

Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos

*Elisa Martins da Silveira: a “primitive” among
concrete artists*

*Elisa Martins da Silveira: una “primitiva” entre
los artistas concretos*

Felipe Scovino¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: felipescovino@eba.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3308-9382>

RESUMO

O artigo investiga os primeiros anos de trabalho de Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Sua produção, que naquela altura era identificada como arte “primitiva” ou “ingênua”, consegue em pouco tempo integrar o Grupo Frente (1954-1956), um dos primeiros compromissos estéticos vinculados a uma discussão sobre arte de vanguarda no país. O trabalho de Silveira foi rapidamente legitimado, institucionalizado e premiado. Mas, passados 68 anos da sua segunda premiação pela Bienal de São Paulo, quem conhece a obra de Silveira? Discutir o início de seu trabalho, quando estava envolvido na seara do que era moderno nos anos 1950, em um momento de profunda transformação institucional é uma chave deste artigo.

Palavras-chave: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernidade. Arte primitiva.*

ABSTRACT

The paper traces the first years of work by Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Her production, which at that time was identified as “primitive” or “naïve” art, was soon able to take part of the Grupo Frente (1954-1956), one of the first art movement linked to a discussion on avant-garde in Brazil. Silveira’s oeuvre was quickly legitimized, institutionalized and awarded. But 68 years after her second award at the Bienal de São Paulo, who knows Silveira’s work? Discussing the beginning of her work, when it was

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

involved in the field of what was modern in the 1950's, at the times of profound institutional transformation is the key point of this paper.

Keywords: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernity. Primitive Art.*

RESUMEN

El artículo investiga los primeros años de trabajo de Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Su producción, que en ese momento era identificada como arte "primitivo" o "naïf", pronto logró integrar el Grupo Frente (1954-1956), un de los primeros grupos estéticos vinculados a una discusión sobre el arte de vanguardia en el país. La obra de Silveira fue rápidamente legitimada, institucionalizada y premiada. ¿Pero 68 años después de su segundo premio en la Bienal de São Paulo, ¿quién conoce la obra de Silveira? Discutir el inicio de su obra, cuando se involucró en el campo de lo moderno en la década de 1950, en un momento de profunda transformación institucional, es un aspecto clave de este artículo.

Palabras clave: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernidad. Arte primitivo.*

Artigo recebido em: 26/04/2023
Artigo aprovado em: 19/09/2023

Escrever sobre Elisa Martins da Silveira (1912-2001) é ao mesmo tempo debater a perspectiva do moderno acerca da produção de arte no Brasil nos anos 1950 e se enveredar por uma historiografia cambaleante sobre artistas que ainda se mantêm na periferia, apesar da sua contribuição inestimável para uma visão heterogênea sobre arte brasileira. O artigo investiga, através da análise de seis obras, todas pertencentes a acervos públicos brasileiros, os primeiros anos de trabalho dessa artista piauiense que começa a pintar com cerca de 40 anos de idade. Sua produção, que naquela altura era identificada como arte "primitiva" ou "ingênua", consegue em pouco tempo integrar o Grupo Frente (1954-1956), um dos primeiros compromissos estéticos, baseado no Rio de Janeiro, vinculados a uma discussão sobre arte de vanguarda. O Frente era fortemente interessado na pesquisa pelas linguagens construtivas, mas também, como índice desse novo estado moderno propalado por Ivan Serpa e Mário Pedrosa, entendia que a produção figurativa "primitiva" possuía uma sensibilidade "espontânea" (Maurício, 1955, p. 14) que não podia ser dispensada. O trabalho de Silveira foi rapidamente legitimado, institucionalizado e premiado. Mas, passados quase 70 anos da sua segunda premiação pela Bienal de São Paulo, quem conhece a obra de Silveira? Por que seu

nome é pouco discutido na historiografia contemporânea e mesmo a história das exposições praticamente a negligenciou? Discutir o início de seu trabalho, quando estava envolvido na seara do que era moderno nos anos 1950, em um momento de profunda transformação institucional no cenário dos museus brasileiros e do debate entre figurativismo e abstracionismo, é uma chave e motivo deste artigo.

Nascida em Teresina, Silveira é transferida em 1952 para o Rio de Janeiro por conta de seu trabalho como funcionária pública.² Em agosto desse mesmo ano, inicia seus estudos em arte frequentando os cursos oferecidos por Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), que naquela altura funcionava no ginásio do IPASE, na Rua Pedro Lessa, Centro da cidade, transferindo-se em seguida para uma sala no 23º andar do Edifício Darke, na Rua 13 de maio. Foi da primeira turma de alunos adultos, porque Serpa também lecionava para crianças, que saíram alguns dos integrantes do Grupo Frente. Além das aulas, o Frente se reunia nas casas de Serpa, Décio Vieira, Lygia Pape e de Pedrosa. “Levávamos trabalhos, discutíamos, almoçávamos. Ivan era o elemento aglutinador das reuniões” (Silveira *apud* Moraes, 1984). As figuras de Serpa e Pedrosa eram muito presentes para esse núcleo moderno do Rio de Janeiro, levando Serpa inclusive a dizer, quando perguntado sobre a influência de Pedrosa, que “não temos nenhum orientador artístico. Mário Pedrosa é simplesmente um bom amigo, com o qual conversamos sobre problemas de arte” (Maurício, 1955, p. 14). É largamente explorada pela historiografia a forma muito peculiar como Pedrosa constituía novas redes, significados e possibilidades sobre o moderno nas artes visuais. É notório, por exemplo, o seu interesse, assim como o de Serpa, ao menos desde o fim dos anos 1940, pela produção de arte de pacientes esquizofrênicos, especialmente aqueles internados no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Em meados do século, tanto a arte das crianças como a dos internos haviam sido consideradas por Pedrosa como mais capazes de “libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas” (Pedrosa, 1996, p. 48). As chamadas artes “virgem” e “primitiva”, termos postos em questão nos últimos anos por sua abordagem pejorativa, racista e classista, também eram produções que atraíam os olhares dos dois. Como afirmou o crítico (Pedrosa, 1978, p. 2), “toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos”. Não é à toa que Pedrosa, logo após o incêndio que destruiu parte do MAM Rio em julho de 1978, envolve-se no esforço de recuperação do Museu e defende a sua reformulação, com um novo modelo –

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

o Museu das Origens. Esse museu seria subdividido em cinco módulos interligados: um módulo de arte indígena; um módulo de arte negra (brasileira e africana); um módulo de arte virgem (arte do inconsciente e das crianças); um módulo de artes populares; e um módulo dedicado à arte moderna e à produção contemporânea. Como pontua Parracho (2019, p. 404):

O projeto de um Museu das Origens se colocava, portanto, numa chave de renovação, em que mais uma vez a arte poderia servir para transformar experiências, não mais remetendo ao futuro, mas encontrando num mundo originário um vínculo afetivo capaz de, para Pedrosa, mudar um sistema capitalista em decadência que era também tragédia da cultura.

A proposta para o Museu das Origens representava também um paradigma para a ideia de modernidade nas artes no país, que já era gestada pelo crítico pelo menos desde os anos 1940. Como acentua Parracho (2019, p. 407), “se para alguns o futuro da arte moderna estava na experimentação, para Pedrosa o processo havia chegado a seu limite e sua reformulação passava pelo encontro de formas artísticas que estavam para além da alta cultura.”

O que a obra de Elisa Martins da Silveira traz à nossa compreensão do moderno na arte do Brasil de meados dos anos 1950? De modo geral, são uma contradição os temas populares de Silveira ao predomínio de uma cultura racional e de uma acelerada modernização que estariam associadas ao desenvolvimento da arte concreta. Cabañas (2019, p. 209) traça uma análise definidora sobre esse contexto:

No final da década de 1940 e início da década de 1950, Pedrosa articulou os contornos de um campo discursivo no qual a arte moderna poderia ser compreendida como *afetiva*. Ademais, sua discussão da arte moderna era bastante inclusiva e favorável a diferentes genealogias da história da arte, como quando ele indicou Paul Klee e não Pablo Picasso como uma possível origem e referência para o modernismo brasileiro. Fundamental para o pensamento de Pedrosa é sua teorização de uma vontade de configuração comum a todos, uma convicção que subentende sua inclusão de diferentes tipos de artista (por exemplo, os alienados e os autodidatas). Para Pedrosa, o que todos os produtores criativos compartilham é um impulso à configuração – uma vontade de conformar, formar, criar, construir – que não está exclusivamente atrelado a um estilo formal (por exemplo, realista, expressionista, abstrato), tampouco é redutível a um movimento histórico (concretismo) ou à psicologia de um artista individual (como no surrealismo).

A dramatização de representações populares no trabalho de Silveira corresponderia à discussão de Pedrosa sobre o “poder fisionômico da arte, por meio do qual o contrato relacional com o espectador não é nem racional nem puramente visual, mas imbuído de sentimento” (Cabañas, 2019, p. 209).

Em dezembro de 1973, Silveira concede uma entrevista a *O Jornal* em que declara que “não falo por delicadeza, só me comunico quando me agrada. A mim não constrange ficar calada quando todo mundo espera que eu diga alguma coisa” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4). O tom de sua argumentação explicita o lugar de uma produção marginal às narrativas oficiais da arte naquele tempo. Em meados de 1954, quando o Grupo Frente é formado tendo Serpa, Pedrosa e o jovem crítico Ferreira Gullar, que inclusive escreverá o texto de apresentação da primeira exposição na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) em 1954,³ como líderes intelectuais e propagadores de novas ideias acerca de um alargamento sobre o campo da história da arte que passava fortemente pela produção das linguagens construtivas, qual seria o lugar de uma produção “ingênua”, quase como um contraponto aos sofisticados pensamentos e elaborações geométricas de matriz europeia, como a de Silveira? No texto de apresentação da segunda mostra coletiva do Frente, Pedrosa (1987, p. 231) escreve que

A ideia de grupo é suspeita e mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo, neo-realismo e outros ismos.

Numa tentativa de responder à última pergunta lançada, segue outro trecho, que ao menos contextualiza a reunião do Frente: “não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: horror ao ecletismo” (Pedrosa, 1987, p. 231). Percebe-se que há um espanto do crítico ao evidenciar o caráter de distinção de Silveira assim como de Carlos Val, os únicos figurativos na exposição. Pedrosa (1987, p. 233) afirma esse espaço ao escrever que:

Reservemos, entretanto, umas linhas para dizer algo sobre a presença aparentemente insólita aqui de individualistas rebeldes, como Elisa Martins ou o rapazola Carlos Val. A primeira faz, como já é notório, uma pintura toda instinto, mas em que a “figura” é de tal modo detalhada que acabam os seus pormenores transformados em traços, em planos, em puro tom. Daí resulta na tela uma costura ou bordado colorido e brilhante de muita riqueza pictórica. O ambiente como que rarefeito de

concretistas e abstracionistas experimentais, no qual aliás Elisa se formou, parece ser o que melhor estimula as reações de seu temperamento direto, simples, avesso às teorias.

O caráter de alteridade é central na inclusão dos dois no Frente, ressaltando, no caso de Silveira, a multiplicidade de cores e a espontaneidade da forma, isto é, uma linguagem visual dotada, em alguns casos, de referências às culturas, festividades e ritos nordestinos que criavam quase uma oposição à atmosfera urbana e desenvolvimentista do Rio de Janeiro. A referência ao bordado e costura é outra forma de distinguir a obra tanto pela via da qualidade estética quanto da diferença em relação aos seus pares de Frente, mas evocando o traço da gestualidade e, por que não, o caráter folclórico da obra. Como podemos observar, há uma análise pendular, situando Silveira tanto como uma artista com amplo repertório e com obra qualitativamente exemplar quanto como uma pintora figurativa que detinha seu espaço entre a geração construtiva de vanguarda justamente pela excelência e pelo regime de diferença que seu trabalho possuía em relação a um debate sobre abstração geométrica, ampliar a heterogeneidade do que se compreendia sobre arte. O cuidado ao criar esse espectro mais diverso sobre a produção artística fica expresso nessa passagem do texto: “pois olhem, é só olhar: aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark” (Pedrosa, 1987, p. 231), quando, ao invés de aproximar Val e Silveira – o que seria mais lógico em um viés conservador –, o que foi feito foi o diálogo plástico-conceitual entre as produções figurativas e concretistas.

Os cursos ministrados por Ivan Serpa significavam para Silveira a possibilidade de se “atualizar com o que estava acontecendo no mundo” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4) e o começo da sua trajetória como pintora. Estando na capital federal, a pintora autodidata tinha interesse em ampliar o seu espectro de conhecimento sobre as artes. Curioso é que, estando próxima de duas figuras centrais para o estudo e debate sobre a produção de artes visuais de tendência construtivista no país como Pedrosa e Serpa, Silveira se manteve condizente com uma produção figurativa. “Sentia-me um pouco perdida, você pode imaginar o que era Teresina há vinte anos atrás. Foi só por isso que resolvi estudar, jamais imaginava que me tornaria uma pintora” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4). Mas duas falas de Serpa nos ajudam a entender o que representava o trabalho de Silveira para esse novo pensamento moderno. Comentando sobre as bases do Grupo Frente, Serpa diz a

Mauricio Rabello que “as únicas condições para participar do Grupo Frente são: não ter compromisso com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para o trabalho” (Serpa *apud* Moraes, 1984). Em depoimento a Jayme Maurício, explica que os objetivos do Frente são:

de um modo geral estamos de acordo com determinados pontos de vista estéticos, como no caso dos não-figurativos que no Grupo Frente predominam. Essa circunstância, porém, é meramente acidental. Entre os componentes temos, por exemplo, Elisa Martins da Silveira, que é primitiva; temos Carlos Val, que, apesar de sua forma começar a adquirir um sentido de organização abstrata, mantém-se fiel à figura (Serpa *apud* Maurício, 1955, p. 14).

E continua:

Percebi que vários elementos apresentavam invulgares qualidades sensitivas para com o fenômeno artístico. Ocorreu-me a ideia de um grupo onde todos fôssemos independentes e trabalhássemos lado a lado, em harmonia. A ideia encontrou acolhida entusiástica (Serpa *apud* Maurício, 1955, p. 14).

É preciso situar a questão, pois, embora houvesse um interesse substancial de Serpa, Pedrosa e Gullar pelas linguagens abstrato-geométricas, havia um olhar especial desses críticos e artistas para uma produção fugidia, digamos assim. Serpa ensinava arte às crianças e tinha interesse em estudar, assim como Pedrosa, e eventualmente expor essa produção. Juntos publicaram o livro *Crescimento e Criação*, em 1954, sobre as experiências no ensino da arte para crianças. Pedrosa também compreendia que a modernidade passava por uma amplitude do fazer e do próprio reconhecimento do que era arte. Seu interesse pelas culturas indígenas, assim como pelo que produziam os internos de hospitais psiquiátricos – interesse também dividido com Serpa –, fomentou o que ele chamou de “arte virgem”. A atenção de ambos, presumo, pela arte de Silveira não era por uma perspectiva antropológica que pudesse derivar em um olhar exotizante e folclórico, embora isso não foi impossível de acontecer, mas por um caráter mais abrangente sobre quem produz e o que é classificado como arte. Havia também um sentido político nessa escolha, afinal estamos argumentando, independentemente da qualidade da obra, sobre uma artista mulher, autodidata, nordestina⁴ e religiosa. Seu silêncio e timidez refletem também essa subjetividade:

Vivo apenas para a pintura. Nada disso tudo me interessa. Acho que me dão demais. Tenho muita fé e só entendo esse meu dom como uma dádiva de Deus. Ninguém me ensinou a pintar e a desenhar, e se todo mundo diz que faço a coisa bem-feita então, é claro, só poderia ser Deus (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4).

Adensando essa análise, Flávio de Aquino (*apud* De Andrade, 1978, p. 173) comenta que classificar Silveira como

“Primitiva” é certo, embora vago. Elisa é “primitiva”, mas de uma qualidade especial de imaginação e um apuro, de uma distinção que frequentemente a levam ao mundo requintado das miniaturas persas. Seus minúsculos personagens têm as atitudes preciosas dos cortesãos orientais.

Sobre a qualidade do “primitivo”, Celina de Farias (1973, p. 4) comenta que “Elisa se impôs tanto, que é considerada por muitos a maior primitiva da América do Sul. Sua pintura é primitiva, mas primitiva especial, com muita imaginação e apuro. Pode-se até afirmar que é uma primitiva intelectualizada”. Essa afirmação pejorativa atesta o lugar de Elisa de estar dentro e simultaneamente fora do espaço moderno. Silveira ainda era tratada como uma artista menor, como uma “primitiva”, “ingênua”, por conta da acusação de uma simplicidade de sua linguagem visual, do tema popular e, acima de tudo, de sua relativa falta de formação artística, apesar de frequentar as aulas de Serpa e o MAM Rio, de fazer parte de um grupo de vanguarda e ser reconhecida por importantes críticos. Sobre a segunda mostra do Grupo Frente, a revista *Habitat*, de São Paulo, publica uma crítica em que afirma que “o grupo carece de homogeneidade; de um lado, a maturidade de Serpa e a dos demais, inclusive Elisa Martins da Silveira, ‘que, primitivista, está desajustada do Grupo’, e, de outro, os irmãos Oiticica, ‘meros aprendizes em fase inicial’” (Morais, 1984).

A obra de Silveira é desviante sob a argumentação de Becker (2008). O sociólogo (Becker, 2008, p. 22, grifos do original) afirma que determinados grupos sociais

criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras [...]. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso: o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal.

Argumentaria, com mais precisão, que Silveira e sua classificação como artista “naïf” é duplamente desviante. Se essa noção de desvio também passa, embora seja simplório, por um caráter estatístico, “definindo como desviante tudo que varia excessivamente com relação à média” (Becker, 2008, p. 18) já que para muitos críticos a chamada arte naïf não adotaria métodos, formas e conceitos provenientes da alta cultura nem estaria presente de forma robusta em acervos de museus reconhecidos e legitimados pelo meio, por outro lado, era exatamente essa qualidade de

infração ou transgressão que pode ter contribuído para que Silveira e Val fossem “eleitos” por Pedrosa e Serpa e fizessem parte do Grupo Frente. E, mais do que isso, fossem uma contraposição a uma modernidade brasileira que nos anos 1950 se fazia muito presente pelo signo do construtivo. Especialmente para Gullar, Pedrosa e Serpa, era importante demarcar uma modernidade que apontava novos paradoxos para as linguagens construtivas, como já faziam as obras de Lygia Clark e sua teoria da linha orgânica, os móveis com pinturas cinéticas de Abraham Palatnik ou as xilogravuras abstratas de Pape se voltando para uma discussão madura entre cor e luz, assim como reforçar esse desejo “desviante” trazendo as obras de Silveira. É evidente que o interesse estético pela obra da artista sempre foi uma condição vital para a sua participação, como o artigo demonstra. O que o Grupo Frente tinha em comum era o fato de esses artistas, por diferentes razões, serem rotulados como desviantes.

Becker (2008, p. 27) descreve que a categoria “outsider” designa “pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do circuito dos membros ‘normais’ do grupo”. Contudo, o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a outro ponto importante: “outsiders’, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada [ou julgada]”. Em suma, quem cria as regras? Nesse sentido, é interessante como Gullar, Pedrosa e Serpa, como agentes legitimadores, criam um curto-circuito, pois não só põem em dúvida a carga negativa e pejorativa que o termo “naïf” possuía naquele momento, mas também criam um campo de prospecção para a modernidade no Brasil ao associarem, como grupo ou pertencentes ao mesmo coletivo, linguagens construtivas – que ao menos em outras partes do mundo, incluindo evidentemente Europa e Estados Unidos, já eram signos positivos de um processo de modernização nas artes – e práticas que eram entendidas pelo meio (conservador) da crítica como pinturas “ingênuas”.

A figuração estava sendo posta em questão principalmente por Pedrosa, além de jovens críticos como Ferreira Gullar e artistas que seguiam os seus ideais. Diria que mais especialmente uma figuração que estava atrelada a um pensamento um tanto redutor sobre a paisagem social brasileira. Pedrosa de certa forma expõe uma ambivalência entre o registro pictórico *do* povo e uma ação real e imediata *com* o povo. Em crítica contundente sobre a função social da pintura de Di Cavalcanti, expõe o seu descontentamento com a obra do artista:

Ele quer colocar a vida artística do Brasil na realidade nacional, procurar dar-lhe vida tirada da própria seiva racial, dar sua função social dentro de nossos limites, procurar fazê-la unicamente dependente de um clima afetivo e cultural tão característico nosso. Eu gostaria que Di nos dissesse de que “seiva racial” ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana? Polonesa, síria, turca, judaica, germânica? Ou quer ele sustentar que a única “seiva” que serve para tirarmos dela a famosa e indefinível “arte brasileira” é o velho lugar-comum das “três raças tristes” de que ambos descendemos? (Pedrosa, 1998, p. 187-189).

Pedrosa interroga no mesmo texto que lugar seria o da tradição brasileira que deveria ser resgatado pela arte. De forma contundente e com alto teor de acidez, o crítico aponta que a pintura de Di contraditoriamente “tem a marca de Paris”. Pedrosa, aliás, foi importante para Silveira e sua geração ao pavimentar o terreno ideológico e artístico. O Brasil a ser visto e pensado nas artes não poderia ser uma alegoria do apazível e do apaziguamento, mas um compromisso real e direto com o Outro. Os temas desenvolvidos pela artista, mesmo que festivos, são também reflexo de sua vida no Piauí, suas andanças, vivências e olhares. Vendo de perto o paradoxo entre miséria e riqueza cultural, em seus mais diversos aspectos, daquelas comunidades, a artista, espelho, absorve essa paisagem crítica em seu trabalho. Era fundamental tratar esses indivíduos como corpos com rosto, nome e local de morada. Pois corpos sem rostos e rostos sem corpos, uma tônica na cultura visual brasileira, em particular na (des)aparição de corpos periféricos, deixam em aberto o fosso da alteridade. Como corpos sem rostos, e, portanto, borrados, esses sujeitos politicamente escapam a certas forças e, por isso, amedrontam. Silveira, me parece, é consciente desse dilema e é a partir dali, suponho, que suas escolhas – tendo a diversa paisagem cultural brasileira como protagonista – são feitas.



Figura 1. Elisa Martins da Silveira. *Carnaval*, 1952. Óleo sobre tela. 39 x 56,7 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto: Rafael Adorján.

Se certa parcela do modernismo interpretou a figura da mulher negra e/ou nordestina como um objeto exótico e sensual, Silveira individualizou, deu rosto, nome e lugar para essa mesma mulher. Diferentemente, por exemplo, de parte da obra de Di Cavalcanti que pintava o subúrbio, a mulher preta, as prostitutas, o samba e sua cultura, Silveira toma para si o corpo da gente da periferia, particularmente articulando o Nordeste e a zona rural. A artista detinha outros saberes e visuais que não o da sensualidade de um corpo exuberante. Sua produção, pode-se dizer, possui uma originalidade sobre a paisagem brasileira que a diferenciava, por exemplo, de Portinari e Di Cavalcanti. Não digo apenas a pincelada, o efeito expressivo das figuras, a luz ou outras questões mais técnicas, mas essencialmente o fato de Silveira ter sido “parte” dessa paisagem. Suas pinturas, classificadas como folclóricas (Celina de Farias, em entrevista citada, reforça os estereótipos de “pureza” e “simplicidade” que a pintura de Silveira possuiria), substancialmente apresentam registros e memórias de um lugar do qual ela fez parte. Silveira pinta “de dentro”. Em *Carnaval* (1952), da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Fig. 1), a cena da festa popular que dá título à obra acontece em uma praça pública. Foliões e foliãs brincam no centro da tela ao som de uma pequena banda abrigada em um coreto à esquerda da obra. Mascarados e fantasiados, os corpos

não irradiam exatamente sensualidade, mas alegria e despojamento. Não há malícia na reunião de corpos que festejam a alegria da festa e do conagraçamento. É outra perspectiva sobre a atmosfera dionisíaca do carnaval que Silveira lança: sem perder o foco do prazer, a artista prefere documentar a extroversão e a satisfação em vez da eroticidade da festa. Essa escolha é brilhante para pensarmos em um regime moderno de produção nas artes visuais brasileiras que privilegia a subjetividade e o imaginário da festa e não do eros. Nesse sentido, a proximidade de Silveira com o ambiente musical da obra de Heitor dos Prazeres é altamente pertinente. Ambos são orgulhosos de seus espaços (o interior e o Nordeste, o morro e a favela), os consagram enquanto acontecimentos que estão sempre em movimento, os exibem porque conhecem profundamente e os tornam evidentes pela força de seu júbilo e não pelas mazelas que sofrem. Essa análise cria enlace com o posicionamento de Gullar sobre o que qualificaria a arte moderna naquele momento. No contexto da terceira exposição do Grupo Frente, realizada em 1956, da qual Silveira também participa, o crítico afirma que:

O Grupo Frente é o que há de mais importante, porque representa a libertação da arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estagnada, que tem como representante mais alto, mais notório, o sr. Cândido Portinari. Se não fosse o Grupo Frente, Portinari estaria sozinho para liderar o grande movimento de retorno da arte brasileira aos quadros patrióticos de batalhas históricas e retratos de generais com bigodes ou sem bigodes (Gullar, 1956, p. 5). *Crianças brincando* (1953), obra do acervo do Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro/Fundo Z (Fig. 2), traz um debate pertinente sobre como Silveira rapidamente construiu seu caminho e conscientemente, ou não, trilhou um debate sobre outras possibilidades a respeito de ilustrar e compreender a diversidade sobre cultura brasileira, que não apenas pela via de um modernismo oficial e, como dito, distante, particularmente no caso de Portinari, da biografia do artista. A paisagem desse óleo sobre tela é algo recorrente no trabalho de Silveira: a praça. É no espaço público que as brincadeiras acontecem, assim como a interação entre as crianças. Cercadas por árvores, com a vegetação tendo mais protagonismo que os prédios que ladeiam a praça, os jovens criam seus próprios jogos. De escorregas a cabra-cega, passando por balanços e jogos de corrida. Há um senso comunitário, porque o que se propaga é a troca e a harmonia. Ninguém está sozinho. Não há uma crítica social direta, o que também não quer dizer, de forma alguma, que a obra é alienada das questões do seu tempo. O que se apresenta é uma forma utópica e moderna de

mundo que, inserido no processo desenvolvimentista e capitalista, vislumbrado no signo da máquina e do tempo acelerado, desdobra-se numa espécie de antítese: o que sobressai é o jogo e o gozo, uma espécie de dispêndio improdutivo se pensarmos numa lógica produtivista. A escala das crianças é um tanto fora do padrão. São figuras agigantadas e fora de proporção se comparadas com as árvores e brinquedos da praça. Mas suponho que essa escolha é uma ação justificada para valorar essa atmosfera de comunhão que prevalece na pintura.



Figura 2. Elisa Martins da Silveira. *Crianças brincando*, 1953. Óleo sobre tela. 81,5 x 100 cm. Co-
leção MAR – Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro/Fundo Z.
Foto: Mário Grisolli.

O reconhecimento institucional de Silveira é rápido. Antes mesmo do surgimento do Grupo Frente, a artista recebe o Prêmio Carmen Dolores Barbosa de aquisição na categoria pintura nacional na II Bienal de São Paulo, em 1953. Serpa, seu professor, também é premiado na mesma categoria.

No ano seguinte, participa de exposições coletivas no MAM Rio (incluindo uma mostra chamada Cubista, o que reforça a ideia de uma leitura mais ampla realizada no Brasil sobre as relações acerca do construtivo) e do pavilhão brasileiro na Feira Nacional de Lausanne. Em 1955, participa da Exposição da Conferência Interamericana de Caracas em companhia de artistas construtivos como Ivan Serpa, Décio Vieira, Lygia Clark e Abraham Palatnik, aproximando mais uma vez a sua pintura “ingênua” das linguagens geométricas. Ainda em 1955, recebe outro prêmio aquisitivo, também na categoria pintura nacional, na III Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, em entrevista ao jornal *Tribuna da Imprensa*, declara que, “se sou ou não uma pintura primitiva, não considero isso problema meu e sim da crítica” (Não..., 1955, p. 1). Na mesma entrevista, quando questionada sobre a premiação e o significado do termo moderno empregado à arte, a artista responde: “Estou sempre insatisfeita com a minha produção. O que tenho é medo de aprender maneirismos. Prefiro continuar como realmente sou” (Não..., 1955, p. 1). Essas sentenças poderiam ser uma resposta inconsciente às premissas de Celina de Farias sobre o fato de a pintura de Elisa ser “simples” e “pura”. Se, para parte da crítica, qualificações como “primitiva”, “pura”, “simples” e “ingênua” eram atribuições que traziam um estado qualitativo a uma produção que se mantinha fiel a certa atmosfera figurativa e regionalista, que de alguma forma mantinha a tradição de uma pintura de paisagem e de retrato, particularmente produzida por uma artista autodidata, que se voltava para o que acreditava ser o Brasil interiorano, dotado de tradições e ritos que mereceriam ser protagonizados e perpetuados por meio de traços e gestos muito particulares de um certo estado “rudimentar”, isto é, não acadêmico, Silveira apontava outra direção. Primeiro, afirmava o estado de artista e não de artesã ou autodidata. Nas poucas entrevistas que concedeu, fez questão de pontuar categoricamente a sua formação nos cursos oferecidos no MAM Rio e o seu compromisso em estudar e abordar o signo da modernidade. Quando começou sua trajetória, a artista estava em um dos dois centros de estudos mais destacados sobre arte de vanguarda no país. Apenas esse ponto já coloca em questão a acusação pejorativa de sua obra ser considerada ingênua. Não é à toa que ela própria coloca em dúvida, nessa entrevista (Não..., 1955, p. 1), essa relação. A artista integra o Frente, é duplamente premiada na Bienal de São Paulo, participa de seguidas exposições no país (incluindo a IV, V e VI edições da Bienal de São Paulo) e é legitimada pelas mais importantes instituições brasileiras (em 1960, recebe o segundo prêmio de pintura referente ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea). Lembrando que os prêmios aquisitivos concedidos pela Bienal de São Paulo fizeram com que suas pinturas, *Praça Paris* (1953) e *Casamento* (1955), integrassem o acervo do Museu de Arte

Moderna de São Paulo.⁵ Em 1953, a artista ainda doa uma obra ao MAM Rio (II Exposição..., 1953, p. 7). Silveira também afirma constantemente o seu lugar de nascimento, a sua origem, ao realizar o registro das festas populares (particularmente as festas juninas), dos rituais religiosos e da paisagem de sua infância e juventude. Reforçando que esse registro pictórico é permeado robustamente por um conhecimento amplo de matrizes europeias e latinas da arte moderna. A ingenuidade, portanto, é posta em prova.

É perspicaz a forma como Silveira se sente em relação à sua participação no Grupo Frente:

Quando se formou o Grupo, eu já estava no curso do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro], que foi de onde ele surgiu. Mas não me considero do Grupo, em matéria de pintura, porque não estou integrada nas suas pesquisas. Considero-me, entretanto, participante do referido Grupo pelo seu espírito (Não..., 1955, p. 1).

Parte dos artistas na primeira exposição do Frente eram alunos do curso de Ivan Serpa, que, impressionado com a qualidade das produções, decide tornar públicas essas obras. Silveira não participará dessa exposição, apesar de fazer parte do Grupo. Em matéria sobre a exposição, é afirmado que Ivan Serpa forma o Grupo porque “visa uma pintura de vanguarda. [O Grupo] foi formado por ter sido sentida uma afinidade entre os artistas que o integram” (Queremos..., 1954, p. 5). A matéria também destaca que apenas dois dos artistas do Grupo são figurativos: Silveira e Carlos Val. Serpa parece ter uma visão próxima à de Pedrosa no tocante a como a arte moderna poderia ser entendida e qualificada. Livre de amarras, o signo moderno não necessariamente passava por uma exclusividade que o limitava a uma linguagem abstrata. Serpa estava interessado na “qualidade da obra”, pois “não há preocupação de ser abstrato ou concreto” (Serpa *apud* Queremos..., 1954, p. 5). Com isso, Serpa e por tabela Pedrosa, que assinará o texto da II Exposição do Grupo Frente em 1955 no MAM Rio, ampliam também o escopo sobre o lugar e a formação do artista. O novo ambiente moderno das artes visuais brasileiras não se tratava apenas de uma discussão sobre linguagem, mas, arriscaria dizer, de uma associação entre linguagem e quem a pratica. Não é à toa que Serpa lecionará seguidamente cursos para crianças e Pedrosa se interessará ao longo da vida por uma produção, digamos, periférica, como relatado. A modernidade, da qual Serpa e Pedrosa, além de Gullar, tomam as rédeas, passava também por um estudo, debate e legitimação de práticas e indivíduos que estavam à margem da história da arte no Brasil.

Já para Silveira, a modernidade constituiu-se em um espaço exclusivo, de difícil negociação com outros artistas contemporâneos. Não eram paisagens interioranas que reforçavam ou se aproximavam de uma geometria, signo ou linguagem de tendência construtiva de matriz europeia, como foi o caso de Volpi, mesmo que essa ação não tenha sido consciente por parte do artista. Em Silveira, não havia o desejo de constituir um diálogo associativo com o que estava sendo feito naquele momento, nos anos 1950 e 1960, com o “novo”, que se traduzia particularmente no aspecto construtivo. Seu modo particular de ver o mundo se aproxima, temporal e conceitualmente, das obras de Djanira e Heitor dos Prazeres, por exemplo. Sobre as relações de proximidade e (mais fortemente de) distanciamento entre Silveira e Volpi no que se refere ao signo do popular, Gullar (1957b, p. 9) comenta que:

Tanto para Elisa Martins da Silveira, como para Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva, a tela não é, antes de ser usada, um espaço a resolver, mas o lugar onde eles nos vão mostrar certas coisas que viram, imaginam ou recordam. É certo que, mesmo nesses artistas naïfs a expressão se submete a exigências de organização, de conjunto, mas o efeito que tem em vista não reside nessas soluções de equilíbrio. A constante de sua arte é a profusão de elementos, a minúcia do detalhe, a falta de monumentalidade. As características de Volpi se situam no outro polo: a economia de elementos, a ausência de detalhes minuciosos, a construção ampla, arejada, monumental.

O aspecto musical e a atmosfera de alegria de Prazeres também estão nas cenas de casamento e procissão da artista. Ademais, se Djanira retratou o subúrbio e o seu tempo desacelerado e festivo, apesar das adversidades, Silveira se voltou para as memórias do Nordeste. Em *Casamento*,⁶ vemos a cena ricamente ilustrada do interior de uma igreja com todos os personagens (noivos, padre, madrinhas, imagens de Cristo e demais convidados) voltados para o espectador. É um ritual celebratório que inclui aquele que assiste; aquele que está fora da pintura é convidado também a participar. A obra não apenas documenta um ritual que possui grande significado em um país católico, mas faz uso de artifício que transgride de certa forma a lógica da observação de uma pintura. Uma cena de casamento em uma pequena igreja com os convidados vestidos com roupas de linho, babados, transparências, paletós e calças com motivos em xadrez fugindo de uma certa normatização de indumentária europeia – com poucas variações de cor, monocromática e com poucos referentes à cultura brasileira –, assim como a arquitetura e a atmosfera rústica com telhado de madeira e paredes em tom roxo indicam um ambiente menos austero e conservador, típico dos grandes centros urbanos.

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

Os noivos, as figuras do Cristo, padre e convidados estão dispersos pelo espaço da tela. Alongadas, as figuras humanas parecem ascender. Contudo, são os noivos quem ganham destaque: além de estarem no centro da tela, possuem uma escala e massa diferenciada em relação às outras figuras e objetos que participam da cerimônia. A paleta com cores vibrantes transmite a sensação de um ambiente festivo e fugidio aos rituais burgueses mais serenos, comedidos e polidos.



Figura 3. Elisa Martins da Silveira. *Procissão*, 1953. Óleo sobre tela. 81 x 100 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Baixa. Foto: Vicente de Mello.

O signo do moderno em Silveira passa, sem dúvida, por meio de uma linguagem consciente das suas origens e diálogos com o mundo da arte, pelo fato de olharmos para as nossas ancestralidades, isto é, rituais, culturas, oralidades e visualidades que permeiam a história e o imaginário sobre o Brasil. Em *Procissão*⁷ (1953) (Fig. 3), a artista documenta os festejos desse ritual católico tão importante para um país essencialmente cristão. É a suspensão também de uma atmosfera burguesa e o deslocamento para uma paisagem que é bem representativa do país. “Elisa afirmou que prefere memorizar assuntos de sua terra natal (nasceu no Piauí) a se valer das paisagens de Copacabana, onde mora” (Exposição..., 1955). A pintura acompanha o cortejo desde a saída da igreja no alto da tela, passando pelas ruas e sendo avistado do alto dos prédios por moradores que, em suas sacadas, varandas e janelas, observam atentamente a festa. A figura central é a imagem de

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

uma santa sendo carregada por fiéis. Outros estão ajoelhados assistindo à procissão e pagando suas promessas. É curioso perceber a relação de como a cor impõe uma ordem nessa pintura, e como ordem é também um conceito importante para os seus colegas construtivos de Grupo Frente. Ao decidir pela redução e disposição dos elementos (fiéis, prédios e ruas), a cor é colocada a serviço da estrutura. É ela quem demarca os papéis. Um tom amarronzado delimita o espaço da rua, assim como parte dos prédios que guiam os fiéis. Tons em azul e amarelo mais fechados também compõem a fachada das edificações. As pessoas, por sua vez, possuem tons mais abertos (azul-claro, branco, rosa) ou quentes (vermelho e amarelo). Os rostos dos fiéis, de forma geral, mostram linhas simples para delinear os detalhes faciais. Silveira aplica uma cor uniforme nas partes expostas dos corpos. É difícil ler a expressão dessas figuras porque são pintadas a certa distância, embora possamos distinguir sua cor e detalhamentos faciais. Parece-me que Silveira tem apreço em exibir o coletivo, o aspecto de comunhão mesmo que é presentificado, especialmente, no interior do Brasil. Por outro lado, *Procissão* revela seu interesse sustentado pelas expressões populares brasileiras. Desse modo, a pintura também documenta as formas culturais sincréticas e a mistura racial do Brasil, como se vê aqui na diversidade cromática das figuras pintadas.



Figura 4. Elisa Martins da Silveira. *São João*, 1958. Óleo sobre tela. 89 x 115,5 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Baixa. Foto: Alexandre Landau.

São João (1958) (Fig. 4) reforça a análise anterior. A cena noturna da festa junina com as pessoas brincando, acendendo fogueira, dançando, soltando balões, enfim, festejando revela mais uma vez o interesse de Silveira por uma paisagem fora dos quadros da urbanidade. O casarão vermelho e o pau de sebo no centro da tela, cercados pela mata, dão o tom de um ambiente rural, acolhedor, pacífico e brincalhão. Não é a arquitetura – campo tão apreciado pelos construtivos – de prédios ou signos industriais que prevalece, mas o campo. A artista mostra o quanto as tecnologias e o consumo não são vivenciados por todos ou não necessariamente da mesma maneira no Brasil. As figuras são pintadas como monocromos e aqui o detalhamento facial é menos exigido, com a cor construindo a forma. Parece haver certo distanciamento em relação a detalhes faciais mais precisos. Apesar disso, podemos supor uma perspectiva racializada na composição desses personagens porque há evidentemente uma diferença de tons entre pessoas (pretas) que foram pintadas com cores mais fechadas e outras com cores mais claras (branco e amarelo, predominantemente). De todo modo, o que prepondera são cores quentes, em correspondência às chamas da fogueira e dos balões. Apresentar uma “imagem do Brasil” sem rostos é oferecer ao espectador planos de cor variados, exaltando o caráter expressivo dessas figuras e evocando as posturas corporais e as atividades de trabalho, religiosas ou festivas da sociedade. Se, por um lado, essa escolha possivelmente fez a crítica propalar a sua “ingenuidade”, “primitivismo” e o caráter popular de suas obras, por outro, Silveira, assim como Djanira, contrastava profundamente com a produção modernista das décadas de 1920 e 1930 que combinava aspectos formais do cubismo com um projeto figurativo nacional numa vã tentativa de capturar a brasilidade – por mais frágil, complexo e confuso que esse termo seja – por meio de corpos e rostos que simbolizavam povos originários e culturas afrodiáspóricas.

Em 1960, suas obras participam de várias exposições nacionais (MAM Rio, IBEU, além de galerias comerciais) e internacionais, como a exposição do acervo do MAM Rio realizada em Paris, Lisboa e Hamburgo. No ano seguinte, é isenta do Júri do X Salão Nacional de Arte Moderna. Cabe ressaltar que, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1957, Gullar (1957a, p. 9) escreve uma crítica elogiosa sobre o seu trabalho, por mais que comece as linhas dizendo que “no setor dos primitivos há, sobretudo, um quadro de Elisa Martins da Silveira”. Apesar do início pejorativo, termômetro daqueles tempos, o crítico continua:

Circo, que é um trabalho de grande riqueza, fascinante como um caleidoscópio, sobre o qual nosso olho passeia, de surpresa em surpresa: já é um majestoso elefante cinza-roxo, contra um tapete de quadrados verdes, já é um equilibrista com três rodas brancas suspensas de suas mãos, já são os músicos, os assistentes, tudo num esbanjamento de invenções com o tempo e a cor.

Como aspecto de distinção, que paradoxalmente possui caráter pejorativo, mas para a crítica é o que torna a obra da artista diferente do seu coletivo, seu lugar é ressaltado como o da pintora “primitiva”, que “não sabe por que pinta, pinta porque aconteceu” (Elisa..., 1963), já que pinta “deliciosos quadros naquele seu estilo ingênuo e fascinante” que reporta a uma “tendência para o clima onírico, tendo ganho as cores maior densidade imaginativa” (Gullar, 1958, p. 3). Ou ainda “Elisa Martins da Silveira é uma das nossas mais importantes artistas da chamada ‘arte primitiva’, suas cores intensas, seu pitoresco, o aspecto feérico dos seus motivos dão uma graça viva e espontânea, um encanto ingênuo e alegre às suas telas” (Maurício, 1963, p. 2). Há ainda espaço para visões muito distorcidas e simplistas alocando sua produção a uma pesquisa puramente relacionada a cor e temas populares, como: “Os quadros de cunho folclórico, pintados com simplicidade e muita cor por Elisa Martins da Silveira” (Giudice, 1960, p. 4). Em 1963, o MAM Rio organiza uma exposição retrospectiva da artista. Em matéria publicada no *Correio da Manhã*, é ressaltada a “Elisa – Gente”, “pequenina e risonha, e seu rosto agradável, redondinho, se faz adorado por amigos de muitos anos e daqueles que assim se tornam em cinco minutos”. E continua: “E sabe viver tão simples quanto sua pintura, que é mansa e ingênua, em cores e formatos” (Elisa..., 1963, p. 8). A docilidade com que a artista é tratada na matéria não deixa esconder um tom pejorativo, redutor e paternalista não só na apropriação da sua obra quanto de sua própria subjetividade. A mulher artista é reduzida ao estereótipo do perfil de uma dona de casa que ocasionalmente produz pinturas coloridas, figurativas e alegres.

Por mais que Silveira tenha ganhado legitimidade institucional muito rapidamente, em tese pelo ambiente plural e internacional que as artes brasileiras, entre o fim dos anos 1940 e o início da década seguinte, vinham passando por conta da emergência de seus museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo oxigenando a produção artística, fomentando o debate entre abstração e figuração, tornando aparentes produções internacionais de vanguarda que chegavam ao Brasil pela primeira vez,⁸ a artista ainda ficava restrita ao ambiente da arte primitiva. Havia, me parece, o sentido de transmitir distinção ao que era desviante. E nisso a chamada arte naïf contribuía com precisão. Lembro que o conceito de “espontâneo” foi utilizado por Walter Zanini quando organizou,

em 1981, a Bienal de São Paulo. Um dos núcleos da mostra chamava-se exatamente “Arte Incomum”, reunindo obras de artistas “naïfs” ou populares e produções de internos de hospitais psiquiátricos. Ao estabelecer os seus critérios para a seleção das obras, Zanini (1981 *apud* Ardies, 1998, p. 14) escreve no terceiro volume do catálogo da mostra:

Por arte incomum entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais de espontaneidade de invenções não redutíveis a princípios culturais estabelecidos. Por outro lado, ainda, a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da “artcidade”, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional.

A ideia de espontaneidade ressalta o caráter de autodidatismo dos artistas. É certo que o circuito de museus e bienais reconhecido pela crítica que Silveira percorreu a legitimava como artista e, portanto, não cabia no caso dela a áspera e difícil discussão sobre se uma produção era arte ou artesanato, se havia sido produzida por um artesão ou artista, se o museu ao expor esse “artefato” o legitimava institucionalmente como objeto de arte. Decerto, não eram dúvidas que deveriam ser lançadas sobre a obra da artista, apesar de ela paradoxalmente estar dentro e fora dessas questões. Por exemplo, é o seu caráter de diferença que a fez se aproximar dos temas de uma vanguarda que se mostrava aberta a um programa heterogêneo? E por que foi Silveira a “artista primitiva” a ser escolhida para fazer parte de um circuito de arte de vanguarda que era também legitimador de produções mais abertas e experimentais? Apenas a proximidade com Ivan Serpa justifica esse fato?

Por outro lado, a obra de Silveira evocava um sentido de brasilidade, perceptível nos temas populares e de fácil apreciação pelo público, escolhas cromáticas (particularmente cores quentes e vibrantes) e gestualidade mais livre, isto é, sem os vícios da academia. A pintura “primitiva” ainda ressoava, numa percepção antiquada e conservadora, os ideários modernistas de exibir, ao seu modo, torto, elitista e exotizante, o Brasil popular. Para Silveira fugir de exposições coletivas como O Maravilhoso Mundo dos Primitivos, realizada na Galeria Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, em 1967, uma prisão conceitual e formal, era algo ainda difícil. É certo, contudo, que não encontrei relatos ou fontes primárias que afirmassem mais largamente o seu descontentamento em relação à interpretação de “primitivo” para designar seu trabalho.

*Praça Paris*⁹ evidencia uma característica permanente na obra da artista, que é a jovialidade. O cenário é uma conhecida praça no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, habitada por diferentes personagens. Da babá uniformizada que empurra o carrinho de bebê ao homem que leva o cachorro para passear, passando pelas amigas conversando, a mulher restelada no gramado e as crianças brincando. Os caminhos sinuosos do jardim servem como uma espécie de palco para essas ações. A forma como pinta as copas das árvores e arbustos remete a um interesse da artista pelo pontilhismo, e a mulher restelada indica um diálogo de Silveira por corpos antigravitacionais que tendem, como Matisse, a perder peso e flutuar. Como explicitarei, os estudos de Elisa Martins propiciam que o seu espectro de influências seja cada vez mais amplo, chegando seguramente ao pós-impressionismo, realismo e fauvismo. Mas há algo espontâneo, livre e singular nas suas pinturas. Silveira se interessa pelo cotidiano de pessoas menos abastadas, pelas conversas travadas na praça, pelo passeio bucólico pela cidade e os encontros inesperados. Esse balanço entre a tradição europeia da pintura e o retrato de indivíduos que flanam pela cidade é bem característico de suas obras que possuem a paisagem urbana como tema.

Em 1994, é organizada na Galeria do IBEU, no Rio de Janeiro, uma exposição em homenagem aos 40 anos do Grupo Frente. O texto do catálogo assinado por Esther Emilio Carlos (1994) ressalta que a obra de Elisa Martins da Silveira possui:

Movimentos dançantes, espirituosos, sensíveis, com seus óleos sobre tela, geralmente grandes, lembrando motivos típicos brasileiros populares com crianças brincando, verdadeira festa colorida. Ivan Serpa sentia seu caminho criador maravilhoso, que não tinha nada com o movimento geométrico. Temendo que Elisa, frequentando suas aulas, pudesse perder o frescor intuitivo de sua criação, pudesse se anular, se castrar, ser ninguém no movimento artístico da época, orientou Elisa Martins para seguir sozinha em seu trabalho, sem influências outras. A liberdade de expressão artística era o ponto básico desse movimento renovador. Mesmo assim ela continua com o grupo, com sua obra forte de grande alegria.

É curioso que, passado um largo intervalo, a crítica ainda se referisse à sua obra como “verdadeira festa colorida”. Uma crítica repleta de adjetivos e pouco adensamento, seja formal ou conceitual. Silveira ainda era a “artista naïf” por excelência. A curiosa artista primitiva que em meio aos jovens experimentais que lançavam as bases da arte de tendência construtiva mantinha uma linguagem

SCOVINO, Felipe. *Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

autônoma, em boa parte por ser popular, de fácil reconhecimento e, suponho, pelo fato de ser autodidata e nascida fora de um grande centro de expressão cultural no Brasil. A crítica, por mais que parecesse ser positiva, criava um lugar restrito e depreciativo para Silveira, mesmo depois de mais de 40 anos de produção. Rebatendo essa crítica viciada, entendo que Silveira produz uma obra que possui uma vontade em representar o “povo” sem abrir mão de características formalistas, essencialmente expressivas, ou seja, de absorver as propriedades específicas da pintura. Sua pintura parece ser “primitiva”, mas não é improvisada, ao mesmo tempo que é autodidata – ao menos no início de sua trajetória –, mas também uma *insider* da arte.¹⁰ Esses aspectos paradoxais são intrigantes, visto que sua obra deliberadamente incomoda categorias e marcadores aparentemente estáveis. Esse incômodo é a sua maior qualidade, pois reúne na mesma superfície categorias aparentemente incompatíveis, como local e global, brasilidade e universalidade, popular e alta cultura.

REFERÊNCIAS

- ARDIES, Jacques (org.). **A arte naïf no Brasil**. Textos de Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CABAÑAS, Kaira M. O rosto da pintura. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; MOURA, Rodrigo. **Djanira**: a memória de seu povo. São Paulo: Masp, 2019. p. 206-217.
- CARLOS, Esther Emilio. **40 anos do Grupo Frente**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1994.
- COSTA, Thays Alves. A arte bruta de Jean Dubuffet. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 115-130, set.-dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13369>. Acesso em: 24 abr. 2023.
- DE ANDRADE, Geraldo Edson. **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1978.
- DE FARIAS, Celina. Elisa simplesmente. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4-5, 9 de dezembro de 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20197&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=117022. Acesso em: 19 abr. 2023.
- ELISA e sua pintura voltam ao MAM. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1963. 5º Caderno, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36593. Acesso em: 2 abr. 2023.
- EXPOSIÇÃO do Grupo Frente. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=22570. Acesso em: 19 abr. 2023.
- GIUDICE, Hildebrando. Hamburgueses preferiram figurativos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1960. 2º Caderno, Artes Plásticas, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=3587. Acesso em: 2 abr. 2023.
- GULLAR, Ferreira. Grupo Frente: o que há de mais importante na arte brasileira. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 5, 15 de março de 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Grupo%20Frente%22%20%22arte%20brasileira%22&pagfis=26783. Acesso em: 2 abr. 2023.
- GULLAR, Ferreira. Salão Moderno – 1957. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1957a. Artes Plásticas, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=

[%22Sal%C3%A3o%20Moderno%22%20%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=74309](#). Acesso em: 2 abr. 2023.

GULLAR, Ferreira. Volpi: pintor popular mas não muito... **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 4 de junho de 1957b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22Volpi%22%20%22pintor%20popular%22&pagfis=75631. Acesso em: 19 abr. 2023.

GULLAR, Ferreira. Céu e inferno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1958. Suplemento Dominical, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22C%C3%A9u%20e%20inferno%22%20%22Gullar%22&pagfis=87707. Acesso em: 2 abr. 2023.

II EXPOSIÇÃO do Patrimônio do Museu de Arte do Rio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 7, 15 de janeiro de 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%22&pagfis=11161. Acesso em: 24 abr. 2023.

LAUS, Harry. Pintora primitiva no Museu de Arte Moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1963. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Harry%20Laus%22%20%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36602. Acesso em: 2 abr. 2023.

MAURÍCIO, Jayme. Ivan Serpa, a III Bienal e o “Grupo Frente”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1955. 1º Caderno, p. 14. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=50240. Acesso em: 19 abr. 2023.

MAURÍCIO, Jayme. Atividades do MAM e outras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1963. Itinerário das Artes Plásticas, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36881. Acesso em: 2 abr. 2023.

MORAIS, Frederico. **Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro**: 2- Grupo Frente, 1954-1956; 3- I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha, 1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

NÃO sei se sou uma pintora primitiva. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1955. Caderno 2, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=20376. Acesso em: 2 abr. 2023.

PARRACHO, Sabrina. Mário Pedrosa e as musas: reflexões sobre crítica e projetos museais. In: PUCU, Izabela; BÔAS, Gláucia Villas; PEDROSA, Quito. **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 373-413. *E-book*. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2023.

PEDROSA, Mário. Os tempos são outros: novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1978. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22M%C3%A1rio%20Pedrosa%22%20%22tempos%20s%C3%A3o%20outros%22&pagfis=133413. Acesso em: 19 abr. 2023.

PEDROSA, Mário. Segunda mostra coletiva (1955). *In*: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 231-234.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. *In*: ARANTES, Otilia (org). **Forma e percepção estética**. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 41-57.

PEDROSA, Mário. Um novo Di Cavalcanti. *In*: ARANTES, Otilia (org). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EdUSP, 1998. p.187-190.

QUEREMOS uma arte de vanguarda. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1954. Artes Plásticas, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&Pesq=%22Grupo%20Frente%22%20%22Ivan%20Serpa%22&pagfis=16245. Acesso em: 24 abr. 2023.

ZANINI, Walter. **XVI Bienal de São Paulo**: Volume III. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

NOTAS

- 1 O artigo contou com a pesquisa da então bolsista PIBIC/CNPq Ana Paula Coutinho.
- 2 Localizar informações biográficas sobre a artista é uma tarefa difícil. De modo geral, atribui-se o fato de que Silveira se transferiu para o Rio de Janeiro em 1952, como funcionária pública. Em uma passagem, é afirmado que “Elisa dedicou-se ao professorado até 1952, quando se matriculou no curso de pintura de Ivan Serpa” (Laus, 1963, p. 2). Não fica claro, portanto, se a artista se transferiu para o Rio quando se aposentou ou em virtude de seu trabalho como professora e funcionária pública.
- 3 A primeira exposição, cujo vernissage foi em 30 de junho de 1954, contou com obras de Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. A segunda exposição aconteceu no MAM Rio e teve sua abertura em 14 de julho de 1955, contando com obras de Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf e Vincent Ibberson. A terceira exposição abriu em 17 de março de 1956 no Itatiaia Country Club, em Resende. A quarta exposição inaugurou em 23 de junho de 1956 na Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda. Todas as últimas três exposições contaram com obras dos mesmos artistas.
- 4 Apesar de haver outros artistas do Grupo Frente nascidos no Nordeste (Abraham Palatnik, Rubem Ludolf e o também piauiense João José da Silva Costa), Silveira era a única mulher e a que possuía menos tempo de estudos em arte.
- 5 Desde 1963, as obras fazem parte da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Naquele momento, a Universidade de São Paulo recebeu de Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o acervo que constituía o museu, além de sua coleção particular e de sua mulher, Yolanda Penteado.
- 6 A obra pode ser acessada em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17387>.
- 7 Tanto *Procissão* quanto *São João* (1958) faziam parte do acervo do MAM-Rio. Elas foram destruídas pelo incêndio que o museu sofreu em 1978.
- 8 Apesar de ter encontrado poucas informações sobre a presença da produção de Dubuffet no Brasil nos anos 1950 e 1960 (obra no acervo do MAM Rio, participação em exposições coletivas no país e, em 1965, na VIII Bienal de São Paulo, que acaba por gerar alguns artigos publicados em jornais sobre seu trabalho, mas nada relevante), a discussão por ele levantada sobre *art brut* precisa ser ao menos lateralmente colocada como uma forma de adensar o debate sobre o que se chamou no Brasil de “arte virgem”. As exceções sobre a veiculação de sua produção são os artigos de Lais Moura (“Dubuffet e a pesquisa da matéria”, publicado em 7 de janeiro de 1961 no *Jornal do Brasil*; “Memórias de Jean Dubuffet”, publicado em 8 de dezembro de 1962 no *Estado de S. Paulo*; e “Colagens de Dubuffet”, publicado em 20 de abril de 1963 no *Estado de S. Paulo*). Dubuffet (1953 *apud* Costa, 2019, p. 118) entendia que sua *Collection d’Art Brut* detinha “artistas autodidatas, marginais com um espírito rebelde, impermeável às normas e aos valores coletivos, criam sem preocupação. Não há necessidade de reconhecimento ou de aprovação, eles projetam um mundo para seu próprio uso. Além de serem livres de influências da tradição artística”. Como colocado em debate nesse artigo sobre “arte virgem”, Dubuffet também vislumbrava uma ideia de espontaneidade ao classificar o que chamava de *art brut*. Segundo Costa (2019, p. 122, grifos do original), Dubuffet afirmava que “a arte bruta era a oposição ao que chamou de arte culta ou cultural, representante dos sistemas de arte. Para ele, após observar as obras dos artistas brutos, o público mudaria sua concepção da arte cultural, que era vista por ele como uma arte artificial ou cópia, assim ‘esta produção não lhe parecerá mais, em efeito, representativa da atividade artística geral, mas somente da atividade de um clã muito particular: o clã dos intelectuais de carreira’ que representava os aspectos dominantes da cultura”. Costa (2019, p. 123) ainda ressalta que os “artistas brutos defendidos por Dubuffet estavam enquadrados em hospitais psiquiátricos e prisões ou em sociedades disciplinares”, o que cria uma relação de interseção com as discussões levantadas, guardadas suas especificidades, por Pedrosa e Dra. Nise da Silveira sobre a produção de arte de pacientes esquizofrênicos internados em instituições psiquiátricas.
- 9 A obra pode ser acessada em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17386>.
- 10 Cabañas (2019, p. 215) faz comparação com a obra de Djanira.