube trazer sua ‘g-e-n-i-a-l-i-d-a-d-e’ para as telas. Na Festa de São João ele utiliza a técnica do expressionismo, ou melhor, a sua concepção de expressionismo. Por seu intermédio ele revela essa festa que se passou numa comunidade pobre como aquela em que viveu durante parte da sua história. As pinceladas grossas, desfocadas, mas com energia retratam os símbolos presentes numa festa de São João interiorana: tem fogueira que toca o céu, tem muita dança em pares, tem crianças brincando com fogos de artifícios, tem mastro com estandarte do santo. As simbologias estão por toda a parte, e ele as tornou visíveis quando movimentou os elementos pictóricos e a cor branca como sinônimo de dinâmica. Assim a fogueira se desloca em tons brancos e azuis até chegar aos céus, num deslocamento ascendente, trazendo a mensagem de que o sagrado encontra o humano. As cercas abertas para ambos os lados convidam a todos para se alegrarem com o grande baile da roça. A força da comunidade e suas relações de compadrio obtém a centralidade da tela.

Prazeres, Djanira e Silva não estudaram em escolas especializadas, tampouco aprenderam as técnicas clássicas de pintura. Estes artistas encontraram seus próprios caminhos e essa particularidade é o mais significativo na compreensão de suas pinturas. O uso das cores, do espaço pictórico, ainda que rudimentarmente utilizado, é o que dificulta a apreensão da arte *naïf* no mesmo nível de importância que outras tantas categorizações das artes plásticas.

A arte *naïf*, ainda nos dias de hoje, é comumente entendida como uma arte menor, uma arte produzida por pessoas desqualificadas, justamente por não terem passado por estudos técnico-formais e é relacionada, ainda, àqueles que pintam imagens descompromissadas. O contexto de vida de cada um dos artistas analisados demonstrou

que sua maneira de ver o mundo, sua escolha do tema, dos personagens, do espaço de cada elemento pictórico, da paleta de cores, dialogou com uma estrutura organizacional previamente analisada e estudada. A ingenuidade desses artistas produziu narrativas que conduzem nosso olhar enquanto povo, nação, homem, mulher, criança, nos provocando e instigando a ir além daquilo que vemos e entendemos, nos conduzindo a uma necessária desconstrução de tantos conceitos acerca da ingenuidade da arte *naïf*. Foi primordial apreender estes artistas enquanto pessoas que têm um lugar de fala, ingênua, às vezes até um pouco rude, mas nem por isso menos importante. Assim, para contemplar suas obras tornou-se imperativo ir a fundo nos diálogos que estabeleceram com o contexto sócio-histórico em que viveram. Não bastava apenas saber que todos eles nasceram em famílias humildes, foram pobres e tiveram uma vida difícil, tiveram que trabalhar em outros ofícios e que pintar não ocupava centralidade em seus cotidianos – ao menos no início de suas vidas.

Ressignificar o conceito de arte *naïf*, por intermédio desses artistas, foi um processo valioso, principalmente quando aliamos a isso o fato de sermos um país latino-americano que ainda se inspira em modelos exteriores. Direcionar a nossa atenção para a produção artística nacional - e reconhecer o valor que temos sem nos diminuir perante qualquer outro país-, é também legitimar a qualidade artística que temos. Temos a oportunidade de fazer essa afirmação alicerçando o discurso em artistas do povo, que enaltecem o seu povo e o seu país e como resultado provaram sua destreza artística e o merecimento do reconhecimento da academia.

Finalizando a referida pesquisa esperamos ter contribuído para a compreensão da expressão artística destes ingênuos maravilhosos, que dignificaram com sua produção o imaginário popular nacional. Que tudo o que foi escrito motive outros tantos pesquisadores a aventurar-se pela complexa, intensa e relevante ingenuidade dos artistas *naïfs*.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. SP: Nobel, 1987.
- AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejar no país que 'não é sério'*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 380p. 1998.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. *Silva: pinturas 1947/1995*. São Paulo: Pinacoteca, 1999.
- AQUINO, Flávio de. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Spala, 1978.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional I: festas, bailados, mitos e lendas*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ARDIE, Jacques. *A arte naïf no Brasil II*. São Paulo: Ring, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: companhia das letras, 1992.
- BETTENCOURT, Gastão de. *Os três santos de junho no folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BRAGA, Rubem. *Os três primitivos*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1984.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4.ed. 3.reimpr. São Paulo: EDUSP, 2008
- CAPONERO, Maria Cristina. *Festejando São Benedito: a congada em Ilhabela, recurso cultural brasileiro*. 2009. 313f. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, 2009.
- CAPONERO, Maria Cristina. *Festas paulistanas em perspectiva histórica de longa duração: a produção e a apropriação social do espaço urbano, permanências e rupturas (1711- 1935)*. 2014. 535f. Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, 2014.
- CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. *Itinerários*, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 1969.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura*.v.2. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. In: *Rev. Sociedade e Cultura*. v.10, n.1, p.45-59, jan/jun 2007.
- CANONGIA, Ligia. *Djanira*. São Paulo: Light, 2000.
- D'AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. *Um mergulho no Brasil Naif: A Bienal Naifs do Brasil do SESC Piracicaba 1992 a 2010 /Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie*, 2013.

D'AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. *Henri Rousseau, o pai da Arte naïf*. Disponível em: <http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/henrirousseau.htm>. Acesso em 21 de maio 2017

D'AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. *Naïf de mala e cuia*. São Paulo: Auderi Martins Projetos de Arte, 2008.

D'ÁVILA, Patrícia Miranda. *PRIMITIVO, NAÏF, INGÊNUO: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres*. Universidade de São Paulo (ECA), 2009.

DIAS, Elaine; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Heitor dos Prazeres*. Coleção Folha grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

DUBUOSSON, Daniel. *L'occident et la religion*. Édition Complexe, 1998.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. CE, Fortaleza: Tempo Brasileiro, 1983.

ELÍADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Gallimard, 1963.

ELÍADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. 2vol. RJ: Zahar editores, 1979.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80156/bienal-internacional-de-sao-paulo-9-1967-sao-paulo-sp>. Acesso em: 05 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. *História da antropologia*. 6ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

FARO, Antonio José. *A pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre, RS: Artmed, 2009.

FREITAS, Maria Helena Sassi. *PINTURA NAÏVE: conceitos, características e análises: quatro exemplos em São Paulo*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes (UNESP), 2011.

FINKELSTEIN, Lucien. *Brasil naïf*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

FINKELSTEIN, Lucien. *Naïfs brasileiros de hoje*. Frankfurt: Feira Internacional de Frankfurt, 1994.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século 20*. SP: Ed. Aeroplano, 2005.

GAUDITANO, Rosa; TIRAPELI, Percival. *Festas de Fé*. São Paulo: Metalivros, 2003.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. 12ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- HOORNAERT, Eduardo. *Formação do catolicismo brasileiro: 1550-1800*. 2ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- INSTITUTO INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF. São Paulo: IIAN, 2017. Disponível em: <<http://artenaifrio.blogspot.com.br>>. Acesso em: 02 de Jul. 2017.
- ITANI, Alice. *Festas e calendários*. Rio Claro: Editora UNESP, 2003.
- JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (Org.). Falando de Festa. In: _____. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Vol.I. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001.
- JÚNIOR, Geisel. *História de Djanira – Brasileira de Avaré*. São Paulo, Editora Arcádia, 2000.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 6ed. São Paulo: Atlas, 2009.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LEITE, Edson. MusicArte: o campo dos sentidos. IN: Simpósio Internacional de Música e Arte *MusicArte* : campo dos sentidos / organização Carmen S. G. Aranha. Edson Leite, Guilherme W. Rodolfo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Arte ingênua brasileira*. SP: Banco Cidade, 1985
- LEITE, Edson. *Turismo cultural e patrimônio imaterial no Brasil*. São Paulo: INTERCOM, 2011.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- MARTINS, José Clerton de Oliveira; FREIRE, Edwilson. ....*E viva o pau!!!!.... E viva Santo Antônio!!!*. O sagrado e o profano na festa católica brasileira. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/8/8d/GT6-005-E_viva_o_pau-Clerton_e_Edwilson.pdf> Acesso em: 06 de fevereiro de 2017.
- MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. *Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas*. São Paulo: Atlas, 2009.
- MASCELANI, Angela. Por que Arte naïf, Hoje? In: *Naïfs: Bienal Naïfs do Brasil 2008*. São Paulo: SESC/SP, 2008.
- MILLIET, Maria Alice. *Bienal Naïfs do Brasil: 2010/Serviço Social do Comércio*. São Paulo: SESC, SP, v.10, 2010.

- MIMESSI, José N. *Pintura primitiva (naïve): resultado de uma pesquisa*. Assis: Ed. do autor, 1991.
- MORAES, Frederico. Djanira no MNBA- sou formalista, sou Brasil. In: CANONGIA, Ligia. *Djanira*. São Paulo: Light, 2000.
- MORIGI, Valdir. Festa Junina: hibridismo cultural. In: *Rev.Cadernos de Estudos Culturais*, Recife, v.18, n.2, p. 251-266, jul/dez 2002.
- MOURÃO, Geraldo Mello. Era uma vez Djanira. In: CANONGIA, Ligia. *Djanira*. São Paulo: Light, 2000.
- NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luiz Ferrari. Contribuições dos Estudos Culturais para o currículo da Educação Física. *Revista Brasileira de Ciência e Esporte*. Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 671-685, jul./set. 2011.
- OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. *Arte Naif e mercado pictórico: a constituição de valores estéticos e monetários*. In: 18º Congresso Brasileiro de Sociologia. Brasília: Distrito Federal, 2017.
- PÁDUA, Vilani Maria. *Mário de Andrade e a estética do Bumba-meu-boi*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Teoria Comparada). Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 8ªed. 2002.
- PEDROSA, Mario, Apresentação de Djanira. In: CANONGIA, Ligia. *Djanira*. São Paulo: Light, 2000.
- ROSSETTO, Mariana. *Arte naïf: da Santa Ceia aos Orixás*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.
- RUGGIERO, Roberto. *José Antônio da Silva: a vida não basta*. São Paulo: Almeida & Dale, 2017.
- SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- SANTOS, Mário Ribeiro dos. *Nos Arraiais da Memória: As quadrilhas juninas escrevem diferentes histórias* Recife, 2010.
- SILVA, Tomás Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tadeu Tomaz da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- RAMPAZZO, Lóris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. São Paulo. Tese de Doutorado apresentada na ECA – USP – 1993.
- ROSA, Maria Cristina. As festas e o lazer. In: MARCELLINO, Nelson Carvalho (Org.) *Lazer e cultura*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007.

RUGIERO, Roberto. *José Antônio da Silva: a vida não basta*. São Paulo: Almeida e Dale, 2017.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras. *Revista temática*. Ano IX, n.03 – Março, 2012.

STABENOW, Cornelia. *Henri Rousseau: 1844-1910*. Alemanha: Taschen, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TONETO, Livia Cristina. *A cultura hip hop e a educação física: a utilização da dança de rua como conteúdo da educação física escolar*. 2003. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física, Faculdades Integradas, 2003.

TONETO, Livia Cristina. *Bumba-Meu-Boi e suas manifestações urbanas: uma análise a partir dos estudos culturais*. 2014. 87f. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2014.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 24-33, março/maio 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZAMITH, Rosa Maria. A dança da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 113-132, 2007.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil* (Vol. I e II). São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

APÊNDICE A - MUSEUS, CENTRO CULTURAIS E GALERIAS SOBRE ARTE NAÏF

Alemanha

Museum Charlotte Zander de Bönnigheim

[//sammlung-zander.de](http://sammlung-zander.de)

Argentina

- Museo Austral de Pintura Primitiva Moderna Naif, Esquel - Chubut

Bélgica

- Maison des Arts Spontanés et Naïfs, Brussels

www.proximedia.com/web/masn.html

-Musée d'Art Naïf de Lasne

Brasil

- Instituto Internacional de Arte Naif, Rio de Janeiro

- Museu Internacional de Arte Naif do Brasil, Rio de Janeiro

www.museunaif.com.br

- MAP Museu de Arte Popular de Diadema, São Paulo

Canada

- Musée International d'art naïf de Magog, Québec

www.artnaifmagog.com

Croácia

- Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb

www.hmnu.org

-Galerija Hleblina

-Galerija izvorne umjetnosti, Zlatar

Eslovênia

- Gallery of Naïve Artists, Trebnje

www.trebnje.si/galerije1.htm

Espanha

- Museo Internacional de Arte Naif Manuel Moral, Jaén

França

- Musée Du Vieux Château de Laval

www.culture.fr/PublicItems/musees/5313001

- Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky, Nice
www.ville-nice.fr/francais/culture/musee/artnaif/index.html
- Musée Municipal d'Art Naïf, Noyers-sur-Serein

www.culture.fr/PublicItems/musees/8927901

- La Halle Saint- Pierre, Paris

www.hallesaintpierre.org

Hungria

- Magyar Naiv Muvészek Múzeuma, Kecskemet

Itália

- Museo Nazionale delle Arti Naïves “Cesare Zavattini”, Luzzra

www.pragmanet.it/naif/museo.htm

Sérvia e Montenegro

- Museum of Naive Art, Jagodina

www.naiveart.org.yu/

APÊNDICE B - BIENAS *NAÏFS* DO BRASIL ORGANIZADOS PELO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC)

1992

1ª Mostra Internacional Arte Ingênuo e Primitiva

Período: Maio a junho

Júri de Premiação

Enock Sacramento

Jorge Anthonio da Silva

Luiz Ernesto Kawall

1994

2ª Bienal Brasileira de Arte *Naïf*

Período: 6 de maio a 5 de junho

Júri de Premiação

Paulo Klein

Antonio Santoro Júnior

José Roberto Teixeira Leite

1996

3ª Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 3 a 31 de maio

Júri de Seleção e Premiação

Geraldo Edson de Andrade

Leonor Amarante

Vitória Daniela Bousso

1998

4ª Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 9 de outubro a 15 de novembro

Júri de Seleção e Premiação

Frederico Moraes

João Spinelli

Romildo Sant'Anna

2000

5ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 22 de setembro a 19 de novembro

Júri de Seleção e Premiação

Aline Figueiredo

Antonio do Nascimento

Kátia Canton

Olívio Tavares de Araújo

Paulo Klein

2002

6ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 22 de novembro a 2 de março de 2003

Júri de Seleção e Premiação

Lélia Coelho Frota

Radha Abramo

Antonio do Nascimento

2004

7ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 28 de setembro a 12 de dezembro

Curadoria: Paulo Klein

Curadores adjuntos: José Tarcisio Ramos e Osmar Pisani

Júri de Seleção e Premiação

Frederico de Moraes

Jacqueline Angelo Finkelstein

José Tarcisio Ramos

2006

8ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 22 de setembro a 31 de janeiro

Curadoria: Ana Mae Barbosa

Curadores-adjuntos: Leda Guimarães, Roberto Galvão, Marisa Mokarzel e Rinaldo Silva

Júri de Seleção e Premiação

Maria Alice Milliet

Oscar D'Ambrosio

Maria Lucia Montes

2008

9ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 5 de setembro a 14 de dezembro

Curadoria: Olívio Tavares de Araújo

Júri de Seleção e Premiação

Ângela Mascelani

Romildo Sant'Ana

Percival Tirapeli

2010

10ª Bienal *Naiifs* do Brasil

Período: 30 de abril a 1 de maio

Curadoria: Maria Alice Milliet

Juri de Seleção e Premiação

Geraldo Edson de Andrade

Ricardo Amadasi

Vilma Eid

2012

11ª Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 9 de agosto a 9 de dezembro

Curadoria: Kiki Mazzucchelli

Juri de Seleção e Premiação:

Paulo Klein

Edna Matosinho de Pontes

Juliana Braga

Marta Mestre

2014

12ª Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 8 de agosto a 30 de novembro

Curadoria: Diógenes Moura

Júri de Seleção e Premiação:

Antônio Santoro Junior

Kelly Cecília Teixeira

Oscar D`Ambrosio

Valdeck de Garanhuns

2016

13ª Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 20 de agosto a 27 de novembro

Curadoria: Clarissa Diniz, Claudinei da Silva e Sandra Leibovici

Juri de Seleção e Premiação

Fabício Lopes

Julieta Machado

Valéria Laena.

2017

Bienal *Naïfs* do Brasil

Período: 21 de abril a 2 de julho de 2017

Curadoria: Clarissa Diniz, Claudinei Roberto da Silva e Sandra Leibovici