

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.12022017305-313>

QUANDO UM ESTILO ARTÍSTICO INDIVIDUAL SE TORNA UMA MANEIRA DE PINTAR? O CASO DO ARTISTA NAÏF CHICO DA SILVA*

Gerciane Maria da Costa Oliveira**

Resumo: O presente artigo busca problematizar o fenômeno de disseminação do estilo singular de pintura do artista renomado Chico da Silva (1910-1985) entre uma legião de anônimos no Ceará da década de 1960. A análise parte da ordem interna da obra do Pintor para dimensão externa, considerando como vias de compreensão, tanto os elementos plásticos e estilísticos presentes nas telas, como o contexto de inscrição deste fazer artístico. Ao estender sua produção aos ateliês coletivos, envolvendo terceiros no processo de feitura de suas telas, Silva possibilitou a inserção de pessoas que nunca tiveram contato com ele, conformando um grande número de anônimos em fabricantes de quadros profissionais. São as condições particulares do campo de produção naïf, assim como o processo de sintetização formal de Silva, operado com base na intensificação do mercado pictórico, que proporcionarão a entrada de pessoas distantes dos circuitos oficiais estéticos em uma dinâmica de produção artística.

Palavras-chave: Arte Naïf. Produção coletiva. Reprodução.

INTRODUÇÃO

A aparente facilidade com que as obras de Chico da Silva (1910-1985), pintor acreano reconhecido nacional e internacionalmente, foram reproduzidas por uma legião de anônimos no bairro Pirambu, Fortaleza, Ceará, suscita abordar, sob o ponto de vista sociológico, aspectos que partem da análise da ordem interna de sua obra para a externa, dimensão que a contextualiza e a conforma.

A apropriação da maneira de pintar que antes fora um estilo pessoal e único, e que promoveu a inserção de quinhentas pessoas entre homens, mulheres e crianças em um regime de produção coletiva constitutivo do mercado pictórico massivo “Chico da Silva”, na década de 1960, encontra nas condições particulares do campo de produção *naïf* e no processo de sintetização formal e estilístico, efetuado pelo próprio Pintor, elementos que possibilitam compreender, em certa medida, como se configurou esse fenômeno peculiar da arte ingênua brasileira.

Considerado pelo jornalista Kelson Frota o *Quartier Latin* de pintores subdesenvolvidos (APUD GALVÃO, 1986), o bairro Pirambu – que nasceu sob a égide do crescimento desordenado da metrópole cearense, ocasionado, em muito, pelo êxodo

* Este artigo deriva de discussões da tese de doutorado em Sociologia da autora, realizada sob a orientação da professora Dra. Andréa Borges Leão, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulada “É ou não é quadro um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza” (2015).

** Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora adjunta do Centro de Ciências Sociais Aplicadas e Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). E-mail: gerciane.oliveira@ufersa.edu.br.

rural – encontrou na feitura e comercialização das faturas do temário de Silva uma das suas principais fontes de renda. A organização dessa atividade de pintura abrangeu economicamente uma grande parcela dos moradores, direta ou indiretamente, transformando o Bairro em um polo de produção artística dinamizado por pintores, intermediários e fornecedores locais de itens para pintura, como tintas, pinceis, telas, solventes etc.

Tal estado de proliferação de grupos dispersos trabalhando na feitura dos quadros primitivos tem como ponto de origem a organização dos ateliês coletivos supervisionados por Silva e por seus auxiliares. Com a crescente demanda local e nacional pelas suas composições, Chico estabeleceu uma sistemática de produção na sua casa-atelier, localizada na Rua Santa Inez, inicialmente nucleada pelos jovens ajudantes Babá, Garcia, Francisca (Chica), Claudionor e Ivan¹, cuja divisão do trabalho se fundava em um regime de cooperação e colaboração muito próximo ao que Becker trata em *Os mundos da arte* (2010).

[...] Inicialmente, Silva rabiscava o desenho na cartolina e os aprendizes cuidavam do preenchimento das cores e da pigmentação. Com a assimilação da técnica e do estilo, os auxiliares passaram a também riscar os esboços e a introduzir novos elementos no universo temático de Chico da Silva, tornando-se cada vez mais autônomos diante do processo de produção da obra na sua integralidade. (OLIVEIRA, 2015, p.148)

Com o estabelecimento de mais oficinas paralelas, supervisionadas por ajudantes e *marchands*, novos integrantes foram incorporados à dinâmica de produção na década de 1970. É possível citar, nesta fase, como auxiliares de Silva: Claudionor, Ivan, Babá, Garcia, Gilberto Brito, Maria Augusta, Manuel Lima, Cainha, Raimundo Neto, Chico Carabina, Viuvinha, Neto, Valberto, Alexandre, Verinha, Chico, Geraldo, Lúcia, Graça, Bosco, Soldadinho, José Boneco, Cecília, Chiquinho do Conjunto e Neu (GALVÃO, 1986).

Dentro das oficinas, os auxiliares executavam o trabalho de pintor, porém, com o crescimento do número de pessoas envolvidas e com o aumento da capacidade produtiva, as etapas do processo foram segmentadas e o gesto artístico decomposto. Neste esquema, os ajudantes perdiam a noção da produção como um todo, assim como o direito de assinar seus trabalhos. Além do que, ao subsidiar materialmente a atividade dos pintores e mediar o escoamento das obras (COUTURE, 1981), os intermediários exerciam injunções sobre o fazer artístico, tendo em vista o cumprimento de metas para corresponder às solicitações dos variados canais, galerias, lojas de decoração, lojas de moldura etc.

Com base na intensificação dessa dinâmica de ampliação, novos grupos foram se organizando à revelia da supervisão do Artista e de seus ajudantes mais próximos. Tratavam-se, geralmente, de núcleos residenciais que agregavam membros de uma mesma família moradora do bairro Pirambu² que tinham na comercialização das telas primitivistas sua principal fonte de renda.

¹ Esta configuração inicial será comumente chamada de “Escola do Pirambu”. Contudo, para alguns autores este núcleo mais próximo do Pintor se designará “Escola Chico da Silva” e os fabricantes de quadros anônimos caberá a nomenclatura de “Escola do Pirambu”.

² Apesar de a “maneira de pintar” mecânica já estar disseminada nos vários pontos da cidade de Fortaleza, foi no bairro Pirambu que se concentrou o maior número de produtores de quadros “chicos da silva”.

Grande parte da população do Pirambu tem como única fonte de renda “Chico da Silva”. Aproximadamente quinhentas pessoas, entre homens, mulheres e crianças, sobrevivem unicamente com o dinheiro conseguido na venda desses trabalhos, que, se não são muito criativos, servem para dinamizar a economia de uma das zonas mais pobres de Fortaleza. Lá, até os favelados são artistas profissionais, realizando um trabalho puramente intuitivo, sem nenhuma técnica acadêmica, que lhes fornecem meios indispensáveis à sobrevivência. (MAGALHÃES, 1975, p.1).

Com níveis diferenciados de desenvolvimento técnico, dada a experiência de alguns com outros tipos de atividades manuais, tais como o artesanato em couro, arame e outros elementos, estes produtores tomavam como base os desenhos padrões (prototipias) extraídos do trabalho original de Silva e executavam as reproduções, estendendo, assim, o fenômeno de produção coletiva de “chicos da silva” a uma dimensão de grande escala. Observa-se neste processo que a linguagem plástica de Chico da Silva, anteriormente singular e única, passa a figurar como uma técnica de pintura passível de fácil apropriação. Compreender, em certa medida, como tal fenômeno se configura requer pensar nos aspectos internos e externos à obra de Chico da Silva e como estas dimensões se relacionam.

ARTE NAÏF E AS POROSAS FRONTEIRAS DO MUNDO DA ARTE: ENTRE AS CLASSIFICAÇÕES DE AMADORES E ARTISTAS INTEGRADOS

De uma forma geral, o gênero *naïf* foi perseguido, desde sua valoração estética e financeira, como expressão artística realizada por pessoas não integradas ao mundo da arte. Tal fenômeno pode ser compreendido pelo estado limítrofe que este campo de produção artística faz como outras esferas de realização estética de caráter amador e “marginal”.

Caracterizada como “um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidata e de inspiração espontânea” (AQUINO, 1978, p. 11), a arte *naïf*, também chamada de arte primitiva, ingênua e ínsita, encontra delimitações porosas com outras formas de arte, tais como a arte popular, a arte folclórica, a das crianças e a dos pacientes de saúde mental (FINKELSTEIN, 2002).

Por compartilharem de certos aspectos como a não erudição, o autodidatismo e a espontaneidade, os agentes culturais e a crítica especializada buscam permanentemente traçar diferenças, ainda que arbitrárias, entre o que seria a arte *naïf*, reconhecida pelos círculos intelectuais e artísticos no século XX, e essas outras expressões classificadas como não pertencentes ao universo da arte oficial.

Nestes termos, certas abordagens críticas postulam distinguir a arte popular e a arte folclórica da arte *naïf*, tendo em vista que as duas primeiras se caracterizam pela produção coletiva, anônima e repetitiva, enquanto a última é individual, particular e criativa. Com relação à similaridade entre as expressões *naïfs* e as produções feitas por crianças e doentes mentais, a distinção passa a ser considerada nas finalidades e objetivos que cada uma delas estabelece. Desta forma, para as crianças o fazer artístico é um divertimento, para o paciente de saúde mental a tela serve como um canal de expressão de angústias e medos, enquanto para o artista primitivista “trata-se do objetivo de sua vida” (D’AMBROSIO, 1999, p. 164).

Observa-se neste discurso classificatório e distintivo a reafirmação dos valores da arte Moderna que balizam o campo e o mercado artístico e cultural. Seriam a originalidade, a singularidade e a função puramente estética das obras de arte *naïf* os aspectos que as separariam dos objetos comuns e das demais produções pictóricas de cunho amadorístico. Contudo, frente à complexidade de práticas artísticas, operar tal distinção não consiste em uma tarefa fácil.

A aproximação com expressões distantes dos circuitos oficiais de arte, entretanto, permite que em meio às dinâmicas movediças e borradas de delimitações, elementos outros sejam englobados e realocados sob nova lógica classificatória. Com efeito, a arte *naïf*, por ser uma criação que não segue as regras do campo artístico, nem se alinha a escolas e movimentos artísticos, e por negligenciar qualquer tipo de formação e cultura artística, não oferece critérios claramente objetivos que definam o que se reportaria ou não ao seu gênero.

O fato de estas manifestações ignorarem o diálogo com a história do campo artístico e cultural proporcionou que desavisados do legado do passado estético pudessem se afirmar como artistas integrados. Tal fenômeno só foi possível graças ao efeito de uma lógica imanente de um campo elevado a um alto grau de autonomia e habitado por uma dinâmica de ruptura constante com a tradição estética, na qual se torna possível conceber o registro destas manifestações artísticas na história da qual elas mesmas são indiferentes e estranhas (BOURDIEU, 1996).

Indubitavelmente, a radicalização do desligamento com os padrões técnicos, formais e estilísticos acadêmicos, realizada de maneira mais decisiva pela linguagem moderna, proporcionou a inscrição destas expressões “independentes da história e do estilo” (MERIN, 1978, p.13) no movimento de superação e fissura promovido pela vanguarda moderna.

As correlações feitas pelos artistas ocidentais Pablo Picasso (1881-1973), Paul Gauguin (1848-1903) e Henri Matisse (1869-1954) entre os ideais da arte moderna e as características da arte *naïf*, seja pela evocação destes elementos de estética africana e ibérica em suas produções (vide *Demoiselles d’Avignon* de Picasso), ou pela perseguição dos equivalentes icônicos do primitivismo que expressassem os modos artísticos mais “diretos” e “simples”, promoveram a inserção dessas manifestações artísticas “sorradeiras” nos trilhos da história que as renega.

Este movimento paradigmático abriu precedente para a tentativa de “amadores” desprovidos de competência histórica se intitularem pintores do gênero *naïf*. O nível elementar de técnicas pictóricas, expressa pelas sintetizações formais, ausência de escala naturalística e deformações imagéticas, permite, em certa medida, que qualquer indivíduo com escassos conhecimentos de desenho e pintura, pautado no repertório prescrito do “pitoresco”, do “exótico” e do “infantilismo”, possa realizar trabalhos desse caráter.

Compete à crítica especializada a tarefa de traçar os arbitrários limites entre o que seria um trabalho amador e uma obra de arte, enquadrando essas produções como “primitivos”, “primitivos gauches” ou “acadêmicos ratés” (AQUINO, 1978, p.12). Uma vez denotada a artificialidade da cosmologia cultural, tais objetos assumem uma definição aproximada da categoria *Kitsch*, arte esta entendida como aquilo que já surge consumido (FROTA, 1977); muito embora, para a clientela média, o quadro que apresenta essas

características imediatamente identificadas com o gênero *naïf* satisfaça sua necessidade de compra, ainda que ela não esteja relacionada a uma finalidade puramente estética, distante e desinteressada, mas a um objetivo prático e funcional, emprestada a outros objetos passíveis de provocar esta genérica satisfação artística.

O PROCESSO DE SINTETIZAÇÃO FORMAL E ESTILÍSTICA DE CHICO DA SILVA E A DISJUNÇÃO DE SUA OBRA SINGULAR E COLETIVA

No caso específico de Chico da Silva, para além desses aspectos mais gerais que abrangem o campo de produção *naïf*, outro fator que contribuiu para a proliferação dos quadros a sua maneira, foi o movimento de intensa sintetização formal e estilística que o Pintor realizou em sua obra em meio ao período de crescimento da comercialização pictórica.

Observa-se na comparação entre os quadros que foram celebrados pela crítica internacional na década de 1940 e aqueles que se encontravam nos mais diversos canais de escoamento do mercado cearense de pintura dos anos de 1960 uma clara disjunção que expressa a escolha pela simplificação do processo de execução, tomada em função, em grande medida, das mudanças feitas por Silva no plano material, tais como a passagem do guache para óleo e do papel-cartolina para o dúpex.

Com efeito, é perceptível nessa alteração de tintas e suportes que os detalhes plásticos e variações temáticas dos trabalhos do Pintor foram simplificados gradativamente a um conjunto elementar de motivos padronizados e a um modo de composição de caráter pré-determinado e uniforme. Segundo Detlev Noack, professor de História da Arte da Universidade de Kassel, Alemanha, ao fazer esse movimento, Silva acabou por se tornar um mito popular, na sua leitura, “a perfeição de detalhes dos seus primeiros trabalhos, que o tornaram famoso no mundo inteiro, foi substituída por uma técnica da produção quase mecânica, daí a proliferação que gerou” (APUD MAGALHÃES, 19975, p.1)

Os primeiros quadros de Silva, realizados sob a subvenção de Jean-Pierre Chabloz, seu “descobridor” e principal agente cultural³, traziam características singulares que o particularizavam entre outros representantes da tradição primitiva. Seriam elas um modo único de pintar, a utilização de técnicas incomuns e a singularização do universo temático (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2016).

No que diz respeito ao modo de pintar, o efeito cromático das tonalidades cruas e chapadas, empregadas sobriamente, sem matizes, emprestava um efeito ornamental e decorativo, que, em estado fronteiriço como o tratamento amador de cores primárias, denotava a orientação intuitiva e direta, imputada a um autor singular.

³ O crítico e artista suíço Jean-Pierre Chabloz conheceu Chico da Silva no início da década de 1940, em Fortaleza, e se tornou um dos seus principais incentivadores. Nos anos 50, Chabloz levou as obras de Silva para a Europa em uma mostra itinerante de grande repercussão. Na França, publicou uma matéria sobre o caráter revolucionário da pintura de Silva no *Cahier D'Art* intitulada *Um indien brésilien re-invente la peinture*.

Com relação ao universo temário, se mostrava predominante a forma mais literal do primitivismo, que tem nas representações da natureza selvagem, bichos e plantas sua mais emblemática identidade icônica. Ainda que tratadas de forma não realista, as temáticas se ancoravam nesse repertório; desta forma, “De fato, ela permite configurar a percepção imediata da realidade, antes de tudo, por meio de uma plasticidade mais imaginativa que rememorativa” (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2012, p. 273).

Caracterizada pelo conflito, esta natureza assinalava para o conceito popular que alimentou a noção transmitida a respeito de arte primitiva, mediante a relação entre agressividade e os impulsos instintivos do universo “primitivo” (PRICE, 2000). Nesta cosmologia, a natureza só se apresenta harmoniosa “[...] nos momentos em que os bichos formam seus grupos familiares, se alimentam de acordo com a hierarquia natural e encontram espaços separados em que repousarem; figura e fundo se fundem” (SILBERSTEIN, 1977, p.230).

Nos quadros de Silva, a agressividade encontra-se manifesta, quando aves, répteis e peixes fantásticos se agitam uns contra os outros para competir pelo alimento ou demarcar território. Numa leitura informada por estas noções comuns de primitivo, estaria o Pintor correlacionando, metaforicamente, o mundo dos homens ao universo animal ao transferir, para o âmbito dos bichos, tendências humanas em estado de “primitivismo” (OLIVEIRA, 2015, p. 158).

A presença da figura humana no conjunto de sua obra, quando raramente se apresenta, está transposta ao universo animal pela fusão de seus fragmentos desmembrados com partes de bichos espantosos, denotando nesta violação da integridade do homem a identificação e a extensão entre o homem e o animal e entre o animal e o homem.

Nas composições produzidas depois da saída de Silva do Museu de Arte da UFC, no início dos anos de 1960, instituição na qual Chico trabalhou de forma remunerada produzindo obras, persistiu o temário das plantas e dos animais ameaçadores; entretanto, é nítido que, no contexto do crescimento da comercialização dos seus quadros, esses elementos passam a figurar no plano pictórico de forma mais simplificada, reduzidos aos aspectos imediatamente identificadores e representativos do conjunto da obra de Silva, depurada em esquemas elementares e básicos.

Com a extensão da produção solitária aos ateliês coletivos será elaborado um conjunto de prototipias; derivadas da matriz temática do Pintor acreano, elas se referenciavam nos principais aspectos da sua obra original (motivos alegóricos, pontilhado marcante, traçado cadenciado e presença de cores cruas), assim como na ideia predominante de arte primitiva caracterizada pelo exagero da distorção do traço e da desobediência às regras de simetria, tridimensionalidade e perspectiva (FROTA, 1977).

Os padrões permitiam a observância de determinados esquemas de composição, contudo, não inviabilizavam que outros elementos fossem agregados ao modelo original. Portanto, subsistem nesta dinâmica de reprodução aspectos que problematizam a compreensão da feitura dessas telas pelos ajudantes mais próximos de Silva e os moradores do Pirambu como puramente mecânica e condicionada.

Os pintores não perseguiram, nestes termos, reproduzir de forma fidedigna obras já conhecidas de Chico como *Oriodime* e *Cabloco Peruano*, mas os aspectos que caracterizavam estas obras como supostos trabalhos de Chico, tais como a presença do pontilhismo, o tratamento de cores cruas, o universo temário primitivo etc.

Esta forma de reproduzir distingue os pintores do Pirambu de outros casos de produção em massa de cópia de arte. Os produtores de Dafen, por exemplo – pintores da província chinesa de Guangdong especializados em reproduzir grandes obras clássicas da história da arte ocidental –, se dedicavam a executar réplicas fidedignas de quadros consagrados, como a *Monalisa* de Leonardo Da Vinci e *Os Girassóis* de Van Gogh (PINHEIRO-MACHADO, 2011). Não seria esta a finalidade dos produtores do Pirambu.

No caso dos pintores do Pirambu, a particularidade das obras advém da capacidade de apropriação da linguagem e do estilo, mesmo que de forma estereotipada e alegórica, e de perseguição do processo de concepção do autor, sem com isso questionar a originalidade da obra. A obra de Silva é tratada, desta maneira, como imitável, porque é exemplar, e inimitável, porque não é possível meramente repetir (PAREYSON, 2005).

Negligenciando o ato ilegal de copiar a assinatura de outra pessoa, estas obras produzidas em regime coletivo poderiam ser abordadas sob a perspectiva das práticas artísticas vanguardistas que se encontram no limite do plágio, da contrafação e da cópia, com base na utilização e reprodução de imagens realizadas por outros autores. As leituras *pos-factum*, feitas pela crítica artística, trataram de fazer este movimento de relativização na compreensão do fenômeno do Pirambu.

No ano de 2014, a exposição “A Realidade do Sonho” organizada pelo Banco do Nordeste de 11 de junho a 31 de julho, mostrou o diálogo entre artistas contemporâneos (Eduardo Frota, Júlio Leite, Lourival Cuquinha, Solon Ribeiro e Yuri Firmeza, entre outros) e o trabalho do Pintor *naïf* e da sua “Escola” de pintura, denotando o pioneirismo do Artista na descentralização da autoria singular e no estabelecimento de dinâmicas coletivas e colaborativas na produção artística, aspectos promulgados pelos movimentos da Arte Contemporânea, especialmente, pelos citacionistas, simulacionistas e apropriaacionistas.

Sob esta perspectiva, a dinâmica do Pirambu não estaria suprimida a mera reprodução automática e monótona dos padrões estabelecidos por Silva. Ao se converter em uma maneira de pintar, Chico da Silva passa a ser apropriado como linguagem, viabilizando que, em meio aos processos de reprodução e decalque das prototípias, outras variações imagéticas pudessem ser elaboradas e criadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que Chico da Silva é “um artista cuja realização não está reduzida a sua obra assinada” (ALPERS, 2010, p.312). Tal estatuto se conformou com base na extensão da sua produção aos ateliês coletivos e aos muitos grupos residenciais do bairro Pirambu, na Fortaleza da década de 1960.

A transformação do que antes fora um estilo único e singular em uma maneira de pintar, disseminada entre homens, mulheres e crianças, foi possível, em grande medida,

pelas condições particulares do campo de produção *naïf*, que, em seu estado limite com outras formas de arte de cunho amador, permitiu a afirmação de produtores “amadores” como artistas integrados aos circuitos artísticos oficiais.

Assim como pelo processo de sintetização formal e estilística operada por Chico da Silva, que, ao efetuar a disjunção entre os seus primeiros trabalhos e aqueles que foram comercializados com base em uma oferta elástica, viabiliza que a sua densidade figurativa seja depurada e mais facilmente apropriada por pessoas de nível técnico muito variável.

Muito embora o regime coletivo se caracterize pela estandardização dos trabalhos do Pintor acreano, esta reprodução se dará não pela execução fidedigna de obras mais conhecidas do Artista, mas pela busca de seus elementos temáticos e formais imediatamente identificadores, que reportam a singularidade e o modo único de pintar de Chico da Silva.

Nesta dinâmica, a conversão do Artista em uma maneira de pintar dá margem para a elaboração de outras variações que estendem a matriz germinal e a fórmula criadora, incorporando ao repertório de Silva outros elementos. Ante esta mútua referência, já não se pode definir quem agiu e quem recebeu a ação de influência. Conforme Baxandall assinala, ocorre, neste sentido, uma inversão de posição entre ativo e passivo no campo das interferências pictóricas, considerando que “As artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história da arte” (2006, p.103).

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AQUINO, Flavio. *Aspectos da pintura primitiva brasileira*. Rio de Janeiro, SPALA, 1978.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COUTURE, Francine. Le marché des chromos: une industrie culturelle? *Revue Intervention*, n. 12, p. 6-8, jun. 1981.
- D’AMBROSIO, Oscar. *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- FINKELSTEIN, Lucien. *Arte Naïf: na origem das origens*. Rio de Janeiro: Edições MIAN/ Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, 2002.
- FROTA, Lélia Coelho. “Liminaridade da obra de Francisco da Silva face aos modos ‘normais’ da criação artística no Brasil”. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, vol. VIII, n.1-2, p. 219-232, 1977.
- GALVÃO, Roberto. *Chico da Silva e a escola do Pirambu*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986. 101p.
- OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. *É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.
- MAGALHÃES, Graça. Pirambu: todos pintam “Chico da Silva”. *Tribuna do Ceará*, Fortaleza, 10-5-1975, p.1.
- MERIN, Oto Bihalji. *Les peintres naïfs*. Editora Delpire, n/d.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*. Milano: Tascabili Bompiani, 2005.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Mona Lisa made in China: refletindo sobre cópia e propriedade intelectual na sociedade chinesa a partir do caso de Dafen. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011/2012. Disponível em: <<http://www.revistaproa.com.br/03/mona-lisa-made-in-china-refletindo-sobre-copia-e-propriedade-intelectual-na-sociedade-chinesa-a-partir-do-caso-de-dafen/>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RODRIGUES, Kadma Marques; OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. “Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola do Pirambu”. In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

_____; OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. “Autenticidade, agenciamento e reconhecimento internacional: a trajetória do artista “naïf” Chico da Silva”. In: BÔAS, Glaucia Villas; QUEMIN, Alain (Orgs). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França* (projeto Saint Hilaire). Marseille: Open Edition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oepe/482>>. ISBN: 9782821855892. DOI: 10.4000/books.oepe.482>.

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

Recebido em 30/09/2016. Aprovado em 12/03/2017

Title: *When does an individual artistic style become a way of painting? The case of the naïve artist Chico da Silva*

Abstract: *The present article seeks to problematize the phenomenon of dissemination of Chico da Silva (1910-1985) singular painting style between a legion of anonymous artists in Ceará in the 1960s. The analysis starts from the internal order of the painter's work for an external dimension, considering as means of understanding both the plastic and stylistic elements present in the canvases, and the context of inscription of this artistic work. By extending his production to the collective ateliers, involving third parties in the rendering process of his canvases, Silva allowed the insertion of people who had never had contact with him, conforming a great number of anonymous in manufacturers of professional pictures. It is the particular conditions of the naïf production field, as well as Silva's formal synthesizing process, operated on the basis of the intensification of the pictorial market, which will allow the entry of people distant from official aesthetic circuits into a dynamic of artistic production.*

Keywords: *Naïve Art. Collective production. Reproduction.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.