

Autenticidade, produção coletiva e mercado de pintura: o caso do artista *naif* Chico da Silva²¹

Gerciane Maria da Costa Oliveira

Professora do Departamento de Agrotecnologia e Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA).

Introdução

O conjunto de procedimentos de autenticação e certificação que até hoje cerca as operações de venda dos quadros do artista *naif* Chico da Silva (1910-

²¹ Este trabalho foi originalmente apresentado no 39º Encontro Anual da ANPOCS, em 2015, no Grupo de Trabalho “Arte e Cultura nas sociedades contemporâneas” e aborda a discussão central da pesquisa de doutorado “É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza” (2015), orientada pela professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, Dra. Andréa Borges Leão e financiada pelo CNPq.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

1985)²², tanto nos espaços físicos de venda de arte como nos virtuais, para além de uma conduta rotineira de precaução do mercado de pintura, denota o permanente estado de suspeita do comércio pictórico brasileiro com relação às obras atribuídas ao pintor acreano²³.

Considerado o Artista mais plagiado e falsificado da história da arte primitiva, Chico da Silva se particulariza dos casos de contrafação que atrelam nomes consagrados da pintura nacional, como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi e outros pelo fato de que, em certa medida, ele não só permitiu que terceiros imitassem seus trabalhos como os estimulou a tal atividade, estendendo sua produção com origem nos ateliês coletivos estruturados na Fortaleza da década de 1960.

O modo peculiar de encarar a questão da propriedade intelectual, ao licenciar o pintor de assinar trabalhos executados por outras pessoas, dentre outras ações, promoveu um jogo paradoxal entre cópia e original, pondo em causa a noção de autenticidade das suas obras. Isso levou os intermediários diretos de Silva, seus *marchands*, e as instâncias de comercialização, a forjarem índices de diferenciação e individualização que resguardassem minimamente a crença acerca da autenticidade dos quadros postos em circulação.

Recorrendo a expedientes intrínsecos e extrínsecos à obra, os profissionais do mercado buscaram estabelecer a distinção entre o que seria uma autêntica composição de Chico da Silva e uma fatura seriada reproduzida por um anônimo “copista”, mediante a combinação de estratégias mais ou menos elaboradas de

²² Elementos como a datação, a assinatura, os motivos, os certificados de autenticidade e outros visariam a fornecer, em termos objetivos, as garantias mínimas da autoria e genuinidade das telas.

²³ Nascido no Alto do Tejo, cidade do Acre, Chico da Silva despontou como um dos nomes mais importantes do primitivismo brasileiro em 1940, quando o seu “descobridor”, Jean-Pierre Chabloz, levou seus quadros de forma itinerante pela Europa. Ganhador da menção honrosa na Bienal de Veneza de 1969, Silva se tornou um fenômeno de mercado, superando em número e dimensão o sucesso comercial de muitos de seus predecessores já bem situados no mercado local, tais como Afonso Lopes (1918-2000) e José Fernandes (1918-2010).

O caso do artista *naif* Chico da Silva

diferenciação que se embasavam na concepção tradicional e canônica de bem artístico, construída pela Modernidade.

“A obra de arte é executada pela mão do artista ou sob seu controle; ela é única ou produzida em um número limitado de exemplares, ela porta sua própria finalidade” (MOULIN, 2007, p. 94). Sob esta lógica, o objeto artístico deve ser singular e raro, resultado material da atividade solitária e exclusiva do artista. Dito de outra maneira, sua produção deve excluir qualquer tipo de divisão do trabalho, caso ela não seja excluída, deve-se dissimular a exclusão (MELOT, 1999).

O regime de produção no qual estava assentado o mercado de pintura massivo “Chico da Silva” subvertia, desta forma, o modelo canônico da obra como fruto do trabalho individual do artista. Mais próximo do regime de colaboração e cooperação tratado por Becker em *Os mundos da arte* (2010), no qual o trabalho de produção artística pode ser observado pelo paradigma da ação coletiva, o modo de produção organizado por Silva, ao promover a feitura de telas primitivas seriadas, expressava-se ainda de maneira adversa ao estatuto singular e original da obra de arte, definido em muito por sua escassez e raridade.

A fim de assegurar a salvaguarda dos valores cardinais que legislam o mercado de pintura, novos padrões de autenticidade foram engendrados pelos intermediários, no redimensionamento dos seus usos jurídicos legais, pautados na associação indivisa entre o trabalho estético e a pessoa do artista. Com efeito, a natureza do Direito referente à obra de arte parte da premissa de que a legitimação do objeto artístico emana da unicidade do autor²⁴. Na expressão mais elementar, esta ligação se encontra evidenciada pela assinatura, marca distintiva pessoal, manifestação da presença do corpo singular inscrito sobre a tela (FRAENKEL, 1992).

²⁴ O direito de sequência (*droit suite*), dispositivo que regulamenta o direito exclusivo da propriedade artística sobre a cessão, difusão e reprodução das obras, e que destina ao artista, aos seus herdeiros, certa parte do lucro sobre as vendas das obras plásticas, encontra embasamento nesta associação.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

Enquanto *locus* de elaboração e recriação de valores, o mercado de arte, instância social e economicamente objetiva, trabalha continuamente em articulação com o campo cultural para preservar essas noções de originalidade, singularidade e autenticidade, mesmo que, para isso, ele tenha que provocá-las artificialmente. A reversão da capacidade reprodutiva dos meios técnicos que inauguraram um novo estágio nas artes plásticas demonstra bem esse papel. Com base em mecanismos de rarefação sofisticados e arbitrários, mostra-se possível dissimular a escassez, seja pelo uso de tecnologias ultrapassadas – portanto raras – ou pela inversão das propriedades multiplicadoras, por meio do controle de números²⁵.

Nesta dinâmica de manipulação de oferta, fica explícita o efeito da mediação na imputação de atributos e valores, estéticos e materiais. Reconhece-se, desta forma, que as estruturas mediadoras de várias ordens, humana, institucional e material (HENNION, 2002) exercem intervenção sobre a obra, produzindo-a se não em sua materialidade, no seu valor. Nestes termos, a presença de instâncias de mediação assinala para o grau de autonomia do campo com relação a outras esferas sociais, tendo como índices de independência a aparição do corpo de agentes específicos, instituições singulares e uma linguagem propriamente artística (BOURDIEU, 1989).

O mercado de pintura Chico da Silva, desta forma, apresenta-se como um bom caso para se pensar sociologicamente. Ao atribuir às instâncias intermediárias papéis mais ativos, produtivos e polivalentes, se analisa a prática artística dentro de um jogo realizado a três, entre produtores, intermediários e receptores (consumidores) (HEINICH, 1998), onde cada um, numa ação mútua e confluyente, concorre para o funcionamento do sistema das artes como um todo.

²⁵ Estratégias de rarefação de múltiplos já eram acionadas nas sociedades pré-industriais. No século XVII, Michel Marolles, primeiro grande colecionador de gravuras francesas, buscava distinguir dentro de seus catálogos as obras matrizes dos mestres das impressões seriadas. Naquele momento, a omissão do processo de fabricação se mostrava como garantia de originalidade da peça, já que, sendo os gravadores mais populares do que os artistas sua identificação evidenciavam o uso das tecnologias de reprodução (MELOT, 1999).

O caso do artista *naif* Chico da Silva

Partindo de pontos diferentes do mundo da arte, a organização do regime de produção coletiva é circunscrita na injunção do arranjo comercial de pintura daquele período sobre o fazer artístico de Silva; pondo, assim, em evidência a intervenção e influência da intermediação sobre os modelos e definições que os artistas fazem de si e da arte, com base na tensão que se exerce sobre a autonomia criativa do artista, na redefinição de pretensões e padrões de carreira, alteração de condição de trabalho e reorientação dos imperativos da produção artística.

Chico da Silva, um artista de mercado.

Os primeiros trabalhos plásticos de Chico da Silva, feitos a carvão, cacos de telha e folhas, tinham como suporte os muros das casas dos pescadores da Praia Formosa, em Fortaleza. Foi o crítico suíço Jean-Pierre Chabloz, que ao entrar em contato com o artista praiano, no final da década de 1930, introduziu-o à pintura em tela, fornecendo tintas, pincéis e adquirindo as produções para sua coleção particular.

Pode-se dizer que essa mudança de suporte representou o primeiro passo para a inserção de Silva na economia de mercado, tendo em vista que o quadro possui a qualidade móvel necessária para o fluxo comercial. “Um quadro feito em Paris orna uma parede de Tóquio. Amanhã, será vendido e partirá, talvez, para Lisboa” (LÉGER, 1989).

Com a aceitação nacional e internacional de suas obras e o trabalho da crítica especializada que instituiu o seu lugar de legitimidade no cenário da produção pictórica, Silva adquiriu considerada reputação artística passível de conversão em rentabilidade econômica. Com efeito, a constituição de valor de um pintor, no duplo sentido estético e monetário, depende da articulação do campo artístico e do mercado (MOULIN, 1997). Muito embora se apoiem em lógicas distintas, as instâncias comerciais e culturais atuam mutuamente na construção de quadros honoríficos e financeiros.

De maneira geral, a fixação do artista no arranjo comercial da pintura depende do seu percurso feito no circuito de instâncias de consagração que estruturam o mundo da arte. Com base na ampliação dos círculos de

O caso do artista *naif* Chico da Silva

reconhecimento que se originam do campo de proximidade do artista, seus pares, e se encaminham para esferas mais distantes do espaço de execução da obra, os locais de exposição e instâncias museológicas, se elaboram referenciais que balizam a entrada ou não do artista no circuito de vendas, da mesma forma o valor inicial deste artista recém-chegado.

Concorre também para a transformação do produtor em ativo a afirmação da vertente pictórica a qual este se alinha na economia global de mercado. No caso de Chico da Silva, a abertura do comércio pictórico para as obras classificadas como *naifs* ou primitivas em muito colaborou para a sua colocação no circuito mercantil de bens de exceção. Com a dinamização das vendas de quadros *naifs* em galerias de arte moderna²⁶ e com a estruturação de uma rede comercial especializada no gênero, da qual a galeria Jacques Ardies e Brasileira são emblemáticas, as telas do pintor puderam assumir valores consideráveis, atraindo cada vez mais espaços de venda de pintura renomados do eixo Rio/ São Paulo, tais como a Petite Galerie.

No plano local, mediante o aparecimento da embrionária base mercadológica conformada pelas primeiras galerias e espaços equivalentes de comércio de pintura de Fortaleza, assim como pela dinâmica do arranjo comercial indiferenciado de arte, composta por lojas de decoração, moldurarias e centro turístico, estabeleceu um panorama favorável para a intensa circulação das telas do artista primitivo.

Caracterizado pela utilização de diversos canais de escoamento, formais e informais, estruturados e indiferenciados, o mercado pictórico configurado em torno da obra de Silva se inscreveu dentro de um modelo de mercado local não rigidamente organizado, pautado no funcionamento de lógicas e estruturas distintas que se expressam na ação confluyente e concorrencial de vários atores

²⁶ Quadros do gênero *naif* eram comercializados juntamente a artistas como Volpi, Di Cavalcanti e Portinari (BUENO, 2015).

O caso do artista *naif* Chico da Silva

associados à rede comercial de galerias ou ao circuito de vendas alternativo das lojas de decoração e das moldurarias²⁷.

A multiplicação dos circuitos de comercialização e o crescimento da demanda pelos quadros do artista primitivo, dinâmicas mutuamente influentes, condicionaram a organização do regime de produção coletiva que irá se estruturar no bairro de Fortaleza onde Silva residia, o Pirambu. Com vistas a atender ao crescimento dos pedidos com origem em diferentes mediações, Chico constituiu a primeira unidade nuclear de auxiliares, formada por crianças e jovens moradores da Rua Inez. Eram eles: Babá, Garcia, Francisca (Chica), Claudionor e Ivan. No discurso de um grupo de críticos, artistas, intelectuais e jornalistas da época, se tratava da formação de uma escola artística, a qual foi denominada de a “Escola do Pirambu”.

Escola do Pirambu, regime de produção coletiva e mercado massivo de pintura.

De acordo com os relatos, Sebastião Lima da Silva, conhecido como Babá, foi o primeiro aprendiz de Silva. Na sequência, vieram José Garcia dos Santos, Ivan de Assis e Chica, filha do pintor, iniciada na pintura pelo pai aos dez anos (OS PINTORES, 1977, p.5). O fato de morarem no mesmo bairro reforçou o argumento de constituição de uma escola artística, no sentido de que o critério geográfico e o sentimento de pertença à comunidade forneceriam substrato que conformariam produções relativamente homogêneas, parecidas com as manifestações estéticas populares daquele bairro²⁸.

²⁷ Com efeito, é preciso considerar que “a depender dos meios em que se pautavam as distribuições, as obras de Silva foram objeto de valorações artísticas e monetárias diferenciadas que, de certa forma, repercutiram sobre o valor global da obra do artista dentro da economia de mercado. O desencontro de preços ocasionado com a multiplicação de práticas de venda e elasticidade da oferta ocasionou a fixação do nível de preço bem abaixo da tabela do artista, fato encarado negativamente pelo mercado, sobretudo o secundário, espaço onde se cristalizam efetivamente os valores” (OLIVEIRA, 2015, p.140).

²⁸ O argumento toma como base os exemplos de cidades como Florença e Veneza, centros onde se desenvolveram estilos e técnicas referentes à formação intencional direta e “outras vezes decorrentes de fatos mais gerais de associação civil e de influência recíproca” (WILLIAMS, 1992, p.64).

O caso do artista *naif* Chico da Silva

Trabalhando sob o mesmo teto ou em suas próprias residências, estes auxiliares ajudavam Silva com a crescente demanda pelas suas composições primitivas, realizando os desenhos, os pontilhados, as pigmentações e os preenchimentos. De características informais, o funcionamento da oficina não seguia regras rígidas de horários e dias, e a distribuição de tarefas também não se encontrava plenamente definida²⁹. Neste sentido, cada auxiliar fazia um pouco de tudo, ficando a cargo de Chico da Silva fazer o acabamento, finalizar a obra e assiná-la.

No âmbito das relações travadas naquela oficina de trabalho, a produção artística realizada explicitava, de uma forma muito notável, o regime de cooperação e de associação subjacente à constituição dos objetos de arte, assinalada por Becker. Para esse autor, toda arte repousa sobre uma larga divisão do trabalho cuja articulação de múltiplos sujeitos é imprescindível (Becker, 2006, p. 27). Mesmo a pintura, que se notabilizou como processo de criação extremamente solitário, obedeceria uma lógica colaborativa. (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2012, p. 278)

A ampliação da procura pelos quadros “Chico da Silva” ocasionou a multiplicação do número de oficinas paralelas à do Pirambu. Estes núcleos se encontravam sob a supervisão dos *marchands*³⁰ de Chico e dos seus ajudantes, Babá e Ivan. Neste movimento de expansão, foram incorporados novos integrantes ao quadro de auxiliares. Foram eles: Claudionor, Ivan, Babá, Garcia, Gilberto Brito, Maria Augusta, Manuel Lima, Cainha, Raimundo Neto, Chico Carabina, Viuvinha, Neto, Valberto, Alexandre, Verinha, Chico, Geraldo, Lúcia, Graça, Bosco, Soldadinho, José Boneco, Cecília, Chiquinho do Conjunto e Neu (GALVÃO, 1986).

Neste regime, a solicitação da assinatura de Chico era regular. Constantemente, chegavam à casa de Silva lotes numerosos de faturas executadas nas oficinas paralelas para o pintor imprimir seu nome. Geralmente, o artista recebia uma quantia aleatória por esse gesto. Algo irrisório diante do número de

²⁹ Com exceção de Claudionor, que, por sua habilidade de traço, se tornou o riscador oficial do grupo.

³⁰ Chico da Silva teve como *marchands* o cantor lírico alemão Henrique Blunh, o galerista e cronista da mídia impressa Maurício Xerez e o ex-sapateiro José Edilson Pitombeira, mais conhecido como Dão.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

telas assinadas e da probabilidade de lucros com a comercialização desses trabalhos.

Subsequente a esta descentralização da produção de quadros “Chico da Silva”, assistiu-se à proliferação desmedida da sua maneira de pintar, fenômeno que inseriu – na intensa dinâmica produtiva de telas – pessoas que nunca tiveram contato com o artista *naif*, nem com seus “discípulos”, conformando uma grande legião de anônimos em fabricantes de quadros profissionais.

Com base nas prototipias extraídas da matriz temática do pintor acreano (principalmente de aves), derivaram-se faturas pautadas nas características principais da pintura de Silva (os motivos alegóricos, o pontilhado marcante, o traçado ritmado e outros), orientadas pela ideia estereotipada de primitivismo que evoca a assimetria, a imperfeição e o exagero da distorção do desenho (FROTA, 1977).

O fato de a arte primitiva se configurar como uma manifestação estética que abrange, de uma forma geral, pessoas distantes dos circuitos oficiais artísticos e culturais, pode, em certa medida, explicar a facilidade com que as obras de Chico da Silva – ou a maneira Chico da Silva de pintar – foi apropriada por grande parte da população do Pirambu: cerca de quinhentas pessoas, incluindo homens, mulheres e crianças.

Ao ignorarem o diálogo com a história das formas artísticas – ainda que abrigadas sob o mesmo estatuto das obras modernas autorreferenciadas e esotéricas – estas expressões oferecem condições para que mesmo os desavisados deste legado do passado específico possam ensejar a sua entrada no campo cultural. Este movimento paradigmático abriu precedente para a tentativa de “amadores” desprovidos dessa competência histórica se afirmarem como artistas integrados (BOURDIEU, 1996).

Além do que, corroborou esse fenômeno a disjunção que o próprio artista operou na sua obra, isto é, entre aquela que foi celebrada pela crítica na exposição

O caso do artista *naif* Chico da Silva

itinerante pela Europa – promovida por Chabloz nos anos de 1950 – e a comercializada massivamente desde a década de 1960.

Na passagem do guache para o óleo e do papel-cartolina para o dúpex, observa-se a redução e sintetização dos detalhes plásticos e variações temáticas características de seus primeiros trabalhos. Essas mudanças, como objeto de crítica do professor de História da Arte Detlev Noack, são vistas como perdas estéticas. Para ele “a perfeição de detalhes dos seus primeiros trabalhos, que o tornaram famoso no mundo inteiro, foi substituída por uma técnica da produção quase mecânica, daí a proliferação que gerou”. (MAGALHÃES, 1975, p.1).

Com base na observação das composições produzidas sob a subvenção de Chabloz, nas dependências do Museu de Arte da UFC e no contexto mercadológico do atelier-residência, é perceptível que os detalhes plásticos e variações temáticas dos trabalhos iniciais do Pintor foram sendo reduzidos e sintetizados paulatinamente ao ponto de subsistirem deste conjunto seminal um repertório de motivos mais restrito e um padrão de composição prescrito (OLIVEIRA, 2015, p.157)

Para aqueles que intermediavam diretamente os trabalhos realizados pelo regime coletivo de produção das oficinas associadas a Chico da Silva, seus *marchands*, a necessidade de elaborar critérios de singularização e autenticação tornou-se imperativa, especialmente ante a inserção descontrolada da produção concorrencial realizada pela legião de anônimos do bairro Pirambu e as denúncias veiculadas pela mídia impressa sobre a existência dos outros “chicos-da-silva”³¹.

Com o intuito de retomar o monopólio do mercado de pintura, foram forjadas estratégias e técnicas de individualização, mais ou menos elaboradas, não impostas imediatamente, mas estimuladas deliberadamente por Silva e seus intermediários. Todo este trabalho coletivo consistiu em estabelecer as classificações e distinções do que seria um autêntico ou inautêntico Chico da

³¹ Seguem alguns títulos de matérias que circularam no período: “Chico da Silva criou uma Indústria de Quadros” (O Povo); “Moça Pintava os Quadros de Chico” (Gazeta de Notícias); “Quem Pintou os Quadros de Chico da Silva?” (Revista O Cruzeiro); “Francisco Silva Ou a Ingenuidade Perdida” (Jornal do Brasil) (ESTRIGAS, 1988).

O caso do artista *naif* Chico da Silva

promove “o aqui agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 2013, p.167).

A autoridade desta noção se encontra, portanto, relacionada à condição de se tratar de um produto que resulta da ação individual, autônoma e singular. Neste sentido, a autoria se expressa como fonte inquestionável de autenticidade, o que incide sobre a atividade do mercado em imputar responsabilidade a uma só pessoa sobre um trabalho de produção de uma obra, realizada, em muitas circunstâncias, dentro de uma rede coletiva e colaborativa de diversos profissionais.

Embasada no mito da mão do artista (ZOLBERG, 2006), do qual se postula que emanaria do contágio físico do criador as propriedades especiais dos objetos artísticos, a autenticidade tende a ser preservada com todos os esforços pelo mercado artístico em articulação com o campo cultural, pois nela repousa a definição social e jurídica de bem artístico, ainda que esta concepção forjada na Modernidade seja posta em causa pelo novo contexto tecnológico de reprodução e pelo discurso das vanguardas contemporâneas.

Ao longo da história da arte, é possível identificar mecanismos de rarefação e autenticação que foram mobilizados pelo mercado de arte em prol de reverter a capacidade reprodutiva dos suportes nas suas possibilidades tecnológicas. Algumas práticas mais arbitrárias que outras recorriam ao uso de estratégias de controle de múltiplos, que incluíam a utilização de técnicas raras e a numeração de provas como fatores de individualização de gravuras e esculturas. Nestes termos, “o desejo de originalidade não está definitivamente anulado pela reprodutibilidade mecânica do objeto artístico, haja vista que é possível provocá-lo, ainda que artificialmente” (OLIVEIRA, 2015, p. 49).

Muito embora a arte contemporânea tenha questionado esta noção clássica de obra de arte, atentando para caráter coletivo e colaborativo do fazer artístico que põe em suspenso a centralidade do autor como fonte una e fixa do sentido da obra, tal conceito romântico ainda orienta o mercado, agregando valor simbólico e monetário. Por este motivo, o mercado de obras de arte considera este critério

O caso do artista *naif* Chico da Silva

como um elemento preponderante na constituição de rotinas de valores estabelecidas pela proximidade da obra com o seu autor indiviso.

[...] obras de arte cuja superfície tenha sido diretamente tocada pela mão do artista, como pintura a óleo, desenhos e aquarelas, são mais valiosas do que a arte cujo meio deixa o artista relativamente distante. Xilogravuras, gravuras, águas-fortes, litografias, serigrafias e, mais recentemente, também fotografias correspondem a uma crescente distância e, em geral, à mediação de técnicos especializados entre o artista e a obra acabada. (ZOLBERG, 2006, p. 143)

No caso do mercado de pintura “Chico da Silva”, a afirmação da identidade pictórica singular se erigiu com base na mobilização de expedientes internos e externos a sua obra estética, que visaram a preservar a crença na autenticidade das composições postas à venda. Constituiu, destarte, como trabalho dos intermediários de Silva e do próprio pintor, formular critérios objetivos, pautados minimamente na concepção clássica de obra de arte, que segmentassem e definissem as composições genuínas de Silva com relação a outras produções seriais.

Com efeito, a limitação da ideia de autoria expandida funcionou no sentido de restringir a permissão do direito de pintar à maneira de Chico da Silva somente aos seus membros familiares, mais especificamente aos seus filhos Chica e Roberto. Isto implicava o reconhecimento da participação de auxiliares no sistema de feitura de telas, entretanto condicionada pelo critério dos laços de consanguinidade. Com base nesta redução do núcleo de produção de telas ao círculo familiar, os filhos passaram a reivindicar uso exclusivo da classificação de “Escola do Pirambu”, já pleiteada pelos primeiros auxiliares da Rua Santa Inez. Em uma entrevista ao jornal *O Povo* de 1976, Chica afirmou, de modo enfático, quando perguntada sobre a existência de uma escola de pintura: “A escolinha do meu pai somos nós dois, eu e o Roberto. E mais ninguém!” (P.4).

A redução do núcleo de produção das telas ao círculo consanguíneo fortalecia, de certa maneira, o argumento de que o modo de produção coletiva

O caso do artista *naif* Chico da Silva

organizado por Chico guardava relação com a sua origem indígena³². Nas sociedades tradicionais, de uma forma geral, a questão da autoria singular não assume muita relevância, tendo em vista que a produção visual se utiliza de um fundo coletivo partilhado por certas etnias e clãs. O conjunto de saberes e fazeres são repassados de geração a outras sem que se determine a origem singular autoral (GOLDESTEIN, 2012).

A possibilidade de categorizar os quadros saídos do atelier – como um “Chico produzido pelo Chico”, um “Chico produzido pela Chica”, um “Chico feito pelo Roberto” e hierarquizar práticas de valores com base na maior ou menor participação de Silva na execução da obra – expressou o fato de que a concepção de autoria expandida ainda esbarrava na singularidade artística de Silva, fonte esta da majoração simbólica e material.

Apesar dos trabalhos executados pelos filhos fossem considerados como legítimos, era a possibilidade de Silva interferir na tela, em alguma etapa da realização da obra, que conferia certo *status* de autenticidade, comprovando sua supervisão mais direta. Neste sentido, as declarações que circulavam de que Chico não mais participava das atividades na oficina organizada em sua casa, eram veementemente negadas por seus filhos e *marchand*.

Frei Antônio da Memória, Dona Heloísa Juaçaba e Gilberto Brito afirmam que há quase cinco anos Chico não produz um quadro exclusivamente seu. Por outro lado, José Edilson Pitombeira – o Dão –, Francisca Domingos da Silva e Carlos Roberto da Silva, estes dois últimos filhos do artista, são categóricos ao afirmar que o “velho jamais deixou de pintar” (NOGUEIRA, 1978, p.19).

Com relação à retomada do controle do monopólio comercial, também foi acionada como estratégia a redução dos espaços de venda. Foram divulgados como canais legítimos de comercialização das telas autênticas do artista primitivo sua casa/atelier, organizada como uma espécie de centro turístico no bairro Pirambu, e um conjunto de lojas de artesanato presentes no Centro de Turismo de

³² O pai de Chico da Silva, Francisco Domingos da Silva, era um índio Kampa peruano.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

Fortaleza. Buscava-se com isso reorientar os turistas e compradores de forma geral a adquirirem os trabalhos que seriam de procedência confiável, pondo em questão a oferta massiva que se encontrava em outros espaços informais.

Sob esta lógica, a compra direta com o pintor ou com seu representante oficial aumentava a garantia da autenticidade. Esta prática negligenciava toda a estrutura intermediária de comercialização organizada na Cidade, formal e indiferenciada, repercutindo sob a oscilação da fixação do roteiro de preços do artista.

Com o mesmo intuito, a promoção de exposições de Silva pintando “ao vivo” tencionava certificar a clientela de que as composições eram, incontestavelmente, realizadas por ele. O artifício adotado parecia seguir à risca o comentário de um colunista da cidade que aconselhava aos compradores de Silva retê-lo em um ambiente com os materiais necessários a fim de obter trabalhos autênticos³³.

A presença de Silva nas mostras também tencionava assegurar a autoria inquestionável dos quadros. Registros da época exibem o artista posando em frente aos trabalhos apontando para eles. O superficial gesto desprezioso parecia querer afirmar a legitimidade do material exposto. Ainda que arbitrariamente, se constituía como indicador mínimo de autenticidade.

De modo objetivo, a emissão de certificados de autenticidade se apoiava em garantias jurídicas para validar os trabalhos pretensamente executados pelo pintor. Desta maneira, as composições que saíam do atelier de Chico da Silva traziam uma certificação autenticada em cartório pelo próprio artista e a sua assinatura com firma no verso da tela³⁴. Tal medida se pautava na conduta tomada

³³ “Parte de coleções foi realizada nessas circunstâncias particulares e o relato futuro com base nesse dado atribuiu maior legitimidade às obras por dois aspectos – protestava que as peças não haviam sido feitas por copistas, nem em regime de colaboração e assistência, portanto, eram objetos singulares, produtos de uma ação individual artística” (OLIVEIRA, 2015, p. 184).

³⁴ Os certificados emitidos por Chico, na década de 1970, foram autenticados no Cartório Martins, localizado no bairro Parque Manibura, em Fortaleza.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

por vários artistas plásticos dentro do mercado de arte que trabalhavam o verso da tela ou a base da escultura com informações, como: nome artístico, data de realização da obra, técnica empregada, título da pintura e outros, a fim de facilitar o trabalho futuro de peritos e especialistas no processo de atribuição da obra (SANTOS, 1999).

Observa-se que a justaposição de índices de autenticação tencionava levar o comprador a acreditar na propriedade legítima dos quadros. Para além destes aspectos externos à obra, os elementos intrínsecos à fatura plástica também foram acionados nesta dinâmica de diferenciação. Era, portanto, no plano pictórico, das formas, das linhas e das cores, que o artista tentava restituir a sua credibilidade e autoridade pinturesca ante a massificação das faturas primitivas.

Como gesto mais básico de afirmação da autoria, a assinatura foi reelaborada pelo pintor, demarcando a sua singularidade frente à fórmula logotipo disseminada entre os outros “chicos”. Percebe-se nos trabalhos realizados em meados da década de 1970, a utilização do clássico FD Silva; entretanto, com a extensão do traçado do “F” sublinhando toda a assinatura. Não raras vezes, a nova identificação nominal estava ainda acompanhada de uma impressão digital do seu polegar.

Naquele momento, as autoridades iniciaram um intenso trabalho de busca às falsas assinaturas. Na porta de hotéis e lojas de artesanato, eram apreendidos quadros que não portassem os elementos legais de certificação³⁵. Outra medida cabível, por parte da polícia, foi orientar que estes produtores identificassem seu próprio nome nas faturas.

Silva buscou inserir novos elementos ao repertório temático “Chico da Silva”, inclusive, ao universo ampliado pelos pintores da “Escola do Pirambu”.

³⁵ Quando foi delegado, o advogado e proprietário do jornal *O Estado*, Vanelouis Xavier Pereira, apreendeu cerca de 300 identificados como falsos “Chicos da Silva”.

O caso do artista *naif* Chico da Silva

Ao incorporar novas figuras de animais e plantas, fusões entre o mundo vegetal e animal, ele reforçava suas qualidades pictóricas singulares e afirmava a validade de tais aspectos no discurso: “Ninguém tem o meu traço” (O POVO, 1980, p.5), declarava ele, em entrevista.

Outro elemento que passou a ser considerado como critério importante na segmentação de obras legítimas ou cópias foi a sua datação. Os quadros realizados em toda a década de 1960 e na primeira metade dos anos de 1970 foram permanentemente colocados em causa. Isto porque teria ocorrido neste intervalo temporal o maior número de participação de terceiros, seja com base no funcionamento dos núcleos de produção supervisionados por Chico ou das oficinas de pintura que se proliferaram no bairro Pirambu. Tratava-se, deste modo, de uma aquisição arriscada, do ponto de vista da legitimidade, comprar obras datadas neste interstício.

Em suma, a tentativa de salvaguardar o valor da autenticidade frente a um mercado pictórico serializado e massivo possibilitou a Chico e seus intermediários mais diretos engendram novos padrões de autenticidade, redimensionados pela relativização do sentido clássico desta concepção, sem negligenciá-la completamente. A elaboração de gradações de genuinidade amparadas pela maior ou menor participação do artista primitivo na execução colaborativa da obra expressa tal estado de flexibilização. Desta maneira, o uso de classificações como “falso”, “meio-falso”, “genuíno” ou “Chico da Silva” orienta a clientela na aquisição de obras pretensamente executadas integral ou parcialmente por Silva. Considerando que em determinadas circunstâncias estas categorias se equivalem no sentido de que satisfazem do mesmo modo a “boa vontade cultural” do comprador (BOURDIEU, 2009).

Bibliografia

- BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. “Mercado dos bens simbólicos”. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BUENO, Maria Lucia. “O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960”. Em **Sociedade e Estado**. Brasília: UNB, 2005.
- CHICO da Silva continua a luta contra os imitadores. **O Povo**, Fortaleza, 04-2-1980, p.5.
- ESTRIGAS. **A saga do pintor Francisco Domingos da Silva**. Prefácio Francisco Auto Filho. Fortaleza: Tukano, 1988. 96 p.
- FRAENKEL, Béatrice. **La signature: gênese d’un signe**. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- FROTA, Lélia Coelho. “Liminaridade da obra de Francisco da Silva face aos modos ‘normais’ da criação artística no Brasil”. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, Vol. VIII – nºs1 e 2, p.219-232, 1º e 2º semestre. 1977.
- GALVÃO, R. **Chico da Silva e a escola do Pirambu**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986. 101p.
- GOLDESTEIN, I. S. “Autoria, autenticidade e apropriação, reflexões a partir da pintura aborígine australiana”. In: **Revista Brasileira de Sociologia**. Vol. 27, nº 79, junho 2012. pp. 81-106.
- HEINICH, N. **Le triple jeu de l’art Contemporain**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- LÉGER, Fernand; SUBIRATS, Eduardo. **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.
- MAGALHÃES, G. Pirambu: todos pintam “Chico da Silva”. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 10-5-1975, p.1.

- MELOT, M. “La notion d’originalité et son importance dans la définition des objets d’art”. In: MOULIN, Raymonde. **Sociologie de l’art**. Paris: Éditions L’Harmattan, 1999.
- MOULIN, R. **O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. **L’artiste, l’institution et Le marché**. Paris: Ed. Champs Flammarion, 1997.
- NOGUEIRA, Carvalho. “Ainda a Babel de Chico da Silva”. **O Povo**, Fortaleza, 07-6-1976a, p.4.
- _____. “O milagre de Chico da Silva: Agora, a I Bienal Latino-Americana, em São Paulo”. **O Povo**, Fortaleza, 08-8-1978, p.19.
- OLIVEIRA, G. M. da C. **É ou não é um quadro Chico da Silva? Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2015.
- OS PINTORES do Pirambu. Série Patrimônio Popular. Comissão para a Fundação Francisco Domingos da Silva. Fortaleza: Tipogresso, 1977. 16 p.
- RODRIGUES, K. M.; OLIVEIRA, G. M. da C. “Autenticidade, agenciamento e reconhecimento internacional: a trajetória do artista “naif” Chico da Silva”. In: BÔAS,
- SANTOS, J. C. L. dos. **Manual do mercado de arte**. Uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1999.
- VILLAS, G.; QUEMIN, A (Orgs). **Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França (projeto Saint Hilaire)**. No prelo.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZOLBERG, V. L. **Para uma sociologia das artes**. SENAC, São Paulo, 2006.

Palavras-chave:

Mercado,
Autenticidade,
Chico da Silva.

Resumo: Visa problematizar a constituição de padrões de autenticidade em meio à dinâmica mercadológica da pintura. Desta maneira, o comércio pictórico “Chico da Silva” se expressa como um caso interessante para refletir sobre a imputação de valores à obra artística operada pelas mediações humanas, materiais e institucionais. Pintor *naif* de reconhecimento internacional, Silva (1910-1985) promoveu um jogo paradoxal entre cópia e original, pondo em causa a própria noção de autenticidade das suas composições ao envolver terceiros na sua dinâmica produtiva. Sendo a autenticidade um valor cardinal tanto para as práticas artísticas como para as mercantis, competiu ao mercado acionar estratégias, mais ou menos elaboradas, de autenticação e singularização pautadas em expedientes intrínsecos e extrínsecos a suas obras.

Keywords

Market,
Authenticity,
Chico da Silva.

ABSTRACT: It aims to discuss the establishment of authenticity standards through the marketing dynamic painting. In this way, the pictorial trade "Chico da Silva" is expressed as an interesting case to reflect on the imputation of values to artistic work wrought by the human, material and institutional mediations. Naif painter of international recognition, Silva (1910-1985) promoted a paradoxical game between copy and original, calling into question the very notion of authenticity of his compositions to involve third parties in its productive dynamics. Being the authenticity one cardinal value for both artistic practices as for commercial, competed to trigger market strategies, more or less elaborate, authentication and singling guided in intrinsic and extrinsic expedients to their works.

Recebido para publicação em maio/2016.
Aceito para publicação em junho/2016.