

**18º Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)**

Grupo de Trabalho 17: Sociologia da Arte

Arte naif e mercado pictórico, a constituição de valores estéticos e monetários.

Gerciane Maria da Costa Oliveira (Universidade Federal Rural do Semi-Árido)

JULHO 2017

Arte *naif* e mercado pictórico, a constituição de valores estéticos e monetários.

Resumo

O presente trabalho visa discutir sobre o papel do mercado de arte no trabalho de valoração das produções dos chamados pintores *naifs*. Compreendendo a instância mercadológica como um espaço de formação e recriação permanente de valores (MOULIN, 2007), pretende-se abordar a atuação do mercado de arte primário e secundário na valoração monetária e estética da pintura *naif* brasileira. Com a presença de casas específicas para o comércio do estilo *naif*, localizadas, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo, estruturam-se canais mercadológicos formais propulsores à colocação destes produtores “marginais” no interior do fluxo comercial oficial das artes, ainda que sob ressalva de majoração. Operado por meio de seleção de acervos e coleções, este processo de categorização funciona como um farol para orientar o recrutamento e a delimitação de manifestações estéticas que podem ser inclusas no seio da nomenclatura e que, portanto, devem ser reconhecidas como legítimas obras artísticas. Neste mesmo sentido, a inserção de artistas como José da Silva (1909-1996), Chico da Silva (1922-1985) e Cardosinho (1861-1947) no âmbito do mercado secundário, espaço onde se realiza essencialmente a revenda de obras de arte, incorre, simultaneamente, sobre a maximização de preços e consolidação de posição dos artistas.

Palavras-Chave: Mercado de Arte. Arte Naif. Pintura

Introdução

No ano de 2011 a casa de leilão Christie's, localizada em Londres, empresa de arte multinacional que figura ao lado de Sotheby's como um dos principais espaços no setor de venda pública, colocou em oferta quatro obras de artistas *naifs* brasileiros pertencentes a coleção do galerista Jacques Ardies, "João Cambadinho no Reino de Deus", de Iaponi Araújo, estimado em R\$ 12 mil; "Algodão", de José Antonio da Silva, em R\$ 16 mil; "Parque Birigui", de Constância Nery, em R\$ 5.000. E "Rio de Janeiro", de Lia Mitterakis, em R\$ 14 mil.

Ao se considerar que o mercado de arte, sobretudo o mercado de arte classificada, mobiliza altas cifras provenientes de *marchands* de atuação internacional e *auctionners*¹, museus e fundações dos grandes centros, as projeções de valores acerca das obras *naifs* brasileira apresenta baixa estimativa, contudo não reside neste aspecto a relevância do fato. Sendo a primeira vez que trabalhos de pintores *naifs* brasileiros foram levados a um dos principais canais de intermediação do segmento secundário do mercado, tal acontecimento expressa o estágio de inscrição desses nomes, assim como desse gênero, na dinâmica do mercado internacional das artes.

Se cabe ao mercado de arte primário, isto é, à rede de galeria e seus agentes, trabalhar "na construção gradual e sustentável dos preços atrelados à consolidação da carreira dos artistas" (FIALHO, p.40), compete ao mercado secundário revender obras de valor artístico e mercadológico já estabelecidos. Nestes termos, a colocação de artistas *naifs* brasileiros no plano internacional de vendas públicas assinala para a existência de uma estrutura mínima de circulação de obras *naifs* no plano nacional que viabilizem a constituição de quadros honoríficos simbólicos e monetários acerca desses trabalhos. A fundação de espaços especializados para este gênero aponta este contexto inicial de estruturação.

Em paralelo à conformação de instâncias artísticas de legitimação, das quais a Bienal *Naif* desponta como a mais emblemática, a constituição de uma rede de galerias especializadas na produção naif, localizadas, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo, foram responsáveis pela colocação destes produtores "marginais" no interior

¹ Aqueles que são "responsáveis pelos leilões nos países anglo-saxões". (MOULIN, 2007, p. 111).

do fluxo comercial oficial das artes, ainda que sob ressalva de majoração. Operado por meio de seleção de acervos e coleções, este processo de categorização funciona como um farol para orientar o recrutamento e a delimitação de manifestações estéticas que podem ser inclusas no seio da nomenclatura e que, portanto, devem ser reconhecidas como legítimas obras artísticas.

Parte-se, desta forma, do entendimento do mercado de arte como instância social e economicamente objetiva, fundada na ação confluyente de agentes culturais e econômicos encarregados de descobrir, escolher e valorizar os artistas e as obras de arte, no qual abriga complexas relações entre as ordens constituintes e animadoras do mundo (produção, mediação e recepção) das quais resultam a elaboração de quadros monetários e honoríficos, valorações financeiras e reputações artísticas.

A arte naif e o mercado de pintura

A abertura do circuito de comercialização de arte à *pintura naif* encontra-se situada no estado de recomposição do mercado artístico global e nacional daquele contexto. A demanda de “inovações” por parte dos mercados – acadêmico e institucional – saturados da história artística europeia, lançou outra visão sobre as manifestações estéticas ditas não legitimadas e classificáveis (arte popular, folclórica, pré-histórica, ingênua e outras), elevando seus valores singulares, originais e, porque não dizer, exóticos.

O campo da produção artística moderna do século XX enseja este processo de ampliação da definição social da arte com a incorporação de elementos “primitivos” nas suas práticas artísticas. Para pintores como Pablo Picasso (1881-1973), Paul Gauguin (1848-1903) e Henri Matisse (1869-1954), as criações estéticas das então consideradas sociedades “primitivas”, a África, a Oceania e a América, eram expressas como fonte de inovação pictórica em termos de conteúdo, forma e estilo, na qual poderia se apoiar o movimento vanguardista de ruptura e subversão aos padrões acadêmicos em busca da expressão artística mais “pura” e “direta”.

Ao estabelecer correspondências entre a cultura artística “primitiva” e os interesses dos artistas ocidentais modernos, postulava-se intrinsecamente a ideia de que estes artefatos “primitivos” deveriam usufruir de estatuto artístico,

considerando que a inserção destes elementos na substância do fazer artístico da arte moderna não somente aludia a uma referência de inspiração, mas também conformava ao corpo de suas produções a, “(...) uma espécie de *continuum* de afinidades formais com uma ampla variedade de fontes supostamente ‘primitivas’ ou não ocidentais”. (PERRY, 1998, p. 3).

Seja pela identificação mais direta de aspectos icônicos no plano de representação da obra, tais como a semelhança denotada entre as imagens cubistas do quadro *Les Demoiselle d’Avignon*, de Picasso, e as máscaras africanas, ou pela perseguição dos equivalentes pictóricos do “primitivo”, os quais Gauguin encontra no uso de sintetizações formais, escalas desproporcionais e deformações imagéticas a própria expressão dos modos artísticos mais “sinceros” e “simples” de representar, estes artistas elegeram a noção do “primitivo” enquanto um signo da modernidade, isto é, um emblema de alinhamento às manifestações consideradas mais “autênticas” e “espontâneas” (GOLDESTEIN, 2008).

Por outro lado, o modo de apropriação destas criações não ocidentais pelas vertentes modernas não deixou de imprimir as marcas da configuração política de colonização, haja vista que os parâmetros de seleção sobre o que deveria ser concebido como arte e que, portanto, deveria ser introduzido no legado da humanidade e salvo do lixo da história, eram formulados do ponto de vista dos ocidentais do século XX.

Neste movimento de descontextualização, instituiu-se uma série de tensões em torno da inserção destes objetos nos circuitos museológico e canais de comercialização de arte, das quais a movediça definição entre objeto de arte e artefato etnográficos e torna problemática.

Delimitar os critérios que separam hierarquicamente objetos passíveis de apreciação como obras-primas singulares e evidências materiais representativas de uma cultura constitui-se uma tarefa arbitrária, uma vez que os aspetos que balizam a definição do objeto artístico no Ocidente, a autoria singular e a intencionalidade do autor, não se aplicam a estas manifestações, de modo geral, concebidas coletivamente e para corresponder a finalidades múltiplas que não a puramente estética. Nestes termos, outros aspectos serão considerados para esta delimitação, como o contexto de apresentação destes objetos no âmbito dos museus.

As opções disponíveis tornam-se, assim, extremamente nítidas e bem definidas. Uma opção é apresentar um dado objeto no seu contexto antropológico, juntamente com outros artefatos semelhantes, e torná-lo acessível ao público através de textos didáticos que expliquem a sua manufatura, o seu papel na vida tradicional da comunidade e o seu significado social ou religioso. A segunda opção é dar ao objeto seu próprio pedestal ou estojo, indicando aproximadamente o continente ou o arquipélago onde foi coletado e, pelo simples fato de deixar que o objeto 'fale por si só', conceder-lhe um lugar na elite das obras de arte que são aceitas com base no seu puro mérito estético. (PRICE, 2000, p.130)

Afora estas tensões circunscritas na dinâmica de incorporação da arte produzida fora dos centros legitimadores da arte, a abertura do sistema das artes para a integração e classificação daquilo que até então lhe escapava, observada na realização de exposições emblemáticas como a que foi organizada em 1984, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sobre o primitivismo da arte do século XX, engendrou a inserção de práticas artísticas marginais no interior dos mundos da arte legítimos.

Contribuíram para este fenômeno certas associações populares que foram se estabelecendo entre a noção do "primitivo" e manifestações estranhas ao meio artístico oficial. Como aponta Ilana Goldestein, desde o século XX, a ideia de arte primitiva é expressa "como um guarda-chuva semântico que engloba manifestações tão distintas como colagens feitas por pacientes psiquiátricos, pinturas pré-históricas e artefatos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução". (2008, p. 303).

Incorre deste alargamento de sentido a constituição de várias tradições do "primitivismo", que relacionam, por exemplo, o estilo de vida e sociedades mais simples a criações mais "puras" e "diretas". Sob esta perspectiva, a arte do homem do campo e a cultura popular são consideradas expressões evidentes deste estado bruto de pureza, fato que levou muitos artistas, ávidos por formas de representação livres dos imperativos acadêmicos, a partirem para localidades interioranas distantes ou para comunidades supostamente marginais à civilização, instituindo o culto ao "ir embora". (PERRY, 1998).

Sob o conjunto de representações que se agruparam ao redor do termo "primitivo", "como um pacote fechado de características, que podem até serem utilizadas para conceituar fenômenos que não estão de modo algum relacionados a pessoas de vidas exóticas segundo padrões etnográficos como

vestimentas, rituais, relações de parentesco ou tecnologia” (PRICE, 2000, p. 77), assentou-se o pensamento de que tal acepção não somente corresponderia à infância da evolução humana, como também às crianças do século XX (IBIDEM). Este imaginário possibilitou estabelecer conexões entre a classificação mais tradicional do “primitivo” e aquela que se configuraria como arte naif.

Caracterizado como um conjunto de manifestações estéticas não eruditas, de aprendizagem autodidática e de inspiração espontânea (AQUINO, 1978, p. 11), o gênero naif, apesar de obter reconhecimento oficial no final do século XIX, uma vez aclamado a pintura do alfandegário francês Henri Rosseau (1844-1910) pela vanguarda moderna no Salão dos Independentes, tem sua origem remontada por alguns estudiosos do tema ao Período Pré-Histórico.

Para Lucien Finkelstein, fundador do Museu Internacional de Arte Naif (MIAN), no Rio de Janeiro, em 1995, as pinturas e inscrições rupestres feitas em grutas e cavernas poderiam ser englobadas como expressões naifs, pois se tratava da produção de “artistas natos que, além de serem autodidatas, precisaram improvisar seu material a partir do que encontravam ao redor: terra, cinzas, folhas esmagadas, resinas (...)”. (2002, p. 5)

Tal reconstituição mitológica da emergência deste estilo, que busca enquadrar sob a mesma categoria práticas artísticas momentos históricos diferentes, traça afinidades por vezes anacrônicas que acomodam sob única definição manifestações bem distintas. O resultado desta tentativa de integrar variadas expressões que compartilham dos aspectos da não erudição, autodidatismo e espontaneidade é o estado de grande plasticidade do termo e a imprecisão que se cria em torno das fronteiras desta classificação, das quais a arte popular, a arte folclórica, a das crianças, a dos doentes mentais, a arte bruta e arte dos outsiders encontram-se aparentemente bem próximas (IBIDEM).

Em razão destes limites indefinidos, irá se agrupar uma série de qualitativos em torno destas criações, na tentativa de melhor contorná-las e conceituá-las. São muitas as denominações apresentadas: autodidáticas, intuitivos, primitivos modernos ou neo-primitivos, ínsitos (como artistas inatos)², ingênuos

² O termo ínsito aparece a primeira vez, em 1966, na I Trienal de Arte Popular, em Bratislava, na então Tchecoslováquia. “Era a tentativa de conceituá-la como uma manifestação plástica

(AQUINO, 1978). O emprego destes termos, contudo, como equivalente do naif, não será ponto de convergência entre estudiosos e críticos.

Para alguns, existem particularidades de aceção destas palavras, o que não permite o seu uso de modo intercambiável. Oscar D'Ambrosio assinala que "(...) se convencionou chamar primitivos os artistas não-eruditos, aqueles cuja arte surge a partir de temas populares geralmente inspirados no meio rural. Já quando o tema é urbano, costuma-se utilizar o termo naif ('ingênuo', em francês (...))." (1999, p. 161).

Entre o emprego destas denominações como sinônimos da arte naif, o qualitativo "primitivo" talvez seja o mais controverso, pois além de estar intensamente atrelado às manifestações estéticas dos povos de origem não ocidental, ele também poderia se referir à pintura dos artistas flamengos e italianos anteriores aos anos 1400 (Klintowitz, 1985). Por isso, a preferência de alguns críticos e historiadores da arte pela utilização das expressões como neoprimitiva ou primitiva moderna na distinção das novas produções.

Apesar da distinção, persiste no discurso especializado e popular a correspondência entre as duas denominações. No Brasil, por exemplo, até o início dos anos de 1970, convencionou-se chamar os artistas autodidatas e de origem social pobre de pintores "primitivos". Dessa designação muitos deles buscavam fugir, haja vista o aspecto pejorativo que ela carregava³. Em razão dos embates discursivos que se processaram nos anos subsequentes, "A utilização do termo 'primitivo' foi diminuindo gradualmente, com o reconhecimento da arte popular no mercado. Mas não desapareceu. (Goldestein, 2008, p. 307).

Esta correlação resguarda, em certo sentido, a similaridade dos procedimentos de "inclusão" que inscreveram estas manifestações "estranhas" e "forasteiras" na contextura da história da arte ocidental oficial. Observa-se nos seus processos de circunscrição a manutenção do dispositivo de colonialidade, que demarca, ao mesmo tempo, o lugar entronizado da estética ocidental e do mundo convencional da arte, nos seus ditames e classificações,

instintiva, capaz de narrar cenas do cotidiano popular ou lendas e mitos, chegados até as camadas ágrafas (sem escrita) dos povos que revelam as ligações de cada um dos seus autores com seu ambiente visual/espiritual, fora das influências dos 'ismos' modernos". (AQUINO, 1978, p. 11).

³ Quando a pintora Djanira começou a fazer sucesso, preferia não ser chamada de artista "primitiva", denominação atribuída aos pintores *naifs*, naquele momento (FINKELSTEIN, 2002).

e a marginalidade “de toda experiência aesthética que não se ofereça a conceitualização nos termos ocidentais. (Brandão; Guimarães, 2012, p. 308).

Isto porque o discurso crítico, histórico e social que irá se constituir ao redor destas obras naifs, de um modo geral, ao fazer a sua análise apoiada na peculiaridade da condição sociocultural destes autores, e não nas suas proposições estéticas, reafirma o lugar de marginalidade destas práticas, pelo tratamento destinado de modo distinto às manifestações produzidas dentro do circuito oficial das artes.

A utilização de atributos como simplicidade, espontaneidade, intuição, ingenuidade, que permeiam as apreciações críticas desses trabalhos, expressam muito mais aspectos do grupo social do que da dimensão artística, fato que condiciona a inserção, geralmente parcial, destes objetos no seio da classificação da grande arte, sob a concessão daqueles que a integram e acolhem.

Esta reabilitação por parte do mundo convencional da arte que transforma o artista naif em um profissional integrado, “mesmo que esteja integrado num mundo que pouco tenha evoluído para integrar essa obra diferente” (Becker, 2010, p. 227), faz entender que a permissão é um gesto de generosidade.

Em certo sentido, parte da mesma premissa, não explicita, de que apreciação da arte primitiva pelos ocidentais se devia “a uma extremamente louvável largueza de espírito e generosidade por parte da cultura anfitriã”. (Price, 2000, p. 49). Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que “a produção artística designada de naif está para a arte ocidental do mesmo modo como as sociedades ameríndias estão para o ocidente”. (Brandão; Guimarães, 2012, p. 312).

É em virtude dessa relativa integração que a assimilação da arte naif pelos circuitos artísticos oficiais se processa, muito em razão do estado de autonomia do campo artístico na Era Moderna. Somente pelo efeito de uma lógica imanente de um campo elevado a um alto grau de autonomia e habitado por uma dinâmica de ruptura constante com a tradição estética é que se torna possível conceber o registro destas manifestações artísticas na história da qual elas mesmas são indiferentes e estranhas (Bourdieu, 1996).

A estruturação de um sistema de propagação e divulgação especializado tornaria, por sua vez, crescente a importância das manifestações pré-

modernas, naifs e populares dentro do circuito oficial das artes plásticas e do fluxo artístico mundial, com a realização de exposições regulares, lançamento de publicações bibliográficas e fundação de museus especializados.

Nesta dinâmica, em 1952, na terra natal de Henri Rosseau, Laval, cria-se o museu que leva o nome do alfandegário. Em 1966, na cidade de Vicq, localidade próxima a Paris, organiza-se o Musée d'Art Naif de l'Île de France, com o acervo composto por obras de pintores do mundo inteiro, inclusive do Brasil. Uma exposição notável, neste sentido, ocorreu no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1978, reunindo artistas classificados naifs e populares de várias nacionalidades.

Paisagistas e construtores de capela e castelos pessoais, decoradores barrocos de seus próprios quartos, pintores e escultores autodidatas, fabricantes de bonecos insólitos em máquinas inúteis. Alguns, como Ferdinand Cheval, eram conhecidos pela difusão de historiadores e artistas que souberam valorizar obras estranhas ao mundo da arte. Mas a maior parte carecia de qualquer formação e reconhecimento institucional. (Canclini, 1998, p. 55)

Já no plano nacional, o processo de classificação e reclassificação da arte barroca dos séculos XVI e XVII e do folclore realizada por artistas e intelectuais brasileiros, no contexto pós Segunda Guerra, ao converter tais objetos em mercadoria no emergente mercado de arte, acenava para a tendência de afirmação identitária nacional presente no movimento artístico da pintura que também seria responsável pela inscrição do gênero naif no sistema das artes oficiais e no circuito mercantil de bens de exceção.

Por sua desfiliação de qualquer tradição ou escolas estéticas, e pelo desconhecimento de convencionalismos e técnicas artificiais do academicismo estrangeiro, a arte naif foi, naquele momento, aclamada pela crítica de vertente andradiana, a de Mário e Oswald, por se exprimir como um repositório “puro” e “autêntico” da expressão nacional brasileira.

Além desses, outros especialistas voltados para o anti academicismo contribuíram para o reconhecimento dessas obras no cenário nacional das artes, como Celso Kelly, Santa Rosa, Rubem Navarra, Murilo Mendes, Sérgio Millêt e Mário Pedrosa⁴, para citar apenas alguns nomes mais considerados.

⁴O crítico Mario Pedrosa também atuou em prol da integração destas manifestações estéticas ao defender da criação do Museu do Índio, Museu de Arte Virgem e do Museu de Arte Popular

Arrimado nesse apoio, um “surto de descobertas” desses também chamados “pintores de domingo” eclode. O marchand Jean Boghici descobre Pedro Paulo Leal (1935-1967) na década de 1930 pelo; Jacques Ardies encontra Ivonaldo (1993); o cônsul dos EUA Werner Arnhold descobre a doméstica Maria Auxiliadora (1935-1974), Américo Pellegrini Filho incentiva o trabalho do primitivo Waldomiro de Deus (1944), Agostinho Batista de Freitas (1927) é descoberto pelo professor Pietro Maria Bardi; o fotógrafo francês Pierre Verger acha João Alves (1906); Júlio Martins da Silva (1993) é dividido em 1967, pela pesquisadora Lélia Coelho Frota; Miranda é descoberta de Lucien Finkestein, fundador do Museu Internacional de Arte Naif (MIAN) no Rio de Janeiro; e tantos outros.

Em termos de propagação dos trabalhos destes artistas, em razão da ausência de circuitos de exposição especializados, as produções naifs encontraram abrigo inicialmente nos salões oficiais, mostras e museus de arte moderna. Em 1942, dentro do Salão Nacional de Belas Artes, se institui uma divisão especial para a arte moderna, onde nomes naifs encontraram certo espaço.

No ano de 1947, uma exposição de Arte Popular de Caruaru, Pernambuco, ofereceu na abertura às artes populares do Nordeste a oportunidade de produtores naifs exibirem suas obras. “O sucesso alcançado pelos bonecos do Mestre Vitalino, criaram especulações sobre o caráter e as proposições das artes não cultas e chamaram a atenção de compradores para esses tipos de manifestação artística”. (AQUINO, 1978, p. 126).

Somente nos anos de 1990 se estabeleceria a Bienal Naif, promovida pelo Serviço Social do Comércio (SESC) de Piracicaba (SP), que se constituiria como um dos mais importantes espaços para difusão e consagração deste gênero artístico. O marco de sua origem encontra-se nas mostras anuais realizadas de 1986 a 1991 pela instituição, das quais a exposição coletiva “Cenas da Cultura Caipira” figura como inaugural. Em 1992, o evento assumiria o caráter de bienal, com premiações e incentivos, tendo como curador o geógrafo e funcionário do SESC Antônio Nascimento.

como parte do Museu das Origens, projeto não concretizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A fundação do Museu Internacional de Arte Naif (MIAN) também demarca outro capítulo importante na instituição da vertente naif no panorama artístico nacional. Organizado pelo parisiense Lucien Finkelstein, o MIAN teve como base do seu acervo a coleção particular do joalheiro, constituída por cerca de 1.000 obras de artistas nacionais e internacionais, muitas adquiridas em viagens realizadas para fora do País.

Sediado em um casarão histórico do Cosme Velho, nas proximidades do bondinho que leva turistas ao Corcovado, o Museu é um espaço fundamental para a delimitação do segmento naif, pela escolha e institucionalização de seus principais representantes, técnicas e temários.

Com a complexidade adquirida pelo mercado nacional, que passa a se diferenciar, diversificando também seus públicos, surgem galerias específicas para a comercialização do gênero naif. Até então, estes trabalhos eram vendidos nas galerias de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, englobados pelo abrangente rótulo do moderno. Desta maneira, era possível encontrar, por exemplo, lado a lado a um Volpi, um Di Cavalcanti ou a um Portinari, a pintora Djanira, no conjunto de ofertas da Galeria Bonino (Bueno, 2005).

No final da década de 1970, o marchand franco-belga Jacques Ardies inaugura uma galeria voltada para a arte naif que leva o seu nome. Situado em uma casa histórica do bairro Vila Mariana, cidade de São Paulo, o espaço é idealizado com a identificação da ausência de locais de venda de obras deste gênero. A comprovação de que a vertente poderia se estabelecer como um nicho de mercado interessante veio com a realização da primeira exposição, no ano de 1979, em que figuraram dez pintores com 50 trabalhos, e na qual a galeria comercializou na mesma noite praticamente metade das obras expostas.

Dado o passo inicial, outras mostras foram organizadas por Ardies, com vistas a dinamizar a circulação e distribuição destes trabalhos no circuito nacional, tanto no âmbito da própria galeria como em outros espaços (MAC de Campinas, MAM de Goiânia, Espace Art 4 de Paris e outros). Nesta dinâmica, foi promovida a pintura de artistas como a de Ivonaldo, Elza O. S, Ana Maria

Dias, Grauben e outros⁵. Além dessas iniciativas, o galerista investiu ainda no campo editorial, publicando biografias de pintores e obras informativas sobre o estado da arte da produção pictórica naif brasileira, sob o seu recorte e perspectiva conceitual. Eram livros de referência e catálogos-livros⁶ que buscavam projetar o estilo naif e seus produtores no mapa editorial dos livros de arte⁷.

Ferrenho crítico da concepção mais divulgada de naif, o pesquisador e marchand Roberto Rugiero inaugura a galeria Brasileira nos idos dos anos 70, tendo como propósito fundamental instituir o lugar específico da “autêntica” arte popular em meio à avalanche de produtores classificados como ingênuos. Instituído uma disputa simbólica entre as expressões “arte popular”, defendidos por ele, e “arte naif”, tutelados por Filkestein e Jacques Ardies, Rugiero postula uma linha divisória entre os trabalhos essencialmente direcionados para o abastecimento do mercado massivo de pintura e as obras-signos com identidade e tradição popular nacional, das quais a sua galeria se colocaria como a principal representante (Goldestein, 2008).

Demarcando posicionamentos diferentes com relação às manifestações de caráter autodidata e espontâneo, os primeiros espaços de comercialização tiveram um importante papel no trabalho de classificação da produção destes artistas, o que serviu de base para a elaboração da história da pintura naif no Brasil.

Operado por meio da seleção de seus acervos e coleções, este processo de categorização funcionou como um farol para orientar o recrutamento e a delimitação de manifestações estéticas que poderiam ser inclusas no seio da nomenclatura e que, portanto, deveriam ser reconhecidas como legítimas obras artísticas.

Muito embora a valorização estética e comercial tenha sido prejudicada pela inflação de ofertas impulsionada pelo mercado turístico nacional e internacional, ávido pelo pitoresco e pelo exótico, com a presença de casas específicas para o comércio do estilo naif, estruturam-se canais

⁵ Informações coletadas no *site* da galeria Jacques Ardies (<http://www.ardies.com/quem.htm>).

⁶ Cacilda Texeira, no seu estudo sobre as publicações de arte patrocinadas por empresas ou entidades ligadas a elas, identifica tipos de livros de arte; são os livros de pintor, livros-obras, livros de referência, belos-livros e catálogos-livros. (2000, p.12)

⁷ As Edições MIAN também patrocinaram a publicação de livros sobre o gênero *naif*.

mercadológicos especializados propulsores à colocação destes produtores “marginais” no interior do fluxo comercial oficial das artes, ainda que sob ressalvas de majoração.

Referências

AQUINO, Flavio. **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro, SPALA, 1978.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa : Livros Horizonte, 2010.

BRANDÃO, Ludmila de Lima; GUIMARÃES, SUZANA Cristina Souza. “Desconstruindo o Naif: a pintura de Alcides Pereira dos Santos”. **Contrapontos**, Dez 2012, vol.12, no.03, p.308-316.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUENO, Maria Lucia. “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960”. Em **Sociedade e Estado**. Brasília: UNB, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Livros de Arte no Brasil**: edições patrocinadas. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

D'AMBROSIO, Oscar. **Os pincéis de Deus**: vida e obra do pintor *naif* Waldomiro de Deus. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999.

FIALHO, Ana Letícia. “Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios”. In: QUEMIN, Alain. **O valor da obra de arte/ Alain Quemin, Ana Letícia Fialho, Angélica Moraes**. São Paulo: Metalivros, 2014.

FINKELSTEIN, Lucien. **Arte Naif: na origem das origens**. Rio de Janeiro: Edições MIAN/ Museu Internacional de Arte Naif do Brasil, 2002.

GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. “Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do MuséeBranly”. In: **Horizontes Antropológicos**. Vol. 14. Nº 29. Porto Alegre Jan/June 2008.

MOULIN, Raymonde. **O mercado de Arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

PERRY, Gill. "O Primitivismo e o 'Moderno'". In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

KLINTOWITZ, Jacob. **Arte Ingênua Brasileira**. São Paulo, Ed. Banco da Cidade, 1985.