

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Centro de Educação e Ciências Humanas – CECH
Departamento de Sociologia – DS

Popular sim, ingênuo jamais!: disputa por significação na Bienal Naïfs do Brasil

Bianca Julia da Silva Moniche

SÃO CARLOS

2023

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
Centro de Educação e Ciências Humanas – CECH
Departamento de Sociologia – DS

Popular sim, ingênuo jamais!: disputa por significação na Bienal Naïfs do Brasil

Bianca Julia da Silva Moniche

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Priscila Martins de Medeiros

São Carlos, abril de 2023.

À Jandira, Luzia, Inês, Joana, Idalina e Maria de Lourdes. Aprendemos a ler, escrever cartas,
brincar com os números e usar batom vermelho.

Agradecimentos

Aos meus pais, Angela e Amauri, que me apoiaram em cada escolha, aprenderam comigo, tiveram orgulho, ajudaram a controlar cada crise de ansiedade e nunca me pressionaram a ser ninguém que não eu.

A Júlia Aricó Savarego e Júlia Bellucci Peixoto, por sempre estarem no mesmo barco e me ajudarem a velejar por essa vida desde 2016/2017.

Aos meus "little hobbits", Ivan e Natália, por me mostrarem um novo lado da ciências sociais e da vida, um lado onde o riso vem mais fácil.

Aos programas de extensão, em especial ao CPV - Cursinho Popular Pré Vestibular da UFSCar, no qual lecionei por três anos e ao projeto de parceria entre o grupo de pesquisa LEE - Laboratório de Experimentações Etnográficas com o imuê - Instituto de Mulheres e Economia, que me mostrou um novo fazer científico e o escrever coletivo.

Ao grupo de pesquisa Texturas da Experiência e à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Priscila Martins de Medeiros, por me acolherem, compartilharem conhecimentos e, principalmente, pela compreensão quanto aos movimentos nem sempre tão lindos da vida.

Por fim, agradeço também à Prof.^a Dr.^a Karina Almeida de Sousa, por aceitar avaliar e fornecer seu parecer para conclusão dessa jornada inicial no meio acadêmico.

SUMÁRIO

Introdução - Os caminhos da pesquisa	7
Capítulo I - Mas afinal, o que é a Arte Naif?	10
A história da origem	11
Naif: o outro dentro de casa	12
Popular sim, ingênuo jamais!	15
Capítulo II - Arte, Raça e Identidade Nacional	19
Sociologia da Arte e Estudos Culturais	19
Bienal Naïfs do Brasil: 1992 - 2020	27
Considerações Finais - Pessoas que fazem arte e vida	37
Anexo 1	39
Referências Bibliográficas	40
Material bibliográfico analisado	41

Resumo: No presente trabalho, proponho-me a analisar e compreender as disputas de sentido sobre a Arte Naif no Brasil, com foco nos possíveis debates sobre a formação de uma identidade nacional e seus imbricamentos com a temática racial a partir das Bienais Naífs do Brasil, evento cultural organizado pelo SESC - Piracicaba desde 1992. Dito de outra forma, procuro responder o que é o Brasil Naif, quais as representações e narrativas produzidas sobre e na Arte Naif acerca da concepção de identidade nacional. Para isso, estabeleci dois objetivos específicos que conduzirão esta investigação: I-Compreender como ocorre socialmente a constituição da categoria naif, enquanto posicionamento social e II-Compreender as possíveis relações entre a categoria naif e uma identidade nacional e as possíveis articulações como o debate racial. Adoto aqui a metodologia de análise de conteúdo, aplicada a partir das perspectivas dos Estudos Culturais e Pós-coloniais.

Palavras Chave: Arte Naif; Arte Popular; Identidade Nacional; Cultura Popular; Estudos Culturais.

Introdução - Os caminhos da pesquisa

Meu interesse por esta pesquisa começou em 2018, quando tive a oportunidade de estagiar como mediadora cultural da 14ª Bienal Naïfs do Brasil do SESC¹ Piracicaba. Nos cinco meses que passei imersa nas mediações, fui profundamente afetada pela gama variada de discussões e experiências que cada obra trazia, afetada pelas tensões por busca de uma definição e categorias que se chocam, pela experiência com a memória e os sentidos e pelos diversos discursos que se cruzavam naquele espaço expositivo.

Enquanto cientista social em formação, vi-me absorvida por frases como: “Isso sim é o Brasil”, “A categoria Naif garante espaço para quem vive à margem da arte”, “Saudades desse Brasil alegre”, “Será que esse céu está muito contemporâneo?” e momentos que escapam às palavras, como as do artista piracicabano que ia todos os dias mediar a própria obra; os rostos emocionados dos que chegavam e se deparavam com um retrato de Marielle²; a garotinha de 5/6 anos que se reconhecia nas obras e pedia para mãe levá-la repetidamente para ser mediada pela educadora “com cabelo de cachinhos iguais aos meus”. Lembro-me, principalmente, de Jaqueline, uma das funcionárias terceirizadas da equipe de limpeza que, uma noite antes da visita dos representantes do SESC, limpou, sozinha, todas as paredes da exposição, sempre falando de seus três filhos. No dia seguinte, logo após a visita dos corpos cuja presença exigiu um trabalho triplicado de Jaqueline, a equipe de limpeza foi guiada pelos educadores em uma mediação de 1h. O corpo de Jaqueline, com as dores da noite anterior e tantas outras, transbordou-se por meio das lágrimas ao se encontrar com a obra *A Culpa*³.



Vera Lucchini. *A culpa*, 2018. Mosaico aplicado à boneca antiga de porcelana. 65 x 35 x 34 cm.

¹O Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio, instituição criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares. (SESC, 2022)

² A obra *Marielle presente!* de Raquel Trindade, 2018, foi exposta na entrada do espaço da 14ª Bienal Naïfs do Brasil, como um lembrete do assassinato até hoje não solucionado da vereadora Marielle Franco.

³ Jaqueline é o nome fictício, usado aqui para preservar a identidade da funcionária.

Começo essa monografia assim, trazendo à tona memórias que deixei anotadas em meus diários de trabalho, para ressaltar que os resultados apresentados nesta produção expõem apenas uma das várias facetas dos universos de Arte Naif. Os dados aqui explorados foram obtidos por meio da pesquisa intitulada “Popular sim, ingênuo, jamais! a disputa de significações na 15ª Bienal Naifs do Brasil”, realizada entre 2020 e 2021 na modalidade Iniciação Científica e Tecnológica sem Remuneração e sob orientação da Prof.^a Dr.^a Priscila Martins de Medeiros.

Meu intuito com as páginas seguintes é, de maneira geral, analisar e compreender as disputas de sentido sobre a Arte Naif no Brasil, com foco nos possíveis debates sobre a formação de uma identidade nacional e seus imbricamentos com a temática racial. Dito de outra forma, procuro responder a pergunta que me fiz ao longo dos meses que atuei como mediadora da Bienal, qual seja: *o que é o Brasil Naif?* Para isso, estabeleci dois objetivos específicos que conduzem este trabalho, quais sejam:

I) Compreender como ocorre socialmente a constituição da categoria naif enquanto posicionamento social

II) Compreender as possíveis relações entre a categoria naif e uma identidade nacional e as possíveis articulações como o debate racial.

Tais objetivos, geral e específicos, formaram-se a partir do caminho teórico-metodológico que escolhi percorrer. Para responder o que seria o Brasil Naif, fiz uso das premissas articuladas pela linha teórica dos Estudos Culturais, área formada como uma gama variada de ciências e pensadores que entendem a cultura como o locus da luta por hegemonia, um espaço de constantes jogos de intercâmbios e disputas de posições pelo domínio de categorias de pensamento. Em outros termos, optei por analisar a Arte Naif não como um produto de uma lógica econômica ou um circuito fechado com significados e definições fixas, mas sim como um *sistema de representações* (HALL, 2016) que reflete uma *guerra de posições* (BHABHA, 2013) com relevância não apenas intelectual, mas também política, uma vez que representar é dar sentido. Isto é, o ato de representar é um dispositivo de poder que modela visões de mundo e práticas sociais, os sentidos culturais “não estão somente nas nossas cabeças, eles organizam e regulam práticas sociais influenciando nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (SOVIK, 2003, p. 20)

Cultura Popular (HALL, 2016) é outro conceito norteador desta pesquisa. Ao longo deste trabalho, analisei a Arte Naif como Cultura Popular a partir da visão de dialética cultural, isto é, de Arte Naif dentro de uma luta contínua entre a cultura dominante e as culturas subalternas levantando questões acerca de definições e relação com temas como

tradição, mostrando que, embora as condições de classe interfiram na construção de significados e produções de culturas, o âmbito dos subalternos não é dotado de passividade, mas sim consiste nas capacidades de agência e formulação de novos significados dos sujeitos subordinados.

[...] não têm o poder de encapar nossas mentes, não atuam sobre nós mesmos como se fossemos uma tela em branco. Contudo elas invadem e retrabalham as condições internas dos sentimentos e percepções de classe dominadas; elas se encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem. (HALL, 1981, p. 255)

Com os efeitos da pandemia⁴ e a impossibilidade de se realizar a observação participante na 15ª edição da Bienal, optei por realizar uma investigação com base na pesquisa documental bibliográfica, o que limitou a análise de aspectos caros para uma investigação dos sentidos provocados pela Arte Naif, ao passo que, seguir com esse método também possibilitou ampliar o recorte antes focado apenas na 15ª Edição "Bienal Naífs do Brasil – Ideias para adiar o fim da arte", permitindo assim analisar como as obras e conceitos curatoriais têm se transformado ao longo dos 30 anos de evento. Sendo assim, fiz uso da Análise de Conteúdo para compreender os significados profundos na construção de discursos, representações e estereótipos, distinguindo os aspectos literais de um texto de seus potenciais sentidos sociológicos. A descrição de como cada etapa deste método qualitativo de análise foi utilizado para o atingimento dos objetivos específicos encontra-se no decorrer de cada capítulo.

Para melhor apresentação dos resultados, este trabalho seguirá a seguinte estrutura: I - Mas afinal, o que é Arte Naif?, neste capítulo, apresento o conceito de Arte Naif a partir de sua história de origem e dos principais debates acadêmicos em torno de sua formulação, evidenciando como a categoria ultrapassou a concepção analítica e se tornou uma categoria de posicionamento social; II - Arte, Raça e Identidade Nacional, onde apresento as relações entre as categorias que dão nome ao capítulo dentro da Sociologia e nas edições da Bienal Naífs do Brasil entre 1992 - 2020 a partir dos textos curatoriais. III - Conclusões Finais - Pessoas que produzem arte e vida, onde concluo com as principais reflexões e resultados deste trabalho.

⁴ Por efeitos da pandemia, refiro-me às recomendações de isolamento social entre 2020 e início de 2022 para contenção do coronavírus, Sars-CoV-2 que levaram ao adiamento da 15ª edição da Bienal prevista para 2020. A edição aconteceu em 2021, com uma possibilidade de visitação híbrida online e com visitas presenciais agendadas. Por ainda estar isolada com minha família, participei apenas da tour online pelo espaço expositivo. Não tivemos a 16ª edição em 2022.

Capítulo I - Mas afinal, o que é a Arte Naif?

“Sou o que quero ser...e você também será...e poderá entrar no meu mundo e fazer parte dele!”⁵

É com as palavras de Carmela Pereira, artista convidada na 14ª edição da Bienal Naifs do Brasil, que peço licença e começo a adentrar o mundo da Arte Naif, termo usado para classificar artistas geralmente autodidatas, que produzem obras que não se enquadram aos moldes de qualquer “escola de arte” que seja. Essa classificação não é tão simples como aparenta ser, a suposta simplicidade da produção naif complexifica sua definição, afinal, como se define o indefinível? Aquilo que se forma a partir da negação de um padrão preestabelecido? Sendo assim, o objetivo deste capítulo não será delimitar o conceito de Naif, mas compreender as disputas em torno da sua significação de 1886 até os dias de hoje e, principalmente, como essas disputadas representam não apenas uma definição, mas também uma categoria de posição social. Busco apresentar um breve panorama sobre a Arte Naif, sua história e conceito, e seus principais desdobramentos no meio acadêmico.

Dado o escopo desta pesquisa, neste capítulo optei por priorizar as narrativas produzidas pelas pessoas que se dedicam ao estudo da Arte Naif, grupo que será representado pelas produções científicas encontradas após o levantamento bibliográfico realizado a partir das palavras-chave “Arte Naif”, “Arte Primitiva” e “Primitivo Moderno” em três bancos de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); na base *Scientific Electronic Library Online* - SciELO e na Scholar Google - ferramenta de pesquisa de conteúdos acadêmicos da Google.

Meu argumento central é que a Arte Naif se tornou, mais do que uma categoria analítica de classificação artística, uma categoria social, uma classificação hierarquizada no sistema de arte, que marca não apenas as produções vinculadas a esse grupo, mas principalmente as pessoas artistas naifs. Para construção desse argumento, retomo a narrativa da história de origem, o cenário de sub representação nas pesquisas acadêmicas e, a partir de uma crítica estética decolonial sobre a ambição universalizadora das experiências européias, como a categoria passou a se conectar com uma visão de outro, popular, primitivo, com uma simplicidade mais próxima à natureza que à cultura e ideal de homem racional moderno. Por fim, detalho mais quantitativamente como as diferentes definições de naif apareceram no material analisado, evidenciando as diferentes disputas no próprio âmbito acadêmico.

⁵ Frase compartilhada da introdução do livro *Era uma vez* (2007), p.3, de Carmela Pereira.

A história da origem

Tanto para a academia científica quanto para os principais eventos ou materiais de arte, a origem do termo Arte Naif remete à trajetória do artista francês Henri Rousseau (1844 - 1910). A narrativa principal retoma a inserção do pintor no circuito artístico a partir da exposição de sua obra “Um dia de Carnaval” em 1886 no Salon des Independents/Paris e as principais críticas que recebeu na época, que o intitularam naif - ingênuo na língua francesa - como uma ironia desqualificadora: “a ingenuidade indicaria uma ausência de mediação do pensamento e uma incapacidade de reconhecer o mau gosto” (BRANDÃO; GUIMARÃES, 2012, p. 312).



Henri Rousseau *Uma noite de carnaval (Un soir de carnaval)*. 1885. Óleo sobre tela Óleo sobre tela. 1173,99 mm x 896,11 mm.

Com o início do século XX e a emergência dos movimentos das vanguardas européias (expressionismo, fauvismo, cubismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo, pop art), Rousseau passou a ser reconhecido entre artistas renomados do Sistema de Arte⁶ como Picasso e Léger. Os traços de autodidatismo e a ausência de técnicas acadêmicas, antes vistos pejorativamente, passaram a ser os atributos positivos de seu trabalho. Para Lucien Finkelstein, fundador do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil (MIAN)⁷, Rousseau foi um dos principais pilares da arte moderna e foi fundamental para os movimentos artísticos do século XX:

⁶ Neste trabalho, entende-se Sistema de Arte conforme Bulhões: “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmo rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (2014, p.15 e 16, apud, CORDOVA, 2017, p.468).

⁷ O museu foi fundado em 1995 e se tornou um dos maiores espaços de valorização da Arte Naif no Brasil e no Mundo. Contudo, em janeiro de 2022, a sede localizada no Rio de Janeiro foi vendida e hoje as 6.000 obras encontram-se sem destino e sem as condições adequadas de acondicionamento, sem refrigeração ou controle de umidade.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/museu-de-arte-naif-no-rio-tem-6000-obras-sem-destino-apos-venda-de-sede.shtml>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

É fato reconhecido que o revolucionário da arte do século foi Picasso, com o histórico quadro pintado no início de seu período negro, em 1907, *As moças de Avignon* (Les Demoiselles d'Avignon). Porém, ao pintar *A cigana adormecida* (La Bohémienne endormie), de 1887, Rousseau foi tão revolucionário, escandaloso e agressivamente moderno quanto Picasso duas décadas depois. **A diferença é que Rousseau não pretendia revolucionar nada** (FRINKELSTEIN, 2001, p.54. Grifo meu).

O que teria possibilitado a resignificação do termo ingênuo na trajetória de Rousseau? Em outras palavras, qual contexto permitiu que Rousseau passasse de um aduaneiro desconhecido para um dos maiores nomes da arte do século XX? Segundo o letrólogo Andrei Lima, parte da crítica compreende Rousseau como um artista isolado em seu tempo, como um “caso” excepcional que “põe em xeque a grade estética da história da arte” (VALLIER, 1991, p. 5. apud Lima, 2020, p.56), isto é, como um marco em si mesmo, um indivíduo com produção única. No entanto, apesar da particularidade estética de suas obras, parte de sua fama teria se justificado pelo contexto marcado por críticas ao entendimento de arte enquanto uma ciência de exatidão e rejeição às categorias estéticas da academia européia. De modo geral, Lima afirma que foi “na fissura, no interior do princípio mesmo da arte, no desgaste e declínio da tradição clássica então representada pela chamada arte acadêmica, [...] normas e práticas institucionalizadas nas escolas de belas-artes” (LIMA, 2020, p.56) que nasce a Arte Naif. Ou, nas palavras da curadora Nathalia Brodskaja: “É no declínio do ocidente que emergiram os naifs” (BRODSKAJA; RAU, 2019, p. 15).

Tendo em vista que Rousseau foi publicamente reconhecido pelos nomes da Arte Moderna por uma produção com potencial questionador às bases das escolas artísticas clássicas/acadêmicas, qual tem sido o lugar da Arte Naif na literatura acadêmica? Qual o valor dado a essa produção nas investigações e reflexões sobre arte?

Naif: o *outro* dentro de casa

Para analisar como a Arte Naif tem sido representada no meio acadêmico brasileiro, realizei um levantamento bibliográfico, entre julho/outubro de 2021, a partir das palavras-chave “Arte Naif”, “Arte Primitiva” e “Primitivo Moderno” em três bancos de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); na base Scientific Electronic Library Online - SciELO e na Scholar Google - ferramenta de pesquisa de conteúdos acadêmicos da Google. As palavras-chave foram definidas a partir do levantamento bibliográfico básico realizado para a construção do projeto de pesquisa.

Seguindo uma abordagem qualitativa, empreguei o método de Análise de Conteúdo já na pré-análise, realizando a leitura flutuante de todos os dados, isto é, uma leitura geral dos documentos encontrados para seleção, organização e sistematização das informações. Ao final

dessa primeira leitura, 41 trabalhos foram selecionados entre os 97 encontrados. A queda no número dos arquivos que compõem o *corpus* analítico desta pesquisa se deu, principalmente, pela duplicidade de artigo quando pesquisado “Arte Naif” e “Arte Primitiva” e pela exclusão dos estudos que trabalhavam com a ideia de arte paleolítica e neolítica.

O primeiro ponto que chamou minha atenção na etapa de levantamento de dados é que a temática da Arte Naif não tem sido muito explorada pela pesquisa brasileira. Enquanto o Banco Nacional de Teses e Dissertações apresenta 2,592 resultados para Arte Moderna, 3,519 para Arte Contemporânea e 1,184 para Arte Popular, apenas 24 aparecem para Arte Naif. Mesmo quando somados aos trabalhos sobre Arte Popular, o campo não representa mais que 16% dos estudos encontrados. Com o recorte de programas e instituições, podemos notar também que as Ciências Sociais têm deixado o tema de lado e as discussões têm ficado no campo das Artes Visuais, História e Museologia. Apenas um trabalho foi encontrado em um programa de sociologia, dois em antropologia, e dois ligados ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. Tal cenário já havia sido destacado pelo pesquisador Oscar D’Ambrósio:

A presente pesquisa consiste na discussão sobre o que é Arte Naif, quais são as suas variações e principais artistas. O problema maior é a própria definição do objeto de estudo. Para isso, teremos como base os poucos autores nacionais e estrangeiros que se debruçaram sobre o tema. Alguns deles, inclusive, não são trabalhos acadêmicos, mas catálogos de luxo voltados para a venda de obras ou a divulgação de museus ou coleções particulares. (D’AMBRÓSIO, 2013,p.7)

Quais as possíveis causas da sub-representação do tema Arte Naif na literatura acadêmica sobre arte? Por que encontramos tantas análises vinculadas aos movimentos de vanguarda européia e nomes como Picasso e poucas relacionadas à Arte Naif e Rousseau, se ambos representaram um momento de ruptura da história da arte e na forma de fazer e pensar a produção artística ocidental? Como se estabelece a relação entre esses movimentos e artistas para que ocorra essa discrepância de interesse investigativo?

Neste trabalho, proponho que tal sub-representação pode ser parcialmente explicada pelo contexto de surgimento dessa arte, marcado pela propagação de museus e uma intensa discussão social a acerca do *outro* e da relativização do ocidente, e, principalmente, pelas categorias às quais se vincula, como “popular” e “primitivo”, entendo que, uma vez vinculada a termos como popular e primitivo, a Arte Naif passa a representar uma posição social de alteridade frente ao modelo clássico europeu e inferiorizada nos cenários de investigação. Parto da reflexão proposta pelas pesquisadoras Brandão e Guimarães (2012), que entendem a categoria de Arte Naif como um indicador social que perpetua um dispositivo de

colonialidade, que exalta a estética ocidental e a arte produzida dentro desses termos e desqualifica experiências estéticas que fogem aos conceitos ocidentais já fixados.

Dito de outra forma, assim como as pesquisadoras citadas, apoio-me na discussão acerca da decolonialidade da arte produzida pelo filósofo Walter D. Mignolo (2010), que destaca o processo de transformação da *aesthesis* - termo que tem origem no grego antigo e com possíveis traduções nos termos “sensações” e “processos perceptivos”). Em estética, um aspecto teórico e limitante da arte, carregado de pressupostos eurocêntricos:

Essa operação cognitiva constitui, nada mais, nada menos, a colonização do mundo pela estética, pois se a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos dotados de sistema nervoso, este último é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas ao belo (MIGNOLO, 2010, p. 14. tradução própria).

Na experiência estética, o sentir e o perceber, assim como as formulações do “belo” e do “sublime” fazem parte do projeto moderno-colonial de ser, de ver e de mostrar que toma forma através da criação de estruturas canônicas, genealogias artísticas e taxonomias singulares de catalogação (GONÇALVES, MARINHO, SALES, 2020, p.1).

A partir dessa crítica decolonial, pode-se entender que a Arte Naif se viu limitada pela ambição universalizadora das experiências européias. No movimento de reduzir a *aesthesis* à estética, o ideal moderno-colonial de racionalidade se sobrepôs hierarquicamente sobre as outras formas de expressão e representação. Mesmo com sua origem européia, artistas naif se viram presos à armadilha da alteridade redutora do século XX. Dito de outro modo, o que antes era compreendido como sensação, experiência, sentidos e expressão, passou a ser limitado pela compreensão clássica e eurocêntrica de belo, a diferença foi reduzida ao ideal de evolução e razão, à clássica concepção de belo.

Para compreender melhor o movimento colonial de abordagem da diferença, retomo a narrativa sobre os museus antropológicos e a teoria social dos séculos XIX e XX. Se, ao final do século XIX, os museus antropológicos surgiram para “ênfatisar a “barbárie” dos povos exóticos, justificando a intervenção européia (Degli; Mauzé, 2006, p. 62), nas primeiras décadas do século XX, arte e teoria social passaram a buscar em outras civilizações uma fonte de renovação para recusa à tradição clássica. Procuravam o “primitivo”, isto é, artistas e etnólogos seguiam a crença de que encontrariam algo simples, puro e original, uma alteridade que revelasse a natureza humana intocada, estágios arcaicos da evolução da espécie (Goldstein, 2008).

Nesse movimento, artistas como Picasso incorporam a suas obras técnicas e padrões encontrados em civilizações do continente africano e Oceania, exposições como “Magiciens de la Terre”, Jean-Hubert Martin 1989, que se propunham se inclusivas, dar voz e espaço ao *outro*, receberam críticas de construírem narrativas repletas de estereótipos, verdadeiros

espetáculos do outro. “Por outro lado, a maior crítica que se fez à exposição francesa foi o fato de ela folclorizar e essencializar o não-ocidental, associando-o sempre ao arcaico, ao mágico, ao alternativo – o que deveria resultar bastante artificial (Goldstein, 2008, p.291).

Nesse período, não ser europeu, ser autodidata ou paciente psiquiátrico era ser primitivo e autor de obras onde o inconsciente tomava a consciência e fugia à razão, eram o *outro exótico*, “neotradicional” (APPIAH, 1997), uma classificação de posição marginal dentro do sistema de arte. É aqui que emerge Rousseau com sua arte, como um arquétipo da pureza e ingenuidade preservadas dentro da própria Europa. Seria o neo primitivo, termo constantemente utilizado para designar artistas e obras naifs, o *Outro* não distante.

Popular sim, ingênuo jamais!⁸

Em seguida, passei à etapa de análise do conteúdo, investigando os principais temas aos quais esse gênero tem sido vinculado e os principais conceitos que têm norteado a definição de naif. A fim de organizar os conteúdos coletados e prepará-los para a segunda etapa da análise, optei pela elaboração de planilhas no Microsoft Excel. A tabela continha as seguintes informações: identificação (título, pesquisadora (o), tipo de trabalho e instituição/programa de vínculo); posição no cenário de pesquisas (tema, 5 principais referências utilizadas, argumento central e metodologia) e, por fim, relação com o objetivo da pesquisa (conceito de Arte Naif utilizado).

Após essa sistematização, iniciei a exploração do material, construção de formas de codificação, registros dos textos em unidades de registro e criação de categorias (iniciais, intermediárias e finais). Para o processo de codificação e criação de categorias, atentei-me às colunas “tema” e “conceito de Arte Naif utilizado”.

As categorias dentro da coluna tema surgiram para classificar os trabalhos de áreas diversas a partir de seus objetivos e temáticas em comum. Meu intuito era que, a partir disso, pudessemos ter uma visão geral de como a pesquisa de Arte Naif se insere no meio acadêmico e com que temas e assuntos ela costuma se relacionar. As categorias de análise foram criadas conforme indica o anexo 1.

⁸ Formulação do artista naif Nelson Pimenta escrita na parede da 14ª edição da Bienal Naifs do Brasil

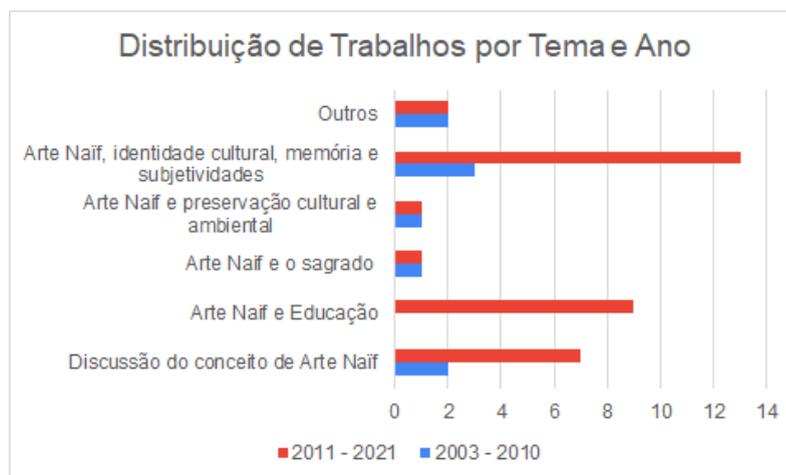


Gráfico 1 - Distribuição de Trabalhos Acadêmicos sobre Arte Naif por Temas. Fonte: elaboração própria.

A partir desses dados, identifiquei que os estudos sobre Arte Naif aumentaram consideravelmente nos últimos dez anos. Seguindo as novas tendências dos Estudos Culturais, esses trabalhos têm se dedicado à discussão de definições e compreensão de identidades, memórias e subjetividades. O campo da educação também é bem representado, a hipótese, ainda não confirmada, é que a Arte Naif tem se aproximado cada vez mais da educação pelos trabalhos educativos propostos pela Bienais principalmente após a edição de 2006 sob a curadoria de Ana Mae e pela proximidade do campo de cultura popular e educação na corrente freireana. A discussão em torno desta bienal em específico é discutida no capítulo seguinte.

Quando as linhas teóricas mais utilizadas, a semiótica de Mikhail Bakhtin, a teoria crítica de Walter Benjamin, a Histórica Cultural de Roger Chartier e o Construtivismo Estruturalista de Pierre Bourdieu têm sido as vertentes utilizadas para compreender a Arte Naif a partir das perspectivas social. Mais recentemente, autores como Stuart Hall, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres e Walter Mignolo têm aparecido nos debates acerca da construção do conceito e dos ideais e estéticas ligadas ao processo de colonização.

Sobre a distribuição de trabalhos com base no conceito de naif, segui com as categorias construídas de acordo com as premissas indicadas na tabela abaixo:

CATEGORIA	CONCEITO NORTEADOR	Nº de trabalhos
1. Problematização do conceito	Trabalhos que trazem o conceito de Arte Naif a partir de uma discussão sobre hierarquização e/ou conceitos colonizadores e marginalização.	12
2. Popular (por temáticas e estética)	Trabalhos que trazem o conceito de Arte Naif diretamente vinculado à Arte Popular pela similaridades entre temáticas e estéticas.	19

3. Por características da (o) artista	Trabalhos que trazem o conceito de Arte Naif ligado a características subjetivas das (os) artistas e/ou pela ausência de formação acadêmica.	17
---------------------------------------	--	----

Tabela 1- Categorias Iniciais conceito de Arte Naif. **Fonte:** elaboração própria.

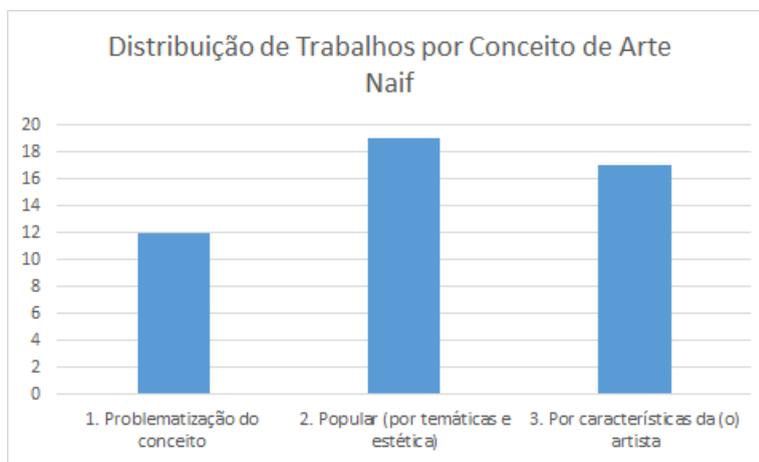


Gráfico 2- Distribuição de trabalhos por Conceito de Arte Naif. **Fonte:** elaboração própria.

De arte primitiva e ingênua, o termo naif foi se acoplando-se a outras designações, como espontâneos, neoprimitivos, puros e, mais recentemente, populares. A essa última, desencadearam-se associações como as ideias de *origem, tradição e identidade nacional*. Atualmente, os naifs populares são vistos por parte de seus entusiastas como guardiões das *raízes* de um povo, “turistas e colecionadores estrangeiros vêm [em suas obras] características próprias do povo, no nosso caso, do povo brasileiro” (SOUZA, 2013, p.70).

Ademais, a seleção de obras e sujeitos que personificam tais definições sinalizam também para o ideal de nação que é construído e defendido nas representações presentes no âmbito desse estilo, visto que é reconhecido, dentro de determinados circuitos artísticos, como um espaço de valorização da identidade e memória cultural (MANAGARDI, 2012) e campo de expressão de identidades regionais (SOUZA, 2013). Desse modo, as escolhas que moldam o perfil da Arte Naif brasileira evidenciam não apenas uma construção e significação de um projeto de arte, mas também de um projeto de nação (DINIZ, 2016).

Com sua definição constantemente submetida à arena de sentidos, os limites que cercam esse estilo artístico revelam relações complexas de classificação e representação enquanto indicadores de posições sociais, isto é, concepções de cultura que servem para restringir ou manter a noção de identidade dentro de um grupo, bem como estabelecer a diferença hierarquizada de valores entre grupos.

Igualmente mencionada por Palermo, interessa-nos nessa hierarquização compreender em que consiste a construção e o uso de categorias como “naif” e “primitivo” para designar a pintura de artistas de extração popular, na maioria das vezes autodidatas que, longe de ser um indicativo de sua poética, como ocorre quando se trata de

artistas do circuito oficial, funciona como um indicador social, um signo de procedência. (BRANDÃO;GUIMARÃES, p.310, 2012)

Apesar do olhar etnocêntrico para o *outro* na formulação das definições de Arte Naif, a (o) artista naif também produz identidades para si, articula categorias. A categoria não é apenas analítica e social — usada para investigação técnica ou como dispositivo de colonialidade —, mas é também política e usada para a arena de disputa por fomentos. A (o) artista naif se posiciona sobre as definições, “Popular sim, ingênuo jamais!”, como pontuou o naif Nelson Pimenta, nossa naif se relaciona com sistema de arte, seja desafiando, criando o próprio (retorno essa discussão no próximo capítulo), seja se adaptando a ele. *Apolitizar* ou reduzir nossas investigações às definições clássicas de naif é ignorar uma realidade de vidas e ações como a de José Antonio da Silva, um dos principais nomes da Arte Naif no Brasil.

“Não admito que me chamem de primitivo, caipira ou ingênuo. Tem que me chamar de gênio. Já provei que sou”. “Há anos me chamam de gênio. Apenas endosso. Não tenho complexo de inferioridade” (José Antônio da Silva, disponível em: <https://portalartes.com.br/historia/biografias/pintores-modernos/jose-antonio-da-silva.html>. Acesso em janeiro de 2023)



José Antônio da Silva. Enforcamento. 1967. Óleo sobre tela. 71 x 101 cm

Capítulo II - Arte, Raça e Identidade Nacional

Neste capítulo, busco compreender as possíveis relações entre a categoria naif e uma identidade nacional e as possíveis articulações como o debate racial. Para isso, investigo como diferentes representações de Identidades Nacionais e Raça relacionaram-se com a Arte Naif por meio das Bienais Naifs de 1992 a 2020. Argumento aqui que a sociologia da cultura e da arte, no Brasil principalmente, constituíram-se atreladas às noções de identidade nacional e ao debate racial e que tais temas perpassaram e perpassam a produção naif de diferentes formas, ora reforçando uma tradição arraigada no “mito das três raças”, ora de abrindo como uma espaço de produção de virtualidades, um campo para um novo devir (Deleuze e Guattari, 1997) do qual emergem representações distintas e discursos de memória, enfrentamento e projeções de novas humanidades.

Construo tal argumento, primeiro retomando a trajetória da Sociologia da Arte como método investigativo no Brasil, destacando como Raça, Identidade Nacional e Arte são temas intimamente interligados na história do pensamento social brasileiro. Após essa análise bibliográfica, aprofundo a investigação para compreender como tais temas aparecem em cada edição da Bienal, destacando as disputas e potências de seus diferentes posicionamentos ao longo dos anos.

Sociologia da Arte e Estudos Culturais

Segundo a socióloga Nathalie Heinich (2008), a Sociologia da Arte enquanto área do conhecimento sempre esteve em uma disputa por autonomia, constantemente nas fronteiras entre a estética filosófica, a história social da arte e outros campos da sociologia como Sociologia da Cultura. Em uma tentativa de definir os grandes marcos teóricos dos estudos sociológicos sobre arte, Heinich pontua três grandes gerações:

I - Estética sociológica, movimento de pesquisadores por volta dos anos 1930 que se dedicaram a investigar a *arte e a sociedade*, isto é, compreendia a dimensão artística como uma esfera dissociada da sociedade. Essa geração foi marcada por duas principais perspectivas teóricas, a de base marxista que compreendia a obra de arte como um reflexo das condições socioeconômicas e os estudos da Escola da Frankfurt, que desenvolveu suas análises a partir da noção de indústria cultural e cultura de massas, preocupando-se com efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicação;

II - A segunda geração foi formada pela História Social da Arte, cujo foco deu-se na investigação da *arte na sociedade*, com diversos estudos preocupados com o contexto de

produção das obras. A escola de historiadores britânicos como Raymond Williams e Peter Burke.

III - A terceira geração, denominada por Sociologia da Pesquisa, centra-se na compreensão da *arte como sociedade*, nomes como Raymonde Moulin, Pierre Bourdieu e Howard S. Becker utilizaram conceitos como “campo” e “mundo da arte” e pesquisas que priorizam metodologias estatísticas para explorar a noção de arte como atividade social com características próprias, com disputas e interações internas. Seguindo a tríade do predecessor Roger Bastide, foco na produção, distribuição e consumo, essa geração consolidou o campo da Sociologia da Arte e os impactos de suas análises extrapolaram o âmbito acadêmico, uma vez que suas visões foram base para promoção de eventos e formulação de políticas culturais (DABUL, 2018).

No Brasil, o primeiro curso de Sociologia da Arte foi ministrado em 1940, pelo professor Roger Bastide. O sociólogo francês foi primordial para a construção das ciências sociais institucionalizadas no Brasil, tendo sido orientador de nomes como Antônio Cândido, Florestan Fernandes e Maria Isaura Pereira de Queiroz, “homens de cultura”, segundo Mariza Peirano (1992), fazendo das artes e a cultura temas centrais de suas pesquisas. Contudo, com a sua substituição de Bastide pelo Florestan Fernandes em 1954, o modo de pensar e se fazer sociologia no Brasil passou a enfatizar questões da sociedade capitalista e industrial, desvalorizando os estudos de arte e cultura. (QUEMIN; SIMIONI, 2019).

Ao final na década de 1970, com a tradução de textos da Escola de Frankfurt, Bourdieu e Becker, é que a Sociologia da Arte começa e da Cultura começam a ganhar espaço no Brasil. Nessa época, em que o debate sobre cultura e a busca por um “Brasil profundo” (ORTIZ, 1985) estava em alta, o sociólogo Renato Ortiz retornou da França, após defender seu doutorado sobre a formação da Umbanda sob orientação de Bastide, e participou do processo de reorganização dos principais quadros acadêmicos nacionais. Seus trabalhos dialogavam criticamente com a teoria bourdieusiana e frankfurtiana de modo que foram fundamentais para a popularização de conceitos como *indústria cultural*, *habitus* e *campo* na ciência social brasileira.

Até a virada do século, as pesquisas nacionais centradas nas temáticas de cultura circundavam em torno de noções de miscigenação sincretismo, cultura popular, questão nacional e modernização/modernidade, foi apenas a partir de 2000, que a Sociologia da Arte institucionalizou-se. Em 2019, havia 84 grupos de pesquisas especializados na área segundo o Diretório de Grupos de Pesquisa da Plataforma Lattes do CNPq. Os museus, os espaços de exposições, o mercado da arte e a globalização, assim como o público e a formação e a

trajetória de artistas constituem alguns dos temas investigados por esses grupos. (CÂMARA; BÔAS; BISPO, 2019)

O processo de construção dessa subárea é marcado por descontinuidades, como mostra Dabul (2018). Ao lado dela, outro campo, mais abrangente e multidisciplinar, tem se formado: os Estudos Culturais. Segundo a pesquisadora Ana Carolina D. Escosteguy (1998), os Estudos Culturais têm origem comumente relacionada às produções do Centro de Birmingham, Reino Unido, ao final da década de 1950, especialmente em torno dos trabalhos de Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. Emergindo em um contexto pós guerra, em que os países europeus vivenciaram uma crise da identidade nacional e uma efervescência de sub culturas, as produções desse campo buscaram compreender as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, como as práticas culturais, representações e instituições se relacionavam com as transformações sociais.

Compostos por uma multiplicidade de objetos de investigação, têm em comum o questionamento de pressupostos binários e hierarquização de culturais, isto é, refutam os binarismos que fundamentam a episteme ocidental moderna - tradição/modernidade; primitivos/civilizado; natureza/cultura; cultura popular/cultura erudita, dentre tantos outros que muito serviram como mecanismos de fixação de sujeitos por meio identidades essencializadas, além de justificativas para os processos de dominação de um povo sobre o outro - desse modo, propõem um deslocamento epistemológico e metodológico nas ciências sociais. Assim como os questionamentos elaborados em seus trabalhos, os estudos culturais seguem “a unidade na diferença” (GROSSBERG, 1993), isto é, seu conjunto se forma pela e na diferença.

Diferente do que ocorre nos Estados Unidos, Inglaterra e Canadá, no Brasil, os Estudos Culturais não existem como área disciplinar. Na América Latina como um todo, sua presença tem resistido à tendência de se institucionalizar por meio de departamentos acadêmicos (ORTIZ, 1985). Esse aspecto está alinhado com o posicionamento de Stuart Hall, principal referência do campo no Brasil, “Nós rejeitamos, em resumo, uma definição descritiva ou prescritiva do campo” (HALL, 1980, p. 15)”. Outro ponto que singulariza os estudos culturais latino americanos é sua proximidade com movimentos de transformação social. Esse campo de investigação apresenta-se aqui como um projeto político tanto quanto teórico.

Em *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*, Escosteguy (2001) analisa os Estudos Culturais na América Latina, para ela, uma das barreiras dos estudos culturais aqui é a falta de tradução dos textos para o espanhol e o português e, para

além disso, uma falta de tradução para as realidades de sociedades marcadas por um passado colonial. Em sua análise, é a partir do anos de 1980, com a emergência das indústrias culturais, que os estudos culturais ganham força abordando, principalmente, as novas configurações da cultura popular. Nomes como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini ganham maior centralidade nos debates culturais. No Brasil, esses autores são acolhidos principalmente nas escolas de Comunicação (ORTIZ, 2019).

Em meio ao processo de redemocratização da América Latina, e das novas experiências sociopolíticas, o debate por uma cultura e identidade nacional retorna tensionado. Novos atores sociais, a eclosão das indústrias culturais e a *globalização da cultura*, rompem com o modelo de fronteiras e definições fechadas. A ideia dominante é abalada, trazendo a noção de identidade nacional para um campo de disputa de narrativas. Segundo Martín-Barbero, “é a própria categoria de fronteira a que perdeu suas referências e com ela a ideia de nação que inspirou toda uma configuração do cultural” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 173).

Em meio a esse contexto de indefinições e possibilidades, a investigação social passa a compreender cultura como campo de construtores e transformadores da sociedade, isto é, cultura como o locus da luta por hegemonia, um campo com autonomia relativa onde se materializam constantes intercâmbios e disputas de posições pelo domínio de categorias de pensamento. Essa nova abordagem exige um reposicionamento epistemológico e um questionamento dos próprios pressupostos e categorias de análise, visto que as práticas culturais, as representações, e também as nossas análises sobre elas, já não são apenas reflexos de uma sociedade, não podem mais, se é que algum dia puderam, ser lidas nas chaves do binarismo essencialista típicos do pensamento social ocidental, são espaços onde sujeitos e identidades são forjados infinitamente.

O foco das análises passa então para os processos de representação e construções narrativas e características contra hegemônicas e as transformações emergentes desses conflitos abertos de significações. Isto é, uma vez que o sujeito produz e é produzido na interioridade dos discursos e práticas socioculturais e, para mais, esses discursos encontram-se na permanente luta por hegemonia, o ponto central de análise passou a ser como os processos discursivos são constituídos. Os conceitos de *representação e sistema de representação*⁹ (HALL, 2018) tornam-se caros para as análises, visto que a representação tomou uma

⁹ Segundo Hall, regimes de representação são regimes de poder que fazem uso dos recursos históricos, econômicos, da linguagem e da cultura para significar e classificar o mundo, definindo não apenas quem são os sujeitos representados, mas também quem pode e como pode se representar. “Identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir embora sabendo[...] que elas são representações, e que a representação é sempre construída ao longo de uma falta ao longo de uma divisão a partir do lugar do outro e que, assim, não podem ser ajustadas -idênticas- aos processos de sujeitos que são nelas investidos (HALL, 2018, p. 112).

dimensão política. Nessa perspectiva, o ato de representar vincula-se não apenas à formulação de identidades, mas também à realidade ontológica dos sujeitos representados e as violências simbólicas que podem operar nas diferentes estratégias. “Nesse contexto, de representação como política, não ter voz ou não ser representado pode significar nada menos que a opressão existencial” (HALL, 2016, p.13).

“[...] fazer a história dos processos implica em fazer a história das categorias nas quais os analisamos não se prende apenas às disputas que concernem à carga semântica do conceito, ou mesmo o seu caráter metodológico, mas também como este conceito trabalhado teoricamente dá consistência a uma categoria social e classifica certos grupos, definindo para eles lugares de fala e de ação política em relação a outros grupos.” (CSERMARK, 2013, p.)

Em outras palavras, a categoria cultura popular existe para além da noção analítica, manifesta-se também como categoria social, não é dada a priori e se performa socialmente por meio de um constante relacional, forjando identidades e sujeitos que se insere em relações assimétricas de poder. O ato de definir o que e quem é sujeito da cultura popular localiza grupos dentro de uma organização social e não se trata de uma tarefa simples, como sinaliza Ortiz ao analisar o folclorismo, “os dados compilados pelos folcloristas [...] dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram”(Ortiz, 1992, p.07).

No caso das análises sobre cultura popular, as pesquisas passam a ressaltar as contra estratégias que se engendram dessas disputas narrativas e buscam submeter o processo representacional, enfatizando o aspecto produtivo da relação representação/diferença/poder e a construção de sujeitos e identidades. Para isso, identificar os conflitos centrais em torno do uso e definição da categoria de cultura popular torna-se primordial, pois significa compreender:

“as relações assimétricas de poder entre distintos grupos sociais que configuram as possibilidades de comunicação entre eles: em uma relação de alteridade, as categorias e mecanismos que permitem a dominação, o silenciamento e o sequestro de fala do outro são também a gramática pela qual se dá o diálogo e as disputas por inclusão política, acesso a lugares de fala e definição de significados dessas próprias categorias” (Csermak.2013, p.XX).

No Brasil, discutir cultura popular se trata-se de colocar em disputa interesses de diferentes grupos sociais na construção de um projeto de nação (ORTIZ, 2019). Segundo Abdias Nascimento (1978), essa implantação da nação brasileira e a construção de uma identidade nacional estiveram diretamente vinculados a um projeto de nação que visava ao genocídio do negro e ao extermínio da cultura negra no Brasil. Desde a abolição da escravidão, a noção de povo brasileiro vem sendo discutida sem se desprender do debate racial (Munanga, 2006). No final do século XIX, a produção cultural foi marcada pelo romantismo com obras como o *Guarani* de José de Alencar. Nssas produções, a ideia de povo

exclui o negro como sujeito e estereotipa o indígena através da representação do “herói nacional”.

Artistas modernistas da Semana de Arte de 1922, seguindo a tendência internacional de valorização e construção de uma noção de cultura nacional e identidade de um povo, promoveram uma ruptura das representações de brasilidade por meio do movimento antropofágico. Enquanto obras da teoria social como *Evolução do povo brasileiro* (VIANA, 1923), afirmavam o pensamento raciológico nefasto do século XIX de que os negros eram uma raça inferior e carregavam em si patologias que, através da miscigenação, levariam a degenerescência biológica do país¹⁰, o movimento artístico moderno afirmavam romanticamente nossa identidade no índio e no negro escravizado.

Esse posicionamento dos artistas de 1922 é reforçado nos estudos sobre cultura durante a era Vargas. A década de 1930 foi marcada pelo pensamento dos que vieram a ser conhecidos como os “intérpretes do Brasil”: Caio Prado Jr, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Cada um ao seu modo fortaleceu a noção de brasilidade a partir do conceito de mestiçagem harmônica e mito das três raças. Ambos os processos de representação, tanto do movimento artístico como da análise cultural, dialogaram e contribuíram para um projeto de nação e sociedade brasileira que nega o debate racial e exporta essa visão, o mito da democracia racial, para o mundo. Tanto que, na década de 1950, a ONU, por meio do projeto UNESCO, financiou um conjunto de pesquisas sobre as relações raciais realizado pela Escola Paulista de Sociologia, em busca de desvendar o “segredo” para uma harmonia entre raças pós Segunda Guerra.

Ao negar o debate racial e defender uma visão de identidade homogênea,

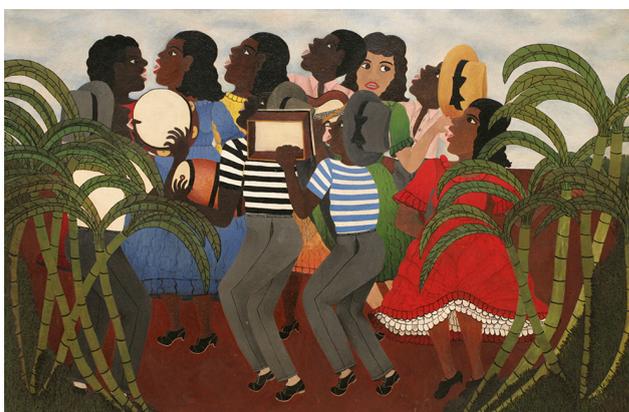
“o movimento romântico tentou construir um modelo de Ser nacional, a construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. [...] O problema com que os movimentos negros se deparam é de como retomar as diversas manifestações culturais de cor, que já vêm muitas vezes marcadas com o signo da brasilidade.”(ORTIZ, 1985, p.43).

Isto é, ao negar a diferença e defender uma unidade fixa e sem conflitos, esse entendimento de cultura nacional exclui subjetividades negras e renega a esses sujeitos uma condição existencial posta pela representação, é “a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (Munanga, 2006, p. 55).

Nas décadas de 1940 e 1950, movimentos artísticos começaram a discutir temáticas sobre a existência de uma “arte negra” no Brasil. Nesse período, Abdias Nascimento discutia

¹⁰ Nina Rodrigues

as possibilidades do Teatro Experimental do Negro (TEN); no pensamento social, Arthur Ramos abordada as produções estégias religiosas como “arte negra” e, é nesse momento também, que as obras do artistas Heitor do Prazeres, principal nome da Arte Naif brasileira, começam a ganhar espaço nos circuitos de arte. Sambista fundador da escola Portela, nascido e criado na região portuária do Rio de Janeiro, a qual batizou de “pequena África”, Prazeres gostava de retratar a vida nas favelas cariocas, brincadeiras de crianças, festividades e, principalmente, rodas de samba. É Prazeres que, juntamente com Rubens Valentim, vai representar o Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, no Senegal, em 1966 (SALUM, 2000).



Heitor dos Prazeres. Samba no Canavial. 1950 Óleo sobre tela.

Da segunda metade da década de 1950 aos anos 1970, o âmbito das discussões culturais foi marcado por três grandes órgãos: o Movimento Folclórico Brasileiro, os Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes - CPCs-UNE e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (fechado logo após o golpe militar de 1964 que instaurou o regime ditatorial no país). De acordo com Ortiz, a geração de pesquisadores isebianos retomou os trabalhos sobre cultura no Brasil, mas seguindo agora uma nova perspectiva nacional desenvolvimentista, fazendo uso de conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”.

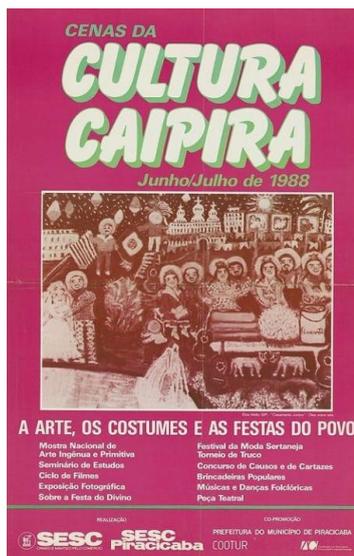
As noções e provocações acerca da categoria cultura impactam diretamente as produções e práticas culturais da época. As críticas do isebiano Paulo Emílio sobre o cinema nacional, vão impactar as produções de Glauber Rocha e a construção do cinema novo; as noções de cultura popular como um campo de consciência e espaço para revolução, vão influenciar diretamente o campo educacional por meio de ninguém menos do que Paulo Freire e, no Movimento Folclórico, é a concepção de valorização da cultura nacional entendida como popular, folclórica e ligada à tradição que guiará as tentativas de institucionalização dos estudos folclóricos. Esse movimento esteve diretamente ligado ao discurso do

desaparecimento. (ORTIZ, 1985) A partir do golpe de 1964, a compreensão de cultura popular no Brasil assume também uma compreensão política. A ideia de uma identidade nacional com base no pressuposto de democracia racial passa a compor o dogma do governo militar (GUIMARÃES, 2012.). Tal compreensão oculta o debate racial e, exemplo disso, é a exclusão da pergunta sobre “cor” do censo de 1970 (PORTELA, 2017).

Os anos 1980 e 1990 foram marcados pelo processo de redemocratização e a disputa por novas significações em torno da identidade nacional tornou-se ainda mais concreta. Segundo Portela (2017), é nesse período que movimentos negros como o Movimento Negro Unificado (MNU) e movimentos de povos indígenas passam a disputar intensamente os debates e representações de cultura nacional, tanto por meio de ONGs quanto pelo do Estado, diversos discursos surgem para questionar as definições em torno do mito das três raças, No caso do recorde em torno no debate de uma cultura negra, os movimentos se inspiram nos movimentos estadunidenses e nos processos de independência das colônias africanas para retomar ancestralidades e defender identidades étnicas específicas, negando homogenizações e enfatizando diferenças. Propõem uma visão de país multirracial e multicultural.

É nesse momento, em 1986, que surge, focada na representação de uma cultura do interior e próxima do rural, a Mostra Nacional de Arte Ingênuo e Primitiva, a Bienal Naïfs do Brasil, inserida no projeto Cenas da Cultura Caipira. Em 1992, sob a curadoria de Antonio do Nascimento, temos a primeira edição autônoma da Bienal Naïfs do Brasil. Segundo a aba institucional do site do SESC-Piracicaba, desde seu início, consolidava-se como um espaço destinado às expressões artísticas de caráter popular, autodidata e espontâneo (SESC, 2020), isto é, “o propósito primordial era valorizar e divulgar essa vertente artística fortemente marcada por elementos que distinguem a cultura popular brasileira” (D’AMBÓSIO, 2013, p. 7).

Para compreender como esse evento, considerado um dos mais importantes para a arte popular nacional, levanta as questões sobre identidade nacional e o debate nacional, segui com a análise das representações formadas dos catálogos das edições de 1992 a 2020.



Cartaz de divulgação Cenas da Cultura Caipira 1988. Acervo do Sesc Piracicaba

Bienal Naifs do Brasil: 1992 - 2020

Analisar os catálogos das Bienais Naifs do SESC Piracicaba de 1992 e 2020 foi um dos grandes desafios desta pesquisa, em parte pela diversidade de formas textuais, linguagens e vozes que compõem a maior parte dos escritos e, em parte, pelo esforço metodológico que se faz necessário para realizar uma leitura sociológica das obras. Ao me deparar com os catálogos das edições anteriores a 2016, mostros que eu não visitei e não tive contato com curadores, vi-me diversas vezes me perguntando: Como essa obra foi mediada? Como foi recebida pelos diferentes públicos? Será que foi destaque entre tantas que compõem a exposição?

Essas questões parecem-me importantes porque, ao olhar para o catálogo da edição de 2016, em que tive a oportunidade de conhecer um dos curadores, artistas e também foi amplamente comentada pelo funcionários e visitantes durante minha experiência como mediadora, e a de 2018, em atuei todos os dias nos espaço expositivo, vi a experiência era cheia de lacunas e ainda mais subjetiva. Pelos catálogos, minhas interpretações e o que me chama a atenção sofre menos influência do espaço, pessoas, cheiros e sons que fazem diferença na recepção das obras.

A Bienal Naifs se faz no contato com o público e na experiência educativa. A recepção, assim como nos informam os Estudos Culturais - teorias de Stuart Hall (2003) e Jesús Martín-Barbero (1995) - é etapa fundamental para ativação e criação de significados no processo comunicativo, onde ocorrem as negociações simbólicas e a produção de novas representações a partir das representações. Isto é, trata-se de um processo ativo, em que os

signos visuais “já codificados se interseccionam com os códigos semânticos profundos de uma cultura”.

Dito isso, o objetivo desta seção se centra na análise de como a Arte Naif é conceituada pelo circuito de curadoria das Bienais Naífs do Brasil e se, para esse grupo, há uma relação entre a categoria e uma cultural/identidade nacional a partir, exclusivamente, dos textos encontrados nos catálogos. Outro ponto importante é que, conforme pontuou D’ambrosio (2013), as curadorias da Bienal Naífs não estabelecem um conceito definido de Arte Naif, cada júri de seleção e premiação adota um critério próprio, assim como cada proposta curatorial é própria e segue caminhos que dificilmente se cruzam.

Frente a esse desafio, segui a abordagem da análise de conteúdo para observar como cada edição apresentou-se. Os dados foram reunidos em duas planilhas no Microsoft Excel. A primeira continha informações básicas de identificação: data, curadoria, júri, artistas selecionados, artistas premiados e conceito principal. Já a segunda focou no objetivo deste trabalho, analisando: trechos que buscam uma definição e/ou problematização do conceito naif e trechos que estabelecem uma relação direta com a identidade nacional e/ou debate racial.

Estabelecido que as definições de Arte Naif não eram concretas nesses materiais, segui com classificação dos textos com base na presença de uma relação direta com a identidade nacional e/ou debate racial. Analisando os trechos, foi possível elencar três categorias centrais, construídas conforme conceito norteador indicado na tabela abaixo.

Categoria	Conceito Norteador	Edições
N/A	Catálogos com textos que não possuem uma relação direta entre a Arte Naif com a identidade nacional e/ou o debate racial.	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Bienal Naífs do Brasil (10ª edição)" 2. "Mostra Internacional de Arte Ingênua e Primitiva (1ª edição)" 3. "Bienal Brasileira de Arte Naif (2ª edição)" 4. "Bienal Naífs do Brasil (6ª edição)" 5. "Bienal Naífs do Brasil (7ª edição)" 6. "Bienal Naífs do Brasil – Daquilo que escapa (14ª edição)" 7. "Bienal Naífs do Brasil - O Santuário Refletido no Espelho (12ª edição)"
Ideia de Povo Brasileiro Miscigenado	Catálogos com textos que possuem uma relação direta entre a Arte Naif e a cultura nacional/identidade nacional e/ou o debate racial a partir	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Bienal Naífs do Brasil (9ª edição)" 2. "Bienal Naífs do Brasil (3ª edição)"

	da ideia de “miscigenação”, “povo miscigenado” e “povo formado por três grupos”	<ol style="list-style-type: none"> 3. "Bienal Naífs do Brasil (4ª edição)" 4. "Bienal Naífs do Brasil (5ª edição)"
Cultura/ Identidade Nacional como Multicultural e/ou novas discussões sobre Identidade	Catálogos com textos que não possuem uma relação direta entre a Arte Naif e a cultura nacional/identidade nacional e/ou o debate racial a partir de uma reflexão sobre as definições e categorias.	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Bienal Naífs do Brasil – Entre Culturas (8ª edição)" 2. "Bienal Naífs do Brasil – Todo Mundo É, Exceto Quem Não É (13ª edição)" 3. "Bienal Naífs do Brasil – Ideias para adiar o fim da arte (15ª edição)"

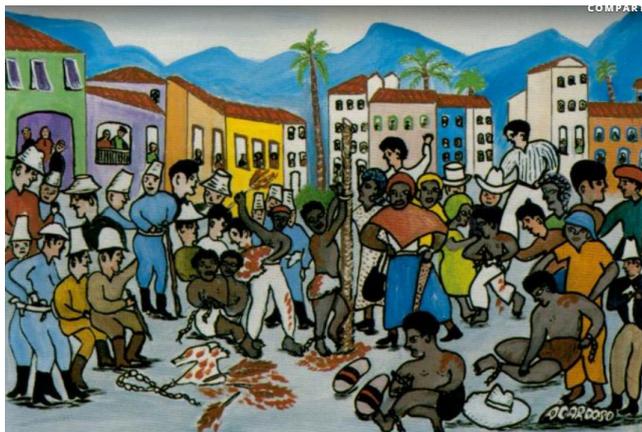
Tabela 2 - Categorias Iniciais: relação com o tema de identidade nacional e/ou debate racial . **Fonte:** elaboração própria.

Por meio dessa categorização, foi possível identificar que, quando estabelecida a relação com a cultura nacional, os textos que compõem os catálogos das bienais, escritos pelos júris e curatoriais, mantém o pensamento dominante da década de 1930, em outros termos, a noção da "fábula das três raças", marcou a perspectiva desse grupo ao nos anos iniciais do evento. Abaixo dois trechos que mais chamaram-me a atenção.

Pintores que trouxeram para as telas uma poética saborosamente brasileira revelando para nós próprios a riqueza de nossas cores dos nossos costumes e tradições aflorando assim a identidade cultural deste imenso e Rico país no qual se mesclam num todo índios, negros e europeus numa miscigenação que resultou uma música exuberante e melodiosa uma comida gostosa e sobretudo um povo Alegre sensual espontâneo (SANT'ANNA, SESC, 1998)

A Bienal Naífs do Brasil é certamente um espaço privilegiado de reafirmação da identidade cultural do país e num dado pela cor intensa pelo vigor mestiço e pela cultura de um povo que encontra na simplicidade o caminho para uma preciosa sofisticação (MIRANDA, SESC, 2000).

Os trechos acima evidenciam o tom central dos textos que compõem as primeiras edições da bienal: a invocação de uma representação de cultura nacional de um povo mestiço e harmônico que nega as dimensões do conflito racial que marca a trajetória colonial do Brasil. Contudo, analisando as obras selecionadas do catálogo da edição de 1998, a obra *Castigo*, de Anésio Cardoso, chamou-me a atenção por retratar a violência contra corpos negros. A partir disso, faz-se necessário questionar: quais representações e discursos acerca da nossa identidade e da nossa história estão em disputa nesses eventos culturais? Se, por um lado, os discursos curatoriais e a boa parte das obras reforçam o mito das três raças, por outro, obras e artistas encontram espaço para a produção de novos discursos que desafiam o olhar tradicional sobre o Brasil e rememoram histórias que a tradição oculta.



Anésio Cardoso. *Castigo*. 1940. Acrílica s/ duratex - 40 x 60 cm.

Três edições mais recentes chamam a atenção para os novos caminhos pelos quais as artes, os estudos sobre cultura e os agentes desse sistema - aqui representados para curadoria - tem percorrido. A “Bienal Naífs do Brasil – Entre Culturas (8ª edição)”, que teve a educadora Ana Mae Barbosa como curadora, foi um dos grandes marcos das Bienais. Seguindo a proposta de arte-educação triangular, isto é, uma concepção que o conhecimento sobre arte só acontece a partir de três dimensões: Contextualização histórica (conhecer a sua contextualização histórica); Fazer artístico (fazer arte) e Apreciação artística (saber ler uma obra de arte). Ana Mae renovou a proposta do evento em Piracicaba, trazendo um perspectiva histórica e crítica para os textos do catálogo e também ampliando o trabalho de arte educação e mediação realizado pela instituição.

Com isso, o termo Naif e até mesmo a noção de cultura popular, assim como a própria história da arte, foram apresentados a partir de uma perspectiva histórica que pontua processos de opressão, como mostra o trecho abaixo:

Em oposição ao termo Arte com A maiúsculo encontram-se os termos Arte Naif, Arte Popular, ínsita, etc., frequentemente ligados a manifestações e produções da criação do povo. Os conceitos de primitivo, ingênua, marginal são usualmente ligados à arte popular e aos seus desdobramentos e concorrem para situações de exclusão, violência e anomalia. Parece nomenclaturas inocentes, mas revelam formas de opressão, de colonização. Situam-se à margem, atrelados à noção de Popular ou à extensão do caráter de marginal e de periferia. (GUIMARÃES, 2006, p. 13)

A 13ª edição, *Todo Mundo É. Exceto Quem Não É*, organizada por Clarissa Diniz e Claudinei Roberto da Silva, possui textos que são aulas para os estudos sociais. Influenciados pela perspectiva do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, pela noção derridiana de *différance* e pelo conceito de multiculturalismo policêntrico, buscam não definir nem propor uma visão para Arte Naif e qualquer projeto de cultura popular ou identidade fixa.

Declarar que somos *todos, exceto quem não é* não deve ser política de harmonização das diferenças. Pelo contrário, a força da proposição reside no âmbito da disjunção, na ideia da exceção, que instaura um processo de diferenciação contra um fundo dado. Trata-se de um modo de singularização, de subjetivação. Em antagonismo a ideia utópica de que “no fim, somos todos iguais” a ideia de que somos todos exceto que

não é aposenta a referência de igualdade em prol da dimensão ontológica abstrata cuja definição de lógica (afinal o que é o todo mundo é?), atenta menos para identidade uniformes do que para subjetividades correspondentes. Mais equivalência, menos igualdade. Contexto no qual diferir não é um ponto essencial (quicá ontológico, como "diferentes"), mas uma posição sempre relacional: o diferente está continuamente em diferenciação podendo inclusive indiferenciar-se (DINIZ, 2016, p.37)

Clarissa e Claudinei elaboram a 13ª edição de modo a propor uma nova perspectiva sobre o debate Arte Naif/arte popular x arte erudita. O objetivo aqui é transpor-se às categorias e compreender as identidades não mais como características fixas e definidas, mas sim pensar nas práticas culturais e na criação naif como espaços de produção constante de diferenças e identidades incompletas. A compreensão de diferença aparece como manifestação de transcursos sociohistóricos e discursivos que já não podem ser lidas nas chaves dos binarismo essencialistas, pois o sujeito e as subjetividades que daqui emergem são resultados relacionais, inconstantes e inconclusivos.

Ao, em suas entrelinhas, provocar que todo mundo é [naif], exceto quem não é, o projeto desta Bienal - e, mais especificamente, a exposição Todo mundo é, exceto quem não é - , colocando "o naif" como condição generalizada, tem a intenção de pôr de lado a "questão de ser ou não naif" para construir tramas de relações entre artistas diversos, cuja convivência nos lança em experiências poéticas, estéticas e políticas que se contaminam e se diferenciam incessantemente (DINIZ, 2016, p. 36)

Ao apresentarem os conceitos de naif e popular como relacionais, os curadores ampliam a discussão para outros dois pontos relevantes: a arte popular como um projeto de nação e as categorias e identidades como campos de disputas para políticas culturais e disputa por fomentos. Para Diniz, a Bienal, ao implementar um projeto de mapeamento e valorização da Arte Popular/Naif, engendra também um projeto de nação, em motivo disso o "Brasil" que compõem o seu título. Ao que se refere às políticas culturais, a curadora expõe a "faca de dois gumes" que se atrela às medidas de valorização da cultura popular:

A despeito da absoluta importância de políticas de fomento à diversidade cultural brasileira, persistem as provocações com os riscos eminentes de testemunharmos políticas de valorização das singularidades acabarem por se transformar em práticas de manutenção das distâncias entre as muitas diferenças (e, com isso, dos lugares sociais a elas historicamente salvaguardadas), e não em um diálogo e ressonância. (DINIZ, 2016, p.35).

As práticas de valorização da cultura popular, embora carreguem as potencialidades de espaços de resistências, podem também ser medidas de "manutenção de distâncias", isto é, uma vez entendida como uma identidade fixa e definida em oposição à noção de erudito, a noção de popular pode se construir como uma categoria social estereotipada a partir de uma concepção de alteridade desarticulada do jogo de posições, ou seja, como uma representação que localiza sujeitos e diferenças e, no jogo de saber/poder, enclausura-os em tempos e espaços, negando a esses sujeitos as potencialidades de criação das posições relacionais. Tal posicionamento ecoa a compreensão de estereótipo de Homi Bhabha, para ele, "o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma realidade, é uma

simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representar que, ao negar o jogo da diferença, constitui um problema” (BHABHA, 2013, p. 130).

O posicionamento dessa dupla de curadores gerou uma série de conflitos com artistas e público, evidenciados nos diálogos não formais dos funcionários que acompanham a bienal desde seus anos iniciais; é comum se referirem a 13ª edição como a “bienal da discórdia”¹¹. O principal ponto de disputa aqui ficou evidenciado em diálogo com os curadores da 14ª edição: apesar de buscarem romper com as noções fixas, a ideia de identidade e de identidade popular e naif ainda se faz necessária quando pensada a partir da distribuição de fomentos. Ao se depararem com obras e artistas que também encontram espaço em exposições voltados a outras categorias de arte como a arte contemporânea, artistas tradicionalmente naifs trazem o discurso e o medo de “perda de espaço”. Esse ponto reforça a reflexão levantada do capítulo anterior. Naif não aparece apenas como uma categoria analítica de classificação em catálogos de arte, mas sim como uma categoria social que se torna também categoria política de disputa por espaços e por fomento.

Pensar identidade na atualidade é essencial, pois significa pensar as disputas internas dos regimes de representação que nos produzem. Regimes de representação são regimes de poder que fazem uso dos recursos históricos, econômicos, da linguagem e da cultura para significar e classificar o mundo, definindo não apenas quem são os sujeitos representados, mas também quem pode e como pode se representar.

Identities são as posições que o sujeito é obrigado a assumir embora sabendo [...] que elas são representações, e que a representação é sempre construída ao longo de uma falta ao longo de uma divisão a partir do lugar do outro e que, assim, não podem ser ajustadas -idênticas- aos processos de sujeitos que são nelas investidos (HALL, 2018, p. 112)

É em meio à efervescência do debate sobre identidade e categoria que a 14ª edição se posiciona como “Daquilo que escapa”. A Arte Naif que encontramos na edição de 2018 começa sendo formada por um discurso curatorial que se define a partir da possibilidade de ser. Naif aqui não se limita a uma posição social da pessoa artística, a um tema ou a um conjunto de técnicas específicas, mas sim a partir de tudo que escapa, que foge às definições. Naif se posiciona como um devir constante, a arte sendo em si uma linha de fuga (Deleuze e Guattari, 1997). A disposição das peças e a escolha dos convidados reforça essa categoria

¹¹ A expressão “Bienal da discórdia” apareceu em diálogo com diversos funcionários do SESC- Piracicaba durante um estágio realizado na unidade no ano de 2018.

como espaço para todos aqueles que não cabem a uma identificação. Desde de o hall de entrada da unidade SESC Piracicaba, com obras emprestadas do Museu Bispo do Rosário¹².

“Também os loucos e os alienados, todos aqueles que não cabem numa identificação. Gente sem endereço certo, franjas dos corpos coletivos, “minorias”, linhas de fuga na multidão. Um devir cujo único território constituído é a arte que se desenvolve.” (ZORDAN, 2005, p.270)



Arlindo de Oliveira. Não corra que eu vim buscar sua alma. Madeira, tinta acrílica, plástico, metal acrílico e cabo de aço. 75 x 39 x 125 cm



Marcia Silveira. Aurora Cursino (Paciente Juquery). 2017. Papietagem e Papel Machê .80 X 80 X 70

Por estar presente e acompanhar mais de 100 visitas com meditações guiadas da 14ª edição, pude vivenciar a disputa sobre memória e história, sobre estereótipos e a quebra dessas por meio do contato com obras e linguagens artísticas distintas. Presenciei diálogos de grupos de visitantes em frente às obras *Nostalgia* e *Agora* de Ivan César trazendo

¹² O Museu Bispo do Rosário “é responsável pela preservação, conservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário – um dos expoentes da arte contemporânea, de reconhecimento nacional e internacional.[...] que carregava todos os estigmas de marginalização social ainda vigentes em nossa sociedade – negro, pobre, louco, asilado em um manicômio – consegue, na sua genialidade, subverter a lógica excludente propondo, a partir da sua obra, a ressignificação do universo, para ser reunido e apresentado no dia do juízo final.” Disponível em <https://museubispodorosario.com/>. Acesso em 20/11/2022.

questionamentos importantes sobre como se conta uma história e como se classifica uma memória:

Visitante 1: “Verdade, naquela época era melhor, a vida simples do interior”

Visitante 2: “Melhor pra quem? Não pros pretos que estavam trabalhando como escravos e nem pras mulheres”



Ivan Cesar. Nostalgia 2017. Acrílico sobre tela. 40 X 63 cm



Ivan Cesar. Agora. 2017. Acrílico sobre tela. 40 X 63 cm

Outro debate comum era sobre o estereótipo da pessoa indígena. Por meio da obra de Diego Carvalho de Paula, “*Entre Malocas*”, parte das pessoas visitantes se questionava sobre o genocídio e a favelização indígena, sobre fluxos migratórios, urbanização e sobre o imaginário social sobre a vida da pessoa indígena. Com isso, reforço que a Bienal Naïfs do Brasil e a Arte Naif se manifestam como um meio, um espaço, uma arena de disputa e criação de identidades, memórias e histórias plurais. O Brasil Naif não é dado a priori, mas construído nos diferentes discursos artísticos, curatoriais e na pesquisa sobre arte e cultura.



Duhigó. Maloca Tuyuka. 2016. Acrílico sobre tela. 90 X 150 cm



Diego Carvalho de Paula. Entre Malocas. Mista. 90 x 120 cm

Na edição de 2020, a curadora Renata Felinto já apresenta sua posição no título “A ideia do Naif como estratégia decolonial”. Influenciada pelo pensamento de Ailton Krenak e Arthur Danto, propõe ao lado da curadora Ana Velar, um processo de repensar possibilidades de humanidade a partir da arte. A partir da obra de Ailton Krenak, “Ideias para adiar o fim do mundo”, as curadoras , por meio de outra cosmologia, compreendem as a diferença como força criadora e apresentam o artista naif como que nega as padronização e se produz nossas novas de vivência por meio de suas obras.

[...] as ideias de Krenac tanto se fundem no título que propomos ideias de Arthur Danto para adiar o fim da arte, a partir de nossa ousadia criativa. Antes mesmo de tais escritos terem saído da mente desses homens, artistas naifs já trabalhavam para adiar o fim de uma única forma de se pensar e de se fazer arte. Rompiam com a noção de escola ou movimento artístico à medida que incorporaram os princípios da diversidade em sua constituição como coletividade pluralidade como tônica de seus saberes fazeres não sistematizadas comum um hermetismo das academias escolas e faculdades” (FELINTO, 2010, p.21).

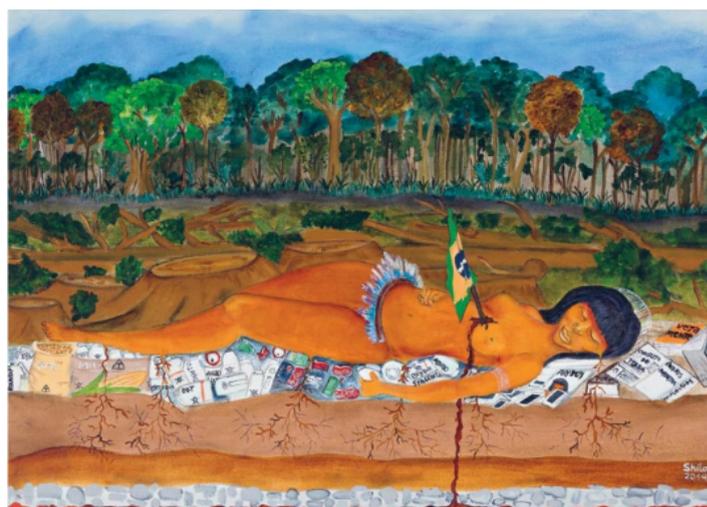
A Arte Naif é vista como uma estratégia de subversão. Campo de potência para a emersão de novos mundos e subjetividades. “É tempo de encararmos a face que imaginávamos ter e reconhecemos a face que temos. E nossa Face é uma multiface, é multicolor, nossos seres - corpos - nações tem muitas conformidades em números

conhecimentos” (FELINTO, 2020, p.21). Aproximando de temas como a crise ambiental, essa edição da bienal busca por nossas possibilidades de humanidade e de relações com o meio. A ideia de Brasil aqui parece tensionada, não se contentando em apagar diferenças e evitar conflitos, mas também não se reduzindo a eles e sim projetando novos mundos. Quais possibilidades de humanidade encontramos dentro da Arte Naif?

Para a curadora Ana Velar, pensar a Arte Naif como categoria inferiorizada frente ao sistema de arte é acreditar que há apenas um sistema e um conjunto de regras. O que trazem nessa edição é a concepção de que a Arte Naif é um sistema em si só, autônomo, que se cria, molda e remolda com regras próprias sem, com isso, deixar de dialogar com outras áreas.



Alessandra Adamioli. Cotidiano II. 2019. Acrílica sobre tela. 55 x 89 cm



Sheila Joaquim. 2019. O martírio de Nossa Senhora do Brasil. Acrílica sobre tela 50x70 cm

Considerações Finais - Pessoas que fazem arte e vida¹³

Meu propósito com este trabalho foi analisar e compreender as disputas de sentido sobre a Arte Naif no Brasil, com foco nos debates sobre a formação de uma identidade nacional e seus imbricamentos com a temática racial. Procurei compreender o que é o Brasil Naif, isto é, qual a representação de Brasil e de identidade nacional temos por meio e na Arte Naif apresentada nas Bienais Naïfs do Brasil do SESC - Piracicaba. De modo geral, posso afirmar que o Brasil Naif não é dado a priori, mas construído nos diferentes discursos artísticos, curatoriais e na pesquisa sobre arte e cultura. O processo é, em si, um conflito de representações e signos, ora sendo essencializado por meio de estereótipos e categorias fixas, ora sendo perpassado por diferentes agenciamentos artísticos e sociais que escapam às identidades fixas e, por meio das linhas de fuga da Arte Naif, engendram novas subjetividades e, quiçá, novas humanidades e mundos possíveis.

No primeiro capítulo, mostrei como a categoria de Arte Naif e suas diferentes definições representam uma disputa maior de posicionamentos sociais. Isto é, por meio da história de origem dessa arte, do contexto de emergência e de sua sub representação nas investigações sobre arte, evidenciei que os processos e as tentativas de definição da categoria envolvem problemáticas maiores da hierarquização dentro de um sistema de arte tradicional, em outros termos, a definição e redução da categoria a expressões como *primitivo*, *ingênuo*, *popular* refletem práticas do colonialismo que manipula a diferença e submete a alteridade a condição de *outro exótico*.

Ressalto aqui, contudo, que o movimento não é apenas do olhar etnocêntrico para o *outro*, nossa pessoa artista naif também produz identidades para si e articula categorias. A Arte Naif não é apenas categoria analítica e social - usada para investigação técnica ou como dispositivo de colonialidade - mas é também política e usada na arena de disputa por fomentos. Investigar como o conjunto heterogêneo de artistas naifs articula essa categoria é uma linha de possibilidade para pesquisas futuras.

No segundo capítulo, exponho a relação cultura popular e identidade nacional e seus imbricamentos com o debate racial tanto na ciências sociais quanto nas bienais, mostrando que o Brasil Naif está tanto arraigado na tradição quanto está sendo retratado com uma história contata por novas representações. Como traz a antropóloga Manuela da Cunha (2009), falar de cultura no Brasil, cultura popular principalmente, é falar de raça, sendo assim, construí esse segundo capítulo evidenciando como esse debate é imbricado tanto nas nossas

¹³ Cito aqui uma das linhas de percurso online da 15ª edição da bienal. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/bienal-naifs-2020/catalogo-15-bienal-naifs>. Acesso janeiro 2023

produções científicas sobre cultura e arte como na própria construção das propostas curatoriais e nas obras expostas e produzidas ao longo das 15 edições da Bienal Naiifs do Brasil. Mostrei como discurso curatorial e obras passam tanto pela afirmação da história tradicional do Brasil, da fábula das três raças, quanto pela retoma do discurso sobre a história, trazendo os conflitos que marcam a construção do ideário de nação. Além disso, a investigação sobre as últimas edições, principalmente, mostrou que a Bienal é um espaço onde a diferença é potência, campo de devires e emergência de nossas identidades e subjetividades. Por não se prender a linhas específicas do fazer artísticos, temos uma pluralidade maior de temas, técnicas e pessoas artistas, um âmbito fértil para a construção de novas subjetividades. Resta para investigações futuras questionamentos acerca das possibilidades, dos novos mundos e novas humanidades que brotam da Arte Naif, qual a vida, além da arte, vem sendo produzida nessas bienais?

Anexo 1

CATEGORIA	CONCEITO NORTEADOR	Nº de trabalhos
1. Arte Naif e Educação	Trabalhos que relacionam a Arte Naif, mediação cultural e processo pedagógicos	9
2. Arte Naif e o Sagrado	Trabalhos que relacionam a Arte Naif e a representação do sagrado	3
3. Discussão do conceito de Arte Naif	Trabalhos que tem como foco na construção e/ou problematização do conceito de Arte Naif	9
4. Arte Naif, identidade cultural, memória e subjetividades	Trabalhos que discutem questões de identidade cultural e subjetividades de artes, além da arte como “memória”	16
5. Arte Naif e preservação ambiental e desenvolvimento econômico	Trabalhos que tem como foco o possível uso da Arte Naif como instrumento de preservação ambiental e desenvolvimento econômico	2
6. Outros	Trabalhos que apresentavam particularidades e não puderam ser enquadrados em nenhuma das categorias iniciais	3

Tabela - Categorias Iniciais por Temas. Fonte: elaboração própria.

Referências Bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. ISBN 9788585910167
- BRANDÃO, Ludmila de Lima; GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. **DESCONSTRUINDO O NAÏF: A PINTURA DE ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS**. Revista Contrapontos , eletrônica, v. 12, ed. 3, p. 308-316, set. 2012.
- BAPTISTA, Maria Manuel. **Estudos culturais: o quê e o como da investigação**. Carnets [Online], Première Série - 1 Numéro Spécial | 2009, posto online no dia 16 junho 2018, consultado o 20 fevereiro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/4382>; DOI : 10.4000/carnets.4382
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CÂMARA; BÔAS; BISPO, **SOCIOLOGIA DA ARTE E SUAS CONTROVÉRSIAS**. Caderno CRH, Salvador, v. 32, n. 87, p. 469-473, Set./Dez. 2019)
- CORDOVA, Dayana Zdebsky. **Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea**. Ouvirouver, [s.l.], v. 13, n. 2, p.468-479, 31 out. 2017. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv21-v13n2a2017-9>
- COSTA, Sérgio. **DESPROVINCIALIZANDO A SOCIOLOGIA A contribuição pós-colonial** RBCS Vol. 21 nº. 60 fevereiro/2006
- CSEMARK, Caio. **PRO POVO É FESTA, PRA GENTE É OUTRA COISA: CULTURA POPULAR, RAÇA E POLÍTICAS PÚBLICAS NA COMUNIDADE NEGRA DOS ARTUROS**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília. 2013
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DABUL. Lígia Maria de Souza. **Sociologia da Arte: notas sobre a construção de uma disciplina**. 2018.
- D'AMBRÓSIO, OSCAR. **Um Mergulho no Brasil: Bienal Naïfs do SESC Piracicaba 1992-2010**. 2013. Tese (Pós- Graduação em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo-SP, 2013.
- DELEUZE, Gille; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs : capitalismo e esquizofrenia**. Vol.5. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]
- DINIZ, Clarissa. **Todo mundo é, exceto quem não é. In: SESC. Bienal Naïfs do Brasil 2016: Todo mundo é, exceto quem não é**. São Paulo-SP: SESC, 2016. p. 32-46.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. Revista FAMECOS • Porto Alegre , nº 9 , dezembro 1998
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. 2ª ed. Belo.2018

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HEINICHI, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 2006

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, S/A, 1978. Ortiz, Renato. Notas sobre uma trajetória e os Estudos Culturais Ciências Sociais Unisinos, vol. 55, núm. 2, 2019

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho D'água, 1992.

PORTELA, Aristeu Junior. **Da nação (ambiguamente) mestiça à nação multicultural e pluriétnica: ordens de discurso de raça e identidade nacional no Brasil**. 18º Congresso Brasileiro de Sociologia. 26 a 29 de julho de 2017, Brasília (DF)

QUEMIN, Alain; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A contribuição de Pierre Bourdieu para a sociologia da arte (França e Brasil)**. 2019

SALUM, Marta Heloísa L. **Cem anos de arte afro-brasileira**. In.: **Associação Brasil 500 anos de arte visual**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

SILVA, Andressa Hennig; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. **Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos**. Qualitas Revista Eletrônica, v. 17, n. 1, 2015.

ZORDAN, Paola. **Arte com Nietzsche e Deleuze**. Educação e Realidade.30(2):261 - 272 jul/dez 2005

Material bibliográfico analisado

Tese e Dissertações

- FREITAS, Maria Helena Sassi. **Pintura Naïve: características e análises - quatro exemplos em São Paulo**. 2011. 208 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86976>>.
- SILVA, Alexandre Rosalino. **As pinturas de Waldomiro de Deus: signos e desejos a favor da educação na escola de ensino fundamental**. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.
- BÜLL, Márcia Regina. **Artistas primitivos, ingênuos (naifs), populares, contemporâneos, afro-brasileiros: Família Silva: um estudo sobre resistência cultural**. 2007. 439 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.
- LOPES, Thamiris Bastos. **O público infantil no museu internacional de Arte Naif do Brasil**. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e

- Patrimônio)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2014.
- D'AMBRÓSIO, OSCAR. **Um Mergulho no Brasil: Bienal Naïfs do SESC Piracicaba 1992-2010**. 2013. Tese (Pós- Graduação em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo-SP, 2013.
 - ROSSETTO, Mariana. **Arte Naif: da Santa Ceia aos Orixás**. 2013. 102 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/111027>>.
 - ROSÁRIO, Daniely Meireles do. **Naif urbano: percepção visual no trânsito de Bragança**, Castanhal e Belém. 2012. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7755>>.
 - Rufino, Joseane Maria de Araújo. **A Arte Naif de Militão dos Santos: uma aproximação etnográfica**. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/15161>
 - D'AVILA, Patricia Miranda. **Primitivo, naif, ingênuo: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.de-26102010-164133.
 - TONETO, Livia Cristina. **A representação das Festas de São João pela Arte Naif no olhar de Prazeres, Djanira e Silva**. 2019. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.93.2019.de-10122019-164402
 - SANCHEZ, Daniel Pellegrim. **Pensamento abissal, colonialidade e as artes visuais em Cuiabá**. 2015. 90 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2015.
 - LIMA, MÁRIO RICARDO DA SILVA LIMA. **3D Technologies Experimentation By Students In The Kindergarten In The City Of Rio De Janeiro**. 2015. Dissertação (Mestrado) - PPG EM DESIGN - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, [S. 1.], 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=30695@1>.
 - SANTOS, MARIA EMÍLIA TAGLIARI. **Babies In The Art Museum: Processes, Relations And Discoveries**. 2017. Dissertação (Mestrado) - "PPG EM EDUCAÇÃO- PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, [S. 1.], 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=31096@1>
 - ANATER, Roseli. **Pintar para não esquecer: as narrativas visuais e orais de Carmélia Emiliano**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL- Universidade Federal de Roraima, [S. 1.], 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1205>.
 - OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **Chico da Silva: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico**. 2010. 126f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2010.

- RAMOS, Benedito Sávio Cardoso. **O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO POTEIRO**. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e da Terra) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA, 2009.
- WEINREB, Mara Evanisa. **Imagem e desrazão: estudo da produção plástica de Manoel Luiz da Rosa (1961-2002)**. 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais., [S. l.], 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/2435>.
- Ocampo Acosta, Gizeth B. **Sentir Estético–Ambiental a Partir del Arte Naif: Una experiencia juvenil con sentidos de lugar**. Departamento del Quindío- Programa Licenciado en Biología y Educación Ambiental. 2016.
- ROSÁRIO, Daniely Meireles do. **Naif Urbano: Percepção visual no trânsito de Bragança, Castanhal e Belém**. Mestrado Acadêmico em Artes Instituto de Ciências da Arte Universidade Federal do Pará. 2013.

Artigos, capítulos de livros e eventos.

- COSTA, Robson Xavier da. **TRAJETÓRIAS DO OLHAR: IMAGENS E HISTÓRIA NA ARTE NAÏF PARAIBANA**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis.
- COSTA, Robson Xavier da. **PINTURA NAÏF: DIÁLOGOS ENTRE IMAGEM E ORALIDADE**. Seculum- REVISTA DE HISTÓRIA [19]; João Pessoa, jul/ dez. 2008
- Oliveira, Gerciane Maria da Costa. **“Quando Um Estilo Artístico Individual Se Torna Uma Maneira de Pintar? O Caso Do Artista Naif Chico Da Silva”**. Revista Critica Cultural, vol. 12, 2 de dezembro de 2017, p. 305–13. www.portaldeperiodicos.unisul.br, <https://doi.org/10.19177/rcc.v12e22017305-313>.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima; GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. **DESCONSTRUINDO O NAÏF: A PINTURA DE ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS**. Revista Contrapontos, eletrônica, v. 12, ed. 3, p. 308-316, set. 2012.
- SANTOS, José Marcelo Costa dos. MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. **NAIF: BELEZA E SIMPLICIDADE COMO EXPRESSÕES DE CULTURA**. Form@re. Revista do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica./Universidade Federal do Piauí, Teresina, v. 4, n. 1, p.3-7, jan. / jun. 2016.
- GOLDSTEIN, Ilana. **REFLEXÕES SOBRE A ARTE “PRIMITIVA”: O CASO DO MUSÉE BRANLY**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano. 14, n. 29, p. 279-314, 2008.
- Carvalho, Cristina, e Thamis Lopes. **“O Público Infantil nos Museus”**. Educação & Realidade, vol. 41, no 3, junho de 2016, p. 911–30. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/2175-623652329>.
- Zolberg, Vera L. **“OUTSIDER ART: DAS MARGENS AO CENTRO?”** Sociologia & Antropologia, vol. 5, n. 2, agosto de 2015, p. 501–14. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v527>.
- LIMA, Márcio Santos. **A arte primitivista de João Alves e o modernismo baiano**. Revista Ohun, Salvador, v. 6, p.1-31, 2011.
- DE SOUZA, R. V.; DE VASCONCELOS VIANA, J. S.; ALMEIDA, M. de F.; BARBOSA, D. H. X. **A Arte Naif de Analice Uchôa em Relações Dialógicas Com As Produções Artísticas dos Alunos da EJA**. Línguas & Letras, [S. l.], v. 21, n. 50, p. <http://dx.doi.org/10.5935/1981-4755.20200016>, 2020. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/24793>. Acesso em: 11 nov. 2021.

- TRIVELLATO, Gabriela Maria Leme. **Espaços rurais brasileiros na Arte Naif de Marcelo Schimaneski: desenvolvimento territorial e multifuncionalidade da agricultura.** Guaju, v. 6, n. 2, p. 100-123, 2021.
- MASSAGARDI, Fernanda Maria. **Valorização da Identidade e Memória Cultural por meio da Arte Naif.** In: PRETOV, Petar; SOUZA, Pedro Quintino de; SAMARTIM, Roberto López-Iglésias; FEIJÓ, Elias J. Torres. *Avanços em Literatura e Cultura Brasileiras Século XX.* 1ª ed. Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), 2012. v. 2, p. 383-39
- SOUZA, Suély Gleide Pereira de. **Arte Popular como campo de expressão das identidades locais.** In: FILHO, Moysés Souza (org.). *Compartilhar Memórias: Interligar Saberes.* Natal-RN: IFRN, 2013. p. 69-79.
- Steenbock, PR **“A Arte Naif como Desencadeamento Natural do Romantismo”.** *Revista Scripta Alumni*, n. 7, junho de 2012, p. 51–62
- COSTA, ZOZILENA DE FÁTIMA FROZ. **"A Arte Naif piauiense: a pintura de Zilda Vaz e a escultura de Verônica evidenciando a cultura e a criatividade nordestina."** *Encontro História Oral.* 2014.
- Del Cid, Alma Lorena. **"El Arte Naif como generador de desarrollo territorial."** *Eco Revista Académica* 5.2010 (2010): 17-29.
- NASCIMENTO, ELLEN CRISTINA, JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE, e NILSON GHIRARDELLO. **"Encontrando a Arte Naïve na Universidade."** *Extensão Universitária:* 61.
- DE LIMA ROSA, Inês Maria; SANTOS, Giordanna. **FUNÇÃO SOCIAL DOS MUSEUS: A EXPERIÊNCIA DO MUSEU DE ARTE PRIMITIVA DE ASSIS.** XV Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura. 2019
- MARTINS, Elisângela. **A obra de Carmézia Emiliano: das lutas indígenas e de gênero.** *Anais do XV Encontro Estadual de História “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado,* p. 1-14, 1964.

Trabalhos de Conclusão de Curso

- OLIVEIRA, Francine Barbara Maia de. **A ARTE NA Bienal Naïfs DO BRASIL 2012.** Trabalho de Curso (Curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - CELACC/ECA – USP, São Paulo-SP, 2013.
- MACHADO, Jacivaldo Gomes. **Pintores e pintoras naif no museu de arte da Bahia e no museu de arte moderna da Bahia .** Trabalho de Conclusão de Curso. abril de 2018. repositorio.ufba.br , <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25806>.
- MEDEIROS, Maria Simone Guilherme Souza de. **O ingênuo potiguar: a pintura Naif no Rio Grande do Norte.** Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.2014

Catálogos Bienal Naïfs do Brasil

- CATÁLOGOS DA Bienal Naïfs DO BRASIL. SESC. Piracicaba: SESC, de 1992 a 2020.