



## Chico da Silva, o pioneiro da arte indígena? A dinâmica de reclassificação do artista acreano em recentes exposições

Gerciane Maria da Costa Oliveira

### Como citar:

OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. Chico da Silva, o pioneiro da arte indígena? A dinâmica de reclassificação do artista acreano em recentes exposições. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p.706-726, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675001. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675001..>

**Imagem** [modificada]: Sala da exposição "Chico da Silva e o ateliê do Pirambu" na Pinacoteca de São Paulo, em março de 2023, São Paulo. Reprodução: imagem de divulgação. [Seleção dos editores].

# Chico da Silva, o pioneiro da arte indígena? A dinâmica de reclassificação do artista acreano em recentes exposições

Chico da Silva, the pioneer of indigenous art? The dynamics of reclassification of the artist from Acre in recent exhibitions

Gerciane Maria da Costa Oliveira\*

## RESUMO

Considerado um dos principais artistas *naïves* do país, Chico da Silva tem ganhado particular interesse do sistema e mercado das artes (nacional e internacional) nos últimos anos. A partir de 2021 foram mais de seis exposições realizadas nas cidades de São Paulo, Fortaleza e Nova York, entre individuais e coletivas. Neste contexto um aspecto novo chama atenção: o reconhecimento de Chico da Silva como artista indígena. Radicado em Fortaleza nos anos de 1920, o pintor acreano, filho de cearense com índio peruano do Kampa, tem sua obra revisitada sob outro enfoque da crítica, mercado e curadoria. Ocorre, por assim dizer, uma espécie de reabilitação não necessariamente do pintor, mas de sua condição de artista indígena situando-o, inclusive, como o marco inaugural desta posição no campo das artes. Torna-se, portanto, interesse desta reflexão compreender como nas recentes exposições realizadas em torno do pintor se operou esse deslocamento de uma poética *naïf* para indígena e quais critérios foram considerados para tal conversão.

## PALAVRAS-CHAVE

Chico da Silva. Arte indígena. Arte *naïf*. Reabilitação artística.

## ABSTRACT

Considered one of the main *naïve* artists in the country, Chico da Silva has gained particular interest in the arts system and market (national and international) in recent years. As of 2021, more than six exhibitions were held in the cities of São Paulo, Fortaleza and New York, including individual and collective exhibitions. In this context, a new aspect draws attention, the recognition of Chico da Silva as an indigenous artist. Based in Fortaleza in the 1920s, the painter from Acre, son of a Ceará native and a Peruvian Kampa Indian, has his work revisited from a different perspective of criticism, market and curation. There is, so to speak, a kind of rehabilitation not

necessarily of the painter, but of his condition as an indigenous artist, placing him as the inaugural milestone of this position in the field of arts. It is, therefore, of interest in this reflection to understand how, above all, in the recent exhibitions held around the painter this shift from *naïve* to indigenous poetics took place and what criteria were considered for such conversion.

#### KEYWORDS

Chico da Silva. Indigenous art. Naïve art. Artistic rehabilitation.

## Introdução

O título “A Pionner of Indigenous Art” da matéria no *New York Times* sobre a exposição de Chico da Silva inaugurada no último dia 27 de outubro, na David Kordansky Gallery, galeria de arte contemporânea nos Estados Unidos, coloca em evidência o modo como o campo e o mercado das artes têm revisitado o trabalho desse pintor nos últimos anos. Chico da Silva, que até então era aclamado como um dos maiores primitivistas<sup>1</sup> do mundo, passa a ser classificado em textos curatoriais e críticos como artista indígena, sendo tratado, assim, o marco inaugural desta posição emergente no campo das artes plásticas.

Francisco Domingos da Silva nasceu no Alto do Tejo, cidade do estado do Acre, em uma das prováveis datas de 1910, 1916 e 1922. Filho de Minervina Félix de Lima, cearense, e Francisco Domingos da Silva, indígena peruano do Kampa, Chico da Silva passou seus primeiros anos de vida habitando a divisa entre o Brasil e o Peru, região de caudalosos rios e densa vegetação (Chabloz, 1993; Estrigas, 1988; Galvão, 2000; 1986).

Radicado em Fortaleza, no Ceará, na década de 1920, ao longo das décadas de 1940, 50 e 60, Chico da Silva teve acesso a instâncias de

consagração artísticas no Brasil e em diversos países (Galvão, 1987), após ser “descoberto” pelo crítico suíço Jean Pierre Chabloz, rabiscando com carvão e giz os muros recém-caiados das casas dos pescadores, na Praia Formosa, em Fortaleza.

Criador de um universo pictórico temático singular, povoado de navios fantasmas, pássaros e peixes mágicos, Chico da Silva foi enquadrado na categoria “*naïf*” pela crítica, demarcando características como espontaneidade, desfiliação a tradições pictóricas e despreocupação com as técnicas estabelecidas pelas convenções.

É preciso considerar que em tal momento as manifestações “forasteiras”, que escapavam aos ditames do cânone estético, eram abrigadas sob o conceito elástico de arte *naïf*. Podendo também apresentar outras terminologias, como autodidatas, intuitivos, primitivos modernos ou neo-primitivos, ínsitos (como artistas inatos)<sup>2</sup>, ingênuos (Aquino, 1978). O emprego destes termos, contudo, como equivalente ao *naïf*, não será ponto de convergência entre estudiosos e críticos.

Para alguns autores, existem particularidades de aceção dessas palavras, o que não permite o seu uso de modo equivalente. Oscar D’Ambrosio assinala que “(...) se convencionou chamar primitivos os artistas não-eruditos, aqueles cuja arte surge a partir de temas populares geralmente inspirados no meio rural. Já quando o tema é urbano, costuma-se utilizar o termo *naïf* (‘ingênuo’, em francês)” (Ambrosio, 1999: 161).

Dentre as denominações que são elencadas como sinônimos da arte *naïf*, a categoria primitiva talvez seja a mais controversa. Ela não somente se vincula às manifestações estéticas dos povos de origem não ocidental, como também engloba pinturas dos artistas flamengos e italianos precedentes aos anos de 1400 (Klintowitz, 1985), embora com a conotação de primeiros, pioneiros, originários. Por este motivo alguns críticos e historiadores da arte priorizam a utilização das expressões neoprimitiva ou primitiva moderna quando se referem às produções mais recentes.

Apesar da tentativa de diferenciação, ainda se guarda certa correspondência entre os dois conceitos. No Brasil, até o início dos anos de 1970, convencionou-se chamar os artistas autodidatas e de origem popular de pintores primitivos, termo que passou a carregar, em seguida, certo sentido pejorativo. A pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979), por exemplo, ao ganhar destaque nos círculos artísticos, preferia não ser enquadrada como artista primitiva. Muito em função dos embates discursivos que se processaram nos anos seguintes, “A utilização do termo ‘primitivo’ foi diminuindo gradualmente, com o reconhecimento da arte popular no mercado. Mas não desapareceu” (Goldestein, 2008: 307).

Com o aumento da inserção de poéticas que abordam temas interétnicos, classistas, de gênero e etc. no campo das artes nos últimos anos, é possível observar que muitos artistas, anteriormente classificados sob essa denominação guarda-chuva, passam a ser acomodados e realocados em categorias mais especializadas, tais como arte indígena, arte negra, arte dos povos do campo, etc. Mostras contemporâneas como a de Maria Auxiliadora (1935-1974), Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Carmélia Emiliano (1960) demarcam bem esse processo de deslocamento.

“Descoberta” pelo cônsul dos EUA Werner Arnhold, a doméstica Maria Auxiliadora estava classificada pela crítica como artista *naïf*, enquadramento este reforçado pela própria fórmula mítica do “descobrimento” que acompanha artistas *naïves* em suas biografias. Em 2018, na mostra “Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência”, organizada e exibida no MASP, sua trajetória e obra são recolocados sob outra ótica, abordando muito mais a presença dos temas afro-brasileiros na sua pintura, tais como: a capoeira, a umbanda, os orixás e etc., alinhando sua tradição pictórica e temática à poética negra.

Movimento similar observa-se na exposição *Heitor dos Prazeres é meu nome*, realizada no CCBB do Rio de Janeiro, em junho de 2023. O artista que foi considerado um dos três principais nomes do primitivismo brasileiro,

figurando ao lado de Cardosinho e José da Silva, teve sua obra revisitada, tomando como fio condutor suas experiências de homem negro e morador do subúrbio carioca. A temática dos fluxos migratórios de africanos e descendentes, da religiosidade e das expressões populares são evidenciadas nos textos curatoriais, e apreciações da mostra anulam a menção do termo *naïf*.

A exposição *Carmézia Emiliano: a árvore da vida*, inaugurada em março de 2023, também provocou o deslocamento de uma artista que integrou diferentes edições da Bienal de Arte *Naïf*, mais importante mostra nacional do gênero *Naïf*, para a categoria de artista indígena. Aspectos de sua cosmovisão singular são destacados como fio condutor do conceito curatorial. Posta, assim, instaura-se uma nova perspectiva que impulsiona o diálogo de suas obras com as de outros artistas indígenas contemporâneos.

Parece ocorrer processo similar com o artista Chico da Silva. Tratado sob duplo aspecto, indígena e popular, se realiza, por assim dizer, uma espécie de reabilitação não necessariamente do pintor, mas da sua condição de artista indígena, o que irá situá-lo como marco inaugural desta recente categoria. Numa tentativa de reescrita da história da arte, na qual se figura artistas indígenas contemporâneos como Denilson Baniwa (1984), Jaider Esbell (1979-2021), Daiara Tukano (1982) e outros/outras, para os agentes do campo e do mercado das artes, Chico da Silva seria o pintor indígena pioneiro que exerceria uma posição no campo das artes antes mesmo de sua existência.

### **“Um índio que reiventava a pintura”, o elemento indígena abordado pela apreciação inicial**

Muito embora o conceito de artista indígena não figurasse como uma possibilidade, em termos de posição no campo das artes, na década de 1940, em que Chico da Silva ganhou repercussão nos sistemas das artes,

os primeiros textos críticos sobre sua pintura assinalavam para esse traço biográfico como algo a ser destacado.

Tal dado assumirá significância interpretativa na obra do pintor, já que o léxico imagético plasmado nas composições de Chico mostra-se diretamente imbricado aos temas da natureza. Neste sentido, a crítica, de forma geral, estabelece a ligação entre essas duas dimensões – vida e obra, colocando a última como manifestação e continuidade da primeira. Muito embora o próprio Chico da Silva, contradizendo críticos e biográficos, negue esta conexão imediata entre reminiscências de infância e universo pictórico-temático e sua própria origem indígena:

Em entrevista à revista *O Cruzeiro*, em 1963, afirmou: ‘Tive índio na família, mas isso foi coisa distante’. Já na entrevista realizada por Luiz Ernesto Machado Kawall em 1972 (e reproduzida neste catálogo), disse: ‘Meu pai era peruano, dono de barcos, e minha mãe, cearense’. (Freitas *et. al.*, 2023: 21).

Sem dúvida, a origem de Chico da Silva é apresentada por críticos e biógrafos como o fio condutor que empresta significado particular à sua obra. À título de exemplo, seguem alguns comentários que tratam a poética do artista sob este prisma. João Jaques F. Lopes afirmou:

(...) tendo vivido o prólogo da existência dentro da floresta amazônica, esmagado ou impresso por ela, como todas as crianças que ali se criam, trouxe no inconsciente uma estamperia de visões, de cores, de pletora vegetal, de gritos luminosos, de fantasmas, de riquíssima e assombrada fauna. (Lopes apud Galvão, 1986: 82).

Já, nas palavras de Clarival do Prado Valadares, a obra do artista: “Mantém aquelas visões e figuras procedentes da fabulação popular amazônica, alteradas por prodigiosa imaginação. É o intérprete de uma mitologia diluída na tradição oral de uma região imensa que somente ele fixou e refletiu...” (Valadares apud Galvão, 1986: 83). Por sua vez, José Geraldo Vieira destacou: “Chico sensibiliza o suporte do quadro e trata aquela fauna e flora amazônica com uma originalidade e uma força intuitiva

impressionante. Esse é um grande pintor primitivo” (Vieira apud Galvão, 1986: 89).

Relatos não comprovados apontam a possibilidade de Chico da Silva ter convivido entre missionários que se fixaram na localidade onde sua família habitava, no Alto do Tejo. Especula-se que, justamente neste período de formação, tenha aprendido técnicas iniciais de desenho, fato que propiciou o desenvolvimento da sua habilidade com o traço, de propriedades inegáveis de firmeza e continuidade, como afirma Estrigas (1988).

Este elemento biográfico foi pautado pela crítica desde o início nas apreciações dos trabalhos de Chico da Silva. Um dos primeiros comentários críticos feitos em virtude do III Salão Cearense de Pintura, na década de 1940, realizados pelo crítico Rubem Navarra, se centra no seguinte aspecto:

(...) O outro é uma espécie de hóspede de honra da exposição, o índio Francisco Silva. Devo dizer que as aquarelas desse artista indígena são qualquer coisa de muito sério. Na arte brasileira, só Cicero Dias, há dez anos, me dera uma impressão de ingenuidade lírica tão poderosa, aplicada à pintura. O artista descoberto por J. P. Chabloz foi criado entre os índios da Bolívia e tem uma origem meio enigmática. O que importa é êle ser um exemplo maravilhoso do que existe em potencial na sensibilidade indígena como promessa de arte criadora. Este é um capítulo que não foi ainda escrito na arte brasileira, e se relaciona com a cultura plástica de nossos índios, da qual se conhecem apenas escassos documentos de pintura decorativa – escassos, mas de grande importância. Como situar a posição desse índio do Ceará, seu lirismo plástico tão espontâneo e primitivo como uma flôr que desabrocha no mato? Esse índio é uma espécie de Dali em estado de natureza (...). (Galvão, 1986: 86 [grafia original]).

Com efeito, a pergunta final posta no comentário de Rubem Navarra sobre como situar a posição de Chico da Silva no campo das artes expressa como a acomodação do pintor na classificação de artista primitivo e *naïf* se resolve naquele momento, frente à inexistência da condição de artista indígena. O aspecto da ancestralidade é, portanto, acionado pela crítica e por curadores, mas como um traço caracterizante da posição de

artista primitivo, tendo em vista que, amparado em muito por uma visão rosseauiana do “bom selvagem”, os predicativos emprestados ao gênero primitivo, como “autenticidade”, “pureza” e “ingenuidade”, são validados pela sua origem tribal.

O texto de Jean Pierre Chabloz, publicado em 1952 para o *Cahier D'Art*, intitulado “Um índio re inventa a pintura”, compartilha de tal perspectiva. Ao considerar que o “descobridor” de Chico da Silva chegou ao Brasil ávido por encontrar a arte no seu estado “primaveril”<sup>3</sup>, aquele teve grande decepção no seu primeiro contato com as influências do Neoclássico na arte e na arquitetura do Rio de Janeiro e, ao se deparar com os rabiscos feitos em carvão e cacos telha, na praia em Fortaleza, acreditou ter encontrando ali um novo marco para as artes pictóricas, um índio que reinventava a pintura.

## **A mobilização da posição de artista indígena de Chico da Silva em recentes exposições**

Muito embora o nome de Chico da Silva figure entre os artistas *naïves* mais bem colocados, nos últimos anos, tem se assistido particular interesse dos sistemas das artes e do mercado de arte (nacional e internacional) em revisitar as obras do artista acreano. Neste novo contexto, a possível condição indígena não se encontra sombreada pela classificação e fundamentação do “primitivo” ou do “*naïf*”, mas se apresenta como uma nova posição que prescinde de outras classificações. Ela se sustenta por ela mesma.

É possível atribuir tal recuperação ao movimento mais amplo de integração dos artistas indígenas ao sistema das artes, que temos assistido particularmente no Brasil a partir dos anos de 2015. Sendo o campo das artes um espaço de visibilidade para as lutas políticas dos povos indígenas, exposições como *A queda do céu* (2015), *Da Pedra Da Terra Daqui* (2015), *Adornos do Brasil indígena* (Goldestein, 2019), *Véxoa* (2020),

*Nakoada* (2022) e *Dja Guatá Porã* (2016/2017) demarcaram a ocupação desses agentes nos espaços institucionalizados das artes. Tal fenômeno provoca a necessidade de reescrita da própria crítica e história da arte, calcada sob nova perspectiva epistêmica e estética. A figura de Chico da Silva é, assim, evocada pelos agentes do campo e do mercado da arte como uma espécie de marco fundador dessa categoria insurgente, conformando-se, por assim dizer, como um artista indígena pioneiro. Conjugadas a esse fator, ações que movimentaram o campo artístico, sobretudo o local, também contribuíram para a re colocação de Chico no cenário artístico.

O ano 2020 foi instituído por meio da Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor), a partir do decreto nº 14.574, de 27 de dezembro de 2019, como o ano celebrativo do pintor em virtude do seu 110º aniversário. O ciclo carnavalesco “Fortaleza em Cantos e Cores de Chico”, que homenageou o artista, inaugurou a agenda de ações. Com a deflagração da pandemia, em março de 2020, as demais atividades foram sendo readaptadas. O seminário “Chico da Silva: vida, obra e arte contemporânea”, que contava com nomes importantes da cena artística de Fortaleza, tais como Roberto Galvão, Helio Rola, Dodora Guimaraes e Gilberto Brito, promoveu palestras *on-line* veiculadas pelas redes sociais da Secultfor. A 71ª edição do Salão de Abril, mais importante salão das artes no Ceará, que também foi dedicada ao artista, ocorreu dentro dos protocolos de segurança da Covid-19.

No ano seguinte, em 2020, deu-se a reabertura do debate em torno da localização do mural que foi pintado em uma performance intitulada “Homens Trabalhando”, na década de 1970. Este acontecimento trouxe o nome de Chico da Silva para os jornais da capital do Ceará. A proposta da performance consistia em simular o trabalho coletivo que ocorreu no bairro Pirambu, com a formação do núcleo de ajudantes no ateliê de Chico. O mural foi abrigado, inicialmente, pelo Museu da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Um vídeo em super 8 registrou o gesto da performance, tratado pela equipe técnica do Museu da Imagem e do Som (MIS), em Fortaleza, e foi exibido em ocasião das exposições de Chico da Silva.

Em 2022, o nome de Chico da Silva voltou a figurar nos espaços expositivos nacionais. Duas mostras em São Paulo, uma no Museu de Arte Sacra e outra na galeria Gomide&Co, apresentaram mostras individuais do artista. A primeira intitulada *Conexão Sagrada. Visão Global*, sob curadoria de Simon Watson, abordou o imaginário mítico de Chico da Silva formulado na sua infância no Norte e transcurso de vida no Nordeste. O apelo ao mundo natural é exaltado na mostra como um elemento a ser celebrado em contexto pós-pandemia. Nas palavras do curador:

No contexto de crise global, de devastação do planeta e o distanciamento emocional das almas humanas, anestesiadas por distrações digitais, o público de hoje anseia por uma arte visionária que os ajude a lembrar da vitalidade do mundo natural que sustenta nossas vidas (...). (Watson, 2022)

O discurso da cosmologia indígena em integração à natureza mostra-se, assim, indiretamente mobilizada. Já a segunda exposição reuniu na galeria Gomide&Co uma série de pinturas de Silva, com curadoria de Raphael Fonseca. No texto escrito para a mostra, “O exercício contínuo da imaginação”, Fonseca pontua:

Em um presente histórico onde, finalmente, tantos artistas contemporâneos indígenas ganham protagonismo não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, nada mais justo do que o sistema das artes visuais — galerias, museus, colecionadores e afins — voltarem seus olhos para Chico da Silva. (Fonseca, 2022)

Em junho do mesmo ano, uma mostra foi promovida em Nova York, na feira de arte Independent Art Fair. Por ocasião dessa mostra os trabalhos do pintor voltaram a estampar jornais internacionais, dentre eles o New York Times [Fig. 1]. O texto crítico escrito sobre a presença de Chico na importante feira internacional menciona o trabalho de re-acomodação de Silva no campo das artes: “Um pintor indígena brasileiro da década de 1940 enfrentaria preconceitos que não podemos imaginar. É importante que agora trabalhem para colocar estes artistas no âmbito mais amplo da história da arte” (Sheets, 2023:14).



FIG. 1. Matéria do *New York Times* com uma pintura de Chico da Silva na parte inferior do jornal. Reprodução: acervo da autora.

Em março de 2023 foi inaugurada na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Chico da Silva e o Ateliê do Pirambu*, que se intitula como a maior exposição já feita sobre Chico da Silva. Sob a curadoria de Thierry Freitas, a exposição contou com obras de acervos domésticos, de galerias e museus, abordando as diferentes fases de produção do pintor. No texto de abertura do catálogo, Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca destacou:

Por muitas décadas, o trabalho de Chico da Silva foi rotulado superficialmente como *naïf*, regional e decorativo. Tanto que, até recentemente, a coleção da Pinacoteca e as de muitos outros museus no Brasil tinham poucas ou nenhuma de suas obras em seus acervos. Essa é uma grande contradição, dada a ampla popularidade da produção do artista, mantida em muitas coleções particulares e domésticas, sobretudo no estado do Ceará, e dado

o reconhecimento internacional que ele obteve ao receber uma menção honrosa na bienal de Veneza de 1966. (Freitas; Cassundé *et al.*, 2023: 9)

Em junho, a exposição foi levada em itinerância para a Pinacoteca do Ceará, e recebeu outro título: *Chico da Silva e a Escola do Pirambu*. O conceito de “Escola” em substituição ao de “Ateliê” recupera o amplo debate sobre a participação de ajudantes na produção de Chico da Silva. O núcleo originado na rua Sta. Inez, no Pirambu, era composto por Babá, Garcia, Ivan de Assis, Claudionor e Chica da Silva, única mulher do grupo e filha de Chico. Desde a década de 1970 artistas e acadêmicos promoviam debates em Fortaleza buscando discutir a importância de reconhecer esse coletivo que se formou em torno do artista acreano.

O reconhecimento do trabalho coletivo nas produções de Chico da Silva nestas exposições recentes parece também encontrar respaldo neste novo enquadramento do pintor. Até então, pouco se mencionava em mostras o seu trabalho de sentido coletivo. Muito embora os termos ‘ateliê’ e ‘escola’ integrem um léxico próprio do campo tradicional das artes, a ampliação do debate em torno de autoria e autenticidade que a arte indígena contemporânea trouxe cria lastro para que, em meio ao movimento de mudança de sua condição para artista indígena, seu fazer artístico coletivo e a rede de agentes que se criou no entorno dessa dinâmica seja considerado. O principal biógrafo de Chico da Silva, Roberto Galvão, no livro *Chico da Silva e a Escola do Pirambu*, já levantava esse debate:

Outros fatores de peso preponderante para a formação do atelier foram a base cultural indígena do pintor e a estrutura tribal das relações interpessoais que encontramos ainda hoje nas populações marginais de Fortaleza.

Esses fatores possibilitaram a formação de uma manufatura semelhante, as manufaturas coletivas do tipo tribal tal qual as que Clarival do Prado Valadares descreve como existentes na Nigéria: ‘É impressionante se descobrir, ainda hoje, na remanescência das culturas africanas das tribos nigerianas, como as esculturas são feitas por agrupamentos tribais e não, necessariamente por determinados autores. Algumas o são, e há autores

que ganham mérito e até renome nos seus próprios grupos. Mas a grande parte da produção sobretudo a de consumo imediato, ou seja, os pertences dos ritos, dos trajas e das máscaras é feita coletivamente. (Galvão, 1986: 47)

Em agosto do corrente ano aconteceu a abertura da exposição *Cores que Cantam, dragões que se devoram: o universo de Chico da Silva* [Fig. 2]. Com curadoria do artista multivisual Solon Ribeiro e direção do videomapping de Valentino Kmentt, a exposição trouxe as obras de Silva em formato de animação, em sala imersiva. Na esteira das experiências que têm se popularizado com o uso das tecnologias das salas imersivas, vide a exposição de Van Gogh que tem circulado no Brasil, a mostra abrigada pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), em Fortaleza, apresentou Chico da Silva não mais como um artista “ingênuo”, redimensionando seu universo pictórico com um conjunto de poéticas contemporâneas, fílmicas, documentais e performáticas.



FIG. 2. Registro da abertura da exposição *Cores que Cantam, dragões que se devoram: o universo de Chico da Silva*, disponível nas redes sociais do MIS. Fonte: Instagram do MIS. Reprodução: acervo da autora.

Observa-se que a tradição indígena em Chico da Silva em muito é reivindicada com base na sua filiação paterna, e reafirmada a partir das características intrínsecas de sua obra. Não é mais o aspecto da despreocupação com os elementos formais e técnicos que o levam para o enquadramento de uma estética *naïf*, considerando que não é muito incomum que os artistas *naïves* sejam analisados sob essa perspectiva da falta: “Simplicidade, espontaneidade/intuição, ingenuidade, imutabilidade e autorreferenciação são alguns dos termos que se perpetuam nessa longa sucessão de equívocos, preconceitos e neocolonialismos veiculados por categorias que mais invisibilizam do que dão a ver, que mais homogeneízam do que dizem suas singularidades” (Brandão, 2012: 313). Atualmente se destaca nas apreciações, textos curatoriais e educativos os aspectos do uso de cores puras, do pontilhismo e dos temas que se relacionam com a natureza, elementos que apontam em certa medida para uma estética de origem indígena.

Nos trabalhos de Chico da Silva, singular e coletivo, as cores se apresentam de forma crua e pura, tendo alguns pontos de gradação no encontro de uma tonalidade com a outra. Isto gera certo efeito lírico, difícil de afirmar se ocorre de modo puramente empírico ou intencional. Em algumas obras, o contorno em preto, aos moldes do estilo “*cloisonniste*” ou “*sintetista*”, na delimitação do contorno escuro que circundam, acabam por separar as áreas cromáticas, enfatizando assim seus tons puros. Nesta poética, “(...) as cores parecem se plasmar em um sentido puramente ornamental, guiadas pelo “fazer bem a vista”, chamando, por conseguinte, a atenção para superfície pintada da tela, para sua “planaridade”, onde se projeta as imagens” (Oliveira, 2010: 99).

O pontilhismo<sup>4</sup> ao se apresentar de forma agrupada ou dispersa, produz uma espécie de diluição e segmentação da imagem. A aplicação aleatória e a irregular padronização em termos de tamanho e formato dos pontos, modulam certa densidade visual distribuída no espaço da tela, que figuram como elementos imediatamente identificadores e identitários do

conjunto da obra de Silva, o que permite colocar no lastro de sua tradição figurativa artistas indígenas contemporâneos como Aislan Pankararu e Jaider Esbell [Fig. 3]. Mais especificamente este último apresenta em sua fase final da pintura uma aproximação estilística singular com os trabalhos de Chico da Silva, sobretudo no que diz respeito ao manejo de cores, sobreposição de texturas e padrões. Esta correlação entre os dois artistas tem sido mencionada e estendida para além do campo pictórico. Em recente matéria sobre Chico da Silva, publicada no New York Times, se estabelece uma ligação entre as condições de morte dos dois pintores, fruto da pressão do sistema das artes.



FIG. 3. Jaider Esbell. *Pata Ewa'n - O coração do mundo*, 2016, acrílica sobre tela, 230 x 250 cm. Fonte: Site do Prêmio Pipa. Reprodução: acervo da autora.

No que diz respeito ao temário, são espécies de narrativas míticas que são evocadas. No universo pictórico de Silva, aves, répteis e peixes fantásticos se agitam uns com outros para competir pelo alimento ou

demarcar território. A figura humana raramente aparece na obra, e quando surge, ou se encontra representada em fragmentos ou misturadas com partes de animal<sup>5</sup>, identificando certo prolongamento entre o homem e o animal e entre o animal e o homem (Silberstein, 1977). Esta espécie de natureza selvagem é celebrada como um tipo de cosmovisão calcada em um imaginário coletivo ancestral da qual Silva seria representante. E ainda que no campo figurativo expandido, composto, sobretudo, na fase da Escola do Pirambu, as referências urbanas, cinematográficas e publicitária sejam incorporadas, as mostras parecem enfatizar o universo da fauna e flora, o qual seria reminiscências quase oníricas de uma infância em um modo de vida de Silva integrado à natureza.

Com efeito, a re colocação de Chico da Silva como artista indígena provoca o debate que traz à tona não somente as regras internas de classificação do campo das artes, operada por agentes e instituições não indígenas (curadores, críticos, *marchands* e outros), mas também, colocam como os processos que orientam a identificação das identidades étnicas na atualidade implicam nessa recomposição.

A discussão contemporânea sobre identidades indígenas assinala que nem a presença de elementos históricos de uma cultura pré-ameríndia, nem os aspectos biológicos, dada a presença abrangente dos genes ameríndios nos corpos brasileiros, seriam suficientes para fundamentar as identidades indígenas (Viveiros, 2006). Não caberia, portanto, a agentes externos (antropólogos ou técnicos indigenistas) a tarefa de fazer a identificação étnica de pessoas ou grupos sociais especificados como “índios”, mas, aos próprios sujeitos sociais circunscritos em situações sociais e históricas particulares. Neste sentido, os critérios de autoidentificação e descrição indígena são centrais neste processo e se amparam em pactos, tratados e convenções nacionais e internacionais estabelecidos, tais quais a Convenção 169<sup>6</sup> da Organização Internacional do Trabalho e a Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas da ONU<sup>7</sup>.

Ao observar como essa dinâmica advinda do ativismo político e do debate teórico em torno das identidades contemporâneas se justapõem ao sistema das artes, vê-se que as características mobilizadas pelo mundo das artes (temário de narrativas míticas, pontilhismo, manejo das cores cruas e etc.) não sustentariam por elas mesmas a condição de artista indígena de Chico da Silva. Ainda que se acione a filiação consanguínea, a negação do próprio artista de uma ancestralidade tribal e o seu não reconhecimento por parte de um povo tradicional, se apresentam como pontos de tensão que fazem desse caso um fenômeno interessante para se pensar nas sobreposições de dinâmicas que constituem a posição do artista indígena.

## **Considerações Finais**

O presente texto buscou discutir o redimensionamento recente do artista Chico da Silva sob a perspectiva da categoria de artista indígena. Silva, apesar de amplo reconhecimento nacional e internacional, tem suscitado, nos últimos anos, um crescente interesse do sistema e mercado das artes.

Mostras locais, nacionais e internacionais têm recolocado o nome de Chico da Silva sob ótica de apreciação que já não toma o “*Naïf*” ou o “Primitivo” como classificações centrais. Sua trajetória, enquanto homem de ascendência indígena e morador do bairro periférico de Fortaleza, assume protagonismo em textos críticos e curatoriais, colocando em diálogo com o campo das artes contemporâneas e os artistas indígenas em atividade.

Tal fenômeno abre um debate em torno da legitimidade do uso dessa categoria, tendo em vista como os representantes das artes indígenas compreendem essa dinâmica de classificação. O critério de filiação paterna e o paralelo temário com os artistas indígenas integrados ao sistema das artes, permitiriam redimensionar Silva no campo das artes como um pioneiro da posição artista indígena? No texto *Arte indígena contemporânea e o grande*

*mundo*<sup>8</sup>, Jaider Esbell, por exemplo, cita Chico da Silva como “artista mestiço” (Esbell, 2018). Considerando que as recentes exposições sobre Silva, muito embora, tencionem conceitos etnocêntricos, seria um caminho entender como os supostos pares entenderiam esse processo de re-categorização.

## Referências

- AQUINO, F. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro: SPALA, 1978.
- BRANDÃO, L. de L.; GUIMARÃES, S. C. S. Desconstruindo o Naïf: a pintura de Alcides Pereira dos Santos. *Contrapontos*, v.12, n.03, p. 308-316, dez. 2012.
- CHABLOZ, P. Pintura "antiga" - Pintura "moderna". *O Estado*, Fortaleza, p. 6-6, 16 abr. 1944.
- \_\_\_\_\_. *Revelação do Ceará*. Fortaleza: Editora Secult, 1993.
- D'AMBROSIO, O. *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naif Waldomiro de Deus*. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. In: JAIDER ESBELL, 14 jun. 2018. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/06/14/territorios/>; acesso em: set. 2023.
- ESTRIGAS. *A saga do pintor Francisco Domingos da Silva*. Prefácio Francisco Auto Filho. Fortaleza: Tukano, 1988.
- FONSECA, R. O exercício contínuo da imaginação. In: CHICO DA SILVA. São Paulo: Gomide & Co, 2022. Disponível em: <http://gomide.co/exhibitions/23-chico-da-silva/overview/>; acesso em: set. 2023.
- FREITAS, T.; CASSUNDÉ, B. et al. *Chico da Silva e o ateliê do Pirambu*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2023.
- GALVÃO, R. *Chico da Silva*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Chico da Silva e a escola do Pirambu*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Uma visão de arte no Ceará*. Fortaleza: GRAFISA, 1987.
- GOLDSTEIN, I. S. Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígene australiana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v 27, n. 79, p. 81-106, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/XfWgPL4rQ5pjSBkVf9jdmNR/?format=pdf&lang=pt.>; acesso em: 01 jun. 2024.
- \_\_\_\_\_. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019. DOI: 10.24978/mod. v3i3.4304. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183>; acesso em: 18 set. 2023.

\_\_\_\_\_. “Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do MuséeBranly”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14. n. 29, jna./jun. 2008.

KLINTOWITZ, J. *Arte ingênua brasileira*. São Paulo: Ed. Banco da Cidade, 1985.

OLIVEIRA, G. M. da C. *É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11186/1/2015\\_tese\\_gmcoliveira.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11186/1/2015_tese_gmcoliveira.pdf); acesso em: 15 set. 2023.

SHEETS, H. M., “A Pioneer of Indigenous Art,” *The New York Times*, October 22, 2023, p. F14.

SILBERSTEIN, D. A. Colonialismo e cultura popular: o caso Chico da Silva. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. VIII, n.1 e 2, p.219-232, 1º e 2º semestre 1977.

VIVEIROS DE CASTRO. E. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (eds.). *Povos Indígenas no Brasil: 2001- 2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006, p. 41-49.

WATSON, S. Chico da Silva. Museu de Arte Sacra de São Paulo. *Dasartes*, São Paulo, Agenda, Abertura Exposição, 10 nov. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/chico-da-silva-museu-de-arte-sacra-de-sao-paulo-2/>; acesso em: set. 2023.

## Notas

- \* Professora da Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro do Programa de Pós-Graduação em Cognição, Tecnologias e Instituições (PPGCTI/UFERSA) e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UECE). Email: [gerciane.oliveira@ufersa.edu.br](mailto:gerciane.oliveira@ufersa.edu.br); [gercianemco@uol.com.br](mailto:gercianemco@uol.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4285-5405>.
- 1 Mesmo ciente da tônica pejorativa que o termo primitivo assume, opta-se por mantê-lo considerando-o enquanto categoria de classificação mobilizada pelo campo das artes.
  - 2 O termo ínsito é mencionado pela primeira vez em 1966, na I Trienal de Arte Popular, em Bratislava, na então Tchecoslováquia (Aquino, 1978: 11).
  - 3 “(...) intimamente ligada à vida, da qual, em última análise, não é senão uma SUBLIMAÇÃO na QUINTESSÊNCIA, a arte obedece, como toda a natureza, a um ritmo evolutivo CICLICO. Da mesma forma que temos as ESTAÇÕES: PRIMAVERA, VERÃO, OUTONO E INVERNO, e na vida das criaturas: A MOCIDADE, A IDADE MADURA, O DECLÍNIO ‘OUTONAL’ e a VELHICE com a morte, temos na ARTE, quatro fases ou ASPECTOS CARACTERÍSTICOS: PRIMITIVISMO, CLASSICISMO, ACADEMICISMO E ‘ANARQUISMO’ INDIVIDUALISTA” (Chabloz, 1944: 6).
  - 4 Muito embora este aspecto não seja mencionado como característica da arte indígena brasileira, ele encontra-se muito relacionado à arte indígena australiana, a chamada *dot painting*, técnica recorrente do Deserto Ocidental da Austrália (Goldestein, 2010).

- 5 “(...) cabeças, possivelmente de cangaceiros, penduradas dos galhos de uma árvore; cabeças e membros, lembrando ex-votos, incorporados ao tronco de outra árvore; o corpo de um paraquedista caído no chão com sangue jorrando de onde era um braço, enquanto o braço continua a descida junto com o paraquedas e chovendo sangue sobre o corpo caído. Com maior frequência partes de bichos se encontram misturadas com partes de homens” (Silberstein, 1977: 231).
- 6 Realizada em 1989, na cidade de Genebra, na Suíça, é um dos principais tratados internacionais que se vinculam aos direitos dos povos indígenas.
- 7 Resolução do ano de 2007 que trata sobre os direitos individuais e coletivos dos povos indígenas.
- 8 Texto encontrado no endereço: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/06/14/territorios/>.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em março de 2024.