

COLONIALISMO E CULTURA POPULAR: O CASO DE CHICO DA SILVA

David A. Silberstein

Na opinião de vários autores, histórica e sociologicamente, o reconhecimento da arte primitiva no panorama artístico europeu começou com os *naifs* franceses do século XIX e se vincula ao Romantismo e a reações de toda ordem contra as conseqüências da Revolução Industrial. Por um lado, os produtores de arte primitiva vinham, na maioria das vezes, de grupos sociais urbanos cujas ocupações artesanais estavam sendo eliminadas pela racionalização de trabalho em unidades fabris. Por outro, os consumidores dessa arte, inclusive aqueles oriundos das novas camadas burguesas que surgiram da Revolução Industrial, se apegavam a visões ideológicas que rejeitavam a sociedade de classes em formação. Entre os modelos alternativos de ordem e paz social, projetavam-se paisagens imaginárias rurais e oníricas.

Essa explicação, tão pertinente às condições européias que tem em mira, deixa a desejar, porém, quando muda-se o enfoque para o Terceiro Mundo. A industrialização tardia, a dependência econômica, as barreiras à mobilidade social e a integração marginalizada de grandes contingentes populacionais nos pólos urbanos, todos estes fatores que diferenciam as condições de desenvolvimento na periferia daquelas do centro, sugerem ao cientista social a busca de quadros de referência mais adequada para a compreensão de fenômenos culturais

que surgem dentro deste contexto. O caso de Chico da Silva não deveria fugir à regra. Proponho-me, portanto, a abordar alguns aspectos da vida e obra do grande pintor primitivo cearense a partir de parâmetros que em conjunto (dentro de um padrão teórico que nesta primeira formulação não insiste em todo o rigor e especificidade que seriam desejáveis) eu designaria como colonialismo.

Antes do surgimento dos *naifs* franceses do século XIX, o "primitivo" já tinha figurado na consciência intelectual europeia. Com a descoberta das Américas, a figura do "bom selvagem" passou a se incorporar ao elenco de estereótipos mais ou menos exóticos que se encontram na obra de escritores desde as viagens do veneziano Marco Polo ao Extremo Oriente. Para os filósofos neoclássicos franceses dos séculos XVII e XVIII, o "bom selvagem" representava o homem em seu presumível estado natural, o qual, entre outros princípios, lhes servia de base para pensar uma ordem político-jurídica mais legítima do que o antigo regime.

Alguns autores chegam mesmo a atribuir a cristalização da idéia da moderna democracia à transposição imaginária do índio americano para as bandas europeias. Sem discutir os méritos desse argumento e examinar as premissas a partir das quais se transforma silvícola em cidadão, é importante constatar que, longo da história, a idealização do colonizado tem contribuído pouco como freio a conquista; em muitas ocasiões, aliás, ela serviu de fato para respaldar a transferência de tutela de um grupo para outro entre os representantes da nação ou nações conquistadoras, como se registra, por exemplo, no episódio das missões jesuítas no Brasil, como no resto da América Latina.

Acompanhando as próprias necessidades de expansão da Revolução Industrial, o contato foi se tornando mais íntimo com culturas primitivas em outros continentes, para os quais os europeus levavam sua missão comercial e "civilizadora". Paralelamente o novo colonialismo deu origem a novos impérios, cujas disputas e conflitos provocaram duas guerras mundiais, além de inúmeras outras formas de violência do homem

contra seu semelhante, violência muitas vezes legitimada pelo não reconhecimento do semelhante como tal. No decorrer dessa sucessão de crises, a consciência intelectual européia forçosamente se despertou para novos significados do primitivo, que passou a ser uma ótica pela qual avaliar a viabilidade moral da sua própria civilização, é um espelho em que se refletiam suas motivações reprimidas e a relatividade de suas normas de convívio social, político, jurídico, religioso, etc.

A meu ver este pano de fundo estava vivamente presente no deslocamento do franco-suiço Jean Pierre Chablotz, descobridor de Chico da Silva, da Europa para o Brasil na sua chegada à Fortaleza nos fins da década de 30. Ceará passava por um período de relativa prosperidade. Sua economia, fechada em consequência da Grande Crise, se voltava para fora de novo. A última seca tinha sido em 1932. O algodão recuperava mercados externos, ao ponto de o Presidente Getúlio Vargas usar a política de comércio exterior de algodão para tirar vantagens tanto da Alemanha como dos Estados Unidos, que já se preparavam para a guerra. Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, e a gravitação do Brasil para o campo dos Aliados, vieram novos estímulos para a economia local: a exploração de minérios e outras matérias-primas estratégicas, e a injeção de dólares gastos por marinheiros americanos ligados à base de apoio que foi estabelecida em Fortaleza. Tudo indica que o comércio clandestino também prosperou a partir dessa época.

No mundo das artes plásticas houve também grande eferescência, com a chegada, embora tardia, do modernismo. Em 1941 surge o Centro Cultural Cearense de Belas Artes. Em 1943 a União Estadual dos Estudantes realiza o Primeiro Salão de Abril, um sucesso do Centro. A SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas) é fundada em 1944 e patrocina o Segundo Salão de Abril dois anos depois. Foi através dessas entidades que iniciaram-se as carreiras artísticas de Antonio Bandeira e Aldemir Martins, para citar apenas os artistas cearenses mais conhecidos da mesma geração de Chico da Silva.

Jean Pierre Chabloy dava aulas de arte, desenho e música em Fortaleza.

Embora sua própria pintura sempre continuasse fiel à sua formação clássica acadêmica, ele era dotado de uma liberalidade de espírito que admitia outras tendências, as quais ele incentivava como manifestações significativas para um despertar local pelas Artes e pela Arte.

Pelos depoimentos de artistas cearenses que o conheciam bem, ele era dotado de grande liberalidade de espírito, com veias de filósofo e místico, e se encantava pela simplicidade e espontaneidade rústicas do povo cearense. Poder-se-ia imaginar que o ar e aspeto cosmopolitas do centro urbano de Fortaleza na época — marcado por uma arquitetura francesa a modo provinciano — também contribuía a sua sensação de acolhida nas terras alencarinas. É significativo, acredito, que com o crescimento da cidade, decorrente da “invasão rural”, Chabloy foi encurtando os períodos de suas estadas e se pôs a reclamar as modificações que a cidade sofria: o “paraíso” estava se perdendo. Não é coincidência, portanto, Chico da Silva tornar-se alvo das críticas do Chabloy em 1969 por ter deixado de ser ingênuo.

De acordo com a versão mais divulgada das circunstâncias da descoberta, Chabloy passeando na Praia Formosa em 1943 deparou com figuras de “aves elegantes, peixes monstruosos e navios fantásticos” pintadas com giz, carvão e folhas nas paredes de casebres de pescadores. O pintor era um jovem de aproximadamente 17 anos, de feições e hábitos indígenas; chama-se Francisco Domingos da Silva. Feito o primeiro contato — que demorou meses para ser realizado, devido à desconfiança de Chico — Chabloy lhe forneceu guache e papel. Os primeiros resultados foram expostos em coletivas em Fortaleza — Primeiro Salão de Abril — e no Rio, na Galeria Askanasy (a primeira galeria de arte moderna no Brasil) em 1945 (o ano de sua fundação), ao lado de obras do Bandeira, Aldemir e outros artistas cearenses.

A repercussão, porém, foi aquém do que Chabloy deve ter esperado. O próprio movimento artístico cearense sofreu

um esvaziamento com a saída do Bandeira e Aldemir em 1945, quando passaram a residir no Sul e no Exterior. O modernismo nas artes cearenses assim perdeu em prazo bastante curto a plenitude de sua força renovadora, que se estendia a áreas além de arte propriamente dita. Embora a SCAP tenha persistido até 1958, registra-se uma diminuição sensível do vigor crítico, uma atitude necessária para que o talento nativo se apodere dos modos intrusos de expressão, oriundos de sociedades onde são gerados por processos sociais que os dotam de sentido, sem que esse talento se torne escravo de formas vazias que levam a estereotipização da própria realidade local.

Efetivamente, os dois pólos do modernismo cearense — Bandeira e Aldemir, por um lado, e por outro o “primitivo” Chico da Silva, cuja obra foi introduzida por Chabloz — se deslocaram logo para outros espaços. Os primeiros, inquietos, encontraram meios e estímulos para seguirem o caminho do emigrante. Chico da Silva, sem essa possibilidade, foi obrigado a tomar um caminho interior, muito mais tortuoso, face à brutalização que sofreu. Em sociedades marcadas por alto quociente de dependência, onde as elites dirigentes se empenham sobretudo na manutenção do pacto colonial, com outros países ou regiões dentro do mesmo país, esses dois caminhos representam as principais alternativas para aqueles que, uma vez beneficiados por aberturas “para fora”, não se conformem com as limitações que o meio local impõe — inclusive o discurso falso que decorre de tentativas constantes de mistificar as estruturas de dominação e subordinação que lhes barraram o caminho.

Chabloz continuou a patrocinar a pintura de Chico durante 5 anos, até sua volta à Europa, nos fins da década de 40. Pelo que se sabe, foi o único comprador das obras de Chico nesse primeiro período. Por força de circunstâncias, Chabloz então exercia um monopólio sobre a produção do artista, um papel que ele assumiu com admirável senso de responsabilidade. Não pensava em retornos materiais imediatos. Interferia o mínimo no trabalho de Chico. Abstinha-se de sugerir dire-

ções; aliás, atribuía a Chico grande capacidade de auto-crítica. Chabloz reconhecia no artista primitivo não só a força da sua imaginação mas também a habilidade de desenvolver futuras próprias no uso do guache, possivelmente em decorrência da sua experiência anterior na pintura mural.

No entanto, pelo modo em que o produto do seu trabalho como intelectual se inseriu no contexto mais amplo da sociedade cearense e suas ligações para fora, a atuação do descobridor deveria ser vista por outro prisma. Os quadros de Chico, ao invés de serem comercializados, pois o mercado local ainda inexistia, passaram a ser oferecidos como presentes aos membros da elite cultural local. Essa prática promocional, em prol do pintor e seu descobridor, seria posteriormente estendida aos círculos europeus interessados na arte primitiva, dos quais viriam eventualmente os sinais para a obra adquirir um valor traduzível em cifras, para a futura orientação das elites locais.

O vínculo assim estabelecido, entre Chico e Chabloz, foi o primeiro passo de longo e acidentado processo de tornar (para Chico e a quase totalidade das pessoas que formavam seu mundo) o indivíduo e seu nome mais importantes do que o artista, sensível interprete da experiência do caboclo cearense. Paralelamente, haveria a sacralização da obra, sua retenção em museus, galerias e coleções particulares, longe das vistas de Chico e dos pescadores cujas casas ele anteriormente decorava.

Durante um período de mais ou menos 10 anos Chabloz se encontrava na Europa, e a produção de Chico parou, por falta de compradores. O pintor voltou a viver de biscates, enquanto sua obra foi apresentada por Chabloz em vários países da Europa, onde despertou grande interesse por parte da crítica. Em 1952 Chabloz escreveu a artigo "Um Indien Brésilien Reinvante la Peinture", publicado no *Cahiers d'Art*. Nessa época um dos maiores admiradores do trabalho de Chico foi o ex-Ministro da Cultura da França, André Malraux, que escreveu para Chabloz recomendando, sabiamente, que fossem encomendados muros ao artista.

Foi nesse intervalo, também, que estabeleceu-se a base da disjunção entre a obra de Chico conhecida pela crítica europeia e aquela que mais tarde viria a ser conhecida pela crítica brasileira, que com poucas exceções, só tomou conhecimento da obra do artista feita a partir dos começos da década de 60, quando Chabloz voltou ao Ceará e arranjou para Chico uma colocação no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, onde ele começou a pintar de novo, esta vez sob a égide da elite cultural local. Como outros artistas cearenses nesse tempo, Chico recebia um ordenado de funcionário, ficando sua produção artística para o Museu. As vezes o pintor presentearia as pessoas que lhe davam ajuda. Aos poucos, porém, as galerias do Sul começaram a procurar seus quadros, inclusive para atender pedidos provenientes da Europa; Chico, então, largou seu cargo, para poder atender à nova freguesia.

Logo em seguida, por volta de 1963, Chico conheceu seu primeiro *marchant*, Henrique Blum, apresentado por Chabloz. Além de ser companheiro de reuniões musicais de Chabloz, Blum era proprietário de uma casa de lanches no centro da cidade. Por ser um dos primeiros estabelecimentos onde se comia pizza em Fortaleza, a casa era freqüentada por universitários e membros da burguesia local. O início da escola Chico da Silva, ou F.D. Silva, como ficaram sendo assinados os quadros pintados por Chico, seus discípulos diretos e outros, foi quase simultânea. Ao descobrir que havia quem ajudasse na produção de quadros (veja o depoimento de Babá), Blum deslocou a produção para sua residência, nos fundos da casa de lanches. Durante um curto período, até sua esposa chegou a ajudar na produção. Este sistema, porém, foi logo modificado, quando Chico decidiu-se a voltar para o Pirambu, onde preferia trabalhar e podia atender diretamente seus fregueses. O pintor deixava Babá na casa de Blum e ia lá no fim do dia para assinar os quadros feitos pelo seu primeiro discípulo.

Era bastante natural para Chico tentar satisfazer a demanda crescente por seus quadros através da ajuda de jovens do bairro que tinham talento e interesse na pintura. Afinal, muitos

grandes mestres da pintura tinham suas escolas. Além disto, o que é considerado "imediatismo" no comportamento de Chico deriva-se não só da prática indígena de arte repetitiva e anônima, mas também da súbita mudança que ocorreu no mercado depois do intervalo de 10 anos em que ele deixou de pintar. O que mais interessa, a meu ver, é a propensão de membros das classes dominantes a caracterizar como "imediatista" o comportamento de membros das classes subalternas.

Dever-se-ia, portanto, indagar mais criticamente com respeito às atitudes que levaram a elite cultural local e negar, de uma forma ou outra, um grupo que se formava em torno de Chico e que produzia quadros que viriam a ser reconhecidos como uma manifestação nova da cultura popular no Ceará (e finalmente explorados como tais no Centro de Turismo, etc.). Para muitas pessoas de Fortaleza, a existência do grupo não era segredo. Um dos representantes mais destacados da elite cultural local chegou mesmo a recomendar, em artigo publicado em jornal, que a pessoa que quisesse um quadro de Chico prendesse o pintor por 2 ou 3 dias e lhe desse o material de que ele precisasse. O que o articulista deixou de observar ou comentar, porém, é o fato de que não era a supervisão constante do freguês que determinasse que a obra sairia mais como criação "original" do que a execução de um quadro da escola. Por paradoxal que pareça, muitas das criações mais "originais" a partir de 1963 foram feitas no Pirambu, com a assistência dos discípulos.

Conclui-se que, em função das reações que se temia provocar fora com a divulgação do fenômeno, que, além de outras coisas, violava os cânones da arte culta no que se refere à integridade de autoria, julgava-se preferível deixar a questão da escola para Chico e seus marchantes resolverem. A este nível, porém, o medo de ser acusado de procedimentos classificados como criminosos acabou contagiando Chico e ao mesmo tempo abrindo brechas para os marchantes negociarem diretamente com os jovens discípulos, que aceitavam menos por seu trabalho do que os preços que Chico pedia, quando a venda cabia a ele. Já que certas nuances de fatura não

importavam para os marchantes, os quais, se supõe, atendiam aos gostos dos fregueses no Sul, etc., e devido à boa aprendizagem dos discípulos, a mercadoria era considerada uma só, e muitas vezes Chico recebia apenas pela sua assinatura.

Para o sociólogo e jornalista Luiz Carlos Antero, o não-reconhecimento da escola faz parte de uma estratégia mercadológica da elite, seguindo o exemplo do Chabloz. Não há por que situar a questão num plano tão restrito, ainda mais porque a produção do Pirambu, afinal, atendia aos pedidos dos marchantes. Convém estender as vistas ao complexo ou estratégia cultural do Ceará a partir da sua própria condição dependente e estrutura social semi-colonial.

O problema da elite cultural local se vincula aos de interesses da oligarquia de algodão e gado que domina as esferas de decisão política e econômica da região. No fundo as mesmas atitudes que levaram a negação da realidade de uma escola popular no Pirambu, se refletem na produção intelectual dessa elite, que manifesta forte apego a um catolicismo fatalista com propensidades místicas e/ou telúricas, como se fosse uma parodia da literatura regional de realismo social das décadas de 30 e 40. Com a predominância do naturalismo piegas, o metafisismo ou o mero saudosismo, procura-se defender os "valores regionais" contra o assalto de informações e preocupações que os meios de comunicação de massa, etc., trazem do Sul e do Exterior. A miséria objetiva em que vive a grande maioria da população é vista paternalisticamente (coronelisticamente): Segundo essa visão, é a miséria que permite harmonia na relação homem-Natureza; é ela que elicit coragem e astúcia pessoal ou revela as deficiências individuais; é ela que se perpetua em decorrência de catástrofes naturais, como as secas, castigos de Deus que assolam a região. Em todos os casos, tende a se desviar a atenção de uma estrutura social que brutaliza o homem supostamente livre e mobiliza sua mão-de-obra barata para a construção de obras públicas e particulares, o trabalho no campo e outros serviços.

A elite cultural se reproduz através de substituições, menos freqüentes, porém, que aquelas que ocorrem na constituição da oligarquia do algodão e gado. Esta situação de mobilidade (ou imobilidade) social relativa confere à elite cultural um papel importante na articulação da "consciência regional", que, de acordo com os interesses dos grupos dominantes na região, deveria contribuir para a reprodução da estrutura social existente, através de neutralizar descontentamento e estimular submissividade, por um lado, e, por outro, agir como intermediários, sensibilizando os centros colonizadores a continuarem a prestigiar a oligarquia com a participação na aplicação de recursos na região.

No meio dessa sociedade colonizada, em que prevaleciam relações pessoais de dominação-subordinação, poder-se-ia dizer que Chico da Silva, entre os marchantes e a elite cultural local, enfrentava uma situação bastante semelhante àquela que se apresentava aos "homens livres" no Brasil escravocrata. As opções eram limitadas: mobilidade individual, alcançada pela coragem ou pela astúcia, ou submissão.

Na prática, embora ele tenha recorrido às opções de mobilidade, nenhuma delas podia lhe proporcionar a autônoma base que ele procurava e que sua escola, em parte e em certos momentos, supria. A coragem foi assumida na forma de valentia, como máscara, para Chico não deixar de ser ouvido, pois seu nome ganhara uma força e um valor fora da realidade que ele conhecia. Tudo o levava, quando em posse de dinheiro, a portar-se como fazendeiro-coronel dentro do Pirambu. Este foi o único modelo cultural de poder que a sociedade local lhe transmitira.

Sem dúvida, a imprensa também teve grande participação-perpetuação dessa, bem como de outras imagens em torno da figura do pintor.

Do lado da astúcia, não lhe sobrava muito espaço de manobra. Não havia mais meios de controlar a produção e o artista negou-se a correr o risco, e cair no contrasenso, de denunciar os "falsificadores" que ele mesmo tinha iniciado

na pintura ou consentido a ajudar, muitas vezes em atenção a pedidos de vizinhos do Pirambu. Mesmo assim ele ainda tentava aproveitar das suas relações sociais e ficar com uma parte de comercialização. Seus fregueses costumeiros compravam "para ajudar", e ainda que não se saiba bem o que acontecia depois com os quadros, Chico foi sempre obrigado a vencer pela insistência. Este tipo de mobilidade, evidentemente, nada contribuía para estabilizar as bases do seu trabalho. Pelo contrário, o acesso que Chico gozava às elites locais foi redondamente explorado por seus *marchants*, eles, sim, aspirantes ativos à mobilidade social. O aparecimento de seus nomes nas colunas sociais dos jornais da cidade na época mostra o quanto eles foram bem sucedidos em galgar posições mais elevadas. Para a elite cultural local, esses indivíduos eram muito mais capazes de esconder ou controlar a produção coletiva de quadros do que Chico por si mesmo.

A submissão ficou selada.

Quando o pleno sucesso, consagrado pela Bienal de Veneza de 1966, deu oportunidade para Chico e sua persona como artista, se reencontraram, portanto, várias interferências fortes não-artísticas já tinham se interposto no caminho. Um dos resultados disso é que, apesar da sensibilidade de Chablos e alguns críticos europeus e brasileiros, o que acabou se destacando na identificação da sua obra são apenas os aspectos exóticos, tropicais, baseados na reconstrução imaginativa de elementos reais e míticos da Amazônia. Sem querer negar o valor desses aspectos, a exagerada ênfase que lhes foi dada levou a se ignorarem os elementos que refletem de uma forma crítica a vivência de Chico como nordestino, como cearense, observador do mundo atribulado em que vivia, um mundo que evidenciava a tragédia do deslocamento de nordestinos para o Amazonas, com as estórias que traziam de lá, e, mais perto de casa, os industriais das secas, as brigas sertanejas e mesmo as guerras travadas entre nações. Em forma de hipóteses para informar a leitura da obra primordial de Chico (da década

de 40 e da época do Museu de Arte da UFC), esses elementos poderiam ser expressos assim:

1. A natureza 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;

2. Os bichos se agitam uns contra os outros quando têm que competir por alimentos ou quando um invade o espaço do outro;

3. O homem é um intruso na natureza, que se revolta contra ele e procura afastá-lo;

4. Enquanto o homem desfigura a natureza com suas atividades predatórias e bélicas, os bichos adquirem força pela sua agressividade, embora isto os isole do seu fundo, os tornando espantosos;

5. O homem deixa de ser um intruso na natureza, na medida em que se transforma em bicho.

É preciso entender essas hipóteses à luz de uma relação, real e mítica, que existe entre homens e bichos no Nordeste semicolonial. Muitas são as situações em que a brutalização do homem o leva a encarar a vida dos bichos como mais humana do que sua própria. O homem então transfere para os bichos qualidades que ele próprio gostaria de poder externar, mas que se lhe é permitido somente dentro do contexto de festas, cultos e literaturas populares. Em casos extremos ele pode, simbolicamente, se transformar em bicho mesmo, como o cangaceiro-jagunço, que ora vivia por sua banda, ora vivia para defender os interesses dos latifundiários que o protegiam. Embora esta transformação em bicho tenha sido interpretada como uma forma de mobilidade individual, os limites eram bastante estreitos, e há de se lembrar que na maioria das vezes a transformação era obrigada pela destruição da

vida familiar, devido a incidentes que ocorriam durante as lutas entre latifundiários.

Essa inversão de posições na natureza entre homem e bicho foi captada pelo escritor nordestino Graciliano Ramos, no seu romance *Vidas Secas*. O crítico Antonio Cândido destaca o fato que a cachorra Baleia é mais humano do que os retirantes que acompanha.

Na pintura de Chico da Silva, observam-se visões semelhantes. Às vezes as transformações partem de uma atitude lúdica, como por exemplo, em um quadro pintado na época que Chico produzia para o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, no qual um mesmo protótipo serve de base para uma seqüência que envolve baratas, folhas e cabeças de homens bigodudos. Raramente aparece a figura humana inteira; são representados apenas fragmentos, que em certos quadros resultam de uma violentação visível da integridade do corpo (cabeças, possivelmente de cangaceiros, penduradas dos galhos de uma árvore; cabeças e membros, lembrando ex-votos, incorporados ao tronco de outra árvore; o corpo de um paraquedista caído no chão com sangue jorrando de onde era um braço, enquanto o braço continua a descida junto com o paraquedista e chovendo sangue sobre o corpo caído. Com maior freqüência partes de bichos se encontram misturadas com partes de homens.

Sobre os F. D. Silvas atuais, o que sobrou dessas raízes de certa forma representa etapa final de um processo colonizador que começou no caso de Chico há 35 anos. Agora, porém, sob estímulo do turismo, o processo envolve um número bem maior de pessoas, não mais exclusivamente oriundas de ou aspirantes à elite cultural local.

Estudiosos do colonialismo francês na África concordam que em tais situações costuma acontecer uma formalização do estilo artesanal. Quando o artesão sofre, junto com o resto de seu povo, a falsificação do seu modo de vida e até da sua própria história, como acontece em regimes coloniais, o formalismo se instala como reação cultural espontânea de auto-defesa. Visto dessa perspectiva, a produção atual do Pirambu

sugere sobretudo máscaras que fixam uma aspiração à força que só a transformação em bicho se mostra capaz de proporcionar. Enquanto Chico trabalhava, sozinho e depois com seus discípulos, com elementos da realidade natural e humana que despertam e apaziguam essa aspiração, os pintores atuais se restringem à luminosidade e colorido da briga, que se destaca contra um fundo preto.

BIBLIOGRAFIA

- Antero, Luiz Carlos, "Um 'Índio' Entre os Mercadores", *Jornal Movimento* (1977).
- Cândido, Antônio, **Os Parceiros do Rio Bonito**
- Cardoso, Fernando Henrique, **Autoritarismo e Democracia**
- Chablos, Jean-Pierre, "Francisco Silva ou a Ingenuidade Perdida". (*Jornal do Brasil*, Caderno B (1969).
- Coutinho, Sonia, "Artes Plásticas: Alguns Dados para o Estudo dos Primitivos", *O Globo*, 25-3-75, 26-3-75 e 27-3-75.
- Faco, Rui, **Cangaceiros e Fanáticos.**
- Fanon, Franz, **The Wretched of the Earth.**
- Firmeza, Nilo, **SCAP, Sua Arte, Seus Artistas** (em elaboração).
- Franco, Maria Sílvia Carvalho, **O Homem Livre na Sociedade Escravocrata..**
- Frota, Lélia Coelho, "Criação Individual e Coletividade", em **7 Brasileiros e Seu Universo**, MEC, 1974.
- Hobsbawn, Eric, **Rebeldes Primitivos.**
- Kawall, Luis, "Chico da Silva", em **Artes Reportagem**, Dezembro de 1972.
- Leirner, Sheila, "Primitivos: Modismo que Revive?" **Estado de São Paulo**, 16-5-76.
- Memmi, Albert, **Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador**, Rio: Paz e Terra, 1977.
- Oliveira, Francisco, **Elegia para uma Re(li)gião.**
- Patrimônio Popular: 1.**
- Pontual, Roberto, **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.**
....., "No Coração Inato da Arte", *Jornal do Brasil*, Caderno B, 18-3-75.
- Redfield, Robert, **Sociedades Primitivas.**
- Revista de Antropofagia.**
- Valadares, Clarival, "Primitivos, Genuínos e Arcaicos", em **Cadernos Brasileiros**, Mar/Abr. 1966.
- Neves, Luiz Felipe Baeta, "A Noção da Arte Popular — Uma Crítica Antropológica", em **7 Brasileiros e Seu Universo**. MEC, 1974.
- Entrevistas com Franco Terranova, José Cláudio Nogueira (Cláudionor), Sebastião Lima da Silva (Babá).