

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA

O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO POTEIRO

Benedito Sávio Cardoso Ramos

GOIÂNIA
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA

O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO POTEIRO

Benedito Sávio Cardoso Ramos

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História, da Faculdade de História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em História, sob orientação da professora Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel.

Orientadora: Prof^a Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel

Goiânia

2009

Benedito Savio Cardoso Ramos

O SAGRADO E O PROFANO EM ANTÔNIO POTEIRO

Dissertação de mestrado defendida e aprovada em _____ de _____
de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel
(Orientadora)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato

Prof. Dra. Márcia Metran de Melo

Goiânia, 2009.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por terem me permitido estudar.

À minha irmã Maria, pela atenção e carinho constantes.

À professora e orientadora Heloisa Capel pela sua amizade e pelo brilhantismo das aulas de história cultural.

À Zeline pela paciência, carinho e estímulos constantes

Aos professores do mestrado em história da PUC- GO

Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

Georges Didi Huberman

RESUMO

Antônio Poteiro, artista de grande representatividade no mundo *naïf* da arte brasileira, apresenta em sua obra pictórica e escultórica uma extensa temática na abordagem do sagrado e do profano: carnaval, fogaréus, anunciação, nascimento do menino Jesus e rituais indígenas, entre outros. Poteiro parece buscar na Bíblia inspiração para sua temática quando opõe o sagrado ao profano, Deus ao diabo e o bem ao mal. Questões como essas poderiam ter uma abordagem sob muitas vertentes do saber: psicologia, sociologia, fenomenologia e neurofísica. No entanto, a dissertação utiliza-se de conceitos e pensamentos do historiador Mircea Eliade para desvendar a visão do artista sobre o sagrado e o profano. Faz-se uma abordagem da representação do sagrado e do profano sobre o prisma da temporalidade, utilizando conceitos de uma temporalidade sagrada, que se apresenta como cíclica, e de uma temporalidade profana, expressa de maneira linear. Aborda-se ainda o sagrado e o profano a partir da espacialidade, discutindo o que se considera espaço homogêneo e espaço heterogêneo. Faz-se ainda, a partir do estudo do espaço e do tempo, a distinção entre o homem religioso e o não religioso. Em Eliade a experiência do sagrado, o encontro do humano com uma realidade transcendente, desperta a consciência para a idéia de que existem valores absolutos capazes de guiar o homem, conferindo significado à sua existência. Encontra-se, na obra pictórica e na fala de Antônio Poteiro, elementos que endossam o pensamento de Eliade, de que o homem religioso não pensa de forma alguma que as histórias sagradas tenham saído de sua própria imaginação, sendo estas objeto de uma revelação do sagrado. Usa-se, para essa fundamentação, a existência da relação entre dados biográficos do artista, ressaltando experiências vividas e a representação dessas experiências nas imagens de sua obra. Em uma entrevista concedida por Antônio Poteiro busca-se ir direto ao pensamento do artista sobre o tema do sagrado e do profano, ao questionar Poteiro sobre a sua particular visão da religião, da sacralidade expressa em sua obra pictórica e de sua visão do mundo, que contrapõe a idéia do profano à idéia do bem, do puro e do divinizado. Associado à interpretação do sagrado e do profano em Antônio Poteiro, a dissertação apresenta uma abordagem sobre a arte *naïf*, conceituando-a e inserindo o artista *naïf* no contexto das artes plásticas. Regionalmente, o trabalho vale-se de entrevistas e publicações sobre Poteiro para contar um pouco da arte em Goiás e especialmente do papel de Poteiro em sua história.

Palavras-Chave: História; Arte; Sagrado e Profano.

ABSTRACT

Antônio Poteiro, the most representative artist in Brazilian naïf art, presents a very rich theme in his paintings and sculptures, which includes: carnival, annunciation, nativity, indigenous rituals, among others. Poteiro seems to search in the Bible, inspiration for his theme when he places in opposition sacred and profane, God and Evil, right and wrong. Questions like this can be discussed by many subjects such as psychology, sociology, phenomenology and neurophysiology. However, this dissertation used concepts of the historian Mircea Eliade to reveal the view of the artist about the sacred and profane. An approach on the representation of the sacred and the profane was made with the point of view of temporality, which can be sacred and cyclic or profane and linear. Also an approach on sacred space and profane space was made. By the discussion of homogeneous and heterogeneous space, two types of person were distinguished: the religious man and the non-religious man. In Eliade, the experience of the sacred, the meeting of human with a transcendent reality, arouses the conscience to the idea that there are certain values able to guide man, giving his life significance. Some elements on Poteiro's speech and paintings, endorse the thoughts of Eliade that the religious man absolutely doesn't think that sacred stories had proceeded from his mind, but by a sacred revealing. The existence of relation between Poteiro's paintings and biographical experiences were shown to establish the discussion. An interview with Poteiro was made to show the particular view of the artist about the divine, sacred, profane, religion and how he represents it in his works. Associated with the interpretation of the theme in Antônio Poteiro, this dissertation showed an approach on naïf art, forming an opinion and inserting Poteiro in the context of plastic arts. This work on Poteiro painting was also used to tell the history of art in the state of Goiás.

Keywords: History; Art; Sacred and Profane

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 POTEIRO E A ARTE <i>NAÏF</i>	11
1.1 O ARTISTA, A OBRA E SEU PAPEL SOCIAL	14
1.2 A ARTE <i>NAÏF</i>	31
1.3 A HISTÓRIA DA ARTE EM GOIÁS	39
1.4 POTEIRO E SUA OBRA.....	47
2 VISÕES SOBRE O SAGRADO E O PROFANO	50
2.1 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ANTÔNIO POTEIRO	64
2.2. POTEIRO POR ELE MESMO	72
2.3 ESPAÇO E TEMPO SAGRADOS EM ANTÔNIO POTEIRO	88
2.3.1 A Semana Santa em Goiás.....	90
2.3.2 O Inferno	93
2.3.3 A Ceia no Inferno	95
2.3.4 As Duas Missas	97
2.3.5 Homenagem ao Candango.....	99
2.3.6 Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
BIBLIOGRAFIA	106
ANEXO - CURRÍCULO DE ANTÔNIO POTEIRO	111

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Poteiro ao lado de suas esculturas, durante o processo de secagem.....	12
Figura 2 - Poteiro dentro de um forno que construiu para a queima do barro.....	12
Figura 3 - Poteiro sentado sobre a madeira que usará na queima de suas obras	13
Figura 4 - Pintura paleolítica na caverna de Lascaux (França)	17
Figura 5 - Herói dominando um leão e o Escriba Sentado	19
Figura 6 - Vaso de argila pintado do período arcaico grego (aprox. 500 a.C.) e estatueta de Mercúrio	20
Figura 7 - Exemplos da arte medieval	23
Figura 8 - Estudo de Embriões, realizados por Leonardo da Vinci.....	25
Figura 9 - Exemplos de pinturas características do Barroco	28
Figura 10 - O barroco brasileiro	29
Figura 11 - O Casamento, de Niko Pirosmani.....	33
Figura 12 - O Amor e a Flor, de André Bauchant	33
Figura 13 - Auto-retrato, de Henri Rousseau	34
Figura 14 - Galos em Fundo Verde, de Chico da Silva.....	38
Figura 15 - Jesus e os santos, de Antônio Poteiro	66
Figura 16 - Poteiro, em foto recente, à frente de sua obra.....	68
Figura 17 - Nossa Senhora Karajá, de Antônio Poteiro	70
Figura 18 - Deus Pássaros, de Antônio Poteiro	72
Figura 19 - Poteiro em seu ateliê, durante a execução de uma de suas várias ceias	90
Figura 20 - Semana Santa em Goiás.....	91
Figura 21 - O Inferno.....	94
Figura 22 - A Ceia no Inferno	96
Figura 23 - As Duas Missas.....	98
Figura 24 - Homenagem ao Candango	100
Figura 25 - Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes	102

INTRODUÇÃO

Antônio Batista de Souza, reconhecido artista *naïf* brasileiro, é atualmente o maior expoente da arte *naïf* brasileira. Nascido em Portugal e radicado em Goiás, Poteiro iniciou seu trabalho *naïf* com o barro, fazendo potes e vendendo-os para terceiros. Com uma obra rica e de ampla temática ligada à religiosidade, com exploração de histórias bíblicas, folclore brasileiro, vida cotidiana, histórias do descobrimento do Brasil, guerras, destruição do mundo e histórias da vida pessoal, Poteiro não apresenta restrições sobre seus temas, que parecem pairar no ar enquanto sua imaginação os capta, com facilidade, no momento da criação.

Muito se sabe sobre Poteiro, muito já foi dito sobre ele e sua obra, porém pouco se escreveu em nível acadêmico que pudesse permitir um estudo pormenorizado de seu trabalho, o que resulta em uma lacuna na historiografia das artes em Goiás. Este será, então, o objetivo dessa dissertação: buscar aproveitar a memória que está no ar, viva, ainda na cabeça das pessoas, para ordená-la e registrá-la, permitindo que posteriormente possa-se compreender o rico imaginário do artista e compreender os fatores que o levam a criar uma obra de temática tão ampla.

A religiosidade sempre esteve presente na história da arte e é provável que desde os primórdios a intenção fosse representar em meios físicos o sentimento do sagrado arraigado nas almas dos indivíduos mas que não encontrava formas de se apresentar para o mundo exterior. As figuras relacionadas aos deuses e, posteriormente, ao cristianismo, foram recorrentes ao longo dos séculos e, da mesma forma, os temas profanos, que àquelas se contrapunham por ameaça ou por rebeldia. Tendo ou não seu nome associado à obra, o que só começa a ocorrer após a Renascença, era sua visão particular do tema que o artista utilizava para compor o trabalho e nele sempre encontrava uma forma, de maneira consciente ou não, de exprimir seus valores, suas crenças, sua experiência de vida. A partir do momento em que o artista adquire total domínio sobre o tema a ser representado, isso se torna mais evidente e é uma das características da arte *naïf*, executada por artistas sem formação acadêmica, cuja única intenção é transpor para suas obras o que existe em suas cabeças e em seus corações.

Para contextualizar Poteiro no cenário das artes *naïf*, a dissertação inicia-se pela abordagem dos aspectos gerais da arte *naïf*, destacando noções essenciais para o desenvolvimento das análises que serão apresentadas posteriormente. A seguir é feito um breve relato sobre a história das artes plásticas em Goiás, ressaltando o quão recente é a produção pictórica nesse Estado, que só começa a aparecer de fato com o advento de Brasília.

Apresentada a história das artes em Goiás, é feita a apresentação do artista Antônio Poteiro e de sua obra, enfocando dados biográficos que são pertinentes ao entendimento de seu imaginário e de seu processo criativo.

Em sua segunda parte, o trabalho traz visões de alguns teóricos sobre o assunto do sagrado e do profano, notadamente de Mircea Eliade, que oferece elementos importantes para a leitura da obra de Poteiro. Recorre-se à recepção crítica de sua obra, valendo de escritos feitos por críticos de arte, intelectuais, jornalistas e escritores, para a compreensão do que é pensado sobre o trabalho do artista. Também foi utilizado um depoimento feito por Poteiro a Ilka Canabrava e outro concedido ao autor deste trabalho, em que Poteiro relata sua visão particular sobre o sagrado e o profano, sobre Deus e o diabo e sobre como vê o inferno, o medo da morte e do imaginário construído acerca de alguns personagens bíblicos.

Na última parte do trabalho é feita a síntese e a discussão de algumas de suas obras, focando as pictóricas em preferência ao trabalho escultórico, com o intuito de permitir observar com maior clareza a imaginação do artista no uso do tempo e do espaço. Na interpretação de suas pinturas, são aplicados elementos da obra de Mircea Eliade.

Este trabalho pretende contribuir para a preservação do patrimônio artístico e cultural de Goiânia e do Estado de Goiás, esperando que possa estimular a produção de trabalhos mais amplos sobre a arte neste Estado, resgatando a rica produção artística, muitas vezes não devidamente valorizada.

1 POTEIRO E A ARTE *NAÏF*

Português de nascimento, brasileiro de coração, Poteiro, como é conhecido Antônio Baptista de Souza, está radicado em Goiânia desde 1955. Aprendeu o ofício com o pai quando era menino, aos oito anos, daí então o nome que adotou artisticamente. Como grande parte dos artistas *naïf*, Poteiro é um visionário que transporta para o barro e para as telas seus sonhos de criança, resultando em cerâmicas e pinturas ímpares.

Poteiro, símbolo maior da escola brasileira de arte *naïf*, tem em suas raízes o desenvolvimento de sua aptidão artística. Esta característica, no entanto, é também observada comumente na obra dos demais artistas *naïfs*, uma vez que o autodidatismo é uma característica marcante no fazer criativo.

Segundo observa o pesquisador Souza Barros (1986, p. 38),

A arte popular não nasce do ócio, da arte pela arte. Ela se identifica com o dia-a-dia comum, ou se impõe para cumprir as exigências desse dia-a-dia, e assim o seu mundo mágico não deixa de se apoiar na terra, nos aspectos morfológicos que ditam o material para a sua arte como a própria arte em si mesma.

O sociólogo Barros se refere ao cotidiano do fazer criativo como podendo ser explicado pelo trabalho dos ceramistas e oleiros de regiões longínquas e pobres do nosso país. São artistas, fazem arte, mas não têm consciência formada a esse respeito, uma vez que para esses artistas *naïfs*, seu trabalho é seu meio de subsistência. Nesse sentido, observa-se uma coincidência na obra de Poteiro, como será visto mais adiante, uma vez que este inicia seu trabalho como fabricante de potes e bonecos, sem perceber o lado artístico do que faz. Esta característica, peculiar ao artista *naïf*, o torna muitas vezes herdeiro de um ofício, adquirindo o fazer artístico de seus antepassados e transmitindo-o muitas vezes aos seus descendentes. De fato assim foi com Poteiro, que herda do pai o aprendizado na cerâmica e o transmite ao filho Américo Souza Netto.

O mundo de Poteiro e o mundo dos artistas *naïfs*, é constituído de suas vivências. A arte é para eles uma forma de expressão de como se sentem, interferindo nesse mundo, discursando sobre tudo aquilo que lhes dizem respeito, dos problemas sociais às festas religiosas, das experiências pessoais à temática ligada ao imaginário. Quase todo *naïf* tem a mesma preocupação: captar o momento e a imagem a ele associada, captar a religiosidade popular, a vida no campo, o folclore regional e suas figuras típicas, fazendo-o com uma linguagem primária e direta, de simpatia irradiante.



Figura 1 - Poteiro ao lado de suas esculturas, durante o processo de secagem. Foto: Marcos Lobo, 1982. Coleção Sávio Ramos

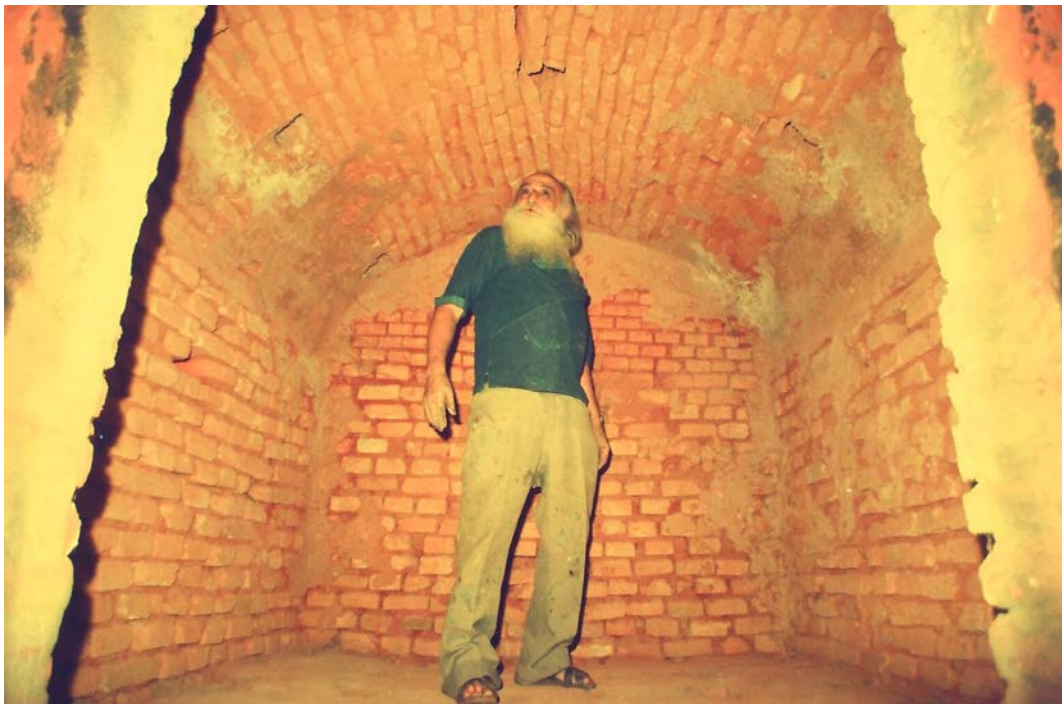


Figura 2 - Poteiro dentro de um forno que construiu para a queima do barro. Foto: Marcos Lobo, 1982. Coleção Sávio Ramos

O escultor Poteiro começa sua obra *naïf* inicialmente pela escolha do barro. Depois de escolhido, o barro é levado a um torno, onde habilmente é feita a estrutura, que servirá de arcabouço para o acréscimo de novas figuras: animais, santos, deuses, figuras folclóricas, entre outras. A obra parte então para a secagem, realizada na sombra, para finalmente ser queimada (Figuras 1 a 3).

Poteiro demonstra amplo domínio sobre os materiais, embora não saiba que a confecção de sua obra envolva também o domínio da simetria, do ritmo e do equilíbrio. Mesmo não conhecendo esses conceitos, sabe dominá-los amplamente e é através desse domínio que o artista constrói seu universo de significações, referendando-o com arte e beleza. Independente de sua consciência individual, a criação artística de Poteiro representa a continuidade de sua existência e um legado para os artistas que farão dele uma escola.

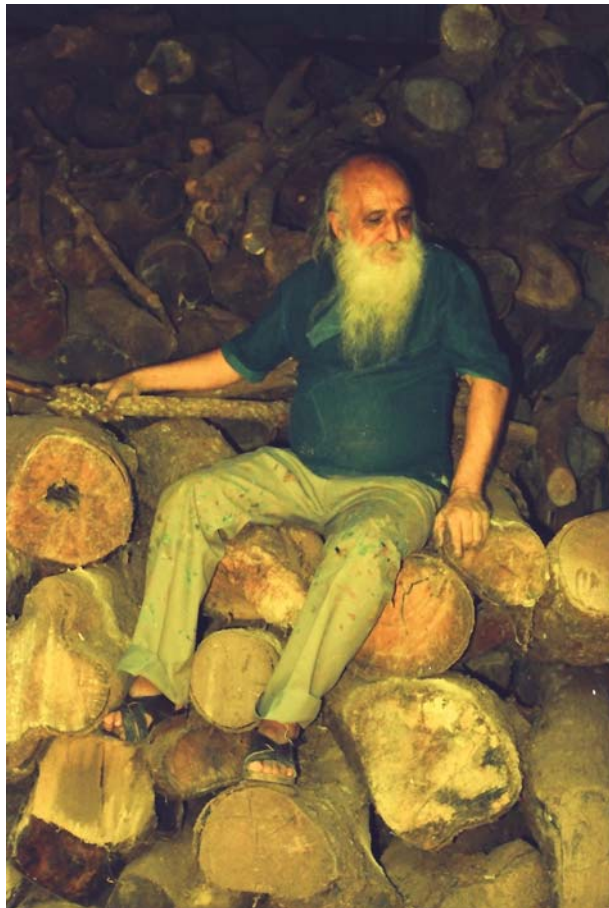


Figura 3 - Poteiro sentado sobre a madeira que usará na queima de suas obras. Foto: Marcos Lôbo, 1982. Coleção Sávio Ramos

A arte *naïf* de Poteiro exprime um grafismo de criança e sua obra é por demais lúdica. No entanto não deve-se considerá-la como pintura de criança, como alguns ainda o fazem.

Particularmente é importante ressaltar o pensamento de Anatole Jakovsky (1976, p. 86), quando diz que:

A pintura das crianças não é obra de arte. Para elas, não passa de divertimento, enquanto para os primitivistas trata-se do objeto de suas vidas. Elas abolem o tempo e remontam às fontes, a esses paraísos infantis perdidos e, afinal, reencontrados. O *naïf* começa onde morre a criança.

1.1 O ARTISTA, A OBRA E SEU PAPEL SOCIAL

O estudo da arte e de sua representatividade social inicia-se, obrigatoriamente, pela própria definição de seu conceito. O que é e o que não é Arte? Apesar da Arte fazer parte da história da sociedade, a diversidade de manifestações que foram e são compreendidas como tal torna difícil sua conceituação.

A literatura possui inúmeras obras que tratam da definição de Arte, ou da tentativa de defini-la, mas, de maneira geral, os autores reconhecem que essa conceituação é bastante subjetiva e sujeita a influências de fatores históricos e culturais que prejudicam a adoção de um denominador comum. Davies (1991, p. 17), por exemplo, lembra que, de maneira geral, os conceitos surgem para atender uma necessidade, desejo ou interesse imediato e que, uma vez estabelecidos, adquirem vida própria, podendo admitir novas interpretações ou assumir outras ao longo do tempo, sempre se ajustando a essa função. Isso se aplica com clareza à definição de Arte.

Diante dessa dificuldade, cada estudioso procura encontrar formas que permitam abordagens práticas, características que possam classificar os objetos e trabalhos como sendo ou não uma obra de Arte. O objetivo é encontrar princípios que possam ser utilizados para distinguir entre o que é e o que não é Arte. Infelizmente todas essas tentativas acabam sendo parciais, incompletas e/ou complementares. "O fato é que não há apenas um conceito de arte." (STECKER, 2005, p. 84).

Silva e Silva (2006, p. 27) afirmam que, na cultura ocidental, a arte é "a tradução material da beleza". Esse conceito remete à estreita ligação entre a Arte e a Estética, que talvez seja a abordagem mais conhecida pelo senso comum. De certa forma a associação entre Arte e Beleza relaciona-se com as primeiras definições, propostas por Platão e Aristóteles, que trataram as cinco maiores artes - poesia, pintura, escultura, arquitetura e música - como representações ou imitações da Natureza e do mundo (*mimesis*), provocando efeitos sensíveis sobre as emoções (STECKER, 2005). Em outras palavras, uma obra de arte seria todo aquele

trabalho (*techne*¹) considerado belo por provocar alegria ou prazer em sua contemplação ou interpretação subjetiva (experiência estética). Apesar de haver críticas quanto à sua restrição na definição de Arte, esta foi, também, a que teve duração mais longa, vindo desde os filósofos gregos até os nossos dias, tendo um período de esquecimento durante a Idade Média, mas retornando, em formato renovado, na obra de Kant, no final do século XVIII².

Mas a própria noção de beleza sofre influência cultural e histórica, já que o que é belo em um determinado tempo e local pode não sê-lo em outro. O que é belo para uma pessoa pode não ser para outra. Se a própria conceituação de beleza é relativa e mutável, e sendo esta estreitamente relacionada à Arte, é possível depreender-se que ambas as definições são extremamente subjetivas.

Não é intenção deste trabalho aprofundar-se nas inúmeras reflexões sobre a definição de Arte. A concepção clássica e genérica de Arte relacionada à Beleza e/ou ao prazer estético de sua contemplação é suficiente para que se compreenda o contexto e os conceitos que estão relacionados às mudanças observadas no século XIX e que tornaram possível o surgimento de outras formas de Arte, o que, de qualquer forma, forçou uma ampliação nesse próprio conceito.

Uma simplificação interessante foi proposta por Pooke e Newall (2007) no que se refere ao que é pensado sobre arte:

- a) O termo "Belas-Artes" é tradicionalmente utilizado para distinguir a Arte criada pela academia, incluindo pintura, desenho e escultura, do artesanato, sendo este último associado aos objetos criados para alguma função, tais como as cerâmicas, as jóias, os tecidos, sendo estes denominados "artes decorativas". Essa distinção é mais sutil no que se refere à arte contemporânea, que se utiliza de inúmeros materiais para produzir objetos artísticos, mesmo que não especificamente funcionais;
- b) Uma definição mais ampla de arte inclui atividades que geram trabalhos com valor estético, incluindo cinema, teatro e arquitetura, por exemplo;
- c) Atualmente, as definições de arte não são restritivas com relação a materiais, formas ou ao valor estético. Essas idéias estão associadas a uma teoria institucional

¹ A palavra grega *techne* era utilizada para definir toda atividade ou produto feitos com habilidade ou destreza pelo homem.

² Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant estabelece que o belo é aquilo que agrada universalmente, sem conceito e sem intencionalidade (ARRIETA, 2003).

da arte, em que esta é definida mais pelos críticos e profissionais envolvidos com a atividade do que com a validação do público externo.

Sendo praticamente impossível encontrar uma só definição para o que é ou o que não é Arte, o mesmo ocorre, forçosamente, com quem é ou quem não é artista. A resposta simplista de que artista é aquele que produz Arte nem sempre pode ser considerada como definitiva, até porque o papel e o *status* social do artista ao longo da história foi significativamente irregular.

Iniciando-se pela pré-história, Gombrich (1979, p. 151) afirma que as primeiras manifestações de Arte, pelo menos as que chegaram até nossos tempos, mesmo tendo caráter ritualístico, não podem deixar de ser definidas como tal, já que não é a função e sim a técnica e a expressão utilizadas que valorizam essas obras.

Não devemos esquecer, quando se fala de arte primitiva, que a palavra não quer dizer que os artistas possuem apenas um conhecimento primitivo de seu mister. Pelo contrário, muitas tribos remotas desenvolveram uma arte verdadeiramente assombrosa em obra de talha, cestaria, na preparação do couro ou mesmo no trabalho com metais. Se nos lembrarmos com que ferramentas rudimentares essas obras foram feitas, não poderemos deixar de nos maravilhar com a paciência e a segurança de mão que esses artífices primitivos adquiriram ao longo de séculos de especialização. [...] É cada vez maior o número de provas de que, sob certas condições, os artistas tribais podem produzir obras que são tão corretas na representação e interpretação da natureza quanto o mais hábil trabalho de um mestre ocidental. [...] Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as idéias deles. (GOMBRICH, 1979, p. 18).

É interessante destacar a distinção que Gombrich faz do termo "primitivo", tal como é utilizado para a qualificação de obras de Arte. A arte primitiva seria, então, muito mais uma classificação histórica e técnica em relação ao que foi produzido posteriormente, não possuindo conotação pejorativa que diminua seu valor estético. Os artistas primitivos apenas se utilizam de outras técnicas, muitas vezes igualmente elaboradas, mas distintas das técnicas que posteriormente foram consideradas como "ideais" ou clássicas.

Tradicionalmente as pesquisas arqueológicas supõem que, nas sociedades pré-escritas, tais objetos ou representações tinham caráter ritualístico e/ou funcional. A imagem de animais pintados nas paredes das cavernas tanto poderia servir para lembrar as glórias de uma caçada quanto para tentar, através da imagem, dominar o medo que tais criaturas provocavam nos homens. Da mesma forma, as formas estilizadas esculpidas em totens ou objetos rituais tinham como finalidade expressar os deuses e seu poder. Apesar de haver consenso sobre a utilização mística de tais trabalhos, descobertas mais recentes têm levantado a hipótese de que

algumas dessas manifestações podem ter sido criadas apenas com função decorativa, pois não puderam, ainda, ser associadas a qualquer ritual conhecido (GOMBRICH, 1979).

Tomando-se como verdadeira a funcionalidade dessas obras, surge um conflito para a definição de seus autores como artistas. Barroso (2007), por exemplo, ressalta a inexistência de uma distinção entre o produtor e o consumidor da estética de tais obras, o que invalidaria a definição de quem as fez como artistas.

Na pré-história, e ainda hoje em comunidades ágrafas, a arte, se chega a alcançar existência autônoma em relação aos propósitos mágico-religiosos, confunde-se com outras manifestações atestadoras do poder e da importância da função simbólica no ser humano. Não há como falar em reflexão primitiva sobre a arte, pois não há registros de tais reflexões, já que a escrita, onde se fixam pensamentos e memórias, ainda não existia. Além disso, não se pode ignorar a hipótese de que a arte, como categoria ou instituição social, talvez também nem existisse neste período, pelo menos não tal como a entendemos hoje – nossos conceitos raramente servem ao passado pré-histórico (BARROSO, 2007, p. 67).



Figura 4 - Pintura paleolítica na caverna de Lascaux (França), com aproximadamente 16 mil anos. Descoberta em 1940 por adolescentes. Faz parte de um conjunto com aproximadamente 2 mil figuras, principalmente de animais. Fonte: domínio público.

Como essas sociedades não produziram registros escritos, a aceitação ou não de tais obras como artísticas e de seus autores como artistas é meramente subjetiva. Entretanto, como não há qualquer individualização dos trabalhos, o que dificulta a identificação de um ou mais autores comuns, e seguindo o que é proposto por Gombrich (1979) e por Pooke e Newall (2007), pode-se assumir que havia arte e que havia artistas, mas estes não eram reconhecidos como tal já que não houve uma clara distinção de sua função social no grupo a que pertencia.

O desenvolvimento cultural das sociedades, e o conseqüente surgimento da escrita, mudou um pouco esse panorama. A partir do período antigo, o papel da arte e do artesanato passam a ser melhor definidos, mesmo que ainda estreitamente ligado à religião. Os trabalhos encontrados nas escavações arqueológicas da Mesopotâmia e do Egito mostram que havia uma preocupação estética na produção pictórica e que muitas dessas obras eram feitas por artífices especializados. Além disso, a técnica utilizada possuía diversas características comuns, o que supõe um conhecimento disseminado em quem as produzia. É o caso, por exemplo, no Egito, das figuras humanas desenhadas ou esculpidas de perfil, sem qualquer perspectiva. Para Gombrich (1979, p. 27),

A cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenharam lateralmente. Mas, se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente que usualmente o consideramos. Portanto, um olho de frente era plantado na vista lateral da face. A metade superior do corpo, os ombros e o tronco, são melhor vistos de frente, pois desse modo vemos como os braços estão ligados ao corpo. Mas braços e pernas em movimento vêm-se muito mais claramente de lado. Essa é a razão pela qual os egípcios, nessas imagens, nos parecem tão estranhamente planos e contorcidos. Além disso, os artistas egípcios achavam difícil visualizar um pé ou outro visto de um plano exterior. Preferiam o contorno claro desde o dedão para cima. Portanto, ambos os pés são vistos de dentro e o homem no relevo parece ter dois pés esquerdos. Não se deve supor que os artistas egípcios pensavam que os seres humanos tinham essa aparência. Seguiam meramente uma regra que lhes permitia incluir tudo o que consideravam importante na forma humana. Talvez essa rigorosa adesão à regra tivesse algo a ver com a finalidade mágica da representação pictórica. Pois como poderia um homem com seu braço "posto em perspectiva" ou "cortado" levar ou receber as oferendas requeridas ao morto?

E na realidade, achados arqueológicos comprovam que havia regras rígidas e claras que os artistas deviam aprender para se ocupar dessa função e que duraram séculos até serem modificados. Os artistas egípcios ocupavam, na hierarquia social, a posição imediatamente superior a dos escravos. Segundo Gombrich (1979, p. 31),

Ninguém queria coisas diferentes, ninguém lhe pedia que fosse "original". Pelo contrário, era provavelmente considerado o melhor artista aquele que pudesse fazer suas estátuas o mais parecidas com os monumentos admirados do passado. Por isso aconteceu que, no transcurso de três mil anos ou mais, a arte egípcia mudou muito pouco. Tudo o que era considerado bom e belo na era das pirâmides era tido como igualmente excelente mil anos depois. É certo que surgiram novas modas e novos temas foram pedidos aos artistas, mas o modo de representarem o homem e a natureza permaneceu essencialmente o mesmo.



Figura 5 - À esquerda: Herói dominando um leão. Alto relevo esculpido em gipsita com traços de pintura. Encontrado em 1844 durante as escavações do complexo do Palácio de Sargon II (721 - 705 a.C.), da Assíria (Iraque). À direita: o Escriba Sentado. Esculpido em pedra calcárea, com incrustações de cristal, cobre e madeira. Obra da 4ª Dinastia (2620-2500 a.C.). Fonte: Museu do Louvre.

A arte desse período, e que influenciou outras culturas como a Mesopotâmica, teve caráter religioso e/ou ufanístico - ressaltar personagens, autoridades ou feitos - mas ainda assim os produtores ainda não eram valorizados por sua habilidade individual e sim pela capacidade de reproduzir uma realidade dentro de normas e sentidos comuns. Daí que praticamente nenhum deles teve seu nome registrado para identificá-los com sua obra.

A imitação da realidade pela Arte teve seu valor devidamente estabelecido na Grécia antiga, assumindo um papel social relevante, desvinculando-se de sua função ritualística e alcançando o *status* profissional, quer seja no teatro, na arquitetura, na escultura ou na palavra escrita. Essa mudança foi mais evidente a partir do Período Clássico (iniciado no século V a.C.), quando artistas como Miron, Praxiteles e Fídias passaram a ter seus nomes associados às obras e exaltados. Segundo Hauser (1978, p. 39),

O artista já não depende do sacerdote, não está sob sua tutela nem recebe suas ordens. Seus patrões são os governantes, as cidades e os particularmente ricos. Encontramos aqui uma idéia completamente nova de arte; a arte não é mais um meio para um fim; é um fim e objetivo em si mesmo. Do conhecimento prático nasce a investigação desinteressada, os meios para dominar a natureza se convertem em métodos para descobrir uma verdade abstrata. E assim, a arte que era só um elemento de magia e de culto, assume uma forma pura, autônoma, desinteressada, a arte pela arte e pela beleza. Essa mudança de concepção converte a arte em um puro jogo de linhas e cores, em um puro ritmo e harmonia, em pura imitação e variação da realidade. É a mudança mais radical ocorrida na história da arte. (tradução livre)

A laicização da arte grega profissionalizou o artista, garantindo-lhe um lugar na estrutura social semelhante ao dos guerreiros e dos agricultores. Era um trabalhador remunerado, autônomo ou não, que vendia suas obras e vivia desse comércio (BARROSO, 2007). Gombrich (1979) afirma que ainda havia algum preconceito por parte de alguns elementos da elite, mas o público reconhecia o valor do trabalho desses artistas, discutia seus métodos e estilos. Alexandre, o Grande (356 a.C. - 323 a.C.) possuía um escultor contratado para o palácio, Lisipo, cuja capacidade de reprodução das formas humanas era motivo de admiração e fama, mesmo que seus trabalhos não reproduzissem exatamente o modelo, de certa forma melhorando suas características para que se assemelhassem mais aos modelos considerados ideais à época (Figura 6).

Mesmo assim, como lembra Hauser (1978), na Atenas clássica, a Arte permanece como uma habilidade manual, distante dos valores intelectuais superiores, considerados como tais a Cultura e a Ciência. Por esse motivo, os artistas ainda eram mal remunerados, dificilmente tinham direito à cidadania e mantinham o *status* de estrangeiros. Aqueles que atingiam alguma fama eram contratados pelo Estado, único que dispunha de recursos suficientes para financiar esse tipo de trabalho.



Figura 6 - À esquerda: vaso de argila pintado do período arcaico grego (aprox. 500 a.C.). Descoberto em Atenas. À direita: estatueta de Mercúrio, fundida em bronze, com incrustações de prata e bronze. Datada aproximadamente do segundo quarto do primeiro século a. C. Baseada em uma obra do escultor grego Polycliutus (V século a.C.), esta obra pertenceu ao rei francês Luís XIV. Fonte: Museu do Louvre.

Se na Grécia a Arte tinha principalmente um papel social público, na Roma Antiga o trabalho dos artistas passou a ser mais valorizado no âmbito privado, já que havia uma diferença socioeconômica mais acentuada do que na sociedade grega. O desenvolvimento técnico e estético acumulados tornaram as obras de arte cobiçadas pela camada mais rica da sociedade, que vivia em grandes mansões e palácios. A demanda aumentou significativamente. A aristocracia começou a colecionar obras de arte para seu prazer individual e a cobiçar a posse das peças mais afamadas. Quando não podiam adquirir o original, pagavam para que esse fosse copiado por um artista que tivesse reconhecida habilidade técnica, quer na escultura, quer na pintura. "A maioria dos artistas que trabalhavam em Roma eram gregos e a maior parte dos colecionadores romanos comprava obras dos grandes mestres gregos ou cópias das mesmas." (GOMBRICH, 1979, p. 67).

Com o auge da civilização romana, o caráter ufanista retorna ao tema das obras de arte. Os homens proeminentes da época faziam questão de encomendar trabalhos que ressaltassem seus feitos e conquistas, principalmente os imperadores, e os retratos tornaram-se valorizados por sua fidelidade, praticamente abandonando-se a aproximação das imagens dos modelos tradicionais.

O artista ou realizador, mesmo estando inserido em sistemas cooperativos, é percebido e respeitado como artista. Ele não se limita a reproduzir com perfeição o cânone, ganha uma certa liberdade; é estimulado a aperfeiçoar as técnicas aprendidas com os mestres e, até mesmo, a desenvolver seu estilo pessoal. Aprimorando a capacidade mimética, os antigos representam seus deuses, seus heróis, seus valores ético-morais, seus imperadores e a si mesmos, diferentemente dos povos pré-históricos, que não tinham clara a noção de representação – imitação, expressão e original se confundiam na realidade, onde se entrelaçavam os planos do natural, do humano e do divino (BARROSO, 2007, p. 73).

O início do declínio do Império Romano coincide com uma certa decadência da Arte sob o ponto de vista da perfeição estética. A religiosidade que começou a se disseminar a partir dos primeiros séculos da Era Cristã aumentou a quantidade mas não a qualidade das obras, retomando o caráter primordialmente místico dos temas representados. Segundo Gombrich (1979, p. 81), muito dessa perda se deve à sucessão de guerras, invasões e revoltas que marcaram o período de transição para a Idade Média. "O ponto fundamental é que os artistas desse período já não se mostravam satisfeitos com o mero virtuosismo do período helenístico e tentavam obter novos efeitos." Sua maior preocupação era representar a expressão do retratado, destacando seu êxtase espiritual da aceitação da nova religião.

A sociedade medieval, caracterizada a partir do século V d.C., é uma sociedade lenta, onde predominam o medo e a subserviência à hierarquia social e religiosa e a dificuldade no

intercâmbio de ideias e novos conhecimentos . A cultura desse período é um reflexo desse sentimento coletivo, retornando ao seu sentido espiritual e religioso. A Igreja Católica dita as normas sociais e, com elas, o que deve ou não ser observado, admirado, produzido, cultivado, incentivado, inclusive as diversas formas de arte. A reprodução da imagem é utilizada tanto para o culto quanto para a doutrinação, considerando-se que grande parte da população é analfabeta. A liberdade de criação é contida dentro de estreitos limites impostos pela aceitação ou não das autoridades religiosas, detentoras do poder político, e pela interpretação estrita dos textos sagrados. Um exemplo da manifestação da arte nesse período pode ser observado nas catedrais góticas, tanto sob o ponto de vista arquitetônico quanto das peças ali contidas, como as imagens, mosaicos, pinturas, afrescos, vitrais, etc. O artista perde sua autonomia mas não sua força criativa e a produção é bastante significativa sob o ponto de vista quantitativo, se bem que a maioria dos autores permaneça anônimo por trás dos nomes mais proeminentes das corporações.

Não se pode desprezar a produção artística oriental, especialmente aquela ligada à religião islâmica, que teve seu início no século VII d.C., coincidindo com o período em que na Europa vivia-se a denominada Alta Idade Média. Ao contrário da religião cristã, o islamismo proibia terminantemente a reprodução de imagens. Se por um lado essa restrição limitou um pouco o trabalho dos artistas, por outro permitiu que esses desenvolvessem técnicas ainda mais apuradas de trabalhar com figuras geométricas, rendilhados, desenhos abstratos e cores, criando ornamentações extremamente elaboradas para a decoração dos templos e das residências. Essa cultura difundiu-se junto com a religião por todo o Oriente Médio e norte da África. Posteriormente, alguns grupos tornaram-se mais flexíveis em relação à reprodução de figuras humanas e permitiram que estas fossem feitas, desde que não tivessem ligação com a religião (GOMBRICH, 1979).

Dentro do contexto deste trabalho, a principal característica desse período, que durou até aproximadamente o final do século XIII, foi a perda da necessidade de originalidade por parte dos artistas. O refinamento do período grego clássico não se perdeu totalmente, mas também não foi valorizado. Para a arte medieval, era mais importante a intenção do que a forma. Desde que a obra provocasse a reação mística desejada, sua similaridade com o modelo natural não era necessária (Figura 7).

[...] esses artistas não pretendiam criar uma semelhança convincente com a natureza ou realizar belas coisas: queriam comunicar a seus irmãos de fé o conteúdo e a mensagem da História Sagrada. E nisso talvez tenham sido mais bem-sucedidos do que a maioria dos artistas de épocas anteriores ou posteriores (GOMBRICH, 1979, p. 106).



Figura 7 - Exemplos da arte medieval. À esquerda, Evangelista Mateus, pintado no século IX. Exemplo de arte medieval, onde a forma é mais importante do que representação real da imagem. Artista Desconhecido. À direita, A Lamentação, de Giotto di Bondone, afresco de 1305, pintado na Cappella degli Scrovegni, em Pádua, Itália. Fonte: domínio público.

A arquitetura foi uma exceção desse período, apresentando-se extremamente rica e original, especialmente na construção das igrejas. Novas formas e soluções tiveram que ser criadas, buscando superar em suntuosidade as obras já construídas, sempre buscando impressionar seus frequentadores e fazê-los sentir sua pequenez diante da glória divina. O estilo barroco, com o excesso de preciosismo e detalhes, é um exemplo característico dessa intenção de demonstrar força e poder.

A arte laica não foi totalmente abandonada, pois ainda existiam castelos e palacetes que utilizavam obras sem tema religioso para sua decoração. Se poucos desses exemplos chegaram aos dias atuais é porque a arte religiosa era mais valorizada, o que tornava literalmente descartável o trabalho sem cunho místico que era consumido pela camada mais abastada da população. A obra era adquirida de oficinas de artesãos e, uma vez que se tornassem antiquadas ou que seus donos se cansassem de admirá-la, era destruída, jogada fora e substituída por outra nova.

Apesar da grande quantidade de obras desse período, poucos são os nomes que chegaram até a modernidade por sua autoria desses trabalhos. A rotina da formação dos artistas foi descrita por Gombrich (1979, p. 133) como sendo mais ou menos igual durante todo o período da Idade Média:

[...] sabemos que todo o treinamento e formação do artista medieval era muito diferente. Começava por ser aprendiz de um mestre, a quem ajudava executando suas instruções e preenchendo partes relativamente secundárias de uma pintura.

Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria suficiente desenvoltura em tudo isso para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia modelo algum. Mas jamais em sua carreira se defrontaria com a necessidade de apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real.

Por esse motivo, houve pouca variação nos estilos e as obras eram, de maneira geral, atribuídas ao mestre e não a seu autor ou autores originais, o que continuou a acontecer durante muitos anos. A originalidade continuava a ser desestimulada, exceto se contribuísse para a criação de efeitos ainda mais impressionantes do que os anteriormente provocados.

A Renascença, iniciada entre fins do século XIII e início do século XIV, trouxe uma evolução no papel social dos artistas, com o aparecimento da figura do mecenas, o que transferiu o patrocínio das artes do âmbito religioso para o privado. As obras não mais se restringiam às igrejas ou prédios eclesiásticos, mas dispunham de um novo mercado: os palacetes residenciais da alta burguesia. O tema cristão não é totalmente abandonado, mas amplia-se a oportunidade de expressão através de paisagens e de retratos. Desta forma, há maior espaço para o desenvolvimento de características e técnicas individuais, apesar de ainda existirem as corporações de ofício, onde as obras assinadas pelos mestres eram feitas, muitas vezes, por seus anônimos aprendizes, que seguiam instruções estritas de trabalho.

Não é possível afirmar com toda a certeza até que ponto o enfraquecimento da Igreja Católica, sofrido entre os séculos XV e XVI, teve influência decisiva para o surgimento de novas iniciativas e idéias que modificaram profundamente o pensamento ocidental a partir desse período. A queda de Constantinopla, conquistada pelo Império Otomano, comandado por Maomé II, em 1453, os conflitos políticos entre o Papa e alguns dos mais importantes governantes da época, como Frederico II, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, e Filipe IV, da França, e principalmente a reforma Protestante, liderada por Martinho Lutero, foram perdas importantes para o poder até então exercido pela Igreja na sociedade européia.

Roma se vê impotente para fazer face às inovações no pensamento - e o mundo europeu é assaltado por dúvidas. [...] Nesse ambiente, muitos pensadores se tornam audaciosos na crítica à visão de mundo tradicional e aos valores perpetuados pela teologia medieval, como o revelam o *Elogio à Loucura* e o *Pantagruel*. Contraditoriamente, Savonarola foi contemporâneo de Da Vinci, mas enquanto o primeiro foi queimado na fogueira, o segundo foi patrocinado pelo papado. (WOORTMANN, 1996, p. 12).

É nessa fase que os artistas começam a se dedicar concomitantemente à ciência, desta vez uma ciência dissociada do pensamento teológico, apesar de ainda encontrarem forte resistência da Igreja. Ao mesmo tempo, na abertura surgida com a redução do poder religioso,

ressurge o pensamento místico, o oculto, que tanto servia para buscar explicações até então inalcançáveis pelo conhecimento da época, como para ampliar o campo de experimentação e desse próprio conhecimento. Assim, a Astronomia estava intimamente ligada à Astrologia, a Alquimia à Física, a incipiente Medicina ainda se utilizava de sangrias e atribuía aos miasmas a causa de grande parte das doenças.

O interesse dos artistas pelas ciências tinha por principal objetivo ampliar seus conhecimentos sobre o objeto que pretendiam retratar. Nas palavras de Rafaelli e Makowiecky (2000, p. 9), "a novidade presente no Renascimento não era a observação da natureza pelo artista, mas o fato da obra de arte ter-se convertido num estudo da natureza." Apenas para citar dois exemplos mais conhecidos, são famosos os estudos de anatomia realizados por Leonardo da Vinci (Figura 8), com o intuito de aperfeiçoar suas pinturas e esculturas, ou o projeto da cúpula da Basílica de São Pedro, em Roma, feito por Michelângelo.



Figura 8 - Estudo de Embriões, realizados por Leonardo da Vinci, atualmente guardados na Royal Library, do Castelo de Windsor, Inglaterra. Fonte: domínio público.

Gombrich (1979) afirma que o precursor do movimento renascentista foi o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), que estudou detalhadamente as antigas ruínas romanas para desvendar os segredos da geometria e das formas usadas na Antiguidade. A partir desses estudos, projetou igrejas com elementos totalmente novos, com pilastras, arcos e colunas mais suaves, que contrastavam com a angulosidade das ogivas e torres góticas. com a evolução desse estudo, Brunelleschi trouxe de volta as regras matemáticas para a criação da

perspectiva, uma das principais características da pintura da Renascença. "A nova arte da perspectiva aumenta ainda mais a ilusão de realidade." (GOMBRICH, 1979, p. 161).

Não por acaso, a pintura renascentista teve como principais pólos de desenvolvimento as cidades italianas de Florença e Veneza e nos Países Baixos, importantes centros comerciais e financeiros europeus do período, sob o patrocínio e incentivo das famílias da nobreza. Apesar de contemporâneas, as pinturas renascentistas italiana e flamenga apresentaram algumas diferenças interessantes, já que a primeira dedicava-se mais aos retratos, enquanto a segunda destacou-se pelas paisagens. De resto, ambas apresentavam as características comuns do cuidado com a perspectiva, o tratamento rigoroso de espaços e iluminação da cena e a representação realista, seja da natureza ou do personagem retratado.

Houve uma ruptura também na origem e na formação dos artistas, com o surgimento de "escolas" locais, que eram na realidade os estúdios dos artistas onde os jovens poderiam aprender com a observação do trabalho dos demais. Gombrich (1979, p. 171) assim se refere à formação do pintor nesse período:

Nesses tempos não existiam escolas de arte onde jovens estudantes frequentassem aulas. Se um rapaz decidisse que gostaria de ser pintor, o pai colocava-o como aprendiz desde muito cedo em casa de um dos principais mestres da cidade. Ficava aí vivendo, usualmente, fazia recados para a família do mestre e tinha que se mostrar útil de todas as maneiras possíveis. Uma das suas principais tarefas podia ser a de triturar o material para a preparação de cores ou ajudar no apronto dos painéis de madeira ou telas que o mestre quisesse usar. Gradualmente, ser-lhe-ia confiada a execução de alguns trabalhos de escassa importância, como pintar um mastro de bandeira. Depois, num dia em que o mestre estivesse muito atarefado, ele pediria ao aprendiz para ajudá-lo no acabamento de alguma parte insignificante de uma obra importante — pintar o fundo que o mestre delineou previamente na tela, terminar as roupas dos circunstantes numa cena. Se o rapaz mostrava talento e sabia como imitar à perfeição a maneira de pintar do mestre, eram-lhe confiadas aos poucos tarefas mais importantes — talvez pintar um quadro inteiro a partir do esboço do mestre e com a supervisão deste. Estas eram, portanto, as "escolas de pintura" do século XV. Eram, na verdade, excelentes escolas e existem hoje em dia muitos pintores que desejariam ter recebido um treinamento tão completo. O modo como os mestres de uma cidade transmitiam sua habilidade e experiência à geração jovem também explica por que a "escola de pintura" nessas cidades desenvolveu uma individualidade própria tão definida. Pode-se reconhecer se uma pintura do século XV provém de Florença ou de Siena. Dijon ou Bruges, Colônia ou Viena.

Mais importante, foi que o artista conquistou a consciência de sua importância e, com a ajuda dos mecenas, teve seu nome conhecido através das obras que criava. Passou a ser disputado pelos clientes que podiam pagar por seu trabalho.

Ele deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas, conforme o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, que não poderia alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo. Era natural que os artistas mais destacados que alimentavam essas ambições se sentissem ofendidos por seu status social. [...] Havia muitas pequenas cortes na Itália que precisavam desesperadamente de honra e prestígio. Erigir magníficos edifícios, encomendar esplêndidos túmulos

ou grandes ciclos de afrescos, ou dedicar uma pintura para o altar-mor de uma famosa igreja, era considerado um modo seguro de perpetuar-se o próprio nome e de adquirir um monumento condigno à sua existência terrena. Como havia muitos centros competindo pelos serviços dos mestres mais famosos, estes podiam, por seu turno, ditar seus termos. Em épocas anteriores, era o príncipe quem concedia seus favores ao artista. Agora, os papéis estavam quase invertidos e era o artista quem concedia um favor a um rico príncipe ou potentado, aceitando uma encomenda dele. Assim, aconteceu que os artistas puderam freqüentemente escolher a espécie de encomenda de que gostavam, e deixaram de precisar acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes. [...] Finalmente, o artista era um ser livre (GOMBRICH, 1979, p. 203).

Essa liberdade e o reconhecimento do trabalho dos artistas permitiu que grandes obras chegassem até a atualidade com o conhecimento de seu autor, em quadros, afrescos, projetos arquitetônicos ou esculturas. Os séculos XV e XVI foram os tempos de Leonardo da Vinci e Miguelângelo também foi o de Botticelli, Fra Angelico, Jan van Eyck, Rafael, El Greco, Donatello, Ticiano, Veronese e diversos outros.

Outra tendência interessante desse período é que a arte passou a ser objeto de discussão entre as pessoas, inclusive na comparação entre artistas e estilos, o que era uma novidade, já que não havia essa preocupação nos séculos anteriores. Roma estava para a cultura o que posteriormente Paris o foi para o período moderno (GOMBRICH, 1979).

Apesar de ter tolerado a ascensão do racionalismo e do individualismo do Renascimento, por comodidade ou por falta de recursos para se posicionar de forma contrária, a Igreja Católica conseguiu reagir a esses movimentos após o Concílio de Trento (1545-1563), também conhecido como Concílio da Contra-Reforma. Com força renovada, a fé e a disciplina religiosas foram resgatadas através da impressividade da imagem, especialmente dentro das igrejas.

Uma das decisões do Concílio foi colocar um fim ao liberalismo artístico, fazendo que os pintores e escultores fossem obrigados a serem supervisionados por teólogos. É a época da adesão explícita da Igreja ao realismo político [...]. Na tentativa de contrapor-se ao racional renascentista, a igreja cristã inunda o mundo da arte utilizando-se deste para aproximar-se do observador e contaminá-lo, em um movimento arrebatador. O Barroco, que desejava reavivar a religiosidade perdida na Renascença se caracteriza por um idealismo metafísico e perfeccionista, porém não rejeita a mimesis. Na nova visão de mundo, impregnado de um estremecimento meta-físico traduzido sobretudo em emoções e vivência religiosas, coloca-se o ilusionismo e o *trompe l'oeil* a serviço da tarefa catequética que se cobra da arte. Há, por certo, uma reação anti-naturalista com o *trompe l'oeil* e a anamorfose (distorção do objeto representado), mas a mimesis está presente, pois são recursos que são utilizados com inúmeras regras para criar sensações de momentos verdadeiros. Através de artifícios de perspectivas, sempre mais refinados, consegue a ilusão perfeita do sobrenatural. O fiel que olha o céu “fingido” no teto das igrejas barrocas tem a impressão de estar mais perto de Deus. É a mimesis levada às últimas conseqüências, uma “miragem barroca”, expressão que pode traduzir o efeito arrebatador e ilusionista que tem sobre o fruidor este tipo de arte. (RAFAELLI e MAKOWIECKY, 2000, p. 12)

O barroco aproveita-se das técnicas desenvolvidas pelo Renascimento, mas torna os detalhes mais requintados, o jogo de luz e sombras mais impressionante, com a retomada dos temas sagrados em oposição aos temas mundanos do período anterior (Figura 9). É importante ressaltar que a Igreja não conseguiu extinguir os temas laicos e sim criou a possibilidade do surgimento de um novo movimento, que, ao mesmo tempo que foi influenciado pelo anterior, também influenciou os artistas que se mantiveram fora da influência religiosa.

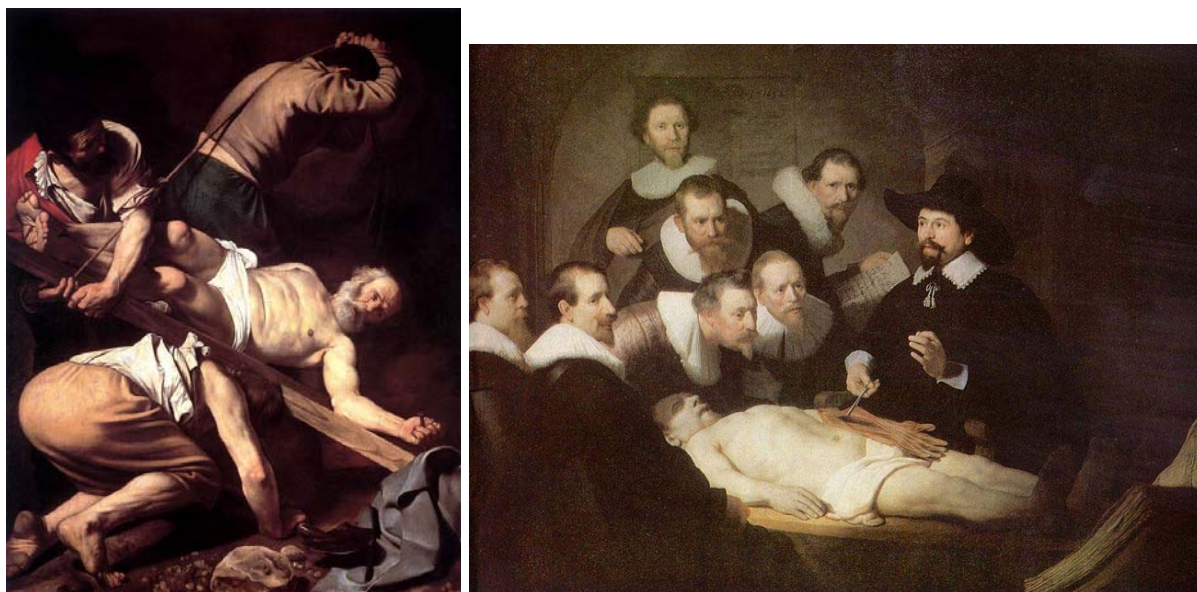


Figura 9 - Exemplos de pinturas características do Barroco. À esquerda, Crucificação de Pedro, de Caravaggio, pintada em 1601 e localizada na Igreja S. Maria del Popolo, em Roma. À direita, Lição de Anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt, pintada em 1632, localizada no Museu Mauritshuis, em Haia, na Holanda. Fonte: domínio público.

O maneirismo surgiu quase que ao mesmo tempo que o barroco, não como um movimento homogêneo, mas como o resultado do trabalho de alguns artistas, inconformados com a perfeição técnica da *mimesis* do século anterior. O termo tem origem em "maneira", ou seja, na insinuação de que na obra de cada autor havia uma expressão própria, pessoal, de interpretação do tema. São desse período as obras de Tintoretto, El Greco e Holbein, dentre outros, em que a imagem retratada consistia mais em uma interpretação da realidade do que em sua reprodução.

O maneirismo é o primeiro movimento a levantar a questão epistemológica da concordância entre arte e natureza. Para a Renascença a natureza era a fonte donde emanava a forma artística, intuída pelo artista através de um ato sintético, reunindo e combinando os elementos de beleza natural. Os padrões de arte baseavam-se, portanto, num protótipo objetivo, embora organizado pelo sujeito. O maneirismo abandona a idéia de arte como cópia da natureza, pois o *disegno interno* (idéia artística) é a manifestação de um dom divino na alma do artista. Desse modo, a relação ingênua entre artista (sujeito) e natureza (objeto) que funda a estética renascentista fica desfeita, sendo substituída por uma concepção não-sistemática do trabalho artístico. O artista maneirista não se propõe a apresentar em sua obra uma

descrição naturalística da realidade em geral, mas interpreta essa mesma realidade segundo o dom divino que o possui. Portanto, para a estética maneirista toda representação pictórica é uma versão idiossincrática do artista realizada à semelhança da natureza. (RAFAELLI e MAKOWIECKY, 2000, p. 11)

O exagero de detalhes típico do barroco é ainda mais facilmente identificável na arquitetura, principalmente nas igrejas construídas nesse período. No Brasil, por exemplo, as igrejas construídas em Minas Gerais e na Bahia, no século XVIII representam bem esse período, com seu estilo rebuscado e rico, fartamente recoberto de ouro, riqueza abundante na época. As esculturas de Aleijadinho também reproduzem a preocupação com os detalhes, sem perder um estilo próprio de representação da figura humana (Figura 10).



Figura 10 - O barroco brasileiro. À esquerda, o interior da Igreja de São Francisco, em Salvador. O projeto é do Padre Vicente das Chagas, com construção iniciada em 1686 e terminada somente em 1782. À direita, Cristo carregando a cruz, de Aleijadinho, no santuário de Congonhas do Campo. As esculturas em madeira foram feitas entre 1796 e 1799.

Originário da Itália, onde a Igreja exercia sua mais forte influência, o barroco expandiu-se por toda a Europa e foi o estilo dominante até o final do século XVIII, quando novas mudanças importantes no cenário social, econômico e cultural voltaram a criar espaço para o surgimento de outras tendências.

O movimento Iluminista, surgido na França a partir do século XVIII, e que culminou com a Revolução Francesa, trouxe de volta os valores e temas da Antiguidade Clássica, a simplicidade, a crítica aos excessos do Barroco e a retomada do homem em oposição ao misticismo e à religiosidade dos períodos anteriores. A expressão da ruptura com os valores

representativos da monarquia absolutista pôde ser observada em diversos movimentos, mais ou menos simultâneos, cada um com suas características.

Gombrich (1979) sugere que as características da pintura desse período seguiram os mesmos passos das idéias, ou seja, aquilo que sempre se acreditou ser verdadeiro, foi colocado em dúvida, da mesma forma que as técnicas e estilos vigentes foram questionadas como única expressão possível da arte.

Atingimos a época realmente moderna que dealbou quando a Revolução Francesa de 1789 pôs fim a tantos pressupostos que haviam sido tomados por verdadeiros durante séculos, se não por milênios. Assim como a Grande Revolução tem suas raízes na Era da Razão, aí se originaram também as mudanças nas idéias do homem sobre arte. A primeira dessas mudanças refere-se à atitude do artista em relação ao que se chama "estilo". Há um personagem numa das comédias de Molière que fica profundamente atônito quando lhe dizem que falou em prosa toda a sua vida sem o saber. Algo um pouco semelhante aconteceu com os artistas do século XVIII. Em épocas anteriores, o estilo do período era simplesmente o modo como se faziam as coisas; era praticado porque as pessoas achavam ser essa a melhor maneira de obter certos efeitos desejados. Na Era da Razão, as pessoas começaram a ficar mais exigentes a respeito de estilo e estilos (GOMBRICH, 1979, p. 343).

Um fator que talvez tenha sido determinante para o surgimento de tantas tendências distintas foi a criação das academias, escolas formais de ensino da arte, que não mais era transmitida de mestre para aprendiz e sim transmitidas no formato de disciplina para os alunos. Essas academias eram patrocinadas pelas monarquias, preocupadas em demonstrar sua preocupação com a arte em seus respectivos países. Mas para que a arte ensinada se desenvolvesse, era importante haver mercado para essa produção, ou seja, as obras precisavam ser conhecidas do público, admiradas e desejadas para o consumo. A forma encontrada pelas academias nacionais foi a organização de mostras, onde o trabalho de seus alunos era apresentado à sociedade (GOMBRICH, 1979).

Há uma mudança significativa no papel social do artista, que passa de trabalhador assalariado, pago por mecenas ou por encomendas dos clientes, para produtor individual, cujo valor de seu trabalho depende das críticas dos intelectuais, os formadores de opinião da época, que podiam influenciar positiva ou negativamente a imagem do artista perante os consumidores. Nesse contexto, não há espaço para movimentos homogêneos, e a individualidade do artista, seja na técnica, seja no tema, pode ser determinante para o sucesso de sua obra e, conseqüentemente, da academia.

Talvez o efeito mais imediato e visível dessa profunda crise tenha sido que os artistas buscaram por toda a parte novos tipos de assuntos. No passado, o tema da pintura era ponto pacífico. Se percorrermos nossas galerias de arte e museus, não tardaremos em descobrir que grande número de quadros ilustram temas idênticos. A maioria das obras mais antigas, é claro, representa episódios religiosos extraídos da Bíblia e lendas de santos. Entretanto, mesmo as pinturas de caráter secular estão sobretudo limitadas a um punhado de temas selecionados. [...] É curioso verificar até

que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de um romance ou um episódio da história medieval ou contemporânea. Tudo isso mudou muito rapidamente durante o período da Revolução Francesa. De súbito, os artistas sentiram-se livres para escolher como temas qualquer coisa desde uma cena de Shakespeare a um acontecimento corrente, qualquer coisa, de fato, que apelasse para a imaginação e despertasse interesse. Esse descaso pelos temas tradicionais da arte pode ter sido a única coisa que os artistas bem-sucedidos do período e os rebeldes solitários tinham em comum (GOMBRICH, 1979, p. 347).

Assim, enquanto o neoclassicismo buscava o retorno à antiguidade clássica, o romantismo interessava-se mais pela expressão dos sentimentos e da alma do artista. "A obra deixa de ser, primeiro, reflexo da natureza real ou idealizada, para ser, antes, espelho da mente e do coração do artista. Toda ênfase é dada ao sentimento e à imaginação [...]" (RAFAELLI e MAKOWIECKY, 2000, p. 13).

A efervescência cultural do final do século XVIII se estende até meados do século XIX, com ênfase na experimentação, nos novos temas, em tendências semelhantes ou antagônicas nas artes, com movimentos de defesa e oposição, que se tornaram assunto comum na sociedade que participava dos grandes eventos artísticos desse período. Surgem ainda o realismo, como a observação exata da natureza (novamente), mas pragmático, e o impressionismo, que se rebela contra todos os movimentos anteriores, ou ainda o pós-impressionismo, que marca a ruptura definitiva com a *mimesis*, criando composições e combinações próprias de traço e cor.

Mas, sobretudo, destaca-se que o artista adquire definitivamente uma individualidade autoral. É-lhe permitido ousar, inventar, criar, escolher a técnica ou mudá-la de acordo com seu próprio desejo. Não há mais limitações de qualquer ordem, e mesmo aqueles cujas obras não foram imediatamente aceitas pelos círculos críticos das grandes metrópoles, de maneira geral, não se intimidaram e continuaram seu trabalho em círculos alternativos.

1.2 A ARTE NAÏF

A palavra *naïf*, em francês, significa ingênuo, simples. Tem origem no latim *nativus*, cujo sentido é um pouco mais amplo e se refere a natural, inato, formado pela natureza, o que permite uma compreensão melhor do significado da palavra original.

Como arte *naïf* ou naive, são conhecidas as obras produzidas por artistas que não tiveram formação acadêmica e se expressam sem a preocupação do uso de técnicas tradicionais, como perspectiva, proporção e composição de cores. São artistas auto-ditadas

que retratam situações do seu mundo ou do cotidiano, através de cores alegres, elementos detalhados e contrastantes (BELMAIA e DANTAS, 2006).

A arte *naïf*, ou arte ingênua, surge no final do século XIX, em uma época de grandes transformações sociais, políticas e econômicas, principalmente nos continentes europeu e americano. A tentativa de identificar suas características, o que permitiria sua classificação como um movimento, encontrou como principal obstáculo exatamente a dificuldade de encontrar fatores comuns, já que trata-se de um tipo de expressão extremamente pessoal, fugindo de todos os conceitos formais que até haviam sido utilizados para identificar esta ou aquela obra dentro de estilos mais ou menos comuns.

A partir daí, estudiosos começaram a publicar trabalhos sobre a teoria da arte, sua evolução e seus aspectos técnicos, tentando reunir as obras por suas características comuns e permitindo sua classificação em períodos ou movimentos que se sucedem até os dias atuais. Com esses estudos, passou-se a compreender melhor a arte e a linha de tempo que demarca os estilos ou as tendências que acompanham as mudanças de comportamento da sociedade, ou que representam momentos específicos em sua história.

A pintura *naïf*, como será visto mais adiante, é o trabalho de autodidatas, artistas que não frequentaram academias nem escolas, não aprenderam as técnicas de maneira formal, e contudo utilizam os mesmos materiais para criar expressões sobre seu cotidiano e seu imaginário.

Com as grandes transformações ocorridas na arte no período que se segue à Revolução Industrial, os críticos de arte da época, apesar de não acostumados a reconhecer esse tipo de trabalho, nem de elevá-lo à categoria de arte no sentido mais tradicional, acabaram admitindo-o como expressão artística de valor, mesmo fugindo a todas as normas tradicionais.

Os primeiros artistas reconhecidos dessa nova tendência, como Henri Rousseau, Niko Pirosmanni ou André Bauchant (Figuras 11 a 13), eram pessoas do povo, sem qualquer vínculo com os círculos culturais. Eram estivadores, fazendeiros, comerciantes, que subitamente tiveram seus trabalhos reconhecidos como arte, admirados por outros artistas formais e pela crítica; e expostos em galerias, o que não era absolutamente comum naquela época.



Figura 11 - O Casamento, de Niko Pirosmiani (óleo sobre tela, 119 X 177 cm). Museu Nacional de Arte Popular do Oriente - Moscou. Fonte: domínio público



Figura 12 - O Amor e a Flor, de André Bauchant, 1929 (óleo sobre tela, 174 x 109 cm). Fonte: domínio público



Figura 13 - Auto-retrato, de Henri Rousseau, 1890 (óleo sobre tela, 143 x 110 cm) - Galeria Narodni, Praga.
Fonte: domínio público

Gombrich (1979) relembra que uma certa tendência de valorização da simplicidade fazia parte do romantismo artístico e cultural do final do século XIX e início do século XX, o que levou pintores como Delacroix e Gauguin a fugir da efervescência de Paris e buscar a tranquilidade, o primeiro no norte da África e o segundo nas ilhas do Pacífico.

Em uma de suas cartas do Taiti, Gauguin escrevera sentir que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavaleiro de balanço da sua infância. É fácil sorrir dessa preocupação dos artistas modernos com o simples e o pueril; no entanto, não deve ser difícil entendê-la. Pois os artistas sentem que essa espontaneidade e simplicidade é algo que não pode ser aprendido. Todos os demais truques da profissão podem ser adquiridos. Todo efeito se torna fácil de imitar depois de provado que isso pode ser feito. Muitos artistas acham que os museus e exposições estão repletos de obras de tão surpreendente facilidade e habilidade que nada se ganha em continuar nesse rumo; sentem correr o perigo de vender a alma, tornando-se fabricantes hábeis de pinturas e esculturas que nada acrescentam, a menos que se tornem como crianças pequenas. Esse primitivismo defendido por Gauguin veio a ser talvez uma influência ainda mais duradoura sobre a arte moderna do que o

expressionismo de Van Gogh ou a abertura de Cézanne para o cubismo (GOMBRICH, 1979, p. 424-5)

A busca da ingenuidade ganhou força, em 1905, com a primeira apresentação dos *Fauves* (do francês, feras), no Salão de Outono de Paris, pintores que questionavam o impressionismo, movimento vigente na época, e começaram a criar obras com formas mais simples, temas alegres e coloridos, características do fovismo (em francês, *fauvism*), de que fazem parte, além dos já citados Paul Gauguin e Paul Cézanne, Henri Matisse, Georges Braques, dentre outros.

Da França, a valorização da ingenuidade dos traços espalhou-se pela Europa e pelos Estados Unidos, ganhando admiradores e despertando a vocação de outros pintores amadores. Colecionadores de diversos países começaram a descobrir novos talentos e a incentivá-los, seja adquirindo suas obras, seja organizando exposições coletivas somente desses artistas. Foi o que fez, por exemplo, o crítico e *marchand* alemão Wilhelm Uhde, em 1928, que organizou em Paris a primeira exposição exclusiva de arte *naïf*, apresentando obras do próprio Henri Rousseau, que havia falecido em 1910, e também de Séraphine Louis, ex-faxineira em sua casa, Andre Bauchant, um jardineiro, e Camille Bombois, um ex-ferroviário.

Durante o restante do século XX, a arte *naïf* espalhou-se pelo mundo e teve especial repercussão nos Estados Unidos, na Croácia, então parte da ex-Iugoslávia, e no Haiti. Por se tratar de um tipo de obra com características extremamente individuais, já que os artistas não seguem qualquer técnica acadêmica, com o passar dos anos acabou sendo confundida com outros movimentos e recebendo novas denominações, algumas que eventualmente podem até deturpar sua idéia original. Nos Estados Unidos, no início do século XX, a arte *naïf* era denominada arte autodidata, até incorporar a denominação que se tornou habitual (WEIMER, 2002).

Há quem utilize os termos arte *naïf*, arte primitiva, arte bruta e arte popular com o mesmo significado. É importante diferenciar essas denominações, já que dizem respeito a conjuntos de obras com características diferentes.

A arte primitiva é considerada como sendo aquela produzida pelas civilizações pré-históricas ou por sociedades não-aculturadas, como ainda ocorre entre os aborígenes australianos, determinadas tribos africanas, indígenas do Brasil, etc. Pode-se fazer uma analogia com o termo arte tribal, mas esta tem conotação mais restritiva. Deve-se destacar que chamar esses trabalhos de primitivos não significa reduzir sua importância cultural ou artística.

A esse respeito, Gombrich faz questão de ressaltar:

[...] quando se fala de arte primitiva, que a palavra não quer dizer que os artistas possuem apenas um conhecimento primitivo de seu mister. Pelo contrário, muitas tribos remotas desenvolveram uma arte verdadeiramente assombrosa em obra de talha, cestaria, na preparação do couro ou mesmo no trabalho com metais. Se nos lembrarmos com que ferramentas rudimentares essas obras foram feitas, não poderemos deixar que esses artífices primitivos adquiriram ao longo de séculos de especialização.” (GOMBRICH, 1979, p. 18)

Em outras palavras, a arte primitiva não quer dizer uma arte menor e sim um tipo de arte característica de determinada cultura e que é produzida com os recursos disponíveis por esses povos, podendo apresentar um nível de sofisticação bastante singular e impressionante. Alguns trabalhos utilizam o termo arte primitiva moderna para se referir à arte *naïf*, o que também pode ser questionado se for considerada essa conceituação.

O termo arte bruta foi criado em 1945 pelo pintor francês Jean Dubuffet, ao pesquisar trabalhos produzidos por doentes mentais. Na realidade, a arte produzida por esses pacientes já havia sido estudada pelo psiquiatra e historiador alemão Hans Prinzhorn, na década de 1920, criador da primeira coleção desse gênero na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg (Alemanha). Apesar de serem produzidas por artistas leigos, sem estudos específicos anteriores, característica também comum aos artistas *naïf*, essas pinturas expressam temas que fogem da realidade e refletem os conflitos provocados pela alienação. Não se trata, portanto, de um trabalho ingênuo e consciente e sim de uma forma de arte intimista e alheia ao mundo exterior (GRAMARY, 2005). "Normalmente, os autores de arte bruta são pessoas marginais devido a sua condição social, ou ao rótulo de 'louco'" (BELMAIA e DANTAS, 2006, p. 84). Em outra definição, Weimer (2002, p. 45) afirma que "enquanto o artista *naïf* olha para o exterior, para o que está ao seu redor, o artista bruto olha para o interior, registrando as visões e obsessões de alguma forma significativas apenas para si próprios".

A arte popular, como o próprio nome diz, refere-se à arte do povo, à arte folclórica. Apesar de também ser produzida por artistas sem formação anterior, esse tipo de arte, geralmente, não apresenta características individuais dos autores nem sofre modificações ao longo do tempo e das gerações. É um tipo de arte que, como a primitiva, reflete, em seus temas, técnicas e ferramentas, o ambiente cultural e histórico onde é produzida, distinguindo-se daquela por não ser originária de povos não-aculturados (MURATÓRIO, 2000).

Embora a arte popular e a arte nave apresentem características semelhantes (como o autodidatismo, o uso de técnicas rudimentares adquiridas de forma empírica ou pela observação da execução de uma obra, a liberdade de criação e a ausência de normas formais), elas se distinguem num aspecto fundamental: a arte popular está ligada ao artesanato e às tradições que vão sendo passadas entre gerações (BELMAIA e DANTAS, 2006, p. 83).

O Glossário Multilíngue para Bibliotecários de Arte, editado em 1996, pela Federação Internacional das Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA³), trás como termos análogos arte *naïf* (*naive art*) e arte *outsider* (em inglês, “intruso”, “estrangeiro”, “marginal”, “alguém que não pertence à sociedade ou instituição da qual participa”) (IFLA, 1996). A expressão *outsider art* foi criada em 1975, pelo escritor e historiador de arte inglês Roger Cardinal, para se referir à arte produzida fora dos circuitos culturais, por artistas que não se preocupam com a aceitação ou não de sua obra e vivem à margem da sociedade. Nesse sentido, pode ser confundida com a arte bruta, mas esta tem aplicação mais específica, referindo-se a pessoas forçosamente excluídas do ambiente social (pacientes psiquiátricos, presos, etc). Em relação à arte *naïf*, a semelhança está na falta de estudo anterior, no autodidatismo.

Uma questão que se levanta em relação ao estudo, contrapondo o artista erudito ao artista *naïf*, é o nível de alfabetização. As pessoas não parecem preocupadas em saber qual a escolaridade de artistas como Picasso, Salvador Dalí, Van Gogh ou Portinari. No entanto, se preocupam demais com o analfabetismo de artistas de formação *naïf*. Esta preocupação remete ao questionamento se seria a cobrança pelo estudo, um sinal de um preconceito velado em relação às manifestações populares como catalizadoras da criação artística. As evidências nesse sentido são fortes, uma vez que o artista erudito cria sob conceitos intelectualizados para um público de recepção também intelectualizada. Já o artista *naïf*, procura registrar emoções mais pela sensibilidade do que pelo intelecto.

Feitas essas distinções, é interessante destacar outra característica típica dos artistas *naïf* e que pode ser utilizada para ajudar a distingui-los de outras correntes similares:

Mais do que reproduzir seu meio, os artistas *naïfs* esforçam-se por representar a natureza profunda das coisas sem levar em conta as suas limitações impostas por seu conhecimento. O que não significa que ajam como ‘artistas amadores’, que se esforçam por dominar técnicas e estilos que desconhecem, tentando copiar a obra de grandes mestres, embora esse tipo de criação, pela própria definição, guarde certo grau de ‘amadorismo’ (BELMAIA e DANTAS, 2006, p. 84).

Essa concepção reforça as diferenças anteriormente citadas. A arte *naïf* não é uma arte instintiva, como a primitiva, nem alienada, como a arte bruta ou a arte *outsider*, nem simplista

3 Do original, em inglês, International Federation of Library Associations and Institutions.

e tradicionalista, como a popular. É um tipo de trabalho elaborado (Figura 14), que mantém as peculiaridades do autor, reflete propositalmente seu próprio universo, sem ignorar totalmente as técnicas tradicionais, que podem ser adquiridas com a prática ou com a observação sensível e atenta de outros artistas.

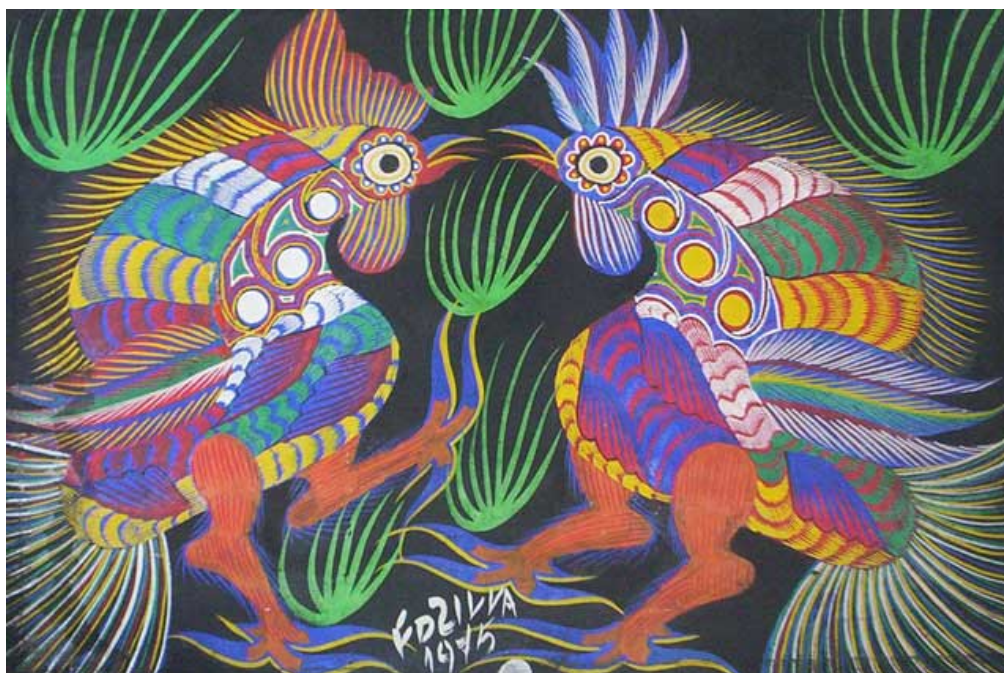


Figura 14 - Galos em Fundo Verde, de Chico da Silva (1910-1985), 1975 (óleo sobre tela, 50x70 cm). Fonte: domínio público.

No Brasil, a arte *naïf* abrange uma temática rica, repleta de originalidade e criatividade. Busca ao mesmo tempo retratar a vida rural e a metrópole, as crenças e as festas populares, uma vez que nelas está contida a mais genuína tradição de festejar. Diversificados em seus temas, os artistas *naïfs* brasileiros são saudosistas de vivências passadas. Grande parte deles origina-se de pequenas cidades do interior do Brasil, tem profissões humildes e muda para as cidades maiores em busca de condições melhores para o reconhecimento de sua arte. São, na verdade, sobreviventes da erudição da arte contemporânea, e assim o fazem pela espontaneidade e pureza. Não pleiteiam modificar o mundo pela sua arte, mas buscam pelo encantamento de sua arte levar o homem á reflexão quanto aos aspectos mais simples da nossa existência.

1.3 A HISTÓRIA DA ARTE EM GOIÁS

Como foi citado anteriormente, é curioso notar que ainda são raros os trabalhos que versam sobre a história das artes plásticas em Goiás, assim com também são em pequeno número aqueles que apresentam e/ou analisam os principais artistas aqui radicados. Entretanto, uma obra que podemos considerar um pouco mais ampla, apesar de não ter grandes pretensões no que se refere à tentativa de fazer uma historiografia rigorosa das artes plásticas em Goiás, é a do artista plástico e professor Amaury Menezes, intitulada “Da caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás”. Apesar de buscar abarcar da melhor forma possível os principais artistas que aqui trabalharam e trabalham, o que interessou para este trabalho foi a retomada histórica que ele efetua antes do início da apresentação dos verbetes do dicionário. Tomando por base particularmente esse livro e os textos de outros pesquisadores nele inseridos, busca-se retomar, por conseguinte, as linhas gerais da história das artes plásticas em Goiás.

Além da obra de Amaury Menezes, cabe notar, encontra-se também subsídios importantes acerca da história das artes plásticas em Goiás no livro de Aline Figueiredo, intitulado “Artes plásticas no Centro-Oeste”, publicado em 1979. Em seu livro, a autora faz uma apresentação geral da história das artes e dos principais movimentos culturais do Estado, sobretudo após a mudança da capital de Goiás para Goiânia. Tendo em vista sua importância, também foram utilizadas informações presentes nesse livro no presente capítulo.

Buscando fazer referência às principais manifestações pictóricas encontradas no Estado de Goiás, Amaury Menezes, como já indicado no título de seu livro, descreve a evolução e a história das artes desde as expressões rupestres. Segundo ele, essas expressões são encontradas na região sudeste do Estado, “em sítios pesquisados nos municípios de Serranópolis, Caiapônia e Doverlândia” (MENEZES, 2002, p. 17), com desenhos rupestre datados de aproximadamente onze mil anos.

Um segundo tópico elencado por Amaury Menezes em seu trabalho, diz respeito à arte indígena, amplamente encontrada em diversas regiões do Estado. Segundo o autor, merece especial referência “a nação Karajá, pela singularidade de sua produção, que não se restringe apenas à ornamentação e adorno dos utensílios, mas apresenta uma arte figurativa que vem merecendo atenção dos estudiosos pelo seu ineditismo” (MENEZES, 2002, p. 19).

Como desenvolve a professora Edna Luísa de Melo Taveira em texto intitulado “Arte indígena Karajá”:

No que se refere às artes plásticas há várias modalidades artesanais que são realizadas de acordo com especializações feminina e masculinas e de acordo, ainda, com a matéria-prima oriunda da região: madeira, argila, folíolo de palmeira, fibras flexíveis ou rígidas, penas de aves, algodão, sementes, madrepérola, frutas, dentes e garras de animais, e entrecasca de árvore. A cultura material é variadíssima e os objetos de uso utilitário, lúdico e cerimonial, sendo o trançado de folhas de palmeira a prática mais presente nas aldeias [...]. Todos os artefatos apresentam motivos ornamentais geométricos que surgem, quando feitos pelos homens, das alterações da malha do trançado sendo portanto monocromáticos, enquanto que, nos produzidos pelas mulheres, esse desenho se constrói através de malhas coloridas, obtidas pela tintura das fibras.” (TAVEIRA, 2002, p. 22).

Além desses trabalhos, os Karajás desenvolveram uma rica arte plumária, sobretudo na criação de adornos que são resultado da combinação delicada de penas obtidas da fauna ornitológica do Araguaia e que permitem, sobretudo aos homens, a montagem de elementos complexos, usados em cerimoniais, cabendo às mulheres a confecção de colares, pingentes, pulseiras e brincos. Ela apresenta, portanto complexidade técnica ao associar cor, forma, volume e movimento, de acordo com o dinamismo corporal dos portadores (TAVEIRA, 2002, p. 22).

Ainda sobre os Karajás, pode-se dizer que eles se notabilizam por seus trabalhos em madeira sobretudo pelas grande canoas, para até quinze pessoas, figuras antropomórficas e zoomórficas, lanças, arcos e outros materiais. Também são variados os trabalhos em cerâmica, na produção de peças utilitárias e peças figurativas. Como explica Edna Taveira,

Essas figuras podem compor conjuntos cênicos que refletem o cotidiano Karajá _ caça, pesca, meios de transporte, relações sociais, enterro, eventos cerimoniais e o imaginário. Utilizam na produção desses objetos a argila da região, e a técnica usada é a de modelagem. Tradicionalmente as peças secavam no sol, mas dado o interesse despertado pela sociedade envolvente, passam hoje pelo processo de queima [...]. Tanto a cerâmica utilitária quanto a figurativa são decoradas com pintura dos motivos geométricos presentes nos outros artefatos (TAVEIRA, 2002, p. 22).

Além da arte indígena, uma outra manifestação importante na história local e que merece ser citada, é a Arte Sacra que encontra seu desenvolvimento no Brasil, sobretudo após a descoberta e exploração de promissoras jazidas de ouro. Em Goiás, onde ocorreu um rápido esgotamento da zona de mineração, provocando dificuldades econômicas para a população, a arquitetura local diferenciou-se por suas “características singelas, sem o fausto e a monumentalidade do período barroco, encontrado nos Estados do Leste, Nordeste ou mesmo da vizinha Minas Gerais”. Por outro lado, ocorre ainda que Goiás se contentava em importar imagens de Portugal ou dos Estados do Nordeste, principalmente da Bahia, “que já despontava como uma província produtora de peças de reconhecidas qualidades artísticas.” Sendo assim, ficava reservada aos artistas e artífices locais “apenas a execução de grandes

peças, como pintura e douração das igrejas, confecção de altares, colunas e retábulos, etc.”. (MENEZES, 2002, p. 27).

Como explica Amaury Menezes,

Entre os poucos artistas que atuaram em Goiás, merecem registro: Reginaldo Fragoso de Albuquerque, pintor e escultor que executou nas igrejas de Meia Ponte, hoje Pirenópolis, diversas imagens e retábulos por volta de 1766. Na segunda metade do século XVIII, durante dezessete anos, o alferes Bento José de Sousa permaneceu trabalhando na confecção de nove retábulos para sete igrejas de Vila Boa, hoje cidade de Goiás [...]. André Antônio da Conceição era pintor e, na segunda metade do século XIX, executou o forro e o coro da Igreja de São Francisco de Paulo, em Vila Boa. Cincinato da Mota Pedreira foi autor das esculturas em pedra-sabão da mesa e dos bustos de filósofos gregos que ornavam as colunas do Palácio Conde dos Arcos, e que hoje se encontram em exposição no Museu das Bandeiras na cidade de Goiás. Inácio Cesar Xavier de Barros, pintor do século XIX, é tido como o autor de uma bandeira que se encontra no Museu da Boa Morte na cidade de Goiás. Ignácio Pereira Leal, em Pirenópolis, e Jaó da Conceição de Jesus, em Goiás, eram conhecidos pintores do século XIX, mas suas obras não são atualmente identificadas. Como vemos, num período de duzentos anos, são poucas as referências de nomes importantes nas artes ou é pobre o nosso registro histórico (MENEZES, 2002, p. 27-28).

Cabe lembrar que apesar deste cenário de decadência e baixa produção, característico desse período das artes em Goiás, merece referência especial o surgimento, nas palavras de Amaury Menezes, de um fenômeno isolado nas artes plásticas que foi José Joaquim da Veiga Valle,

[...] exímio escultor sacro erudito, embora autodidata, nascido em 9 de setembro de 1806, no arraial de Meia Ponte, onde exerceu diversos cargos públicos, transferindo residência para a cidade de Goiás em 1841. Durante sua vida (1806/1874), produziu mais de 200 peças, a grande maioria estátuas esculpidas em madeira, preferencialmente o cedro, submetidas a um processo próprio de encarnação, uma camada de douração, e finalmente a pintura que quando raspada com delicados instrumentos, mostrava os sutis detalhes dos filetes dourados (MENEZES, 2002, p. 27-28).

Os primeiros artistas que atuaram em Goiás foram em sua maioria viajantes atraídos pelas novidades da região: fauna, flora, empreitadas de serviços, etc. Alguns deles foram exímios desenhistas, que compunham comitivas e expedições com a incumbência de criar mapas, documentar fatos, cenas ou cenários importantes, num trabalho que hoje seria confiado aos geógrafos, fotógrafos ou cinegrafistas. Essas motivações podem ser encontradas até o presente, em antigos viajantes como, por exemplo, DJ Oliveira. (MENEZES, 2002).

Todo o panorama econômico, social e cultural do Estado é alterado e dinamizado com a mudança da capital para Goiânia. Como explica o arquiteto Gustavo Neiva Coelho:

A fundação de Goiânia e conseqüente transferência da capital goiana aconteceram em um momento especial de efervescência da política cultural brasileira. É o momento imediatamente posterior à Semana de Arte Moderna, quando todos os segmentos da cultura brasileira estão se dedicando a novas experiências, e o lema de

‘Modernismo e progresso’, do governo Vargas, promete colocar o Brasil no mesmo patamar de desenvolvimento em que já se encontra o primeiro mundo da Europa e América do Norte. Implantada dentro desses conceitos de modernidade, desenvolvimento e progresso, a cidade de Goiânia tem, em um primeiro momento, a arquitetura, como carro-chefe do seu desenvolvimento cultural e artístico. A modernidade do *Art Déco*, estilo que se apresenta como oficial nos anos trinta e quarenta, traz para os edifícios públicos, monumentos e mobiliário urbanos, conceitos até então desconhecidos dos goianos [...] No palco do Teatro Goiânia era possível assistir a apresentações de grandes nomes do teatro nacional como Eva Tudor e Procópio Ferreira, entre outros. Eventos culturais traziam até Goiânia nomes do primeiro escalão da literatura nacional, como Monteiro Lobato e Jorge Amado, e mesmo internacional, como o Prêmio Nobel chileno Pablo Neruda. A revista *Oeste* começava a divulgar nomes como os de Bernardo Élis, José Décio Filho, Vasco dos Reis e Marília Palínia (COELHO apud MENEZES, 2002, p. 35).

Talvez tão fundamental quanto a Semana de Arte Moderna foi para os paulistas e para a cultura nacional, o Batismo Cultural de Goiânia, ocorrido em 1942, foi o despertar da cultura na cidade Goiânia. Trata-se do evento que ficou chamado como “Batismo Cultural de Goiânia”, ocorrido na cidade em 1942.

A vida cultural da cidade, que se iniciara com a construção do Liceu de Goiânia, Escola Técnica Federal, Escola Normal, Grupo Escolar Modelo e, finalmente, com a fundação da Academia Goiana de Letras, em 39, é marcada, nessa ocasião, pelo que se chamou de Batismo Cultural de Goiânia [...], onde a cidade se viu tomada por uma série de eventos significativos”. (MACHADO; DOLES apud MENEZES, 2002, p. 38).

Fruto das comemorações do Batismo Cultural de Goiânia e do despertar das artes na cidade foi, em seguida, a criação da Sociedade Pró-Arte de Goiaz, encabeçada por um dos mais importantes intelectuais da época, Dr. José Amaral Neddermeyer. Oficialmente a Sociedade Pró-Arte de Goiaz foi fundada em 22 de outubro de 1945, com a apresentação da Orquestra Sinfônica, regida pelo maestro Érico Pieper, e a abertura da 1ª. Exposição de Artes Plásticas e Arquitetura, que continuou ocorrendo anualmente até 1948. Mesmo com forte atividade musical, a Sociedade Pró-Arte de Goiaz foi representativa visto ter se constituído como a primeira escola de artes plásticas do Estado.

Embora dedicando-se mais intensamente à música, a Sociedade Pró-Arte prestou grande colaboração às artes plásticas goianas. Foram esses esforçados encontros que primeiramente reuniram os artistas, criando uma corrente positiva, uma vez que isoladamente nada conseguiriam. Entre os participantes, Octo Marques, Goiandira do Couto, Antonio Henrique Lacerda, Antonio Henrique Peclat, Jorge Felix de Souza, Regina Lacerda, José Edilberto Veiga e Brasil Grassini [...] (FIGUEIREDO, 1979, p. 93)

Com o enfraquecimento da Pro-Arte, entre os anos de 1948 e 1949, Neddermeyer, juntamente com José Edilberto da Veiga e o pintor e engenheiro Jorge Felix de Souza, movimentaram uma espécie de escolinha de belas artes na cidade. Em seus termos eles:

Conseguiram reunir alguns alunos e lecionavam pintura gratuitamente. Levaram os jovens a pintar ao 'ar livre', na Praça Cívica, em frente ao Palácio das Esmeraldas. Era o impressionismo chegando à província. Mas era também sabedoria goiana, pois o governador, sensibilizado, lhes cedeu duas salas no Museu Estadual de Goiás, situado exatamente na Praça Cívica. Formidável vitória da iniciativa daqueles bandeirantes das artes. A turma se entusiasmava. Conseguiu-se reunir mais de 20 alunos. Nada porém, era oficial, prevalecendo a pura iniciativa. Vontade de aprender, de ensinar e de fazer (FIGUEIREDO, 1979, p. 93)

A partir da década de 1950, novos conceitos de modernidade provocam mudanças na arquitetura desenvolvida em Goiânia e o trabalho conjunto entre arquitetos e artistas plásticos começa a aparecer na cidade, onde muralistas como Frei Nazareno Confaloni, DJ Oliveira e Maria Guilhermina iniciam a divulgação de uma nova forma de arte, até então desconhecida em Goiás, nas fachadas das residências e salões de edifícios públicos (COELHO apud MENEZES, 2002).

Dois anos depois, já após a morte do Dr. José Amaral Neddermeyer, ocorrida em 13 de março de 1951, é fundada a Escola Goiana de Belas-Artes (EGBA), sobretudo pelo incentivo do escultor, pintor, desenhista e gravador Luiz Curado, que lecionava matemática na Escola Técnica Federal de Goiás, “a mesma escola onde o alemão Henning Gustav Ritter era responsável pelas cadeiras de Carpintaria e Desenho Mobiliário” (MENEZES, 2002, p. 41). Inaugurada em 1º de dezembro de 1952, a EGBA teve ainda a participação de frei Nazareno Confaloni, Antônio Henrique Peclat, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Souza, José Lopes Rodrigues, Luiz da Glória Mendes e do Bispo-Auxiliar de Goiânia, Dom Abel Ribeiro Camelo.

Inicialmente sob a direção de Luís Curado, a Escola Goiana de Belas-Artes marcou o criação de uma estrutura nas artes plásticas do Estado, que revelariam, para Goiás e para o Brasil, nomes significativos como Siron Franco, Roosevelt, Leonan, Ana Maria Pacheco Sáida Cunha, Iza Costa, Vanda Pinheiro, Maria Guilhermina, Alcione, Grace Freitas e Mirian Inez Costa, entre outros. Em 1972, com as mudanças propiciadas pela reforma universitária, a Escola passou a denominar-se Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. (MENEZES, 2002).

Em 1962, foi criado o Instituto de Belas-Artes de Goiás, sob a direção do professor Antônio Henrique Peclat, no prédio anteriormente destinado ao Museu de Arte Moderna de Goiânia, no Lago das Rosas. Contando com diversos novos professores, o Instituto de Belas-Artes acabou sendo incorporado pela Universidade Federal de Goiás no ano seguinte, passando a chamar-se Faculdade de Artes. Após a reforma universitária de 1972, e a

unificação com o Conservatório de Música, a Faculdade deu origem ao Instituto de Artes, reassumindo, em 1997, a designação atual de Faculdade de Artes Visuais da UFG.

Essas instituições tiveram como um de seus grandes méritos o desenvolvimento das estéticas pictóricas criadas e desenvolvidas em Goiás, que até 1950, contava como uma de suas poucas expressões com a presença de Octo Marques, “que já vinha realizando uma pintura realista, formalmente ingênua”, merecendo destaque na cena goiana “então dominada pela linha academia e acentuadamente provinciana” (FIGUEIREDO, 1979, p. 96).

Alguns dos nomes que participaram da fundação da EGBA merecem referência adicional por sua obra singular ou pela repercussão que essa teve fora das fronteiras do Estado.

É o caso, por exemplo de Frei Nazareno Confaloni, italiano de nascimento, radicou-se, em 1950, na Cidade de Goiás, onde realizou uma série de painéis na Igreja do Rosário, marcando o início de uma nova fase para a iconografia goiana, cujo principal representante ainda era Veiga Valle, cuja produção remonta ao século XIX. Transferindo-se para Goiânia em 1952, Frei Confaloni foi convidado para participar do grupo de fundação daquela Escola, onde introduziu características marcantes ao tomar para seus modelos pessoas comuns da terra goiana.

Como se pode observar nos afrescos da Igreja do Rosário (1950), o Frei revela uma clara intenção de humanizar os seus personagens sacros ao tirá-los de sua postura etérea e distante. Aliás, sua pintura seria animada por um sentimento religioso e fraterno, permitindo uma aproximação maior com a realidade, tirando a arte de sua aura convencional, possibilitando, portanto, maior abertura às artes goianas, principalmente levando-se em consideração a liderança que ele assumia na comunidade (FIGUEIREDO, 1979, p. 97)

Em 1954, por ocasião do I Congresso Nacional dos Intelectuais, reunido em Goiânia, foi montada, pela EGBA uma grande exposição, que influenciou alguns professores, envolvidos em sua organização, a ponto de direcionar suas atenções para a arte moderna. Dentre esses professores, destaca-se Gustav Ritter e Frei Confaloni, que a partir de então passaram a introduzir elementos modernizantes em suas obras.

Figueiredo (1979) relata que Gustav Ritter apontou em seus trabalhos feitos em madeira, para uma “escultura figurativa de superfícies perfeitamente lisas e arredondadas com traço levemente geometrizado”, características que foram posteriormente se ampliando e verticalizando, “chegando à abstração” e influenciando diretamente diversos outros artistas. Frei Confaloni, por sua vez, que além de participar da EGB Artes também erigiu uma igreja, acabou por favorecer e indicar “a aceitação da inspiração moderna” (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

O sentimento estético em prol de uma arte mais moderna, mais atual para a época, acaba sendo enriquecido com a chegada de São Paulo, do artista DJ Oliveira. Esse artista, que movimentou a cena das artes plásticas na cidade de Goiânia, montando seu ateliê nos fundos do palco do famoso Teatro de Emergência, de propriedade do teatrólogo e cineasta João Bênio, trouxe uma técnica definitivamente mais moderna, impondo um pintura mais agressiva, com pinceladas largas.

Como explica Aline Figueiredo,

Se o realismo apresentado por Confaloni mostrava um sofrimento aceito passivamente, através de cores frias, estudadas e convencionais, Oliveira introduziria uma dramatização portinariana no meio goiano. Reafirmava assim o expressionismo, através de uma pintura mais atormentada, de colorido irreverente e atmosfera penumbrosa. Sua presença, seu comportamento individual, reforçou o combate ao academicismo e à inércia do ambiente. [...] Esse expressionismo se estenderia nos anos sessenta através da linha rápida, de um só golpe, e de pinceladas carregadas, simplificando a execução formal em benefício do assunto em si. Este, por sua vez, se concentrou em torno de um temário social onde se viam principalmente a maternidade, o sofrimento, a fé e a miséria, ou mesmo a paisagem (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

As influências exercidas por Frei Confaloni, Gustav Ritter e pelas experimentações de DJ Oliveira receberam um reforço, com a chegada, em 1962, de Cleber Gouvêa, procedente de Minas Gerais, que por retomar a pintura e se lançar numa linguagem abstrata, ocupou, a partir de 1970, um lugar importante no cenário artístico goiano. Essas tendências favoreceram a abertura das principais vias para a formação de uma estética genuinamente moderna nas artes plásticas de Goiás a partir do final da década de 1960.

Exemplos das influências exercidas por esses artistas é Maria Guilhermina, que foi aluna dos dois primeiros e que participou da V Bienal de São Paulo, tendo encontrado grande receptividade, também, tanto da classe artística quanto da crítica, em sua exposição individual realizada no Rio de Janeiro, na Sala Goeldi, com esculturas em pedra-sabão. Outros nomes de destaque são Iza Costa, com sua pintura expressionista de temário popular, e Ana Maria Pacheco, talentosa aluna de Gustav Ritter e de DJ Oliveira, que participou da XI Bienal de São Paulo, fazendo boa apresentação com suas esculturas polidas de amplas dimensões que impressionaram pelo volume, pelo peso e pelo conteúdo social do tema. (FIGUEIREDO, 1979).

A arte produzida em Goiás repercutiu para o restante do país nesse período, inicialmente através de um artigo publicado, em 1967, na Revista *Mirante das Artes e Etc*, por Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, onde esse fez um panorama da cultura goiana, depois de um visita que fizera à capital.

Outro fato significativo para as artes plásticas de Goiás ocorre em 1970, quando o crítico de arte Hugo Auler, de Brasília, é encarregado pela Bienal de São Paulo para coordenar a seleção dos trabalhos de Goiás para a primeira Pré-Bienal.

O crítico consegue motivar o patrocínio do Governo do Estado e se realiza a mostra, denominada I Bienal de Artes Plásticas de Goiás. Seus Participantes comporiam a presença goiana na Pré-Bienal, onde Goiás Participou com dezesseis artistas, tornando-se um dos oito Estados cujos artistas foram selecionados para a XI Bienal de São Paulo, em 1971. Apareceriam então, Cleber Gouvêa, Gustav Ritter, Lizelotte Magalhães e Ana Maria Pacheco (FIGUEIREDO, 1979, p. 96)

Além desses artistas que começam a levar o nome de Goiás para os grandes centros das artes e da cultura nacional, cabe destacar também Siron Franco que a partir da década de 1970 passou a ser considerado como o mais importante artista plástico de Goiás, posto que ocupa até os dias atuais. Esse contundente artista confirmou logo seu talento, sendo premiado, juntamente com Cleber Gouvêa e Heleno Godoy, no I Salão Global da Primavera, ocorrido em Goiânia e Brasília. Entretanto, ele já vinha se formando de modo consistente desde que passou a frequentar assiduamente o atelier de DJ Oliveira, trabalhando intensamente e ininterruptamente.

Siron Franco, a partir de 1973, assume a liderança do meio artístico de Goiânia, significando sem dúvida uma mudança na cena cultural local e representando uma nova fase nas artes goianas.

A tendência, para o temário social expressionista, que vinha sendo almejado durante quase vinte anos, foi apreendida pelo artista num prisma globalizante. Usando uma linguagem universal sem conotação imediata com o regional, Siron, no entanto, soube evocar os mistérios do interior goiano gerados num longo passado pasmacento no meio à solidão, o isolamento, a decadência da mineração aurífera e os desmandos dos coronéis. Associou esse passado de dura realidade social, especialmente do meio rural e de Goiás Velho, onde famílias praticavam casamentos consanguíneos gerando proles retardadas ou aleijadas, a uma visão atormentada e caótica, como se tudo pertencesse a um quadro medieval cheio de sombras e de medo [...]. Partindo da dualidade homem e animal, esta aparecendo como próprio símbolo da irracionalidade, Siron denuncia o grotesco da condição humana, a começar pela brutalidade dos poderosos. E assim ele extrapola a posição social do homem na pintura goiana, fornecendo dados para se chegar a uma formulação temática mais consistente. Siron Franco não insiste diretamente no temário regionalista, porém sugere e delinea o bestiário dos nossos sertões, no marasmo que corrói a alma do homem esquecido do interior. Vem focalizando em diversas situações o lado mesquinho do homem, filtradas de maneira a transparecer um problema social e não apenas uma forma pessoal de se transmitir um protesto (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

A partir de Siron Franco, as artes plástica em Goiás fecham um ciclo de experimentações e de busca de identidade. Depois dele, sobretudo pela sua imensa projeção

no cenário nacional e internacional, os temas e as perspectivas do fazer artístico em Goiás são, em grande medida, fortalecidos e abertos aos novos artistas.

As últimas décadas foram marcadas pelo aparecimento de diversos jovens artistas como Gilvan Cabral, Pitágoras, Nonato, entre muito outros, e o fortalecimento das escolas e faculdades de artes visuais na capital e no restante do Estado, ampliando, ainda que de modo incipiente, a divulgação e a pesquisa sobre as técnicas, estéticas e artistas locais.

1.4 POTEIRO E SUA OBRA

A produção artística de Antônio Poteiro nasceu de seu trabalho com o barro. Descendente de família de artesãos, desde que se instalou em Goiânia montou seu ateliê de fábrica de potes, que em seguida serviria de estrutura para as obras propriamente artísticas, cujos temas em geral são figuras, esculturas de deuses, figuras bíblicas, etc. Foi na sua profissão de poteiro que o artista começou a internalizar os princípios básicos da construção dos objetos artísticos que passa a produzir em seguida. Nesse processo, conquistou, pela prática diária, o domínio sobre os materiais bem como sobre os mecanismos de suas transformações.

Uma vez dominadas essas técnicas, Antônio Poteiro passou a construir um trabalho estético onde as significações e visões de mundo expressam-se de um modo particular, através da fabricação de objetos não mais com valores de uso, mas com dinâmica simbólica. A partir de então, é todo seu mundo humano, seu mundo de arte e de vivência dinâmica que passa a ser representado em seu trabalho.

O início do trabalho de Poteiro com a pintura foi determinado por seu contato com os artistas Cleber Gouvêa e, sobretudo, Siron Franco.

Caracterizadas com temas que recobrem um rico imaginário popular, com figuras dispostas simetricamente, as pinturas de Antônio Poteiro são ausentes de qualquer perspectiva. Fazendo uso contínuo da ornamentação, o artista trabalha detalhadamente os desenhos e temas apresentados, decorando as roupas dos cavaleiros, ornamentando santos, reproduzindo demônios, estilizando vestimentas, etc. Poteiro faz sempre o uso de cores primárias, fortes, e através do brilho da cor intervém na maneira clássica de tratamento desta, que se dá quase sempre pelo contraste do claro e do escuro. Com isso, suas obras estão repletas de nuance e carregadas de espantosa emotividade.

No que concerne à temática do artista, tanto nas cerâmicas como nas pinturas, essa é bastante rica e muito conectada a temas populares, tais como festas religiosas, como exemplo as Cavalhadas de Pirenópolis e a Festa do Divino, expressões lúdicas de fatos bíblicos, como o dilúvio, o mito de Adão e Eva, os três reis magos, anjos; deuses diversos, Deus tartaruga, Deus balança, Deus único, demônios, animais de todas as espécies, lagartixas, cavalos, cães, onças, pássaros, tartarugas, homens e mulheres representados de diversos modos; evocações de construções arquitetônicas que lembram palácios orientais; temas circenses; representações de lutas, mandalas, cirandas de toda ordem, representações de futebol, representações de questionamentos teológicos e filosóficos, tais como a humanidade, a inocência criativa da criança, a contraposição reiterada do bem e do mal entre outros.

Observa-se que Antônio Poteiro reiteradamente volta às temáticas pertencentes ao imaginário popular, conectando-as sempre à historiografia cristã. Alguns motivos folclóricos são de origem cristã, outros pagãos, mas postos geralmente de forma a confrontar o bem e o mal, o que é representado na oposição entre planos estruturais nas obras pictóricas. Cabe notar ainda que a temática do bem e do mal aparece na convergência de sua própria percepção de mundo, traduzindo visões místicas, representações da ordem e das estruturas sociais, etc.

De maneira geral, Antônio Poteiro parece ter em vista evocar nos espectadores de suas obras, sejam feitas do barro sejam nas pinturas em tela, a admiração e o envolvimento por um mundo longínquo, ricamente simbolizado no que tange ao discurso em debate, deixando sempre muito clara uma visão de mundo religiosa e preta de significações éticas.

De outro lado, ele também diversas vezes recupera temas representativos dos fenômenos corriqueiros da vida, mas sempre expressados com enorme riqueza de formas e luz. Algo que reiteradamente aparece nesse processo é a idéia de jogo, de luta, expressando de certo modo o rompimento e os limites do indivíduo humano. Daí temas como o das Cavalhadas e de jogos diversos aparecerem com frequência em seus trabalhos.

Além, portanto, de uma representação bem particular do drama da existência, em grande parte vivenciada nos vários períodos de sua vida difícil de imigrante, vê-se no trabalho do artista a presença de um idéia de conquista constante da liberdade, desvelando uma identidade própria e rica em seus elementos.

Sem preocupar-se com os cânones da arte clássica e percorrendo suas questões para além das valorações costumeiras do fazer artístico moderno, o trabalho de Antônio Poteiro apresenta uma unidade poética sem igual nas artes plásticas feitas em Goiás.

Aline Figueiredo afirma categoricamente que mesmo estando o panorama das artes plásticas em Goiás de certo modo mais amadurecido e realmente aberto a todo o tipo de

experimentação, há um artista em especial que merece ser visto com toda a atenção e interesse: Poteiro.

De 1975 para cá vem aparecendo muitos artistas e tem havido muita produção e andanças pelas galerias. Porém, o mais duradouro e vigoroso artista que apareceu de lá para cá foi sem dúvida alguma o ceramista e pintor primitivo Antônio Poteiro, cujo trabalho, de vivo realismo caricatural, tem merecido estudo da crítica brasileira (FIGUEIREDO, 1979, p. 99).

Se hoje é unânime entre os críticos e artistas do país que Antônio Poteiro é um dos mais representativos artistas primitivistas do Brasil, parece ser necessário e fundamental compreender-se como Poteiro se encaixa no desenvolvimento das artes plásticas goianas, buscando confirmar seu posto de grande artista plástico do Centro-Oeste.

É curioso notar que nos livros e textos sobre a história das artes plásticas em Goiás são praticamente inexistentes as referências à pessoa e à obra de Antônio Poteiro. É provável que essa omissão deva-se ao fato de que essa historiografia ainda não foi devidamente explorada pelos pesquisadores, de maneira rigorosa e completa. Outra possibilidade é de que os poucos textos existentes estejam apenas apontados para os conceitos clássicos sobre a arte, sob o prisma acadêmico, o que excluiria a forma, o estilo e as características do trabalho de Antônio Poteiro.

Dentre os textos utilizados para a reconstrução da história das artes plásticas em Goiás a afirmação de Aline Figueiredo é a única referência mais expressiva encontrada sobre Antônio Poteiro e sobre sua obra, o que, apesar do reconhecimento, não deixa de ser incipiente, indicando que apesar de parecer ser bem divulgado regional, nacional e internacionalmente, o artista parece não ter encontrado, ainda, seu lugar nas raras historiografias das artes de Goiás.

No caso, por exemplo, da obra de Amaury Menezes, na introdução ao texto de retomada da história das artes plásticas em Goiás, o nome de Antônio Poteiro, rigorosamente, aparece uma única vez, e apenas para confirmar rapidamente seu argumento de que alguns artistas vêm colocando Goiás no mesmo nível dos centros mais desenvolvidos do Brasil. No dicionário que segue à introdução, encontra-se o verbete “Antônio Poteiro” (MENEZES, 2002, p. 76-78).

A ausência de Antônio Poteiro e de sua Obra parece indicar que estes encontram-se deslocados do tempo da história das artes de Goiás. Como se Antônio Poteiro, literalmente, vivesse fora de seu tempo na historiografia local. O que não deixa de ser algo até curioso, visto que hoje, ao lado talvez apenas de Siron Franco e Ana Maria Pacheco, a obra de Antônio Poteiro é aquela aqui produzida com maior reconhecimento nacional e internacional.

2 VISÕES SOBRE O SAGRADO E O PROFANO

No presente capítulo busca-se aprofundar algumas questões e noções relativas aos conceitos de sagrado e de profano, no sentido de circunscrever o campo conceitual da análise que será feita do discurso pictórico presente em alguns dos trabalhos de Antônio Poteiro.

Se a expectativa maior deste trabalho é conseguir formular as próprias impressões acerca do trabalho artístico de Antônio Poteiro, ou ainda, alguns dos princípios mais gerais de sua estética por um viés específico, o da relação ou convivência do sagrado e do profano em sua obra, é necessário precisar melhor esses termos para que possam ser bem compreendidos e, assim, identificados, de um modo concreto, nas cerâmicas e telas de Antônio Poteiro.

Dentre as diversas pesquisas feitas, uma obra em particular chamou a atenção por oferecer uma maior compreensão dos conceitos de sagrado e de profano, assim como de sua relação. Trata-se de "O Sagrado e o Profano - a Essência das Religiões", do escritor e historiador romeno Mircea Eliade (1999). É verdade que o tema é recorrente na literatura, não só na história das religiões, mas ainda na Sociologia, na Antropologia, na Psicologia e na Filosofia e, desse modo, é imensa a bibliografia acerca do tema do sagrado e do profano nas Ciências Humanas. Como o objetivo deste trabalho é apenas compreender de um modo mais geral esses conceitos e a sua relação, optou-se por uma obra que pudesse dar as linhas mais gerais desses conceitos oferecendo referencial mais bem delimitado no momento da análise das obras de Antônio Poteiro.

Apenas a título de exemplo, outro autor que trabalhou amplamente o tema foi o sociólogo Émile Durkheim (1989), em "As Formas Elementares da Vida Religiosa", obra na qual busca compreender a importância do sagrado nas sociedades. Racionalista Durkheim considera a religião o centro da sociedade, apesar de abominá-la, porque o sagrado não se explica racionalmente, apesar de a religião ditar normas e regras para se viver nessa mesma sociedade.

Em linhas gerais, Durkheim (1989) acredita em uma igreja laica, não sagrada, em que as pessoas agiriam de uma maneira correta, não por medo do inferno ou temendo possíveis castigos numa outra vida. Agiriam corretamente, porque racionalmente saberiam que é importante seguir certas regras em uma sociedade, sendo inviável uma que não as tivesse, o que levaria as pessoas a agirem de acordo, apenas, com a cultura em que estivessem inseridas.

A certeza de Durkheim de que a religião era o centro da sociedade era tão grande que ele não podia imaginar uma sociedade totalmente profana e secularizada. Onde estiver a

sociedade, segundo ele, lá estarão os deuses e as experiências sagradas. Durkheim chegou mesmo a afirmar que existe algo de eterno na religião que está destinado a sobreviver a todos os símbolos particulares nos quais o pensamento religioso sucessivamente se envolveu. (ALVES, 1999).

Como pode ser notado por essa breve apresentação do problema em Durkheim, são diversas as questões que se abrem quando refere-se ao tema. O mesmo problema poderia ser retomado sob o enfoque de diversas outras áreas das Ciências Humanas, mas, como foi citado, o estudo ater-se-á à visão exposta no livro de Mircea Eliade, visto que, além de buscar caracterizar as linhas gerais da relação entre o sagrado e profano, esse historiador das religiões oferece ainda alguns elementos acerca da simbologia envolvida na questão do sagrado, que pode servir de auxílio para que uma análise mais apropriada do tema no universo pictórico de Antônio Poteiro.

Mircea Eliade (1999) busca pensar a questão do sagrado e do profano sob o ponto de vista da espacialidade (o espaço do sagrado) e, em seguida, do ponto de vista da temporalidade (o tempo do sagrado). Com esse foco, o autor efetua uma configuração da simbologia buscando compreender, de um modo mais profundo, o comportamento do *homo religious* (homem religioso), assim como seu universo mental.

Num sentido estrito, sabe-se que o termo sagrado quer dizer tudo aquilo que é concernente às coisas divinas, à religião, aos ritos ou ao culto, ou seja o que é sacro, santo, profundamente respeitável, venerável. Do outro lado, o termo profano, faz referência ao que é não pertencente à religião, ou ainda, o que é contrário ao respeito devido a coisas sagradas.

A partir das definições usuais desses dois termos, tem-se uma dimensão mais apropriada de seus significados e, de certo modo, percebe-se que eles se definem praticamente em oposição ao outro, indicando a possibilidade de haver uma forte ligação entre esses termos e seus significados.

Segundo Mircea Eliade, o sagrado e o profano são duas modalidades de experiência, ou ainda, dois modos de ser no mundo, que apesar de estarem ligados conceitualmente, percebe-se que do ponto de vista efetivo existe, a bem da verdade, um precipício separando essas duas modalidades de experiência:

Pode-se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência, sagrada e profana, lendo-se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo, ou às relações do homem religioso com a Natureza e o mundo dos utensílios, ou à consagração da própria vida humana, à sacralidade de que podem ser carregadas suas funções vitais (alimentação, sexualidade, trabalho, etc.). Bastará lembrar no que se tornaram, para o homem moderno e a-religioso, a cidade ou a casa, a Natureza, os utensílios ou o trabalho, para perceber claramente tudo o que distingue de um

homem pertencente às sociedades arcaicas ou mesmo de um camponês da Europa cristã (ELIADE, 1999, p. 19-20).

Nessas considerações, Eliade apresenta, de forma geral, o que é feito no restante do texto: uma interpretação do espaço, do tempo, da simbologia e do comportamento do homem religioso. A título de introdução ele explica que o leitor de seu livro:

Não tardará a dar-se conta de que o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia, não constituem apenas o objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 1999, p. 20).

Daí ser fundamental para o autor não abordar o tema apenas pela perspectiva da história das religiões. Trata-se, antes de tudo, de escrever sobre o *homo religiosus*, que é fundamentalmente presente nas sociedades tradicionais. E, uma vez que seu comportamento enquadra-se também no comportamento geral do homem, é interessante também abordar o problema com o auxílio da antropologia filosófica, da fenomenologia e da psicologia, para que o estudo possa ter uma abrangência maior.

Sendo, em uma primeira análise, uma obra de introdução da história das religiões, Mircea Eliade diz que o que lhe interessa é apresentar as dimensões específicas da experiência religiosa e salientar suas diferenças com a experiência profana do Mundo.

No que se refere à questão do espaço sagrado, Mircea Eliade explica que para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, uma vez que apresenta roturas, quebras, ou ainda, que há porções de espaço qualitativamente diferentes:

Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência forte, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado o único que é real, que existe realmente e todo o resto, a extensão informe, que o cerca (ELIADE, 1999, p. 22)

Segundo o autor, a experiência religiosa da não homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponderia a uma fundação do mundo, e não se trata de uma especulação teórica, mas sim de uma “experiência religiosa primária que precede toda a reflexão sobre o mundo”.

É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que

se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um 'ponto fixo' absoluto, um 'Centro' (ELIADE, 1999, p. 26)

Hierofania, nos termos de Mícea Eliade (1999, p. 26), quer dizer “algo de sagrado que nos revela”, ou ainda, a revelação que faz com que o homem tome conhecimento do sagrado. Nesse sentido, a história das religiões está repleta de hierofanias, havendo um espaço que se manifesta como sagrado e, assim, essa hierofania revela um centro, um ponto fixo que funda o mundo.

Tem-se, portanto, que a descoberta ou a revelação do espaço sagrado passa a representar um valor existencial para o homem religioso. Isso porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. Ou seja:

É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no 'Centro do Mundo'. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo _ e nenhum mundo pode nascer no 'caos' da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo, o Centro, equivale à Criação do Mundo, e não tardaremos a citar exemplos que mostrarão, de maneira absolutamente clara, o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado (ELIADE, 1999, p. 26)

No que tange ao espaço do ponto de vista da experiência profana, o autor elucida em seguida:

Em contrapartida, para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa. O espaço geométrico pode ser cortado e delimitado, seja em que direção for, mas sem nenhuma diferenciação qualitativa e portanto sem nenhuma orientação de sua própria estrutura. Basta que nos lembremos da definição do espaço dada por um clássico da geometria. Evidentemente, é preciso não confundir o conceito do espaço geométrico homogêneo e neutro com a experiência do espaço 'profano' que se opõe à experiência do espaço sagrado, e que é a única que interessa ao nosso objetivo. O conceito do espaço homogêneo e a história desse conceito (pois foi adotado pelo pensamento filosófico e científico desde a Antiguidade) constituem um problema completamente diferente, que não abordaremos aqui. O que interessa à nossa investigação é a experiência do espaço tal como é vivida pelo homem não religioso, quer dizer, por um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente uma existência 'profana', purificada de toda pressuposição religiosa (ELIADE, 1999, p. 26-27)

Eliade explica que é preciso ter claro que a existência profana jamais se encontra em estado puro, afinal, seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. Isso ocorre porque, segundo o autor, mesmo o homem mais francamente não-religioso partilha ainda, no mais profundo de seu ser, de um comportamento

religioso. Essa questão de que não existe existência profana pura é tratada particularmente no último tópico do último capítulo de seu livro, e não vai ser aprofundada neste trabalho. O importante é compreender as diferenças mais fundamentais existentes entre o espaço sagrado e o espaço profano. A título de caracterização, Mircea Eliade explica que,

Lembre-mos das implicações da primeira: a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ponto fixo, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a fundação do mundo, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o ponto fixo já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há 'Mundo', há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de lugares mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial (ELIADE, 1999, p. 27-28)

É verdade que mesmo na experiência do espaço profano ainda intervêm valores que de certo modo lembram a não-homogeneidade da experiência religiosa, tais como aqueles lugares em que o profano privilegia de modo qualitativamente diferente a outros, como por exemplo, a paisagem natal, lugares dos primeiros amores, a primeira cidade estrangeira visitada, entre outros.

Voltando à experiência do espaço pelo homem religioso, ou ainda, para tornar mais claro o entendimento da não-homogeneidade do espaço tal qual ela é vivida pelo homem religioso em contraposição ao profano, Mircea Eliade escolhe um exemplo à maioria das pessoas conhecido:

Escolhamos um exemplo ao alcance de todos: uma igreja, numa cidade moderna. Para um crente, essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ela se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (ELIADE, 1999, p. 28-29).

Outro exemplo citado é o das habitações humanas. Segundo Eliade, uma função ritual análoga é também transferida para o limiar das habitações humanas, e por isso que esse limiar por vezes tem muita importância. Diz o autor:

Numerosos ritos acompanham a passagem do limiar doméstico: reverências ou posternações, toques devotados com a mão, etc. O limiar tem os 'guardiões': deuses e espíritos que proíbem a entrada tanto aos adversários humanos, como às potências demoníacas e pestilências. É no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades guardiãs. O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem (ELIADE, 1999, p. 29).

Esse exemplo do limiar, remete à presença da experiência do sagrado na cultura brasileira, onde plantas são postas no jardim em frente à casa para espantar maus espíritos e mandingas e objetos são pendurados nas portas das casas com o mesmo intuito. Interessante notar como, apesar de não se referir à questão do sagrado e da religiosidade em nossa cultura, os exemplos de Eliade indicam de maneira geral, como essas experiências fazem parte do cotidiano da maioria das pessoas.

Retornando ao espaço da igreja, é possível observar em que medida ele difere daquele das aglomerações humana que estão em torno da igreja. O caso é que nela é o recinto que é sagrado, ocorrendo que em seu interior, o mundo profano é transcendido. Como nos explica o Eliade,

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma porta para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma 'abertura' para o alto e assegura a comunicação com o mundo dos deuses (ELIADE, 1999, p. 29-30).

Outra característica do espaço sagrado diz respeito ao fato de que nele sempre está implicada uma hierofania, ou seja, uma revelação, ou ainda um sinal qualquer para indicar a sacralidade do lugar; ou, quando isso não ocorre, é o próprio homem quem provoca esse sinal, como por exemplo, nas evocações auxiliadas por animais para a escolha de um santuário numa aldeia. Em geral, são através dessas formas que compreende-se como o homem religioso recebe a revelação de um lugar sagrado. Em cada um desses casos, as hierofanias anularam a homogeneidade do espaço e revelaram um ponto fixo. É nesse sentido que se pode dizer que o sagrado é o real por excelência, ou seja, ao mesmo tempo poder, fonte de vida e fecundidade. (ELIADE, 1999).

É por tudo isso, então, que o homem religioso tem a necessidade de construir ritualmente o espaço sagrado. Noutros termos,

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o 'mundo', mais precisamente, 'o nosso mundo', o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de 'outro mundo', um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, 'estranhos' (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). À primeira vista, essa rotura no espaço parece em consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto 'cosmizado', e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem se de um lado um 'Cosmos' e de outro um 'Caos'. Mas é preciso observar que, se todo território habitado é um 'Cosmos', é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles. O 'Mundo' (quer dizer, "o nosso mundo") é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou e onde, por

consequência, a rotura dos níveis tornou-se possível e se pode repetir. É fácil compreender por que o momento religioso implica o ‘momento cosmogônico’: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação, portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica (ELIADE, 1999, p. 32-33).

Dentre os exemplos que Eliade enumera para explicitar o que foi dito até aqui, um que se aproxima mais da história dos brasileiros é o que se refere aos procedimentos ocorridos com a conquista de novos territórios, sobretudo quando já habitados. Segundo o autor, quando da tomada de posse ritual em lugares que anteriormente à conquista vivam outros humanos, como foi o caso da colonização portuguesa no Brasil, é preciso que se crie esse território, consagrando-o. Nos termos de Eliade,

Esse comportamento religioso em relação a terras desconhecidas prolongou-se, mesmo no Ocidente, até a aurora dos tempos modernos. Os conquistadores espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um novo nascimento. Porque, pelo Cristo, passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo (II Coríntios, 5:17). A terra recentemente descoberta era ‘renovada’, ‘recriada’ pela Cruz. (ELIADE, 1999, p. 35).

Instalar-se num território significa, portanto, consagrá-lo. E quando a instalação já não é provisória, mas permanente, como é o caso do Brasil,

Implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. Situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo, são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao criá-lo. Ora, esse Universo é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses, participa, portanto, da santidade da obra dos deuses (ELIADE, 1999, pp. 35).

Outro aspecto importante da questão da espacialidade na compreensão das experiências sagradas e profanas diz respeito à noção de centro do mundo. Eliade lembra que em determinadas culturas a ereção de um poste ou qualquer outro objeto em um dado local abre uma comunicação com os três níveis ou zonas cósmicas, ou seja, a terra, o céu, e o embaixo, representando este as regiões inferiores ou o mundo dos mortos. A imagem da coluna geralmente expressa essa comunicação entre os níveis. Assim sendo, ela só pode estar situada no “umbigo do mundo” ou ainda, no “centro do mundo”. Um número enorme de mitos, ritos crenças diversas “derivam desse ‘sistema do Mundo tradicional’” (ELIADE, 1999, p. 38).

Dos diversos exemplos dados por Eliade, tem-se o da montanha, que para muitas culturas configura-se como cósmica por estar mais perto do céu, representando, assim, o eixo de comunicação entre os níveis cósmicos, situando-se, obviamente, no “umbigo do mundo”. Outros exemplos que contêm esse simbolismo do centro do mundo são as chamadas cidades

santas e os santuários sagrados, os templos, que por serem de certo modo réplicas das montanhas cósmicas também possuiriam as mesmas propriedades, e ainda os alicerces dos templos, que do mesmo modo mergulham nas regiões inferiores operando a comunicação. (ELIADE, 1999, p. 40-42).

Mo que se refere à experiência sagrada do espaço, tem-se que o “verdadeiro mundo” se situa sempre no meio, no centro do mundo, já que é aí que se realiza a comunicação dos três níveis cósmicos. Nesse sentido, por exemplo, tanto a região da Palestina, a cidade de Jerusalém ou o templo de Jerusalém representam cada um a imagem do universo e o centro do mundo, local onde o homem religioso sempre desejou viver. Segundo Eliade, sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado, seu país, sua cidade, sua aldeia, sua casa, o homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos. (ELIADE, 1999, p. 43).

Se o universo origina-se a partir de seu centro e estende-se a partir de um ponto central, que é o seu umbigo, segue-se que toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia, ou ainda, a criação do mundo é o arquétipo de todo gesto criador humano seja qual for seu plano de referência, pois do mesmo modo que o universo se desenvolve a partir de um centro e se estende na direção dos quatro pontos cardeais, assim também, por exemplo, uma aldeia se constitui a partir de um cruzamento.

Em Bali, tal como em certas regiões da Ásia, quando se empreende a construção de uma nova aldeia, procura-se um cruzamento natural, onde se cortam perpendicularmente dois caminhos. O quadrado construído a começar de um ponto central é uma *imago mundi*. A divisão da aldeia em quatro setores, que implica aliás uma partilha similar da comunidade, corresponde à divisão do Universo em quatro horizontes. No meio da aldeia deixa-se muitas vezes um espaço vazio: ali se erguerá mais tarde a casa cultural, cujo telhado representa simbolicamente o Céu (em alguns casos, o Céu é indicado pelo cume de uma árvore ou pela imagem de uma montanha). Sobre o mesmo eixo perpendicular encontra-se, na outra extremidade, o mundo dos mortos, simbolizado por certos animais (serpente, crocodilo etc.) ou pelos ideogramas das trevas (ELIADE, 1999, p. 44-45)

Segundo Eliade, esse simbolismo cósmico da aldeia é retomado também na estrutura do santuário ou da casa em que são realizados os cultos. É por isso que em contextos culturais muito variados sempre é encontrado o mesmo esquema cosmológico e a mesma encenação ritual: a instalação num território equivale à fundação de um mundo. Seja qual for, portanto, a estrutura de uma sociedade tradicional, seja ela de caçadores, pastores, agricultores, ou até uma sociedade urbana, a habitação é sempre santificada, pois constitui uma *imago mundi*, e o mundo é uma criação divina. Por outro lado, como foi visto acima, toda morada situa-se perto do *Axis mundi*, pois o homem religioso só pode viver implantado na realidade absoluta.

Essas são as principais características da questão da espacialidade na experiência do homem religioso. Refazendo as análises de Mircea Eliade, é possível começar a diferenciar o modo de ser sagrado do modo de ser profano.

Passando à questão da temporalidade, é necessário compreender-se, também, esse aspecto para completar o entendimento dos conceitos de sagrado e profano, uma vez que se nessa tentativa de construir um espaço sagrado o que ocorre não é outra coisa senão tentativa de reinstauração ou nova “criação do mundo”, decorre então que nessa reconstrução do espaço sagrado o que move tudo é, na verdade, uma nostalgia. Essa nostalgia do tempo da criação deve ser então explicitada em conexão com a criação espacial. Segundo Eliade, tal como o espaço, o tempo também não pode ser, para o homem religioso, “nem homogêneo nem contínuo”. Ou seja,

Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode ‘passar’, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado (ELIADE, 1999, p. 63).

Segundo o autor, é surpreendente a diferença essencial entre essas duas qualidades do tempo, ou seja, “o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente”. Daí, toda festa religiosa, todo tempo litúrgico, representar a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ou ainda, “nos primórdios”:

Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal ‘ordinária’ e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa. Por consequência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não ‘flui’, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência, ‘parmenidiano’: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado _ aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas *gesta*, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa *a primeira aparição do Tempo sagrado*, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore*. Pois esse Tempo sagrado no qual se desenrola a festa não existia antes das *gesta* divinas comemoradas pela festa. Ao criarem as diferentes realidades que constituem hoje o Mundo, os Deuses, *fundaram igualmente o Tempo sagrado*, visto que o Tempo contemporâneo de uma criação era necessariamente santificado pela presença e atividades divinas. (ELIADE, 1999, p. 64)

Tem-se, assim, que o homem religioso vive duas espécies de tempo, das quais o tempo sagrado, mais importante, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, ou ainda uma espécie de eterno presente mítico que o homem

reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Como explica Eliade, esse comportamento em relação ao tempo é o suficiente para distinguir o homem religioso do não religioso.

É difícil precisar, em poucas palavras, o que representa o Tempo para o homem não religioso das sociedades modernas. Não é nosso propósito falar das filosofias modernas do Tempo, nem dos conceitos que a ciência contemporânea utiliza para suas investigações. Nosso objetivo não é comparar sistemas ou filosofias, mas sim comportamentos existenciais. Ora, o que se pode constatar relativamente a um homem não religioso é que também ele conhece uma certa descontinuidade e heterogeneidade do Tempo. (ELIADE, 1999, p. 65).

E tal com o ocorre na experiência do espaço pelo homem não religioso, no que se refere à temporalidade,

Também para ele existe o tempo predominantemente monótono do trabalho e o tempo do lazer e dos espetáculos, numa palavra o ‘tempo festivo’. Também ele vive em ritmos temporais variados e conhece tempos diferentemente intensos: quando escuta sua música preferida ou, apaixonado, espera ou encontra a pessoa amada, ele experimenta, evidentemente, um ritmo temporal diferente de quando trabalha ou se entedia. (ELIADE, 1999, p. 65).

Contudo, em relação ao homem religioso, para ele existe de fato uma diferença essencial, ou seja, ele conhece intervalos que são sagrados, ou ainda que não participam da duração temporal que os precede e os sucede, que têm uma estrutura totalmente diferente e uma outra origem, pois se tratam de um "tempo primordial, santificado pelos deuses e suscetível de tornar-se presente pela festa.". Isso não ocorre para o homem não religioso, visto que, para ele, essa qualidade trans-humana do tempo litúrgico é inacessível e assim, para ele,

[...] o Tempo não pode apresentar nem rotura, nem mistério: constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, está ligado à sua própria existência, portanto tem um começo e um fim, que é a morte, o aniquilamento da existência. Seja qual for a multiplicidade dos ritmos temporais que experimenta e suas diferentes intensidades, o homem não religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir.” (ELIADE, 1999, p. 65).

Em contrapartida, no caso do homem religioso, a duração temporal profana pode ser parada periodicamente para inserir por meio dos ritos, um Tempo sagrado, não-histórico, no sentido de que não pertence ao presente histórico. Em outros termos:

Tal como uma igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana: já não é o Tempo histórico atual que é presente – o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas –, mas o Tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado por sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição. É preciso, contudo, esclarecer que este exemplo não explicita toda a diferença existente entre o Tempo profano e o Tempo sagrado, pois, em relação às outras religiões, o cristianismo inovou a experiência e o conceito do Tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. A liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus. O Tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas), é um Tempo mítico, quer dizer, um Tempo

primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, no sentido de que brotou ‘de repente’, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito (ELIADE, 1999, p. 66).

Dando ênfase inicialmente a esse concepção arcaica do tempo, Mircea Eliade investiga alguns fatos tendo em vista revelar o comportamento do homem religioso em relação ao tempo. Inicialmente lembra que em algumas línguas das populações aborígenes da América do Norte, o termo “mundo” (no sentido de cosmos) é igualmente utilizado no sentido de “ano”. Dizem os yokut “o mundo passou” para expressar que “um ano se passou”. Tem-se, pois, nesse exemplo, a compreensão de como, pelo vocabulário, revela-se a correspondência religiosa entre o mundo e o tempo cósmico. Nos termos de Eliade,

O Cosmos é concebido como uma unidade viva que nasce, se desenvolve e se extingue no último dia do Ano, para renascer no dia do Ano Novo. Veremos que esse renascimento é um nascimento, que o Cosmos renasce todos os anos porque, a cada Ano Novo, o Tempo começa *ab initio*. (ELIADE, 1999, p. 67)

A correspondência cósmico temporal é de natureza religiosa: o Cosmos é identificável ao Tempo cósmico (o “Ano”), pois tanto um como o outro são realidades sagradas, criações divinas. Entre certas populações norte americanas, essa correspondência cósmico-temporal é revelada pela própria estrutura dos edifícios sagrados. Visto que o Templo representa a imagem do Mundo, comporta igualmente um simbolismo temporal. É o que pode ser encontrado, por exemplo, entre os algonkins e os sioux: sua cabana sagrada representa o Universo e simboliza também o ano, porque o ano é concebido como um trajeto através das quatro direções cardeais, significadas pelas quatro janelas e pelas quatro portas da cabana sagrada. Os Dakota dizem que “o Ano é um círculo em volta do Mundo”, ou seja, em volta da sua cabana sagrada, que é uma *imago mundi*, (ELIADE, 1999, p. 67).

Em resumo, tem-se que para o homem religioso das culturas arcaicas, o mundo renova-se anualmente, ou ainda, reencontra, a cada ano, a santidade original, tal como quando saiu das mãos do Criador. Segundo Eliade, esse simbolismo é claramente entrevisto, também, na estrutura arquitetônica do santuário, uma vez que o templo é ao mesmo tempo, lugar santo e vida cósmica. Daí ele santificar o “cosmos” como um todo e, também, a vida cósmica.

Ora, a vida cósmica era imaginada sob a forma de uma trajetória circular e identificava se com o Ano. O Ano era um círculo fechado, tinha um começo e um fim, mas possuía também a particularidade de poder ‘renascer’ sob a forma de um Ano Novo. A cada Ano Novo, um Tempo novo, puro e santo, porque ainda não usado, vinha à existência. [...] Mas o Tempo renascia, recomeçava, porque, a cada Novo Ano, o Mundo era criado novamente (ELIADE, 1999, p. 69).

Para melhorar a compreensão, deve-se lembrar da importância do mito cosmogônico na questão da espacialidade. Foi visto que ele é o modelo para toda espécie de criação e de construção. Também relativamente à temporalidade algo análogo ocorre, isto é, a cosmogonia igualmente comporta a criação do tempo. Em outros termos, assim como a cosmogonia é o arquétipo de toda criação, o tempo cósmico que a cosmogonia faz brotar é, por sua vez, o arquétipo de todos os outros tempos. Na explicação de Eliade,

[...] para o homem religioso das culturas arcaicas, toda criação, toda existência começa no Tempo: *antes que uma coisa exista, seu tempo próprio não pode existir*. Antes que o Cosmos viesse à existência, não havia tempo cósmico. Antes de uma determinada espécie vegetal ter sido criada, o tempo que a faz crescer agora, dar fruto e perecer, não existia. É por esta razão que toda criação é imaginada como tendo ocorrido *no começo do Tempo, in principio*. O Tempo brota com a primeira aparição de uma nova categoria de existentes. Eis por que o mito desempenha um papel tão importante: conforme veremos mais tarde, é o mito que revela como uma realidade veio à existência (ELIADE, 1999, p. 69-70).

É interessante notar que se por um lado o tempo é regenerado pela repetição anual da cosmogonia, recomeçando como tempo sagrado, por outro lado, participando ritualmente da recriação do mundo nas purificações, o homem torna-se contemporâneo desta. Nas palavras de Eliade,

Esses fatos são importantes, pois desvendam-nos o segredo do comportamento do homem religioso em relação ao Tempo. Visto que o Tempo sagrado e forte é o *Tempo da origem*, o instante prodigioso em que uma realidade foi criada, em que ela se manifestou, pela primeira vez, plenamente, o homem esforçar-se-á por voltar a unir-se periodicamente a esse Tempo original. Essa reatualização ritual do *illud tempus* da primeira epifania de uma realidade está na base de todos os calendários sagrados: a festa não é a comemoração de um acontecimento mítico (e portanto religioso), mas sim sua *reatualização*. [...] O Tempo de origem por excelência é o Tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo. É por essa razão que a cosmogonia serve de modelo exemplar a toda 'criação', a toda espécie de 'fazer'. É pela mesma razão que o *Tempo cosmogônico* serve de modelo a todos os *Tempos sagrados*: porque, se o Tempo sagrado é aquele em que os deuses se manifestaram e criaram, é evidente que a mais completa manifestação divina e a mais gigantesca criação é a Criação do Mundo. [...] Consequentemente, o homem religioso reatualiza a cosmogonia não apenas quando cria qualquer coisa (seu mundo pessoal – o território habitado – ou uma cidade, uma casa etc.), mas também quando quer assegurar um reinado feliz a um novo soberano, ou quando necessita salvar as colheitas comprometidas, ou quando se trata de uma guerra, de uma expedição marítima etc. Acima de tudo, porém, a recitação ritual do mito cosmogônico desempenha um papel importante nas curas, quando se busca a regeneração do ser humano (ELIADE, 1999, pp. 73-74).

É possível perceber, através dessas considerações, que o tempo da origem, o tempo do momento da criação é imprescindível ao homem religioso, tem uma função e um valor, daí a necessidade de sua reatualização periódica mediante os rituais. É justamente essa reatualização periódica dos atos criadores que constitui o calendário sagrado, o conjunto das festas. Nesse sentido, a festa desenrola-se sempre no tempo original e é a reintegração desse tempo original

e sagrado, que diferencia o comportamento humano durante a festa daquele de antes ou depois. Nesse durante, o homem religioso realmente crê que vive num outro tempo, que assim “conseguiu reencontrar o *illud tempus* mítico.” (ELIADE, 1999, p. 77)

O homem religioso, sente portanto, a necessidade de periodicamente mergulhar no tempo sagrado, pois para ele esse tempo sagrado é, precisamente, o que torna possível o tempo ordinário, ou ainda, a duração profana em que a existência se desenrola. Por isso a necessidade das festas como o lugar do reencontro da dimensão sagrada da existência. Tudo se passa como se o homem religioso sentisse uma necessidade absoluta de reproduzir eternamente os gestos divinos no momento da criação. Essa necessidade é expressão do desejo mesmo de viver perto dos seus deuses. Quando foi falada a questão da espacialidade, viu-se que o homem sente necessidade de viver perto do centro do mundo, pelo mesmo desejo de viver perto dos deuses. É o mesmo que ocorre quando refere-se à questão da temporalidade (tempo da origem) e das festas religiosas..

O que está primordialmente em jogo na experiência do espaço sagrado e do tempo sagrado é, em última instância, o desejo por parte do homem religioso de ser mesmo contemporâneo dos deuses, reintegrando uma situação primordial que não é de ordem histórica nem cronologicamente calculável, mas sim recoberta por uma anterioridade mítica, do Tempo da origem, do que se passou no começo, *in principium*. Como explica Mircea Eliade,

[...] no começo, passava-se isto: os Seres divinos ou semi-divinos estavam ativos sobre a Terra. A nostalgia das ‘origens’ equivale, pois, a uma nostalgia religiosa. O homem deseja reencontrar a presença ativa dos deuses, deseja igualmente viver no Mundo recente, puro e ‘forte’, tal qual saíra das mãos do Criador. É a nostalgia da perfeição dos primórdios que explica em grande parte o retorno periódico *in illo tempore*. Em termos cristãos, poder-se-ia dizer que se trata de uma ‘nostalgia do Paraíso’, embora, ao nível das culturas primitivas, o contexto religioso e ideológico seja totalmente diferente do contexto do judaísmo cristianismo. Mas o Tempo mítico que o homem se esforça por reatualizar periodicamente é um Tempo santificado pela presença divina, e pode se dizer que o desejo de viver na presença divina e num mundo perfeito (porque recém nascido) corresponde à nostalgia de uma situação paradisíaca (ELIADE, 1999, p. 82).

È importante notar, portanto, que o mito tem uma função fundamental, afinal, é ele que conta uma história sagrada, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo. E contar uma história sagrada pelo mito é revelar um mistério, uma vez que os personagens do mito não são seres humanos, mas deuses ou heróis civilizadores. É uma nova situação cósmica que aparece com o mito, daí ele expressar sempre a criação ou ainda, narrar sempre como as coisas começaram a ser.

Um outro aspecto relativo ao mito é explicitado ainda por Eliade. Segundo ele:

[...] o mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo. Por esta razão, entre muitos primitivos, os mitos não podem ser recitados indiferentemente em qualquer lugar e época, mas apenas durante as estações ritualmente mais ricas (outono, inverno) ou no intervalo das cerimônias religiosas – numa palavra, num *lapsus de tempo sagrado*. É a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que *funda* realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando *como* vieram à existência as coisas, o homem explica-as e responde indiretamente a uma outra questão: *por que* elas vieram à existência? O ‘por que’ insere-se sempre no ‘como’. E isto pela simples razão de que, ao se contar *como* uma coisa nasceu, revela se a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real (ELIADE, 1999, p. 86).

É função do mito, portanto, narrar a criação divina do mundo, a ontofania sagrada. É nesse sentido que se diz que o mito é o modelo exemplar de todas as atividades humanas. Sua função primordial é, assim, fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas mais significativas, tais como a alimentação, a sexualidade, trabalho, educação, etc. Mas, é interessante notar, explica Mircea Eliade,

[...] que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece *verdadeiramente homem* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer *diferente* do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é *dado*: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. Estes modelos, como dissemos, são conservados pelos mitos, pela história das *gesta* divinas. Por conseguinte, o homem religioso também se considera *feito* pela História, tal qual o homem profano. Mas a única História que interessa a ele é a *História sagrada* revelada pelos mitos, quer dizer, a história dos deuses, ao passo que o homem profano se pretende constituído unicamente pela História humana – portanto, justamente pela soma de atos que, para o homem religioso, não apresentam nenhum interesse, visto lhes faltarem os modelos divinos. É preciso sublinhar que, desde o início, o homem religioso estabelece seu próprio modelo a atingir no plano trans humano: aquele revelado pelos mitos. *O homem só se torna verdadeiro homem conformando se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses* (ELIADE, 1999, p. 88-89).

O homem religioso, pela reatualização dos mitos, busca se aproximar dos deuses e participar do "ser", e a repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo tempo mítico da origem, santificado pelos deuses, não implica, por conseguinte, “uma visão pessimista da vida”. Segundo Eliade, ao contrário, “é graças a este ‘eterno retorno’ às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte” (ELIADE, M., 1999, p. 94). Mas se foi constatada a presença do mito do tempo cíclico, do “eterno retorno” nas religiões arcaicas, como aparece tanto na Índia como na Grécia antiga. No judaísmo algo diferente acontece. Nessa religião, a idéia de tempo cíclico é ultrapassada aparecendo o tempo histórico. Ou seja, no judaísmo o tempo tem um começo e terá um fim.

O mesmo ocorre no cristianismo, que também valoriza o tempo histórico, e de modo ainda mais radical, visto que o Deus cristão encarnou, ou seja, assumiu uma existência humana historicamente condicionada. Apesar disso, para o cristão, seu calendário sagrado se repete indefinidamente assim como os acontecimentos da existência de Cristo o fazem, mesmo que desenrolem-se na história. Nos termos de Eliade, já não são fatos que se passaram na origem do Tempo, no chamado começo. O cristianismo conduz a uma teologia e não a uma filosofia da História, pois as intervenções de Deus na história, e sobretudo a encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, têm uma finalidade trans-histórica: a salvação do homem.

Apesar de dar uma ênfase maior à experiência do homem religioso, em linhas gerais, nas análises acima, é possível compreender a caracterização geral empreendida por Mircea Eliade acerca das diferenças entre as duas formas de ser no mundo, a sagrada e a profana, nas perspectivas da espacialidade e da temporalidade. Dessa forma, é possível empreender as análises das obras de Antônio Poteiro pelo viés desses conceitos.

2.1 RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE ANTÔNIO POTEIRO

O verbete sobre Antônio Poteiro presente na obra de Amaury Menezes não fornece informações mais aprofundadas sobre o artista e sua obra. De forma geral, o texto inicialmente apresenta um brevíssima indicação da data, local de nascimento e filiação de Antônio Poteiro, informando que Antônio Batista de Souza, nasceu em 10 de outubro de 1925, em Santa Cristina de Pousa, Província do Minho, Portugal, sendo filho de Américo Batista de Souza e Carolina Camargo de Souza. Segue-se um currículo do artista que pontua longamente sua participação em exposições e prêmios recebidos. Ao final são reproduzidos trechos de alguns poucos textos de intelectuais que sempre se mostraram mais comprometidos com o trabalho de Antônio Poteiro, tais como Olívio Tavares, Frederico de Moraes e Almir Ayala (MENEZES, 2002).

Já na obra de Aline Figueiredo, que também é um dicionário, o verbete sobre Antônio Poteiro apresenta um texto e uma seleção de obras de Antônio Poteiro reproduzidas com acurada qualidade. Em tom de ensaio, apesar de curto, o texto apresenta um conjunto de informações mais consistentes, por exemplo, Antônio Poteiro desde 1967 faz imagens e desde 1976, “animado por Siron Franco e Cleber Gouvêa, resolveu também pintar”. Aline Figueiredo, entre outras coisas fala um pouco do temperamento e da forma afetiva do artista e diz que quanto ao temário de Poteiro, ele “flui em abundância” e nota que quando há um

encontro direto com o artista, entra-se “em contato direto com a imaginação prodigiosa, é algo gratificante. Em tudo há a marca indelével de sua personalidade, seu senso tátil ali fresco, grotesco, obscuro, cru, mágico, lírico, cuja somatória, não será exagero dizer, é de rara beleza” (FIGUEIREDO, 1979, p. 117).

Sua imaginação é narrativa e as histórias de cada vaso ou tela ora são de fatos corriqueiros, brincadeiras e sutilezas, ora de assuntos que o perturbam, história, folclore e religião. [...] O artista não tem restrição ao tema a ser abordado, pois paira no ar e a imaginação o capta, com facilidade, no momento de criar. As estórias se desenrolam, principalmente nos vasos, com grande quantidade de figurantes, cada qual num plano, como num teatro. Há na obra uma teatralidade barroca, o gesto largo e o sentimento dramático. As figuras acrescentadas ali estão heróicas, num cenário épico, contando suas verdades. O mesmo comportamento do artesão da Antiguidade que narrou a história do homem. Muitos vasos e quadros contam estórias de seus sonhos. Ele aparece dormindo e o sonho em cima, onde lhe surge novamente em situações curiosas, prevendo o futuro. Há novidade e interesse em seus personagens, tratados de maneira tosca, de vivo realismo caricatural. [...] Risca cerâmica com um graveto qualquer, dando a cada figura uma expressão, um ar de quem está vivendo a coisa, algumas apatetadas diante do mundo. As figuras são agitadas, saídas de gestos rápidos e secos. Executa pequenos relevos, e não se esquece de dar a cada um detalhezinhos, uma marca, uma particularidade. O resultado é áspero ao contrário do manual, porém de uma atração visual que fascina.” (FIGUEIREDO, 1979, 117).

Uma última informação disponibilizada por Aline Figueiredo interessa em particular ao presente trabalho visto que se trata da temática religiosa em Antônio Poteiro. A autora explica que Poteiro faz também peças avulsas de santos diversos, ou representações do Deus-crente, Deus-único e Deus-balança. Afirma que grande parte do seu repertório é religioso e que desde 1979 ele passou a pintar algumas peças com resultados muito bons, já que o artista sabe combinar a tinta e o barro de maneira que haja complementação entre ambas. A tinta dá mais luxo à escultura e, em consequência, maior suavidade. E como se trata de peças religiosas, a pintura torna-se um recurso para dar ao santo um ar mais sagrado (Figura 15).

Além das visões desses dois autores, também foram explorados outros tipos de materiais, dentre eles textos, jornais, revistas, catálogos de exposições, inúmeros depoimentos, relatos, matérias, breves ensaios, entrevistas de diversos escritores, artistas, jornalistas, pesquisadores, professores, etc. Dentre as matérias de jornal a que teve-se acesso, destacam-se algumas de Lisa França, Antônio Lisboa, Brasigóis Felício, Margareth Gomes, Carlos Brandão, Valbene Bezerra, Luís de Aquino, PX Silveira, entre outros, em matérias publicadas desde o início da década de 1990 nos jornais Diário da Manhã e O Popular.



Figura 15 - Jesus e os santos, de Antônio Poteiro, 1976 (óleo sobre cerâmica). Foto: Marcos Lobo. Coleção Sávio Ramos

Os textos presentes em catálogos de exposições são numerosos. Destacam-se as apresentações de intelectuais como Olívio Tavares de Araújo, Helenice Fraga, Leonor Amarante, Jacob Klintowitz, Frederico Morais, Roberto Pontual, Marcelo Lacerda Soares, Tomás de Aquino, Jean de Lianisty (ex-embaixador da França no Brasil), João Cândido Galvão, Gláudio Pereira, dentre outros.

Os depoimentos presentes em matérias e catálogos também são abundantes. Eles geralmente são breves, mas informam aspectos interessantes da figura e da obra de Antônio Poteiro. Dentre eles destacam-se depoimentos de artistas e intelectuais como Siron Franco, Miguel Jorge, Ferreira Gullar, Wilson Coutinho Geraldo Edson de Andrade, Georces Racz, Casimiro Xavier Mendonça, Alberto Beuttenmuller, Bernardo Elis, Darwin Longoni, Luis Fernando Veríssimo, Danúbio Gonçalves.

Também na internet há informações de diversos tipos, assim como endereços com imagens de obras do artista. Apesar de uma quantidade razoável de indicações, nelas ainda não encontram-se informações confiáveis, à exceção de um texto de Oscar D'Âmbrósio e alguns poucos outros nos quais constam informações mais superficiais.

Após a coleta desse acervo, é possível obter-se uma visão geral das impressões que em geral são construídas sobre o artista Antônio Poteiro e sua obra. De maneira geral, no que se refere à pessoa e à sabedoria de Antônio Poteiro é quase unânime a impressão positiva da sua personalidade, sempre sendo destacado o fato de sua simplicidade, sua relação orgânica com as coisas da terra, passando a imagem de pessoa vigorosa, amável, confiante, além de muito voltada ao trabalho, coisa que leva com seriedade e compromisso, tendo sempre uma expressão de sinceridade em relação às coisas que faz e fala.

Em diversos depoimentos há destaque para uma certa visão de estranheza a respeito de sua aparência, pelo fato de possuir uma barba branca e longa, o que lhe dá ares de ermitão, coisa que, para alguns tem relação com o próprio aspecto de sua obra, que aparenta uma certa rudeza (Figura 16). É o que sinaliza, por exemplo, Frederico Moraes, num importante texto presente no catálogo da exposição “Antônio Poteiro - Pinturas e Cerâmicas”, ocorrida na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, em 1981. Notando a influência do apoio de Siron Franco na carreira do artista, no que se refere às pinturas, Frederico Moraes entre outras coisas diz ainda que Antônio Poteiro, em seus potes,

[...] vai desfilando acontecimentos, lendas, sonhos, história, que inventa ou ouviu contar, histórias de monstros e santos, de bichos e homens, de terror, de humor de religião e erotismo. A acumulação de figuras lembra os tímpanos das igrejas românticas e góticas, seus potes parecem capitéis invertidos, povoados, visões fantásticas e infernais. Frequentemente a narrativa segue a própria circularidade do suporte. Evitando superfícies lisas, os modelados caprichados, Poteiro faz do barro algo vivo, incômodo, que parece pelos temas, entranhando na própria origem do mundo e das coisas, e suas obras parecem, assim, algo informe, que está nascendo de fazendo e se formando, um rumor de rios profundos percorrendo a terra por dentro, a vida por dentro, a noite, por dentro, um mundo mais próximo do mineral e do vegetal, e no qual o ser humano revela o ‘terror cósmico’ que o envolve. Não um mundo de emoções cristalinas, mas de balbucios, temores, de emoções promíscuas.” (MORAIS, 1981, p. 2).

Outro texto importante também é de Olívio Tavares de Araújo, presente no catálogo da exposição individual intitulada “Antônio Poteiro”, ocorrida na Fundação Jayme Câmara, em Goiânia, no ano de 1996. Em seu texto, Olívio Tavares afirma que fora do eixo Rio/São Paulo, “só uma cidade brasileira pode-se vangloriar de possuir dois artistas internacionais de grande porte, originalíssimos e inteiramente distintos entre si. Essa cidade é Goiânia”, referindo-se também a Siron Franco. Informa ainda, entre outras coisas, que Antônio Poteiro é uma figura curiosa e tal como um “profeta cujas barbas longas brancas e aparente simplicidade escondem um inteligente observador das coisas do mundo, e um poderoso inventor de linguagem própria na pintura”.

[...] o característico e coerentíssimo estilo de Poteiro, os procedimentos formais que ele inventou e desenvolveu ao longo da obra toda, seu colorido inventou e

desenvolveu ao longo da obra toda, seu colorido personalíssimo, que repousa na harmonização de contrastes e não em arranjos de bom gosto, etc. Tão importante quanto conhecer a produção recente (ou quem sabe, até mais) foi ver esse conjunto e poder lê-lo em sua inteireza. [...] (ARAÚJO, 1996, p. 3).



Figura 16 - Poteiro, em foto recente, à frente de sua obra. Fonte: Acervo do artista

Há de se ressaltar, ainda, o texto de Jakob Klintowitz, intitulado “A saga das crianças em flor”, escrito para ao catálogo da exposição individual, também ocorrida na Fundação Jayme Câmara, em 2003, que recebeu o nome “Poteiro - A Ciranda da Vida”, com tema girando em torno da presença da criança na obra do artista. Para Klintowitz, além de criar “um dos mais emocionantes registros visuais sobre as crianças brasileiras”, é encantador e surpreendente em suas telas,

[...] a cada momento, pela ressurreição do que aparentemente estava morto para sempre, a vida em estado de graça, ávida de beleza e movimento, girando numa ciranda infinita, sem começo e fim, nesta existência que já foi nossa, desapareceu e ressurgiu das sombras iluminadas de um poeta pintor. Auto-biografia de um artista que melancólico observa a infância de hoje, para ele mecanizada em cidades cibernéticas. Onde os campos de abertos horizontes e os anjos que presidem a dança de roda? Simplesmente estão lá, geometricamente organizados em pinturas, no centro dos folguedos, reproduzindo na terra a configuração divina na qual eles, igualmente inocentes, fazem um círculo em torno da Nossa Senhora de Aparecida,

protetora das nossas crianças, Esta é a memorialística da vida que Antônio Poteiro revela e, agora é, também a nossa memória e o nosso presente. [...] O pintor Antônio Poteiro tem a rara característica de tornar os seus assuntos em temas eternos da humanidade, A sua ciranda da vida evolui espiralada num fundo azul, crianças-galáxias num céu divino, no qual não existe o alto e o baixo, o dentro e o fora, o antes e o depois, já que o tempo foi congelado e é só instante que percebemos. Na aparente simplicidade de seus assuntos é possível encontrar mandalas, formas arquetípicas, padrões narrativos, que se repetem na história das civilizações. Deste ponto de vista, o da criação e o da invenção de formas, Antônio Poteiro é um dos mais significativos artistas brasileiros. Não só as suas pinturas são extremamente originais, sem igual, humana. Não é por acaso que ele recusa a preparação, esboços, referências visuais, estratégias de comunicação. Apenas seriam maneiras de interromper um fluxo narrativo que necessita da espontaneidade. E da relação direta do artista e do seu fazer com a sua intuição dos mistérios” (KLINTOWITZ, 2003, p. 4)

Uma visão original sobre a obra de Antônio Poteiro foi escrita por Leonor Amarante, curadora-adjunta da Bienal Barro de America/Venezuela (III e IV) e da Bienal do Mercosul (II e III), no catálogo da exposição “Antônio Poteiro - Apenas Esculturas” (Figura 17), ocorrida em 2002, no Museu de arte Contemporânea (MAC), em Goiânia. Nas palavras de Leonor Amarante,

Nas mãos de Poteiro a terra transforma-se em instrumental de um poética particular, que transcende a chamada arte popular e coloca em discussão outros segmentos. As imagens, muitas nascidas de seu imaginário, resgatam um rica existência, livre das amarras da sociedade tradicional. [...] Poteiro reinventa um universo figurativo significativo diversificado em que retrata não só o que vê, mas o que vivencia, com códigos visuais inventados por ele mesmo. Individualidade e independência são a marca registrada de um trabalho que se entrega ao experimento e que ocorre paralelamente às constantes polêmicas sobre a arte contemporânea. [...] À medida que o tempo passa, suas peças enriquecem de novas histórias nascidas fora da ordem social ou de um roteiro previsto. No conjunto, todas as esculturas têm formas simplificadas, mas com complexos desenhos e procedimento escultóricos. [...] A complexidade de seu mundo criativo nos leva a reflexões mais abrangentes e nos remete a uma espécie de recriação ideológica da imagem, em que a máxima é o próprio homem. O conjunto de sua obra é uma espécie de roteiro de bordo de uma vida rica intensa, anotações de um homem que um dia sonhou ser poeta, cantor ou aviador.” (AMARANTE, 2002, p.2)

Referindo-se mais explicitamente sobre a poética geral de Antônio Poteiro, Leonor Amarante acrescenta ainda:

Em sua poética emergem figuras influenciadas por esse desejo juvenil de criar, sempre. Sua narrativa visual está impregnada de episódios do cotidiano formado por uma galeria de personagens, ora glorificados, ora execrados. Os temas vão muito além de uma suposta ingenuidade e flagram um Poteiro crítico em relação ao mundo, com uma dialética apoiada na própria experiência de vida. [...] A grandeza da arte de Poteiro consiste em sua interpretação de vida. O universo proposto por ele se compõe de uma fauna especial que se articula de forma aparentemente caótica, mas que se reequilibra e ajuda a dar sentido à sua existência simples, mas simbolicamente complexa. Em sua obra nada aparece por acaso, tudo está estrategicamente planejado. [...] Autor de um realismo rico, ao mesmo tempo lírico, ele se coloca entre os artistas brasileiro que construíram culturalmente sua época.” (AMARANTE, 2002, p. 2)



Figura 17 - Nossa Senhora Karajá, de Antônio Poteiro (Altura: 68 cm, circunferência: 88 cm).

Os textos reproduzidos aqui buscam um aprofundamento maior da estética de Antônio Poteiro, já que abrem uma perspectiva conceitual e imagética da pessoa, do estilo e a dos elementos gerais de sua obra.

Também foram coletados alguns depoimentos, que merecem referência no intuito de complementar as interpretações da obra de Antônio Poteiro. Foram selecionados alguns, presentes no catálogo da exposição "Antônio Poteiro - Pintura e Cerâmica", ocorrida no Rio de Janeiro, em 1985. O primeiro que merece ser citado é o do artista e crítico Ferreira Gullar, que afirma em depoimento à revista IstoÉ, de 1981:

Se há um exemplo de criatividade sadia e prolifera na arte brasileira de hoje, esse exemplo é Antônio Batistas de Souza, o Antônio Poteiro de Goiânia. É impossível dizer qual dos dois é mais inventivo, se o ceramista ou o pintor. Suas cerâmicas não se parecem com nada conhecido, tanto pela concepção como pela forma, em que se mistura o plástico e o narrativo, a ingenuidade e a irreverência, numa profissão de imagens que parecem brotar do fundo da terra aos borbotões. Na pintura, essa força telúrica, sujeita a bi-dimensionalidade, irradia-se em ritmos horizontais ou circulares, na repetição das figuras e dos gestos. E tudo tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seu sonhos de felicidade. Mas esse sentido de justiça e solidariedade está sempre envolto por um humor desabusado, que é o troco do Poteiro, artista popular, à suspeita respeitabilidade dos que mandam no mundo” (GULLAR, 1985).

Um artista fundamental da história da literatura goiana que escreveu sobre Antônio Poteiro foi Bernardo Elis, cujo depoimento publicado em *O Popular*, em 1985, também consta do catálogo:

Quando Glauce Rocha esteve em Goiânia, isso lá pelo ano de 1976, queria levar alguma coisa do lugar. Levei-a ao Mercado Central e lá, numa banca, deparou com as peças de Antônio Poteiro. Depois de comprar várias peças ela comentou: ‘em termos de arte popular, este homem é um gênio. A minha opinião é a mesma de Glauce Rocha. (ELIS, 1985)

Bernardo Elis faz também uma outra referência à Antônio Poteiro, em seu livro "*O Centro Oeste*", de 1986. Elis afirma que o artista:

[...] é vigoroso, amável e confiante. Joga-se ao trabalho com presteza, acreditando em si e registrando estórias de enredo curiosos. Sua imaginação é narrativa e as estórias se suas telas ou vasos ora são de fatos corriqueiros, brincadeiras e sutilezas, ora de assuntos que o perturbam: ou a história do folclore ou a religião. Assim em seu trabalho aparecem a guerra, a destruição do mundo, o homem de volta às cavernas, o descobrimento do Brasil, o folclore, a cavalcada, o rei e a rainha, como as lendas, a mula sem cabeça, santos e santas”. (ELIS, 1986, anexos)

No catálogo da exposição individual *Exposição de "Antônio Poteiro - Pinturas e Esculturas"*, ocorrida na cidade de Canoas, Rio Grande do Sul, em 2003 (Figura 18), encontram-se outro depoimento de um artista que é também muito importante, o renomado escritor gaúcho Luis Fernando Veríssimo, que num belo e poético texto escreve:

A idéia de Deus fazendo o Homem do barro à sua própria imagem é fascinante porque, na falta de um espelho, o que Ele fez foi a concepção que tinha de si mesmo. Sem parâmetros, sem antecedentes, sem meios para conferir se tinha mesmo se reproduzido em barro., já que nunca se vira, Deus teria sempre desculpa pronta para a imperfeição humana: foi o que deu para fazer, dada a escassez de recursos. Mas também poderia ter alegado: ‘Sou um primitivo’. Pois Deus foi o primeiro. O primitivo. Poteiro não é um primitivo, a não ser no sentido em que todos os artistas originais como ele e Deus começam sempre do nada. Sem modelos, sem referencias ou influências. Só com a sua concepção. Como Deus, Poteiro encheu o mundo com suas criação sem precedentes. Hoje as concepções do Poteiro estão por toda a parte. Com a diferença que a sua obra é sempre recebida com admiração, se não com manifestações como “Divino” ou “Perfeito”. Mas ele provavelmente não gostaria que fosse realçado este seu contraste com Deus. Afinal deve-se respeitar os colegas. (VERÍSSIMO, 2003).

A intenção dessas opiniões foi oferecer uma visão mais abrangente da imagem construída e divulgada de Antônio Poteiro, sob o ponto de vista de artistas e intelectuais que convivem com o ambiente de produção cultural do país e do exterior.



Figura 18 - Deus Pássaros, de Antônio Poteiro (altura: 93cm, circunferência: 98cm).

2.2. POTEIRO POR ELE MESMO

Para conhecer a imagem que Poteiro faz de si próprio, optou-se pela entrevista concedida a Ilka Canabrava e que fez parte de sua tese de mestrado, defendida em 1984, no Instituto de Estudos Avançados em Educação da Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, tendo sido publicada no mesmo ano em Brasília, pela editora do Senado Federal.

O livro da autora, denominado "As Imagens do Povo e o Espaço Vazio da Arte/Educação (um estudo sobre Antônio Poteiro)", é um dos trabalhos de maior relevância, visto que a autora, apesar de buscar discutir questões sobre a arte-educação e nesse sentido discutir problemas que se situam para além propriamente da obra de Antônio Poteiro, acaba oferecendo uma série de informações bastante relevantes do artista e de sua obra.

Segundo indicação de Ilka Canabrava, é interessante notar que o discurso de Antônio Poteiro sobre sua vida aparece não apenas verbalizado, mas ainda pintado, pois existem trabalhos do artista nos quais ele mesmo busca se definir, se ver, se situar. Infelizmente essas

obras não serão abordadas neste trabalho, apesar de serem relevantes e de grande complexidade, visto que ele mesmo não apenas é personagem em diversos trabalhos que constrói, mas ainda porque, devido ao seu processo de criação, assim como devido à sua intensa relação de envolvimento com seus trabalhos, de certo modo, Antônio Poteiro está presente ou pulverizado na grande maioria de suas criações.

A expressividade da fala do artista torna importante a transcrição literal da entrevista concedida a Ilka Canabrava, ao invés de somente fazer-se a interpretação condensada de seu depoimento.

O artista inicia seu relato se referindo às suas principais informações biográficas.

Bom primeiro eu vou falar meu nome. Meu nome é Antônio Batista de Souza, meu nome próprio; agora vou falar meu nome artístico Antônio Poteiro; meu pai Américo batista de Souza e minha mãe Carolina Camargo de Souza. Eu nasci em Santa Cristina - Braga, província de Portugal, no dia 1º. De outubro de 1925. Lá vivi ano e meio. Não conheço nada de lá, só sei alguma coisa por intermédio de meu pai. Eu vim com um ano e meio de idade. Meu pai conta que lá é o seguinte: nossa zona é assim. É que nem Nordeste brasileiro, o povo lá é brigador, uma região pobre, mais pobre de Portugal. É que lá mexe mais com indústria, indústria de vinho, de cerâmica, essas coisas. Plantação quase não dá, dá muito pouco, Lá é muito montanhoso, diz meu pai, nem sei, to contando o que meu pai fala, né? (CANABRAVA, 1984, p. 37)

Percebe-se, nessa apresentação, que é possível identificar um estilo mais íntimo. O modo de verbalizar, de falar no tempo dele, fornece uma visão de sua linguagem mais espontânea, com musicalidade própria, com lapsos, silêncios e repetições, que foram preservados pela autora.

Em seguida a essa primeira apresentação, Antônio Poteiro fala um pouco de seu avô e do ofício do barro e da cerâmica que dele recebeu influência, da imigração para o Brasil, da morte da mãe, entre outras coisas.

Meu avô era fazendeiro, tinha a cerâmica com 28 tornos. O torno é de fazer artigos, de fazer pote, filtros, tália. Isto aqui é pelo seguinte: esta profissão é antes de Cristo, mas até hoje tem que fazê é ali; o filtro não tem outro jeito de fazê; é ali, só no torno, entendeu? A moringa não, ou tem que ser feita na mão ou no torno... de todo jeito é na mão, que aí roda. Todos eles fazem cerâmica. Não minha mãe. Minha mãe eu perdi pela morte, tava com 8 anos de idade.

O problema é o seguinte: meu pai era marinheiro, ele e meu tio. Eles foram mandados pra África Portuguesa, então foram pra lá... desertaram. Vieram dentro de uma pipa escondidos até o Brasil, e Portugal pensa que eles morreram, até hoje não sabe. Ali em Portugal é o seguinte: desertar eles mata. É a lei. Bom, hoje não sei. Minha mãe ficou lá, eu já era nascido, tava com 6 meses, sei lá, como diz o ditado 'já tava feito, na barriga ou fora, já tava feito'.

Meu pai daí ano e meio mando dinheiro, por intermédio de outra pessoa, pra minha mãe vim, entendeu? Então, minha mãe veio de imigrante. Minha mãe veio lavando roupa no navio, e tal. No mar tem uma linha equadora, então quando a passa esse linha a pessoa precisa esconder. Sei lá! Acho que é desse jeito mesmo e El, não, continuou lavano. E é que tem um calor muito grande. Estoporou! Ela estoporou. Estoporar é entortar. Bom, tratou, mas atacou o coração e acabou morrendo, em São

Paulo, do coração e fiquei sem mãe na idade de oito anos.” (CANABRAVA, 1984, p. 37).

O relato demonstra como a vida de Antônio Poteiro, desde o início, foi dura e difícil. É possível perceber, ainda, nas entrelinhas e no tempo de sua fala, que apesar dessa dureza, Antônio Poteiro tem muita fibra, mesmo deixando transparecer em seus lapsos uma poesia do amor materno não efetivado, escondido na memória do artista.

Aí, depois que ela morreu, morei dois anos com uma pessoa, esse povo foi muito bom pra mim. Fez proposta pro meu pai pra me educar, fazê tudo, gostava demais de mim. Meu pai não quis. "Vai tê que vivê comigo."

Meu pai veio pra Uberlândia, casô com uma muié, essa muié que é a desgraça da minha vida, que é minha madrasta. Bom, eu guentei ela até os 16 anos. Bati nela demais da conta. Puis ele comê mingau e sumi no mundo. Saí no mundo, nunca mais voltei na casa de meu pai, isso faiz sessenta e tantos anos.

Com 16 anos vim pra Goiânia, fui trabaia de potero. Fis lá um pote. O dono da cerâmica pegou assim, olhou, tinha uma tábua cheia de pote que eu fiz. Meteu os pés no pote e falou:

Vai fazê pote no inferno!

Xingô eu e mandô eu cassá barro, onde é o Jaó. Aos 16 anos, ficava o dia inteiro arrumano barro. Passou uns tempo não aguentei. (CANABRAVA, 1984, p. 38).

Nota-se que, apesar de todo o sofrimento, Poteiro tem uma consciência madura de tudo o que aconteceu em sua vida. A seguir, o artista relata as várias idas e vindas que ocorreram em sua vida. Conta que conseguiu ganhar uma passagem de Pedro Ludovico Teixeira para ir para o Rio de Janeiro, mas como era época de guerra teve que ir para Araguari, devido à necessidade de tirar salvo-conduto. Por esse motivo, acabou reencontrando o pai que acaba mandando prendê-lo, pois Poteiro havia fugido antes e tinha se mostrado insolente para com o ele. A seguir, vai para ilha do Bananal, deixando lá um afilhado, e volta em para Uberlândia para trabalhar na cerâmica de um português, tornando-se sócio do filho dele.

Bom, aí afundei os peito. Aí, quando eu tava bem de vida, comecei a beber. Bom, mas toda vida bebi, né. Mas aí envernei mais ainda, mulherada, jogo. Bom, esse sócio meu, todo dinheiro que ele fazia na cerâmica, comprava lote, fazia casa, né. Ficou milionário e eu não, gastando; todo o dinheiro que eu pegava era pra gastar; eu gastando, gastando, quebrei. O último dinheiro que eu fiz, eu fz um cheque frio e fui pra cadeia.” (CANABRAVA, 1984, p. 38).

Nos relatos seguintes, ainda sobre sua auto-biografia, as informações dadas por Antônio Poteiro começam a se tornar um tanto quanto rebuscadas, cheia de idas e vindas por várias cidades, talvez expressando nesse rebuscamento de sua fala, os dias difíceis e conturbados que passou nesse período.

A esposa de Poteiro aparece em seu relato de súbito, sem que ele a apresente, referindo-se a ela como uma pessoa que prefere passar fome do que trabalhar ou agüentar desaforo.

Aí, montei uma ceramiquinha em Nerópolis. Aluguei uma casona véia, entendeu? Numa parte eu morava e noutra parte eu trabaiava. Fiz o forno lá fora, este era o torno, né? Mandei o sarrafo em Nerópolis. Então, que eu fazeno pote, eu ia vendeno. Alá o home vendeno pote! Aí que eu tomei nome de Potero. Isto foi em 57, mais ou menos. Bom, aí eu peguei e fiquei em Nerópolis, montei essa cerâmica, comprei seis lotes que eu tenho até hoje lá, fiz uma fabriquinha e tal. Puis olaria, quebrei de novo. Fiquei quase pedino mingau. Aí o povo pensava que eu não ia pagar e tal, enfezei e mudei pra Goiânia. Foi quando eu mudei pra Goiânia. Aí eu fui pra Vila Brasília. Pagano aluguel, fazeno potinho; eu punha esses meninos vendendo pote, entendeu? Vivi dois anos assim vendendo pote, né? (CANABRAVA, 1984, p. 39).

Após o relato auto-biográfico, Poteiro segue discorrendo sobre o começo de uma nova fase de sua vida, agora, no mundo das artes. Segundo ele, isso não ocorreu por uma disposição ou consciência sua, mas porque seu trabalho começou a ser visto por pessoas que tinham dimensão de sua beleza e passaram a orientá-lo no caminho de uma produção artística.

A primeira dessas pessoas, citadas por Antônio Poteiro, é o Professor Melo, que é relatado como sendo o primeiro a dizer que seus trabalhos eram trabalhos de artista. Sobre ele, Antônio Poteiro esclarece:

As vêis ele ficou uma semana todinha trabalhando comigo lá, mexendo com barro, eu e ele. Fazia umas máscaras, uns trem né? Ele levava livro, eu é que fazia tudo, ele ficava prá lá. Esse negócio de Budismo, coisa antiga né? Então eu fazia aquelas coisas, mas falava e pensava: ah! Isto num ta com nada. Então, de sexta até segunda-feira, fiz dois bonequinhos, me deu vontade, eu fiz. Quando ele chegou, disse: "Seu Antônio, aqui, ó num falei que o senhor era artista e tal e coisa e tal"
 Pois eu lá no galho, lá em cima. Aí que eu comecei este tal de boneco; mas eu fazia uns buneco, levava na feira e num vendia. E o povo começava a abusar de mim e eu quebrava, ali na feira, quebrava buneco na cara dos outros, nas pernas dos outros, eles me quebravam, aí enfezei. Também num vô levá mais essa merda. Pego, eu fazia e ele levava pra casa dele e ele falava pros otro que era ele que fazia. [...]
 Aí, cinco anos trabalhando, isto, sempre fazendo os bonequinhos. Aí, apareceu a mocinha e foi estudar com o professor. Quando viu eu fazendo os bonequinhos, falou: "É, uai! O professor diz que é ele que faz, o senhor tem uma porção de coisas na casa dele, né?" Aí, eu peguei os negócios tudo que tinha lá, pus no seu Waldemar. Foi a primeira pessoa que começou a vender coisas minha" (CANABRAVA, 1984, p. 40).

Foi após iniciar a venda de suas peças no comércio do Sr. Waldemar que Poteiro conheceu uma pessoa importante em sua trajetória. Trata-se de Regina Lacerda, que se admirou com seu trabalho e o orientou sobre a necessidade de assinar suas peças. Sobre esse período, Antônio Poteiro parece mostrar que há o início de sua sua compreensão sobre a diferença entre o trabalho do artesanato e o artístico.

Mas eu não fazia a coisa regional não, entendeu? Nessa época eu copiava mesmo, dos livros, fazia aquelas deusas e coisa. Aí, a Regina chegou e falou: "Poteiro, assina Antônio (eu não assinava, não), por isso que roubou muita peça, tem que assinar,

tem que assinar suas peças." Regina falou: "porque senão eles continuam robano". Aí eu assinava A.B.S. Regina pegou e falou: "Não, Poteiro, não é isso, não. Você tem que assinar Antônio Poteiro. É esse nome quer você vai ter. Seu nome é Antônio Poteiro, faz o que eu mando e guardo o que cê sabe." (CANABRAVA, 1984, p. 41).

Portanto, segundo Poteiro, foi Regina Lacerda a responsável não apenas por lhe dar o nome artístico, mas por fazer com que ele iniciasse a produção de sua obra com um viés artístico. Poteiro afirma que sempre que precisava de dinheiro recorria a ela, que comprava suas obras para lhe ajudar.

Bom, então a Regina me sustentou eu seguramente uns seis a oito anos. Vivia assim: seu Waldemar ajudando vender, às vezes até dinheiro me emprestava. A Regina comprava peças minhas pra me ajudar e dar de presente pra esses Museus. Museu da Bahia, diversos museus e pra gente que gostava do negócio, né? (CANABRAVA, 1984, p. 41)

Outras pessoas também são citadas pelo reconhecimento das qualidades de sua obra e pelo impulso ao seu trabalho artístico. Em particular, o autor refere-se Siron Franco e Cleber Gouvêa, indicando como foi importante a amizade que estabelecida com ambos, já que esses tornam-se debatedores dos processos e dos fundamentos da criação artística.

Depois disso, apareceu o Siron. O Siron e o Cléber apareceu aí pra me levar pra Galeria LPB, que era o terrível Lourival. Aí, eu levei as peças pra lá. Aí tornamos amigos. Aí, eu saía de lá, que era lá no Edifício Carlos Chagas. Um dia o Siron olhou pra minha cara assim e falou: Escuta, você vai pintar.

- Cê é louco, eu nunca num pinte nem parede, como é que eu vou pintar?

Num sei o que e tal, aí ele me instigou uns vinte dias mais ou menos.

- Cê, vai pintar, cê tem que pintar, não sei o que e tal.

Aí, peguei e comprei uma cartolina. Ele me deu umas telinhas. Cheguei em casa, peguei uma cartolina, fui desenhar. Num saiu nada. Peguei, fui na tela, na tela direto, que até hoje eu pinto é na tela direto, não tem nada de estudo. O que vai saindo, vou jogando lá, por isso minha pintura é muito difícil. Bão, eu pego as minhas três telinhas pequenininhas e tal, pinte. Eu fiz as telinhas, deixei secar, peguei um saco, desses brancos, pus os quadros dentro do saco, levei lá, lá pra LPB. Chego lá, a tal moça, a Angélica:

- Uai, Poteiro, que é isso?

Falei:

- Não, isto aqui você num pode vê, não. Pus na cadeira virado com as costas, o Siron é que vai vê isto. (CANABRAVA, 1984, p. 41-42).

A narrativa de Poteiro demonstra uma certa ingenuidade e, sobretudo, muita simplicidade. De fato, o artista não tem mesmo, a princípio, a verdadeira dimensão do que estava em jogo na fala daqueles que o viam como artista. Mas vagarosamente e de modo firme, a força de sua expressão começa e se impor e a falar mais alto, modificando seu comportamento.

Deste tempo pra cá comecei a pintar, pintar, pintar, incentivado por Siron. Bom, aí depois que eu conheci o Siron, Cleber, eu estourei, como diz o povo. Aí que eu vim conhecer Miguel Jorge, Hamilton, Auro e, depois, Walmir Ayala, Frederico de Moraes. Aí, me badalaram. Aí que eu fiquei conhecido, todo mundo foi me

conhecendo. Hoje sou conhecido no Brasil todo por intermédio deles. Assim fui criando meu povo, meu mundo, como diz o outro, né? Então, quer dizer que eu sou desse jeito, que eu sou, subi. (CANABRAVA, 1984, p. 42).

O alcance da linguagem do artista consciente faz com que ele seja capaz de dizer coisas sobre seu processo criativo, seu estilo, sua sensibilidade. Há uma maior densidade nas suas palavras. É o que demonstra, por exemplo, a parte em que ele comenta sobre sua forma de trabalho, o espanto gerado no devir da criação e as diferenças de trabalho entre ele, Siron Franco e Cleber Gouvêa:

A minha sensibilidade é tanta que eu não sei explicá. Quando vejo uma pintura muito boa e falta alguma coisa, eu sei, eu sei o que falta, mas não sei explicá o que que é. Os pintor Siron, Cleber, que estuda muito, fala, não ta faltando; por exemplo, vou dar uma explicação pra senhora. Uma coisa visual, uma coisa... o modo de colocar a figura, o espaço. A pintura deles tem estudo. Agora a minha não. A minha já não tem. O primitivo é livre, faz o que ele quer. O primitivo não tem desse negócio, o espaço aqui, não, ele é livre, trabalha do jeito que ele quer. Já o Siron, Cleber e os outros pintores não pode fazer isso, eles estão enquadrados naquele negócio. Eu acho que eles tem só isso mesmo, porque eles é uma coisa, eu já outra. Que no dia em que eu querê entrar na jogada deles, eu não sou nada, aí acaba o Poteiro, porque a pessoa tem que ser o que é. Não adianta a pessoa querê sê, como se diz sê capinador e sê dotô. Então sou primitivo. Tem que ser primitivo, que é a mensagem que eu tenho que dar é essa. Agora a mensagem deles é outra, cada um no seu jogo.” (CANABRAVA, 1984, p. 43).

A partir dessa tomada de consciência do fazer artístico, Antônio Poteiro passa a se ver como um artista, e um artista primitivo. Buscando explicitar isso, comenta sobre os temas que são eleitos por ele e que dão forma às suas obras e chega a mais um conceito que para ele também abarca sua obra e seu processo, ou seja, o conceito de fantástico:

Eu sou primitivo, tal, ponho pavão, ponho... Agora eu fiz uma cavalhada, né? [...] Então eu puis um pavão, o índio montando o pavão e brigano com um peixe espada. Então num tem cabimento isso né? Quer dizer que o mundo pra mim é fantástico. É a mensagem que eu quero dá. Eu faço a ciranda, tudo no céu, não tem cabimento né? Tudo no céu, tudo voano. Então, eu ponho o que eu não fui em criança, que eu nunca brinquei, né? Então, sô criança até hoje. Eu ponho também, a senhora pode observar, tudo prey-boy, tudo criança, nunca é velho e é muito difícil eu pôr um velho. Quando eu ponho velho é eu mesmo e apareço barbudo. Então que a pessoa, então é isso, no fundo eu ainda sou menino. Essas coisas num tem juízo. Juízo, eu acho que é a pessoa que tem a cabeça no lugar, pensa, não é volúvel, tem caminho, porque eu num tenho caminho certo, hoje eu to aqui, amanhã to lá, ou... comigo não tem esse negócio. aventureiro, porque menino é aventureiro. (CANABRAVA, 1984, p. 44).

O relato acima demonstra que ele não apenas parece entender o estilo, o temário e a dinâmica do seu trabalho, mas ainda o significa conceitualmente ao explicá-lo. Se por um lado ele se designa um primitivo, orbitando por um universo fantástico, de outro lado, ele apresenta uma definição de primitivo e de fantástico que é muito elucidativa. Por trás dessa espontaneidade simples, desvela-se um vigor inédito de significação, consistente ao ponto de

fazer questionar as definições de primitivo e fantástico instituídas na história da arte e no mundo da crítica.

A conceituação que ele desenvolve sobre o primitivo e o fantástico, análogos à experiência da criança e do jovem, oferece a oportunidade de Poteiro abrir sua alma de humano, no sentido mais simples e verdadeiro que esse termo pode ter. O artista mostra sua afetividade e poesia quando fala sobre criação, velhice, e confessa sua solidão de artista e a dor que ocorre no trabalho difícil da expressão:

Quando eu pego na tela, as vês sei o que vou fazer, outras eu mudo na hora. Quando chega uma encomenda, tenho que fazer o que o freguês quer. Nas cavalcadas faço piruadas, lagartixadas e nas tribos estão montados índios, as espadas são de peixe-espadas. Não me incomodo quando as pessoas ficam olhando. Na Alemanha pinteí no meio do povão. Ultimamente tenho me sentido só. É bom ter pessoa ao redor da gente. Agente fica velho e se sente só. Não pinto velho, pode observá. Quando pinto, sou eu mesmo. O velho é um solitário. Passo as noites sem dormir pensando o que vou fazer. Invoco a Deus, invoco o Diabo, mas tem que sair. Invoco a Deus, sai o Diabo, veja [‘disse, apontando o quadro’]. Invoco o Diabo e sai Deus. Estou preparando uma exposição, das esculturas já estou livre, agora falta as pinturas.” (CANABRAVA, 1984, p. 43).

Novamente é possível perceber-se a franqueza de Antônio Poteiro e impressiona o modo como ele descreve o fazer artístico e os mistérios da criação.

Ao final de seu depoimento, Antônio Poteiro toca num tema que é de grande importância na compreensão moderna da arte. Trata-se do inacabamento da obra e sua relação com os processos expressivos e criativos. É revelador o modo como ele é capaz de discutir e apresentar diversos problemas e conceitos da estética, especialmente quando isso é feito por um artista que não esconde sua simplicidade. A partir dessas observações, ele relaciona sua fala com as de uma pessoa que teve a oportunidade de conhecer informações sofisticadas, como um acadêmico ou até um filósofo, visto que desdobra questões de imensa profundidade.

Porque eu acho que arte não é perfeição. Porque nem Deus foi perfeito. Que se Deus fosse perfeito, nós vivia o resto da vida. Eu mesmo tô passando mal da bexiga, num sô perfeito, a senhora entendeu o que eu quero falar? Se Deus não foi perfeito, porque que nós vai ser, fazer coisas perfeitas. Não existe nada perfeito neste mundo. Existe a coisa bela. Coisa assim, a mensagem e tal. Toda pintura, se a senhora for analisar profundamente, ela sempre falta alguma coisa. E se a senhora, eu, Siron, qualquer pintor, a gente vai mexê no quadro e se deixar por conta, a gente mexe o resto do ano e num acaba ele, Toda vez que eu tô mexendo num quadro, então falo: vô assiná esses diabos porque senão num paro de mexer com ele. É isso aí. Então, qualquer um, então a gente, a obra da gente, a gente nunca acaba. A gente sempre faz um negócio, sempre acha que ta faltando... a senhora entendeu o que eu quero falar? Sempre faltando alguma coisa, num sei, as veis é pra lançar no otro negócio. Então eu acho o termo (CANABRAVA, 1984, p. 44-45).

Esse relato surpreende, novamente, pela consistência e pela organização dos argumentos que desdobra, oferecendo de um modo amplo sua visão de mundo e tornando bela

sua fala ao contrapor-se à rudeza primitiva do artista *naïf*. É importante ressaltar que o artista é um homem que não teve a educação escolar e nunca pôde se dar ao luxo disso

Grandes mestres, em pintura etc., então a senhora pode ver, observar que nunca fez o que eles queria. Nunca acaba, o artista nunca acaba aquela agonia, aquela coisa, aquela vontade de dar alguma coisa. Por muito simples que o artista seja, por muito assim pobre de criatividade, a pessoa, tudo o que ele faz, faz com amor, né?

..Sempre pensei assim. Ninguém faz uma coisa assim, uma arte. Qual o sujeito que pega um pincel, lápis, coisa pra fazer, quer dar alguma coisa? As vais nem sabe o que quer dar. Então sai aqui, sai aquele negócio e tal, mal, mal feito, mas pra ele ta lindo, pra ele a coisa ta melhor que o meu, cê entendeu o que eu quero falar? Fez com amor, com carinho, então num pode tirar aquela ilusão daquela pessoa, entendeu? Num pode, porque este mundo é cheio de ilusão, cheio de fantasia. Eu, por exemplo, minha pintura é cheia de fantasia, cheia de coisa porque o mundo é fantástico.

Gozado! Outra coisa que num faço. Minha vida é minha vida, tudo foi por acaso Eu nunca pensei certo, nunca pensei de pintar. Agora é o seguinte: eu acho qui a pessoa, eu acho qui o artista (eu acho que é isso mesmo, num sei se vô falou errado) não é nato; cada pessoa vem com aquela passagem na terra. Eu, por exemplo, já vim com essa missão de fazer uma coisinha, então tem que dá o recado. O dia que Deus falou: “Vem cá, Poteiro, e tal” (CANABRAVA, 1984, p. 45).

Ao referir-se à importância do legado, ou ainda, à necessidade de se deixar algo num mundo, uma mensagem, Poteiro diz:

Bom, nós é tudo isso. Cada um tem uma obrigação. Agora, tem gente que passa pela terra e num deixa nada. Eu acho que alguma coisinha eu vou deixar Isso é uma oportunidade que o povo deu pra mim. O povo! Que sem o povo ninguém vive. Então, se amanhã eu morrer, bom, eu acho que eu já vou deixar, vou deixar neto, deixar filho e deixar algumas obras. Ou boa ou ruim, eu vou deixar, né? Graças a Deus, já vendi muita coisa. [...]

Eu vou morrer mas vou deixar qualquer coisa, mas a oportunidade quem me deu foi o povo. Quantos artistas aí que qué deixar alguma coisa e num pode, que o povo num dá oportunidade né? Que tem muito artista bom, tem muita gente boa, mas num sei se é falta de sorte, num sei.

Eu nunca fui nada na vida, sujeito assim lascado, sujeito aventureiro. Larguei minha família, e bem de vida, larguei tudo. Eu sou um sujeito vivido mesmo. Sei que este mundo é uma passagem que a senhora tem, que esse mundo num vale nada. É bom, agente ta vivendo, mas é tudo ilusão. Tudo a mesma coisa, sem rumo, de incerteza, tudo uma coisa só. Não adianta a pessoa pensar. Eu, por exemplo, não incomodo com a fama, não incomodo com nada, isso é bobagem, tem gente que diz ‘ô Poteiro, você num pode fazê isso, cê já tem nome e tal’. Psito, deixa em paz, entendeu? Que eu vim do povo, eu sou do povo. Se for preciso, eu volto a vendê os bagulhos, potinho na feira de arte, que num é vergonha nenhuma” (CANABRAVA, 1984, p. 45-46).

A entrevista relatada acima mostra o trabalhador e artista que é Antônio Poteiro, uma compreensão mais sólida de sua biografia, de suas idéias, de sua visão de mundo. É surpreendente seguir a trajetória de sua fala, na medida em que se consiga para além do mero entendimento do que é desdobrado nela, alcançar a alma do artista.

Parece, pois, que toda a narrativa apresentada por Antônio Poteiro pode ser dividida em três grandes momentos: um primeiro, biográfico e referente à vida do artista até o momento em que começa efetivamente a fazer arte; um segundo, ligado à sua produção

artística propriamente e referente ao modo como passou a ver-se como um artista e não mais unicamente como um artesão; e um último, onde o artista apresenta de um modo amplo e ao mesmo tempo com bastante profundidade sua visão de mundo, ou seja, seu modo de entender o ser humano, a arte, a religiosidade e a vida.

Relativamente à sua descrição inicial, é possível compreender mais claramente a difícil vida, e em diversos momentos conturbada, que Antônio Poteiro levou, especialmente até estabelecer-se definitivamente em Goiânia e começar a ser reconhecido como um artista. Apesar de um tanto quanto confusa em alguns momentos, e contendo lacunas e lapsos, é possível obter-se, nas passagens que marcam essa parte, diversas informações capazes ajudar a compreender os aspectos mais importantes de sua vida, sobretudo aqueles ligados à família e ao seu trabalho de ceramista.

No segundo momento, Poteiro refere-se exatamente ao seu início efetivo no trabalho da criação artística, impulsionado por pessoas que começaram a perceber a qualidade de sua obra. Antônio Poteiro fala com bastante propriedade de como vê o processo da criação, como acabou por desvendar seu estilo primitivo, povoado de seres e narrativas fantásticas. Nessa parte destacam-se diversos elementos e informações fundamentais à compreensão do que Antônio Poteiro pensa de seu próprio trabalho assim como do de outros artistas e da arte de um modo geral.

Ao final, o artista oferece um aprofundamento maior de suas concepções sobre a arte e, de certo modo, uma fusão do biográfico e do artístico, o que leva a uma compreensão ampla de seu modo de ver a vida e dos fatos mais simples, ao mesmo tempo em que torna claros os pontos de vista do artista sobre coisas profundas da alma. De forma natural, o relato mostra um idéia essencial de sua visão de mundo, o que fornece subsídios importantes para a compreensão não apenas do homem Antônio Poteiro, mas ainda daquilo que é mostrado em suas obras.

Para complementar as informações coletadas no depoimento dado por Antônio Poteiro para o trabalho de Ilka Canabrava, o autor deste trabalho solicitou ao artista que também lhe concedesse uma entrevista, onde puderam ser levantadas algumas informações adicionais, relevantes para a análise que se propõe.

Poteiro recebeu o autor deste trabalho para uma entrevista em sua casa, no começo da noite de um sábado. Com a saúde debilitada pela idade (84 anos), Poteiro mostrou ser uma pessoa incrivelmente lúcida e sábia, sabedoria esta adquirida pelos ensinamentos da vida, conforme ele próprio fez questão de dizer e como será visto na entrevista. Com visual de profeta, com sua longa barba branca, e com certa dificuldade de locomoção, Poteiro é pessoa

de um carisma ímpar, fazendo questão de deixar todos bem à vontade, sempre com um trocadilho pronto. A entrevista foi acompanhada pelo filho, Américo, também artista *naïf*, e pelo irmão de Poteiro, Evaristo. A transcrição da entrevista gravada é descrita a seguir. Na medida do possível, procurou-se reproduzir sua fala literalmente, bem como as pausas e interjeições:

SÁVIO - Poteiro, como é sabido por todos, você é um artista reconhecido em todo o Brasil, considerado o maior artista *naïf* vivo, e dono de uma obra que impressiona, tanto pela quantidade de obras produzidas como pela temática tão variada. Uma das nossas intenções com esse trabalho, particularmente com essa entrevista, é tentar desvendar o que para você é o sagrado e o que é o profano, e de onde você tira inspiração para produzir tanta coisa. Podemos começar por aquele quadro ali na parede..... (apontando para um quadro pendurado na parede). É comum observarmos em sua pintura a santa ceia, e em uma destas ceias você pinta Jesus e os apóstolos no inferno, com muita gente dançando, bebendo, bem típica de um ritual pagão, o que é o inferno para você? Como você vê o inferno?

POTEIRO - O inferno ta qui oh (apontando para a sala onde estava) e Deus também ta qui, eu vou te conta..... Se ocê ta feliz, ocê ta no céu. Se ocê tá infeliz, ocê tá no inferno, se ta sofrendo dor, ta no inferno. Ocê entendeu? Então o povo interpeta o inferno, talvez seja outro planeta. O que eu acredito é que Jesus chegou na Terra e sempre falava no pai...o pai dele tava em outro planeta, ..mandô o filho pra cá..

SÁVIO - Então você acredita em outros planetas?

POTEIRO - Escuta.....eu tenho uma via sacra em que São José foi corno, o primeiro corno do mundo... Porquê quando ela ficou barriguda, São José ficou putado da vida né?! Pensa que ela tinha dado pra outro, ce entendeu né? E não. Jesus vêi por conta própria, cê entendeu bem? Então o negócio é esse! Essa terra nossa, a arca de Noé existiu! Nós ta caminhano pra destruir essa terra, o povo... Essas bomba atômica, essa poluição, isso vai acabar... Num tem condição o ser humano viver num ambiente desse. Esses crime bárbaros por

aí... Cê liga a televisão...,né? Então num sei quantos anos vai levar, porquê no meu tempo o mundo não ia chegar no ano 2000, mas nós já ta com nove anos adiante.

SÁVIO - Agora a profecia dos maias diz que o mundo vai acabar em 2012.....

POTEIRO - Óia eu tive no México, fui lá nas pirâmide dos asteca. Tem escultura lá de oito, dez metros de altura, e de pedra! A maior perfeição! Eles era muito mais adiantado do que nós. Eu tive nas duas coisa, que era o Deus sol e Deus lua, que eles adorava, né. Eles subia lá na pirâmide, sei lá quê que eles fazia. Aí chegou os espanhol que descobriram a América Latina e acabou com tudo, eles queria pôr o catolicismo lá e pôr a lei espanhola, pôr a língua espanhola....

SÁVIO - E algumas pessoas fazendo sexo, outras carregando dinheiro, o quê você quis dizer? Poteiro, voltando à sua pintura da ceia no inferno, vejo que você pintou os apóstolos.

POTEIRO - É o seguinte, aqui quase tudo é pecado né? Mas esse é um inferno gostoso, cê já pensou ocê cheio de puta ao redor, bebendo cachaça, fazendo bagunça... Então é o inferno... Quando ocê chega no céu é aquela veiarada caduca, tudo rezano, pedino penitência...

SÁVIO - Então o inferno é melhor?

POTEIRO - Pra mim é, mas do jeito que ta aí... Agora o inferno ta é aqui. Aqui ta ficando muito mais quente. (pausa) O cristianismo pôs isso na cabeça do povo, então é isso!

SÁVIO – ...instituiu a culpa.....

POTEIRO - Viu....então é isso. Eu conheci muitos ateu que dava esmola, fazia tudo que era bom e conheço também muitos católico que num sai da igreja e sai matano gente. Cê sabe, todo mundo sabe disso...

SÁVIO - Poteiro, você tem medo de morrer?

POTEIRO - Se eu falá que não tenho, é porquê tenho, eu quero morrer assim, trabalhando. Qualquer coisa menos ficá dando trabalho prus outros. Trabalho que eu digo assim: por exemplo, o Américo já me dá banho, faz isso, faz aquilo... Isso que eu não quero... Porquê a gente já ta inútil. Só num tô inútil de tudo porquê eu pinto, pinto aqui e pinto pra um outro filho meu, o Valdir.

SÁVIO - Poteiro, o quê você acha que acontece com a gente depois que morremos?

POTEIRO - Ahh, num sei..... Cê sabe que eu tenho uma coisa aí que eu tenho um filho meu e tem a minha esposa né... Foi minha esposa... Por isso que eu quero que eles me enterra lá pra eu fica junto... (pausa) Mas o meu sistema é por fogo nisso aqui oh (apontando para o peito)...o que vale é o espírito...

SÁVIO - Então você acha que o espírito continua?

POTEIRO - Continua. Num sei aonde, mas continua.... Vou te dar uma explicação: o catolicismo é contra o espírito, mas fala no anjo, o anjo é espírito bom. O outro lá fala, os protestante, eles fala: orar. O quê que é? (pausa) É o Pai Nosso em todo lugar, pode mudar as palavra, mas é o mesmo Pai Nosso, cê entendeu? Eu fui em tudo quanto é igreja, fui na macumba que também fala em Deus, só que o Alan Kardec é um espírito bom. A comparação que eu tô fazendo, num tô falando que macumbeiro é ruim não. Tá na bíblia: assim que eu considero, quê o espírito mau, macumbeiro, que ele vai desiludir da pessoa, cê vai na igreja católica, na igreja protestante é só conselho bom. Lá não, lá é um tal de fulano fez isso pro cê, fulano fez aquilo pro cê.... Então eu acho que existe espírito bom e espírito mau, que as vês encarna na pessoa....

SÁVIO - E o que você acha que é o pecado?

POTEIRO - Pecado para mim é em vão...

SÁVIO - Em vão?

POTEIRO - Em vão... Por exemplo: existe duas coisa, pecado e o que diz que num é pecado. Se cê vê uma muié bonita sem interesse num é pecado, se ce vê aquela bunda gostosa, também num é pecado não.....

SÁVIO - O que você teria que fazer para pecar?

POTEIRO - Eu já fiz de tudo, num tem mais jeito não (risos). Já pequei o que podia e o que não podia.

SÁVIO - Pensei em lhe perguntar, o que você teria que fazer para o capeta te atentar?

POTEIRO - Escuta, isso daí, capeta, também não existe. Se cê tem um coração puro ele não te rodeia. Por exemplo, cê desejar bem ao próximo... Eu falo pros meus filho: meus filho, ocês ama reza prus seus inimigo, seus amigo cê trata de qualquer jeito. Eles sabe que eu sou meio desbocado, uns fala que eu sou meio maluco. Tô cagando para isso, eu sigo é minha vida.... Cê entendeu o que eles fala? Então é isso que eu resumo. Então num existe esse negócio de diabo. As pessoa fala: esse cabôco é isso, é aquilo, se transforma no diabo... Então isso tudo é fantasia. Eu, por exemplo, engrandeço muito as pessoa que vem do nada e seja alguma coisa! Esse quadro aí diz ohh (apontando para a parede), esses cracão: Ronaldo, fulano..eles tudo saiu da favela, hoje conhece o mundo. Cê entendeu o que eu quis falar?

SÁVIO - Entendi.

POTEIRO - Mas aí eu dou um exemplo atual: bola é o maior divertimento, por quê? O sujeito num dá conta de pagar um teatro, trinta, quarenta real, né? Eu fui lá no Rio de Janeiro diversas vêis, mas num era eu que pagava não, era um amigo meu, um tal de Gravatá e fui num teatro em Manaus, tive uns dia em

Manaus, agora cê vê como é esse Brasil nosso, o teatro de Manaus é mais bonito que o teatro mais bonito do Rio de Janeiro, que foi francês que fez.

SÁVIO - Poteiro, você pinta ou esculpe vários deuses, Deus pantanal, Deusa tartaruga, Deus protetor dos pássaros, Deus balança... De onde vêm tantos deuses?

POTEIRO - Meu filho, eu tive com os índio. Qual era o Deus dos índio? O sol, a lua e a água: era o que alimentava eles. E o outro Deus deles era o Deus dos animal, era a onça. Entendeu como é que era? Era pra eles o Deus Tupã.

SÁVIO - Poteiro, alguns estudiosos do tema sagrado e do profano, fazem referências a dois tipos distintos de homens: o religioso e o não religioso. O homem religioso não admitiria que pinta coisas de sua imaginação e sim coisas recebidas através de uma manifestação divina, que eles chamam de hierofania. E você, quando pinta, acha que recebe a presença de Deus?

POTEIRO - É uma mensagem que eu recebo, que eu não sei explicar. As vêis eu pego uma tela, começo e jogo num canto, depois pego outra... Tem vêis que tem seis, sete, oito tela, tudo começado, aí acrescento mais, cê entendeu? Aí tem que por isso aqui, isso acolá... Todo pintor, num é só eu não, tem quadro lá que tá três anos encostado. É que nem escritor, escreve duzentas páginas joga tudo no lixo e aproveita duas. Agora esse negócio aí de Deus, eu acho que tenho uma ajuda, num sei direito como é....

SÁVIO - Poteiro, você acha que você já viveu outra vida, a de uma outra pessoa?

POTEIRO - Num sei também...

SÁVIO - E em reencarnação, você acredita ?

POTEIRO - Em reencarnação eu acredito, entendeu? Mas, por exemplo, que nem o espiritismo fala: aquela mulher teve um filho, num sei o que, e ele

nasceu preto, para pagar o que ela fez em outra encarnação. Isso eu não acredito. E que Deus castiga as pessoa, também não acredito. Deus é bom demais para castigar as pessoa....só que tem que aprender por si.

SÁVIO - E quando as pessoas não fazem as coisas certas?

POTEIRO - Quando as pessoa num faz as coisa certa, a vida ensina. Eu sei muita coisa, mas foi a vida que me ensinou.

SÁVIO - Você pinta muito crianças, tem algum motivo especial?

POTEIRO - É que criança é pura, num é falsa. Aqui vêm muita escola, vem quarenta criança, tudo de oito ano pra trás, e depois que eu to doente, eles fala: "Poteiro nós ta rezando todo dia pro cê...." Eu acredito que elas tá rezando.

SÁVIO - E o que você acha quê é o melhor da vida?

POTEIRO - Aproveitá o que pode. Por exemplo, eu: fui mulherengo, casei, bebi cachaça, fumei muitos anos... Aí chegou num ponto que falei num vou beber mais, num vou fumar mais. <as tem uma coisa que me revolta: fiquei broxa...(risos)

SÁVIO - Isso não vou colocar na tese, Poteiro!

POTEIRO - Tem que colocar, tem que colocar. Hoje que eu podia aproveitar... Cada minina bonita, que vem, me abraça, me beija e fala: brigado Poteiro... Minha filha, eu é que tenho que falar brigado! Tem gente que vem de fora pra conhecer eu. Então isso é muito importante pra gente.

SÁVIO - Poteiro, você pinta muito saci-pererê, de onde tira o saci?

POTEIRO - Isso é lenda, é que a minha pintura é do Brasil... Vou te explicar porquê: não existe pessoal mais bondoso no mundo do que o brasileiro, num existe país mais rico. O Brasil vai ser potência mundial, os Estados Unido já

era, porquê nós tem tudo aqui, tem petróleo, tá até sobrando.... lavoura, quanta terra nós tem, tem ouro, tem diamante, a Amazônia é um mar doce. Ce vê Paris tem um rio que é pouco maior que o Meia Ponte...

SÁVIO - Você pinta muito temas regionais, como a Procissão do Fogaréu, em Goiás Velho, e as Cavalhadas de Pirenópolis. Você já foi a estas festas?

POTEIRO - Nunca vi, só na televisão (pausa). O artista dá as explicação pela metade, num sei porquê! Porquê também se cê explicar tudo, aí fica vazio, cê entendeu? Outra coisa que só vi na televisão é o carnaval do Rio de Janeiro. Todo mundo fala que as muié pelada, que as muié é assim, tal coisa... É que eles num presta atenção, mas a história é contada no carnaval. As vêis eu fico a noite todinha escutando... Carnaval é cultura. Todo brasileiro divia de assistir. Vem gente do mundo inteiro aqui pro Rio de Janeiro... Agora cê acha que eles vem por causa das muié pelada? Lógico que não! E o povo, as principal coisa o povo num aceita ...

Sávio - Poteiro, você já pulou carnaval?

POTEIRO - Nunca pulei. Já pulei mais assim... No lugar que eu morava sempre num tinha carnaval.. Era carnaval de rua. Comprava lança perfume e serpentina. Era isso, num tinha carnaval. Cê vê aqui: o carnaval daqui é uma pobreza danada! Agora cê vê o Joãozinho Trinta! O pessoal perguntou pra ele "por quê cê põe tanta riqueza nesse desfile da Beija Flor?" Aaí ele respondeu: pobre gosta é de luxo.

Ao final da entrevista, Poteiro se dispôs a contar um pouco sobre alguns de seus trabalhos, o que muito ajudou na interpretação das pinturas que serão discutidas mais adiante. Da fala de Poteiro extrai-se uma visão simples, de como ele enxerga o mundo, porém, repleta de sabedoria e ensinamentos. Expressa uma visão crítica da sociedade, polemizando a ordem social estabelecida.

2.3 ESPAÇO E TEMPO SAGRADOS EM ANTÔNIO POTEIRO

Como já foi relatado anteriormente, este trabalho refere-se à pintura e não à escultura de Poteiro, apesar de alguns críticos considerarem a escultura como a maior expressão *naïf* do imaginário do artista. Essa opção deu-se pela ampla variedades de temas e de seus desdobramentos em sua narrativa.

Para a análise, tomou-se como hipótese norteadora a possibilidade de que a convivência do sagrado e do profano, a partir de elementos que compõem o imaginário do artista, seja originária de sua experiência de vida, de seu fervor religioso, destacando-se aí a leitura particular que Poteiro faz sobre temas bíblicos, e elementos do folclore.

Pierre Francastel (1983) apresenta um dos métodos existentes para ordenação da análise pictórica. O autor baseia-se em três pressupostos básicos para o entendimento de uma pintura. No primeiro, o nível de identificação dos signos elementares, que remetem a fragmentos desmembrados de nossa experiência. Ou seja, o primeiro passo consiste em olhar a obra, onde os seus elementos, linhas, cores, formas agem sobre o expectador num fluxo de estímulos indiferenciados. A seguir, o expectador deve procurar descobrir elementos que lhe respondem e que o remetam à sua experiência. Trata-se aqui da captação ótica e reflexiva dos elementos formais e estruturais da obra de arte, o que implica em relacionar as coisas sabidas com as coisas vistas.

A leitura, segundo Francastel (1983), se faz por limitações voluntárias dos signos pelo espectador e este por sua vez confere a ela significados. O olhar se fecha diante da obra, buscando descobrir pontos de referência na própria memória do observador, para assim redescobrir a imagem em sua própria consciência.

O segundo nível é o de compreensão dos princípios ordenadores das configurações materiais. Esses princípios dão sentido à obra, reconstruindo, no processo de percepção, uma continuidade dinâmica do pensamento. Ou seja, se é fato que uma obra de arte repousa sobre uma percepção física, trata-se aqui de orientar um processo ativo de reconhecimento e confrontação, não pelos elementos materiais presentes, mas pelos valores que eles sugerem. A exploração do campo figurativo serve para o diálogo interior do espectador com outros indivíduos dispersos no tempo e no espaço.

O terceiro nível a que se refere Francastel (1983) é o nível do deciframento, no qual a atividade figurativa possibilita regras de associações que regem a distribuição dos elementos através de configuração. Está implicada aqui a reconstrução de um esquema vinculado de valores, ou ainda, a leitura da obra sugere um certo recorrente, através do qual não há uma

comunicação somente com o domínio das realidades imaginárias e ideológicas, que exigem grande esforço para associá-las como elementos referenciais, pertencentes a níveis múltiplos de conhecimento de uma realidade.

Apesar de serem muitos os métodos que permitem um ordenamento na leitura de uma obra pictórica ou escultórica, assim como são as vertentes de interpretação, quer sejam sociológica, filosófica, fenomenológica, psicológica ou ainda antropológica, nenhum crítico ou historiador de arte poderá de fato afirmar o que o artista quis dizer em sua pintura ou escultura. Somente quem pintou ou esculpiu saberá explicar qual o diálogo que se intencionava estabelecer quando do momento da concepção da obra. Neste sentido, o diálogo que busca-se estabelecer com a obra de Poteiro se dará pela inserção da visão particular do autor deste trabalho e de pensamentos de autores citados no corpo dessa dissertação, uma vez que Poteiro na entrevista concedida, comentou qual mensagem intencionou passar quando produziu as obras.

Segundo foi relatado pelo artista, durante a entrevista concedida, quando este senta para pintar não estabelece um desenho prévio do que vai produzir. Ele começa a pintura escolhendo a cor que colocará no fundo. São predominantes as cores primárias: verde, amarelo, vermelho e laranja (Figura 19). Após feita a escolha da cor, começa a pincelar toda a extensão da tela. Outras vezes divide a superfície da tela em duas partes, fazendo uso do contraste através de cores fortes. Em seguida, Poteiro inicia a etapa que ele chama de esboço. Nesta parte da obra Poteiro inicia a distribuição espacial dos personagens ou objetos, como ele diz: "coloco a tinta e em cima da outra vou colocando tinta, fazendo camadas. Às vêis sei o que vou pintar só quando dou o fundo, outras vêis começo e deixo a tela parada lá no canto, fica parada lá até eu decidi o que vou que eu vou fazer...tem tela que fica dois, três anos aí parada"

Poteiro começa a dispor os elementos preocupando-se com a simetria. Em uma terceira etapa, conforme relatou, faz a retocagem da obra, acrescentando alguns detalhes que julga pertinentes. Nessa fase, Poteiro faz a ornamentação dos personagens, decorando as roupas, sofisticando a paisagem, retocando os animais. Poteiro quase sempre pinta os personagens agrupados, para que possam constituir sua temática. A última fase da pintura que Poteiro chama de acabamento, é a assinatura da obra.



Figura 19 - Poteiro em seu ateliê, durante a execução de uma de suas várias ceias. Foto: Marcos Lobo, 1980. Coleção Sávio Ramos

Uma curiosidade no modo que Poteiro pinta e o uso das duas mãos. O artista adquiriu esse hábito quando ainda era exclusivamente escultor e iniciava na pintura. Esse costume constitui seu modo particular de pintar e perdura até os dias de hoje, quando Poteiro articula as figuras e os planos em sua obra.

A melhor forma de preceder à análise do tema deste trabalho - a visão do sagrado e do profano na obra pictórica de Antônio Poteiro - é apresentar alguns de seus trabalhos, procedendo a explicação e a interpretação do tema à luz das teorias adequadas e da forma como este foi expressado pelo artista.

2.3.1 A Semana Santa em Goiás

A observação da obra de Poteiro é complexa não só pelos temas escolhidos como também pela quantidade de informações presentes em cada tela. Essas informações têm origem em sua mente, formada através das experiências vividas e de uma sabedoria ímpar ao passar o conhecimento adquirido para aqueles que dialogam com suas pinturas ou esculturas.

Isso ocorre com bastante clareza na obra *Semana Santa em Goiás* (Figura 20), de 1980.



Figura 20 - Semana Santa em Goiás, 1980 (óleo sobre tela, 0,80 x 0,80). Fonte: Acervo do artista

A Semana Santa na cidade de Goiás, antiga capital do estado, é representada nessa obra por uma tradicional procissão católica, realizada sempre na Quarta-feira Santa e conhecida como Procissão do Fogaréu. A procissão inicia-se sempre à meia noite, quando as luzes da cidade são apagadas e, ao som de tambores, os penitentes encenam a prisão de Jesus Cristo.

A Procissão do Fogaréu existe desde meados do século XVIII e foi introduzida em Goiás pelo padre espanhol Perestelo de Vasconcelos. A indumentária usada pelos penitentes, que representam os soldados romanos, é muito semelhante à utilizada na celebração da Semana Santa na Espanha. Poteiro representa em sua obra essa indumentária, composta de longo capuz pontiagudo e de túnica longa. O capuz e a túnica são trajes de origem medieval, e eram usados pelos penitentes para que pudessem expiar seus pecados sem terem suas identidades reveladas. O artista representa ainda os farricocos, carregando tochas de fogo, que mais parecem velas em sua pintura.

A procissão tem início com a saída dos penitentes da Igreja da Boa Morte, representada por Poteiro no canto inferior direito da tela, seguindo em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde os penitentes encontram a mesa da última ceia já desfeita. A seguir, dirigem-se para a Igreja de São Francisco de Paula, que representa o Monte das Oliveiras, onde se dará a prisão de Cristo. A Igreja de São Francisco de Paula e o Monte das Oliveiras estão representadas por Poteiro no canto inferior esquerdo da obra.

Na parte superior esquerda, Poteiro retrata o nascimento de Jesus Cristo em um estábulo. Deitado sobre uma manjedoura, Jesus tem a companhia de José e de Maria, que após irem a Belém para um recenseamento, lá conseguem abrigo. Presentes ainda na cena estão uma vaca, um cavalo e uma ovelha. Esta descrição do nascimento de Jesus é quase que uma unanimidade na representação iconográfica do nascimento de Jesus, visto ser assim descrita pelos evangelhos canônicos de Mateus, Marcos, Lucas e João, bem como pelos evangelhos apócrifos.

Ainda nesta cena observamos a chegada dos três reis magos: Melquior, Gaspar e Baltazar, que segundo a narrativa cristã lhe presenteiam com ouro, mirra e incenso. Segundo a crença cristã, o rei Herodes ordenou aos magos que lhe informassem o lugar onde estava Jesus, o Messias recém-nascido. A negativa da informação fez com que Herodes, com medo desse novo rei dos judeus, ordenasse a morte de todos os meninos de Belém com menos de dois anos de idade. Na tradição cristã, José recebe a visita de um anjo, que previu a intenção de Herodes. José foge para o Egito em companhia de Jesus e Maria.

Poteiro narra a fuga para o Egito no lado superior direito da obra, representando Jesus já crescido e a personagem Maria com o rosto coberto. José, Maria e Jesus permanecem no Egito até a morte de Herodes, quando José, novamente avisado por um anjo, retorna à Galiléia.

Observa-se na obra descrita, como o artista faz uso do tempo e do espaço. Este último poderia ser citado como uma característica *naïf* em sua obra, por não obedecer a perspectiva e ao tamanho dos personagens pintados. No entanto, Poteiro vai além ao dispor em uma mesma tela três localizações geográficas distintas: Belém, por ocasião do nascimento de Jesus, o Egito, quando da fuga, e por último a cidade de Goiás, durante a celebração da Procissão do Fogaréu.

A temporalidade é também magistralmente manipulada por Poteiro que faz uso do tempo, reatualizando-o e ordenando-o, na descrição do nascimento e da fuga para o Egito. Usando os ensinamentos de Mircea Eliade, observamos o tempo cíclico e reatualizável que

Poteiro faz uso ao representar a Procissão do Fogaréu, visto essa ser realizada anualmente, em conjunto com o momento histórico contido na encenação.

Observa-se, na pintura de Poteiro, a representação de duas igrejas: Boa Morte e São Francisco de Paula. A representação da igreja, para Eliade (1999), configura a percepção da espacialidade sacra pelo homem religioso. Segundo o autor, o crente a vê como um espaço diferente da rua onde ela se encontra. O limiar que separa os dois espaços indica a distância entre o modo de ser profano e religioso, sendo a fronteira que distinguem e opõem estes mundos. È, paradoxalmente, o lugar onde estes dois mundos se comunicam, passando-se do profano para o sagrado.

Eliade (1999) ainda afirma que assim como a igreja constitui uma ruptura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o culto religioso marca uma ruptura na duração do tempo profano, uma vez que não é o tempo histórico atual que está presente, mas o tempo em que se desenrolou a existência de Jesus Cristo, o tempo santificado de seu nascimento, pregação, paixão, morte e ressurreição. O exemplo de Jesus Cristo difere da relação de tempo sagrado e tempo profano nas demais religiões, uma vez que o cristianismo inovou o tempo litúrgico ao afirmar a historicidade das várias fases da vida de Cristo.

Estas fases referidas, por Eliade (1999), estão presentes na obra de Poteiro: nascimento, fuga para Egito e a perseguição de Herodes. São inclusive recorrentes em seu trabalho, o que dá a exata dimensão de sua religiosidade, do modo religioso com que representa a passagem cíclica do tempo.

Outra representação da sacralidade expressa por Poteiro, e considerada por Eliade (1999), é o da montanha. Poteiro pinta, na obra acima, o Monte das Oliveiras. Para muitas culturas a representação de uma montanha ou um monte é cercada de sacralidade, por estar mais alta que o plano referencial, estando dessa forma mais perto do céu.

2.3.2 O Inferno

Nesta obra, Poteiro mostra a visão que tem a cerca desse tema (Figura 21).

Poteiro representa a figura de dois diabos com chifres, cabelos longos e capas, colocando, com seus tridentes, lenha no forno que aquece o caldeirão. Essa representação do inferno sempre configurou os valores cristãos da existência do mal. Curioso observar que os pecadores estão representados pelos personagens que sobem as escadas. Estes se dispõem em

uma fila que os levará para o castigo do fogo eterno. Na representação, os pecadores são jogados no caldeirão fervendo por uma figura com barba, representada por outro diabo.



Figura 21 - O Inferno, 1983. (óleo sobre tela, 0, 80 x 0, 80). Acervo do artista

Segundo o que foi explicado por Poteiro, céu e inferno estariam em níveis diferentes. O inferno representado na obra seria o nível inferior e o céu o nível superior, não representado no trabalho citado. Poteiro imagina um céu sem a menor graça, repleto de anciãos caducos e sedentários, que se dedicam exclusivamente às orações. Esses fiéis chegariam ao céu também através de escadas e assim conseguiriam a salvação.

Poteiro consegue ainda transmitir uma certa robotização aos fiéis que parecem aceitar passivamente o fato de virem a se queimar no caldeirão do inferno. A obra descreve dramaticidade sem perder o caráter lúdico. Vale ressaltar que esse caráter lúdico está sempre presente na obra de Poteiro, que com a sua capacidade imaginativa, associadas às cores expressivas, faz da sua obra um rico acervo para o estudo das implicações psíquicas e antropológicas do imaginário.

A idéia de Poteiro sobre o inferno associado ao fogo remonta ao Novo Testamento, que descreve o lugar para onde iriam as almas excluídas do reino de Deus. Essa idéia de punição após a morte é mais recente, um a vez que no Velho Testamento, quando Deus estava descontente punia os homens durante a vida. O próprio Jesus ameaçou, durante seu ministério, os malvados com o terror e a dor do fogo eterno.

No século IV, Santo Agostinho definiu o inferno cristão como um lugar de suplícios eternos aplicado aos maus, visto que suas almas seriam torturadas pela consciência dos pecados e da separação de Deus. Sofreriam ainda pela cegueira em relação à harmonia e à organização perfeitas criadas por ele. Em 533 o Concílio de Constantinopla transformou a visão agostiniana sobre o inferno em doutrina oficial da igreja.

A visão maniqueísta de Poteiro é uma forma de pensar simplista em que o mundo é visto como que dividido em dois: o bem e o mal. Esta é uma forma primária de pensar que reduz os fenômenos humanos a uma relação de causa e efeito, certo e errado, é ou não é, nascida, muitas vezes, da pressa de entender e reagir ao que lhe apresenta de complexo. Este pensamento se difundiu pelo Império Romano e Ocidente cristãos. No maniqueísmo, o mundo esta dividido em duas forças, o bem (luz) e o mal (as trevas), como entidades antagônicas. Luz e trevas não são figuras retóricas, são representações concretas do bem e do mal, onde o reino da luz e o reino das trevas estão em conflitos permanentes.

Segundo Eliade (1999), o pensamento maniqueísta de Poteiro tem procedência. O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o território em que habitam e o espaço que desconhecem. O primeiro é o nosso mundo, o Cosmos, o restante já não é o Cosmos, é um espaço caótico, ameaçador, povoado de almas do mal, de fantasmas, demônios e alma dos mortos.

O inferno descrito acima por Poteiro reproduz com clareza esse conceito, diferentemente do inferno que será mostrado a seguir. Poteiro pinta diabos e a punição àqueles que não obedeceram as leis divinas, tendo como castigo viver a vida longe do espaço consagrado do Cosmos, para viver a vida na danação do fogo eterno.

2.3.3 A Ceia no Inferno

Na obra mostrada na Figura 22, intitulada A Ceia no Inferno, Poteiro oferece uma visão de um inferno diferente, repleto de prazeres tal como ele mesmo o considera e que foi relatado na entrevista concedida ao autor deste trabalho.



Figura 22 - A Ceia no Inferno, 1989 (óleo sobre tela, 1,20 x 1,20 m). Acervo do artista.

Nesse quadro, Poteiro mostra Jesus com os apóstolos circundados por fiéis corrompidos por valores profanos como a dança. Segundo o pensamento dos Escolásticos, na Idade Média, especialmente Santo Agostinho, a dança era coisa do demônio. Na parte inferior ao plano da mesa, do centro para a esquerda, observam-se, também, pessoas tendo relações sexuais, numa alusão à sexualidade pecaminosa.

A parte mais inferior do quadro de Poteiro faz uma crítica aos valores do capitalismo, quando desenha pessoas mais robustas que as demais ao lado de moedas estrangeiras como o yen e a libra. A alusão ao dinheiro possivelmente remete Poteiro à crença nos sete pecados capitais. Esses pecados são uma classificação de vícios usada nos primeiros ensinamentos do catolicismo para educar e proteger os seguidores crentes, tentando fazer com que estes controlassem os seus instintos básicos. Os pecados foram então divididos pela Igreja em dois

níveis, os perdoáveis e os capitais, sendo que os primeiros dispensavam o sacramento da confissão, e os últimos eram merecedores de condenação.

No plano superior, o artista retrata uma celebração musical, onde temos a impressão de existir uma orquestra, tamanha a quantidade de pessoas e instrumentos musicais. A decoração criada atrás da orquestra e a sua iluminação pelos holofotes parecem criar um movimento que associado à musicalidade, animam o ambiente. Muitos são os preconceitos contra a música secular, embora não encontremos na Bíblia nenhum versículo que aborde o tema. Para alguns cristão, entretanto, a musica secular esta associada a temas que destoam dos princípios de Deus: sexualidade, infidelidade, traição, erotismo e mentiras.

É interessante observar nesta obra que Poteiro relata Jesus ao centro da mesa, inferior em tamanho aos demais apóstolos, dando a ilusão que este Jesus no inferno não é tão grandioso. Esta obra ilustra a facilidade que Poteiro tem em fundir o sagrado, que por sua vez tem em si um significado de desassociabilidade, ao profano, que ilustra os prazeres pagãos. Esta representação do profano é recorrente na obra do artista, que se utiliza muito da figura de diabos, sacis, dragões, sempre associando a essas imagens um juízo de valores.

O pecado associado à dança esta relacionado à presença da sensualidade, uma vez que o pensamento levava à conduta, contato e pensamentos impróprios, quer seja pelo toque intimo entre o casal ou pelo movimento que destaca a sensualidade do corpo, o efeito da maioria das danças é incitar pensamentos impuros.

Em relação à obra anterior, esta apresenta uma visão diferente do inferno. Poteiro, quando pinta os apóstolos no inferno, endossa o pensamento de Eliade (1999) no que tange estar na experiência do espaço e do tempo sagrado o desejo do homem religioso de ser contemporâneo aos seus deuses. Poteiro tem uma visão pecaminosa das coisas que considera serem prazerosas. No entanto, quando pinta a imagem sacra da última ceia, transcende a temporalidade e o espaço profanos, buscando na consagração do inferno um salvo conduto para o seu desejo de não se abster em outra vida dos prazeres de sua vida na terra.

2.3.4 As Duas Missas

Dentre os exemplos trazidos do pensamento de Mircea Eliade talvez a conquista de novos territórios já habitados é o que melhor expressa a visão da posse ritual e de sua necessidade da referida consagração.

A obra *As Duas Missas* (Figura 23), Poteiro ilustra ricamente esse pensamento de Eliade (1999). A colonização portuguesa no Brasil, assim como a colonização da América Espanhola, representou a confrontação do espaço profano, habitado por homens desconhecedores da fé cristã, com o espaço sacralizados das naus, que promoviam conquistas em nome de Jesus Cristo.



Figura 23 - *As Duas Missas*, 1999/2000 (óleo sobre tela, 2,10 x 1,90 m). Acervo do artista

O imaginário criado em em relação á primeira missa, invariavelmente remete à lembrança da cruz. Para Eliade (1999), outro aspecto importante na compreensão das experiências sagradas e profanas diz respeito ao centro do mundo. A ereção de uma cruz abre a comunicação entre o que considera três níveis: o céu, a terra e o embaixo, que representa a região dos mortos.

Na obra *As Duas Missas*, Poteiro insere certa historicidade ao seu contexto, representando as duas primeiras missas celebradas no Brasil após a chegada dos portugueses. Na parte superior do quadro, observa-se a primeira missa, que ocorreu em 26 de abril de 1500 e foi celebrada pelo frei Henrique Soares da cidade de Coimbra. É possível observar-se os

índios aimorés com suas vestes, detalhe diferente dos relatos registrados em nossa historiografia, uma vez que os portugueses, quando aqui chegaram, encontraram os índios com suas “vergonhas” de fora.

Poteiro nos dá uma visão de como foi a primeira missa ao representar os índios ajoelhados, possivelmente uma alusão à carta de Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manoel, onde é relatado que os índios acompanhavam os portugueses em seus gestos durante a missa, levantando as mãos para o céu, ajoelhando e sentando quando os portugueses assim o faziam. Observa-se, ainda, uma cruz e a imagem de Jesus crucificado. A ereção da cruz, segundo Eliade (1999), representa a consagração da região, de certo modo um novo nascimento. A terra recentemente descoberta foi renovada e recriada pela cruz. À direita da missa observamos a representação de uma mata e curiosamente de habitações indígenas e portuguesas.

Separando o espaço geográfico e fazendo uso dessa separação para diferenciar a temporalidade, está o rio Mutari. O rio é mostrado sendo navegado pelos portugueses, que por ele adentram as terras descobertas. A segunda missa, celebrada em 1º de maio de 1500, em sua foz, é magistralmente retratada por Poteiro. Nesta representação somente os portugueses estão presentes. Ao lado da celebração, vêem-se as toras de pau brasil e os recipientes de água doce que foram trocados com os portugueses por mercadorias trazidas de Portugal. Diz a história, que Cabral ancorou suas naus num ilhéu de águas claras e calmas, hoje, Ilhéu de Coroa Vermelha, dentro de uma baía larga e aconchegante, hoje Baía Cabralia. Poteiro representa as naus com portugueses em seu interior e com bandeirolas pintadas com a Cruz de Cristo.

2.3.5 Homenagem ao Candango

Além da consagração de novas terras, há a criação de um novo Cosmos, em que Brasília pode ser utilizada como exemplo. Poteiro relata que se mudou para Goiânia antes do início da construção daquela cidade. À época, toda informação adquirida pelo artista compôs a construção de seu imaginário. A construção da capital, o personagem Juscelino e mesmo sua chegada ao planalto central, passaram a ser temas recorrentes em sua obra.

Na obra Homenagem ao Candango (Figura 24), Poteiro presta homenagem aos trabalhadores anônimos que trabalharam na construção da cidade de Brasília, em especial aos pioneiros nordestinos. Esses imigrantes vieram dos estados da Região Nordeste em busca de

melhores condições de trabalho e hoje constituem quase 30% da população do Distrito Federal.

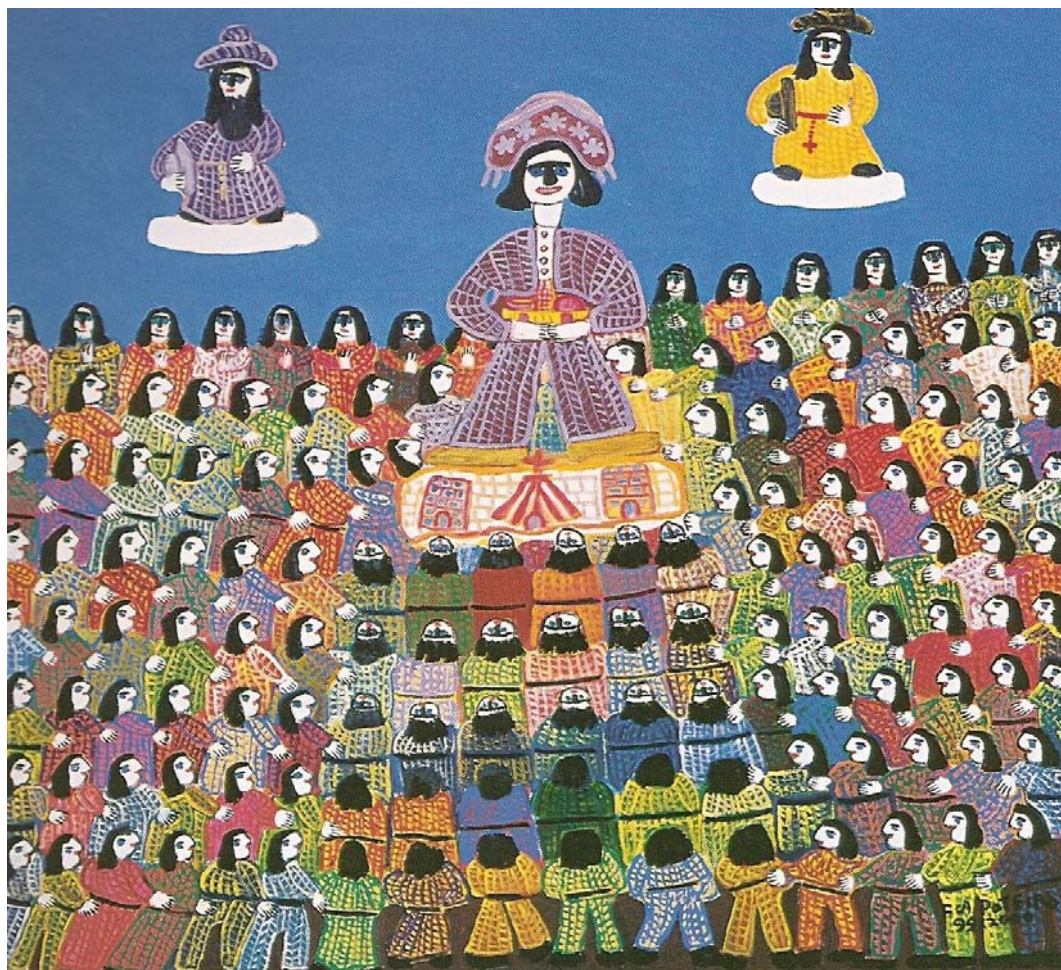


Figura 24 - Homenagem ao Candango, 1999/2000 (óleo sobre tela, 1,20 x 1,20 m). Acervo do artista

Esta obra pode ser considerada como a exata transcrição do pensamento de Eliade (1999) quanto à hierofania como característica de um espaço sagrado. O homem religioso acredita na revelação de um lugar indicando sua sacralidade. Quando essa revelação não ocorre, o próprio homem acaba por fazê-la acontecer. Este exemplo ocorre em certos rituais onde há evocações auxiliadas por animais para a escolha de um lugar que se transformará em um santuário na aldeia. Portanto as hierofanias anulam a homogeneidade do espaço para revelar um ponto sagrado.

O nordestino é representado na figura central da obra, usando um chapéu que o remete à lendária figura de Lampião. Carrega em suas mãos a imagem do Congresso Nacional, obra do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Logo abaixo da figura do nordestino, aparece a

representação que Poteiro faz da Catedral de Brasília e da Esplanada dos Ministérios, também obras de Niemeyer. As demais figuras que circulam a figura central, são moradores de Brasília, reverenciando a figura central do nordestino.

No canto superior esquerdo, aparece a figura de Cristo a abençoar a nova Capital. Poteiro representa Cristo usando um chapéu, e sobre uma nuvem, retratando dessa forma a sacralidade de Jesus, estando ele separado e acima dos moradores. Outra personagem que aparece na obra, no canto superior direito é o padroeiro de Brasília, São João Bosco.

Diz a lenda que São João Bosco, mais conhecido por Dom Bosco, santo italiano nascido em 1815 e fundador da ordem dos Salesianos, teve um sonho, em que viu entre os paralelos 15 e 20 do Hemisfério Sul um lugar de muita riqueza, próximo a um lago. Dizia a voz em seu sonho: "quando vierem escavar as minas ocultas, no meio dessas montanhas, surgirá a terra prometida, vertendo leite e mel. Será uma riqueza inconcebível." O lago foi interpretado como sendo o lago Paranoá, uma vez que este estava situado exatamente no paralelo 15.

A revelação que acontece no sonho é o exemplo do que Eliade (1999) diz ser a função do mito, aqui representado como São João Bosco: narrar a criação divina do mundo ou de lugares por ele revelado como sagrados. Portanto, uma vez mais vê-se a hierofania como modificadora do espaço para o homem religioso.

2.3.6 Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes

Além das situações relatadas sobre o sagrado e o profano, há ainda uma questão de vital importância no entendimento da espacialidade. Como esta, a temporalidade não pode ser, para o homem religioso, nem homogênea e nem contínua, porque há um intervalo no tempo sagrado. Este intervalo é o tempo das festas religiosas, que são por sua vez periódicas.(ELIADE, 1999).

O tempo sagrado é, para Eliade (1999), reversível, uma vez que é um tempo mítico tornado presente. Portanto, as festividades religiosas representam a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico.

Na obra Nossa Senhora dos Navegantes (Figura 25), Poteiro uma vez mais rompe com a racionalidade no uso do espaço e do tempo. Nossa Senhora dos Navegantes é um dos títulos dado a Maria, mãe de Jesus. A obra representa uma festividade católica e é encenada no Rio Grande do Sul. A fé em Nossa Senhora dos Navegantes teve início no século XV,

especialmente com os portugueses, que viajavam pelo mar e pediam proteção a Ela para que pudessem regressar aos seus lares. Maria era considerada a santa protetora dos perigos que os mares e rios ofereciam, entre eles, as tempestades. A fé em Nossa Senhora dos Navegantes chegou ao Brasil através dos navegadores portugueses, que trouxeram a primeira estátua. É também conhecida como Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Boa Viagem ou ainda por Nossa Senhora da Esperança.



Figura 25 - Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, 2000 (óleo sobre tela, 1,20 x 1,40 m). Coleção Sávio Ramos.

Poteiro representa na obra o Rio Guaíba, em Porto Alegre, cidade de colonização açoriana, onde todos os anos é realizada essa procissão fluvial. Observa-se, na obra, nove barcos repletos de fiéis pedindo proteção. Na parte inferior, às margens do Rio Guaíba, estão os fiéis em um sinal de devoção com as mãos para o alto.

Outra festividade aqui representada é a festa de São João, também conhecida como festa Junina. Esta festividade acontece em vários países e está relacionada com a festa pagã do solstício de verão. De origem européia, a festividade tem como ponto em comum em vários países, a fogueira. Uma lenda católica cristianizando a fogueira, teve sua origem em um acordo feito entre as primas Izabel e Maria. Izabel teria que acender uma fogueira no alto de um monte para avisar Maria do nascimento de São João Batista, para que pudesse então ter o auxílio de Maria no pós parto.

Poteiro faz na obra a representação de três fogueiras e de quatro personagens soltando fogos de artifício. Os fogos e a fogueira foram trazidos para o Brasil pelos portugueses e esse costume se mantém até hoje nos dois lados do Oceano Atlântico. Os fogos de artifício, segundo a tradição popular, servem para despertar São João Batista.

Outra representação feita na obra é a dos santos juninos, representados por Poteiro em três mastros, onde o artista pinta São João Batista, São Pedro e Santo Antônio. Dos santos pintados por Poteiro o mais importante é São João, responsável pelas adivinhações, a quem é atribuído o batismo de seu primo Jesus Cristo. São Pedro é o santo protetor das viúvas e ainda hoje se realizam festas populares no alto e médio Rio São Francisco, com as viúvas navegando rio acima em canoas adornadas com sua imagem, pedindo proteção. Santo Antônio é o santo mais popular do Brasil por ser conhecido como o santo padroeiro dos pobres e santo casamenteiro, é ainda invocado para se achar objetos perdidos.

Uma representação ainda feita pelo artista na obra e comum a todos os brasileiros é a quadrilha. A dança típica da festa teve o seu nome originado da dança francesa *quadrille*, em voga na França entre o século XIX e a Primeira Guerra Mundial. Veio para o Brasil trazida pelas elites portuguesas e se misturou com danças brasileiras pré-existentes, sofrendo evoluções, como o aumento do número de pares e o abandono do ritmo e passo franceses, transformando-se na forma como é conhecida hoje. O *balancer* francês deu origem ao "balancê" brasileiro. Por ter tido maior florescimento no meio campesino, é dançada com trajês típicos rurais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de desenvolvimento do trabalho apresentado partiu do interesse em analisar a produção pictórica realizada em Goiás. O Estado revelou muitos nomes artísticos de peso no cenário nacional e internacional, entre os quais destacam-se, especialmente, Siron Franco, Ana Maria Pacheco e Antônio Poteiro. Este último foi o escolhido para ter sua obra analisada. Antônio Poteiro, artista *naïf*, é considerado o maior expoente vivo no Brasil deste segmento das artes plásticas.

O objetivo deste trabalho foi oferecer uma contribuição para aqueles que se dispuserem a estudar um pouco sobre a história da arte goiana, ressaltando que este estudo apresenta um comprometimento com a identidade, com a memória e com o patrimônio cultural de Goiás. Durante a pesquisa bibliográfica, constatou-se haver uma quantidade pequena de estudos sobre o assunto, quer seja pelo desinteresse em se escrever sobre arte no Brasil, especialmente em Goiás, ou ainda pela pequena valorização desse tipo de expressão popular que é a arte *naïf*.

Buscou-se, com o presente trabalho, conceituar a arte *naïf*, ressaltando a preocupação do artista desse estilo na transmissão de suas intenções, através de uma temática ligada ao seu modo de vida e também de sua expressão pela emoção. A emoção é o elemento principal na expressão do artista *naïf*, diferentemente do artista erudito, que a faz pela intelectualidade. Buscou-se, ainda, situar o artista *naïf* em um contexto social de produção de sua obra. Nesse sentido, o trabalho de Antônio Poteiro é valiosa, visto ser este um artista de uma obra vasta, com ampla expressão, através de seus relevos narrativos no barro ou ainda em sua produção prolífica na pintura.

Nos quadros de Poteiro, foi possível encontrar uma riqueza ímpar de temas, com raízes na tradição popular, no universo da história cristã, nos motivos folclóricos e nos contos de criança. Foi dada ênfase para o tema do sagrado e do profano, procurando-se, na expressão do imaginário do artista, o relacionamento que este tem do tema a seus dados biográficos, especialmente a relação do artista com a religiosidade presente em sua obra.

Essa associação é bastante comum entre os artistas *naïf*, que se caracterizam pela espontaneidade e pela emocionalidade que conseguem representar em seus trabalhos. Da mesma forma que sua técnica não segue o padrão acadêmico, mais intelectualizado, a expressividade dos artistas *naïf* conduz quase que obrigatoriamente para a representação de temas sagrados e/ou profanos, em suas formas objetivas ou subjetivas, uma vez que esses

sentimentos fazem parte de seu cotidiano, nas maneiras simplistas de ver Deus e o Diabo, o Céu e o Inferno, o Pecado e o Perdão.

Poteiro mostra uma visão maniqueísta na forma de enxergar o tema proposto, fundamentada na oposição entre o bem e o mal, fazendo uso de um realismo livre, deixando fluir seu pensamento infantil e místico e reinterpretando os fatos com ironia e com poesia.

A análise de algumas de suas obras mostrou uma capacidade singular de misturar o sagrado ao profano. Segundo as tradições judaica e cristã, o sagrado (em hebraico, *kadosh*, e no latim, *sanctus*), é conceituado como algo que está separado, uma vez que os indivíduos mantêm dele certa distância e reverência. Ambas estão muito presentes nas obras de Poteiro, além da capacidade singular de transitar pelos temas com o uso de uma imaginação fértil, bom humor, cores vibrantes e inserção de sua visão de forma bastante lúdica. Em sua obra profana, Poteiro materializou a crença na existência do diabo, de demônios e de anjos.

Através de códigos verbais, os significados adquiridos a partir de uma versão figurativa, presente nas obras pictóricas de Poteiro, podem ser relacionados aos conceitos do teórico Mircea Eliade (1999), na existência de uma humanidade religiosa em contraposição a outra não religiosa, guardando as diferenças entre as mesmas na temporalidade e espacialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, R. **O que é religião?** São Paulo: Loyola, 1999.

AMARANTE, Leonor. **Catálogo da exposição “Antônio Poteiro - Apenas Esculturas”**. Goiânia: Museu de arte Contemporânea (MAC), 2002.

ARAÚJO, Olívio Tavares. **Catálogo da exposição individual “Antônio Poteiro”**. Goiânia: Fundação Jayme Câmara, 1996.

ARDIES, Jaques. **A arte *naïf* no Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

ARRIETA, Santiago Marín. Las Fronteras de lo Bello. **Pharos**, v. 10, n. 1, p. 3-45, 2003.

AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000

BARROSO, Ana Beatriz de Paiva. 2007. **A Mediatização da Arte**. Tese (Doutorado Teorias e Tecnologias da Comunicação). Universidade de Brasília - Faculdade de Comunicação. Brasília, 2007.

BELMAIA, Nathany Andrea Wagenheimer; DANTAS, Marta Dantas. Arte, brincadeira e transfiguração: análise de uma produção singular. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 27, n. 1, p. 77-89, jan./jun. 2006.

BRODSKAIA, Natalia. **L'arte naïf**. New York: Parkstone Press, 2000.

BUETENMULLER. **Arte/Goiás-19**. São Paulo: Galeria Prestes Maia, 1981.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do Mito**, DVD, Log ON Editora multimídia, 2006.

CANABRAVA, Ilka. **As imagens do povo e o espaço vazio da arte/educação** (um estudo sobre Antônio Poteiro). Brasília: Senado Federal, 1984.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CHARDON, François René. Le mythe du "bon naïf". **Hypnose & Therapies Brèves**, n. 2, p. 74-75, 2006.

DAVIES, Stephen. **Definitions of Art**. 2. ed. Nova York: Ithaca, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

DURKHEIM, E. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo, Edições Paulinas, 1989.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano - a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIS, Bernardo. **Catálogo da exposição Antônio Poteiro - Pintura e Cerâmica**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1985.

ELIS, Bernardo. **O Centro-Oeste**. Rio de Janeiro: Banco Francês e Brasileiro, 1986.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Editora da UFMT, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FRAYSE-PEREIRA, J. **Arte, dor. Inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo, Ateliê, 2006.

FREUD, S. **O Moisés de Michelangelo (1914)**. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIII, págs. 249-280.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GRAMARY, Adrian. De Prinzhorn a Dubuffet: A repercussão das coleções de arte criada por doentes psiquiátricos na arte do século XX. **Saúde Mental**, v. VII, n. 2, p. 47-50, mar./abr. 2005.

GREEN, A. **Revelações do inacabado**. Rio de Janeiro: Imago, 1994

GULLAR, Ferreira. **Catálogo da exposição Antônio Poteiro - Pintura e Cerâmica**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1985.

HAUSER, Arnold. **Historia Social de la Literatura y del Arte**. 14 ed. Barcelona: Guadarrama, 1978.

HAUSER, Arnold. **The Sociology of Art**. Londres: Routledge, 1982.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS (IFLA). **Multilingual Glossary for Art Librarians**. 2. ed. Montreal (Canadá): 2006

JAKOVSKY, Anatole. **Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier**. Basel: Basilius Press, 1976.

JUNG, Carl Gustav. **Memória, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006

KLINTOWITZ, Jakob. **A saga das crianças em flor - Catálogo da exposição individual**. Goiânia: Fundação Jayme Câmara, 2003.

MENEZES, Amaury (org.). **Da Caverna ao Museu - Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: AGEPEL, 2002.

MORAES, Frederico. **Catálogo da exposição “Antônio Poteiro – Pinturas e Cerâmicas”**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1981.

MURATORIO, Blanca. **Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente**: El caso de las pinturas de Tigua. Desarrollo cultural y gestion en centros historicos. Quito: FLACSO, 2000.

PONTUAL, Roberto. Poteiro entre o barro e a tinta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro 18 nov. 1977.

POOKE, Grant; NEWALL, Diana. **Art history: the basics**. Londres: Routledge, 2007.

RAFFAELLI, Rafael; MAKOWIECKY, Sandra. Sobre a Representação da Natureza na Pintura Ocidental: Mimesis e Disegno Interno. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 1, n. 11, p. 2-19, 2000.

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2006.

SOUZA BARROS. Arte, folclore, subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STECKER, Robert. **Aesthetics and the Philosophy of art: an introduction**. Oxford, UK: 2005.

TAVEIRA, Edna Luísa de Melo. Arte Indigena Karajá. In: MENEZES.Amaury (org.). **Da Caverna ao Museu - Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: AGEPEL, 2002, p. 19-27.

TINHORÃO, J. R. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Catálogo da exposição individual “Exposição de Antônio Poteiro - Pinturas e Esculturas”**. Canoas: Casa Arte Canoas, 2003.

WEIMER, Emery Christian. **An Examination of American Sideshow Banners as Folk Art, Ca. 1920-1960**. 2002. 100 f. Tese (Doutorado em Arte). University of North Texas, Denton (Texas, EUA), 2002.

WOORTMANN, Klaas. **Religião e Ciência no Renascimento**. Brasília: Unb, 1996.

ANEXO

CURRÍCULO DE ANTÔNIO POTEIRO

Nome: Antônio Batista de Souza
Naturalidade: Santa Cristina Da Pousa, Província do Minho, Portugal
Filiação: Américo Batista de Souza e Carolina Camargo de Souza
Nascido em: 10 de outubro de 1925
Endereço: Rua C-134 Quadra 275 Lote 04 - Jardim América
CEP: 74.255-480 - Goiânia - Goiás - Brasil

Histórico

Natural de Santa Cristina Da Pousa - Província do Minho, Portugal - Antônio Poteiro é um autodidata, e vem realizando desde 1976, exposições individuais e coletivas, no Brasil e no Exterior.

Atualmente Antônio Poteiro reside em Goiânia, capital do Estado de Goiás, onde localiza-se o seu Atelier.

Exposições Coletivas

1967

- Exposição de Cerâmica no Museu de Salvador, Bahia.
- Exposição de Cerâmica no Museu de Arte Popular do Rio de Janeiro.

1970

- Exposição de Cerâmica no Parque Ibirapuera, em São Paulo

1972

- Exposição de Cerâmica e Pintura na LBP Galeria de Arte, em Goiânia

1975

- Exposição de Cerâmica e Pintura na Casa Grande Galeria de Arte, em Goiânia
- Exposição de Cerâmica e Pintura na P. Araújo Galeria de Arte em Goiânia
- Exposição de Cerâmica no Salão do SESI, em São Paulo

1976

- Exposição de Cerâmica e Pintura no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso em Cuiabá
- Exposição de Cerâmica no Teatro Nacional de Folclore, em Belo Horizonte
- Exposição de "Arte Popular Brasileira - Coleção Jacques de Bencque", no Museu de Arte Moderna MAM, Rio de Janeiro

1977

- Exposição no Centro Cultural de Brasília, em Brasília

1978

- Exposição na Galeria Parnazo, em Brasília

1979

- Exposição "Artistas de Goiás", na Galeria Rodrigo M.F. de Andrade, promovida pela Funarte/Projeto Arco-íris, no Rio de Janeiro, e diversas capitais do Brasil

1980

- Exposição na Galeria Azulão, em São Paulo

1981

- Exposição de Pintura na Galeria Prestes Maia, em São Paulo

1982

- Exposição na Galeria Cultura, em São Paulo
- Participação, como convidado no 14º Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte

1983

- Participação como convidado, no Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo
- Participação, como convidado, no salão da Inconfidência, organizado pela Fundação Clóver Salgado, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte

1984

- Participação como convidado especial, no IX Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará
- Visão genuína da Arte Brasileira, Promovida pela Secretaria de Cultura do, Estado do Ceará, em Fortaleza
- Exposição na Casa Grande Galeria de Arte, em Goiânia

- Participação como convidado, no 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna - MAM, no Rio de Janeiro

1985

- Participação como convidado na Exposição Panorama de Arte Atual Brasileira, Formas - Tridimensionais, no Museu de Arte Moderna - MAM, no Rio de Janeiro
- Exposição "Brasilidade e Independência", promovida pelo Ministério da Cultura em Brasília

1987

- Exposição "2ª Mostra M.O.A. de Cerâmica Contemporânea", Fundação Motiki Okada, em São Paulo
- Exposição na Performance-Rio Galeria de Arte, Rio de Janeiro

1988

- Exposição "*Le Dejeuner sur l'Arte* - Hanet no Brasil", Promovida pela AMEAV, no Rio de Janeiro

1989

- Exposição na Galeria de Arte Jean-Jacques, no Rio de Janeiro

1990

- Exposição no Museu da Casa Brasileira - São Paulo - esta exposição percorreu 5 (cinco) capitais brasileiras e em seguida ela vai para mais 30 (trinta) capitais no Estados Unidos

1992

- Exposição na Manoel Macedo Galeria de Arte, em Belo Horizonte MG. - Exposição Mostra Internacional NAIF - SESC. Piracicaba SP
- Exposição como convidado à participar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro "Viva o Povo Brasileiro"

1993

- Exposição "A Cerâmica na Arte Contemporânea brasileira na ACE - Rio de Janeiro

1995

- Exposição "Filhos do Abaporu", na Arte do Brasil, em São Paulo

1996

- Participação do 1º Circuito Nacional de Arte Door em Goiânia

- Exposição sala especial na Bienal de NAÏF do Brasil, em Piracicaba, SP
- Exposição de 100 anos da BAYER no Brasil ,exposição na Alemanha e em São Paulo.
- Exposição American Express em São Paulo

2000

- Exposição na Manoel Macedo Galeria de Arte, em Belo Horizonte MG

Exposições individuais

1976

- Exposição de Cerâmica e Pintura na Galeria da FAOP, promovida pela Fundação de Arte de Ouro Preto, em Ouro Preto, SP

1978

- Exposição de Cerâmica e Pintura no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá
- Exposição de Cerâmica e Pintura no SESC, Rio de Janeiro

1979

- Exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro

1980

- Exposição na Casa Grande Galeria de Arte, em Goiânia

1981

- Exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro

1982

- Exposição na Oscar Seraphico Galeria de Arte, em Brasília

1983

- Exposição na Bolsa de Arte de Porto Alegre, em Porto Alegre
- Exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro

1984

- Exposição na Galeria São Paulo, em São Paulo

1985

- Exposição na Fundação Guayasamin em Quito, Cuencas e Guayaquil, no Equador.
- Exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro

1987

- Exposição na Embaixada de Portugal no Brasil, Promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian, Brasília
- Exposição na Performance Galeria de Arte, em Brasília
- Exposição na Versailles Galeria de Arte, Rio de Janeiro

1988

- Exposição na Galeria Bonino, Rio de Janeiro
- Exposição na Galeria Gamela - João Pessoa, Paraíba

1991

- Exposição na Galeria Le Corbusier, na Embaixada da França, em Brasília

1994

- Exposição na Galeria São Paulo, em São Paulo

1996

- Exposição na Manoel Macedo Escritório de Arte, em Belo Horizonte
- Exposição na Fundação Jaime Câmara Galeria Casa Grande, em Goiânia

1997

- Exposição na Galeria de Arte do TBV - Brasília DF
- Exposição na Galeria de Arte Nara Roesler - São Paulo - SP

2000

- Exposição no Teatro Nacional Cláudio Santoro - Brasília DF

2003

- Exposição no MAC - Museu de Arte Contemporânea - Goiânia - GO
- Exposição na Fundação Jaime Câmara - Goiânia - GO
- Exposição na Casa Arte Canoas - Canoas - RS

2004

- Exposição na Embaixada da França - Brasília – DF

Exposições Permanentes

1970

- Exposição de Cerâmica no Museu Professor Zoroastro Artiaga, em Goiânia

1976

- Exposição de Cerâmica no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá

1976

- Exposição no Museu de Arte Moderna - MAM - Rio de Janeiro "Arte Popular Brasileira Coleção Jaques Van de Beucque"

1978

- Exposição de Cerâmica e Pintura no Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá

1983

- Participação como convidado no Panorama da Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo

1984

- Participação, como convidado, no 7º Salão Nacional de Arte Plástica, no Museu de Arte Moderna - MAM - Rio de Janeiro

1985

- Participação, como convidado, na Exposição Panorama de Arte Atual Brasileira, Formas Tridimensionais, no Museu de Arte Moderna - MAM - São Paulo

1990

- Exposição no Museu da Casa Brasileira - São Paulo

1992

- Exposição convidado a participar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro "Viva o Povo Brasileiro"

1993

- Exposição de Cerâmica no Museu Municipal de Obidos, Portugal

Exposições em Bienais

1974

- *I Biennale Internazionale "NAIF"*, Città di Como, Itália

1976

- Bienal Nacional de São Paulo

1978

- I Bienal Latino-Americano de Arte, em São Paulo

1980

- *IV Biennale Internazionale "NAIFS"*, entre Fiera e Lombardia, Itália

1981

- Participação como convidado, na XVI Bienal Internacional, São Paulo

1989

- Exposição como convidado para Terceira Bienal de Havana, Cuba

1991

- Exposição na Bienal Internacional de São Paulo

1993

- Exposição como convidado sala especial 3ª Bienal de Artes de Goiás

1994

- Convidado especial da Bienal Brasileira de Arte "NAIF", SESC Piracicaba - São Paulo

Prêmios e Destaques

1970

- Prêmios de Aquisição no I Concurso Nacional de Arte Plástica da Caixa Econômica do Estado de Goiás - Caixa

1975

- "Troféu Tioko" - União Brasileira de Escritores - UBE - recebido por destaque como Melhor Artista Plástico em Goiás em 1975

1976

- Selecionado para o III concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica do Estado de Goiás - Caixa
- Prêmio de Aquisição no I Salão Empresarial de Artes Plásticas do Estado de Goiás
- Selecionado para a Bienal Nacional em São Paulo

1977

- Prêmio "FUNARTE" no IV Concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica do Estado de Goiás - Caixaego, destinado ao melhor artista do Planalto Central

1982

- "Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte" no XIV Salão Nacional de Arte do Museu de Arte Pampulha, em Belo Horizonte

1984

- Escolhido para Ilustrar os bilhetes das extrações especiais da Caixa Econômica Federal para o ano de 1984

1985

- Prêmio Associação paulista de Críticos de Artes APCA-1984, na Categoria de Esculturas

1987

- Comenda Oficialato da Ordem do Mérito, recebida do Governo da República Portuguesa
- Menção Honrosa na Primeira Bienal Internacional de Óbidos Portugal.

1989

- Homenagem Prefeitura de Goianésia (GO)

1992

- Homenagem Banco do Brasil Favor da Arte Goiânia
- Prêmio de Cerâmica do Santuário da Arte Goiânia

1997

- Medalha Ordem do Mérito Cultural, Brasil, entregue pelo Excelentíssimo Senhor Presidente da República. Senhor Fernando Henrique Cardoso

2001

- Prêmio Unesco 2001 - Prêmio elaborado pelo Artista Antônio Poteiro

2005

- Troféu Jaburu - Conselho Cultural Estadual de Cultura - Goiânia – GO

Filmes

1976

- Documentário de Artistas e Goiás - Goiastur

1980

- Documentário de Goiás - Funarte

1983

- "Antônio Poteiro: O Profeta do Barro e das Cores" de Antônio Eustáquio (Taquinho)

1991

- Documentário Antônio Poteiro feito por Ronaldo Duque

1996

- Vidas em Vídeo feito pela Organização Jaime Câmara e Casa Grande Galeria de Arte, Goiânia GO

2000

- Personalidades Inesquecíveis, Jóquei Clube de Goiás
- Título Cidadão Goiano