

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

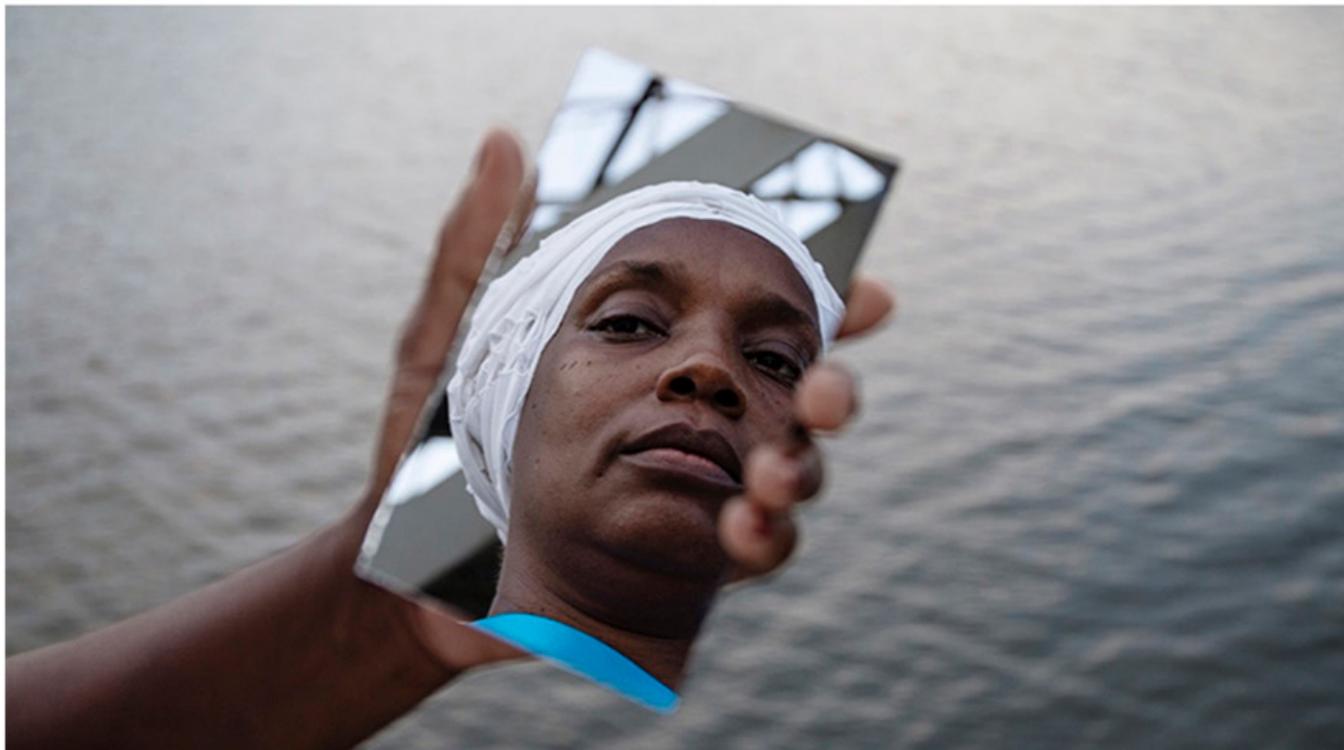


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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

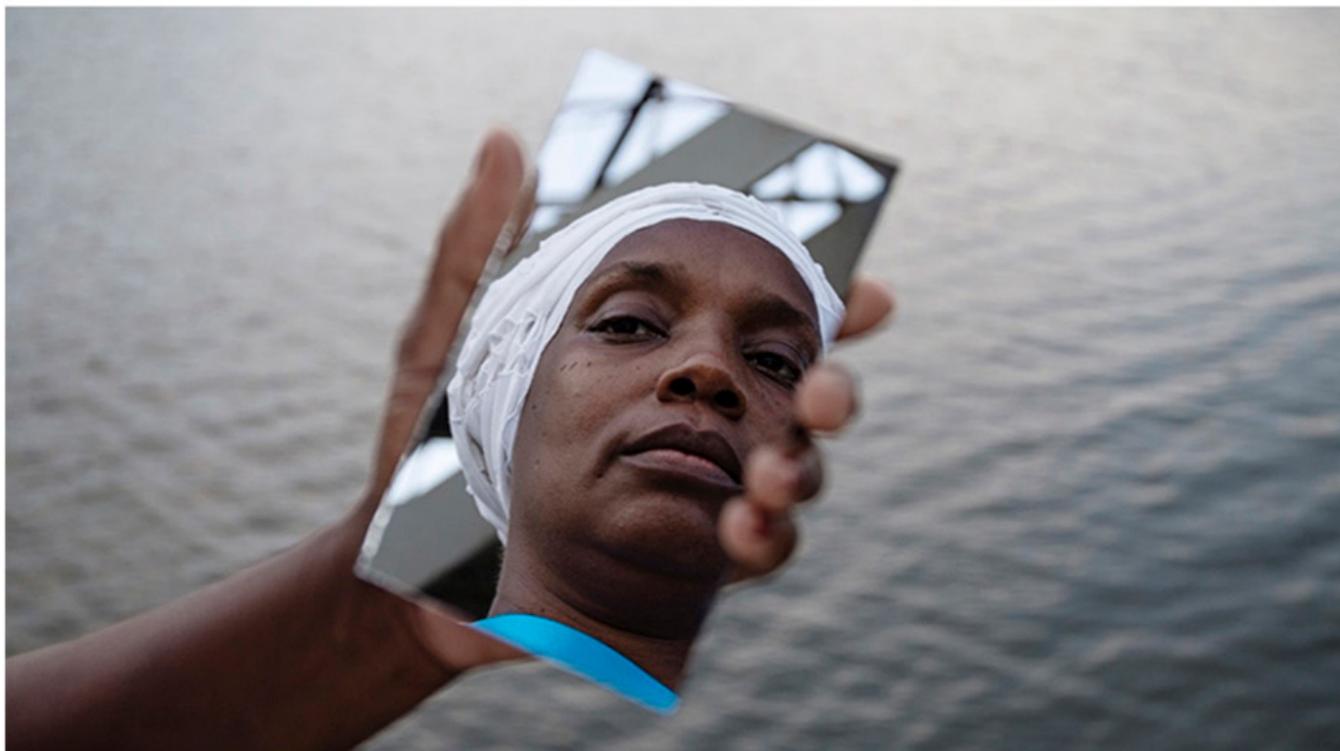


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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)

# Modernidade borderline e a necessidade de pintar

Bianca Knaak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ CBHA

<https://orcid.org/0000-0003-4312-1286>

bknaak@hotmail.com

## Resumo

Validada pelas vanguardas, a pintura ingênua, como se convencionou chamá-la, é considerada antecipadora de muitos aspectos da arte moderna. Da inadequação às tradições acadêmicas e naturalistas – exaltado como rejeição instintiva ao cânone – até a emergência continuada dessa visualidade laica na arte contemporânea como parte das lutas pela imposição de determinadas concepções de mundo e pela atribuição de valor a certos tipos de arte e de artistas, ela permanece, no entanto, nas bordas simbólicas. Sob um pensamento decolonial retorno à heterotopia naif como resgate epistêmico para questionar, num segundo momento, a difusão deste reconhecimento estilístico pelo campo social da arte e daí para a dinâmica cultural e artística de nossa sociedade que tornam esta e outras incorporações poéticas possíveis ou não.

**Palavras-chave:** Arte. Pensamento Decolonial. Pintura. Modernidade. Estephanio Fusbach.

## Resumen

Validada por las vanguardias, la pintura ingenua, como se la denominaba convencionalmente, se considera anticipadora de muchos aspectos del arte moderno. Desde su inadecuación a las tradiciones académicas y naturalistas -ensalzada como un rechazo instintivo del canon- hasta la continua emergencia de esta visualidad secular en el arte contemporáneo como parte de las luchas por la imposición de ciertas cosmovisiones y la atribución de valor a ciertos tipos de arte y artistas, permanece, sin embargo, en los bordes simbólicos. Bajo un pensamiento decolonial, vuelvo a la heterotopía ingenua como rescate epistémico para cuestionar, en un segundo momento, la difusión de este reconocimiento estilístico por parte del campo social del arte y de ahí a las dinámicas culturales y artísticas de nuestra sociedad que hacen de este y otras incorporaciones poéticas posibles o no.

**Palabras clave:** Arte. Pensamiento decolonial. Pintura. Modernidad. Estephanio Fusbach.

Nas palavras de Frederico Morais (1991, p.80) “existe uma produção de arte cujos significados e limites não estão ainda bem definidos” e seus artistas são chamados de ingênuos ou laicos, genuínos, autênticos, instintivos, pintores de domingo ou simplesmente primitivos. Eles pertenceriam a um espaço impreciso entre a arte popular e a arte erudita, entre o campo e a cidade, entre o kitsch e o refinado, oscilando entre manter-se marginal ou atender ao consumo de uma classe média afluyente. Na historiografia da arte ocidental, e talvez mais evidentemente desde Henri Rousseau e sua *Cigana Adormecida* (1897), o caráter pejorativo dessas nomenclaturas mostra, não raro, o quão elitistas, ortodoxas, excludentes e impertinentes elas são.

Seja por certas tendências estilísticas, no manejo de materiais e técnicas, na invocação e releitura de símbolos, rituais, mitos ou numa visão metafísica do mundo e a recorrente memória nostálgica de seus autores, essa pintura ínsita, também dita *naif*, é considerada antecipadora de muitos aspectos da arte moderna.

Com registros desde os primórdios da história, o conceito *naif* surge no século XVIII com filósofos e escritores tais como Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Stendhal, para quem a ingenuidade parecia ser “o sublime da vida comum”. Por sua vez, Kant, Schiller e Goethe falam também do estado ingênuo como de uma qualidade extremamente preciosa e rara, quintessência do verdadeiro, do simples, do natural, daquilo que não pode ser corrompido” (FINKELSTEIN, 1994, p.28). Esse entendimento foi transposto às artes visuais, talvez mais nitidamente, a partir do século XX, com o interesse moderno nas produções e visualidades de soluções antiacadêmicas ou não europeias. Na França, foi desde o banquete em homenagem a Henri Rousseau, em 1908, no ateliê de Picasso junto ao *Bateau Lavoir*, que essa arte ingênua foi recebida no mundo ocidental como pertencente a um gênero especial. Uma forma de expressão estética legítima, historicamente determinada e rapidamente validada pelas vanguardas modernas. No entanto segue-se, costumeira e comercialmente, agregando seus artistas e obras sob rótulos e contenções hierárquicas, segregando-as nas grandes narrativas da história da arte ocidental em classificações subsidiárias. Assim, dado o avançado entendimento da performatividade sistêmica da produção artística – nada permanece como propriedade inalterada dos fenômenos simbólicos, nem como faculdade constante de uma suposta natureza humana – penso que a tal pintura ingênua, como se convencionou chamá-la, ainda incita debates e permite novas clivagens. Mesmo porque, a partir das ciências da arte, são muitos os enlaces cognitivos como nos aponta Canclini:

A sociologia e antropologia demonstraram que o campo simbólico se forma dentro do sistema de relações de produção, distribuição e consumo de cada sociedade; a psicologia social, a antropologia e a psicanálise acumulam evidências de que não

existe algo assim como uma natureza humana com faculdades ou atitudes intemporais; a filosofia contemporânea encerrou, salvo em mínimos recantos, a possibilidade de uma reflexão ontológica segregada do saber social. (CANCLINI, 1979, p.110)

### **Narrar a história é também contar sobre si**

O presente artigo é, por enquanto, o esboço de um projeto de pesquisa sobre as margens e limites de uma produção simbólica engendrada na derivação e desvio da norma canônica das belas artes, justamente no momento em que, por aqui, o pensamento decolonial se debruça sobre as práticas artísticas contemporâneas. A ideia surgiu do meu reencontro com as pinturas de Estephanio Fusbach, um artista de produção numericamente gigantesca na pequena cidade de Campo Bom<sup>1</sup>.

A vontade de revisitar seus quadros trouxe consigo a necessidade de, outra vez, investir na reflexão sobre artistas autodidatas, *outsiders* e outros figurativistas na cena contemporânea. Não para comparar, nem redefinir seus status na prospecção da história da arte, mas, quem sabe, atualizar perspectivas teórico-metodológicas no enfrentamento da pintura artística hegemônica<sup>2</sup>.

Estephanio Fusbach faleceu em 7 de março de 2005 aos 77 anos deixando um acervo estimado em 3.900 pinturas sobre tela, eucatex, chapas de madeira e papel, todas devidamente fotografadas, numeradas, intituladas e catalogadas pelo artista em álbuns pessoais e parte da pesquisa em questão será localizar o que for possível desse material. Após a morte do artista, sua família se desfez das obras o que dispersou seu acervo pela região, assim, das obras que visitei até agora, as mais antigas, realizadas quando ele ainda trabalhava na indústria calçadista local são *Autorretrato* de 1973 e *Retrato de Velho*, de 1971, que foi doada pelo artista ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 1980. A maior parte de suas pinturas foi realizada após sua aposentadoria em meados dos anos 1970, mas, a partir de uma exposição realizada em 2019, *O legado*

---

1 Campo Bom pertence à Região Metropolitana de Porto Alegre e ao chamado Vale do Rio dos Sinos. Seus primeiros habitantes foram os índios Coroados e Minuanos. A colonização por imigrantes europeus começou em 1814 quando Antônio Borges de Almeida Leães e Maria Angélica Velles receberam sesmarias junto ao Rio dos Sinos, área que servia de passagem para tropeiros de gado que vinham dos campos de cima da serra em direção à capital da província. Abundante em água e pasto, era parada obrigatória dos tropeiros, que se referiam ao local como Campo Bom. Em 1824 instalou-se a colônia alemã em São Leopoldo. Um ano mais tarde (1825) desembarcaram os primeiros imigrantes germânicos em Campo Bom, no Porto Blos. A partir da chegada dos alemães, a trajetória de Campo Bom é descrita em três etapas: a etapa colonial, até 1926, quando a colônia é elevada a vila, tornando-se o 2º distrito de São Leopoldo. A segunda, a partir de 1927, quando começa a deixar de ter uma economia essencialmente agrícola, o fluxo migratório traz profissionais liberais e começa a ganhar estrutura de cidade, com uma linha de ônibus intermunicipal (1933), um cinema e a inauguração da estação férrea (1935), novas fábricas, um hospital beneficente (1947), por exemplo. Por fim, sua emancipação se dá em 1959, já na etapa de urbanização iniciada por volta de 1950 e segue até os dias atuais.

2 Esse projeto também tem um apelo pessoal e afetivo, pois foi idealizado num momento de luto pela passagem de Marlise Saueressig (1946 - 2022) minha prima inspiradora, atriz e incansável ativista cultural, que me apresentou Estephanio Fusbach, e empenhou-se para promover a memória e o acervo do "artista de Campo Bom", nossa cidade natal.

*de um imigrante*<sup>3</sup>, soubemos que de suas produções remanescentes duas remontam a 1949 e 1954, quando o artista possivelmente já não estava mais na escola onde, segundo seu próprio relato, havia descoberto seu interesse pela pintura.

Fusbach dedicou-se inteiramente a pintura à óleo assim que pode e viveu sua vida adulta solteiro e sozinho, numa casa que era também seu atelier, construída no mesmo terreno em que vivia a família de sua irmã, na região central da cidade. Nascido em Porto União – Santa Catarina, em 15 de novembro de 1928, Estephanio Fusbach era o terceiro filho de imigrantes alemães que chegaram ao Brasil em 1926<sup>4</sup>. Estava com 11 anos de idade quando em 1939 sua família se mudou para Campo Bom (ATKINSON, 2019). Lá trabalhou desde os 14 em fábricas de sapatos e só pode se tornar pintor ao se aposentar.

Em seu legado, nota-se que, desde o início, intuitivamente ou a partir de fotografias e reproduções impressas, ele pintou tudo que lhe interessava, de paisagens a pessoas comuns, retratos e naturezas mortas, vilarejos medievais e até mesmo a *Monalisa*.

Com especial predileção por ruas e casarios, era inevitável que pintasse os prédios antigos de Campo Bom, aqueles de valor histórico e cultural como a Estação Férrea, o Cinema Imperial, residências centrais e outros. Os mesmos prédios e lugares que via em sua infância ao perambular pela cidade. Suas pinturas descritivas acabaram se transformando em testemunhas de um passado em eminente extinção enquanto a cidade se modernizava urbana e arquitetonicamente. E isso lhe deu o título espontâneo de pintor de Campo Bom, em seu duplo e romântico sentido.

Em 1996 Estephanio Fusbach, “o artista de Campo Bom” tinha registros de 2.400 telas pintadas por ele, dentre as quais, apenas 50 haviam sido vendidas. E, ao ser interrogado numa entrevista para o jornal NH<sup>5</sup>, sobre a quantidade de telas produzidas e o número obras vendidas, respondeu: “Em certa idade a gente não corre mais tanto, atrás do dinheiro”. Segundo o jornalista Gilmar Hermes (HERMES, 1996) interessava ao pintor que suas obras permanecessem no tempo. E ele reconhecia que essa avaliação não dependia exclusivamente dele. “Só o futuro vai dizer se meu trabalho tem valor” pois “as outras pessoas é que atribuem importância aos quadros” afirmava o pintor. Portanto, o pintor interiorano, de carreira tardia e autodidata, sabia do funcionamento do campo artístico hegemônico.

---

3 *Estephanio Fusbach: O legado de um imigrante*. Galeria Municipal de Arte de Campo Bom, Espaço Cultural Dr. Liberato, de 2 de janeiro a 25 de fevereiro de 2019.

4 Johann Stephan Fussbach e Maria Erkens, naturais de Opladen, na época localizado na Província prussiana da Renânia, segundo pesquisa do historiador Roberto Atkinson.

5 Jornal fundado em 1960, de forte perfil comunitário, repercutindo as notícias de Novo Hamburgo, Campo Bom, Estância Velha, Taquara, Montenegro e outras 41 cidades que compõem o Vale do Sinos, Vale do Paranhana, Vale do Caí, Região Metropolitana, Região das Hortênsias e Litoral Norte.

Atento e à margem, nunca se abalou com o sistema das artes. Estephanio Fusbach pintou sua casa e a partir de sua casa. Tímido, talvez em função de sua gagueira, cultivou poucas relações sociais e pouco sabemos de sua vida privada. Nos anos 1990 locomovia-se pela cidade de bicicleta, por vezes acompanhado de seu cachorro, um típico vira-latas caramelo. Após sua morte a família vendeu a casa e se desfez de todo acervo, vendendo, doando e descartando seus pertences como melhor lhe pareceu. Nesses descartes, também os inúmeros álbuns com as fotografias das obras pintadas, devidamente documentadas. Eu pude manusear alguns desses álbuns numa visita a sua casa-atelier em meados dos anos 1990. Zeloso com sua pintura, ele não gostava de manusear as telas apenas para exibi-las a curiosos como eu, à época, estudante de artes plásticas. Preferia mostrar as imagens nos álbuns. Ele mesmo me disse que seus álbuns eram registros importantes para a memória de sua (prolífica) produção e, também, instrumentais para consultar suas imagens para, caso lhe aprouvesse, repintar algum quadro já vendido. As imagens lhe pertenciam. E entendo que não apenas lhe pertenciam como também lhe constituíram enquanto indivíduo, singular e socialmente.

Ele foi autor de seus quadros, gestor de sua produção e inventor de sua memória ao exercitar sua presença no mundo compondo imagens que, mais do que o testemunho ocular, lhe davam o protagonismo narrativo de seu tempo *in situ*. Vivida ou imaginada – temporalmente pouco importa – a realidade *borderline* do fazer imagens com a pintura foi seu espaço de experiência vivificante. Viveu em seus quadros, com seus quadros. Controlou seu tempo presente-passado enquanto aprendia a sobreviver à visão de um futuro incontornável, implacável, iconoclasta e indelicado com seu plácido desejo e presente eterno.

### **Modernidades e o desafio do tempo**

Desde a inadequação às tradições acadêmicas e naturalistas – o que foi exaltado pelos surrealistas como rejeição instintiva ao cânone – produções tais estariam associadas não apenas às tentativas de expressar de forma hipnótica e visionária as determinações do inconsciente mas, também, de todas as valorizações da fantasia, da expressão emotiva, das sensações, como visto desde Chagall até os expressionistas e mesmo nas perspectivas levemente distorcidas que caracterizam as primeiras naturezas mortas de Picasso.

Sendo que tal valorização estética, por Matisse e os *fauves*, por Picasso e pelos cubistas, e também por Kandinsky e os expressionistas abstratos nos interroga sobre as razões estilísticas, formais e sociais na emergência de uma produção plástica – até então tida como menor – como repensá-las a luz das inclusões, reconhecimentos e

resgates de outras bordas e tramas da produção simbólica pelo *maistream* artístico contemporâneo?

### **Descompactar o subtexto**

No início do século XX os movimentos de ruptura acabaram direta ou indiretamente promovendo a valorização dos ingênuos e primitivistas, seja por seu espontaneísmo, irracionalismo e distanciamento dos cânones acadêmicos mas pouco se enfrentou tais produções fora de seus enquadramentos de gênero e exotismo simbólicos.

Ainda que muitas são as nomenclaturas e abordagens teóricas de produções simbólicas que desafiam os julgamentos de valor artístico, persiste uma certa confusão conceitual quando se designam obras de arte como brutas, ingênuas, primitivas e primitivistas; como se os termos empregados possuíssem o mesmo valor semântico e poético e remetessem para realidades artísticas e metodológicas com o mesmo significado estético. O que definitivamente não é o caso. Dubuffet, por exemplo, prospectando sua *art brut* entendia que essas coleções (*art brut*) eram “constituídas por obras de pessoas estranhas ao ambiente cultural e resguardadas de sua influência” (LEIRNER, 1982, p.118). O que, já vimos, definitivamente não é o caso nem de Fusbach, nem de tantos outros e diferentes artistas produzindo nessa tessitura poética e cultural.

Primeiramente é preciso esclarecer que “a arte primitiva nunca é ingênuo. Ao contrário, ela reúne em si todos os dados que em um determinado contexto social são possíveis serem detidos pelo indivíduo adulto” (OSTROWER, 1991, p.75). E, tão importante quanto isso, obviamente é reconhecer que o artista ingênuo não é um ser primitivo ou infantilizado. No entanto, semelhante à criança, ao retratar o mundo em que vive acredita fazê-lo fidedignamente. Não obstante, o artista expressa o mundo, interpretando-o pessoal e conjunturalmente e nisso costuma incidir certa nostalgia e idealização. Novamente é, então, um artista diferente daqueles autores que jamais fazem abstração de sua condição sócio biológica, na qual ainda não se produziu a fratura entre indivíduo e sociedade ou dos autores alienados.

Portanto, em arte, seja popular, ingênuo, alienado, *naif*, bruto, primitivista, primitivo, menor ou erudito, é preciso admitir que seu status evolui e distingue a partir de processos coletivos de trabalho afirmativo e disciplinar e, que sua consolidação paradigmática é, portanto, a própria experiência social, simbólica e historicamente solidificada, caso a caso. E sendo assim, tanto quanto a produção simbólica de sociedades estruturalmente diferentes da ocidental, a produção artística registrada pela história da arte é também a “extensão da tendência de todas as coletividades para salvaguardarem a experiência social por elas duramente adquirida, passando-a de uma geração a outra como tesouro

herdado". (FISCHER,1971, p.176). Ou seja, expressão da maneira que pensamos e nos relacionamos com o mundo.

Variações temporais e entre as correntes de pensamento, na significação de determinadas categorias, fazem parte das lutas pela imposição de determinadas concepções de mundo (e de *art world*) e pela atribuição de valor a certos tipos de arte e de artistas. Isso se aplica ao reconhecimento e valorização, no primeiro momento circunscrito aos movimentos de vanguarda, que alcançou um público crescente com a inclusão de muitos artistas *outsiders* no circuito de reprodução cultural da educação estética, nas instâncias de consagração e comercialização de obras, nas histórias da arte, etc.

No Brasil, esse movimento de escrutínio antropológico, por assim dizer, se torna programático a partir dos manifestos Pau-Brasil e Antropófago. Desde lá, certa caracterização ideologicamente edulcorada foi conduzindo no modernismo brasileiro as ideias de nacionalidade e identidade cultural. Essa busca pela realidade, autenticidade e especificidades simbólicas abriu perspectivas estéticas, fez revelações, inclusões artísticas e também perpetrou paradigmas em visualidades que ainda repercutem. Artistas antes invisíveis pelo *mainstream* tornam-se emblemáticos para nossos circuitos artísticos elitizados. E cabe aqui lembrar, a título de ilustração, dois casos de projeção internacional sob o viés identitário: em 1966, Chico da Silva premiado em Veneza e, em 1992, Lia Mitterakis na capa da revista Time Magazine, espaço ocupando antes dela apenas por "Picasso, Salvador Dalí, Diego Rivera e Rauschenberg" (FINKELSTEIN,1994, p.32).

Chico da Silva (Francisco Domingos da Silva (Alto Tejo, Acre, 1910 - Fortaleza, Ceará, 1985), começou "a desenhar a carvão e giz sobre muros e paredes de casebres de pescadores por volta de 1937, em Fortaleza". Mas só se reconheceu como artista por volta de 1940 quando, graças ao "crítico e pintor suíço Jean Pierre Chabloy, inicia-se na pintura à guache". Já em 1945, de acordo com a Enciclopédia Cultural Itaú, juntamente com Chabloy, Antônio Bandeira e Inimá de Paula, expõe na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro". Descendente de índios, entre 1961 e 1963, portanto pouco antes de Veneza, o desenhista e pintor havia trabalhado no recém-criado Museu de Arte da UFCE<sup>6</sup>. Em 1966, Chico da Silva recebeu a menção Honrosa de pintura na XXXIII Bienal de Veneza. E a partir dali, despontou para o Brasil e o mundo.

Em 1992 a pintora autodidata brasileira Lia Mitterakis (Rio de Janeiro, 1934 – 1998) teve sua obra (uma paisagem carioca) na capa da revista Time Magazine de Nova York

---

<sup>6</sup> Consta ainda em sua breve biografia disponível na Enciclopédia Cultural Itaú que "depois de permanecer quatro anos internado em um hospital psiquiátrico, volta a pintar em 1981".

(nº 22 de 1º de junho de 1992), em função da ECO - 927. Considerada a primeira artista *naïf* brasileira a possuir um marchand estrangeiro (NY), Lia Mittrarakis viveu quase toda sua vida na Ilha de Paquetá, a partir de onde pintou a ilha e a cidade do Rio de Janeiro, quase sempre panoramicamente. Em 1993, foi eleita para a Academia de Belas Artes, tornando-se também a primeira *naïf* imortal do Brasil.

Isto posto, por brevidade cito Paulo Mendes de Almeida (1976): “Pois que – deixemos de lado um idealismo tolo – a arte só floresce onde encontra mercado propício. Isso é assim e sempre foi assim”. Por isso insisto: a não ser controladora e comercialmente, nem primitivo, nem ingênuo ou outros que tais servem adequadamente à definição de uma pintura academicamente dissidente. Sobretudo no século XXI quando encontramos adjetivações e condicionamentos permeando a crítica da produção artística atual propondo (ou polemizando) sistêmicos e mercantis enquadramentos étnicos, geográficos e de gênero, por exemplo.

### **A necessidade de pintar**

Jung teria dito que pintores *naïfs* representam “os últimos ecos da alma coletiva em via de desaparecimento”. E o que nos dizem, por exemplo, artistas indígenas contemporâneos sobre suas práticas simbólicas e artísticas?

Para Fayga Ostrower (1991) a arte dita ingênua é assim definida por uma taxionomia, hierarquicamente constituinte de nosso contexto cultural e artístico. E a imprecisão conceitual, e não apenas terminológica, ao redor dessas obras e artistas gerou muita apropriação teórico-metodológica no século XX. O certo é que a pintura leiga é produção de quem ainda está social e culturalmente integrado à ordem institucional vigente, mesmo que econômica e politicamente apenas marginalmente. Mas está, ainda assim, inserido e reverente aos valores sociais aos quais estabelece ligações com seus próprios desejos, ideais artísticos e o mundo em que vive.

O artista (ainda) dito ingênuo imprime sua visão pessoal e personalizada às narrativas temáticas eleitas e, mesmo quando retrata vivências pessoais, comumente transcende a autobiografia buscando a universalidade de sua expressão. Possuidor de uma autonomia formal, transita por diferentes tendências estilísticas, fato que para além do surrealismo, levou artistas considerados intelectuais e eruditos, a perseguirem uma espontaneidade, ingênua ou inconsciente, recorrendo a este modo de expressão como fonte de inspiração para suas próprias obras como podemos ver em Paul Klee (1879 —1940), Miró (Joan Miró i Ferrà. 1893 – 1983), e o próprio Dubuffet (Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901 — 1985).

---

7 A Conferência Eco-92 ou Rio-92 foi a primeira Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro de 03 a 14 de junho 1992.

Não sei dizer se Estephanio Fusbach pensava sua necessidade de pintar como parte de uma função social ou de autoconhecimento e memória de diferenciação entre sociedade e indivíduo, características da arte na civilização moderna. Biográfica e formalmente é fácil classificar sua pintura no nicho dos ingênuos. Mas Estephanio Fusbach repelia com firmeza o rótulo *naif*. Sentia-se diminuído pelo adjetivo. Jamais se considerou um pintor ingênuo. Na sua visão todas as decisões tomadas ao longo de sua pintura eram conscientes e pertinentes, mesmo quando imperfeitas. Autodidata, aprendeu a pintar observando reproduções dos mestres, estudando os grandes gênios da pintura ocidental, num recorte afetivo e pessoal de inspirações e preferências. Sua prática pictórica não era aleatória nem recreativa, nem de domingo. Foi sua razão diária.

### Decifra-me

Procurar as obras remanescentes de Estephanio Fusbach em parcas e esparsas coleções particulares me desafia a pensar na emergência continuada dessa visualidade na pintura brasileira contemporânea. Segundo Bourdieu, a lógica da constituição de um campo social é presidida pela construção de uma autonomia crescente dos próprios agentes produtores na definição dos critérios e sistemas de sinais de valor dos produtos típicos do campo. Sendo a utilização de uma linguagem comum, nesse caso, artística<sup>8</sup>, o principal elemento na configuração de um campo, variações temporais e entre as correntes de pensamento na significação de determinadas categorias fazem parte das lutas pela imposição de determinadas concepções de mundo e pela atribuição de valor a certos tipos de arte e de artistas. Isso se aplica ao reconhecimento e valorização, que num primeiro momento foi circunscrito aos movimentos de vanguarda, mas alcançou um público crescente com a inclusão de muitos artistas laicos no circuito de reprodução cultural da educação estética, da comercialização de obras, das histórias da arte etc. Como já dissemos, segundo Pierre Bourdieu, em *O Poder Simbólico* (1989), a lógica da constituição de um campo é presidida pela construção de uma autonomia crescente dos próprios produtores na definição dos critérios e sistemas de sinais de valor, dos produtos típicos do campo. Portanto, fora do campo artístico instituído sob hierarquias hegemônicas e estilísticas pode-se falar em arte ou tipificar um artista?

Ao refletir sobre as abordagens decoloniais para certa produção contemporânea retornei a heterotopia *naif* como resgate epistêmico. Se é possível identificar a atitude dos artistas modernos no sentido de valorizar a resultante espontânea de uma ruptura com os cânones que eles próprios pretendiam questionar, num segundo momento a difusão deste reconhecimento para o conjunto do campo social da arte, e daí para a

---

<sup>8</sup> No caso específico do campo artístico, incluímos, além dos artistas, os críticos, apreciadores, colecionadores, curadores, colecionadores, marchands, etc.

dinâmica cultural e artística de nossa sociedade, exige que se recorra aos imperativos sociais mais amplos (transversais?) que tornaram esta e outras incorporações possíveis. E esse deve ser o escopo da pesquisa que ainda estou construindo.

## Referências

- ALMEIDA, Paulo Mendes. *Dea Anita ao Museu*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1976.
- ATKINSON, Roberto. Estephanio Fusbach; o legado de um imigrante. In: *Migrações, Educação e Desenvolvimento*: volume 3: convergências e reflexões [recurso eletrônico] / Andrea Helena Petry Rahmeier; et al (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CANCLINI, Néstor García. *A Produção Simbólica: Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- CHICO da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9894/chico-da-silva>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- FINKELSTEIN, Lucien. *Naïfs Brasileiros de Hoje*. São Paulo: Camara Brasileira do Livro, 1994.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- HERMES, Gilmar Adolfo. *Estephanio abre exposição – Artista mostra obras, a partir de hoje, na Câmara de Campo Bom*. *Jornal NH*. Novo Hamburgo, 23 de janeiro de 1996, p.45.
- KNAAK, Bianca. Três registros na arte contemporânea: ingênuo, primitivo, primitivista. IN: *Revista de Estudos FEEVALE* Novo Hamburgo -RS, v. 19, n.1 e 2, 1995.
- LEINER, Sheila. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo, editora perspectiva, 1982.
- MORAIS, Frederico de. *Panorama das artes plásticas - século XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

**Como citar:**

KNAAK, Bianca. Modernidade borderline e a necessidade de pintar. *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. 1267-1277, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.103>

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