

ENTRE PAREDES PINTADAS: PERCEPÇÃO VISUAL NA CONSTRUÇÃO DO NAÏF URBANO

Daniely Meireles do Rosário – UFPA

RESUMO

Este artigo está centrado na percepção visual de pinturas em paredes de algumas cidades paraenses para a construção do *naïf urbano*, objeto apresentado como manifestação pictórica constituída a partir de um fazer artesanal que constrói a visualidade da urbe, revelando as habilidades de seu produtor na necessidade diária de anunciar e comunicar tendências e valores artísticos. Nos elementos visuais e na organização dos espaços estes objetos estão na cidade exigindo uma percepção cada vez mais ativa, revelando parte da organização do corpo urbano e criando diálogos entre várias técnicas de produção. Fenomenologicamente, a percepção do olhar é apresentada como prática diária do corpo que constrói as pinturas como objetos de arte, afirmando que somente na cidade elas adquirem qualidade poética.

Palavras-chave: Percepção. Cidade. Arte. *Naïf Urbano*.

ABSTRACT

This article focuses on visual perception of paintings on the walls of some cities of Pará for the construction of naïve urban object presented as a pictorial demonstration constituted from a craftsmanship that builds the visuality of the city, revealing his producer skills in the daily need to announce and communicate trends and artistic values. In the visual elements and organization of these objects are spaces in the city demanding an increasingly active perception, revealing part of the urban organization of the body and creating dialogues between different production techniques. Phenomenologically, the perception of gaze is presented as a daily practice of the body that builds the paintings as art objects, saying that only in the city they acquire poetic quality.

Key words: Perception. City. Arts. Urban naïve.

Chego a uma nova cidade toda vez que a anterior se despede. Provavelmente, não conheço todas, porque o tempo me escapa. São extremamente *escorregadias* e por isso é tão difícil conquistá-las. “As cidades, do mesmo modo que seus habitantes, são uma mistura de coisas boas e ruins”¹. O olhar é o primeiro a adentrá-la, para então manter quimicamente uma relação antropofágica, fazendo a vez de ingênuo vassalo. Nessa relação, o olhar se torna corpo e o corpo se torna a própria cidade.

Tudo o que aparece como visualidade na cidade é passível de troca: enquanto o corpo dispõe sua energia e sua vontade para a descoberta, a cidade se

entrega à exploração. Ou vice-versa. É dessa forma que as coisas comunicam, sendo também o corpo parte desse processo de comunicação. Ele é parte vivente e visível do acontecimento cotidiano. Vivente porque está no mundo, percebendo concretamente todos os instantes, as mudanças, os detalhes matéricos. Visível porque se percebe como parte integrante deste acontecimento; porque se vê inserido na cidade, como parte de sua estrutura, sendo assim passível de observação e análise.

A cidade em si comunica. Seu corpo funciona como um depósito de informações. Os objetos gráficos estão na cidade primeiramente com a função de comunicar. Todos carregam em seu corpo uma necessidade de percepção e leitura. Alguns funcionam, *ipso facto*, como pontes para um universo lógico – no caso do objeto publicitário – enquanto outros completam sua existência e sentido habitando no universo artístico e/ou simbólico. Todos com forma, suporte e elementos gráficos definidos. Operando na visualidade urbana como vestes, como coisas que cobrem o corpo da cidade, significando-o.

Percebo a cidade pelas imagens delas registradas. Pinturas feitas em muros, paredes e placas. É assim que, desde os idos pré-históricos, o homem transforma a visualidade do seu mundo, do seu lugar: a partir da mão, em interação com seu conhecimento sobre a realidade das coisas. Nos pedaços recortados, compreendo memórias, ideais, histórias da mão que funda novas formas, institui novos estilos, significa novos suportes. A percepção destes objetos fornece ao meu corpo a energia necessária para fugir do território comum e adentrar o lugar do imaginário – da mão que cria dia e noite – um lugar onde a novidade está no traço e em outras possibilidades de interferência na cidade.

1 - Do *naïf*

O termo *naïf* deriva do latim “*nativus*” e significa inato, natural, original. Segundo Grochowiak², esta palavra foi muito utilizada no século XVIII, como sinônimo de natural, são, ingênuo, inocente e por isso foi mais tarde atribuída ao tipo de pintura feita por artistas *do povo*, que preservavam uma técnica natural de representação, ou seja, que não se fundamentavam nos princípios clássicos de composição.

Esse tipo de manifestação artística existe desde muito. Desde seus primeiros fazeres pictóricos, o homem busca suas próprias maneiras de representar o cotidiano. Apesar de todas as épocas terem artistas que representavam figurativamente as questões e o dia-a-dia popular – na Alemanha, por exemplo, as primeiras pinturas com temáticas populares datam do século XVIII – foi somente por volta de 1908, com as obras de Henri Rousseau, que a arte *naïf* foi reconhecida como um gênero especial, legitimando na História da Arte uma nova forma de expressão, “onde o real e o sonho, o prosaico e o encantado coexistiam em permanente estado de graça”³.

No Brasil, diante da enorme extensão territorial e de uma cultura mestiça e eclética, onde vigorava um ensino artístico excludente, limitado oficialmente às grandes capitais e às famílias mais abastadas financeiramente, o *naïf* encontrou expressão na mão de artistas autodidatas, que figuravam principalmente nas classes menos favorecidas. Dentre eles estão pintores como Djanira Silva, Heitor dos Prazeres, José Bernardo Cardoso Júnior – o Cardosinho, José Antônio da Silva, Maria Auxiliadora e Waldomiro de Deus; e escultores como Manoel dos Santos Agnaldo e Geraldo Teles Oliveira.



Fig. 1: À esquerda: “Samba em Terreiro” – Heitor dos Prazeres (sem data)

À direita: “Escola Naval em Angra dos Reis” – Cardosinho (1940)

Disponíveis em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/ Acesso em 03/11/2011

O que há em comum nos trabalhos destes artistas e que os aproxima de artistas de outras nacionalidades – sejam franceses, norte-americanos ou alemães –

é “a consciência da autonomia do espaço pictórico, o uso expressivo e ornamental das cores, o toque onírico que diferencia o universo criado da realidade e o sopro poético presente nos quadros”⁴. Nas pinturas *naïf*, o olho se depara com uma existência que se quer sincera, no modo de representar as coisas, na escolha das cores e nas figuras que preenchem o espaço plástico.

Felizmente, cada vez mais o trabalho desses artistas ganha respeito e reconhecimento pelo alto grau de originalidade e frescor de suas obras. O traçado despretensioso, livre das “amarras acadêmicas” possibilita uma visualidade alegre, com cores que remetem a dias festivos e intensos, mesmo para os temas menos divertidos. Existe uma autonomia sobre a composição. Uma originalidade proclamada por aquele que domina sua cultura e tem propriedade de representar o cotidiano a partir de seus conhecimentos técnicos próprios, sem se preocupar com efeitos estéticos direcionados ou estilos existentes. O artista *naïf* tem sua cultura e seu mundo de tal forma, que o plasma na simplicidade dos traços, buscando uma visualidade fiel aos seus saberes e tradições.

Em muitas pinturas apresenta-se o caráter naturalista na representação de campos, árvores e animais. Há nessas figuras uma inocência quase infantil, onde a mão expõe sua maneira espontânea e inata de construir imagens. Sem máculas ou direcionamentos previsíveis. A originalidade se dá *num ingênuo processo de apreensão, compreensão e tradução do mundo*. A pintura plasma o que há nos diversos guardados de cada memória.

Sendo assim, é possível afirmar que a arte *naïf* não é arte primitiva (contrariando a forma com que alguns autores tratam o termo⁵). “Essa denominação é mais apropriada para os povos que viveram num tempo histórico preciso, como a arte pré-histórica, as culturas africanas [...]”⁶, ou a arte das catacumbas paleocristãs. Toda a composição de uma obra considerada *naïf* atesta em sua essência todos os conhecimentos estéticos do seu produtor, desde a escolha de cores, até as nuances de luz e sombra e perspectiva sugeridos. Tudo é pensado e disposto conforme o senso estético da mão que produz e mesmo nas pinturas que não evidenciam uma visualidade tecnicamente acadêmica a ausência de luz e sombra, proporção ou perspectiva jamais deve ser confundida com simples instinto ou folclore, mas com uma atitude cabal daquele que pensa a rapidez com que passa a vida e representa

seu mundo objetivamente, buscando – na pintura – aperfeiçoá-lo e, com este ato, ampliar seus conhecimentos e suas habilidades artísticas. A preocupação estética, a individualidade, o exercício técnico ou a liberdade de representação são apenas características que fazem o universo *naïf* despontar como um gênero marcante – apesar de tímido – na arte atual.

Destarte, foi a partir da análise das pinturas *naïf* que meu corpo passou a associar as figuras pintadas nas telas com aquelas que meu olho percebia/recebia da cidade. Pelas cores, pela representação das figuras, pela composição narrativa. As pinturas recortadas do corpo da cidade, percebidas sobretudo em muros e paredes, são *naïfs* na dimensão plástica daquele que registra o que sabe do mundo e o que guarda das coisas tomando para si os suportes que a cidade lhe oferece. É nesta dimensão que se constroem os *naïfs urbanos*, feitos na densidade dos acontecimentos cotidianos e marcados por uma existência efêmera, como o próprio tempo na contemporaneidade. Hoje existem. Amanhã não mais. Hoje apresentam um determinado estabelecimento comercial ou “decoram” um lugar, amanhã são apenas os resquícios e as marcas do que um dia foram.

Assim, o que apresento como *naïf* urbano é tão somente uma manifestação visual da mão que produz e revela sua cultura a partir de habilidades próprias, que muitas vezes sequer estudou formalmente a arte do desenho da figura humana, das letras ou da perspectiva. São ingênuos segundo a lógica dos *naïfs* que muitos salões de arte hoje homenageiam. Produtos culturais da mão que rabisca, modela, engendra um objeto plástico para comunicar, anunciar, simbolizar, trazendo em seu corpo todas as referências híbridas do seu criador. Para além dos estalos, das partes e das colagens que cada produtor extrai do cotidiano visual imposto pelo corpo da cidade e pelas mídias, são autênticos porque não obedecem a um direcionamento pronto e preservam, em meio a um duelo com o tempo e com o *frisson* urbano, a novidade das coisas geradas na intimidade do artista e suas necessidades cotidianas.

2 - Das paredes pintadas

As estruturas concretas que aparecem na cidade dizem muito de sua história e do grau de intervenção humana depositado. As casas estão nas ruas,

funcionando como o lugar do homem. São delimitadas por paredes, cuja materialidade pode ser percebida em praticamente tudo. Mesmo para meu corpo, que tem na cidade sua casa, os espaços criados pelas paredes construídas revelam aquilo que caracteriza a vida numa sociedade organizada: os limites. Tudo enfim é definido por paredes. Elas são parte da construção e algumas vezes o suporte da mão que produz na cidade.

O termo *parede*, também vem do latim *paries*, *pariete* e é usado para denominar o elemento – geralmente de alvenaria – que fecha lateralmente ou delimita internamente um espaço. O que chamamos de *parietal* está etimologicamente ligado à parede. Desde a pré-história da humanidade o homem pinta sobre paredes e, tanto ontem quanto hoje, o ato de pintar figurativamente sempre significa comunicar. A parede é um suporte para a mão que se alimenta das pulsões cotidianas. Nela, a mão registra feitos de várias espécies e vários porquês. Casa e parede são habitados pelo corpo em progresso. Ele se projeta sobre o mundo passeando sobre texturas de reboco e tinta.



Fig. 2: Pintura sobre parede (fachada de salão de beleza) - Bragança (PA)

Foto: Acervo pessoal (2010)

Na Fig. 2, a parede é significada pela pintura. Seu corpo é de uma casa comercial. Um salão que oferta, através da figura, a idéia de beleza que o cliente busca. Sua visualidade é marcada por um naturalismo, percebido na utilização dos

efeitos de luz e sombra, na escolha das cores. A figura apresenta o salão com um olhar direto, mirando quem passa e olha. O estranhamento se dá na troca de olhares, confidências, num sussurro que está intimamente ligado com o que se quer muito. A memória trabalha guardando as sugestões, a figura, o nome. As letras que anunciam o nome do salão são delicadamente manuscritas, revelando na sinuosidade um toque feminino. A figura é um retrato. Um formato 3X4 de um rosto parado, ampliado, pronto para a venda. A parede ocre contrasta com o azul utilizado. O olho também o percebe nas sombras e no olhar espantado da figura que anuncia. Ela espera a atenção do corpo que passeia. Aguarda o toque que só é possível na imanência. A mulher da Fig. 2 espera ser percebida em meio a caixas, bicicletas e gente.

A liberdade da construção formal desses grafismos se dá nas escolhas, na novidade apresentada, na figuração ingênua, constituindo e apresentando as imagens criadas pela cultura da mão que produz. Pinturas produzidas na mesma dimensão estética dos primeiros *naïfs*, apresentadas pelo corpo das cidades que o olho descobre. Imagens que ampliam a possibilidade do sonho, à medida que o corpo se dispõe a uma análise fenomenológica, descrevendo detalhes que somente na experiência se consolidam.

Os *naïfs urbanos* são objetos de linguagem popular, que se manifestam na tessitura multifacetada dos acontecimentos cotidianos. Funcionando numa dimensão outra de existência – aquela dos objetos reais que atuam no desenvolvimento dos fluxos urbanos – são percebidos, em sua maioria, como meros objetos de disposição casual, obedecendo apenas à função a que lhes foi atribuída. Não obstante, para o corpo que tem na cidade sua casa, estas pinturas se materializam como um objeto de beleza, completando e significando a visualidade da cidade contemporânea, numa dimensão plástica próxima às pinturas *naïf* já consagradas. A paisagem da Fig. 3, por exemplo, preenche toda a fachada da casa. As árvores e as pedras são figuras que aparecem em todo o comprimento da construção com um apelo visual sugerido pela repetição de algumas formas. Toda a composição funciona como um grande papel-de-parede, onde o tom verde afeta o corpo, causando uma sensação de viço e calma. Os cavalos galopam livres e os golfinhos mergulham paralelamente num branco leitoso. A perspectiva é apenas uma sugestão de profundidade que se dá por pedaços, como se várias histórias

estivessem sendo contadas ao mesmo tempo. A natureza impera! Grandes rochedos direcionam as águas claras que, mesmo sendo líquidas, não alagam os espaços verdes.



Fig. 3: Pintura sobre parede (residência particular em balneário) - Vila de Camutá - Bragança (PA)
Foto: Acervo pessoal (2010)

A pintura lembra a “Paisagem com represa de água”, de José Antônio da Silva (Fig. 4). No verde das árvores. Na representação da água. Nos animais e nos galhos secos.



Fig. 4: “Paisagem com represa de água” – José Antônio da Silva (1949)

Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/ Acesso em 03/11/2011

Assim como na obra de José Antônio, a pintura que apresenta a fachada da Fig. 3 também se configura como um trabalho artístico, uma obra *naïf*, numa dimensão causal, semelhante ao que Canclini define por arte, como sendo, entre outras coisas, “um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual”⁷; localizando nesta afirmação uma amplitude do conceito de arte, direcionando a ele todas as manifestações visuais que encontramos na cidade, já que todas são produções humanas, nas quais “o olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas [...]”⁸, no universo sensível da experiência. O que faz com que meu corpo caracterize tais pinturas como *naïf* são os elementos compositivos, o estilo pessoal e a inclusão de elementos relativos à cultura popular. A cidade é a grande galeria para o *naïf urbano*.

As possibilidades são diversas, os *estilos* muitos. Cada produtor, à medida que pinta a parede, representando pessoas, paisagens ou mesmo “abrindo” letras para anunciar algo, evidencia o domínio técnico que a experiência construiu. São artistas porque a comunidade que contrata o serviço – em sua maioria, comerciantes – os reconhece e, de alguma forma, enxerga seus desejos e suas noções sobre arte manifestadas na composição pintada.

Dos *naïfs urbanos* recortados, o olho registra uma das marcas dos *naïfs* produzidos sobre telas: a liberdade de uso da cor. O artista urbano as estuda. Cada uma é propositalmente colocada. Todas revelam conhecimento de um olho treinado, que domina as cores porque domina seu mundo, sua cidade, seu bairro, seu lugar e sua cultura. A mão pinta em concordância com os registros da memória. As referências são visíveis. A pintura é algo independente porque nela “os objetos criam sua atmosfera, toda cor é uma irradiação, toda cor desvela uma intimidade da matéria”⁹, porque toda cor traz em seu conjunto – de matizes e tons – a paleta construída pela experiência de seu criador.

O olho compara repertórios e os reconhece, mesmo sendo eles de lugares diferentes, produzidos por mãos diferentes. As variações de desenho encontradas no corpo urbano são muitas. Num olhar superficial, rápido – assim como o ritmo da cidade impõe – tais grafismos podem ser lidos como iguais ou carregados de estereótipos. Não obstante, quando o olho-corpo se propõe à pesquisa, ao cuidado, ao deslumbramento, ou seja, à atitude religiosa de buscar diferenças e

peculiaridades, eis que os vários estilos emanam. É nos vários estilos gráficos que se manifestam na cidade que o artista denota sua expressão, seus valores e sua memória. Neles, o artista declara “o seu modo de pensar, viver e sentir [...], as aspirações que nutrem no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade*”¹⁰.

Na visualidade das palmeiras de açai, muito encontradas nas pinturas em paredes de comércio paraenses (detalhe à esquerda da Fig. 5), relembro a palmeira pintada por Waldomiro de Deus em seu “Na Praia”. Waldomiro – artista autodidata e um dos maiores nomes do *naïf* brasileiro – representa sua palmeira grande, colocando-a como protagonista de um cenário com seis pessoas.

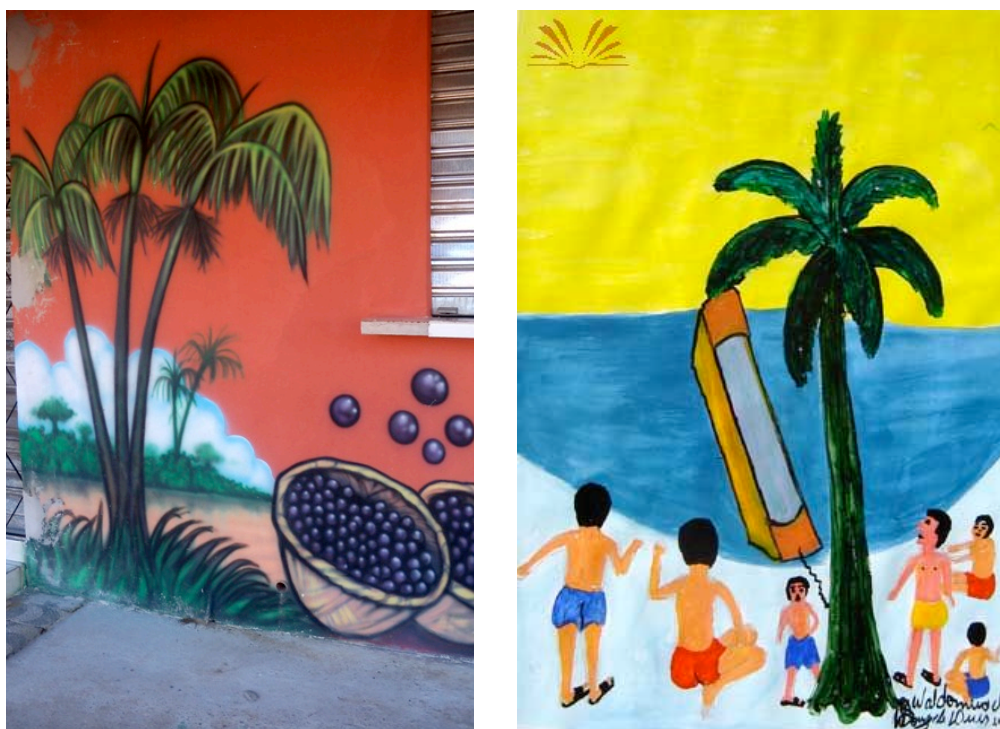


Fig. 5: À esquerda, detalhe da Fig. 35 - Castanhal (PA) / Foto: Acervo pessoal (2011)

À direita, “Na praia” – acrílico sobre cartão, do artista Waldomiro de Deus (2005)

Disponível em: www.comerciodasartes.com.br. Acesso em 12/07/2011.

O artista desconhecido que pintou a fachada da venda de açai em Castanhal (PA) provavelmente não conhece a obra de Waldomiro, mas está intimamente ligado a ele pela universalidade dos signos colocados em suas pinturas. As palmeiras de açai são viçosas. Três grandes plantas que estão na pintura para

coadjuvar com o fruto, informando sua origem e justificando sua existência. As palmeiras trazem um desenho diferenciado. Mas o que seria da arte sem os estilos?

Neste sentido, tal *expressão artística* é muito mais do que um simples “formato” de figuras ou um modo de compor/usar os elementos, mas algo que existe para evidenciar escolhas e verdades da vida do próprio artista. No caso do *naïf*, as ditas “limitações” ou “equivocos” técnicos revelam o conceito de arte que se faz no corpo do artista que, apesar de muitas vezes não ter consciência de que está produzindo arte, entrega-se a um movimento criador pautado na liberdade e no sonho. “Ele faz arte a partir de sua cultura e não a partir da nossa. Mas, tanto lá como aqui, a arte cumpre a mesma função fundamental de estender, por cima do mundo prosaico do cotidiano, o seu discurso fascinante e mágico.”¹¹

Os *naïfs* presentes no corpo urbano são manifestações que geram uma construção estético-poético-visual de cidades cada vez mais plásticas, mutáveis e abertas para a grande variedade de interferências que a mão é capaz de produzir. Num espaço fechado – como uma galeria, por exemplo – essas pinturas não teriam tanta força como na cidade, ou talvez nenhuma, visto que são frutos do cotidiano urbano – com sua densidade, seus discursos, suas limitações.

É neste ponto que reside a básica diferença entre o *naïf* feito por artistas que pintam sobre tecido, tela e papel, buscando lugares de exposição em feiras, galerias ou salões de arte, e o *naïf urbano*. Este segundo só tem sua força e sua potência na cidade e sua utilidade está diretamente relacionada aos trânsitos que o cotidiano apresenta. Para anunciar ou “decorar” ambientes, as pinturas registradas pelo corpo da cidade são registros da mão que afirma sua existência, alimentando-se do dia-a-dia urbano para efetivar o sentido de sua leitura. Quebrando conceitos. Abrindo portas.



Fig. 6: Pintura sobre parede (fachada de restaurante) - Belém (PA)

Foto: Acervo pessoal (2011)

Nos bairros, nas comunidades, nas ruas, os criadores de tais pinturas são de fato reconhecidos como artistas, apesar das controvérsias do pensamento erudito. “Se considerarmos nas obras a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas [...]”¹², assim como em todas as épocas em que o homem manifestou-se abertamente, preocupando-se apenas com a beleza, com as técnicas que poderia usar para consegui-la e com as necessidades de sua vivência.

Na Fig. 7, as paisagens contendo a vegetação típica das cidades paraenses aparecem como efeitos decorativos, significando as lembranças contidas na memória, talvez do tempo em que a paisagem era caracterizada por uma vivência mais cúmplice da natureza regional. Sobre os aspectos estéticos e temáticos, existe uma aproximação visual no modo de fazer do artista que pinta sobre a tela com o fazer do artista urbano, que pinta sobre a parede, o muro ou a placa. Ambos são movidos por um desejo de criação. Um desejo de, naqueles

instantes em que a tinta recai sobre o suporte e engendra a figura, experimentar o êxtase do nascimento de um novo ser.



Fig. 7: À esquerda, pintura sobre parede (venda de açaí) - Bragança (PA)

Foto: Acervo pessoal (2011)

À direita, “Colheita de cocos e abacaxis” – óleo s/ tela de Dirceu Carvalho – 2003

Disponível em: www.comerciodasartes.com.br Acesso em 12/07/2011

Na composição e na visualidade, as pinturas expostas na Fig. 6 revelam-se simetricamente organizadas. As palmeiras aparecem em ambas, trazendo ao olhar a delicadeza da figura *ingênua*, apesar dos resquícios do tempo que desgastam a parte inferior da pintura à esquerda. O azul que representa o céu nestas pinturas me reporta à tranquilidade dos igarapés, à calma das águas, à ventilação própria das margens florestadas, à pureza do ar que ainda se respira nas cidades do interior do estado paraense. Existe uma aproximação simbólica entre as figuras das duas imagens, apesar das diferenças técnicas. Ambas existem no universo das possibilidades do imaginário que somente a arte é capaz de afirmar. Tanto a pintura em acrílico sobre tela quanto a pintura que decora a parede do balcão de venda de açaí afirmam em meu corpo a certeza necessária de que habito no universo da liberdade e dos objetos artísticos.

Nas paredes, o corpo visualiza “pedaços de energia” e frescor do *naïf urbano*. São partes de um grande acervo visual-cultural que só a cidade contém. Uma miscelânea de cores e formas habita sobre a pele da cidade, maquiando sua

aparência e deixando-a mais próxima de uma constituição visual inovadora e autônoma. Cada parede pintada, ou qualquer outro meio do qual a mão se apropria para revelar seu grafismo, é compreendido como um objeto de arte. Um objeto que existe em si e acompanha juízos artísticos e estéticos discutidos hoje, apresentando a arte como um campo atravessado de desconexões¹³.

Os *naifs urbanos* são objetos construídos pela energia cotidiana, a partir de um propósito, uma intenção. São compostos por mãos que pensam e direcionam intencionalmente cada elemento gráfico utilizado. Estão fora das classificações que até hoje direcionaram os conceitos artísticos e por isso estão marginalizados, transitando à parte do universo fechado do mercado da arte. São “filhos” da cidade. Das culturas que a produz. Sua autonomia é dada pelo olhar e é o olhar que o coloca numa condição privilegiada, que o retira do campo dos objetos comuns e os situa num universo existencial de coisas belas. Fenomenologicamente, o corpo os constrói como objetos de arte e é só nesta condição – na cidade – que eles adquirem qualidade poética.

¹ RYKWERT, 2004, p. 06.

² GROCHOWIAK, 1988, p. 08.

³ FADEL, 2006, p. 177.

⁴ D'AMBROSIO *In*: GONÇALVES, 2007, p. 254.

⁵ Por exemplo, READ (1992) e PROENÇA (2000).

⁶ D'AMBROSIO, 2007, p. 257.

⁷ CANCLINI, 2008, p. 246.

⁸ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 298.

⁹ BACHELARD, 1994, p. 29.

¹⁰ PAREYSON, 1997, p. 57-58.

¹¹ GULLAR, 2003, p. 109.

¹² HEIDEGGER, 2005, p. 13.

¹³ CANCLINI, 2008, p. 244-245.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. (Trad.) José Américo Motta Pessanha. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. (Trad.) Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4ª Ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

D'AMBROSIO, Oscar. **Arte Naïf**. *In*: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC/USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

FADEL, Sérgio. **Arte Moderna no Brasil: o olhar do colecionador**. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2006.

GROCHOWIAK, Thomas [et al.]. **Pintura Naïve**. Catálogo de Exposição do Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart/Alemanha: Editora Heinrich Fink GmbH + Co, 1988.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. (Trad.) Maria da Conceição Costa. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. In: **Os Pensadores**. Vol. 41. Trad. Marilena Chauí. Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1975.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. (Trad.) Maria Helena Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2000.

READ, Herbert. **O Sentido da Arte: Esboço da História da Arte, principalmente da Pintura e da Escultura e das Bases do Julgamento Estético**. Trad. E. Jacy Monteiro. 7ª ed. São Paulo: IBRASA, 1992.

RYKWERT, Joseph. **A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade**. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Daniely Meireles do Rosário

Mestre em Artes (UFPA/2012). Especialista em Semiótica e Artes Visuais (UFPA/2005). Licenciada Plena em Educação Artística - Artes Plásticas (UFPA/2002). É artista visual e docente de Artes Visuais na Escola Tenente Rêgo Barros (Aeronáutica), na Secretaria de Estado de Educação do Pará e no curso de Graduação em Artes Visuais, no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR).