

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

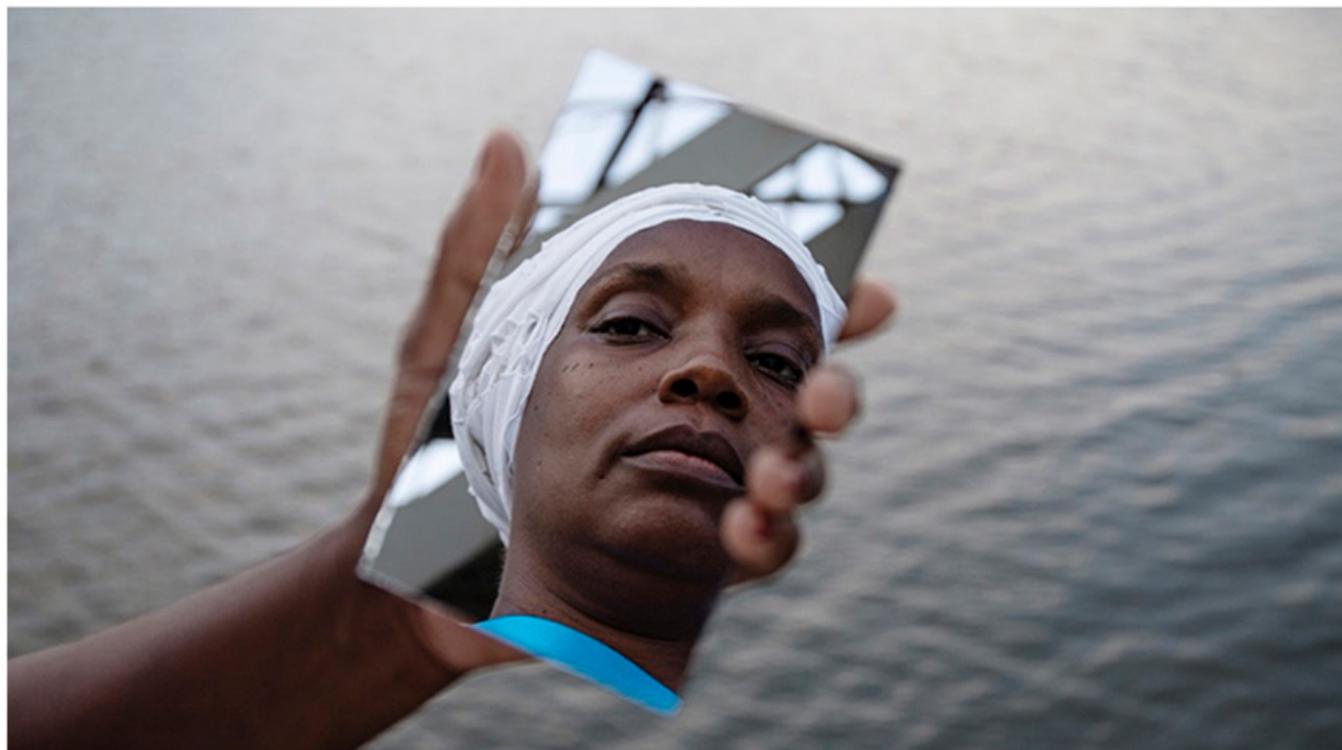


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

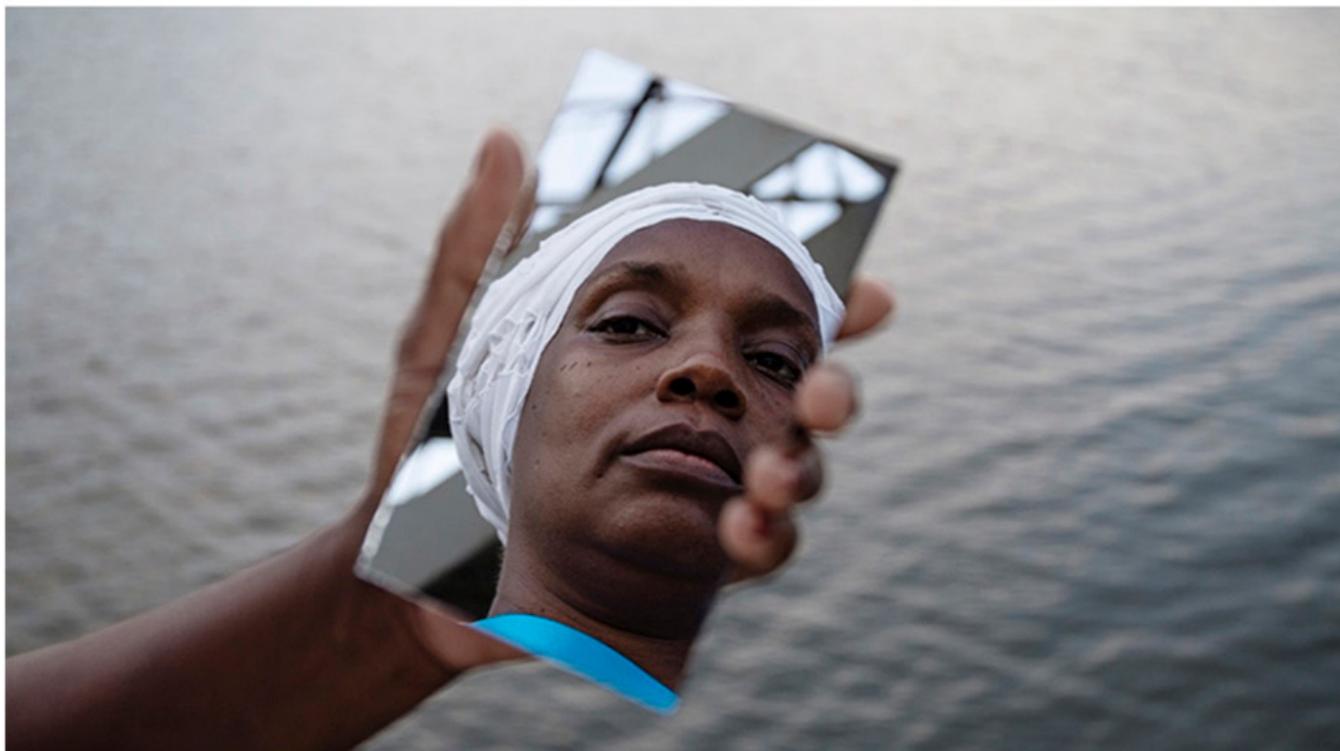


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



### Organização



### Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# História da arte e o museu desconhecido: um estudo de caso

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/  
ORCID 0000-0001-9542-8277  
e-mail: yurifloresmachado@gmail.com

## Resumo

O artista afrodescendente Silvio Nunes Pinto produziu uma rica obra em madeira durante sua existência como trabalhador rural, mantendo um duplo contato com esse meio e o urbano, o que foi fator determinante na criação e produção de suas peças, esculturas, ferramentas e mobiliário. Propõe-se neste trabalho apresentar um recorte da obra do artista produzida entre a década de 1960 e o início do século XXI. Museu desconhecido, tendo em vista que Silvio Nunes Pinto estabeleceu uma relação poética constante durante a maior parte da vida, criando peças originais, em paralelo às atividades laborais para sua subsistência. É objetivo deste trabalho desenvolver algumas reflexões contemporâneas sobre a recepção crítica do trabalho dos chamados artistas populares por parte das instituições museais, dos pesquisadores acadêmicos e sobre o conceito de arte popular.

**Palavras-chave:** Silvio Nunes Pinto. Escultura em madeira. Arte popular.

## Abstract

The Afro-descendant artist Silvio Nunes Pinto produced a rich work in wood during his life as a rural worker, maintaining a double contact with this environment and the urban area, which was a determinant factor in the creation and production of his pieces of art, sculptures, tools, and furniture. This paper proposes to present a sampling of the artist's work produced from the early 1960s through the beginning of the 21st century. Unknown museum, given that Silvio Nunes Pinto established with this material a constant poetic relationship during most of his life, creating original pieces, in parallel to the work activities of his livelihood. It is the purpose of this undergraduate thesis to develop some contemporary reflections on the history of folk art exhibitions in Brazil, as well as the critical reception of the work of so-called popular artists by museum institutions, academic research

**Keywords:** Silvio Nunes Pinto. Wooding carving. Folk art.

## 1 SILVIO NUNES PINTO ARTISTA BRASILEIRO

Silvio Nunes Pinto (Viamão, 25 de março de 1940 – 30 de novembro de 2005) viveu sempre com a família de oito irmãos. Trabalhador rural afrodescendente e artista autodidata, durante a existência de simples funcionário de uma propriedade da família Chaves Barcellos construiu uma vasta obra em madeira. O artista produziu esculturas inspiradas na natureza e em animais, passando pela construção de mobiliário pesado e chegando a peças utilitárias com design peculiar.

Conforme informação da irmã Ilma Nunes de Leão, Silvio Nunes Pinto adquiria a matéria-prima em madeiras. Comprava e ganhava muitas peças, tendo por hábito reaproveitar e reciclar diversos tipos de materiais descartados nesses locais. Dessa relação com a matéria bruta, Silvio Nunes Pinto cria a sua *poética da madeira*<sup>1</sup>, na qual, por mais de 30 anos ele irá mesclar influências urbanas e rurais na concepção de suas obras. Reduzir o diverso do mundo a uma proposição formal é necessário a qualquer artista, e Silvio Nunes Pinto enveredou por alguns caminhos que lhe serviram como fontes e referências: a natureza, a mídia de massa e a cidade.

Durante o período de sua produção, que vai dos meados dos anos 1960 até o seu falecimento em 2005, Silvio Nunes Pinto foi testemunha do avanço progressivo da urbanização de Viamão, cidade com forte entorno rural atravessada por uma grande rodovia de intenso tráfego. Nesse sentido, comparece em sua obra<sup>2</sup> uma gama de referências do meio rural característico de uma chácara ou fazenda amalgamada ao meio urbano, onde persistiu um labor pastoril mesclado a fazeres práticos da terra, como a agricultura de subsistência, o trato com os animais, o cultivo de pomares e o convívio com animais silvestres.

Mas também teremos peças que remetem à relação do trabalhador rural que interage com a cidade: telefones públicos, desfiles militares, seu time de futebol – do qual é atleta e torcedor –; uma capela católica. Tal vivência que transita entre o rural e o urbano será enriquecida com as imagens e conteúdos que chegavam ao artista por meio de revistas e do rádio, potencializada com o advento da televisão no Brasil a partir dos anos 1960. Silvio Nunes Pinto convive entre diferentes mundos socioculturais, o

---

1 Utilizamos aqui a palavra poética como pensou Martin Heidegger ao vincular a *tékhnē* grega como um modo de desencobrimento (desvelamento), cuja dinâmica é *poiésis* que necessita da mão do homem para se presentificar. Também interessa a simples e esclarecedora passagem do banquete de Platão: “[...] qualquer que seja a causa capaz de fazer passar algo do não ser ao ser é *poiésis* [...]”. (AGAMBEN, 2012, p. 104).

2 “Para ser percebido como uma obra e não como um objeto (uma coisa), são necessárias ao menos três condições: primeiramente, que esteja livre de qualquer função que não seja estética (função utilitária, função cultural de devoção, mnemônica, função documental, função erótica etc.); em segundo lugar, que esteja ligada, pela assinatura ou atribuição, a um nome próprio de artista, ou a seu equivalente caso seu autor seja desconhecido (“mestre de...”); em terceiro lugar, que seja singularizado, isto é, considerado não substituível, dada a sua originalidade e unicidade.”. (HEINICH, 2008, p. 129).

que marcou de forma decisiva a sua poética. O sociólogo Gilberto Velho (VELHO, 2001) assinala que:

[...] os indivíduos especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes [...] (VELHO, 2001, p. 20).

Esse trânsito percorrido por um indivíduo de sensibilidade privilegiada, um artista, uma percepção apurada tanto para o asfalto quanto para os horizontes da natureza, acabou por manter suas permanências e suas escolhas na produção de uma extensa obra. Artistas modernos e contemporâneos foram e são habituados a capturar e apropriar-se de motivos, temas e formas desenvolvidos no seio da cultura popular<sup>3</sup>, contudo, artistas populares têm uma maior dificuldade em visitar o mundo da chamada cultura erudita. Silvio Nunes Pinto lança um olhar sobre este mundo e a partir dele, realiza algumas de suas obras. Um exemplo é quando se apropria da imagem de uma obra de um artista escandinavo<sup>4</sup>, justapondo em seu trabalho uma referência sofisticada do imaginário universal, a roda da fortuna (Figura 1), imagem representativa da sorte, das mudanças e das oportunidades. Há também por parte do artista a utilização de um ícone urbano marcante no Brasil da segunda metade do século XX, e que no século XXI, jaz como parte de uma arqueologia a céu aberto: o *orelhão*, motivo de uma obra de Silvio Nunes Pinto, esculpida com um elevado grau de estilização (Figura 2).

---

3 O conceito “popular” é alvo constante de releituras e reinterpretações dos mais variados campos das ciências humanas. Aqui nos interessa o poder de uso da arte popular que acaba por migrar em relações socioculturais entre classes sociais distintas. Hoje a obra de Silvio Nunes Pinto encontra-se tombada em uma instituição que abriga majoritariamente arte contemporânea. “Portanto, o popular não deve nos ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas) mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos ou mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade.” (CANCLINI, 1983, p. 135). No que tange aos sujeitos que compoem tal extrato da população, a historiadora Lélia Coelho Frota enumera assim o seu entendimento: “[...] popular abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma relação viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, até um universo heterogêneo [...] constituído de pequenos proprietários, bóias-frias, pescadores, desempregados, semi-empregados, marginais do mercado de trabalho e de outros os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciantes, bancários, diversos setores das camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbios, periferia etc.” (FROTA, 2005, p. 16). Ou seja, a maioria esmagadora da população brasileira.

4 A artista Vera Chaves Barcellos é quem indica essa referência: “Uma das influências mais marcantes para o seu desenvolvimento técnico veio inclusive de um exemplar de *design* escandinavo, como o macaco articulado de que lhe chegou às mãos e que guardou com ele durante anos.” (BARCELLOS, 2018, p. 17). Trata-se de Kay Bojesen, *designer* dinamarquês.



**Figura 1.**

Sem título, (1991), madeira entalhada, colada e envernizada, Ø = 26 cm.

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo FVCB.

**Figura 2.**

Sem título (1967), madeira entalhada e envernizada, 19,5 x 4 x 5,8 cm,  
assinada "S N P" (S em espelho).

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo FVCB.

Outro aspecto do processo criativo de Silvio Nunes Pinto, e um dos mais fundamentais, foi a sua capacidade em criar as próprias condições de trabalho. O trabalhador que é também artista sabe que tem que trabalhar para comprar o ócio, tesouro precioso dos artistas. Em uma quintessência do autodidatismo, Silvio Nunes Pinto inventou e aperfeiçoou a estrutura necessária para poder criar. Além da matéria prima utilizada por ele, a madeira abundante na região de Viamão, o artista construiu ou adaptou as suas bancadas e ferramentas, inaugurando para o seu uso restrito uma ergometria particular. Essa simbiose do artista: ferramenta, material e obra, surpreendem pela vitalidade criativa e coerência, características que não passaram despercebidas por Marcela Tokiwa e Vera Chaves Barcellos, organizadoras da exposição *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho* realizada na Sala dos Pomares em 2016.

Essa exposição reuniu diversas qualidades desejáveis a um museu de arte: a qualidade formal e artística excepcional dos trabalhos expostos, mas também, estratégias

comuns a museus etnográficos<sup>5</sup>. Apresentou não somente os objetos produzidos por determinada etnia, mas os seus processos de criação, as suas ferramentas e tecnologias características. Aqui neste trabalho, evidentemente, o objeto em estudo não faz parte do acervo de um museu etnográfico, mas salientamos a inovação da expografia de *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*, no cubo branco, que não somente ofertou a apreciação do conjunto da obra de um artista popular talentoso, e sim, disponibilizou ao espectador uma compreensão mais aprofundada da origem e do contexto social dessa poética a que nomeamos afetivamente como *poética da madeira*.

Ocorre na atualidade um importante debate no seio do campo da arte no Brasil, país com uma complexa e variada produção de *arte popular*<sup>6</sup>. São reflexões mais recentes, algumas indagações e contribuições de pesquisadores e críticos e teóricos da arte que desde os anos 1970 vêm se debruçando sobre o estudo de obras que são colocadas sob o abrigo de diversos conceitos<sup>7</sup>, tais como: *arte naïf*<sup>8</sup> ou *arte liminar*<sup>9</sup>, que em um primeiro momento, nos sentimos confortáveis em atribuir ao conjunto ou parte da obra de Silvio Nunes Pinto.

---

5 Aqui estamos refletindo o quanto um museu de arte pode assumir, por vezes, o papel de museu etnográfico. A proposição de Alberto Manguel ajuda a esclarecer essa reflexão: "Caminho por um museu, vejo pinturas, fotografias, esculturas, instalações e telas de vídeo. Tento compreender o que vejo e ler as imagens segundo esse entendimento, mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história. E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias da sua criação." (MANGUEL, 2001, p. 225).

6 É sabido que o termo não é consensual e pode incluir inúmeras produções das mais variadas matrizes sociais e dos mais variados matizes artísticos. Outros conceitos como, arte bruta, arte naïf, arte marginal, arte liminar, design espontâneo, *outsider art*, arte virgem, arte primitiva, e tantas outras nomenclaturas continuam a tentar dar conta do ponto de vista crítico e teórico da complexidade da chamada arte popular. Néstor García Canclini em seu conhecido ensaio *As culturas populares no capitalismo* aponta o eurocentrismo como uma das causas dessa ausência de consenso: "Se conseguíssemos libertar o conceito de arte da sua carga elitista e eurocêntrica, se o estendéssemos às formas não-ocidentais, por exemplo, as indígenas, poderíamos incluir sob o nome de arte manifestações que trabalham de outro modo as relações sensíveis e imaginárias dos homens com outros homens e com o seu meio." (CANCLINI, 1983, p. 135-136).

7 Acreditamos que uma das tantas reflexões de Deleuze e Guattari para a palavra "conceito" satisfaz parcialmente o entendimento do conglomerado semântico que abarca a palavra *arte* e por extensão *arte popular*: "Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam." (DELEUZE, 2010, p. 31).

8 O termo *naïf* (do francês, ingênuo) ganhou evidência no campo das artes, ao se liberar da arte restrita de museus e galerias, evidenciando outras obras realizadas por artistas sem formação acadêmica. Esse pensamento repercutiu em pintores brasileiros, a partir da década de 20, inaugurando uma abertura de diálogo entre a chamada arte erudita com o universo da denominada arte popular. O termo vem sendo reelaborado no próprio âmbito da Bienal de Artistas Naïf que ocorre em Piracicaba/SP e que teve a sua 14ª edição em 2018. É comumente lembrada como a "arte que emana do povo". "Primeiramente, esses artistas espontâneos e sem formação acadêmica ficaram conhecidos como primitivos. Posteriormente, as definições foram mudando numa sucessão de termos tais como ingênuo, espontânea, imaginária, regional, folclórica, insita (do latim *insitus*: inata) pelos quais transitaram os nossos mais autênticos artistas dessa linguagem." (ANDRADE, 2010 p. 21).

9 Segundo Lélia Coelho Frota é a arte que se encontra entre a cultura em que é gestada e a que a consome. Uma arte que se encontra "entre", no limiar, acessível tanto às classes subalternas quanto às demais. Lorenzo Mammì interpreta a expressão "arte liminar", assim: "Com isso (Lélia Coelho Frota) queria indicar uma arte que não surge diretamente do folclore, mas da urbanização de camadas pobres da população. Já desligados de seu ambiente de origem, mas também excluídos, em grande parte, das novas formas de socialização, os artistas liminares reorganizam seu imaginário com o novo material que tem à disposição. Dialogam, portanto, com a arte e os meios de comunicação dominantes, mas a partir de um ponto de vista diferente que lhes permite, quando o talento ajuda, uma interpretação original." (MAMMI, 2018, p. 77).

A inclusão de obras de artistas populares em exposições internacionais, importantes bienais e em acervos de grandes museus, bem como, a valorização monetária dessas produções por galerias comerciais, demonstra a atualidade do debate sobre qual é o lugar que é atribuído pelos diversos discursos dos atores do sistema da arte<sup>10</sup>, sobre as obras e as biografias dos artistas populares, ou para sermos mais contemporâneos, sobre a *arte do povo brasileiro*.

## 2 A ARTE DE SILVIO NUNES PINTO

Lapidar, escavar e raspar amolece a madeira, amacia o duro, apara o áspero. Para o artista nada é rígido o bastante e isto lhe basta. Em Silvio Nunes Pinto é do bruto da madeira que eclode o macio. Compreendia a força da natureza e a latência da terra e foi capaz de construir obras que confluíam sentimentos antagônicos, a raspa e o miolo, o brutal e o macio. O artista Silvio Nunes Pinto encontrará na natureza (Figuras 3a e 3b) um dos seus principais temas, um contraste da dureza da madeira com a maciez da folha, sendo esta, uma das peças mais significativas do ponto de vista da síntese formal, realizada pelo artista nos últimos anos de sua vida. Um momento em que ele conseguiu retirar da madeira e da cor uma elegante potência mimética confluindo em uma *poética lapidar da madeira*.



(a) (b)

### Figura 3.

Sem título [grande folha] (2001),  
madeira entalhada, pintada e  
envernizada, 31,5 x 9,5 x 9,3 cm,  
assinada "SILVIO PINTO".

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fonte: Acervo FVCB.

10 Sistema da arte como uma rede complexa de relações que compreende todos os sujeitos e organizações envolvidos na produção, exibição, avaliação, divulgação, circulação e comercialização das artes. Fazem parte do sistema de arte, artistas individuais e coletivos, galerias, casas de leilões, museus, bienais, críticos, curadores, pesquisadores e historiadores da arte. Conforme Anne Cauquelin essa rede de interações ultrapassa as fronteiras nacionais. Teríamos então um sistema internacional das artes: "O artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora." (CAUQUELIN, 2005, p. 75).

É da relação com a terra que criamos o essencial. Construimos casas para nos apartarmos da terra, mas a ela sempre voltamos por teimosia e amor. O artista viamonense teve nessa relação uma constante em sua vida. Os animais, as plantas, as ferramentas e os utensílios para lidar com a natureza perpassam o conjunto da obra como uma história a ser contada. Passarinhos que aterrissam na terra (Figura 4), bebedouros para matar a sede de pássaros reais (Figura 5), e por fim, uma tesourinha e um pato que voam em suas parábolas de liberdade (Figuras 6a e 6b).



**Figura 4.**

Sem título [passarinho] (04/12/2001), madeira maciça entalhada e envernizada, 10 x 9,5 x 3,5 cm assinada "S N P".

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo FVCB.

**Figura 5.**

Sem título [bebedouro], s/d, cimento, 10 x 9 x 6 cm.

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo FVCB.



**Figura 6.**

(a) Sem título [tesourinha], 01/05/1989 e (b) sem título [pato voando], s/d  
(a) madeira entalhada, colada e pintada, 14 x 28 x 22,5 cm, assinada "S N P" (S em espelho);  
e (b) madeira entalhada e envernizada; metal, 5 x 26,5 x 20,5 cm.  
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fonte: Acervo FVCB.

A obra de Silvio Nunes Pinto traz à tona uma *poética da madeira* como o casamento do artista com a matéria bruta. Silvio Nunes Pinto utiliza a madeira simultaneamente: ela é suporte e transformação poética. Narra as suas relações com a natureza, com os animais domésticos e silvestres e com a cidade, ou seja, com o entorno da chácara em que trabalhava em Viamão, e com as influências da mídia de massa a que tem acesso pela televisão e revistas. Amaciando poeticamente a dureza da sua vida e da sua lida como trabalhador rural, ao criar objetos de arte que caminham junto à sua existência, Silvio Nunes Pinto parece viver os dois tempos<sup>11</sup> bem visíveis em sua poética: um tempo do trabalho, da subsistência, e um tempo reservado às suas criações que emanam da e com a matéria bruta. Micronarrativas poéticas da madeira. Trabalhos que emergem esculpidos, entalhados, pintados e furados: uma meta-imagem do trabalhador que transforma a madeira tal qual o pica-pau e para quem a madeira é macia (Figura 7). Nesta obra em específico (pica-pau e tatu) salientamos a estilização na representação da árvore e do pica pau, em uma peça que impõe em sua poética a arte e a vida em madeira esculpida. Uma condição que podemos conjugar na *dura-maciez* do trabalho

11 Entendemos que no caso de Silvio Nunes Pinto, como em tantos outros existentes pelo interior do Brasil, o artista popular necessita utilizar a maior parte do tempo de sua existência para sobreviver. Seria ele um *sobrevivente*, parecendo necessitar criar para si, uma existência *vivente*, em que a arte acaba estabelecendo um significado especial apesar do tempo cronológico e obrigatório do trabalho e dos ciclos humanos. Artistas populares são reinventores de si e da *cultura*, por meio da concepção de uma vida em que é possível criar poeticamente, mesmo com a onipresente alienação capitalista, em uma existência resistente e maleável, tal qual uma dialética entre dois tempos: "O que queremos dizer com "tempo", e a coisa que está por detrás de toda essa paisagem de ciclos – o situacional, o inatamente humano, o movimento e a evolução da "força natural" e o mundo fenomênico – é a dialética inventiva: o aspecto contraditório, paradoxal e propulsor da cultura." (WAGNER, 2017, p. 116).

pesado do trabalhador rural Silvio Nunes Pinto (Figura 8), uma beleza dura, aguda e primordial da arte, também presente nas representações de animais típicos do meio rural (Figura 9).



**Figura 7:**

Sem título [pica-pau e tatu], s/d, madeira entalhada, colada e envernizada, 51,5 x 37 x 31 cm.  
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fonte: Acervo FVCB.



**Figura 8:**

Sem título [trator com arado e motorista] (05/07/1993), madeira entalhada, colada e envernizada, 19,5 x 37,5 x 17 cm, assinada "S N P"; "5.7.93".  
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fonte: Acervo FVCB.

**Figura 9:**

Sem título [boi] (09/1985), madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 14 x 21,5 x 8,7 cm.  
Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos  
Fonte: Acervo FVCB.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Serão os diversos *atores* do sistema da arte que cancelarão o destino e o andamento daquilo que chamamos de *Arte* com “a” maiúsculo, podendo ou não, vincularem a este vocábulo alguns substratos semânticos: *arte popular* ou *arte do povo brasileiro*. Outra reflexão que nos parece de suma importância, e que temos a obrigação em ressaltar, faz referência aos méritos artísticos incontestáveis da força cultural da etnia na qual Silvio Nunes Pinto pertenceu. Os africanos e seus descendentes nascidos em solo brasileiro foram dos principais responsáveis pela riqueza cultural e artística do Brasil, que a duríssimas penas impostas pela escravização, construíram a nossa riqueza material durante mais de 300 anos. Um processo de exclusão que inclusive, segue em curso, mesmo após a abolição da escravatura, só que desta vez conformado em outras relações de exploração, infelizmente amparadas por um persistente racismo estrutural, escamoteado por discursos relativistas que negam a sua existência, e nunca encarados pela sociedade brasileira. Podemos afirmar que encontramos em Silvio Nunes Pinto a dignidade do trabalho manual do mestre negro trabalhador, consciente do seu talento, e que amalgamou no entalhe de suas peças a sensibilidade do artista que se impõe pela energia de uma cultura, e do próprio fazer: um artista da madeira, que produz não somente o necessário, mas também o novo. Obras pertencentes a um “museu desconhecido”.

Após o falecimento do artista em 2005, o seu ateliê/oficina foi aberto pela família. Ali foi encontrada juntamente ao rico conjunto de sua obra, uma pequena plaqueta de madeira (Figura 10) medindo 10 x 29,5 cm, nela podemos ver o desenho de uma estante de TV, onde consta escrito a lápis a palavra “estante” em uma caligrafia cursiva. Um projeto de Silvio Nunes Pinto que não sabemos se foi realizado. O filósofo Vilém Flusser em um dos seus livros nos ensina que a palavra *escrever* tem origem no latim *scribere* que significava riscar (*ritzen*). O escritor tcheco lembra também que a palavra grega *graphein* significa gravar (*grabien*): “escrever era originariamente o gesto de fazer uma incisão sobre um objeto, para o qual se usava uma ferramenta cuneiforme (um “estilo”).” (FLUSSER, 2011, p. 25). O que sentimos e testemunhamos ao mirar a placa é uma intimidade com a madeira, uma relação física e sensível de seu mundo e de sua cultura. Uma prova material de um exercício de transposição mental complexo do artista para a matéria bruta. Presenciamos parte do processo de transformação daquilo que não existe em algo que existirá. Visualizamos *madeira fluída* como que escrita, e que um dia será arte: a poética da madeira.



**Figura 10:**

Sem título [poética da madeira], s/d, madeira e grafite, 10 x 29,5 x 0,35 cm.

Acervo: Fundação Vera Chaves Barcellos

Fonte: Acervo FVCB.

**Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Bienais Naïfs do Brasil: 2010*. São Paulo: SESC, 2010.

BARCELLOS, Vera Chaves. Silvio Nunes Pinto: Artesão, Designer e Artista. In: FRANCO, Thaís. (org.). *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo. Editora 34, 2010.

MAMMÍ, Lorenzo. EID, Vilma; MONTE-MÓR, Germana (org.). *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário Brasileiro, 2018.

FLUSSER, Vilém. *A escrita*. São Paulo: Annablume, 2011.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: KUSCHENIR, K.; VELHO G. (org.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

**Como citar:**

MACHADO, Yuri Alexander Figueiredo Flores. História da arte e o museu desconhecido: um estudo de caso. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 488-499, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.039>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>