



MINISTÉRIO DA CIDADANIA APRESENTA


ARTE NAÏF

NENHUM
MUSEU
A MENOS

11 MAI - 7 JUL 2019

curadoria **Ulisses Carrilho**

THE MINISTRY OF CITIZENSHIP PRESENTS
NAIVE ART - NO MUSEUM LEFT OUT
11 MAY - 7 JULY 2019
CURATOR: ULISSES CARRILHO



03	01
04	02

IMAGENS EXTERNAS DA LUIVA
EXTERNAL IMAGES ON THE BOOK JACKET

01

ODOTERES
RICARDO DE OZIAS

Comida de santo, 1999
(detalhe)
Óleo sobre madeira
aglomerada, 40 x 60 cm
Saint's Food, 1999
(detail)
Oil on wood chipboard,
40 x 60 cm

02

ODOTERES
RICARDO DE OZIAS

Olha a onça!, 1999 (detalhe)
Óleo sobre madeira
aglomerada, 40 x 60 cm
Watch out for the Jaguar!,
1999 (detail)
Oil on wood chipboard,
40 x 60 cm

03

MABEL

A aldeia, 2002 (detalhe)
Acrílica sobre madeira
aglomerada, 30 x 40 cm
The Village, 2002 (detail)
Acrylic on wood chipboard,
30 x 40 cm

04

ODOTERES
RICARDO DE OZIAS

Cortando árvores, 1999
(detalhe)
Óleo sobre madeira
aglomerada, 40 x 60 cm
Chopping Trees, 1999 (detail)
Oil on wood chipboard,
40 x 60 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil
Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

Projeto gráfico baseado no
trabalho de Rafael Alonso,
realizado nas paredes
da exposição:

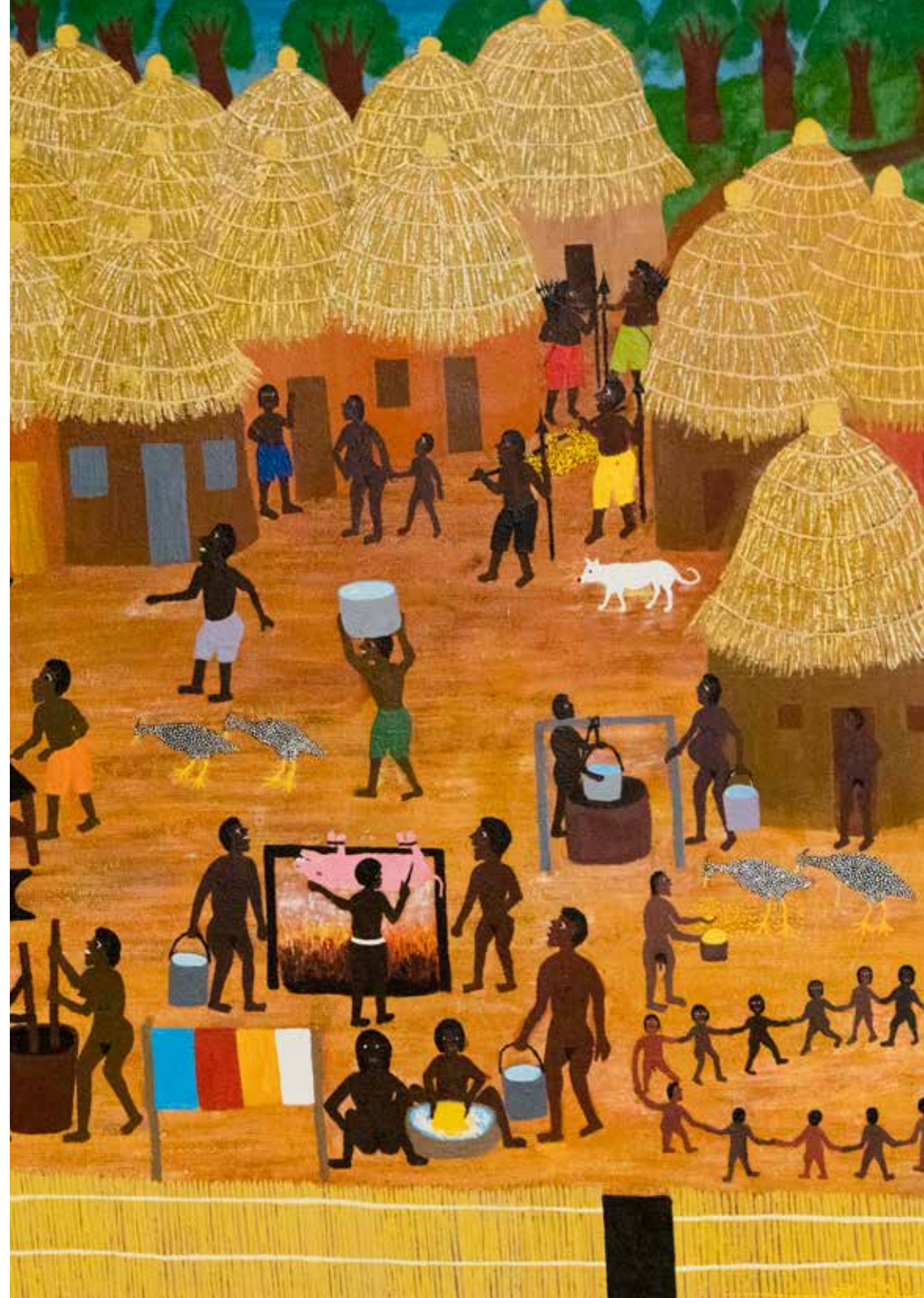
RAFAEL ALONSO

Art Popular, 2019
acrílica sobre parede,
dimensões variáveis

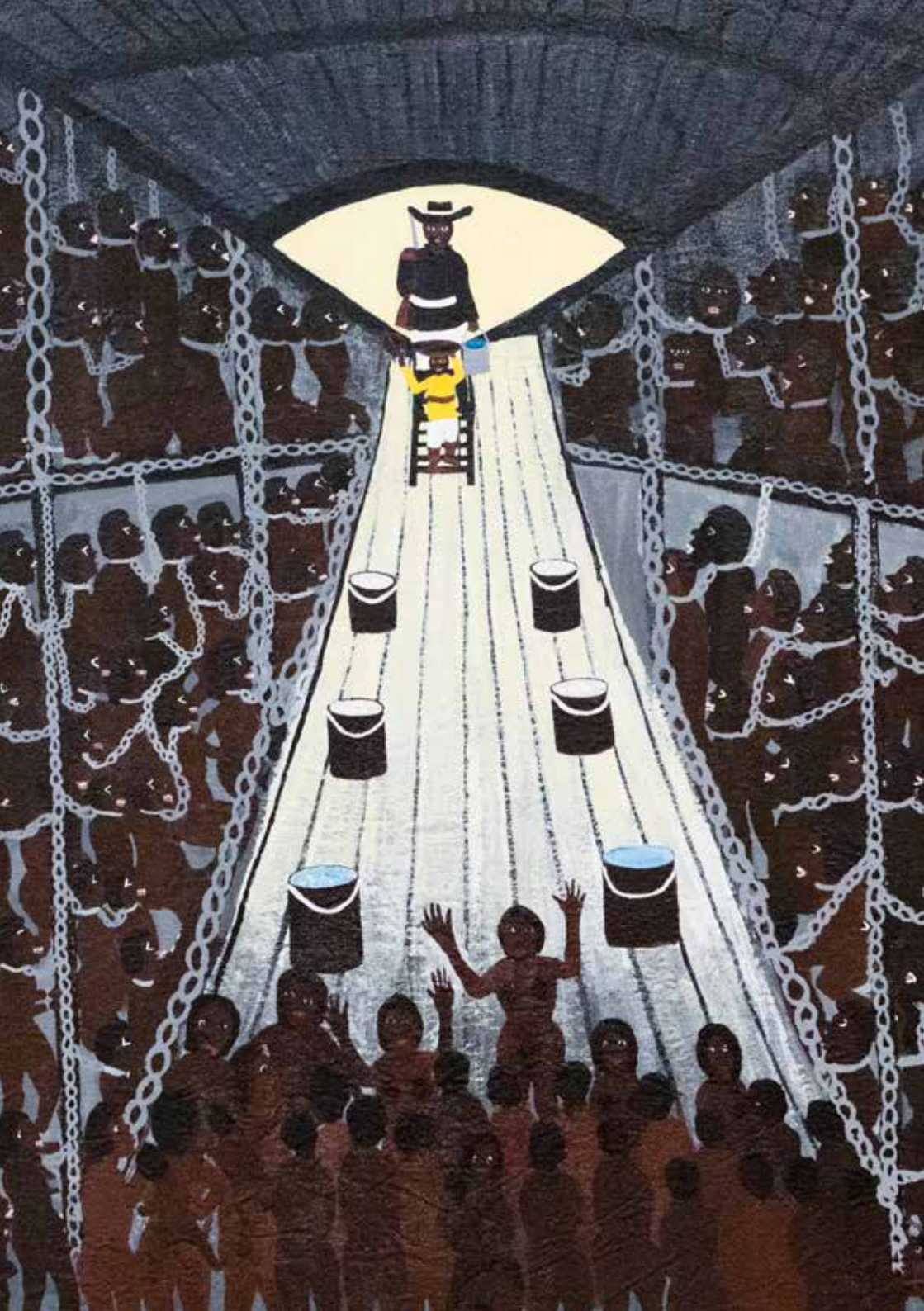
Graphic project based on
the work of Rafael Alonso
that is executed on the
exhibition walls:

RAFAEL ALONSO

Popular Art, 2019
Acrylic on wall,
variable dimensions









[p. 3 - 8]

**ODOTERES
RICARDO DE OZIAS**

Sem título [série sobre a captura e escravização da população africana e seu trajeto até a costa brasileira], 2002-2005 (detalhe)

Óleo sobre tela,
90 x 120 cm cada

Acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

Untitled [from the series about the capturing and enslaving of African people and their journey to the Brazilian coast], 2002-2005 (detail)

Oil on canvas,
90 x 120 cm each

Collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

ELIAN ALMEIDA

Atlântico Negro (Tumbeiros), da série **Todo camburão tem um pouco de navio negroiro**, 2019
Acrílica, óleo, gesso, carvão e colagem sobre tela, 150 x 300 cm
Coleção do artista

Black Atlantic (Tomb Ship), from the series **Every Police Bus has something of a Slave Ship**, 2019

Acrylic, oil, plaster, charcoal and collage on canvas, 150 x 300 cm
Collection of the artist



MAIS PERGUNTAS QUE RESPOSTAS

O que pode uma escola de arte aprender com aqueles que não recorreram ao ensino formal? Com esta frase, que encerra o texto de apresentação da mostra neste catálogo, temos dimensão do cotidiano vivo desta escola. Confiar mais nas perguntas, menos nas respostas. Faço ecoar agora a pergunta que estampou nosso livro de 40 anos, organizado por Lisette Lagnado, minha antecessora na direção da EAV Parque Lage: O que é uma escola livre? No último ano, recebemos a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* nas nossas Cavalariças por meio de um financiamento coletivo, um crowdfunding, para mostrar como podemos de maneira autônoma e aberta fazer frente à intolerância, seja ela de gênero ou de qualquer outra ordem. Esta exposição é sobretudo um manifesto, tal qual o termo tomado por empréstimo por nosso curador Ulisses Carrilho, do grande artista Rubens Gerchman, que fundou esta escola.

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage é uma instituição singular: foi crucial na formação de vários artistas muito queridos, de qualidade inegável, que hoje são renomados e que temos o orgulho de dizer que estudaram aqui, expuseram aqui, estiveram aqui. Muitos deles, para minha felicidade, estão aqui conosco como professores.

O que seria uma arte ingênua? Com este projeto, experimentamos coletivamente esta pergunta em torno da dita arte naïf num movimento duplo: aquele de levar a missão do Museu Internacional de Arte Naïf adiante a partir de sua constante investigação dos limites do termo arte naïf, ao mesmo passo que afirmamos a potência desta coleção. Para o Rio de Janeiro, o legado de Lucien Finkelstein e sua família é inegável. Para a EAV Parque Lage, que neste momento se debruça para criar um ambiente mais plural e sobretudo público de aprendizagem, com um programa duplo de bolsas de estudo, interes-

[p. 10]

**ODOTERES
RICARDO DE OZIAS**

Cortando árvores, 1999
(detalhe)

Óleo sobre madeira
aglomerada,
40 x 60 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Chopping Trees, 1999 (detail)
Oil on wood chipboard,
40 x 60 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

sa pensar sobre a educação pública e a arte como um processo de intensa aprendizagem. Interessa pensar sobre os artistas que não tiveram acesso ao ensino das artes e enfrentar as desigualdades por meio de ações efetivas. Uma exposição-manifesto que ilumina a cultura popular brasileira a partir de sua vivacidade, de suas cores e de suas denúncias.

Agradeço imensamente aos professores e estudantes da Escola de Artes Visuais do Parque Lage que compõem o cotidiano desta escola. Aos Amigos EAV e conselheiros, que dão o suporte necessário para transformar nossos projetos em realizações concretas. E a nossos patrocinadores, que têm a sensibilidade de fomentar projetos que investem na interseção das artes e da educação por meio de uma escola livre comprometida com o seu tempo.

FABIO SZWARCWALD
DIRETOR-PRESIDENTE
Escola de Artes Visuais do Parque Lage

MORE QUESTIONS THAN ANSWERS

What can an art school learn from those who did not resort to formal education? With this sentence that closes the curatorial essay in this catalogue we sense the living day-to-day of this school. To trust questions more than answers. I now recall the question that was printed in our forty years book, organized by my predecessor at EAV Parque Lage, Lisette Lagnado: What is a free school? Last year, we hosted the exhibition *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* [Queermuseum - Cartographies of Difference in Brazilian Art] in our Stables through collective financing, crowdfunding, to show how we can oppose intolerance in an autonomous and open way, be it regarding gender or anything else. This exhibition is first and foremost a manifesto, a term our curator Ulisses Carrilho borrowed from the great artist Rubens Gerchman, the founder of this school.

The Parque Lage School of Visual Arts is a unique institution: it has been crucial to the development of many very dear artists of undeniable quality, whom are renowned today, and we are proud to say they studied here, exhibited here, were present here. Many of them, I am happy to say, are here with us as teachers.

What would a naive art be? With this project, we collectively experimented with this question around so-called naive art in a double movement: one of moving forward the Museu Internacional de Arte Naïf's mission of constantly investigating the limits of the very term naive art, and at the same time affirming the potential of this collection. The legacy Lucien Finkelstein and his family have left to Rio de Janeiro undeniable. For EAV Parque Lage, which at this moment is dedicated to creating a more plural and above all public education environment with a double programme of scholarships, it is interesting to think about public education and art as an intense learning process. It is interesting to think about the artists who did not have access to art education, and to confront such inequalities with affirmative actions. This is an exhibition-manifesto that illuminates Brazilian popular culture through its vivacity, its colours, and demands.

I greatly thank the teachers and students of the Parque Lage School of Visual Arts who make up the daily life of this school; the EAV Friends and board of advisors, who give us the necessary support to transform our projects into concrete achievements; and our sponsors, who have the sensibility to instigate projects that invest in the intersection of arts and education through a free school that is committed to its time.

FABIO SZWARCWALD
PRESIDENT-DIRECTOR
Parque Lage School of Visual Arts











ACIM VIVEMOS¹

A partir de uma escola livre dedicada às artes, urge pensar a produção de artistas que não recorreram a escolas ou academias, os autodidatas. Com um recorte curatorial que privilegiou desmontar a ideia de ingenuidade ao identificar um fundo político, as pinturas selecionadas no acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil frequentemente narram o cotidiano e o extraordinário que se alojam nele. Ritos e festas populares, experiências de trabalho e prazer, convívio social e lazer, esportes e paisagens naturais, manifestações religiosas e crenças espirituais, do terreno ao extraterrestre. De maneira mais contemporânea, importa pensar a arte naïf sobretudo a partir de um recorte de classe: quais artistas escolheram não se formar em escolas e quais os que não tiveram condições para tal experiência?

¹ O título toma como referência a grafia da faixa "Acim vivemos", da pintura ao lado.

[p. 22]

**ODOTERES
RICARDO DE OZIAS**

O carnaval é nosso, 2001
Óleo sobre madeira aglomerada, 30 x 40 cm

Acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

The Carnival is Ours, 2001
Oil on wood chipboard, 30 x 40 cm

Collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

GABRIELE GOMES

Rosa fim do dia, 2019
Acrílico sobre tela, 17 x 24 cm
Coleção da artista

End of Day Pink, 2019
Acrylic on canvas, 17 x 24 cm
Collection of the artist

NENHUM MUSEU A MENOS

Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos² é uma exposição-manifesto que parte do acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil (MIAN), em diálogo com artistas que não figuram na coleção,³ composta de cerca de 6 mil peças, marcando uma posição afirmativa da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em favor das instituições culturais brasileiras e de sua liberdade de expressão.⁴

Chamados artistas naïf, os artistas autodidatas trabalharam frequentemente a matriz popular da cultura brasileira com investidas plurais. Em 2019, faz sentido atualizar esta noção, aliando-se às pautas feministas, antirracistas e às narrativas decoloniais, que revisam as histórias ligadas à formação do país e denunciam o racismo estrutural, causa fundante da desigualdade social que assola o país. Resta o compromisso com o arrojo daqueles artistas que se formaram por uma prática livre. Tais medidas singularizam esta mostra a partir da EAV Parque Lage, criada em 1975 para ser uma escola de vanguarda, atenta às questões brasileiras e antropológicas, sensível às demandas da sua comunidade e de seu tempo.

² Termo usado por Rubens Gerchman, artista e fundador da EAV Parque Lage, na ocasião da mostra *Espaço de Emergência, Espaço de Resistência*, em 1978, em torno dos três primeiros anos de funcionamento da escola. A mesma mostra empresta os termos Emergência e Resistência, que dão nome ao programa de Formação e Deformação gratuito, no ano de 2019.

³ Uma exceção: após um convite para dialogar com o acervo do MIAN, o aceite do artista Dalton Paula veio acompanhado da notícia de que havia trabalhos seus, de décadas anteriores, no acervo da instituição, ainda não rastreados pela curadoria. Três pinturas estão em exposição e uma serigrafia, de fora do acervo do MIAN.

⁴ Muito embora uma tomada de posição recente sejam a remontagem do projeto censurado *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, assinada por Gaudêncio Fidelis, e seus desdobramentos, o Núcleo de Ação Educativa, pensado como um projeto de microativismo, e a contraexposição *Queermuseu, Queerescola, Escola Cuir*, entendemos que tal postura remonta à própria fundação da instituição e aos discursos enunciados nestas quatro décadas.

A falta de verba e de manutenção mantém 261 museus fechados no Brasil, de acordo com o Instituto Brasileiro de Museus, número que representa 7% do universo de 3.789 instituições do país. Na noite do dia 2 de setembro de 2018, o Brasil sofreu a maior catástrofe museológica de sua história, de irreparáveis perdas para a humanidade: um incêndio no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, destruiu 92,5% da coleção, que tinha cerca de 20 milhões de peças. Na noite do dia 8 de abril de 2019, o Museu Casa do Pontal, considerado a mais importante coleção de arte popular do país, foi inundado. Os casos foram narrados pela imprensa, respectivamente, justificados pelo superaquecimento de aparelhos de ar-condicionado e pelo volume de chuva recorde, que excederam as previsões meteorológicas. Apesar de guardarem largas diferenças, podem ser reunidos por darem dimensão da precariedade com que o Poder Público e a burocracia estatal têm concebido e arregimentado a preservação do seu chamado patrimônio histórico e cultural.

O projeto de nação constitui-se excludente: a população enfrenta cotidianamente a extrema desigualdade, baixa escolaridade e concentração de renda. Tais fatos carregam em si um mesmo fator comum ainda não enfrentado como país: a violência colonial e o processo de escravização da população negra, que resultaram em um abismo socioeconômico e em uma disparidade de oportunidades, racismo. Tais fatos nos obrigam a compreender a dupla relevância que este museu possui. Se por um lado está empenhado em difundir a produção dos artistas brasileiros chamados naïf, também carrega consigo esta questão anterior, que exige especificidade: o que este termo naïf significa à luz de uma sociedade que ainda não enfrentou sua história? Cujos pintores autodidatas não tiveram a oportu-

nidade de estudar? Urge a discussão em torno do acesso à educação pública.

A própria história dos museus, no entanto, constituiu-se como uma história da empresa colonial, ligada aos saques, pilhagens e exploração. Intimamente conectada com as narrativas de expansão de território, a decisão em torno da conservação e memória foi baseada na supremacia cultural de populações perante outras, intrinsecamente baseadas no projeto racista, classista e elitista da superioridade racial.⁵ Tal violência atua de maneira radical na própria noção de conhecimento, e tal violência simbólica se mostra atrelada ao genocídio dessas populações. Não é novidade que os critérios definidores daquilo que deve ser preservado e conservado sejam historicamente legitimados a partir de uma lógica eurocentrada e excludente.

A própria noção de “arte naïf” – do francês, ingênuo – escapa às tentativas de definição. Sugere algo “natural”, “primitivo”, “instintivo” ou “original”. No passado, foi compreendida como arte da espontaneidade, da criatividade autêntica, do fazer artístico sem escola nem orientação. Modernos primitivos, pintores de domingo, pintores do coração sagrado. O termo não é consensual e cada alternativa – arte naïf, arte marginal, *self-taught art*, *art brut* (Jean Dubuffet), arte *outsider*, arte virgem (Mário Pedrosa), arte liminar (Lélia Coelho da Frota), *design* espontâneo (Lina Bo Bardi) – merece ser lida e criticada a partir de uma mirada tanto interseccional como contextualizada. Nas estéticas marxistas, serviram à idealização de uma arte que existiria fora do mercado, para além dele. Para a intelectualidade burguesa, por meio das artes populares foi possível perpetuar uma ideia de povo historicamente disputada por diferentes correntes políticas, tanto concomitantes quanto dissonantes.⁶

⁵ Um apanhado eficaz destas ideias se encontra no texto de apresentação do catálogo de *Histórias mestiças*, organizado por Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz, que introduz este pensamento a partir de um contexto internacional do campo das histórias dos museus e das exposições combinado a dados sobre a ascensão da classe média e dos países do grupo BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China), que se destacam no cenário mundial como países em desenvolvimento.

⁶ Para alongar o debate sobre esses termos, ver Lorenzo Mammi, “Arte popular: caminhos”. In: *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

A Escola de Artes Visuais do Parque Lage defende instituições culturais e espaços de exposição como zonas de aprendizagem, territórios de confronto e dúvida, de ensino e trocas de conhecimento.

O Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil, maior coleção de arte naïf do país, constituiu por meio de seu fundador, Lucien Finkelstein, francês radicado no Brasil, um acervo majoritariamente composto de pinturas produzidas por artistas brasileiros ou que no país viveram e produziram. Sua totalidade responde a mais de 6 mil peças, com mais de cem países representados no acervo. Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos dedicou-se a afirmar a potência da coleção deste museu, que não se limita a uma afirmação categórica da arte dita ingênuo. A mostra propôs-se sobretudo a compreender o museu como um centro pulsante de investigação das várias possibilidades que circulam em torno da arte naïf. Ou seja: interessa pouco afirmar a ingenuidade dos artistas, senão borrar as fronteiras, devolver a pergunta aos visitantes e iluminar os fatos políticos geradores de tamanha desigualdade no tratamento recebido por esses artistas. Para tal fato, artistas de fora da coleção, com investidas diagonais, concomitantes e dissonantes, foram convidados a integrar esta exposição-manifesto, que busca reler este acervo a partir da relevância histórica e, sobretudo, presente.

Munida dos materiais, dos heróis, dos gestos e do gosto atrelados à baixa cultura, [Márcia X.] trazia para o seu meio profissional paradigmas estéticos que geravam situações de estranhamento e conflito – afinal de contas, diferiam daqueles oriundos da alta cultura que persistia em ser ali praticada, a despeito do debate teórico sobre a pós-modernidade e a superação do “grande divisor”. [...] Em um projeto como *TV Studio – a glória por um minuto* (1987), Márcia revelou ser fã do dono e principal apresentador do SBT, Silvio Santos, inserido por ela na sua coleção de “ícones do gênero humano”. Em parceria com Alex Hamburger, Aímberê César e Maurício Ruiz, a artista pretendia intervir em um programa de auditório como o *Show de Calouros* (1973-1996) ou no quadro “Porta da Esperança” (1984-1996), que, com participação do público e o bordão “quem quer dinheiro?”, conquistavam as classes C e D e geravam recordes de audiência para a emissora. [...] Apresentado por Márcia X. e Silvio Santos em dupla, *TV Studio* deveria seguir a rotina de atrações que era comum aos programas de calouros. Seu júri, contudo, seria diferente, pois agregaria à bancada de especialistas *in loco* um segundo júri fora do ar, que, composto de artistas e críticos, receberia um formulário a ser preenchido com as notas de cada candidato e logo devolvido à produção. A junção final de ambos os júris representaria “uma interseção entre a arte contemporânea e a cultura popular”, na tentativa de “tornar identificáveis as mitologias e fundamentos onde estas manifestações artísticas estruturam sua linguagem”.⁷

Sem a letra E ao final, a palavra arte torna-se um estrangeirismo. Ao ler Art Popular, identificamos a mescla daquilo que é dito popular com um anglicismo, uma palavra estrangeira modulada para conferir requinte, mesmo quando os falantes compartilham o conhecimento em língua portuguesa. Arte torna-se *art*, do inglês *arte*. Arte mesmo. Arte e mais nada. Termo tão forte para alguns, tão vago

⁷ Trecho de Ana Maria Maia. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015. p. 193-194. Este trabalho, que pertence à coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi um dos diálogos pensados para a mostra, que não aconteceu. A curadoria também agradece à artista Rivane Neuenschwander pelo diálogo.

para tantos outros. Art Popular é também um grupo musical brasileiro de pagode, criado na zona norte de São Paulo no fim da primeira metade da década de 1980. Os dois termos reunidos dão título à pintura sobre paredes que Rafael Alonso desenvolveu a partir de um chamado da curadoria desde seus primeiros momentos de desenvolvimento. Era preciso enfrentar a assepsia do cubo branco.

O termo Arte Popular, no entanto, também pode ser lido a partir de uso exercido pela Ordem dos Advogados do Brasil em sua Nota de Repúdio à Criminalização da Arte Popular:

O controle das classes sociais subalternas e marginalizadas pelo Estado brasileiro é realizado por intermédio de processo de criminalização cujo critério determinante é a posição de classe do “autor” e de sua cor de pele. Nos idos do Século 20, dos batuques de candomblé e pernadas de capoeira da Pequena África, da zona do Cais do Porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze, verificou-se a repressão penal do samba e, de modo geral, das festas populares como o Carnaval, que passou a ser cada vez mais controlado e disciplinado pelo Estado, das ruas para o desfile em cortejo na Avenida.⁸

⁸ O documento foi assinado por Luís Guilherme Vieira, presidente da Comissão de Defesa do Estado Democrático de Direito; José Ricardo Lira, vice-presidente da Comissão de Defesa do Estado Democrático de Direito e Reinaldo Santos de Almeida, secretário-geral da Comissão de Defesa do Estado Democrático de Direito.



Se formos levar em consideração a Lei 5.543/09, que define o funk como um movimento cultural e musical de caráter popular, “acabar com o Baile da Penha iria contra dois de seus artigos: um deles diz que o poder público tem que assegurar a realização das manifestações que envolvem o funk, ou seja, os bailes estão inclusos e acabar com eles é um ato anticonstitucional”.⁹ Outro artigo da mesma lei ainda proíbe a discriminação contra o funk e seus personagens. “A teratologia do caso, ao emitir juízo de valor negativo em relação a alguém que demonstra afeto a pessoas que faleceram na falida guerra às drogas ou que possuam atividade econômica lícita vinculada a um estilo musical marginalizado pela classe dominante da sociedade salta aos olhos”, escreveu a Comissão de Defesa do Estado Democrático de Direito (CDEDD) da OAB/RJ. O órgão ainda manifestou “preocupação e repúdio ao uso do sistema de justiça criminal contra setores marginalizados da sociedade com a finalidade de reproduzir uma ideologia dominante em detrimento da cultura popular”. Tal esgarçamento do conceito de arte popular é necessário para responder à complexidade, ao hibridismo e à negação de uma ideia moderna de pureza que caracterizam a contemporaneidade. Como partido primeiro, para este projeto, foi fundamental compreender estes artistas como integrantes da narrativa da chamada arte contemporânea.

⁹ Trecho de Gabriel Ferreira. *Entenda o caso da prisão do DJ Rennan da Penha*, 2019. Disponível em: <<https://kondzilla.com/m/entenda-o-caso-da-prisao-do-dj-rennan-da-penha>> Último acesso: 21/06/2019.

TODA IMAGEM REBENTA

“E, por baixo, a realidade prima
Tão violenta, que ao tentar aprisioná-la
Toda imagem rebenta”

— João Cabral de Melo Neto,
“Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)”, 1955.

A preocupação do ensino das artes introduz o desenho como forma de preparar para o trabalho, fenômeno historicamente percebido a partir do primeiro surto industrial no Brasil e que se desenvolve como uma constante até o modernismo.¹⁰ A dimensão laboral é uma importante ferramenta para pensar a trajetória desses artistas. Odoter Ricardo de Ozias desenhava e pintava nos intervalos do trabalho na Ferroviária com as pontas dos dedos, palitos amassados e escova de dentes. Amadeu Lorenzato era pintor de paredes, tal como Alfredo Volpi. Em tempo, Rafael Alonso apresenta sua pintura sobre as paredes da exposição, dialogando com referências populares urbanas e com a potência cromática dos quadros ditos naïf. Das mais de trezentas pinturas que integram a coleção do museu, quase noventa delas são de um mesmo autor.

“Praticamente sem nenhum contato anterior com a pintura, o artista ouve com interesse algumas pessoas explicarem a inutilidade do aprendizado técnico, no caso de autodidatas como ele, e mantém firme o sonho de voltar a estudar, para ‘aprofundar na pintura’.”¹¹

Convertido cristão, o artista investiu sua poética na ritualística afro-brasileira ao mesmo tempo que reproduzia temas bíblicos e as paisagens interioranas da sua infância, em Minas Gerais. Ozias descobriu o gosto pela pintura quando foi afastado do seu cargo, que demandava força braçal, para uma posição nos escritórios da Rede Ferroviária. No maçante cotidiano, surgiram as papelarias e materiais de escritório. Com eles, o descompromissado exercício do desenho e as caricaturas. Elogiadas, veio o convite para ilustrar amos-

¹⁰ Uma pesquisa singular que traça uma interseção do ensino e das artes no Brasil e suas preocupações políticas e contextualização é levada a cabo por Ana Mae Barbosa, tendo sido praticada em curadorias no MAC USP em torno de estéticas populares e a circularidade entre o erudito e o popular.

¹¹ Odoter Ricardo de Ozias. *Catálogo da exposição: Pinturas*. Org. Elizabeth Travessos. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1987 – Sala do Artista Popular.

tras de uso industrial de madeira da Floresta Amazônica. A repetição de uma mesma forma cúbica com texturas e veios, numa série composta de uma centena de desenhos, levou o artista a experimentar técnicas como a poeira adicionada ao desenho e fixada com giz de cera, para alcançar as tonalidades exatas. Homem negro com vivência de terreiro, Ozias converteu-se pastor e pintava também murais nas paredes onde aconteciam cultos. Sem treinamento formal, foi sobre o eucatex, sobras das repartições do escritório onde trabalhava, que realizou a grande maioria de suas pinturas. Em Ozias, os céus ganham tratamento especial. As atmosferas são representadas em pinceladas que flertam com a abstração: por vezes repetições geométricas, pontilhados, linhas ou vastos campos esmaecidos de cor. De produção frenética porque comprometida, o pintor tematizou levantes de trabalhadores, cenas de terreiro quase sempre protagonizadas por mulheres em grupo, matas fechadas e o trabalho suado dos campos – experiências que seu corpo conhecia – concomitantes a jogos de inverno ou olimpíadas – experiências estranhas ao seu cotidiano. Amálgama de realidades prosaicas, a biografia de Ozias serve a pensar quais são os parâmetros do tão falado binômio arte-vida. O que enche os olhos, no entanto, são os campos de cor e, dada a diversidade dos temas, a capacidade do pintor em investir em estratégias singulares, de um vocabulário formal preciso e consistente. Ozias sublinha a bidimensionalidade do suporte, achata campos de cor e, ao reorganizar os planos, reordena a perspectiva. Quando nos embrenhamos na pintura dita “ingênua”, num país racista e classista como o Brasil, resta claro que esta categorização foi estratégica para a manutenção das desigualdades. Resta claro que, nos matizes vívidos que colorem o interior do tronco das árvores da cena de extrativismo em *Cor-*

tando árvores (1999), não se trata de um amarelo descompromissado. Tal potência de denúncia, no entanto, não disfarça o encadeamento rítmico das elipses amarelas. Quanto pode uma cor?

O que os pintores autodidatas, historicamente relegados à categoria de ingênuos, têm a contribuir para o debate em torno da educação e da arte? A partir de uma escola livre, historicamente ligada à pintura, é preciso pensar a produção daqueles artistas que não recorreram a escolas ou academia de arte. Pejorativamente taxados de ingênuos, os pintores naïf foram classificados a partir de uma falsa alienação em relação à sociedade e à própria arte. Urge retomar o debate em torno desta pintura, cuja crônica social complexifica as narrativas daquilo que comumente pensamos como arte brasileira, trazendo outras vozes, não treinadas ou adestradas em academias. O que pode uma escola de arte aprender com aqueles que não recorreram ao ensino formal?

ULISSES CARRILHO
CURADOR
Escola de Artes Visuais do Parque Lage

WE LIVE LIKE DIS¹

As a school dedicated to the arts, it is urgent to reflect upon the practice of artists who haven't attended schools or academies; self-taught artists. With a curatorial approach that prefers to dismantle the idea of naivety by looking for the political grounding, the selected paintings from the Museu Internacional de Arte Naïf's collection often narrate the quotidian and the extraordinary that is intrinsic to it. The works depict rituals and popular festivities, work and pleasure, social life and leisure, sports and natural landscapes, religious manifestations and spiritual beliefs, from the mundane to the extraterrestrial. In a more contemporary manner, it is important to consider naive art from a class perspective especially: which artists chose not to graduate in schools, and which artists could not afford such an experience?

¹ The title refers to the spelling on the banner "Acim Vivemos" ('assim' is grammatically correct) in the painting by Odoteres Ricardo de Ozias [p. 22].

² Term employed by Rubens Gerchman, artist and founder of EAV Parque Lage, on the occasion of the exhibition *Espaço de Emergência, Espaço de Resistência* [Space of Emergence, Space of Resistance] in 1978, reflecting on the first three years of the school's operation. This same exhibition lends the terms Emergence and Resistance to the title of the free Formation and Deformation programme in 2019.

³ One exception: after accepting an invitation to enter into dialogue with the collection of the Museu Internacional de Arte Naïf, Dalton Paula's participation came with the news that there were works of his from previous decades in the institution's collection, not yet registered by the curatorial team. Three paintings and one silkscreen work from outside MIAN's collection are in the exhibition.

⁴ Although EAV Parque Lage recently took a stand with the re-installation of the censored project *Queermuseu - Cartographies of Difference in Brazilian Art*, curated by Gaudêncio Fidelis, and the development of the Nucleus for Educational Action, conceived as a project of micro-activism, and the counter-exhibition *Queermuseu, Queerschool, Escola Cuir*, we understand that this position harks back to the very foundation of the institution and to discourses expressed during these four decades.

Naive Art - No Museum Left Out is an exhibition-manifesto² that stems from the collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil (MIAN) in dialogue with artists from outside the collection.³ It is composed of about six thousand pieces, and signals the affirmative position of the Parque Lage School of Visual Arts in favour of Brazilian cultural institutions and their freedom of expression.⁴

Self-taught artists that are called naive artists usually work with the matrix of Brazilian popular culture in multiple ways. It makes sense to update this notion in 2019, in alliance with feminist and anti-racist demands, and with decolonial narratives that review the histories about the formation of the country and denounce the structural racism that is the main cause of the social inequality that ravages the country. What remains is a commitment to these artists' boldness to self-educate with a free practice. This approach makes this a unique exhibition, inspired by EAV Parque Lage, which was created in 1975 as a vanguard school that was attentive to Brazilian and anthropological issues and sensitive towards the demands of its community and its time.

NO MUSEUM LEFT OUT

According to the Brazilian Institute of Museums there are 261 museums in Brazil today that have been closed due to lack of funding and maintenance. This figure represents 7% of all 3789 institutions in the country. On the night of 2 September 2018 Brazil suffered the greatest museological catastrophe in its history, one of irreparable loss to humankind: the fire at the Museu Nacional at the Quinta da Boa Vista park, that destroyed 92,5% of the collection of about 20 million pieces. On the night of 8 April 2019, the Museu Casa do Pontal, which is considered to have one of the most important collections of popular art in the country, was flooded. The press reported on both cases and justified them by the overheating of air-conditioning equipment in the first case, and the record volume of rainfall which had exceeded meteorological estimates in the latter. These cases can be considered together, despite their differences, because they show the extent of the precarity with which the Public Authority and state bureaucracy have been designing and regimenting the preservation of what is called their cultural and historical heritage.

The national project is excluding: on a daily basis the population faces extreme inequality, a low level of education, and income concentration. Such facts convey a common factor the country has not yet confronted: the colonial violence and the enslaving process of the black population, which results in a socio-economical abyss and in a disparity of opportunities and racism. Such facts force us to understand the double relevance this museum carries with it: if, on the one hand, it is engaged with spreading the production of Brazilian artists called naive, it also bears this previous question, that needs to be specified: what can this term naive mean in the light of a society that hasn't yet faced its history? Whose autodidact painters didn't have the opportunity to study? It urges the discussion on access to public education.

However, the history of museums is constituted as a history of colonial enterprise, related to looting, plunder, and exploitation. Intimately tied to the narratives of territory expansion, the decision around conservation and memory was based on the cultural supremacy of populations favoured over others, and intrinsically based on a racist, classist and elitist project.⁵ This violence radically acts on the very notion of knowledge, and such symbolic violence shows itself to be inter-

⁵ We find an effective overview of these ideas in the curatorial text of the catalogue *Histórias mestiças* [Mestizo Stories], edited by Adriano Pedrosa and Lília Moritz Schwarcz, that introduces this thinking from an international context in the field of museum and exhibition histories, alongside information on the ascension of the middle class and of the BRIC countries (Brazil, Russia, India and China), that are known on the world stage as developing countries.

twined with the genocide of these populations. It is no news that the criteria that define what should be kept and preserved are historically legitimized from a Euro-centric logic of exclusion.

The very notion of 'naive art' – from the French *naïf* – eludes attempts at definition. It suggests something 'natural', 'primitive', 'instinctive', or 'original'. In the past it was seen as an art of spontaneity, of authentic creativity, of artistic practice without training or guidance, by primitive moderns, Sunday painters, painters of the sacred heart. The term is not consensual and every alternative term – naive art, marginal art, self-taught art, *art brut* (Jean Dubuffet), outsider art, virgin art (Mário Pedrosa), liminal art (Lélia Coelho da Frota), spontaneous design (Lina Bo Bardi) – deserves to be read and criticized from an intersectional as well as a contextualized perspective. Within marxist aesthetics it served to the idealization of an art that existed outside and beyond the market. In bourgeois intellectual circles, popular art made it possible to perpetuate an idea of the people that was historically disputed by different political currents, both concomitant and dissonant.⁶

EAV Parque Lage stands in support of cultural institutions and exhibition spaces as learning zones, territories for confrontation and doubt, education and the exchange of knowledge.

The Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil is the largest collection of naive art in the country. Its founder Lucien Finkelstein was a Frenchman who settled in Brazil, and set up a collection mainly composed of paintings by Brazilian artists or artists who lived and worked in the country. The whole collection amounts to over six thousand pieces, with more than one hundred countries represented in the collection. Naive Art – No Museum Left Out is dedicated to affirming the potency of this museum's collection, which isn't limited to a categorical affirmation of the art that is named naive. Above all, the exhibition proposes to comprehend the museum as a pulsating core of investigation of the many possibilities that surround naive art. That is to say: to affirm the naivety of the artists is of little interest to us, we would rather blur boundaries, return the questions to the visitors, and cast light upon the political facts that generate such inequality in the treatment of these artists. For this reason, artists from outside the collection, with their diagonal, like-minded or divergent input, were invited to be part of this exhibition-manifesto that seeks to re-read this collection from a historical and especially present urgency.

⁶ To further the debate about these terms, see Lorenzo Mammi, "Arte popular: caminhos". In: *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

Armed with the materials, heroes, gestures and tastes identified with low culture, [Márcia X.] brought into her professional venue aesthetical paradigms which generated conflicts and unfamiliarity. After all, they differed from those hailing from high culture which persisted in being practiced there, despite theoretical debates on overcoming of the 'great divider'. [...] In a project such as *TV Studio – a glória por um minuto* [TV Studio – a minute of glory] (1987), Márcia X. revealed herself to be a fan of SBT's main host and owner, Silvio Santos, included in her collection of 'icons of the human race'. Together with Alex Hamburger, Aimberê César and Maurício Ruiz, the artist intended to intervene in an auditorium programme such as the talent show *Show de Calouros* (1973-1996) or *Porta da Esperança* (1984-1996), which, with the participation of the audience and the catchphrase 'who wants money?', was a great success with those in the lower end of the socio-economic hierarchy and resulted in record audience rates for the channel. [...] Hosted by Márcia X. and Silvio Santos as a duo, TV Studio was to follow the same routine of attractions commonly seen on talent show programmes. The jury, however, would be different, as it would be comprised of specialists *in loco* and another off the air made up of artists and critics who would fill in a form with the scores they had given each candidate and then send them in to the studio. The sum of the scores from both juries would represent 'the intersection between contemporary art and popular culture', in an attempt to 'identify the myths and fundamentals in which these artistic manifestations structure their language'.⁷

Without the letter E at the end, the word arte becomes a foreignism. When we read Art Popular, we identify the mixture of what is popularly said with an Anglicism, a foreign word modulated to bestow refinement, even when the speakers share knowledge of the Portuguese language. *Arte*, in Portuguese, becomes art. Art it is. Art and nothing else. Such a strong term for some, so vague to so many others. Art Popular is also the name of a Brazilian pagode band created in the northern part of São Paulo at the end of the first half of the 1980s. The two terms together give name to the painting that Rafael Alonso initiated on the walls in response to a curatorial invitation that arose from the first mo-

ments of curatorial development. It was necessary to confront the asepsis of the white cube.

However, we can also understand the term popular art from the way it was used by the Order of Brazilian Lawyers in its Repudiation Note to the Criminalization of Popular Art:

The control of subordinate and marginalized social classes by the Brazilian state is carried out through a process of criminalization, of which the determining criterium is the class position of the 'author' and the colour of their skin. Back in the twentieth century, from the candomblé beats to capoeira in Little Africa, from the Cais do Porto area to Cidade Nova, with Praça Onze as its capital, there was a criminal repression of samba, and in a more general way, of popular festivities such as Carnaval, which became more and more controlled and disciplined by the state, moving from the streets to a parade on the Avenue.⁸

If we take into account Law 5.543/09, that defines funk as a cultural and musical movement of a popular nature, *to end with the Baile da Penha [Penha ball] would go against two of its articles: one that says the public authorities must ensure the realization of manifestations with funk, and this includes the balls, and that ending them is an unconstitutional act.*⁹ Another article from the same law also forbids discrimination against funk and its protagonists. "The case's teratology becomes evident when it passes a judgement of negative value on someone who shows affection towards the people who perished in the failed war on drugs or who has legal economic activity linked to a musical style that is marginalized by society's dominant class", wrote the Commission in Defense of the Democratic State of Law (CDEDD) of OAB/RJ. The entity also expressed "concern and rejection of the use of the criminal justice system against marginalized sectors of society with the objective to reproduce a dominant ideology at the expense of popular culture". Such broadening of the concept of popular art is necessary to respond to the complexity, hybridity and negation of a modern idea of purity that characterizes contemporaneity. As a first departure point, for this project it was fundamental to understand these artists as integrated in the narrative of so-called contemporary art.

⁷ Excerpt by Ana Maria Maia. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação, 2015, p. 193-194. This work of Márcia X. that is in the collection of the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro was one of the dialogues considered for the exhibition, but it didn't happen in the end. The curators also thank Rivane Neuenschwander for the dialogue.

⁸ Democratic State of Law; José Ricardo Lira, vice-president of the Commission in Defense of the Democratic State of Law and Reinaldo Santos de Almeida, general-secretary of the Commission in Defense of the Democratic State of Law.

⁹ Excerpt by Gabriel Ferreira. *Entenda o caso da prisão do DJ Rennan da Penha*, 2019. Available at: <<https://kondzilla.com/m/entenda-o-caso-da-prisao-do-dj-rennan-da-penha>>. Accessed on 21 June 2019.

'And, underneath, reality presses
So violently, that when trying to capture it
Every image bursts'

— João Cabral de Melo Neto,
"A Knife All Blade (or: what fixed ideas are for)", 1955.

It is a preoccupation of art education to introduce drawing as a way to prepare oneself for work, a phenomenon we can historically observe since the first industrial sweep in Brazil and that develops as a constant up to modernism.¹⁰ The dimension of labour is an important tool for the consideration of these artists' trajectories. Odoteris Ricardo de Ozias used to draw and paint at his workplace during his breaks at the Railway, using his fingertips, smashed toothpicks and toothbrushes. Amadeu Lorenzato was a wall painter, just like Alfredo Volpi. Rafael Alonso also presents his painting directly on the exhibition walls, thus dialoguing with popular urban references and with the chromatic power of the so-called naive art works. Of the more than three-hundred paintings that are part of the museum's collection, almost ninety are of the same author.

"Having had hardly any previous contact with painting, the artist listens intently to some people explaining the uselessness of technical training for self-taught artists like him, and firmly maintains the dream of returning to studying, to 'go deeper into painting'."¹¹

This artist, a converted Cristian, invested his poetics with Afro-Brazilian ritual and at the same time reproduced biblical themes and countryside landscapes from his childhood in Minas Gerais. Ozias discovered his joy in painting when he was reassigned from a physically demanding position to another job at the Railway Company offices. In this weary day-to-day routine, stationary and office material appeared, and with them, the uncommitted exercise of drawing and making caricatures. They were praised, and then came an invitation to illustrate wood samples for industrial use from the Amazon Forest. The repetition of the same cubic form with textures and veins, in a series composed of a hundred drawings, led the artist to experiment with techniques such as adding dust to the drawing and fixating it with crayon to reach the exact

tonalities. As a black man with *terreiro*¹² experience, Ozias converted himself to become an evangelical pastor and also painted the walls of the space in which worship took place. Without formal training, he produced the vast majority of his work on fiberboard partitions, the remains from the office departments where he worked. In Ozias' work, skies receive special attention. The atmospheres are represented in brushstrokes that flirt with abstraction: sometimes they are geometric repetitions, dotted areas, lines, or large areas with fading colours. With a frenetic production, as he was very committed, the painter thematized workers' uprisings, *terreiro* scenes almost always featuring groups of women, dense woods, and the sweaty work in the fields – experiences that his body knew; along with winter games or the Olympics – experiences that weren't part of his daily life. The biography of Ozias is a mixture of prosaic realities that allows us to think about what the parameters of the notorious art-life pair are. What fills our eyesight, however, are the areas of colour and considering the thematic diversity, the painter's ability to engage in singular strategies with a precise and consistent vocabulary. Ozias underlines the two-dimensionality of the canvas, flattens colour fields, and by reorganizing planes he re-orders perspective. When we go deep into so-called 'naive' painting in a racist and classist country like Brazil, it becomes clear that this categorization was strategic to the maintenance of inequalities. It also becomes clear that the vivid hues that colour the interior of the tree trunks in the extractivism scene of *Chopping Trees* (1999) are not of an uncommitted yellow. Such power to denounce does not disguise, however, the rhythmic chaining of yellow ellipses. How much can a colour do?

What do self-taught painters, who are historically relegated to the category of naive, have to contribute to the debate around education and art? A free school that is historically attached to painting, must think about the practice of those artists who did not resort to schools or art academies. The painters with the prejudiced label naive, were classified according to a false alienation in relation to society and art itself. It is urgent to resume the debate around this painting, whose social chronicle complexifies the narratives of what we usually consider to be Brazilian art, introducing other voices that aren't trained or tamed in academies. What can an art school learn from those who did not resort to formal education?

¹² Translator's Note: *terreiro* denotes the place of worship of Afro-Brazilian religions such as *Candomblé*.

ULISSES CARRILHO
CURATOR
Parque Lage School of Visual Arts

¹⁰ Ana Mae Barbosa conducted a unique research study that traces the intersection of art education in Brazil and its political concerns and contextualizations, and was carried out in curatorial projects at MAC-USP (São Paulo) around notions of popular aesthetics and the circularity between the erudite and the popular.

¹¹ Ricardo Odoteris de Ozias. Exhibition catalogue: Paintings. Elizabeth Travessos (ed.). Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987 (Sala do Artista Popular)



DIREITO AO ÓCIO **DIREITO AO ÓCIO**



ARTE NAÏF: PULSÃO CROMÁTICA

Tenho a difícil tarefa de comentar a cor nesta exposição, que a vibra em toda parte. Embora não seja uma verdade absoluta para todos os artistas ditos naïf, de modo geral a cor é entendida como uma das principais características desta produção. Sem pretensões de chegar a uma conclusão, procuro destacar algumas possibilidades de entendimento deste recurso. Desconsiderar as potências estéticas dos artistas autodidatas é um modo de preconceito institucionalizado.

John Gage diz que, embora sua origem esteja na química e na física, a cor é fundamentalmente um fenômeno psicológico.¹ O artista venezuelano Carlos Cruz-Diez diz que a cor é da ordem do afeto.² O que nos leva a pesquisar e conhecer suas especificidades é o impacto que ela costuma nos transmitir através de objetos e fenômenos cromáticos. A arte se envolve intimamente com as possibilidades deste elemento visual. A arte naïf, em especial, as transborda.

A cor aqui se comporta de maneira similar aos demais elementos que caracterizariam a arte dita naïf. Liberada (ou excluída) de um direcionamento oferecido pelo “ensino” de arte, a cor encontra maior possibilidade de articulação e impacto. Autodidatas, os artistas foram descobrindo, através da experiência empírica de seus próprios olhares, quais formas e cores investiriam para os objetivos pictóricos que traçaram. Alguns optam pela profusão ilimitada de brilho e saturação, como Mabel, Dalvan e Sérgio Vilanova; outros procuram um equilíbrio entre a expressão e a sutileza, como é o caso de Liane Chammas com as crianças *Efigênia* e *Zuê*.

A escolha dos matizes é da ordem do imaginário popular, seja ele interiorano ou urbano. É aí que se encaixa o trabalho de Rafael Alonso, cujo projeto *Art Popular* reveste as paredes da exposição, em diálogo com o repertório visual do povo brasilei-

¹ GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

² JIMÉNEZ, Ariel. *Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[p. 48]

LIANE CHAMMAS

Efigênia e Zuê, 1976
Acrílica sobre tela,
127 x 94 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Efigênia and Zuê, 1976
Acrylic on canvas,
127 x 94 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

ro, que é carregado de cromatismo (pulseirinhas rastafári, panfletos de propaganda etc.). É encantador observar diálogos deste trabalho com obras do Museu, como o fundo azul de *Divindade em Ascensão*, de Crisaldo Morais sobre a parede azul de Alonso (p. 47). Gabriele Gomes estabelece uma mediação entre o público e as pinturas com sua *Legenda de cores*, destacando matizes afetivos e não óbvios de algumas obras. O diálogo lírico com as cores naïfs fica por conta de trabalhos como *Irmãs*, de Cinthia Marcelle e Marilá Dardot (p. 60), que aponta a dimensão do inverossímil, mas tenro de cores presentes em alguns dos quadros (tal como os queridos bois vermelhos e roxos de Gerardo de Souza e *A noiva* de Lia Mitterakis), além de acrescentar destaque aos matizes através da junção de cores complementares.

Tarsila do Amaral dizia que, em Minas Gerais, encontrou as cores que amava quando criança, que posteriormente lhe foram ensinadas como sendo “feias” e “caipiras”. O ensino da arte, que em grande parte no Brasil se deve às academias francesas, não aprovaria cores pulsantes, o que a própria Tarsila chamou de opressão. O binômio desenho-cor é muito caro à história da arte ocidental. Geralmente é uma relação inversamente proporcional, na qual um é ressaltado em detrimento do outro. Como a produção à qual nos detemos aqui não diz respeito a este universo, a relação com o desenho e com a cor se dá de maneira distinta. Os contornos funcionam tanto como linha gráfica quanto como demarcação de um campo de cor. Outras vezes, temos a tinta aplicada sem contornos, como no caso do artista Odoteres Ricardo de Ozias, que sequer realizava um desenho prévio para guiar (ou limitar) os campos de cor e criar contrastes. O pigmento constrói a forma intuitivamente através dos dedos ou dos instrumentos do pintor – que, no caso de

Ozias, são os mais inusitados, de palitos a escovas de dente. Frequentemente essas cores fortes dão forma a temas densos, como se criasse uma discrepância planejada para captar a atenção do espectador a questões mais profundas, e não como recurso visual alienante. É a cor como revelação primeira da imagem.

Uma vez que a produção desses artistas não está *a priori* orientada pelo ensino acadêmico que, em suas reminiscências classicistas ocidentais, preza pela elaboração da forma através do desenho em detrimento da cor, de modo que com frequência seus traços são menos miméticos, a cor toma a frente da construção da potência do quadro e arrebatou ou às vezes até pesa o olhar com sua profusão. Se este peso tem um bom ou mau sentido, fica a critério do observador, ao se questionar o que afinal é o bom ou mau gosto diante dessas pinturas. É possível perceber que fora do universo autocentrado do Ocidente a cor costuma ter mais presença, e talvez isso se deva ao fato de as cores, quando intensas e brilhantes, oferecerem impacto e simpatia. “Cores vivas” é a adjetivação dada para a arte naïf. Como se a cor tivesse uma potência vital capaz de transformar a imagem, ou o próprio espectador ao observá-la. E talvez de fato tenha.

BRUNA COSTA
ASSISTENTE DE CURADORIA

NAIVE ART: CHROMATIC DRIVE

I have the hard task to comment on the colour in this exhibition, which vibrates everywhere. Even though it is not an absolute truth for every so-called naive artist, colour is generally understood as one of the main characteristics of their production. Without trying to arrive at any conclusion, I seek to highlight some possibilities for understanding this resource. Overlooking the aesthetic potential of self-taught artists is a type of institutionalized prejudice.

John Gage says that though it stems from chemistry and physics, colour is fundamentally a psychological phenomenon.¹ Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez says colour belongs to the realm of affect.² What makes us research and get to know its specificities is the impact it usually transmits to us through chromatic objects and phenomena. Art is intimately interwoven with the possibilities of this visual element. In naive art especially, the element of colour abounds.

Here colour behaves in a similar way to all the other elements that characterize so-called naive art. Liberated (or excluded) from the guidance offered by art 'education', colour finds a greater possibility for expression and impact. These self-taught artists came to discover, through the empirical experience of their own eyes, which shapes and colours to invest in the pictorial objects they traced. Some artists choose the unlimited profusion of brightness and saturation, such as Mabel, Dalvan, and Sérgio Vilanova; others seek balance between expression and subtlety, such as Liane Chammas with the children *Efigênia* and *Zuê* (p. 48).

The chosen hues belong to the popular imagination, be it urban or from the countryside. This is where the work of Rafael Alonso fits in. His project *Art Popular* redresses the exhibition walls in dialogue with the visual repertoire of the Brazilian people, which is charged with chromatism (rastafari bracelets, advertising leaflets etc.). It is fantastic to observe how this work dialogues with the pieces from the Museum, such as the blue backdrop of *Divindade em Ascensão* [Ascending Deity] by Crisaldo Moraes on top of Alonso's blue wall (p. 47). Gabriele Gomes mediates between the public and the paintings with her *Legenda de cores* [Colour Captions], that calls attention to affective hues beyond the obvious in some artworks. The lyrical dialogue with naive colours appears in works such as *Irmãs* [Sisters] by Cinthia Marcelle and Marilá Dardot (p. 60), that points out the improbable yet ten-

der dimension of the colours that are present in some of the paintings (such as the lovely red and purple oxen of Gerardo de Souza and *A noiva* [The Bride] by Lia Mitterakis), and also accentuates tones by putting complementary colours together.

Tarsila do Amaral used to say that in Minas Gerais she found the colours she loved as a child, and that later she was taught that they were 'ugly' or 'hillbilly'. Art teaching, which in Brazil largely came from the French academy, didn't approve of vibrant colours. Tarsila herself called it oppression. The drawing-colour pair is very dear to western art history. It is usually inversely proportional, with one favoured over the other. Since the work we are talking about here does not pertain to this universe, the relation between drawing and colour operates in another way. The contours work both as graphic line and as a colour field definition. At times, paint is applied without an outline, as is the case with the artist Odoter Ricardo de Ozias, who didn't even make a prior sketch to guide (or limit) the colour areas and create contrasts. The pigment instinctively builds its shape through the painter's fingers or instruments - which in Ozias' case are most unusual, from toothpicks to toothbrushes. These strong colours often give form to dense themes, as if they created a discrepancy meant to capture the viewer's attention and direct it to deeper issues, and aren't an alienating visual resource. It is the colour as the first revelation of the image.

Since these artists' production is not *a priori* oriented by academic education, that in its western classicist reminiscence values the elaboration of form through drawing to the detriment of colour, in a way their traces are often less mimetic, so that the colour comes forward in the construction of the painting's potential and takes over, sometimes even burdens the eye with its profusion. It is up to the viewers to say if this charge has a good or bad implication, when they ask themselves when facing these paintings what, in the end, is good and bad taste. It is possible to perceive that outside of the self-centered western universe, colour is usually more present, and maybe this is because colours, when intense and bright, offer impact and sympathy. 'Vivid colours' is the adjective given to naive art. As if colour has a vital power that is able to transform the image, or the very viewer when observing it. And maybe it really does.

BRUNA COSTA
ASSISTANT CURATOR

¹ GAGE, John. *A cor na arte* [Colour in Art]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

² JIMÉNEZ, Ariel. *Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez* [Carlos Cruz-Diez talks to Ariel Jiménez]. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



WALDRIX

O chupa-cabras, 1994
Óleo sobre tela e madeira
aglomerada, 50 x 70 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

The Goat-sucker, 1994
Oil on canvas and wood
chipboard, 50 x 70 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

GABRIELE GOMES

Amarelo alegria contínua,
2019
Acrílica sobre tela,
12,5 x 14,5 cm
Coleção da artista

Yellow Contagious Joy, 2019
Acrylic on canvas,
12,5 x 14,5 cm
Collection of the artist

YURI FIRMEZA

Nada é, 2014
Vídeo, 33'06"
Dirigido por Yuri Firmeza; Fotografia:
Victor de Melo; Som: Danilo Carvalho;
Assistência de Direção: Giancarlo Maia;
Produção: Lohayne Lima; Montagem,
desenho sonoro e finalização: Frederico
Benevides; Mixagem: Érico Paiva.
Comissionado pela Bienal de São Paulo

Nothing is, 2014
Video, 33'06"
Directed by Yuri Firmeza; Photography:
Victor de Melo; Sound: Danilo Carvalho;
Assistant Director: Giancarlo Maia;
Production: Lohayne Lima; Editing,
sound design and post-production:
Frederico Benevides; Mixing: Érico Paiva.
Commissioned by the São Paulo Biennial



GILKA GUIMARÃES ALVES

Vernissage, 1988
Óleo sobre tela e madeira
aglomerada, 39 x 49 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Vernissage, 1988
Oil on canvas and wood
chipboard, 39 x 49 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

DALVAN

Acculturando, 1986
Acrílica sobre tela e madeira
aglomerada, 44 x 59 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Acculturating, 1986
Acrylic on canvas and wood
chipboard, 44 x 59 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

GABRIELE GOMES

Azul de um céu perdido, 2019
Acrílica sobre tela, 10 x 10 cm
Coleção da artista

Blue of a Lost Sky, 2019
Acrylic on canvas, 10 x 10 cm
Collection of the artist



BÁRBARA WAGNER & BENJAMIN DE BURCA

Terremoto Santo, 2017

Vídeo, 19'
Cortesia: Fortes
d'Aloia & Gabriel

Holy Tremor, 2017

Vídeo, 19'
Courtesy: Fortes
d'Aloia & Gabriel



[p. 57]

RODRIGO BRAGA

Da natureza passional,
2014

Vídeo, 16'09"
Coleção do artista

Of a Passionate Nature,
2014

Vídeo, 16'09"
Collection of
the artist

SARA RAMO

Oceano possível, 2002

Vídeo, 3'54"
Cortesia: Fortes d'Aloia
& Gabriel

Possible Ocean, 2002

Vídeo, 3'54"
Courtesy: Fortes d'Aloia
& Gabriel





DEGENERADOS



[p. 58]

(acima / above)

PAULO NAZARETH

Da série *Objetos para tampar o sol de seus olhos*, 2010
Impressão fotográfica sobre papel de algodão,
90 x 60 cm (cada)
Cortesia: Mendes Wood DM

From the series *Objects to Block the Sun from your Eyes*,
2010

Photographic print on cotton paper, 90 x 60 cm (each)
Courtesy: Mendes Wood DM

(meio / centre)

CARMELA GROSS

Figurantes, 2014
Painel de LED, ed. 1/2
Cortesia: Galeria Vermelho

Extras, 2014
LED panel, ed. 1/2
Courtesy: Galeria Vermelho

(abaixo / below)

ELZA O.S.

Pescando siris, c. 1965
Óleo sobre tela e madeira
aglomerada, 60 x 37,5 cm

Fishing Crabs, c. 1965
Oil on canvas and wood
chipboard, 60 x 37,5 cm

Anjo materno, 1964
Óleo sobre tela e madeira
aglomerada, 45,5 x 55 cm

Motherly Angel, 1964
Oil on canvas and wood
chipboard, 45,5 x 55 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

VALDIR NEVES DAMASCENO

A greve, 1987
Guache sobre madeira
aglomerada, 27 x 35 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

The Strike, 1987
Gouache on wood chipboard,
27 x 35 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil



**ODOTERES
RICARDO DE OZIAS**

Campo florido, 1999
Óleo sobre madeira aglomerada,
40 x 60 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Flower Field, 1999
Oil on wood chipboard,
40 x 60 cm

Collection of the Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

GABRIELE GOMES

Rosa todo entusiasmo, 2019
Acrílica sobre tela, 10 x 10 cm
Coleção da artista

All Enthusiasm Pink, 2019
Acrylic on canvas, 10 x 10 cm
Collection of the artist

[p. 60]

**CINTHIA MARCELLE
E MARILÁ DARDOT**

Irmãs, 2003 (detalhe)
Livro de artista,
sacolas, camisetas e
flores de papel
Cortesía: Galeria
Vermelho

Sisters, 2003 (detail)
Artist book, bags,
t-shirts and paper
flowers
Courtesy: Galeria
Vermelho



ODOTERES
RICARDO DE OZIAS
Brincadeiras de crianças, 2003
 Acrílica sobre madeira aglomerada, 40 x 60 cm
 Acervo do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil
Children's Games, 2003
 Acrylic on wood chipboard, 40 x 60 cm
 Acervo do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil

GABRIELE GOMES
Amarelo viva a vida, 2019
 Acrílica sobre tela, 12 x 14 cm
 Coleção da artista
Hurray Life Yellow, 2019
 Acrylic on canvas, 12 x 14 cm
 Collection of the artist

MARCOS CHAVES
Lugar de sobra, 1995-2019
 Instalação (23 bancos)
 Coleção do artista
Plenty of Room, 1995-2019
 Installation (23 benches)
 Collection of the artist

[p.62]
 Detalhe do núcleo "Crenças e manifestações religiosas".
 Detail from the cluster "Beliefs and Religious Manifestations".





[p. 64]

**DANIEL STEEGMANN
MANGRANÉ**

∟, 2014
Cortina de alumínio Kriska
e armações de aço cortadas
a laser, 270 x 400 cm
(variáveis)

Cortesia: Mendes Wood DM

∟, 2014
Kriska aluminum curtain
and laser cut steel frames,
270 x 400 cm (variable)
Courtesy: Mendes Wood DM

CADU

Soy Mandala II, 2017
Vídeo digital (8') e mandala
de crochê em algodão
300 x 400 cm
Cortesia: Galeria Vermelho

I am Mandala II, 2017
Digital video (8') and cotton
crochet mandala
300 x 400 cm
Courtesy: Galeria Vermelho



[p. 66]

DALVAN

Não enterrem a natureza II - O protesto, 1995
Acrílica sobre tela e madeira aglomerada, 90 x 120 cm

Acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

Don't Bury Nature II - The Protest, 1995
Acrylic on canvas and wood chipboard, 90 x 120 cm

Collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

DENILSON BANIWA

Yawareté, 2019
Lambe-lambe, 223 x 91 cm
Coleção do artista

Yawareté, 2019
Wheatpaste poster, 223 x 91 cm
Collection of the artist

MABEL

A aldeia, 2002
Acrílica sobre madeira aglomerada, 30 x 40 cm

Acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

The Village, 2002
Acrylic on wood chipboard, 30 x 40 cm

Collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil



EFRAIN ALMEIDA

Pintinhos, 2009
Madeira (umburana)
e tinta a óleo,
dimensões variáveis

Acervo do Museu de Arte
Contemporânea de Niterói

Little Chicks, 2009
Wood (umburana)
and oil paint,
variable dimensions

Collection of the Museu de Arte
Contemporânea de Niterói

JULIA RETZ

Sem título, 2019
Mesas de madeira,
dimensões variáveis

Untitled, 2019
wood tables,
variable dimensions

WALDOMIRO DE DEUS

*Bezerros no pasto e
A carniça*, 1968
Óleo sobre tela,
41 x 27 cm (cada)

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naif do Brasil

*Calves in the Meadow,
and The Carrion*, 1968
Oil on canvas,
41 x 27 cm (each)

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naif do Brasil

[p. 70]

**MAURÍCIO DIAS &
WALTER RIEDWEG**

*Os Raimundos,
os Severinos
e os Franciscos*, 1998
Vídeo, 4'09"

Cortesia: Galeria Vermelho

*The Raimundos,
the Severinos,
and the Franciscos*, 1998
Vídeo, 4'09"

Courtesy: Galeria Vermelho



SILVANA RIZZUTO

(acima esq. / above left)

Severinas, 1982
53 x 72 cm

Severinas, 1982
53 x 72 cm

(acima dir. / above right)

Retirantes, 1988
50 x 80 cm

Northeastern Migrants, 1988
50 x 80 cm

(centro esq. / centre left)

Retirantes II – fila, 1987
50 x 80 cm

Northeastern Migrants II – Queue, 1987
50 x 80 cm

(centro dir. / centre right)

Estação, 1982
60 x 70 cm

Station, 1982
60 x 70 cm

(abaixo / below)

Retirantes III – chegada à cidade grande, 1987
48 x 38 cm

Northeastern Migrants III – Arrival to the Big City, 1987
48 x 38 cm

Óleo sobre tela e
madeira aglomerada

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naif do Brasil

Oil on canvas and
wood chipboard

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naif do Brasil



PEDRO PAULO DA CONCEIÇÃO

O exército na rua ECO-92, 1997
Acrílica sobre tela e madeira aglomerada, 19 x 24 cm

Acervo do Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil

The Army on the Street ECO-92, 1997

Acrylic on canvas and wood chipboard, 19 x 24 cm

Collection of the Museu Internacional de Arte Naïf do Brasil



P. V. DIAS

Parque também é laje, 2019
Intervenção sobre fotografia
Coleção do artista

The Park is also Favela Rooftop Terrace, 2019

Intervention on photograph
Collection of the artist

* Translator's Note: the artist makes a pun in Portuguese, referring to the family name Laje that the park and the school are named after and replacing it with the homophone 'laje'; an architectural element specific to favela constructions.

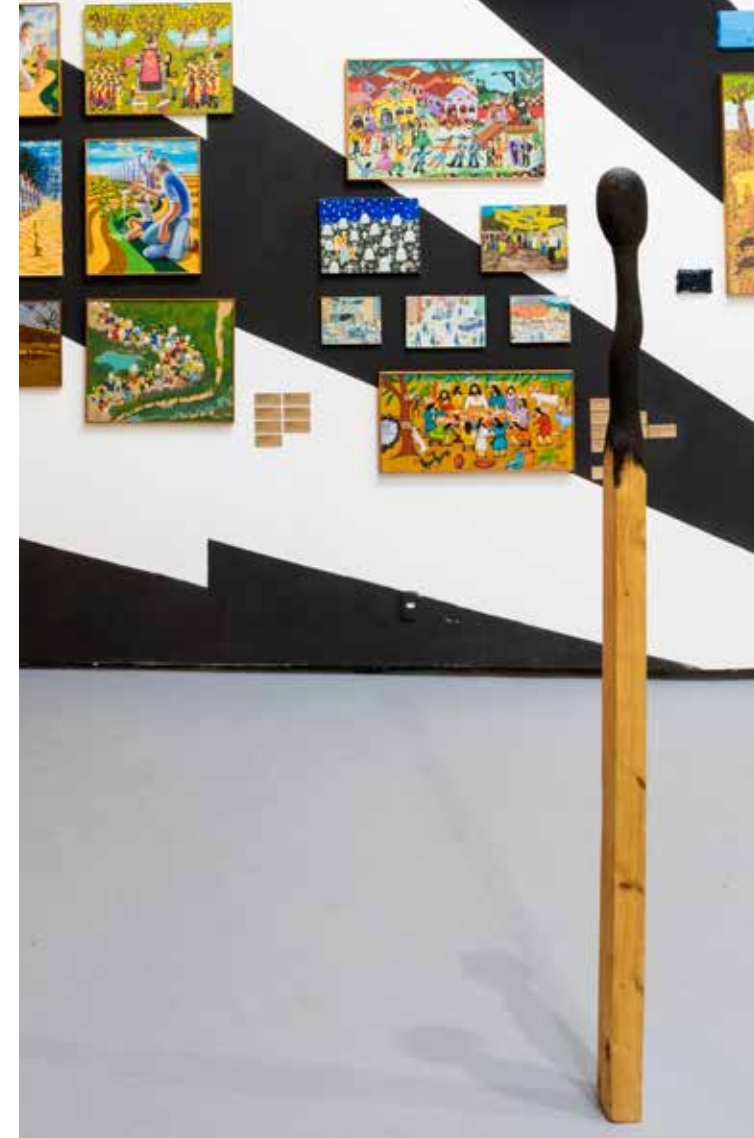
[p. 72]

Detalhe do núcleo "Trabalho".
Detail of the cluster "Work".



MARCOS DUARTE
Sem título, 2019
Escultura em madeira,
197 x 7 x 11 cm
Coleção do artista

Untitled, 2019
Wood sculpture,
197 x 7 x 11 cm
Collection of the artist



[p. 74]
Detalhe do núcleo
"Lutas".
Detail of the cluster
"Struggles".



LEDA CATUNDA

Palmeira com círculos, 2006
Acrílica sobre tecido, tela e plástico,
160 x 126 cm
Coleção particular

Palm Tree with Circles, 2006
Acrylic on cloth, canvas and plastic,
160 x 126 cm
Private collection

[p. 77]

PAULO PAES

Paisagens marinhas,
2004
Laminado melamínico (fórmica) sobre compensado,
69 x 100 cm e
150 x 100 cm
Cortesia do artista e
A Gentil Carioca

Seascapes, 2004
Melamine laminate (formica) on plywood,
69 x 100 cm and
150 x 100 cm
Courtesy of the artist
and A Gentil Carioca

LORENZATO

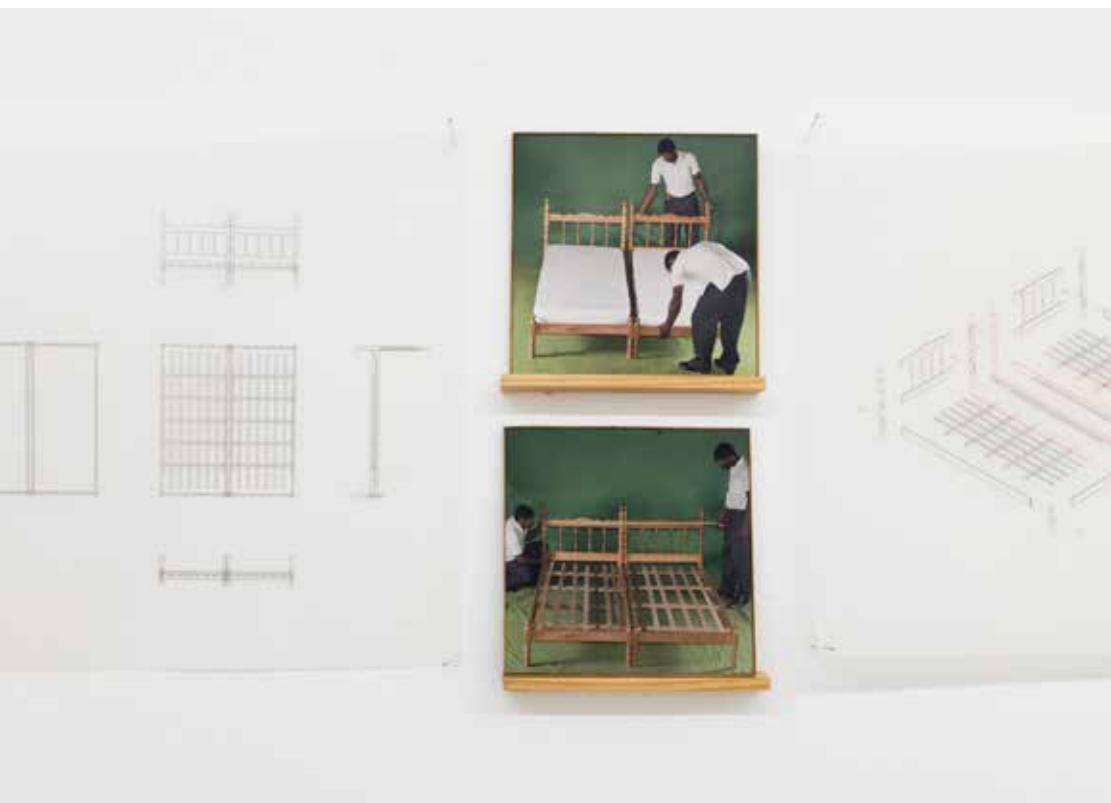
Pampulha, sem data
Óleo sobre madeira aglomerada,
59 x 43 cm

Acervo do Museu
Internacional de
Arte Naïf do Brasil

Pampulha, undated
Oil on wood chipboard,
59 x 43 cm

Collection of the
Museu Internacional de
Arte Naïf do Brasil





**JONATHAS
DE ANDRADE**

2 em 1, 2010
Fotografia, desenhos e
impressão a laser sobre
papel vegetal
Cortesia: Galeria Vermelho

2 in 1, 2010
Photographs, drawings and
laser print on tracing paper
Courtesy: Galeria Vermelho

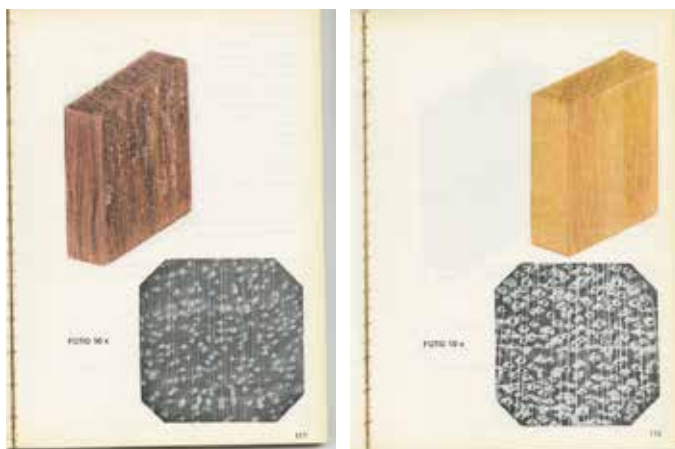
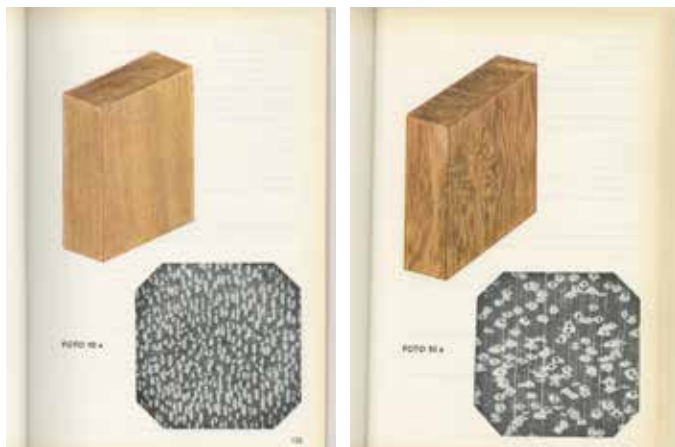
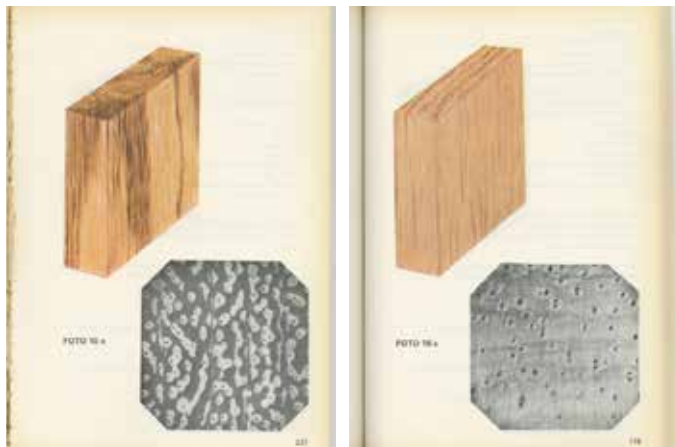
[p. 79]

REGINALDO PEREIRA

CHU-Í-O-I-A-PO-QUE-CHU-Í,
2007
Lousa de madeira recortada,
202 x 121 cm (cada)
Coleção particular

CHU-Í-O-I-A-PO-QUE-CHU-Í,
2007
Board of cut wood,
202 x 121 cm (each)
Private collection





**ODOTERES
RICARDO
DE OZIAS**

Sem título [Primeiro trabalho de desenho encomendado ao artista: páginas ilustradas para o livro "Madeiras da Amazônia", da Rede Ferroviária S.A], 1981 (detalhe)

Untitled [The artist's first commissioned drawing work: illustrated pages for the book "Woods from the Amazon", for the Railroad Company], 1981 (detail)

**GOVERNO DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO
RIO DE JANEIRO
STATE GOVERNMENT**

**GOVERNADOR DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO**
GOVERNOR OF
RIO DE JANEIRO STATE
Wilson Witzel

VICE-GOVERNADOR
VICE-GOVERNOR
Cláudio Castro

**SECRETÁRIO DE ESTADO
DA CULTURA E ECONOMIA
CRIATIVA DO RIO
DE JANEIRO**
STATE SECRETARY
OF CULTURE AND
CREATIVE ECONOMY
OF RIO DE JANEIRO
Ruan Lira

**ESCOLA DE ARTES
VISUAIS DO PARQUE
LAGE**

**PARQUE LAGE
SCHOOL OF
VISUAL ARTS**

DIRETOR-PRESIDENTE
PRESIDENT-DIRECTOR
Fabio Szwarcwald

CURADOR
CURATOR
Ulisses Carrilho

**COORDENADORA
DE ENSINO**
EDUCATION
COORDINATOR
Gleyce Kelly Heitor

COMISSÃO DE ENSINO
EDUCATION COMMISSION
Camilla Rocha Campos
Charles Watson
Clarissa Diniz
Marcelo Campos
Pri Fizman

**GERENTE ADMINISTRATIVA
E FINANCEIRA**
FINANCIAL AND
ADMINISTRATIVE MANAGER
Celina Martins

GERENTE DE PATRIMÔNIO
HERITAGE MANAGER
Fabio Augusto Lopes

GERENTE DE EVENTOS
EVENT MANAGER
Naldo Turl

**COORDENADORA
DE PRODUÇÃO**
PRODUCTION
COORDINATOR
Andreia Alves

**COORDENADORA DE
PESQUISA DA BIBLIOTECA**
LIBRARY RESEARCH
COORDINATOR
Tanja Baudoin

**COORDENADORA DE
PROGRAMAÇÃO VISUAL**
VISUAL COMMUNICATIONS
COORDINATOR
Amanda Lianza

**COORDENADOR DA ÁREA
INTERNACIONAL**
INTERNATIONAL AFFAIRS
COORDINATOR
Giacomo Pirazzoli

**COORDENADORA DO
PROGRAMA AMIGO EAV**
FRIENDS OF EAV
PROGRAMME
COORDINATOR
Shanna Marun

**SUPERVISORA DE ENSINO
DO PARQUINHO LAGE**
EDUCATION SUPERVISOR
OF PARQUINHO LAGE
Luana Vieira Gonçalves

**SUPERVISOR FINANCEIRO
CONTÁBIL**
FINANCIAL ACCOUNTANT
SUPERVISOR
Hércules da Costa Souza

**SUPERVISOR DE
SERVIÇOS GERAIS**
GENERAL SERVICES
SUPERVISOR
Homero Gomes

BIBLIOTECÁRIA
LIBRARIAN
Rubia Luiza da Silva

BIBLIOTECÁRIA AUXILIAR
ASSISTANT LIBRARIAN
Juliana Machado

PRODUTORES
PRODUCERS
Julia Baker
Renan Lima

DESIGNER
DESIGNER
Janna Brilyantova

COMUNICADORA DIGITAL
DIGITAL COMMUNICATION
Taís Barcia

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
Mônica Villela

ANALISTA DE
PLANEJAMENTO
FINANCEIRO
FINANCIAL
PLANNING
ANALYST

Leiliane Silva

ANALISTA FINANCEIRA
FINANCIAL ANALYST
Camila Oliveira

ANALISTA DE
SUPORTE DE TI
IT SUPPORT ANALYST

Cristian Pala
Mateus Coutinho

ASSISTENTE DE ENSINO
DO PARQUINHO LAGE
EDUCATION ASSISTANT
OF PARQUINHO LAGE
Luana Moura

ASSISTENTE DE ENSINO
EDUCATION ASSISTANT
Carmen da Costa Souza

SECRETÁRIAS DE ENSINO
EDUCATION SECRETARIES
Carolina Azeredo
Katia Rosendo

ASSISTENTES
DE SERVIÇOS GERAIS
ASSISTANTS OF GENERAL
SERVICES

Paulo do Carmo
Paulo Nemias
Ryan Barboza
José Carlos Silva Teixeira

ESCRITÓRIO DE NEGÓCIOS
BUSINESS OFFICE
Ártemis Negócios
Culturais e Sociais

**AMEAV - ASSOCIAÇÃO
DE AMIGOS DA ESCOLA
DE ARTES VISUAIS
DO PARQUE LAGE**

**AMEAV - FRIENDS OF
THE PARQUE LAGE
SCHOOL OF VISUAL ARTS
ASSOCIATION**

PRESIDENTE
PRESIDENT
Marcelo Viveiros de Moura

VICE-PRESIDENTE
VICE-PRESIDENT
George Kornis

CONSELHEIROS
ADVISORS
Alvaro Piquet
Eugenio Pacelli
Gustavo Martins
Nelson Eizirik

APOIOS
SUPPORT

ArtRio
MAM Rio
MAM SP
Museu do Amanhã
Pinacoteca
SP-Arte
Ann Arbor
Galeria Nara Roesler
Sherwin-Williams

**ARTE NAÏF - NENHUM
MUSEU A MENOS
NAIVE ART - NO MUSEUM
LEFT OUT**

CURADOR
CURATOR
Ulisses Carrilho

ASSISTENTE DE
CURADORIA
ASSISTANT CURATOR
Bruna Costa

COORDENADORA
DE PRODUÇÃO
PRODUCTION
COORDINATOR
Andreia Alves

PRODUTORA
PRODUCER
Julia Baker

PROJETO EXPOGRÁFICO
EXHIBITION DESIGN

Rafael Alonso
(Projeto de pintura)
(Painting project)

Isabel Xavier
(Expografia)
(Exhibition design)

Julia Retz
(Mobiliário)
(Furniture)

COORDENADORA DE
PROGRAMAÇÃO VISUAL
VISUAL COMMUNICATIONS
COORDINATOR
Amanda Lianza

DESIGNERS
DESIGNERS

Diana Gondim
Janna Brilyantova
Larissa Arantes

EQUIPE DE MONTAGEM
INSTALLATION CREW
KBedim

PINTORES
PAINTERS
Davi Baltar
Luciano Montolivo
Vinicius Alencar

ASSISTENTE
DE MONTAGEM
INSTALLATION ASSISTANT
Emilia Estrada

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICER
Mônica Villela

CENOTÉCNICO
SCENOGRAPHIC
TECHNICIAN

Humberto Silva
Humberto Silva Jr.

ILUMINADOR
LIGHTING TECHNICIAN
Art & Luz

EQUIPAMENTO
AUDIOVISUAL
AUDIOVISUAL EQUIPMENT
Boca do Trombone

LAUDOS TÉCNICOS
TECHNICAL REPORTS
Bernardette Ferreira (SP)
Marcelle Vieira do
Nascimento (RJ)
Valeria Sellanes (RJ)

EMBALAGEM E
TRANSPORTE DE
OBRAS DE ARTE
ARTWORK PACKING
AND TRANSPORT
Atlantis International

SEGURO DE OBRAS
DE ARTE
ARTWORK INSURANCE
Affinité Corretora de
Seguros

REVISÃO DE TEXTOS
PROOFREADING
Rosalina Gouveia
Duda Costa

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Maíra das Neves
Tanja Baudoin

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY

Thales Leite
(Divulgação e
luva do livreto)
(Press communication
and book jacket)

Gabi Carrera
(Miolo do livreto)
(Inside of book)

IMPRESSÃO DE
MATERIAIS GRÁFICOS
GRAPHIC MATERIAL PRINT

Davanzo
Stilgraf
Trio Gráfica Digital

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENT
Aos artistas que integram
esta mostra

To the artists who
participate in this
exhibition
A Gentil Carioca
Fabio Settimi
Fabio Szwarcwald
Fortes, D'Aloia & Gabriel
Galeria Inox

Galeria Mendes Wood
Galeria Nara Roesler
Galeria Vermelho
Jacqueline Finkelstein
João Sattamini

(in memoriam)
Josias da Silva Santos
Lucien Finkelstein
(in memoriam)

Maria Noujaim
Mendes Wood DM
Mac Niterói
Rede Nami

Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil
Tânia Magalhães
Tatiana Levy

**PROGRAMA PÚBLICO
PUBLIC PROGRAMME**

COORDENADOR
COORDINATOR
Ulisses Carrilho

PRODUTORAS
PRODUCERS
Andreia Alves
Julia Baker

**PROGRAMA EDUCATIVO
EDUCATIONAL
PROGRAMME**

COORDENADORA
COORDINATOR
Gleyce Kelly Heitor

SUPERVISOR
SUPERVISOR
Gilson Andrade

EDUCADORAS
EDUCATORS
Andressa Rocha
Carol Sunshine
Maiara Viana
Susan Soares
Dila Oliveira
Ymaraz Almeida
Kamylla Passos
Viviane Leprovita

**PROGRAMA EDUCATIVO
ABERTO AO PÚBLICO | GRATUITO**

VISITAS AGENDADAS

Visitas para grupos escolares, universitários, ONGs e instituições diversas, de todas as idades. Serão realizadas pela equipe do Educativo com agendamento antecipado.

SEG - SEX
MANHÃ . 10:30 - 11:30
TARDE . 14:30 - 15:30

VISITAS MEDIADAS

Visitas para o público espontâneo, oferecidas aos interessados em conhecer a exposição através de diferentes olhares. Nos horários preestabelecidos, serão formados grupos mistos e diversos para diálogos coletivos sobre a exposição, mediados pelas educadoras.

SEG - DOM . 11:40 - 12:40
SÁB - DOM (SESSÕES EXTRAS) .
14:30 - 15:30

CICLO DE DEBATES:

ARTE NAÏF - NENHUM MUSEU A MENOS

Mesas-redondas destinadas a estudantes, pesquisadores, artistas, curadores, professores e demais interessados em arte e cultura que desejem, com base na exposição Arte Naïf: Nenhum Museu a Menos, refletir e problematizar os processos de formação e autoformação de artistas, dialogando sobre legitimação do artista, bem como sobre as exclusões e preconceitos subjacentes a algumas categorias de arte.

5 . 19 . 26 JUN . 03 JUL . 19:00

**PARQUINHO LAGE - ARTE EM FAMÍLIA
ESPECIAL ARTE NAÏF**

Aos sábados pela manhã, o Arte em Família recebe grupos de crianças a partir de 4 ou 6 anos, acompanhadas de suas famílias. Além da programação regular, teremos três encontros especiais, dedicados a exposição Arte Naïf - Nenhum Museu a Menos.

11 MAI . 1 JUN . 06 JUL . 10:30 - 12:30

**EDUCATIONAL PROGRAMME
OPEN TO THE PUBLIC | FREE OF CHARGE**

SCHEDULED VISITS

Group visits for school and college students, NGOs and institutions, for all ages. The visits are held by the Education team and scheduled in advance.

MON - FRI
MORNING . 10:30 - 11:30
AFTERNOON . 14:30 - 15:30

MEDIATED VISITS

Visits for the spontaneous audience that are offered to those interested in seeing the show through different eyes. At pre-established times, mixed and diverse groups are formed to have collective dialogues about the exhibition, mediated by the educators.

MON - SUN . 11:40 - 12:40
SAT - SUN (EXTRA SESSIONS) .
14:30 - 15:30

DEBATE CYCLE:

NAIVE ART - NO MUSEUM LEFT OUT

Round tables for students, researchers, artists, curators, teachers and everyone interested in art and culture who, starting from the exhibition Naive Art - No Museum Left Out, wishes to reflect upon and question the processes of artistic education and self-education, and thus dialogue about the legitimation of artists as well as the exclusion and prejudice of some art categories.

JUN 5 . 19 . 26 . JUL 3 . 19:00

**PARQUINHO LAGE - ART WITH THE
FAMILY, NAIVE ART SPECIAL**

On Saturday mornings, Arte em Família [Art With the Family] welcomes groups of children from 4 or 6 years old and up, accompanied by their families. Besides the regular programme, we will have three special gatherings dedicated to the Naive Art - No Museum Left Out exhibition.

MAY 11 . JUN 1 . JUL 6 . 10:30 - 12:30

Livreto composto em Gotham HTF para a exposição Arte Naïf - Nenhum Museu a Menos, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre 11 de maio e 7 de julho de 2019.

Impresso pela Stilgraf em junho de 2019 no Rio de Janeiro.

Booklet composed in Gotham HTF for the Naive Art - No Museum Left Out exhibition at the Parque Lage School of Visual Arts, between 11 May and 7 July 2019.

Printed by Stilgraf in June 2019 in Rio de Janeiro.

Luva: Papel offset 180g/m²
Capa: Papel Kraft Natural 180g/m²
Miolo: Papel offset 70g/m²
Tiragem: 1.000 unidades

Jacket: Offset paper 180g/m²
Cover: Natural Kraft paper 180g/m²
Inside: Offset paper 70g/m²
Edition: 1000 copies



[p. 86]

BARRÃO

Coluna Osso, 2014
Louça e resina epóxi,
260 x 36 x 19,5 cm
Cortesia: Fortes d'Aloia
& Gabriel

Bone Column, 2014
Crockery and epoxy resin,
260 x 36 x 19,5 cm
Courtesy: Fortes d'Aloia
& Gabriel

VÉIO

Sem título, 2019
Tinta acrílica sobre madeira,
150 x 50 cm
Cortesia: Galeria Inox

Untitled, 2019
Acrylic paint on wood,
150 x 50 cm
Courtesy: Galeria Inox



JOSÉ JOAQUIM

Padre Cícero, 1980
Acrílica sobre madeira
aglomerada, 26 x 26 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

Father Cícero, 1980
Acrylic on wood chipboard,
26 x 26 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil

**MAURÍCIO DIAS &
WALTER RIEDWEG**

*Os Raimundos,
os Severinos e os
Franciscos*, 1998
Vídeo, 4'09"

Cortesia: Galeria Vermelho
*The Raimundos,
the Severinos,
and the Franciscos*, 1998
Video, 4'09"
Courtesy: Galeria Vermelho



SILVANA RIZZUTO

Retirantes IV - lambe-lambe,
1988

Óleo sobre tela e madeira
aglomerada, 36 x 46 cm

Acervo do Museu Internacional
de Arte Naïf do Brasil

***Northeastern Migrants IV -
Wheatpaste Poster***, 1988
Oil on canvas and wood
chipboard, 36 x 46 cm

Collection of the Museu
Internacional de Arte Naïf do Brasil



VIRGINIA DE MEDEIROS

Andrade e Angelik, da série
Fábula do olhar, 2013

Fotopintura digital impressa
sobre papel de algodão,
som, ed. 1/5 + PA, 120 x 90
e 40 x 50 x 5 cm (cada)
Cortesias da artista e
Galeria Nara Roesler

Andrade and Angelik, from
the series ***Fable of Seeing***,
2013
Digital photo-painting printed
on cotton paper, sound, ed.
1/5 + PA, 120 x 90 and
40 x 50 x 5 cm (each)
Courtesy of the artist and
Galeria Nara Roesler



Small informational text labels on the left side of the display.

Small informational text label on the right side of the display.

