

PINTURA NAÏF: DIALÓGOS ENTRE IMAGEM E ORALIDADE

Robson Xavier da Costa¹

1. INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto de que as imagens constituem uma importante fonte documental para as pesquisas históricas, ajudando a construir um imaginário coletivo acerca dos fatos marcantes para a compreensão do processo civilizatório, concordamos com Burke (2004, p.8) quando afirma, que o historiador deve desenvolver métodos de crítica às fontes imagéticas e interrogar as imagens como testemunhas da história.

A temática deste trabalho nos remete a alguns conceitos básicos, presentes nos estudos da “história cultural”, tais como “circularidade cultural”, oriundo da concepção teórica de Ginzburg² e Bakhtin³; o conceito de “representação” de Chartier⁴; a história do cotidiano de Heller⁵ e Certeau⁶.

Dessa forma, situamos esta pesquisa no universo da “história visual”, lidando com duas categorias centrais e distintas, que são “imagem” e “oralidade”, ambas portadoras de discursos, signos e complexidades específicas.

Para entender esse universo tão amplo, situamos o recorte temporal estudado neste trabalho entre as décadas de 1960 a 1990, período no qual se concentra a produção dos quatro artistas relacionados nesta pesquisa. Assim, trabalharemos com imagens da arte *naïf*, produzidas por pintores paraibanos, a partir de uma amostragem significativa para a produção artística local.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História – PPGH da UFPB (2007). Professor Assistente I do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP E-mail: robsonxcosta@yahoo.com.br.

² GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa – Portugal: Difel, 1997. _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. _____. *Mitos, emblemas e sinais*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5ª Ed. São Paulo: Annablume, 2002.

⁴ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 20.

⁵ HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 18, 29.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1999.

Para trabalhar com as categorias teóricas de imagens e oralidade recorreremos à prática da “história oral”, por meio de entrevistas de história de vida. Para tanto, selecionamos um grupo de quatro artistas *naifs*, cada um deles como representante de uma das décadas estudadas (1960, 1970, 1980 e 1990), correspondendo ao início de sua produção individual. Para selecionar esse grupo de artistas, levamos em consideração os seguintes critérios:

1. Realização das primeiras exposições do artista numa das décadas do recorte cronológico da pesquisa;
2. Reconhecimento nacional do trabalho, por meio da participação em exposições, mostras, salões e/ou premiações nacionais;
3. Carreira ativa no período de realização desta pesquisa;
4. Domiciliado e exercendo atividades artísticas no Estado da Paraíba.

A opção pela história oral como uma das vertentes metodológicas do trabalho decorreu de duas condições: o fato de lidarmos com artistas vivos e residentes na grande João Pessoa, e pela pouca disponibilidade de documentação escrita sobre a pintura *naif* no Brasil. Ao longo do trabalho, buscamos suprir essas lacunas entre a Arte e a História, procurando entender o lugar da “pintura *naif*” na produção cultural contemporânea e construir uma “história com testemunhas”, como afirmam Rodrigues e Padrós:

Associado à contemporaneidade constata-se também a sobrevivência de testemunhas. Ou seja, temos uma “história com testemunhas” (que pode ser enriquecida com técnicas de “história oral”) e que propõe um “vaivém” (diálogo/interação) entre a produção do historiador e o protagonista do acontecimento (a testemunha). Assim, essa funciona como medida de aferição histórica tendo condições de inferir e interpelar, apontando questões e pontos não elucidados pelo profissional⁷.

Para a realização da pesquisa utilizamos as fontes escritas, principalmente impressos sobre os artistas e seus trabalhos artísticos, tais como recortes

⁷ RODRIGUES, Gabriela e PADRÓS, Enrique Serra. História imediata e pensamento único: reflexões sobre a história e o ensino de história. In: LEWSKIJ, T. e HELFER, N. C. *A memória e o ensino de História*. Santa Catarina do Sul: Edusc, 2000, p. 129 , 130.

de jornais, matérias de revistas, folders, panfletos, cartazes, catálogos de exposições e arquivos pessoais, associadas às reproduções de imagens impressas, analógicas e digitais e do contato com algumas obras originais.

Algumas dificuldades ocorreram durante a digitalização das imagens, uma vez que as reproduções de algumas obras (slides, fotografias ou cópias coloridas e/ou impressas), com mais de uma década de arquivo, foram contaminadas por fungos e umidade. As imagens da década de 1960 não apresentavam a mesma qualidade técnica das fotografias digitais dos últimos trabalhos. Alguns dos slides, de onde as imagens foram escaneadas, apresentavam fungos e manchas que, em alguns casos, mesmo depois de limpos, continuaram apresentando falhas gráficas, comprometendo a qualidade final de algumas imagens estudadas.

Considerando que as fontes citadas não seriam suficientes para o desenvolvimento deste estudo, tornou-se necessário a coleta de dados por meio de entrevistas de história de vida, com os artistas selecionados: Alexandre Filho, Isa Galindo, Tadeu Lira e Analice Uchôa. Além dos artistas, entrevistamos o professor e crítico de arte Hermano José e a marchand Roseli Garcia, pela importante vinculação dos dois ao universo dos artistas *naiifs* paraibanos; o primeiro, por seus estudos acadêmicos, como professor do Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba, e a segunda, pelo contato com o mercado de arte local.

Procuramos questionar as fontes primárias (imagens e relatos de vida) e manter o diálogo entre os documentos escritos e as testemunhas, em busca de respostas para as questões levantadas na pesquisa, tomando como mais relevantes, para nossas pretensões de análise, os depoimentos. Entendendo que “[...] *se as fontes orais podem de fato transmitir informação fidedigna, tratá-la simplesmente como um documento a mais é ignorar o valor extraordinário que possuem como testemunho subjetivo, falado*”⁸

⁸ THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 139.

2. CAMINHOS DA LEITURA VISUAL

Para nortear os caminhos da leitura visual empregados neste trabalho, partimos da perspectiva teórica de Panofsky⁹, em diálogo com as concepções sobre leitura de imagens de Gombrich, Trevisan e Argan.

Trevisan concebe a leitura da imagem como decifração do signo artístico, autônomo ou comunicativo, “*A imagem figurativa é um simbolismo concomitante das aparências e uma reação emocional às mesmas*”. Para esse autor, existem cinco vias de acesso à leitura da obra de arte: a biográfico-intencional, a cronológico-estilística, a formal, a iconográfica e a iconológica. Neste estudo, utilizamos a leitura biográfico-intencional, devido à concepção quanto à leitura da construção das imagens artísticas, levando em conta, além das próprias imagens, “*(...) a análise do ambiente em que viveu o artista e das condições de sua produção (...)*”. Associamos a leitura biográfico-intencional à leitura iconológica, que “*(...) visa definir a concepção de mundo que se reflete numa determinada expressão artística, [levando em conta que](...) toda obra de arte constitui uma resposta pessoal às questões fundamentais da vida humana*”¹⁰.

Panofsky concebe o conteúdo das imagens artísticas como fruto da compreensão de um indivíduo diante das concepções estruturais de uma nação, período histórico, classe social, crença religiosa e/ou filosófica, permeados pelos elementos subjetivos e pessoais do universo de vida do artista. Para analisar imagens utilizando o método iconológico proposto por Panofsky, se faz necessário o conhecimento da simbologia e a familiaridade com as fontes artísticas e históricas, a partir dos indícios ou “sintomas culturais”, procurando entender as imagens em um contexto mais amplo do que uma leitura formal das mesmas.

Gombrich destaca como elemento mais importante na leitura da obra a questão do julgamento de valor em arte. Para esse autor, ao abordar o objeto artístico, devemos ter um olhar que busque a iconicidade: “*Esse método deve, pelo menos, ajudar a dissipar as causas mais freqüentes de equívocos e*

⁹ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 52.

¹⁰ TREVISAN, Armindo. Como apreciar a arte. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, p. 84 – 142 - 177.

*incompreensões e a frustrar uma espécie de crítica que não atinge a finalidade de uma obra de arte*¹¹, partindo do pressuposto de que, quanto mais se conhece algo, torna-se possível um nível de apreciação visual mais profundo sobre esse objeto.

Para Argan, o objeto estético é fruto do trabalho do rigor da pesquisa, da reflexão e da forma pela qual se lêem os períodos e as obras analisadas.

*Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas, e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-as: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade, porque não foi Deus, e sim, o homem que as fez. Pintar significa dar ao quadro um peso, uma consistência maior das coisas vistas: em suma, fazer o que se vê não é o mesmo que imitar a natureza.*¹²

Argan realiza uma análise interpretativa da pintura, fazendo uma ponte entre a leitura formal das obras, sua análise biográfica e seu contexto. A abordagem proposta por esse autor dialoga com as outras abordagens anteriormente citadas. Nesta pesquisa, foi possível a utilização de alguns recursos de concepção de leitura de imagens propostos por ele.

Neste trabalho, baseamos a análise das imagens na leitura relacional de séries de trabalhos artísticos, escolhidos no conjunto da obra dos artistas *naifs* paraibanos estudados. Inicialmente, procuramos mapear todo o conjunto de trabalhos, a partir dos acervos pessoais, catalogando-os por período histórico.

Todos os artistas pesquisados arquivam imagens de suas obras por meio de fotografias impressas ou digitais, embora não tenham um registro preciso do período de execução das mesmas, da técnica utilizada, de seu paradeiro ou mesmo dos demais dados técnicos que, na maioria das vezes, torna-se apenas um dado arquivado na memória. A ausência da organização de um acervo pessoal por parte dos artistas dificultou a catalogação das imagens, de modo que algumas foram catalogadas respeitando-se sua década de produção citada pelo artista, diante da impossibilidade de estabelecermos

¹¹ GOMBRICH, Ernst Hans. A história da arte. Trad. Álvaro Cabral. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 02.

¹² ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 34.

datação precisa.

Foram coletadas mais de 800 imagens do conjunto da obra dos quatro artistas pesquisados. Parte dessas imagens eram fotografias impressas, publicadas em livros, catálogos, reportagens em jornais e revistas; outra parte compunha slides e, em menor número, imagens digitais. Todas elas foram digitalizadas e arquivadas em CDs.

Os critérios utilizados para a seleção das imagens que passaram a fazer parte do corpo do texto desta dissertação foram:

1. A relevância da imagem para o conjunto da obra do artista;
2. A presença de símbolos recorrentes nas imagens;
3. As imagens que compõem séries temáticas trabalhadas nesta pesquisa;
4. A identificação de elementos visuais apontados durante as entrevistas com os artistas.

O foco da leitura das imagens empreendido nesta pesquisa tem relação direta com a compreensão do imaginário pessoal do artista *naïf* diante do mundo contemporâneo. Apesar de não termos a pretensão de proceder à leitura formal das imagens, essa forma de leitura foi utilizada, em alguns casos, para a compreensão de elementos da composição visual, quando necessário para o entendimento das mesmas. Como pesquisador, direciono meu olhar para a complexa relação entre as imagens e a história de vida dos artistas *naïfs*.

3. IMAGENS NAÏFS, LUGARES DA MEMÓRIA

Para Le Goff¹³, os lugares da memória se instituem na História, apresentando-se como lugares topográficos, monumentais, simbólicos e funcionais. Essa memória coletiva, além de uma conquista, é um traço que define a identidade dos povos, sobretudo como um instrumento político de poder¹³.

A proximidade das imagens com a memória demonstra a concretização de diálogos entre as mais distintas áreas de conhecimento e uma conotação

¹³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas/SP: UNICAMP, 1994, p. 54.

da imagem como memória visual coletiva da humanidade, gerando um conhecimento complexo:

*A imagem que vemos não está, porém, do lado de fora, mas obviamente do lado de dentro, não na retina, mas no cérebro. De modo que, na realidade, não olhamos para fora para o mundo, o mundo é que olha para dentro de nós. As imagens estão sempre dentro. Contudo parece pouco provável que o que vemos corresponda, de fato, ao que está fora.*¹⁴.

As complexas relações entre os seres humanos e as imagens permitem considerações sobre o mundo e a vida, a partir da razão, das idéias, dos sentimentos, da imaginação, da criação, em tempos diferentes de memória. Assim, memórias individuais e coletivas coexistem em busca da construção de significações para a existência humana.

Para as ciências sociais, a imagem ainda é vista como suspeita, como um instrumento auxiliar da oralidade ou da escrita. Alguns autores concebem que a imagem desperta “*uma desconfiança constante em relação a tudo que poderia parecer uma mise en scène, uma reconstituição ou, pior ainda, uma ordem ficcional*”¹⁵. Na verdade, não existe imagem que não seja fruto de processos de conhecimento e ficção.

As imagens, como *comptus* abertos, apresentam versões da memória coletiva ou individual que podem ser inferidas, mas nunca são únicas. Ao contrário, são múltiplas e permitem uma profusão de interpretações. As imagens são representações lidas a partir de um contexto particular, ancorado no presente do pesquisador, adquirindo sempre novas representações como respostas às questões levantadas.

Embora as imagens sejam fontes pertinentes para o historiador, permitindo a compreensão complexa das relações sociais, precisam ser cuidadosamente analisadas para se evitar o perigo do anacronismo e das certidões visuais. Segundo Paiva¹⁶, as certidões visuais são retratos fiéis, absolutos, verdadeiros

¹⁴ DAHLKE, Rudiger. Mandalas: formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Pensamento, 1985, p. 183.

¹⁵ PIAULT *apud* KOURY, Mauro Guilherme Pineiro. (org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p.151.

¹⁶ PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. 2ª ed. Belo horizonte: Autêntica, 2004, p.89 , 77 ,

de um evento, época ou costume, e o anacronismo é a leitura da imagem sem contextualização, a partir dos valores, padrões e conhecimentos do tempo presente, desconsiderando o contexto da época em que ela foi produzida.

Em um cotidiano repleto de imagens, símbolos e representações visuais, não podemos ignorar o potencial da memória visual para o estudo das ciências humanas, particularmente para a História, porquanto a imagem sempre foi objeto de estudo da História, embora utilizada quase sempre como ilustração. Os novos olhares da História permitem a apropriação das imagens como fontes documentais visuais significativas, tais como as outras fontes escritas e orais.

Com seu potencial de representação do imaginário coletivo, as imagens evocam o passado e as memórias, tornando-se aliadas na prática da historiografia e no percurso analítico do historiador contemporâneo.

A preocupação com os estudos sociais nas artes visuais surge a partir do século XIX, com o estudo das artes populares e das criações dos chamados povos “primitivos”; a Pedagogia e a Psicologia liberam a criança para a produção expressiva, por meio da espontaneidade e da livre expressão. Nesse contexto, a influência de alguns artistas internacionalmente renomados foi fundamental. Pablo Picasso (1881 - 1973), em 1907, aclamando o trabalho de Henri Rousseau como grande arte, no *Bateau Lavoir* em Montmartre – Paris, desperta maior interesse pela “Arte *Naïf*”. Os artistas *naïfs* formam um grupo artístico independente, uma realidade particular. As obras *naïfs* apresentam muitos elementos da tradição, conservação e manutenção das memórias populares.

A pintura *naïf*, com sua distância da lógica das convenções circundantes, sua aparente ingenuidade e conservação da aura de exótico ou popular, representa universos particulares de vida, lembranças de um tempo rural presentes na memória de vida dos artistas/autores. As imagens produzidas por esses pintores expressam recordações ou o imaginário sistematizado por meio de imagens que descrevem suas trajetórias de vida.

Essencialmente narrativa e figurativa, a arte *naïf* tem sua maior expressão na

pintura. Seu relato visual representa mundos particulares, interiores, bucólicos, populares, apresentando uma postura contemplativa, interpretativa ou decorativa do mundo do artista. Suas imagens são formas de deslumbramento onírico e, muitas vezes, inconsciente, ou fruto da imaginação, da fantasia; poucas vezes, aproxima-se do erótico, predominando representações de pudor e decoro, com posturas nitidamente conservadoras nas imagens. Para Finkelstein, “A obra do artista [naïf] carrega toda a sua bagagem de vida, todo o seu pensar, toda a sua percepção do mundo exterior [...]”¹⁷. Na pintura, esses artistas revivem tempos remotos, lembranças da vida, sem perder as possibilidades do mundo contemporâneo.

Na tentativa de expressar o seu entorno, os pintores *naïfs* freqüentemente retratam, de maneira decorativa e anticonvencional, as formas e cores que os cercam, representando muito mais seu universo interior do que as imagens externas do mundo. Segundo Finkelstein,

*O tempo passa ao seu redor, as tendências se multiplicam, os modismos surgem e desaparecem e estes contadores pictóricos de histórias, não se deixam influenciar pelas mudanças do meio externo. O que permanece relevante para os artistas naïfs, [...] é o conteúdo interno do seu universo individual.*¹⁸

O apego às cores puras e fortes, a ausência de perspectiva e de volume aproximam essas composições visuais das técnicas aplicadas na pintura moderna. A arte moderna abriu espaços para vários tipos de representações visuais, dentre elas, a pintura *naïf*. Os pintores de domingo, envolvidos com os círculos culturais, passaram a ser reverenciados. A arte *naïf* ganhou o espaço das galerias, dos museus, dos salões oficiais de arte em todo o mundo por meio do apóio de artistas eruditos e dos *marchands*, tornando-se uma produção visual inserida na cultura contemporânea.

4. IMAGENS E ORALIDADE

Considerada como fonte documental, a imagem ganha *status* de grande objeto para a história. Embora a utilização das imagens esteja na raiz dos

¹⁷ FINKELSTEIN, Jaqueline Ângelo. Liberdade na expressão criativa. In: *Catálogo da Bienal Naïfs do Brasil 2004*. Piracicaba – SP: SESC, 2004, p. 10.

¹⁸ FINKELSTEIN, Liberdade... p. 11.

estudos históricos, principalmente como ilustração ou reforço às fontes documentais escritas, a imagem nunca foi tão bem aceita pelas Ciências Humanas como nos estudos historiográficos mais recentes.

O historiador das imagens tem se dedicado, principalmente, à fotografia e ao cinema, devido às considerações figurativas dessas imagens, seu potencial ideológico e social, como no caso do foto-jornalismo, das representações fílmicas e das fotografias, que ganharam lugares privilegiados na história atual.

A pintura histórica, o desenho, a gravura, a escultura, a arquitetura e outras técnicas tradicionais também deixam de ser exclusividade dos estudos da História da Arte. Essas fontes de saberes históricos na sociedade das imagens não devem ser privilégio de uma única abordagem histórica, mas da História como disciplina, como área de conhecimento. A imagem tornou-se base empírica de informações e objeto de pesquisa histórica, como demonstram inúmeros trabalhos das áreas de Cultura Visual, da Micro-História, da História Cultural, da História Visual.

As diversificadas possibilidades de leitura, desde as tradicionais imagens das chamadas Artes Plásticas até os cartazes, outdoors, camisetas, imagens impressas (livros, revistas, jornais, etc.), imagens digitais, virtuais e uma infinidade de outras fontes possíveis, configuradas contemporaneamente como Artes Visuais, permitem ampliar o campo de ação do historiador, possibilitando a multiplicidade de fontes documentais nas pesquisas históricas.

A imagem não pode ser encarada como uma verdade absoluta, razão por que se faz necessário questionar o como, o porquê e o por quem as imagens foram produzidas e conhecer seus limites, suas técnicas, seus recursos, os estilos, os contextos em que foram criadas. É preciso conceber a imagem como um produto histórico, “condicionada pela forma de olhar de uma época, que envolve desde enquadramento, angulação, foco, iluminação até a escolha do(s) objeto(s) a ser (em) registrado(s); à dimensão icônica, acrescentamos a indicial”.¹⁹

Os dados iconográficos são complexos e instigantes. Além de questionados devem ser investigados quanto à originalidade das fontes imagéticas,

¹⁹ PAIVA, *História & Imagens*, Opt Cit

quanto às apropriações de significados sobre as imagens e as intenções dos produtores/autores no momento da criação.

Além do dito, o não dito deve ser avaliado na imagem. As informações subliminares, os silêncios permeados no texto visual, as escolhas composicionais e os vazios presentes nas representações visuais devem ser elementos de investigação. Esses elementos exigem do historiador uma prática interdisciplinar, com a contribuição de abordagens de estudo de outras áreas do conhecimento que favoreçam leituras densas das imagens na História.

O estudo das imagens permite ao historiador caminhos menos ortodoxos em sua *praxis*, favorecendo uma compreensão do potencial simbólico evocado pelo estudo da produção visual ao longo do tempo. Procurar compreender o repertório iconográfico e ampliar os aportes de estudo do documento histórico, decifrando símbolos, signos, figuras, representações visuais, em geral, conectadas com sua época, sua cultura e suas dimensões humanas faz parte do trabalho de historiador das imagens.

As práticas culturais representadas por meio das imagens são compreendidas pela história como práticas de linguagem. Ampliando as possibilidades de leitura de textos (linguagem verbal, oral e escrita) para textos visuais (linguagem não-verbal), o historiador diversifica seus objetos de investigação e pode estabelecer relações mais profundas com a cultura humana e suas variadas formas de expressão da linguagem.

O estudo das imagens na história apresenta especificidades, uma delas é a necessidade premente de teorização sobre o visual e, conseqüentemente, a representação de um texto visual transformado em texto escrito, requerendo do historiador uma metodologia que dê conta da diversidade de fontes e conhecimentos necessários para a compreensão das informações presentes na imagem estudada.

Existem muitos meios para mediar as relações entre imagens e textos escritos e orais, variando conforme o contexto da pesquisa e o tempo histórico trabalhado. Uma das formas de mediar essa dualidade é a metodologia da História Oral. A oralidade e as histórias contadas sobre as imagens possibilitam o contato com informações capazes de enriquecer a leitura visual, a partir

da contribuição de outras fontes documentais. “Para que a observação seja eficaz, é indispensável usar todo e qualquer tipo de fonte (materiais, escritas, orais, hábitos corporais, etc.) – ainda que os materiais possam predominar (...) enfoque semelhante valeria para uma “história visual”²⁰. O uso dessas fontes ou o estudo de uma História Visual pode favorecer os estudos históricos e muni-los de aparatos metodológicos capazes de permitir um entendimento das teias de representações visuais.

Utilizando-se do relato e das entrevistas, a História Oral busca os “documentos vivos”, testemunhos de fatos acontecidos, que compreendem inúmeros elementos em seu campo de estudo, alguns consensuais, como citam Rodrigues e Padrós:

Entre os elementos consensuais das diversas posições sobre a HTP [História do Tempo Presente], podemos citar o reconhecimento da existência de uma fonte documental viva, ou seja, de uma história com testemunhas-partícipes que, em relação à pesquisa do historiador, interagem, dialogam, interpelam, apontam insuficiências e elucidam questões. Por outro lado, está a questão da proximidade temporal e material do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo. Isso implica a inserção e o envolvimento do historiador no mesmo cenário histórico que seu objeto. [...] Há, também, o desafio de problematizar, analisar, caracterizar e avaliar uma história cujo término não se conhece²¹

Da mesma forma que as imagens podem retratar a subjetividade dos autores/artistas, os dados oriundos da oralidade também retratam as memórias simbólicas dos entrevistados. Sendo assim, a História Oral pode tornar-se uma forte aliada na compreensão das imagens e do seu contexto em uma História atual. O trabalho com imagens mediadas pela oralidade permite o entendimento das relações visuais dos ícones, símbolos culturais e o conhecimento da produção visual contemporânea à luz da história de vida do artista. A compreensão de uma História Visual complementada por

²⁰ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações*. In: SILVA, Zélia Lopes da. (org.) *Arquivos, patrimônio e memória – trajetórias e perspectivas*. São Paulo: UNESP/FDPEP, 1999, p. 26.

²¹ RODRIGUES, Gabriela e PADRÓS, Enrique Serra. *História imediata e pensamento único: reflexões sobre a história e o ensino de história*. In: LEWSKIJ, T. e HELFER, N. C. *A memória e o ensino de História*. Santa Catarina do Sul: Edusc, 2000, p. 124 , 129 , 130.

recursos da História Oral permite uma ampliação do campo de estudos da cultura histórica, por meio de uma análise das representações visuais de um determinado período. Como *corpus* documental as imagens permitem inferências sobre o tecido social que não seriam possíveis apenas com os documentos escritos.

Para trabalhar com imagens o historiador deve fazer recortes temporais nos grupos representativos das obras e dos artistas a fim de efetivar leituras comparativas entre elas, relacionando-as com outras fontes documentais.

Ao representar determinadas fontes de informações visuais, tais como as formas de organização social, os valores, os costumes, o vestuário, as concepções de mundo, as posturas pessoais e coletivas por meio de imagens, as pinturas *naïfs* constituem uma fonte de permanência de memórias no tempo histórico e remetem a longas durações.

A construção de uma “História Visual” possibilita a articulação de saberes históricos a partir do imaginário, da História da Arte, da cultura visual, da Antropologia, da Sociologia, da escrita da História, em uma forma aprofundada de análise multidisciplinar, objetivando entender o fenômeno da representação visual na História Humana.

5. HISTÓRIA DE VIDA E IMAGEM

Objetivamos neste trabalho exemplificar a trama de significados existentes entre a história de vida e a produção visual dos artistas entrevistados, buscando estabelecer um diálogo entre as multicoloridas pinturas *naïfs* e seu significado para os artistas/autores. Procuraremos refletir sobre a construção da obra de cada artista, diante das questões da formação da identidade pessoal e coletiva representada nas imagens, tornando suas produções artísticas eventos singulares diante do multifacetado universo da arte na contemporaneidade.

Procuramos abordar questões que nos remetem à história pessoal do artista, envolvendo os fatos de sua infância e adolescência que se relacionam com sua obra, partindo das seguintes questões: quais são as relações da sua arte com sua vida? Como iniciou sua formação como artista? Quais são suas pretensões

para o futuro? Como foi o aprendizado do seu ofício? Quais são os símbolos recorrentes em sua obra? Como eles se relacionam com as imagens? Todas essas questões estão relacionadas com a abordagem da História Cultural, com ênfase nas questões individuais referentes ao social, a problemas do ser artista e às relações sociais presentes no meio artístico.

Procuramos compreender, por meio dos depoimentos dos artistas entrevistados e do estudo de suas obras, os aspectos da memória inseridos na sua trajetória como artista. As experiências com a Arte e suas intrincadas relações estão presentes em todos os depoimentos, demonstrando a importância do ser artista na vida dessas pessoas. Abordamos inicialmente as questões relativas a momentos significativos da vida dos entrevistados, como a infância e a adolescência, em relação ao conjunto da sua obra, buscando compreender como o fato de tornar-se artista modificou a vida dessas pessoas.

Para situar historicamente esta pesquisa, buscamos comparar inicialmente os elementos recentes nos relatos orais e identificar nas imagens os indícios que tornam a obra desses artistas uma produção *naïf*. Procuramos analisar como a visão de mundo do artista *naïf* reconstruída na sua história de vida está presente no contexto da arte paraibana.

Inicialmente, fizemos o levantamento de todos os pintores *naïfs* paraibanos vivos em fase produtiva que poderiam contribuir para a pesquisa, de acordo com o perfil solicitado pelo trabalho. Identificamos dez artistas que se enquadravam nos critérios adotados; diante da impossibilidade de realizar o trabalho com todos eles, fizemos uma seleção até chegarmos ao número de quatro artistas, uma amostragem representativa para a arte paraibana.

Os quatro nomes selecionados foram: Alexandre Filho²² – representante da primeira geração de artistas paraibanos; Tadeu Lira²³ – representante da geração de artistas dos anos 1970; Isa Galindo²⁴ – que, embora seja

²² Alexandre Filho - nasceu em 1932 em Bananeiras – PB, foi candango durante a construção de Brasília e comerciário na década de 1960 no Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira artística, atualmente vive e trabalha em João Pessoa – PB.

²³ Tadeu Lira - nasceu em 1954 em João Pessoa – PB, filho do pintor acadêmico Hugo Lira, iniciou sua carreira na década de 1970, após retornar de São Paulo onde profissionalizou-se como desenhista gráfico, é ilustrador do Jornal A União e reside atualmente em João Pessoa – PB.

²⁴ Isa Galindo - nasceu em 1929 em Caruaru – PE, foi professora primária durante alguns anos até iniciar sua atividade artística, reside em João Pessoa – PB desde o final da década de 1970.

natural de Caruaru – PE, reside há mais de vinte anos em João Pessoa como representante da geração de 1980, e Analice Uchôa²⁵, artista jovem, com um trabalho promissor, considerada uma representante da geração de 1990.

Neste trabalho, procuramos relacionar as descrições orais, os dados escritos e as imagens das obras produzidas pelos quatro artistas entrevistados, procurando situar o lugar de sua obra no contexto da arte paraibana.

Para analisar os depoimentos dos artistas, relacionado-os com as seqüências das imagens, não podemos deixar de observar que o artista plástico, normalmente, trabalha sozinho em seu ateliê, mas a sua ação nesse espaço é desdobrada quando ele expõe sua obra para o público. Ao se submeter à avaliação e à crítica de pessoas das mais variadas camadas sociais, através da exposição da obra e da presença do artista no espaço expositivo, permite tornar público o que era privado, garantindo ao trabalho um lugar social definido.

Identificamos, durante as entrevistas, que o artista é visto como uma pessoa pública, que deve medir e pesar seus atos, diante do contexto social em que está inserido. Esse cuidado foi demonstrado durante os depoimentos. Para Chipp²⁶, o pensamento do artista, ao ser expresso, muda, de acordo com o contexto em que ele se encontra: pode apresentar diferenças, se colocado em discussão aberta e pública, ou em um contexto de colaboração com uma pesquisa acadêmica, em que o depoimento será considerado um documento histórico; pode também variar de acordo com o fato de o artista ser iniciante ou ter projeção internacional, o que exige respostas diversas a públicos diversos.

Ao estudar a obra dos quatro artistas *naïfs* paraibanos selecionados, identificamos temáticas comuns a todos eles, tais como: a infância; os brinquedos e as brincadeiras; as festas populares; a religiosidade. Cada um deles, com suas especificidades, expressa de alguma forma, esses elementos ao longo da construção de seu trabalho, os quais estão presentes na maioria das obras *naïfs* produzidas no Brasil e no mundo, garantindo padrões visuais

²⁵ Analice Uchoa – nasceu em 1948 em João Pessoa, psicóloga de formação, iniciou sua carreira artística em 1990 após um período de trabalho como artesã em São Paulo, reside atualmente em João Pessoa – PB.

²⁶ CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. Waltensir Dutra. et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p 02.

de representação que permitem definir um tipo de produção artística como *naïf*. Nesse trabalho focaremos a análise nas representações de infância e juventude presentes nas obras e nos relatos orais dos artistas entrevistados.

6. PINTURA NAÏF: INFÂNCIA E JUVENTUDE REVISITADA

A representação infantil é um tema constante na maioria das obras *naïfs*. A técnica e as imagens figurativas estão presentes como um forte elemento imaginário, remetendo a paisagens ensolaradas e bucólicas, retratando as manifestações populares em que surgem animais de estimação, cenas campestres, brincadeiras de roda, brinquedos populares, histórias e lendas. Os artistas entrevistados parecem ter uma forte ligação com os contos infantis, pois expressam, por meio da fala, um saudosismo involuntário em relação ao mundo da criança. As imagens *naïfs* expressam, em sua maioria, cenas da vida no meio rural ou a estilização do mundo urbano presentes na história de vida desses artistas.

Os brinquedos e as brincadeiras surgem nos relatos como importantes peças da memória. Retratadas nas pinturas, as brincadeiras e as histórias da infância fazem parte da construção de um imaginário *naïf*. Conviver com essas saudosas lembranças demonstra a aspiração a uma vida simples, doméstica, corriqueira, praticamente inexistente no cotidiano das grandes cidades e tolhida para os adultos, mergulhados que estão nos afazeres e na tentativa de lograr a sobrevivência imediata. A imagem da infância surge como um mito, um conto de fada, uma fantasia, uma história, doce ilusão de reviver um passado distante, acessível por meio da Arte.

A construção de imagens fantásticas ou cotidianas nas obras *naïfs*, partindo de um imaginário popular, “(...) constitui um conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”²⁷. O homem articula suas idéias por meio de símbolos, representando a realidade que o cerca para melhor compreendê-la. Esse fenômeno ocorre em todas as áreas do conhecimento, incluindo a arte e a ciência. Segundo Lapartine e Trindade, “as revoluções científicas podem ser tidas como comparáveis as revoluções artísticas: longe de

²⁷ DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2ª ed. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p 40-41.

*imitar a realidade, elas propõem novos quadros de referência, novos sistemas de símbolos (...)*²⁸. Criando um repertório simbólico próprio, os artistas constroem um imaginário pessoal que retrata suas experiências conscientes e inconscientes, dividindo-as com o público.

Na obra de Isa Galindo, os temas da infância, os brinquedos, as brincadeiras e as festas apresentam uma ligação direta com a visão infantil de mundo expressa pela estética *naïf*. Suas figuras humanas apresentam uma estrutura corporal que lembra a forma das bonecas de pano, chamadas de “bruxinhas”, comuns no Nordeste brasileiro, como a artista descreve em seu depoimento: “(...) eu gostava de sair do colégio para comprar bonecas na feira. Naquele tempo, as bonecas eram de pano, bruxinhas, aquelas bruxinhas que eu pinto, tem telas que eu faço as bruxinhas (...)”²⁹. Ao representar imagens da sua infância, a artista revive momentos vividos na construção de sua trajetória de vida.

Os brinquedos e a experiência do colégio são descritos pela artista como lembranças de um mundo encantado, com tranqüilidade, paz de espírito e liberdade, elementos encontrados também nas suas obras. Algumas figuras humanas pintadas pela artista assemelham-se aos bonecos gigantes do carnaval de Olinda - PE, aos fantoches, aos mamulengos ou às personagens das festas populares, características da cultura popular nordestina, imagens presentes em sua infância e adolescência.

Alexandre Filho retrata sua infância como um período de muitas brincadeiras, de liberdade para criar os próprios brinquedos e jogos, momentos de convivência com outras crianças, da liberdade no sítio onde morava, com espaços amplos, abundância de frutos de época, banhos de rios, de açudes, como descreve durante a entrevista: “(...) Tinha um sítio na beira do Rio Curimataú, com todo o tipo de fruta que você possa imaginar, uma maravilha, nadando no rio, tomando banho. Uma infância saudável (...)”³⁰.

²⁸ LAPARTINE, François e TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 75.

²⁹ GALINDO, Isa. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 11 de maio de 2006.

³⁰ FILHO, Alexandre. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 21 de março de 2006.

As brincadeiras, a vida livre no campo, a abundância de frutas demonstram, nas imagens e na fala do artista, a importância da fase da infância para a construção de sua personalidade como adulto. A liberdade criativa de menino pobre no interior do Nordeste, expressa na frase “infância saudável”, marcou seu estilo de vida até hoje e está presente em sua obra.

Analice Uchôa viveu a infância em João Pessoa, livre nas ruas do bairro em que morava. Durante a entrevista, foram retratadas histórias de brincadeiras de rua e na escola. Segundo a artista, uma das suas características quando criança era a de ser “(...) sempre muito arteira(...)”. Uma das histórias expressas em sua fala e retratadas em sua pintura diz respeito ao fato de desejar possuir uma bicicleta, objeto de admiração de muitas crianças: “(...) eu queria andar de bicicleta e não tinha bicicleta. Porque a gente era pobre... Mas meu pai tinha uma bicicleta e de vez em quando eu roubava dele e saía andando por aí e caía, me machucava (...)”³¹. Assim, crianças brincando de bicicleta estão sempre representadas em telas de sua autoria.

As diversas brincadeiras coletivas, comuns às crianças da cidade de João Pessoa que brincavam soltas pelas ruas dos bairros até algumas décadas atrás, antes do aumento desenfreado da violência e da construção de grandes prédios ou condomínios fechados, são elementos retratados por Analice em seus quadros. A infância é representada livre, com meninos e meninas divertindo-se em brincadeiras diversas, vivendo um tempo que se assemelha àquele que a artista relata ter vivenciado, bem como nas figuras que retratam o circo e seus personagens.

Outro artista entrevistado, Tadeu Lira, retratou na sua fala a sua infância como um período em que esteve acompanhando as atividades do pai, como expressou na entrevista: “a minha infância (...) foi mais ligada ao que pai fazia, pai pintava (...) quando ele tava pintando, eu estava sempre do lado dele”³². A pintura aparece, na fala de Tadeu Lira, durante a sua infância, como um caminho para o mundo do trabalho. Associada à profissão do pai, o pintor Hugo Lira, a pintura é vista por Tadeu, quando criança, como um ofício, uma

³¹ UCHÔA, Analice. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 07 de dezembro de 2006.

³² LIRA, Tadeu. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 30 de junho de 2006.

possibilidade de trabalho, não como uma diversão ou como passatempo, como é comum à maioria das crianças.

Nas suas pinturas, Tadeu retrata as crianças como adultos em miniaturas. Na série dos índios e nas séries de crianças, todas as figuras humanas infantis são elaboradas com traços anatômicos que se repetem nas figuras dos adultos. Sua obra apresenta uma conotação de denúncia da situação atual dos índios no país, apresentando uma visão idealizada dos mesmos.

Com seu desenho de linhas firmes e precisas, Tadeu compõe cenários gráficos em suas telas, fruto da sua experiência como desenhista do setor gráfico de jornal. Suas figuras são múltiplos, formas que se repetem com pequenas mudanças de detalhes das roupas e dos cabelos, as imagens infantis seguem o mesmo caminho. A repetição parece ser uma constante nas suas composições, seqüências de casas, de pessoas, de objetos, de pontos estão sempre presentes, tornando-se uma marca da sua obra.

Entre os quatro artistas estudados, três descrevem a infância e a adolescência como períodos de educação rígida na escola, na família e ligada à formação religiosa. Cada artista, a seu modo, demonstra sua ligação na infância ou adolescência com o sagrado representando isso na sua arte e descrevendo nos depoimentos como essa relação foi estabelecida. Analice Uchôa diz: “(...) fui criada na Igreja Católica, obrigada a freqüentar a missa aos domingos, participei do movimento religioso por muito tempo na minha adolescência (...)”³³. O mesmo se constata nas palavras de Alexandre Filho: “(...) o anjo talvez seja por conta da minha religiosidade da minha infância, freqüentei muita igreja, fiz primeira comunhão, aquela coisa toda de católico (...)”³⁴. Isa Galindo descreve que “(...) estudava em um colégio de freiras (...) passeava, ia às procissões: “(...) meu trabalho é mais uma lembrança da minha infância (...)”³⁵. Esses temas são retratados em suas obras como reminiscências da infância ou da adolescência.

³³ UCHÔA, Analice. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 07 de dezembro de 2006.

³⁴ FILHO, Alexandre. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 21 de março de 2006.

³⁵ GALINDO, Isa. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 11 de maio de 2006.

A pintura, para esses artistas, possibilita a recuperação desses momentos com o objetivo de revivê-los e dividir as emoções com outras pessoas. Cada um dos artistas entrevistados, com suas características específicas, retrata essa passagem da vida como um mundo bucólico, poético e peculiar. Para analisarmos essa forma de representação realizada por eles, convém entender as razões que levaram essas pessoas a formar um imaginário peculiar e retratá-lo por meio das Artes Plásticas. Sabemos que nem todos os artistas *naïfs* compartilham da mesma visão sobre a infância. No entanto, os quatro artistas entrevistados apresentaram uma percepção semelhante sobre esse período. Embora residindo na maior cidade do Estado da Paraíba, os artistas entrevistados mantêm na memória representações da infância idealizada, ligada a uma imagem do mundo rural, das pequenas cidades - onde viveram durante a infância - descrevendo em suas falas a importância desse momento da vida para a construção das imagens presentes em sua obra.

A adolescência é descrita nos depoimentos dos artistas com todos os conflitos habituais dessa fase da vida, ora como um período eufórico e alegre, ora como algo melancólico e triste. Seus quadros, praticamente, não expressam os conflitos vividos na adolescência e descritos na oralidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre a estética *naïf* permite considerar a trajetória pessoal singular dos artistas, diante da estrutura das formas de dominação cultural, em contato com possibilidades de interação entre os diferentes níveis sociais. A abordagem multicultural, a cultura visual e o imaginário são concepções teóricas que permitem a compreensão da manutenção do fenômeno *naïf* em meio ao turbilhão da arte contemporânea.

As obras *naïfs* convivem com a produção contemporânea na arte, possibilitando o questionamento dos códigos hegemônicos e etnocêntricos em vigor. Esse convívio foi derivado da abertura que deu origem à valorização da arte das “crianças”, dos “esquizofrênicos”, dos “selvagens” e dos “povos primitivos”, produzidas em todo o mundo ocidental, com estruturas culturais diversas da instituída pelos códigos dominantes na arte.

Além de possibilitar a perpetuação da trajetória individual do artista, a arte permite sua integridade, seu reconhecimento como cidadão, a construção de novas relações sociais e a permanência da sua forma de ser/pensar registrada por meio das imagens que cria. Nessa dimensão, consideramos que, através do trabalho artístico, o pintor *naïf* traduz esse humano numa dimensão coletiva e popular, mesmo quando reafirma sua existência individual, como descreve Alexandre Filho: “*ela [a arte] me tirou do anonimato (...) eu era um nordestino anônimo no Rio de Janeiro como milhões (...) eu saí desse anonimato assim com arte*”³⁶.

A vida do artista, como a de todos nós, é heterogênea, no que diz respeito à diversidade de papéis sociais e atividades cotidianas desenvolvidas. Para Heller⁵, a vida cotidiana é formada de partes orgânicas, compostas da organização do trabalho e da vida privada, do lazer, das relações sociais, dos contatos culturais e da espiritualidade.

O desenvolvimento desta pesquisa possibilitou nosso contato com quatro artistas *naïfs* paraibanos, suas histórias de vida, seu cotidiano e sua arte. No cotidiano desses artistas, não foi possível diferenciar suas formas de pensar de seus modos de vida e da sua produção artística. Essa relação está imbricada, em uma simbiose entre vida e obra, apresentando graus variados de interação.

Os artistas Alexandre Filho, Tadeu Lira, Isa Galindo e Analice Uchôa, estudados nesta pesquisa, apresentam fortes ligações com a cultura paraibana, o que os torna representantes legítimos do recorte temporal analisado. Seus trabalhos, com características específicas, foram associados para efeito de análise por temática, permitindo o entendimento de suas peculiaridades diante da diversidade expressiva. Ao longo deste estudo, percebemos que as experiências pessoais dos artistas foram re-significadas através da arte, o que nos levou a confirmar que as experiências da vida cotidiana interferem na sua produção artística e vice versa: “(...) De resto, a respeito (...) do grande artista, (...) deve-se afirmar que não apenas sua paixão principal, mas também seu trabalho principal, sua atividade básica, promove a elevação ao humano-

³⁶ FILHO, Alexandre. *Entrevista concedida a Robson Xavier da Costa*. João Pessoa. 21 de março de 2006.

genérico e a implicam em si mesmos”³⁷.

Não seria possível compreender a complexidade do universo desses artistas e de suas imagens sem levar em conta que “elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos (...)”³⁸.

Podemos compreender os registros imagéticos *naïfs*, como documentos do cotidiano, considerando a ampliação dos estudos no campo da imagem, estes são documentos pertinentes para o estudo da história da infância, da religiosidade e da cultura visual do povo, a partir do olhar de artistas ligados à dimensão do universo desses grupos, que mantêm diálogos com outras esferas da cultura. Essa dimensão, ainda que não tenha sido desenvolvida nos marcos deste trabalho, constitui-se em fértil perspectiva no campo dos Estudos Históricos com base nessas imagens.

Esperamos, com esta pesquisa, contribuir para os estudos culturais sobre a arte paraibana, mediados pelo registro vivo das experiências e da oralidade e sua relação com as imagens.

³⁷ HELLER, *O cotidiano e a história*, *Opt Cit.*

³⁸ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru - SP: EDUSC, 2004, p. 233.

RESUMO

Este trabalho objetiva discutir as relações entre a História Visual e a História Oral na pesquisa histórica, a partir da dissertação “Trajetórias do Olhar: pintura *naif* e história na arte paraibana”, defendida no PPGH da Universidade Federal da Paraíba no ano de 2007. Neste trabalho utilizamos a técnica de entrevista de história de vida, associada à leitura e análise das pinturas *naifs*, como parte integrante do corpus documental da pesquisa. Buscamos nas imagens estudadas pontos convergentes com os relatos dos entrevistados, formas recorrentes nas obras e sua relação com a história de vida dos artistas. Nesse trabalho constatamos a existência de uma relação intrínseca entre a temática representada nas pinturas *naifs* e as experiências de vida relatadas pelos entrevistados.

Palavras-Chave: Pintura *Naif*; História Visual; História Oral.

ABSTRACT

This work aims at discussing the relationship between Visual History and Oral History in the historical research. The starting point is the dissertation “Trajetórias do Olhar: pintura *naif* e história na arte paraibana” submitted to the Post-Graduation Program in History at UFPB in 2007. In this work, we used the technique called life story interview combined with the reading and analysis of *naif* paintings, as a part of the documental corpus of the research. We searched the images studied for convergent aspects to the artists` life story. In this work we established the existence of an intrinsic relationship between the themes represented in the *naif* paintings and the life experiences reported by the artists during the interviews.

Keywords: *Naif* paintings; Visual History; Oral History.