

Naiifs

[entre culturas]

Bienal Naiifs do Brasil 2006

SESCSP
SÃO PAULO - BRASIL



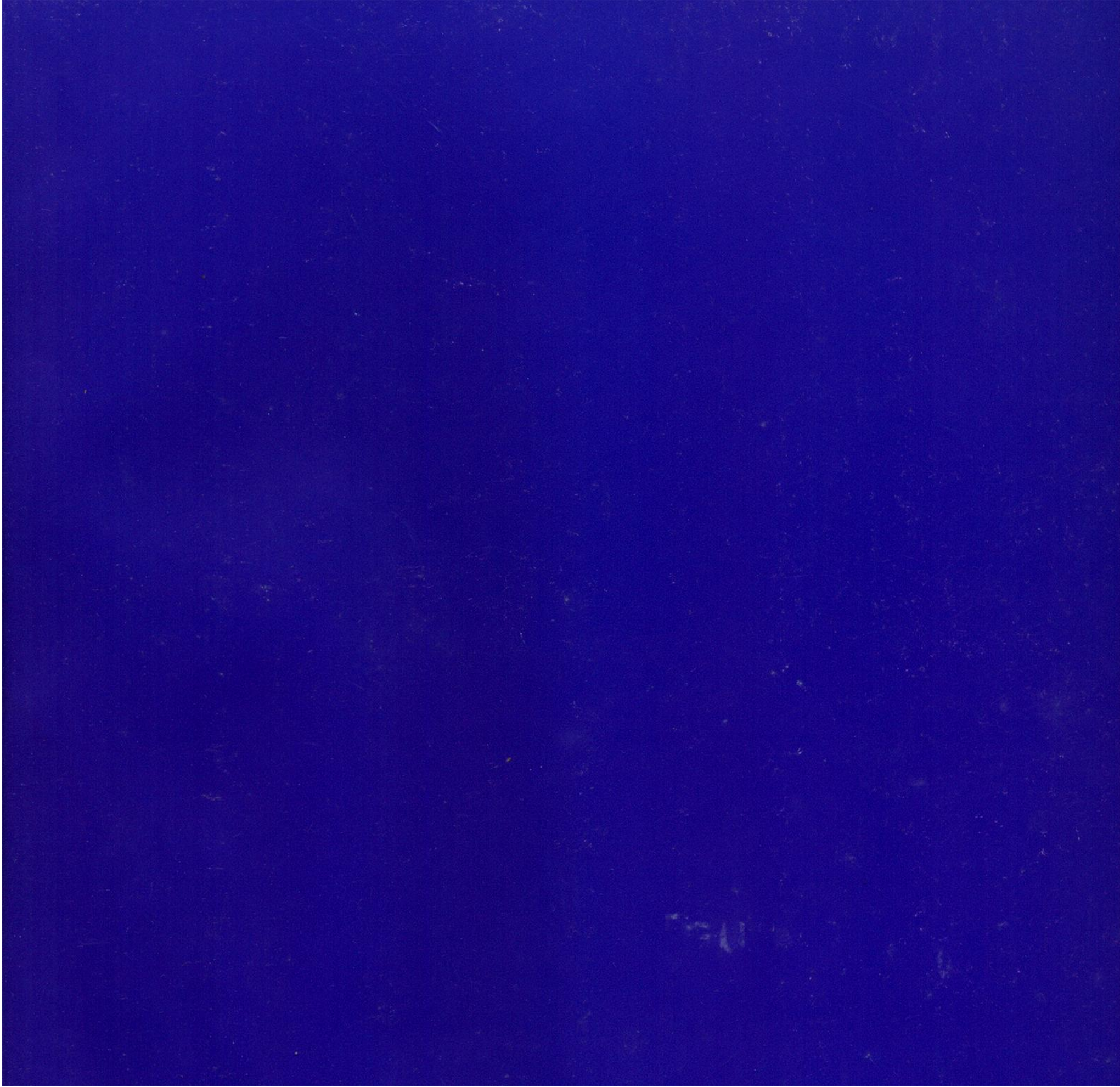
Naiifs

[entre culturas]

Bienal Naiifs do Brasil 2006

De 22 de Setembro de 2006 a 31 de Janeiro de 2007

SESC PIRACICABA



Naiifs

[entre culturas]

O Brasil Entre Culturas	5
Na Fronteira das Culturas	7
Entre Culturas	9
Linhas de Fusão: a Ingenuidade Revisitada	13
O Conflito Entre Culturas	17
O Trânsito Entre Culturas	21
Carregando a Prensa pelos Dentes	23
Bienal Naiifs, em Sintonia com a Contemporaneidade	27
Que Naiif Sou Eu?	29
Uma Arte Além dos Esteriótipos	31
Artistas Premiados	33
Artistas Seleccionados	57
Mostra [Entre Culturas] Matrizes Populares	151
[Entre Culturas] Matrizes Populares	153
English Texts	203
Textos en Español	219
Créditos	234

Numa demonstração de política de resistência, o SESC Piracicaba e Antônio Nascimento criaram há 14 anos a Bienal Naïfs do Brasil, de início primando pela busca de autenticidade como instrumento de afirmação frente aos preconceitos. Era o momento de luta pela visibilidade de uma pintura pouco reconhecida.

Já a última Bienal Naïf, curada pelo crítico Paulo Klein, ampliou o conceito, incluindo o artista que, a despeito do nível de escolaridade e da classe social a que pertencia, trabalhava com mitos e iconografia popular.

Nesta Bienal continuamos expandindo as relações difíceis de separar entre a arte dita *naïf* e a arte popular e intensificamos a dissolução de territórios, acrescentando a cultura visual do povo e as representações eruditas contemporâneas que incorporam o popular. Esta provavelmente não é uma Bienal da pureza naïf, mas da contaminação, da afirmação de diferentes testemunhos visuais comprometidos com a cultura do povo.

Foram os primeiros modernistas que na sua guerra contra o academicismo atribuíram importância e deram visibilidade à arte da criança, dos loucos, dos índios, dos africanos e dos autodidatas, como códigos culturais construídos à margem dos valores dominantes.

Penso até que a arte dos loucos, das crianças e dos ingênuos autodidatas serviu de marketing para a obra daqueles artistas modernos. Reclamavam liberdade de concepção e criação, libertação das normas e, no caso dos expressionistas e surrealistas, defendiam a expressão da interioridade do ser humano como gênese da arte. Valorizar o traço ingênuo dos não escolarizados e a ordem oculta da arte das crianças e loucos era valorizar as origens internas da sua própria arte.

Contudo, buscaram classificações para esses códigos emergentes, a fim de diferenciá-los do código alto e erudito que praticavam. Surgiram classificações arbitrárias como Arte Naïf, Arte Primitiva, Outsiders, Arte Popular, Arte Ingênuo, Arte Íncita, Arte Tradicional, Arte Étnica, Arte Espontânea, e até mesmo "*painters of the sacred heart*" (Wilhelm Uhde). As classificações muito genéricas foram sendo descartadas ao longo do tempo porque muito claramente revelavam preconceitos, como chamar de primitiva a arte da África e dos artistas autodidatas. Para estes últimos, adotou-se mais largamente o termo *naïf*, isto é, ingênuo, expressão primeiramente

usada para definir a obra do artista pobre e não muito letrado Henri Rousseau, e também para definir a ele próprio. Era alfundegário, uma profissão completamente desprovida de charme para os que preferiam morrer de fome a trair sua arte aceitando aquela espécie de emprego. Passado o período heróico do primeiro modernismo, chegamos ao alto modernismo, quando só valiam a Arte Abstrata, o Minimalismo e o Conceitualismo, que quanto mais hermético,

mais poderoso. Tudo o que era popular se tornou indefensável. Reinava o repúdio à narrativa, à revelação do entorno do artista, e até à figura. Para atingir o ideal da "autonomia absoluta da obra de arte", pregada por Clement Grinberg, era preciso abjurar referentes.

A arte classificada como *naïf*, que conquistara autonomia de mercado (embora em separado da arte hegemônica) e atraía colecionadores desde os primórdios do século XX, esbarrou no preconceito dos críticos de arte, das instituições e dos artistas eruditos do alto modernismo.

Hoje, a situação mudou. Na condição pós-moderna, o feminismo e o movimento de artistas afro-americanos responderam à exclusão que lhes impunham os círculos dos artistas



com *pedigree*: retomaram a narrativa, agora engajada e de conotações críticas em relação à sociedade excludente.

Muitos artistas negros, como Faith Reingold e Aminah Brenda Lynn Robinson, apesar de haverem freqüentado universidade — a última tendo feito até mestrado e sendo professora universitária de Design —, escolheram deliberadamente o comportamento visual *naïf* como demonstração de rebeldia contra os valores celebrados pelos brancos. Por outro lado, artistas afro-americanos de todo o continente americano, que trabalham a partir das raízes africanas, freqüentemente eram taxados, pela crítica hegemônica, de *naïfs* e narrativos. Um exemplo é Manuel Mendive, de Cuba, sendo que poderíamos citar também alguns pintores imagistas de Chicago (1945-1975). O contraditório é que, chamados de *naïfs* pelos “outros”, fizeram ruir as definições de *naïf* como ingênuo e de “*outsider*” como autodidata ou louco, e muitas outras definições excludentes, limitantes, determinantes de territórios demarcados como guetos. Ray Yoshida, por exemplo, afirmou várias vezes que não fazia distinção entre arte tribal, folk, vernacular, *naïf* ou “*outsider*”. É importante notar que sua posição não era sequer binária, os artistas distintos de um lado e os sem distinção do outro, pois afirmava que se era para considerar os *outsiders* em separado deviam-se incluir entre eles Vincent Van Gogh, Auguste Rodin, Edvard Munch e o artista japonês Sharaku também. Para ele, era a visão pessoal intensa embebida numa poderosa e inventiva forma visual que caracterizava a arte dos “*outsiders*”. O júri da Bienal *Naïfs* do Brasil [Entre culturas] operou com os valores de Yoshida. O que procurou valorizar foi a exuberância da imaginação combinada com uma construção visual convincente. O leitor há de concordar que muita pintura dita *naïf* é rebarbativa pela persistente recorrência a festas de São João e a casamentos na roça, e que muitos pintores acadêmicos e até expressionistas enveredam pelo *naïf* para diversificar produção e mercado.

Por outro lado, é classista o requerimento de autenticidade para se valorizar a Arte *Naïf*, uma vez que esta autenticidade

vem sendo definida pela classe social do artista. Para ser *Naïf* autêntico é preciso ser pobre, iletrado ou ignorante e autodidata? Na sociedade da informação, exigir ignorância para confirmar alguém como artista em qualquer categoria é um paradoxo. Um dos trabalhos escolhidos pelo júri este ano, o “*Rafiting nas corredeiras*”, de Rômulo Cardozo, demonstra o acesso que os artistas *naïfs* e populares têm à informação, mesmo em língua estrangeira. A TV aberta talvez seja, depois do rádio, o veículo mais democrático de comunicação, oferecendo as mesmas informações para todas as classes sociais. Nunca em nossa história a cultura do povo foi tão informada, o que amplia sua significação para a sociedade. É só atentar para os temas políticos que inspiram muitas das obras escolhidas pelo júri desta Bienal *Naïfs* do Brasil [Entre Culturas].

O grande número de trabalhos enviados para esta Bienal — o maior destes 14 anos e quase 40% maior do que na última Bienal — demonstra a ebulição cultural do povo. É bem verdade que concorreu para esse aumento a ampliação do escopo da competição, convocando não apenas os artistas *naïfs*, mas também os populares que se sabem não ingênuos.

Mas acredito que a inflação de inscrições e a boa qualidade do desenho e da pintura se devem principalmente à disseminação de experiências de aprendizagem de arte entre o povo através das ONGs em todo o Brasil e principalmente das Oficinas de Arte multiplicadas pelo Estado de São Paulo, domicílio de quase metade dos inscritos. Verificamos isso a partir dos currículos dos participantes, leitura que nos inspirou o desejo de pesquisar o universo dos artistas populares, de saber como eles descobriram a Arte, que estímulos receberam das instituições de suas cidades, como avaliam sua atividade artística, que consciência têm acerca do que precisam para se aprimorarem. Respostas precisas a essas perguntas seriam úteis às políticas públicas para que atingissem, além da elite privilegiada de sempre, também um público e um produtor. Apesar do efeito positivo da educação na produção artística do povo, no que diz respeito à

arte naïf a aprendizagem da Arte é abjurada. Por que os naïfs não têm direito a se aprimorarem no contato uns com os outros nem mesmo em oficinas educacionais? Não se trata de forjar naïfs, o que é absurdo, verdadeira desonestidade cultural e velhacaria como manobra comercial, mas é também preconceituosa a maneira como foi vista a Escola do Pirambu dos ajudantes-alunos de Chico da Silva. Enquanto eles pintavam os esboços e até produziam toda a imagem, cabendo ao mestre apenas retocar e assinar seu próprio nome, o mercado fechou os olhos. Quando os ajudantes-alunos passaram a produzir independentemente do mestre, mostrando uma construção pessoal, o desprezo que lhes foi dado pela elite impediu que eles se desenvolvessem e se tornassem mais independentes ainda. Será que nas universidades que produzem artistas eruditos o processo de aprendizagem é muito diferente? Quase sempre os alunos são estimulados a seguir a mesma direção do professor do ponto de vista da linguagem e até dos materiais. Frequentemente, de uma turma de 20 alunos de Artes Plásticas na Universidade, apenas cinco conquistam inquestionável independência, e destes somente dois alcançam sucesso de mercado, segundo resultado de estatística americana que li em uma revista de Arte. No Brasil ninguém se arriscou a pesquisar onde estão os egressos dos cursos universitários de Artes Plásticas. Por outro lado, como lembra Roberto Galvão no catálogo da exposição Chico da Silva e a Escola do Pirambu (janeiro 2006), os modelos europeu e norte-americano abundam no ensino de Arte universitário, de Léger a Anselm Kiefer e de Tunga a Ernesto Neto. Por que os pobres que não podem frequentar a universidade não têm direito a eleger seus modelos inspiradores? Fica a pergunta: O que é a educação pela arte de um jovem naïf? Ainda acreditamos na virgindade expressiva? Vivemos cercados de imagens, cuja in-

fluência em nosso imaginário é direta e alicerçante, mesmo nas mais longínquas cidades do interior onde haja recepção de TV. Temos direito de negar educação a um jovem com a pretensão de preservar sua suposta autenticidade?

Quando vi as imagens que os artistas eleitos pelo júri produziram, apresentaram-se-me muitas questões como essas. Haverá resposta para elas?

Uma coisa é certa. A multiculturalidade brasileira se evidencia nesta Bienal, pois temos entre os participantes equilíbrio de gêneros e diversidade de etnias levando a diferenças marcantes de produção visual.

Por outro lado, a exposição de obras escolhidas por mim, pelos curadores adjuntos e consultores está marcada pelo ideal de interculturalidade gerador do título [Entre Culturas], que o designer Victor Burton me ajudou a definir, e ao qual, por puro desejo de reiteração, acrescentei Matrizes Populares, de que falarei mais adiante em outro lugar do catálogo.

Embora a muralha entre o erudito e o popular ainda perdure apesar de danificada pelo pós-modernismo, fica cada vez mais difícil separar os “subtextos” populares, separar a arte dita *naïf*, da arte popular, da cultura visual do povo e da arte erudita que busca referentes populares.

Agradeço ao júri que selecionou os artistas participantes da exposição competitiva, Maria Alice, Maria Lúcia e Oscar, pela clareza nas decisões e pela aliança com as idéias do projeto curatorial.

Pelo diálogo enriquecedor agradeço a Victor Burton.

Ao SESC devo o convite para esta aventura cognitiva, o apoio para sua concretização e o carinho com o qual fui tratada num momento muito difícil de minha vida pessoal.



Mostra
[Entre Culturas]
Matrizes
Populares

[Entre Culturas] Matrizes Populares



Ana Mae Barbosa

CURADORA

“We need exhibitions that question the boundaries of art and the art world,
an influx of truly indigestible ‘outside’ artifacts.”

JAMES CLIFFORD (1988)

No início do modernismo, a aspiração pela “arte total” levou a interessantes experimentos de integração das artes como linguagem, conteúdo e espetáculo, de que o Cabaret Voltaire e os Ballets Russos de Serge Diaghilev foram exemplos magníficos. Mas uma contradição rondava o Modernismo: a ansiedade classificatória, que levou a muitos “ismos” na arte erudita e a uma divisão da Arte baseada em classe social, separando também a Arte do povo em vários fragmentos. No tempo presente, eu diria que os movimentos em direção à destruição de barreiras entre as artes e entre os códigos eruditos e populares começam a contar vitórias. Uma delas é esta exposição na qual busquei, com a ajuda de outros curadores e artistas, inter-relacionar a Arte Popular, a Cultura Visual do Povo e a produção de artistas eruditos que trabalham com matrizes populares. Pensei que seria mais difícil convencer os artistas eruditos a participar de uma exposição lado a lado com artistas populares que não têm educação formal e com trabalhadores que, através de imagens, assemelham-se a publicitários dos pobres, chamando a atenção para seus produtos, suas lojas ou aquilo que significa sua subsistência, usando imagens comerciais de inflexão popular.

Acredito que estava traumatizada pela reação da comunidade de críticos e jovens artistas contemporâneos nos idos dos anos 1990, contrária à minha investida em um projeto multiculturalista para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Os desaforos que ouvi deixavam que o epíteto de “louca” parecesse elogio aos meus ouvidos. Ter meu nome na lista negra da elite freqüentadora de museus nada significou frente à guerra que pessoas que dominavam o sistema das Artes deflagaram contra o fato de termos conseguido conquistar as classes mais pobres como freqüentadoras do Museu. Sobre a exposição *Carnavalescos*, que apresentava alegorias de carnaval que comentavam o universo da Arte, tive de ouvir, como reação à grande visitação do povo: “Ninguém que conta vem mais a este Museu!” !!! Há algum espectador que não conta para um Museu público?

A magnífica exposição de Glaucia Amaral e May Suplicy, *Arte Periférica: combogós, latas e sucatas* (outubro, 1990) foi interpretada erroneamente como exposição de Arte Popular quando, naquela época, eu era bem mais radical que hoje e não aceitava sequer a designação Arte Popular por ela ter sido criada, pelos intelectuais hegemônicos, para nomear o

“outro”. O que estávamos fazendo era mostrar a Cultura Visual do Povo, a qual aqueles que aprenderam pela cartilha da crítica europeia eram, e são, incapazes de reconhecer como produção cultural, muito menos como Arte.

Para mim, o problema da interação entre as culturas — a marginal e a central, entre “High” e “Low”, entre local e global — não é apenas uma confrontação entre dominação e subordinação, é uma tensão contínua, melhor distendida na música do que em outras artes no Brasil.

O relatório Naseem Khan, *The Arts Britain Ignores*, para a Fundação Gulbenkian, em 1976, demoliu as possibilidades frutificantes da tensão/tesão cultural. Embora tenha requerido mais fundos para as “Artes Étnicas” (outra dúvida classificação para a Arte Popular) produzidas por imigrantes na Inglaterra, ele recomendou: “a harmonização deve ser alcançada reconhecendo as diferentes comunidades como culturalmente separadas”.

O que esta recomendação provocou foi a “guetização” cultural dos pobres, a multiplicação de estereótipos acerca de culturas das minorias, além de entretenimento exótico para os ricos. Uma sociedade rica como a americana do norte construiu museus em separado para a Arte Latino-Americana, Artistas Negros, Artistas Asiáticos, Artistas Mulheres, mas manteve, como símbolo de distinção, a qual todos os artistas de qualquer origem almejam, as exposições no MOMA.

É impossível desenvolvermos uma sociedade de cultura multirracial se nos baseamos apenas nas diferenças, pois tem sido em nome das diferenças que se vem negando às comunidades pobres o direito de exercer suas habilidades dentro da Arte Contemporânea. Esta designação, “Arte Contemporânea”, é reservada para os poucos felizes de classe média, sofisticada pela cultura erudita, branca e europeizada.

A artista Lubaiana Himid¹ afirma muito bem que sucesso, para ela, seria ver seu trabalho em cinco diferentes lugares ao mesmo tempo, e não uma progressão de deixar de expor no

fundo de um restaurante para expor em uma galeria de arte étnica e, depois, na Tate. Esta idéia de sucesso como progressão de lugar é ainda muito modernista.

Ao cometer a ousadia de expor diferentes códigos culturais no mesmo espaço, dentro de um sistema que deveria ser igual para todos, fui, nos anos 90, mal entendida. Vejamos agora, no século XXI.

Beatriz Sarlo² nos lembra que “ante a especialização da cultura (compartimentos de vanguarda e compartimentos populares, ambos espreitados pelo mercado), o olhar político provará um sistema de redes [...]. Tais redes, qualquer que seja seu sentido, não são um novo sistema de hierarquias, mas, antes, um espaço de máxima visibilidade das diferenças, não apenas orientado para a mudança, mas também interessado na democratização das instituições culturais”.

A Crítica Cultural, mais que a Crítica de Arte, vem abrindo a mente dos universitários que estudam Arte. Tanto é assim que entre todos os artistas eruditos, convidados agora, que citam o popular, apenas um não aceitou o convite, por razões circunstanciais temporárias que o fizeram temer ser visto entre os Populares. Isto é um grande progresso em relação aos anos 1990, quando não encontrei entre os artistas e os críticos de Arte apoio nenhum para o projeto multiculturalista que desenvolvi. Só os antropólogos e a crítica culturalista que se iniciava entre nós, com intelectuais como Sueli Rolnik, Maria Lúcia Montes ou Claudia Toni, apoiando a ousadia atreveram-se a escrever.

Para esta exposição, *Entre Culturas: matrizes populares*, enfatizando a idéia de expor ao mesmo tempo os três distintos extratos culturais, enviei para três amigos, com quem venho trocando idéias ao longo dos últimos dez anos, um convite para trabalharmos juntos. São eles: doutora Leda Guimarães, da Universidade de Goiânia, com quem nos últimos cinco anos discuti sobre o Popular, sobre leituras e viagens; doutora Marisa Mokarzel, professora da Unama, no Pará, diretora e curadora do Espaço Cultural Casa das Onze

Janelas, com quem venho conversando sobre modernismo e pós-modernismo, além de conceitos de Arte Contemporânea, nos muitos lugares onde nos encontramos; e Roberto Galvão, artista, curador, historiador da Arte. Com ele e Lúcia, sua mulher, as conversas vão da Arte à vida, sempre regadas a muito camarão e água de coco. Temos mais de dez anos de praia.

Para minha alegria, todos eles aceitaram o convite para serem curadores-adjuntos. Precisava de um curador-adjunto também no Recife, onde tenho muitos amigos de longos anos. Resolvi convidar Rinaldo, um novo amigo, que conhecia pouco, mas cujo trabalho plástico aprecio muito. Meus planos, que a vida se encarregou de mudar, eram trabalhar com eles em seus Estados, porém só pude ir a Fortaleza, Teresina e Uberaba. Trabalhei por *e-mail* com os curadores-adjuntos e com meus amigos consultores, Darlan Rosa (Brasília); Elizabeth M. Aguiar (Rio Grande do Sul); Lívia Marques Carvalho (Paraíba); Marcelo Coutinho (Pernambuco); Robson Xavier da Costa (Paraíba); e Gláucia Amaral, irmã escolhida, que gastou muito de seu tempo precioso ajudando-me nas decisões e na pesquisa.

Agradeço muito a todos, porque, com os problemas de saúde que tive na família, esses nove amigos foram meus olhos e minha ação.

Planejei nuclear a exposição a partir do diálogo entre três obras: *A metamorfose da Onça Caetana*, um tapete produzido pela manufatura de Casa Caiada, em Pernambuco, sobre desenho de Ariano Suassuna (coleção de M. Lígia de Amorim Barbosa); *A Moça Caetana*, de Daniel Macedo, de Natal, da coleção de Antônio Marques; e *Um dia é do Caçador, outro da Caça*, a onça em descanso, do artista pintor de muros em Goiânia, Inácio da Silva.

O mais difícil de conseguir foi o trabalho de Inácio da Silva. As fotos dos muros por ele pintados, que Leda me enviou, eram exuberantes. É assim, pintando imagens em muros, que ele ganha a vida, e não havia nenhuma obra trans-

portável. Com o mesmo profissionalismo dos artistas eruditos que precisam de patrocínio para realizar suas instalações, Inácio da Silva se prontificou a pintar algo para nós. A onça do centro-oeste surgiu gloriosa dessa empreitada e na exposição espregueada, cuidadosa, a *Onça Caetana* de Suassuna. Conduzindo nossa mostra, temos portanto um pintor de muros (Arte Popular? Prefiro chamar de Cultura Visual do Povo, termo menos encardido pela má vontade do poder cultural hegemônico); um artista dos mais eruditos do Brasil, que vem, desde os anos 60, buscando influir na política cultural do país, em direção à valorização do popular e à construção do diálogo erudito-popular e a intermediação do trabalho de Macedo. A *Onça Caetana* transforma-se na *Moça Caetana* de Daniel Macedo, que aprendeu, com o Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna, a lidar com as tramas da linguagem visual.

Como disse Suassuna em uma entrevista, o Movimento Armorial, batizado nos anos 70, “se destinava a lutar contra um processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira [...]. Ao mesmo tempo procurávamos uma arte erudita brasileira, baseada nas raízes populares da nossa cultura.” Isso acontecia em um momento em que o “Alto Modernismo” dominava, o formalismo era o credo crítico e a palavra “raízes” soava pior que pornografia. Antes de morrer, a vanguarda estrebuchou e condenou Ariano e seus seguidores ao inferno. Ele afirmava que o Armorial é que era de elite, e parecia significar que o povo é que é a elite intelectual deste país. Horrorizou a muitos.

Dez anos depois, Umberto Eco, com *O nome da rosa*, operaria com valores muito semelhantes aos do Movimento Armorial, fundindo o erudito com o romance policial de raízes populares. Ariano foi feito Secretário de Cultura de Pernambuco e hoje é festejado pela mídia, que tornou o homem erudito sobre a Idade Média em fenômeno popular. Meu marido e eu fomos amigos de Ariano e Zélia no Recife, e deles tenho as melhores memórias. Quando decidimos vir para São

Paulo, ele vaticinou que nosso fim ia ser “fazendo sanduíche de mortadela num boteco de São Paulo”. Esta imagem nos acompanhou na às vezes difícil condição de nordestinos em São Paulo, e quando as coisas não andavam como merecíamos, dizíamos um para o outro: “Pior seria vender sanduíche de mortadela!”.

Mas, pensando bem, extrapolar, interterritorializar, misturar, lutar contra o exclusivismo hegemônico, contra a ditadura do código europeu e norte-americano branco entre os muros da universidade é quase “vender sanduíche de mortadela”. Ariano, você acertou. “Olha eu” aqui, valorizando o hibridismo cultural e tentando produzir, com meus amigos dos vários lugares do Brasil, um banquete cultural em que as semelhanças unam códigos diversos e as diferenças ganhem visibilidade igualmente, lado a lado, em comum desacordo.

Além de agradecer aos curadores-adjuntos, consultores e grandes amigos, cujos nomes já mencionei, agradeço também a mais dois amigos, Luís Nogueira e Gerardo Vilaseca, pela ajuda e pela força que deram, junto com Gláucia Amaral, para que eu não desistisse.

Aos colecionadores que nos emprestaram as obras, agradeço a generosidade.

Aos artistas que concordaram em participar da exposição *Entre Culturas: Matrizes Populares*, meu reconhecimento pela visão plural que têm da cultura brasileira.

Por meio de Nivaldo, que pela exposição abdicou de sua banca de balas ou confeitos como lá no Recife ouvia dizer na minha infância, agradeço aos trabalhadores que, embora não sendo considerados artistas nem pela comunidade crítica nem por eles próprios, enriquecem visualmente seu entorno ou seus instrumentos de trabalho.

Termino citando Gavin Jantjes, um *outsider* dos círculos hegemônicos, como eu me vejo:

“Arte não é uma simples parte, mas o coração complexo de nosso corpo cultural”.³

- 1 Lubaiana Himid. In: Sandy Nairne. *State of the Art*. London: A Channel Four Book, 1987, p. 240.
- 2 Beatriz Sarlo. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 63.
- 3 Gavin Jantjes. *Critical Perspectives*, Edward Totah Gallery and Artrage 2, Londres, 1983.

Referências Bibliográficas



- Himid., Lubaiana in Sandy Nairne. *State of the Art*. London: A Channel Four Book, 1987.
- Gavin Jantjes. *Critical Perspectives*, Edward Totah Gallery and Artrage 2, Londres, 1983.
- Sarlo, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 2005.

www.galeriabrasiliana.com.br
www.rawart.com
www.karandash.com.br



Christina Machado

MARIA CHRISTINA DE LUCENA MACHADO

Belém | PA, 1957

Resistência, Inexistência

Instalação em ferro soldado e foto

163 x 48 x 26 cm, 104 x 154 cm

Fotografia de Luiz Santos

Coleção do artista

**SESC – Serviço Social do
Comércio Administração
Regional no Estado de São Paulo**

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTE TÉCNICO SOCIAL
Joel Naimayer Padula

SUPERINTENDENTE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Ivan Giannini

GERENTE DE AÇÃO CULTURAL
Rosana Paulo da Cunha

GERENTE ADJUNTO
Paulo Sérgio Casale

ASSISTENTES
Évelim Lúcia Moraes
Juliana Braga de Mattos

GERENTE DE ARTES GRÁFICAS
Eron Silva

GERENTE DO SESC PIRACICABA
Sebastião E. C. Martins

GERENTE ADJUNTO
Fábio J. Rodrigues Lopes

APOIO TÉCNICO
Lúcia Lopes Simões
Secretaria: Fernanda Mucillo Molina.

**Bienal Naïfs do Brasil 2006
[Entre Culturas]**

CURADORIA
Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

CURADORES ADJUNTOS
Leda Guimarães,
Marisa Mokarzel,
Rinaldo José da Silva,
Roberto Galvão Lima.

JÚRI DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO
Maria Alice Milliet de Oliveira,
Maria Lúcia Montes,
Oscar D' Ambrosio.

PROJETO EDUCATIVO
AE Produções / Edna Onodera, Rejane G. Coutinho,
Erick Orloski, José Minerini Neto, Moa Simplicio,
Christiane Coutinho, Alberto Tembo.

PROJETO ARQUITETÔNICO-EXPOGRÁFICO
arte 3 / Pedro Mendes da Rocha
Arquitetos Assistentes: Chico Gitahy,
Marília Dantas e Daniela Marcondes.

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Editor Edison Paes de Mello

REPRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DAS OBRAS
André Fortes
Assistente: Fernando Gonçalves.

IDENTIDADE VISUAL E CATÁLOGO
Victor Burton
Designers Assistentes: Angelo Allevalo Bottino
e Fernanda Mello.

VERSÃO INGLÊS: Ann Puntch / VERSÃO ESPANHOL Valeria
Labranã / REVISÃO ORTOGRÁFICA Maria Lúcia Leão.

AGRADECIMENTOS

Antonio do Nascimento, Abrahão Cavalcante,
Aderson Medeiros, Alexandre Filho, Alexandre
Sequeira, Antonio Marques, Antunys, Ariano
Suassuna, Armando Queiroz, Caito, Carlos
Oliveira, Christina Machado, Daniel Macedo,
Diretoria de Ensino da Região de Piracicaba,
Educativa FM, Elieni Tenório, Emanuel Araújo,
FIEC – Federação das Indústrias do Estado do
Ceará, Gazeta de Piracicaba, Geo, Gilvan Cabral,
GiraPira, Giselda Lombarde Ercolin, Guma,
Gustavo Pandolfo, Gustavo Vaz, Jair Júnior,
Jocatos, Joelson, Jornal de Piracicaba, José Altino,
José Otávio Lemos, Kátia Jacarandá, Lilian
França, Lúcia Maria Castilho Piza, Luiz Tananduba,
Manoel Graciano, Margarida Leda Kaciukaitis
Pandolfo, Maria Amélia Vieira, Maria José Batista,
Maria Ligia Amorim Barbosa, Mestre Nato,
Oldack Chaves, Otávio Pandolfo, Paulo Carneiro,
Paulo Miranda, Pedro Inácio da Silva,
Prefeitura Municipal de Piracicaba, Renato Valle,
Rinaldo Silva, Roberto Galvão, Roberto Rugiero,
Ruma, Sebastião de Paula, Shirley Paes Leme,
Tarcísio Félix, Tribuna Piracicabana, UNAMA –
Universidade da Amazônia, Viga Gordilho.

SESC SÃO PAULO

Av. Álvaro Ramos, 991 CEP 03331-000
São Paulo SP Brasil
Tel 11 6607-8000 · 0800-118220
Telefax 6607-8080
www.sescsp.org.br

SESC PIRACICABA

Rua Ipiranga 155 CEP 13400-480 – Piracicaba
São Paulo SP Brasil
Tel 19 3434-4022 · Telefax 19 3434-4175
Email: email@piracicaba.sescsp.org.br

BIENAL NAÏFS DO BRASIL [ENTRE CULTURAS] 2006
Realizada pelo SESCSP | Unidade Piracicaba
De 23 de setembro de 2006
a 31 de Janeiro de 2007.
bienalnaifs@piracicaba.sescsp.org.br

Setembro 2006

Bienal Naifs do Brasil . São Paulo: SESC, 2006.
236p.

Textos em português, inglês e espanhol.
ISBN 85-98112-28-3

1. Arte Naif 2. Arte Popular 3. Pintura I. SESC.
Administração Regional no Estado de São Paulo.

CDD - 700.074

ISBN 85-98112-28-3



9 788598 112282

