



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

BRUNA GONÇALVES DA SILVA SANJUÁN

AURELINO DO SANTOS: O LÚCIDO DESPERTAR DA ARTE

Salvador
2025

BRUNA GONÇALVES DA SILVA SANJUÁN

AURELINO DOS SANTOS: O LÚCIDO DESPERTAR DA ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador
2025

S227 Sanjuán, Bruna Gonçalves da Silva.

Aurelino dos Santos: o lúcido despertar da arte. / Bruna Gonçalves da Silva Sanjuán. -- Salvador, 2025.

120 f. : il

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Dissertação (mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Belas Artes, 2025.

1. Aurelino dos Santos. 2. Artes visuais. 3. Artista. 4. Trajetória. 5. Prática.
I. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola
de Belas Artes. III. Título.

CDU: 7.036 (813.8)

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

BRUNA GONÇALVES DA SILVA SANJUÁN

AURELINO DOS SANTOS: O LÚCIDO DESPERTAR DA ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, com a finalidade de obter o título de Mestra em Artes Visuais.

Salvador/BA, 9 de julho de 2025.

Banca Examinadora

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – Orientadora _____
PPGAV/EBA (UFBA)

Luiz Alberto Ribeiro Freire _____
PPGAV/EBA (UFBA)

Suely Aires Pontes _____
IPS (UFBA)

SANJUÁN, Bruna Gonçalves da Silva. Aurelino dos Santos: o lúcido despertar da arte. Orientadora: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar, por meio de estudo de caso, a trajetória artística de Aurelino dos Santos, artista soteropolitano que permeia o mercado de arte baiano desde a década de 1960, cuja obra logrou reconhecimento significativo no circuito artístico. Para adentrar nos diferentes campos de sua jornada, a pesquisa se afasta de determinados conceitos, como loucura ou autodidatismo, de modo que o enfoque se concentra na compreensão da história do artista e no seu desenvolvimento artístico. Assim, não distancia as particularidades, comportamentos e os fatos associados à sua vida, muito pelo contrário, debruça-se sobre eles para atingir o objetivo de aprofundar o conhecimento sobre seu caminho no ofício. Os acontecimentos em torno da década de 1960, período em que Aurelino começa a pintar, são analisados em conjunto com sua história, com o intuito de confirmar alguns fatos aos quais ele é comumente associado. Nesta análise, realiza-se um levantamento de suas primeiras exposições documentadas, verificando-se, neste momento, o pouco registro em torno de suas participações. Esta constatação, que é um dos motivadores da pesquisa, torna-se, então, um dado importante que direciona outras partes investigadas. Dessa forma, identifica-se as relações que o artista criou com os agentes da arte e o modo com o qual se desenvolveram, ressaltando, neste ponto, seus hábitos e formas de lidar com o trabalho. Nesse sentido, é verificado o modo que o público reage a suas produções e quais são os seus efeitos, seja ele um público consumidor ou admirador, e adentra-se na história da recepção, pela sociedade, de trabalhos não acadêmicos e de pessoas consideradas loucas, atributo muito vinculado ao artista. Os efeitos dessa vinculação podem ser percebidos ao longo da dissertação, que buscou não se ater a este referencial para analisar, em seguida, suas obras. Uma seleção de produções realizadas entre os anos de 1960 e 2000 são evidenciadas, em um recorte separado por décadas, para que características de sua prática e poética visual pudessem ser observados. Nesse sentido, elementos, símbolos e temas são destacados, os quais, ao longo dos anos, foram se desenvolvendo em conjunto com os materiais e métodos utilizados, demonstrando o domínio que o artista possui sobre sua obra e a identidade inigualável de seu trabalho. A dissertação se divide em 5 capítulos que estruturam os diferentes campos de análise por meio de levantamento de dados históricos e documentais, além de observações, que se complementam durante a leitura, visando, por fim, demonstrar os referenciais e as particularidades pelos quais destaca Aurelino como artista visual.

Palavras-chave: Aurelino dos Santos. Artes visuais. Artista. Trajetória. Prática.

SANJUÁN, Bruna Gonçalves da Silva. **Aurelino dos Santos: el despertar lúcido del arte.** Asesora de maestría: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves. 2025. Tesis (Máster em Artes Visuales) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMEN

Esta tesis pretende investigar, a través de un estudio de caso, la trayectoria artística de Aurelino dos Santos, artista salvadoreño que ha permeado el mercado del arte bahiano desde los años sesenta y cuya obra ha alcanzado un importante reconocimiento en el circuito artístico. Para profundizar en los diferentes ámbitos de su trayectoria, la investigación se aleja de ciertos conceptos, como locura o autodidactismo, para centrarse en la comprensión de la historia del artista y su desarrollo artístico. Así, no se aleja de las particularidades, comportamientos y hechos asociados a su vida; al contrario, se centra en ellos para lograr el objetivo de profundizar en el conocimiento de su trayectoria en el oficio. Los acontecimientos que rodearon la década de 1960, periodo en el que Aurelino comenzó a pintar, se analizan en relación con su historia, con el objetivo de confirmar algunos de los hechos con los que se le asocia habitualmente. En este análisis, se realiza un recorrido por sus primeras exposiciones documentadas, momento en el que comprobamos lo poco que consta de su participación. Este hallazgo, que es uno de los factores que motivan la investigación, se convierte entonces en un dato importante que lleva a investigar otras partes. De esta forma, podemos identificar las relaciones que el artista creó con los agentes del arte y la forma en que se desarrollaron, destacando, en este punto, sus hábitos y formas de abordar el trabajo. En este sentido, nos fijamos en cómo reacciona el público ante sus producciones y cuáles son sus efectos, ya sean consumidores o admiradores, y nos adentramos en la historia de la recepción social de obras no académicas y de personas consideradas locas, atributo estrechamente vinculado al artista. Los efectos de este vínculo se aprecian a lo largo de la disertación, que ha intentado no ceñirse a esta referencia para analizar sus obras. Se destaca una selección de producciones realizadas entre los años 60 y 2000, en una sección separada por décadas, de modo que puedan observarse características de su práctica y poética visual. En este sentido, se destacan elementos, símbolos y temas que, a lo largo de los años, han evolucionado junto con los materiales y métodos utilizados, demostrando el dominio del artista sobre su trabajo y la identidad inigualable de su obra. La disertación se divide en 5 capítulos que estructuran los diferentes campos de análisis a través de un estudio de datos históricos y documentales, así como de observaciones, que se complementan durante la lectura, con el objetivo último de demostrar las referencias y particularidades por las que Aurelino destaca como artista visual.

Palabras-clave: Aurelino dos Santos. Artes visuales. Artista. Trayectoria. Práctica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folder de exposição de arte popular na Galeria Oxumaré, 1953	20
Figura 2 – Capa do 1º álbum de gravadores publicado pela Galeria Bazarte, 1966	21
Figura 3 – Exposição “Civilização do Nordeste”, 1963, Museu de Arte Popular, Solar do Unhão, Salvador	24
Figura 4 – Coleção de arte popular, MAM-BA, 2022	24
Figura 5 – Folder de exposição realizada no Museu de Arte da Bahia, 1960	31
Figura 6 – Arquivo documental de Aurelino com sua respectiva biografia registrado na pasta “Artistas brasileiros”	33
Figura 7 – Prospecto, Aurelino dos Santos. Local e Data: Salvador BA, 07/1964	34
Figura 8 – Prospecto, Aurelino dos Santos. Local e Data: Salvador BA, 07/1964	35
Figura 9 – Frente e verso de folder de exposição da galeria Querino do ano 1964	36
Figura 10 – Conteúdo do folder de exposição da galeria Querino do ano 1964	37
Figura 11 – Etiqueta da Galeria Convivium encontrada no fundo da tela de uma obra de Aurelino dos Santos, datada de 1966	41
Figura 12 – Publicações de jornais da capital paulista, 1964	43
Figura 13 – Capa do folder da exposição <i>Art of Bahia</i> , 1968	44
Figura 14 – Descrição da exposição <i>Art of Bahia</i> , 1968	44
Figura 15 – Descrição da exposição e biografia resumida dos artistas participantes da exposição <i>Art of Bahia</i> , 1968	45
Figura 16 – Biografia resumida dos artistas participantes da exposição <i>Art of Bahia</i> , 1968 ...	46
Figura 17 – Ficha técnica das obras participantes da exposição <i>Art of Bahia</i> , 1968.....	46
Figura 18 – Fundo de tela de obra de 1965 de Aurelino dos Santos (respectiva frente na figura 34)	49
Figura 19 – Levantamento do Núcleo de Artes do Desenbanco sobre artistas baianos que realizaram suas primeiras exposições individuais a partir 1966	50
Figura 20 – Registro de exposições da década de 1960 disponível na pasta “Catálogos coletivos e outras publicações”	51
Figura 21 – Nota sobre os artistas baianos participantes da exposição “A mão afro-brasileira” publicada no Jornal Correio da Bahia, 1988.....	52
Figura 22 – Página do livro que contém, na parte superior esquerda, foto Aurelino, e na parte superior direita, reprodução de obra de sua autoria. Destaque (nossa) ao lado para a foto de Aurelino reproduzida no livro.	53

Figura 23 – Capa do catálogo da exposição “Transfiguração do real”, Museu Afro Brasil, 2012	54
Figura 24 – Página do texto de Emanoel Araújo no catálogo “Transfiguração do real”, Museu Afro Brasil, 2012	55
Figura 25 – Títulos de reportagem	58
Figura 26 – Título de reportagem de programa de televisão publicado em site.....	59
Figura 27 – Trecho sobre Aurelino em página de rede social que estuda e divulga artistas populares.....	59
Figura 28 – Registros de encontro com Aurelino dos Santos	80
Figura 29 – Aurelino dos Santos, Cristo, 1964, óleo sobre tela, 60 x 49 cm	83
Figura 30 – Aurelino dos Santos, acabamento do mundo, 1966, óleo sobre tela, 38 x 46 cm.	83
Figura 31 – Aurelino dos Santos, sem título, 1967, óleo sobre eucatex, 34 x 40 cm.....	84
Figura 32 – Tela com tema de Farol da Barra e destaque para a assinatura e o ano que constam na respectiva obra.	85
Figura 33 – Aurelino dos Santos, sem título, 1965, óleo sobre tela, 50 x 61 cm	86
Figura 34 - Aurelino dos Santos, sem título, 1965, óleo sobre placa de madeira, 53 x 60 cm	86
Figura 35 – Registros de Aurelino visitando igreja.....	87
Figura 36 – João Alves, Igreja, óleo sobre tela, 40 x 32 cm, ass. inf. dir. dat. 1965	88
Figura 37 – João Alves, Farol da Barra, óleo sobre tela, 48 x 58,5cm, ass. inf. dir. dat. 1955	89
Figura 38 – Aurelino dos Santos, Cristo, 1970, óleo sobre tela, 46 x 55 cm	90
Figura 39 – Aurelino dos Santos, fachada, 1970, óleo sobre tela, 22 x 27 cm.....	90
Figura 40 – Aurelino dos Santos, sem título, 1972, óleo sobre tela, 46 x 55 cm	91
Figura 41 – Aurelino dos Santos, sem título, 1972, óleo sobre tela, 22 x 27 cm	92
Figura 42 – Aurelino dos Santos, sem título, 1973, técnica mista sobre tela, 35,5 x 22,4	92
Figura 43 – Aurelino dos Santos, sem título, 1973, óleo sobre tela, 27 x 41 cm	93
Figura 44 – Aurelino dos Santos, sem título, 1978, óleo sobre tela, 46 x 38 cm	94
Figura 45 – Aurelino dos Santos, sem título, 1979, óleo sobre tela, 50 x 40 cm	95
Figura 46 – Aurelino dos Santos, sem título, 1979, óleo sobre tela, 42 x 49 cm	95
Figura 47 – Agnaldo dos Santos, sem título, sem data, escultura madeira, 25 x 16 x 16 cm...	96
Figura 48 – Agnaldo dos Santos, sem título, 1961, escultura em madeira, 36 x 16 x 16,5 cm	96
Figura 49 – Aurelino dos Santos, sem título, 1981, óleo sobre tela, 22 x 26 cm	98
Figura 50 – Aurelino dos Santos, sem título, 1987, óleo sobre tela, 30 x 40 cm	98
Figura 51 – Aurelino dos Santos, 1989, 40,5 x 27 cm	99
Figura 52 – Aurelino dos Santos, 1989, medidas não identificadas.....	99

Figura 53 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 73 x 90 cm	100
Figura 54 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 55 x 55 cm	100
Figura 55 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 53 x 53 cm	101
Figura 56 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre tela, 87 x 76 cm	101
Figura 57 – Frente e detalhe de recortes de cigarro, respectivamente, presentes em tela de Aurelino dos Santos (sem título, 1996, acrílica sobre tela, 87 x 76 cm)	103
Figura 58 – Detalhes de obra de Aurelino dos Santos.....	103
Figura 59 – Aurelino dos Santos, sem título, 1997, técnica mista sobre cartão, 30,5 x 49 cm	104
Figura 60 – Fundo da tela da figura 59 (Aurelino dos Santos, sem título, 1997, técnica mista sobre cartão, 30,5 x 49 cm).....	104
Figura 61 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre cartão, 30 x 49	105
Figura 62 – Fundo da tela da figura 61 (Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre cartão, 30 x 49)	105
Figura 63 – Aurelino dos Santos, sem título, 1995, acrílica sobre tela, 49 x 66 cm	106
Figura 64 – Fundo da tela da figura 63 (Aurelino dos Santos, sem título, 1995, acrílica sobre tela, 49 x 66 cm)	106
Figura 65 – Aurelino com objetos que utiliza durante a prática artística	108
Figura 66 – Aurelino utilizando pincel e régua no momento da pintura	108
Figura 67 – Aurelino apontando para partes do corpo	109
Figura 68 – Aurelino apontando para linha com lápis	111
Figura 69 – Aurelino utilizando uma régua na tela	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	100
2 A BAHIA DE AURELINO DOS SANTOS.....	14
2.1 O MODERNISMO NA BAHIA	14
2.1.1. O interesse pela arte popular de Lina Bo Bardi e Eros Martim Gonçalves	22
2.1.2 O conceito de primitivo para os modernistas: breves considerações.....	26
3 O DESPERTAR PARA A ARTE: O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE AURELINO DOS SANTOS	28
3.1 AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DOCUMENTADAS DE AURELINO DOS SANTOS	32
3.2 O OFÍCIO DE ARTISTA: RELAÇÕES DESENVOLVIDAS.....	47
3.3 O INTERESSE PELA OBRA DE AURELINO DOS SANTOS.....	56
4 RELAÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA NO SÉCULO XX	63
4.1 A PRODUÇÃO DE PACIENTES PSIQUIÁTRICOS COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO	69
4.2 O CONTEXTO BRASILEIRO	72
5 A OBRA DE AURELINO DOS SANTOS	80
5.1 ANÁLISE DE OBRAS ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990.....	81
5.2 A TÉCNICA E A PRÁTICA ARTÍSTICA.....	107
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, interessa explicar a evocação do termo “lúcido” no título da dissertação. A palavra relacionada ao artista Aurelino dos Santos pode despertar imediato estranhamento para aqueles que o conhecem no meio social ou artístico, uma vez que ele é frequentemente associado à loucura. A pesquisa visa demonstrar algumas características da relação de Aurelino com a arte, que levantam questionamentos sobre a ligação direta de seu trabalho com a loucura.

O adjetivo “lúcido” que vem palavra latina *lucidus*, significa “claro” ou “brilhante”, remetendo ao que permite passar a luz ou ao que resplandece¹. No sentido figurado, o “lúcido” pode ser alguém que expressa com clareza suas ideias e possui inteligência na compreensão, ou é aquilo que “é expresso com nexo, lógica ou coerência”². Outro dicionário dispõe sobre os significados do substantivo “lucidez” para a psiquiatria: “período de sanidade percebido entre momentos de insanidade ou de confusão mental” e “fácil compreensão dos sentidos, das sensações”³.

As características que remetem ao termo em questão podem ser percebidas na forma como Aurelino se relaciona com a arte e em diferentes marcos de sua trajetória, como, por exemplo, no seu despertar profissional, na forma de lidar com o trabalho e na interpretação e autonomia de criação de suas obras. Todos estes pontos e seus efeitos são objetos de estudo da presente pesquisa.

Aurelino dos Santos nasceu em 1942, em uma comunidade do bairro de Ondina, na cidade de Salvador, Bahia. Foi nesse lugar que ele teve seu primeiro contato com a arte, começando sua trajetória na pintura na década de 1960, um período de intensa atividade cultural na capital baiana. A cidade, que passava por um processo de modernização e movimentação criativa, abrigava personalidades da arquitetura e das artes e abria espaços expositivos, como galerias e instituições, verificando o crescimento de um mercado consumidor. O artista, que segue trabalhando nas artes visuais depois dos 80 anos de idade, não largou o ofício desde então, contabilizando mais de 6 décadas de produção, que podem ser observadas em suas numerosas obras. Durante esse extenso período produtivo, Aurelino desenvolveu não apenas técnicas e temáticas, como também relações com os agentes da arte, o que proporcionou uma crescente valorização comercial de sua produção.

¹LÚCIDO. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portuguesbrasiliero/1%C3%BAcido>. Acesso em: 11 abril 2025.

²Ibid.

³LUCIDEZ. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/lucidez/>. Acesso em: 11 abril 2025.

Embora haja a consolidação de seu nome no circuito artístico, nota-se a carência de estudos a respeito de sua história e produção, sobretudo no que tange à comprovação de informações e aprofundamento de conteúdos relevantes, a exemplo de localizar sua primeira exposição, identificar os temas e estilos de sua pintura inicial e compreender o seu desenvolvimento na arte. Dessa forma, é comum se deparar com curadorias similares ou repetições de argumentos sobre o artista, fazendo que um potencial significativo de análise e pesquisa sejam colocados de lado. Esta dissertação se debruça sobre tais lacunas para melhor compreender a história e a produção de Aurelino dos Santos, visando, também, posicioná-lo devidamente na história da arte baiana.

A parte inicial da dissertação faz uma revisão da história da arte na Bahia durante a primeira metade do século XX, demonstrando como o modernismo se desenvolveu e se ajustou às características particulares da capital. Ao identificar precursores, críticos e exposições é necessário contextualizar o espírito regional e nacional que, naquele momento, buscavam instalar um conceito de modernidade em suas instituições e na população. Nesse sentido, verifica-se as mudanças econômicas e sociais incidentes e a forma como elas reverberaram no espaço urbano e nos artistas. Ainda são observadas as consequências da influência do pensamento varguista que toma conta da nação a partir da década de 1930, e que, na Bahia, se reflete com a criação da Universidade da Bahia e o estudo da cultura popular.

A análise da história do modernismo baiano chega ao período em que Aurelino começa a pintar, ou seja, na década de 1960, verificando o cenário artístico e cultural que o rodeava. Nesse contexto, coleta-se informações a respeito de sua vida naquele momento incipiente, tais como a sua ocupação profissional, as pessoas do circuito cultural que o cercavam e as primeiras atitudes tomadas rumo à nova função. O entorno, a atmosfera social e os agentes culturais encontrados são importantes para o entendimento não só dessa fase, como também das seguintes.

Ainda sobre o início da trajetória de Aurelino na arte, é realizado um levantamento das primeiras exposições atribuídas a ele como participante, apurando-se quais de fato estão documentadas constando o seu nome entre os artistas que têm obras expostas. Nesse refinamento, em se que destrincham as temáticas expositivas e a relevância das respectivas mostras, alguns fatores ficam evidentes, os quais justificam a pesquisa, a exemplo dos poucos registros sobre Aurelino.

Para melhor compreender o seu percurso artístico é necessário identificar as relações tecidas no meio profissional e como elas se desenvolveram. Seus hábitos, formas de criar, negociar e caminhar pela cidade são fatores que compuseram essas relações e serão

devidamente analisados pela pesquisa, demonstrando como sua persistência e os frutos destes laços proporcionaram o seu estabelecimento definitivo na arte. Essa conjuntura de circulação entre galerias, artistas e contato com pessoas, evidencia outro ponto importante: as particularidades comportamentais do artista. Sobre este ponto, é necessário se debruçar a ele com atenção, analisando como e se tais particularidades podem ter influenciado as classificações artísticas atribuídas ao artista e o comportamento do público e do mercado.

As obras de pacientes psiquiátricos e de pessoas consideradas loucas chama atenção para as relações da sociedade e do mercado de arte. O respectivo campo de investigação pode se demonstrar complexo e, no que se refere tanto a Aurelino quanto a outros artistas, pode resultar em pré-julgamentos e falsas conclusões. Demonstra-se como as reações e relações estabelecidas entre críticos e o público com essas produções reverberam nas classificações artísticas e na forma que essas obras são expostas em instituições e coleções.

A apresentação das reações e classificações das pessoas, que acabavam por rotular Aurelino, socialmente, como louco, leva à necessidade de compreender como se deu a inserção de obras produzidas por pessoas consideradas loucas e de pacientes psiquiátricos no campo da arte. Entre as mudanças ocorridas no século XX, a abertura para os demais tipos de técnicas e temas, possibilitou o advento de uma série de categorias artísticas a serem exploradas. Através de uma contextualização inicial histórica europeia, que passa pela medicina, instituições psiquiátricas e movimentos de vanguarda, evidencia-se como se desenvolveu a relação entre arte e loucura e quais foram os seus respectivos reflexos. Essa relação, que nem sempre foi harmoniosa conseguiu deslocar não apenas o conceito de artista, como também os espaços de criação e exposição, ampliando o campo de estudo artístico. Dessa forma, demonstra-se como os modernistas no início século XX desenvolveram uma relação e um olhar peculiar com àqueles que consideravam seres primitivos⁴, tornando-os fonte de inspiração e pesquisa.

Constatando como o contato entre a arte e a loucura se desenvolveu no Brasil, destaca-se o trabalho de Osório Cesar no Hospital do Juquery, em Franco da Rocha (SP), e o de Nise da Silveira no Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro (RJ). Ao observar como os respectivos médicos se debruçaram sobre as atividades artísticas de pacientes psiquiátricos, inovando em pesquisas e práticas, verifica-se como essa postura incentivou o aumento das

⁴O termo “primitivo” deve ser interpretado durante a leitura da dissertação em conformidade com os referenciais eurocêntricos utilizados pelos modernistas do final do século XIX, início do século XX. Dessa forma, não será utilizado aspas ao utilizar o termo no decorrer do texto, devendo salientar, no entanto, a ciência sobre o seu desuso na história da arte e problemática. Utiliza-o, tão somente, para fins de melhor compreensão, uma vez que o trabalho se debruça justamente sobre as significações da época, conforme será oportunamente aprofundado.

produções em centros psiquiátricos. Suas ações ofereceram espaço para análise, acompanhamento e discussões entre diferentes críticos e artistas que vão utilizar do conhecimento e das influências ali adquiridas para movimentar as ideias da segunda fase modernista nacional.

Uma vez realizada a investigação sobre o início da trajetória artística de Aurelino, as relações que permeiam seu trabalho e a análise da interação histórica entre arte e loucura, a dissertação se debruça sobre o estudo de obras produzidas entre os anos de 1960 e 2000. Os anos selecionados para análise se justificam pelo objetivo de compreender a raiz de sua trajetória profissional e os anos de sua consolidação no campo artístico. Essa parte da pesquisa abrange a identificação de características, temas e símbolos que se mostram recorrentes nas obras, correlacionando-os, quando possível, à hábitos e gostos pessoais. Identifica-se, o modo que o artista transfere questões e conflitos internos para os trabalhos, formando, assim, o seu repertório poético. A partir dessa análise, verifica-se as técnicas e os materiais utilizados pelo artista, ressaltando as particularidades de seus métodos e os critérios que exige para sua execução.

Esta investigação pretende, portanto, contribuir com o entendimento sobre o artista e suas obras, a partir do estudo do início de sua trajetória, nos anos 1960, até sua consolidação no circuito que se deu em meados dos anos 2000. Compreendendo o modo como este trajeto foi trilhado, as relações criadas, o conteúdo de suas obras e o comportamento histórico do vínculo entre arte e loucura, pretende-se ampliar o conhecimento sobre esse artista, que, por vezes, é interpretado de maneira limitada e não reconhecido por todo o seu potencial artístico. Acima de tudo, pretende-se registrar na história da arte da Bahia e do Brasil, o percurso de um artista que possui uma produção única e que ultrapassou inúmeras barreiras pessoais, sociais e institucionais para se consolidar no meio artístico.

2 A BAHIA DE AURELINO DOS SANTOS

A Bahia possui uma longa e complexa história que remonta a memória do país. Foi o berço e lar de diversas personalidades da cultura brasileira e ofereceu valiosos materiais de estudos sobre o tema. Mesmo com ritmos e hábitos próprios, o Estado nunca esteve livre de influências, e ao vivenciar movimentos de vanguarda foi se modificando sem deixar de lado suas referências particulares.

Nesse sentido, para introduzir a história de um sujeito nascido na capital baiana, e para narrar sua jornada artística dentro dela, é necessário falar sobre como a cidade operava durante o período em questão, sobretudo a sociedade. Em um século como o XX, que passou por muitas fases, é essencial contextualizar os acontecimentos para compreender os aspectos do que é narrado sobre determinado assunto. No que tange à história de Aurelino dos Santos, as décadas que antecedem o início de sua jornada artística são marcadas por mudanças no espaço urbano e intelectual de Salvador, que acabam reverberando diretamente no campo das artes. Esse fluxo culmina na agitação cultural presente no momento que o artista começa a pintar, funcionando como um propulsor no caminho daquele que seguiria uma trajetória particular.

2.1 O MODERNISMO NA BAHIA

O movimento modernista que toma conta de países europeus no início do século XX se constitui no Brasil com algumas particularidades, sobretudo no que se refere a forma de lidar com influências estrangeiras. No país, ele é marcado, justamente, pela construção de uma identidade nacional e pelo reconhecimento das tradições brasileiras, na tentativa de desvincular as do colonizador. A concepção de uma representação de nação também será percebida em outros países colonizados pelos europeus, como é o caso do México, que vai refletir essa construção na arte muralista. Os modernistas brasileiros, em meio ao predomínio do nacionalismo, voltam seus olhares para cada região do país tentando compreender suas particularidades e identidades. Essas movimentações tinham o objetivo de construir uma política de unificação e superação de diferenças que impediam o avanço⁵ da nação.

Pode-se afirmar que uma produção estética é fruto do meio que a produz. Tanto o Brasil, como especificamente o estado da Bahia, têm suas histórias marcadas por um passado colonial

⁵Os termos “avanço”, “progresso” e “civilidade” (e seus derivativos) são utilizados para melhor compreender o pensamento da época, que tinha como referência os modelos europeus de evolução. Não será utilizado aspas para fazer referência a eles do decorrer do texto, devendo ser interpretados de acordo com o determinado contexto em questão.

e escravocrata que ecoou (e ainda ecoa) em todos os aspectos de sua formação. O movimento modernista, que ganhou força na Europa no início do século XX, foi chegando e se espalhando no grande território brasileiro de forma gradual no decorrer do respectivo século. Os ciclos econômicos vivenciados pelos brasileiros, como o da cana de açúcar, do ouro e do café, foram movimentando os espaços geográficos do país, e consequentemente, o contexto sociocultural em torno destes lugares, que embora crescessem economicamente, mantinham resquícios da tradição colonial. Salvador, que já sediou a capital colonial, é uma dessas cidades que, ao longo do tempo, foi passando por visíveis transformações e não escapou das influências modernistas.

Antes de adentrar na cronologia dos principais eventos que marcaram a história do modernismo na Bahia é preciso registrar que existe o predomínio de uma historiografia sobre o tema que toma como referência instituições e classes intelectuais. Isso reflete, por vezes, no registro de uma arte realizada por apenas uma parte da sociedade, deixando de fora artistas que não eram conhecidos pelo circuito formal. Manifestações plásticas fora dos padrões estabelecidos pela academia ou pela sociedade erudita sempre foram realizadas, o que significa que elementos considerados modernos permeiam a arte, e são praticados, desde antes do marco temporal estabelecido pelos livros. Nesse sentido, diante da falta do olhar para aqueles artistas que já realizavam arte com inovações técnicas e temáticas, mas que estavam fora da academia ou do circuito erudito, não é possível afirmar que o movimento artístico modernista tardou a chegar na Bahia. Exemplos da presença de artistas baianos, ou de trabalhadores que ali atuaram desde o século XVIII, que já aplicavam diferentes técnicas e temáticas estão documentados no livro *Artistas Baianos – indicações biográficas*, de Manuel Querino, publicado em duas edições (1909 e 1911).

O que influenciará a produção modernista e o que a história da arte moderna brasileira ora chamará de arte popular foi concebida estética e culturalmente a partir de uma produção já existente no cotidiano de populações existentes em todo Brasil. Essa produção, no entanto, não era valorizada e nem gozava do status de arte no meio intelectual e erudito. Na Bahia, a atenção a esses objetos e obras se dará somente a partir da década de 1940, devido o reconhecimento e a apropriação estética aplicada pelo pensamento moderno na busca pela construção de uma identidade nacional. Sobre a arte popular no período do Estado Novo, Santos (2023, p. 13) afirma que:

Durante esse período, a noção de arte popular é concebida de forma distinta e pode ser examinada a partir de conceitos elaborados por artistas atrelados ao modernismo, pelos estudos de folclore e da antropologia, pela política pedagógica do Estado em vias de educar o povo.

O ideal brasileiro de modernidade fez com que a cultura fosse utilizada pelo Estado como um instrumento de educação. O desejo era formar uma sociedade civilizada que iria proporcionar o avanço, a industrialização e a modernização do país. Assim, toda uma rede de intelectuais se debruçou em estudos sobre o popular, permeando áreas como a arquitetura, arte, antropologia e história.

Na primeira metade do século XX, o olhar para o novo e o moderno vão surgindo na Bahia em forma de ideologia de progresso. Os dirigentes da cidade enfrentavam o desafio de conciliar os elementos do presente e do passado manifestados nos espaços públicos, e deveriam propiciar um ambiente pedagógico de civilização da população. As ações ideológicas de alguma forma deveriam caminhar em conjunto com as transformações do espaço urbano. Essa operação não ocorreu de forma fluida e sem debates, pois encontrou resistência de uma elite intelectual que visava salvaguardar as tradições e as características da cidade.

A modernização na Bahia vai dando seus primeiros sinais de existência no primeiro governo de J.J Seabra (1912-1916), com obras de saneamento e reformas arquitetônicas, e ganha mais força no seu segundo governo (1920-1924), com a ampliação da modernização do espaço urbano. No que tange à renovação artística, as instituições não absorveram com rapidez ou aceitação imediata. Na Bahia, as principais instituições de arte, como o Liceu de Artes e Ofício e a Escola de Belas Artes (EBA), seguiam os preceitos acadêmicos e neoclássicos, assim como fazia a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Havia uma parte da elite baiana que buscava, na dita modernidade, apenas uma sociedade mais civilizada, baseada em modelos estéticos importados, sem se importar com questionamentos ou com uma efetiva renovação de linguagens artísticas.

A Escola de Belas Artes da Bahia, nas primeiras décadas do século XX, concedia bolsas de viagens para alunos com destino a ateliês e academias de Paris, geralmente, que seguiam o estilo neoclássico. Apesar da renovação artística que ocorria na capital francesa não era possível verificar explicitamente nas obras destes alunos viajantes os traços das linguagens de vanguarda, exceto nos casos dos elementos impressionistas presentes nas obras de Presciliano Silva⁶ e Alberto Valença⁷. A primeira exposição com traços modernistas na Bahia é a de José Guimarães⁸, estudante da Escola de Belas Artes, ocorrida em 1932, no prédio do Jornal A

⁶Presciliano Silva esteve em Paris como bolsista na Academia Julian entre os anos de 1905 e 1908, e, em seguida, em viagem autônoma no ano de 1912.

⁷Alberto Valença vai para Paris como bolsista na academia Julian entre os anos 1925 e 1927, retornando para Salvador em 1928.

⁸José Guimarães realiza exposição em 1928, que é bem aceita pelo público e é visto como uma promessa da arte baiana. Na Escola de Belas Artes, ganha o prêmio Caminhoá, que o permite estudar na França, onde participa do

Tarde. Suas pinturas com influência expressionista, em especial das obras de Cezannte, apesar de terem causado estranhamento ao público, foram bem recepcionadas por sujeitos do meio literário que estavam familiarizados com o movimento moderno. O artista, posteriormente, passa a fazer ilustrações para a Revista Seiva, aplicando temáticas da cultura afro e utilizando técnicas inovadoras, como a xilogravura. Em 1939, José Guimarães vai para o Rio de Janeiro e não retorna mais para a Bahia e falece no ano de 1969.

O final da década de 1920 é marcado pelo esforço de alguns intelectuais, especialmente poetas e literários, na busca de novas referências, diferentes das europeias. É possível mencionar, como exemplo os grupos Arco & Flexa⁹ e a Academia dos Rebeldes¹⁰, ambos formados em 1928, que invocavam o alinhamento da Bahia com o cenário brasileiro em relação aos debates modernistas¹¹. O crítico Carlos Chiacchio escreveu, a partir de 1928, vários textos sobre o movimento em sua coluna do jornal A Tarde. Flexor (2002, p. 3) afirma que “a partir de então, em lugar de livros, os jornais e as revistas teriam papel fundamental na divulgação da arte”.

A capital baiana contava com restritos espaços destinados à arte, e os grandes incentivadores da área acabavam sendo os intelectuais, como é o caso de Godofredo Filho, Odorico Tavares¹², Carlos Eduardo da Rocha e Carlos Chiacchio, que criaram os Salões de ALA (Ala das Letras e das Artes), ocorridos entre os anos de 1937 e 1948. O respectivo grupo foi responsável não apenas por propagar a arte baiana, como também por estudar a cultura local e por tentar realizar mudanças no campo artístico por meio de conferências, recitais de poesia e textos em jornais.

Em 1944, um marco importante para a renovação artística ocorre em Salvador: a exposição organizada pelo gravurista paulista Manoel Martins. O artista decide montar uma exposição de arte moderna na Biblioteca Pública ao vir ilustrar um guia da cidade escrito pelo romancista Jorge Amado, trazendo obras de Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Flávio de

grande *Salon de Paris* de 1931. Teve que retornar antecipadamente, em 1932, devido à crise econômica mundial que se instalava.

⁹O respectivo grupo lançou uma única revista com o mesmo nome e era liderado por Carlos Chiacchio (1894-1947), importante crítico, membro fundador da Academia de Letras da Bahia (1917) e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Estado.

¹⁰Duas revistas foram lançadas pelo grupo: a “Meridiano”, em 1929, e a “O Momento”, as quais circularam nos anos de 1931 e 1932.

¹¹Sobre o tema ver: ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Academia dos Rebeldes e o modernismo literário na Bahia, nos anos 1920. **XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología**. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-066/1213>. Acesso em: 20 set. 2024.

¹²Importante salientar o papel do jornal Diário de Notícias, pertencente a Emissoras e Diários Associados do empresário Assis Chateaubriand, que tinha como editor-chefe na Bahia, desde 1942, o pernambucano, grande incentivador da arte moderna: Odorico Tavares (1912-1980).

Carvalho, Volpi, além de suas próprias produções. Alguns colecionadores baianos, como Odorico Tavares, também contribuíram com obras para a mostra, acrescentando trabalhos de Pancetti, Di Cavalcanti, Cícero Dias e Portinari.

A atuação da arquitetura no governo de Otávio Mangabeira (1947-1951) e a criação da Universidade da Bahia, em 1946, demonstram que a Bahia passava por importantes alterações no cenário cultural, artístico e econômico durante a década de 1940. O reitor Edgard Santos, que incentivou a criação da Universidade, tinha base nos princípios da era varguista e buscava progresso cultural e modernização. O reitor teve papel fundamental no desenvolvimento do cenário artístico soteropolitano ao convidar artistas e especialistas para ensinar nos cursos de Música, Dança, Teatro e Artes Plásticas. Os intelectuais de vanguarda que vieram a seu convite para o estado, debruçaram-se na cultura popular baiana e deram ênfase às religiões de matriz africana e indígena. Importante registrar também que este período é marcado pelo início da difusão dos meios de comunicação, como o rádio e o cinema, que possuíam o potencial de influenciar a sociedade.

Em 1948, outra mostra modernista acontece: a “Exposição de Arte Contemporânea”. Inaugurada na Biblioteca Pública, com curadoria de Marques Rebelo e promovida pelo Secretário de Educação e Saúde, Anísio Teixeira, no governo de Otávio Mangabeira, a mostra contou com palestras e conferências, como a proferida pelo crítico de arte Mario Barata, que trouxe temas inerentes ao modernismo. O cenário artístico baiano e a sociedade cada vez mais se estruturavam em torno de reflexões sobre a arte moderna. Os Salões da ALA, a implantação da Universidade e o trabalho de intelectuais favoráveis ao movimento abriram espaço para a primeira geração de artistas modernos do estado.

Carlos Bastos, Genaro de Carvalho e Mario Cravo Junior são reverenciados formalmente como os primeiros artistas modernos da Bahia, visto suas inovações técnicas e temáticas realizadas na década de 1940. Os três utilizavam referências da cultura popular e usufruíram das influências das vanguardas de outros lugares, em suas passagens pelos Estados Unidos e Rio de Janeiro¹³. No ano de 1949, já era possível verificar as renovações plásticas em suas exposições, seja nos materiais inovadores de Mario Cravo, nas cores e nos traços marcantes de Genaro ou nos aspectos surreais e cubistas de Carlos Bastos¹⁴.

¹³Genaro de Carvalho vai para o Rio de Janeiro em 1944, onde as ideias de renovação já eram aplicadas. Carlos Bastos e Mario Cravo Junior, que já haviam morado anteriormente no Rio de Janeiro, vão para os Estados Unidos em 1947.

¹⁴A Associação Cultural Brasil Estados Unidos (ACBEU) foi local de algumas exposições com obras modernas na década de 1940. O Bar Anjo Azul, de José Pedreira, criado em 1949, também foi de grande importância ao reunir artistas e intelectuais adeptos ao movimento, além de ter em suas paredes pinturas muralistas de Carlos Bastos.

Os novos elementos observados nas obras desses artistas chamaram atenção da crítica e trouxeram novos adeptos ao movimento, como os artistas Rubem Valentim, Lygia Sampaio, Mirabeau Sampaio, Jenner Augusto e o argentino Carybé, que muito representou a Bahia em suas obras. Importante ressaltar que estes artistas não formavam um movimento ou sequer uma escola. O ponto comum era a experimentação, a diversidade de técnicas e a busca por uma arte da terra, da Bahia. A valorização de uma estética regional e nacional era algo que estava propagado nas demais regiões do país nas décadas de 1940 e 1950, depois de ter movimentado o circuito paulista e carioca com intensidade na década de 1920. O contexto político no Brasil desde 1930 era formado pelo ideal de integração nacional e preservação cultural, propagado pelo presidente Getúlio Vargas. Os intelectuais que vieram para Bahia, a partir de então, acabaram por se integrar na respectiva pesquisa cultural e auxiliaram na difusão do cenário local.

O governo de Otávio Mangabeira, através da criação do Departamento de Cultura, comandado pelo educador Anísio Teixeira, apoiou diversas manifestações modernas na cidade. Inaugurou no Hotel na Bahia, no ano de 1949, o I Salão de Belas Artes, expondo artistas acadêmicos e modernistas em comemoração ao IV centenário da fundação da cidade de Salvador. Entre os artistas expostos, uns eram locais e outros de fora, o que proporcionou um intercâmbio de informações e técnicas¹⁵. O governo ainda realizou encomendas de trabalhos artísticos em edifícios públicos, unindo arte e arquitetura, e incentivou mostras e palestras.

Em 1950, nesse contexto de apoio governamental e maior abertura da imprensa e sociedade para a arte moderna, ocorre a exposição “Novos Artistas Baianos”, no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, patrocinada pela revista “Cadernos da Bahia”¹⁶. Tal exposição marca a posição da arte moderna baiana, que agora encontrava reforço na Escola de Belas Artes¹⁷, que já estava incorporada à Universidade Federal da Bahia (UFBA). Um dos marcos deste período é a implantação em 1953 do curso de gravura na Universidade, que, além de abrir espaço para uma nova técnica, fomentava a renovação de discussões e produções. Com a dispersão dos componentes do grupo Cadernos da Bahia aos finais da década de 1950 e com o início dos movimentos estudantis em todo Brasil, Flexor (2002) destaca a formação de novos

¹⁵Nesse primeiro salão, participam artistas que integrarão a próxima geração de modernistas baianos, como: Juarez Paraíso, Calasans Neto e Sante Scaldaferrri. A sexta e última edição do salão ocorreu em 1956.

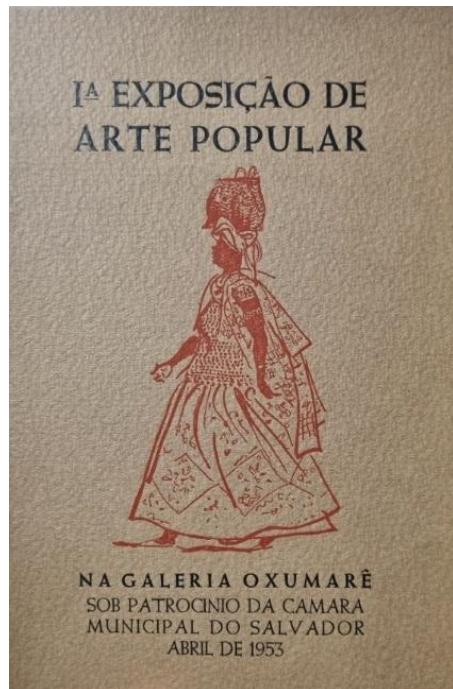
¹⁶Revista e editora que existiu entre os anos de 1948 e 1951, que deu suporte crítico a renovação artística e literária moderna.

¹⁷A Escola de Belas Artes foi dirigida por Mendonça Filho de 1948 a 1962, sendo substituído após sua saída por João José Rescala.

grupos de intelectuais, estudantes e artistas no início da década de 1960, como o Mapa¹⁸, que inseria um tom de movimento político e coletivo na arte.

Com a modernização crescente na cidade de Salvador, novos espaços de arte vão surgindo, como a Galeria Oxumaré, primeira galeria comercial da capital que funcionou no Passeio Público¹⁹, aproximadamente, entre os anos 1951 e 1961. Fundada por Carlos Eduardo da Rocha, Zitelman de Oliva, José Catharino e Manoel Cintra Monteiro, além de uma galeria de arte moderna, a Oxumaré realizou importantes exposições de artistas pioneiros nesse tipo de arte na capital, como Carybé, Carlos Bastos e Hansen Bahia.

Figura 1 – Folder de exposição de arte popular na Galeria Oxumaré, 1953



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia (MAB).

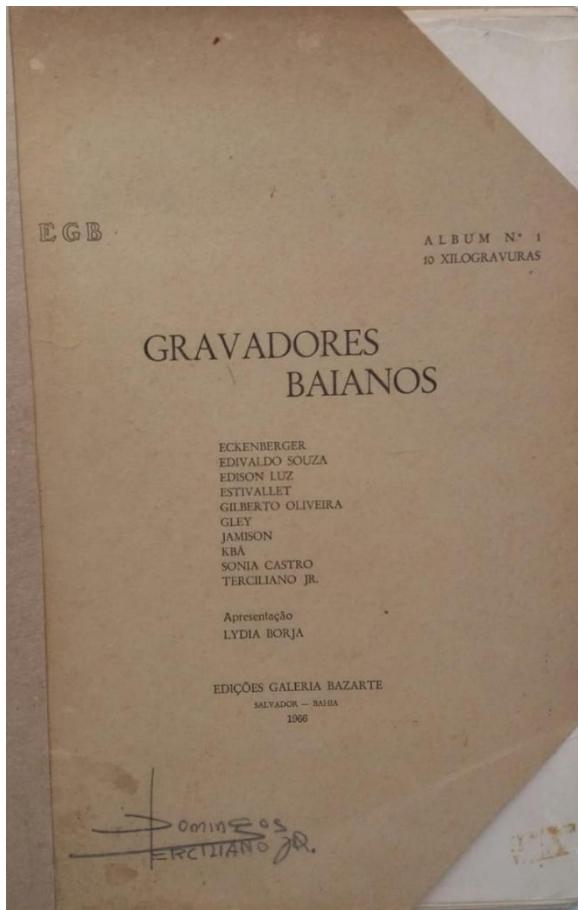
No final da década de 1950, início da década de 1960, um outro local destinado à arte surgia na rua Politeama de Cima: a Galeria Bazarte. De propriedade de um comerciante paulista chamado José Marques Castro, o espaço vendia obras dos principais artistas da época, muitos deles professores da Escola de Belas Artes. A galeria, que ainda servia de ponto de encontro e auxiliava artistas, publicou quatro álbuns de gravadores baianos²⁰.

¹⁸Este grupo realizaria a revista Mapa, que integraria poesia, arte, cinema, literatura, música e cenografia, e em seguida, resultaria na criação do Jogalescra, no Colégio Central, destacando figuras, como Glauber Rocha, Fernando Peres e Paulo Gil.

¹⁹Com o apoio de Odorico Tavares, a galeria funcionava em dependências cedidas pelos Diários Associados.

²⁰FLEXOR, Maria Helena Ochi. Historiografia das Artes Plásticas na Bahia. *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, Porto Alegre, 2002, p.10. Disponível em: <http://cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto29.pdf>. Acesso em: 6 out. 2024.

Figura 2 – Capa do 1º álbum de gravadores publicado pela Galeria Bazarte, 1966



Fonte: acervo digital disponibilizado no blog do jornalista Renyvaldo Britto.

É no início de década de 1960 que se consolida o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta italiana que havia participado da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), chega a Salvador para ministrar aulas e conferências na Escola de Belas Artes da UFBA, no ano 1958. Logo em seguida, em 1959, é convidada pelo então governador da Bahia, Juracy Magalhães, para dirigir o Museu de Arte Moderna na Bahia. Bo Bardi aceita a proposta e toma a iniciativa de reformar o Solar do Unhão para abrigar, além do respectivo museu, um Museu de Arte Popular (MAP). O MAM-BA é inaugurado no dia 6 de janeiro de 1960 no *foyer* do Teatro Castro Alves (TCA), funcionando ali como uma instalação provisória, enquanto o Solar não ficava pronto.

Em 3 novembro de 1963, Lina Bo Bardi entrega o Solar do Unhão com o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular, inaugurando duas exposições, respectivamente: “Artistas do Nordeste” e “Civilização do Nordeste”. No ano seguinte, em abril de 1964, com o Golpe Militar, a então diretora sai da gestão do MAM-BA e retorna para São Paulo. Neste

mesmo ano, posteriormente, os dois museus são unificados sob o nome de Museu de Arte Moderna da Bahia.

2.1.1. O interesse pela arte popular de Lina Bo Bardi e Eros Martim Gonçalves

Nas décadas de 1940 e 1950, Salvador vivia um processo efervescente de movimentação artístico e cultural. O reitor Edgar Santos, além de investir na implementação do Museu de Arte Sacra, criar os Seminários de Música, implantar as Escola de Música e de Teatro na recém-criada Universidade da Bahia, convida intelectuais e profissionais de diferentes áreas para atuar e dar aulas. A Escola de Belas Artes, nesse sentido, com incentivo do professor e pintor Mendonça Filho, passa por transformações, e a partir de 1953, conta com novos docentes. Entre os novos professores, estão Lina Bo Bardi, que a convite de Diógenes Rebouças vem ministrar aulas no curso de Arquitetura²¹, e Eros Martim Gonçalves Pereira (1919-1973), dramaturgo, cenógrafo e coreógrafo pernambucano que chega a Salvador no ano de 1955 para atuar como diretor da Escola de Teatro.

Importante relembrar o contexto da arte e da cultura no momento que Bo Bardi e Martim Gonçalves chegam à Bahia. O país vivia um movimento de valorização e reconhecimento das manifestações regionais, com o intuito de formar uma identidade nacional. O olhar estava voltado para o modo de ser cotidiano, oriundo de uma tradição colonial que estava ameaçada de se perder diante da industrialização e modernização. Para isso, foi realizado um mapeamento de tradições, objetos, práticas e símbolos para que elementos da cultura, arte e literatura viessem a representar a nação. A coleta de artefatos de cerâmica ou madeira, a categorização de manifestações como folclóricas, e demais expressões encontradas pelas cidades e povoados, foram sendo observadas e concebidas como cultura e arte popular brasileira. A historiadora de arte e professora Jancileide dos Santos, ao definir arte e cultura popular e ao analisar as práticas de colecionismo na Bahia, classifica os(as) colecionadores(as) de arte como importantes atores sociais que definem, conservam e atribuem significados às obras. Sobre essa relação, explica:

A necessidade de construção de uma cultura nacional identificada com os setores populares e tradicionais do Brasil manifestou-se na formação de coleções de objetos de cultura popular por parte de artistas e de determinada intelligentsia brasileira. Esses grupos almejavam incluir todas as características dessas manifestações nos discursos e nas políticas de desenvolvimento do país, bem como incorporar a arte e a cultura popular no processo de educação nacional. Desse modo, o papel de colecionadores, da formação de coleções e da experiência de colecionismo de arte popular na construção de um imaginário político nacional – fomentando o

²¹Neste momento, o curso de arquitetura estava vinculado à Escola de Belas Artes.

reconhecimento estético dessa produção – contribuiu para a consolidação e ressignificação dessas expressões no cenário artístico e cultural do país (Santos, 2023, p. 210).

Tanto Lina Bo Bardi como Martim Gonçalves foram responsáveis por uma forte propagação de arte e cultura popular da Bahia a partir da década de 1950. O diretor é quem inicia a coleção de arte popular que participa da “Exposição Bahia” na “V Bienal Internacional de São Paulo”, em 1959, e que, posteriormente, vai formar os acervos iniciais do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte Popular. Bo Bardi, como diretora do MAM-BA, acaba dando continuidade à respectiva coleção e desenvolve programas de exposições e oficinas nos museus do Solar do Unhão. O Museu de Arte Popular, embora programado inicialmente por Lina Bo Bardi para receber mais exposições, acaba realizando apenas “Civilização do Nordeste”, no ano de 1963, e logo depois é unificado ao Museu de Arte Moderna, conforme visto anteriormente. A respectiva exposição reuniu obras e mais de mil objetos de artesanato e de arte popular de artistas do Ceará, Bahia e Pernambuco, entre eles, Aurelino dos Santos.

Após ser guardada em diferentes lugares ao longo dos anos, a coleção de arte popular de Lina retorna ao Solar do Unhão para compor a exposição “O Museu de Dona Lina”, realizada no MAM-BA em 2021. A mostra buscava criar um diálogo entre a coleção de arte popular e os acervos da coleção moderna e contemporânea do museu. Em 2022, o MAM-BA e os órgãos do estado da Bahia, trazem de volta a coleção para ser salvaguardada e exposta no Solar, criando o ambiente chamado “Espaço Lina Bo Bardi”, aberto com a exposição “Reminiscências: Museu de Arte Popular”.

Figura 3 – Exposição “Civilização do Nordeste”, 1963, Museu de Arte Popular, Solar do Unhão, Salvador



Fonte: acervo Instituto Bardi – site da instituição.

Figura 4 – Coleção de arte popular, MAM-BA, 2022



Fonte: site do MAM-BA.

Interessante notar como a obra de Aurelino é colocada como arte popular na exposição organizada por Lina Bo Bardi em 1963. A respeito desse conceito, Santos explica: “o conceito de arte popular abrange diversas expressões artísticas que são utilizadas como sinônimos para definir essa mesma concepção, como o artesanato, a arte primitiva, a arte *naïf* e a arte folclórica” (2023, p. 27). A historiadora de arte ainda tece considerações sobre como teóricos, historiadores e críticos de arte contribuíram para a categorização de obras de afrodescendentes e indígenas como primitivas, arcaicas, artesanato ou não arte (2023, p. 211). Nesse sentido, a obra de Aurelino certamente foi compreendida e colocada no âmbito popular como uma criação espontânea, autodidata, proveniente de uma pessoa do povo. Tal conjuntura artístico, cultural e social da Bahia no momento que Aurelino dos Santos inicia seu contato com as artes foi propícia para sua inserção no respectivo campo profissional, ainda que imbuído de preconceitos e entendimentos limitantes acerca de sua produção. Sobre o período em que conheceu o trabalho de Aurelino, na década de 1960, Marinho (2012, n.p.) contextualiza:

Naquela época, os pintores primitivos ou *naïf*, estavam em alto por aqui, e existiam alguns de excelente qualidade, mas Aurelino era inusitado. Ele já produzia uma invenção e uma técnica de caráter pessoal, distanciada da mera representação do mundo exterior. Seguia apenas os princípios de exigências de seu mundo psíquico.

As obras de Aurelino retornam ao Museu de Arte Moderna da Bahia muitos anos depois, em 2019, na comemoração do 60º aniversário do museu. Dessa vez, em uma exposição individual com 70 trabalhos, que já não é estritamente vinculado com o popular, e sim, com a poética visual que o consolidou ao longo dos anos, embora ainda seja ressaltado o seu aspecto autodidata. Outra mostra em paralelo, chamada Vértice, é realizada na capela do museu na respectiva celebração, expondo obras dos artistas: Bel Borba, Caetano Dias, Edson da Luz, Emanoel Araújo, Florival Oliveira, Guache Marques, Ieda Oliveira, J. Cunha, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Márcia Magno, Maxim Malhado, Nadia Taquary, Paulo Pereira, Sérgio Rabinovitz, Vauluizo Bezerra, Zivé Giudice e Walter Lima. Interessante notar que, embora muitos destes artistas fossem contemporâneos de Aurelino, seu nome não fez parte dos movimentos e dos períodos artísticos dos quais os outros são associados, conforme será aprofundado adiante. Seja por diferenciação, destaque ou exclusão, importa que Aurelino obteve uma exposição individual localizada no Casarão principal do museu, muito próximo dos 60 anos do momento em que começou a pintar.

2.1.2 O conceito de primitivo para os modernistas: breves considerações

O termo primitivo aparece com frequência ao revisitar a historiografia do modernismo europeu e brasileiro. No que tange ao movimento de vanguarda ocorrido no continente europeu no final do século XIX, início do século XX, primitivo eram aqueles que viviam com hábitos diferentes dos padrões sociais ali vigentes, geralmente de procedência não europeia, ou viventes de outras culturas. A orientação evolucionista se referenciava em um ideal de civilização, sustentando a noção de um homem primitivo a partir do pressuposto que culturas seriam “inferiores” e “superiores”, “atrasadas” e “avançadas”.

No momento que estavam descrentes da sociedade devido um período turbulento de guerras e mudanças sociais, artistas e intelectuais foram em busca de novos parâmetros, debruçando-se no estudo de diferentes artefatos e modos de vida de povos distantes. As manifestações almejadas, entendidas como primitivas, corresponderiam ao que era considerado original, puro e livre de influências. Sobre a formação do termo “primitivo” no século XX, Baumgarten; Da Silva; Dantas (2008, pp. 111-112) explicam:

Ao contestar os parâmetros e regras impostos pela sociedade e pela tradição cultural, o meio artístico - tanto o europeu quanto o brasileiro - passou a valorizar o simples e o primitivo, bem como tudo aquilo que fugisse dos moldes acadêmicos. Desta forma, artistas, críticos e escritores passaram a utilizar o termo “primitivo” como um adjetivo positivo, para se referir à pureza, à sinceridade e à originalidade das manifestações de povos tidos como “atrasados”. O termo “primitivismo” passou, então, a designar o interesse e as diversas reações dos artistas do final do século XIX e da primeira metade do século XX, em relação ao “primitivo”.

Após buscar o primitivo em locais e em povos distantes, a vanguarda encontrou nos sujeitos que viviam à margem de sua própria sociedade, como nos loucos, camponeses e pacientes psiquiátricos, manifestações fora dos padrões vigentes, que seriam consideradas puras e originais, portanto, primitivas. Foi dessa maneira que descobriram nos hospitais psiquiátricos, e, por conseguinte, na psiquiatria e na psicanálise, fontes de pesquisa e inspiração.

Embora o intuito fosse alcançar outros referenciais, as práticas desses artistas e intelectuais estavam permeadas de parâmetros evolucionistas que denotavam preconceitos e objetificações. A arte realizada por populações de países africanos, asiáticos e americanos, as produções infantis, não acadêmicas ou as realizadas em instituições psiquiátricas eram as “outras”, aquelas que deveriam inspirar a arte considerada principal.

No Brasil, o conceito de arte primitiva referenciado no modelo europeu reflete-se, no início do século XX, principalmente na formação das coleções de arte popular, conforme visto

anteriormente, abrangendo a arte não acadêmica e as produções tradicionais realizadas em cidades pelo Brasil adentro. A originalidade e a pureza que seriam encontradas nestas manifestações culturais e artísticas estavam atreladas à raiz da identidade nacional almejada. Dessa forma, a procura por objetos e obras considerados populares, embasado na valorização dos traços próprios da nação, reverberou na valorização artística e econômica dessas produções que a partir de então eram consideradas artes legítimas. Um ponto importante que evidencia o parâmetro objetificante dessa prática é o raro destaque dado aos nomes de artesãos(ãs) e artistas responsáveis pela criação dos trabalhos. O objeto e sua tipologia, dessa forma, acabam se sobressaindo ao nome do criador.

Até aqui, comprehende-se como ocorreu o modernismo na Bahia e no Brasil, os elementos que fizeram parte de sua formação e as questões em torno do movimento, como a tentativa de instalação de modernidade nos espaços urbanos, o fomento à arte e cultura, a construção de uma identidade nacional, a criação e o aumento de espaços expositivos, as questões em torno do fundamento primitivo e a busca por manifestações de arte popular. A abordagem dos respectivos temas é essencial não só para compreender como operava a sociedade no momento que Aurelino começa a pintar, como também para identificar como sua expressão artística foi tratada.

3 O DESPERTAR PARA A ARTE: O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE AURELINO DOS SANTOS

A maior parte das fontes que versam sobre Aurelino dos Santos, como textos de catálogos, exposições e biografias, informam que o início de sua trajetória artística se deu na década de 1960. Aurelino conta em um documentário de 2011 que trabalhava como cobrador de ônibus e que acordava às 4 horas da manhã para ir a pé à garagem²². Em entrevista, responde rapidamente ao ser indagado se gostava dessa profissão: “Que nada!”²³. No entanto, ao passear como um passageiro de ônibus ao lado de um cobrador e de um garoto no colo de uma mulher²⁴, é possível notar a memória viva e afetiva daquele período de sua vida que foi sucedido pela pintura.

O início como artista é marcado por contradições e ausência de documentos comprobatórios. Muitos textos informam que o primeiro incentivador de Aurelino foi o escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962), e em seguida, a arquiteta Lina Bo Bardi. Alguns ainda apontam que ele trabalhou com os artistas Mario Cravo Júnior (1923 – 2018) e Sante Scaldaferrri (1928 – 1926). Esta pesquisa leva em consideração além de documentos, quando existentes, relatos de pessoas que conviveram com Aurelino e do próprio artista, seja em entrevista para a autora ou para terceiros, consubstanciando-se em dados históricos.

Em um encontro, Aurelino afirma que pintou sua primeira tela em 1963: um farol da barra²⁵. Informação que o artista igualmente concede a Urânia Tourinho-Peres, psicanalista que entrevistou Aurelino durante dois anos em encontros na Paulo Darzé Galeria, resultando em um artigo que traz dados e análises importantes a respeito da vida e obra do artista. Neste trecho, a psicanalista explica:

Em 1963, começou a pintura, época em que trabalhava como cobrador em ônibus. O acaso o fez vizinho de Agnaldo escultor baiano e o olhar silencioso sobre as esculturas despertou-lhe a vontade de pintar. Segundo nos disse, comprou uma tela, dirigiu-se para o Farol da Barra e, entre contemplar o mar, o céu, olhar o farol, foi traçando riscos de lápis na superfície branca. Em casa veio a vontade do colorido, e o quadro acabou sendo comprado pelo próprio Agnaldo (Tourinho-Peres, 2019, p. 77).

No documentário *Teimosia da Imaginação* (2011, 6min 40s – 6min 50s), Aurelino diz que começou a desenhar o farol no pé de uma árvore, e que vendeu o quadro por 600 cruzeiros,

²²TEIMOSIA da Imaginação: dez artistas brasileiros: Aurelino – Sombra Viva. Direção: Rodrigo Campos. São Paulo: Polo de Imagem Ltda, 2011. 26 min, 6min 9s – 6min 20s. Disponível em <https://tamandua.tv.br/series/teimosia-da-imagin%C3%A7%C3%A7%C3%A3o>.

²³Entrevista com Aurelino dos Santos realizada em 7 de novembro de 2023, Salvador. (Informação verbal).

²⁴*Ibid.*, 5min 55s – 6min 15s.

²⁵Aurelino, entrevista, *op. cit.*

não informando, neste momento, a quem. Em seguida, diz “Agnaldo mandou pro Castro Alves, que a diretora era Linda Bardi... Ela me deu um material, fiz os quadros, fiz uma exposição”²⁶. Já em entrevista recente, Aurelino afirma que ele mesmo levou o quadro ao Teatro Castro Alves para “Linda Bardi”, como costuma chamar a arquiteta e em seguida comenta “quando pegou fogo o teatro”²⁷. Neste mesmo encontro, ao falar sobre sua primeira exposição, o artista fala que a diretora lhe dera dinheiro para comprar material e cita uma exposição de Yedamaria. A respeito do encontro de Aurelino com Bo Bardi, Tourinho-Peres (2021, p. 79) escreve:

Na época, recebeu 15 telas que a diretora lhe deu, pintou todas. Foram telas expostas no foyer do Teatro Castro Alves, uma exposição com outros pintores a que se seguiram outras coletivas em Galerias de Arte da cidade. Esse gesto o retira definitivamente do anonimato, propicia o reconhecimento público, sendo então de uma maneira definitiva introduzido no universo dos artistas.

É difícil compreender com precisão o período dos acontecimentos e como eles realmente se deram. O escultor Agnaldo dos Santos falece no ano de 1962 em decorrência de uma doença de chagas, o Museu de Arte Moderna da Bahia funciona no *foyer* do Teatro Castro Alves de 1960 a 1963, até ser instalado no Solar do Unhão, e Lina Bo Bardi atua como diretora do respectivo museu até o início de 1964. O incêndio que atingiu o Teatro Castro Alves, a que Aurelino provavelmente se refere, ocorreu no ano de 1958 e a artista Yedamaria realiza exposição no MAM no ano de 1964. Estes dados sinalizam que existe uma certa confusão em torno dos acontecimentos vinculados ao início da jornada artística de Aurelino. Por exemplo, como Agnaldo, que morre em 1962, teria comprado a primeira tela pintada por Aurelino, se esta teria sido produzida no ano de 1963? Como essa mesma tela é levada para Lina Bo Bardi pelo escultor após 1963? Caso a tela tenha sido levada para Lina pelo próprio artista neste ano, como pode remeter ao período de incêndio do teatro que se deu em 1958? E como Bo Bardi teria exibido, ainda em 1963, mais de 15 telas suas no *foyer* do teatro se não há nenhum sinal do nome Aurelino entre os artistas que ali expuseram?²⁸

O único indício encontrado da respectiva participação de Aurelino em exposição no *foyer* do Teatro é o relatado por Montes (2011, p. 29): “Quando, após o incêndio do Teatro Castro Alves, o museu foi instalado no *foyer*, havia duas salas de exposição, uma grande e uma

²⁶Teimosia, 2011, 6min 40s – 6min 50s *et. seq.*

²⁷Aurelino, entrevista, *op.cit.*

²⁸Não há o nome de Aurelino em nenhum documento ou livro que descreve as relações de artistas e de exposições que ocorreram no MAM até o ano de 1963, quando funcionava no *foyer* do teatro. Fontes consultadas: COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas; movimento moderno na Bahia**. Tese para concurso de professor assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA. Salvador: 1973; PEDROSA, A. *et al.* (Orgs.). **Lina Bo Bardi**: Habitat. São Paulo: MASP, 2019; acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia (MAB) visitado em 15 de outubro de 2024 e sites de instituições, como o Itaú Cultural e MAM-BA.

menor, destinada às mostras dos artistas iniciantes, durante as grandes exposições". Embora haja essa informação na publicação, nenhuma evidência sobre obra de Aurelino exposta nesse contexto foi encontrada²⁹.

A respeito do período que trabalhou com Mário Cravo Júnior, vinculado constantemente a sua biografia³⁰, não é possível identificar as funções que exercia e o grau de relação que possuíam. Aurelino afirma que trabalhou com o escultor, ajudando-o, assim como relata que trabalhou com Sacadaferri, sem se aprofundar, no entanto, nos respectivos assuntos³¹. O artista Sante Sacadaferri foi assistente de Lina Bo Bardi entre os anos de 1960 e 1964, período que coincide com os acontecimentos relacionados à arquiteta e Aurelino.

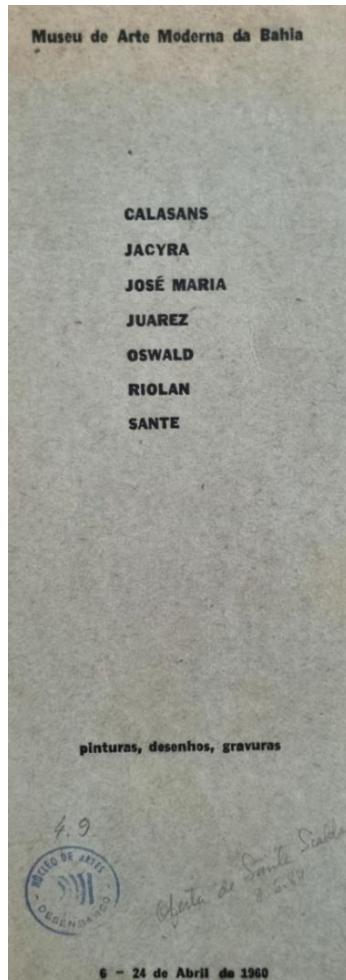
O que se pode verificar é a confusão de datas e eventos atribuídos ao artista, muitas vezes narrados por ele mesmo, perpetuados ao longo do tempo. A respeito dos anos iniciais de trajetória artística de Aurelino dos Santos não é possível separar e identificar o que de fato aconteceu, e o que foi atrelado devido o contexto social e repetição popular. É preciso salientar que muitas informações narradas não foram passíveis de verificação pela pesquisa, não significando, no entanto, que são falsas, uma vez que determinadas fases possuem pouco registro, em especial, sobre Aurelino.

²⁹Apesar da tentativa, não foi possível localizar e ter acesso ao contato da fonte do respectivo trecho.

³⁰Muitas biografias de Aurelino constam essa informação, cf. Marinho, 2012, *op. cit.*, n.p.; figura 6 (arquivo MAB); folder da exposição *Art of Bahia*, 1968 (figura 16), entre outras.

³¹Aurelino, entrevista, *op.cit.*

Figura 5 – Folder de exposição realizada no Museu de Arte da Bahia, 1960



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Embora não seja possível identificar com exatidão o início de sua trajetória artística e compreender exatamente como se deu este processo, sabe-se que Aurelino perseverou na prática após identificar um gosto aflorado e conseguiu tecer relações que o levaram a espaços expositivos. O movimento cultural do período em questão é um fator a ser considerado nesse contexto, uma vez que, conforme explicado anteriormente, havia um interesse das elites intelectuais e dos agentes culturais naquelas artes consideradas populares. O olhar de Lina Bo Bardi certamente estava voltado para esse tipo de produção, sobretudo ao se tratar do trabalho artístico de um sujeito negro, sem formação artística formal, com interesse na pintura e que apresentava uma obra de personalidade e traços individuais.

Antes de dar continuidade, é necessário fazer uma observação: não há uma catalogação unificada e pacífica de todas as mostras que Aurelino participou. Este, inclusive, é um dos fatores que motivaram a pesquisa. Existem registros que atribuem determinadas exposições ao artista, enquanto outros não fazem a mesma menção; assim como há àqueles que repetem

informações, mas que, por vezes, deixam de fora mostras outrora citadas. Dados que se repetem sem verificação ou pequenas confusões sobre datas e fatos são frequentemente encontrados. A pesquisa buscou se aprofundar sobre cada mostra vinculada ao artista nas principais fontes, notando também as que mais se repetem, sem atribuir, no entanto, verdade absoluta a essa repetição. A partir das documentações, registros, imagens e textos, foi possível identificar os espaços por onde o trabalho artístico de Aurelino circulou. Outras vezes, no entanto, essa comprovação não fica evidente através de documentos da própria exposição ou da instituição onde foi realizada, mas, sim, por meio de estudos referentes ao período do evento (por exemplo, a exposição de Aurelino realizada na Galeria Querino, localizada em fontes que catalogam as mostras do período em questão).

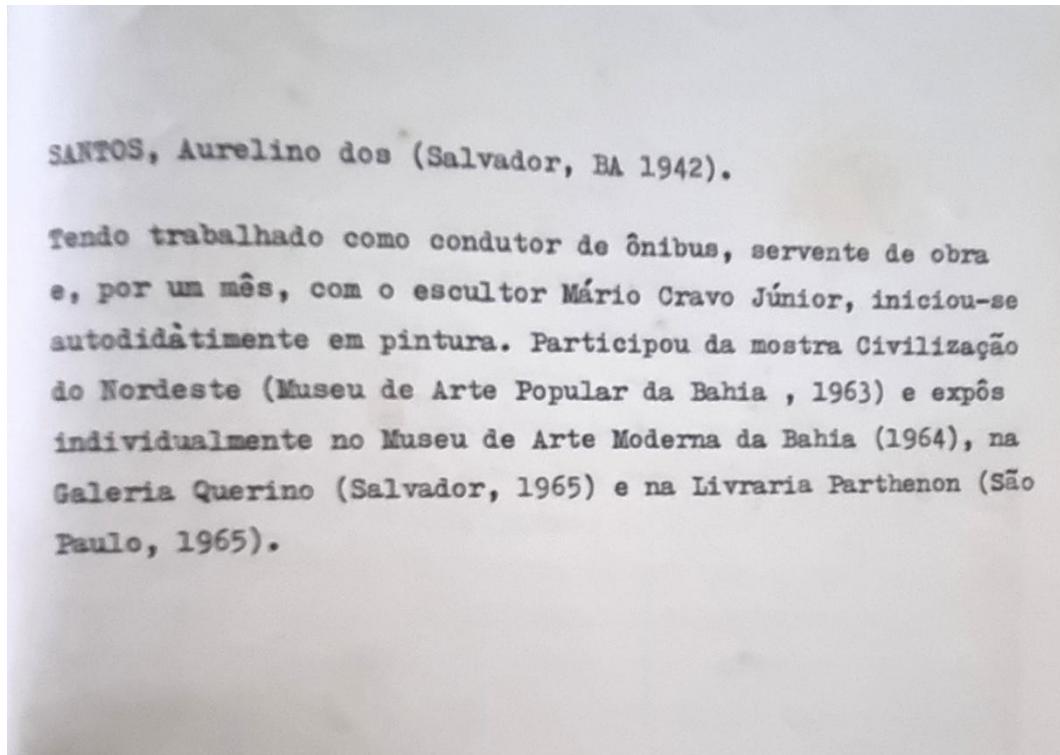
O que restou evidente durante essa investigação foi que não houve um acompanhamento efetivo dos acontecimentos inerentes a seu currículo enquanto artista ao longo do tempo, fazendo que informações a seu respeito ficassem soltas ou mesmo sem o registro oficial. A seguir, estudos e materiais encontrados sobre as exposições que Aurelino participou, em ordem cronológica, a partir do contexto explicitado.

3.1 AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DOCUMENTADAS DE AURELINO DOS SANTOS

Depois da suposta exposição no Teatro Castro Alves, da qual não foram encontradas evidências concretas da participação de Aurelino, a próxima mostra que lhe é atribuída³², como a figura abaixo apresenta, é “Civilização do Nordeste”, ocorrida na inauguração do Museu de Arte Popular, em 1963, no espaço do Solar do Unhão.

³²As outras fontes que atribuem ao currículo de Aurelino esta exposição, são: ARAUJO, Emanoel; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst = Art in Afro-Brazilian religion* = Arte e religiosidade afro-brasileira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 123; MIDLEJ, Dilson. Um panorama heterogêneo. In: **O Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA: catálogo**. São Paulo: Banco Safra, 2008, p. 23; ARAÚJO, Emanoel. Beleza, arte e loucura. In: **Transfiguração do real – Museu Afro Brasil: catálogo**. São Paulo, 2012, n.p.; folder da exposição *Art of Bahia*, de 1968 (figura 16); portfólio do artista em sites de instituições e galerias.

Figura 6 – Arquivo documental de Aurelino com sua respectiva biografia registrado na pasta “Artistas brasileiros”



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Embora haja tal menção na sua história, muitas fontes que versam sobre a respectiva mostra, não trazem o nome de Aurelino na relação de artistas, o que não significa que ele não tenha participado, uma vez que a literatura encontrada parece não destrinchar o nome de todos os artistas que expuseram³³. O nome de Aurelino, por vezes, não é destacado ou é omitido no registro de outras mostras coletivas, conforme será exposto. Encontra-se, no entanto, no catálogo do MAM-BA de 2008, uma nota sobre a exposição de abertura do MAP, que traz indícios mais concretos dessa participação³⁴:

Uma foto da época, do arquivo pessoal de Juarez Paraiso, apresenta um painel com os nomes dos participantes da Bahia naquela mostra. Além dos já mencionados estavam: Mario Cravo Júnior, Raimundo Oliveira, Emanoel Araújo, Jenner Augusto (sergipano, radicado na Bahia), Mirabeau Sampaio, Agnaldo dos Santos, José de Dome (sergipano, porém residia na Bahia), Yêdamaria, Jacyra e Henrique Oswald, Antonio Rebouças, Hélio Oliveira, Betty King (norteamericana, estabelecida na Bahia), Leonardo Alencar, Nacif Ganen, Aurelino, Pedroso, Riolan Coutinho, Antonio José, e um artista que assinava Henrique (Midlej, 2008, p. 23).

³³Coelho, *op. cit.*, p. 43, cita, aproximadamente, 25 nomes de artistas participantes desta exposição, e acrescenta ao final “e outros”. Outras fontes, como páginas de instituições e artigos que falam sobre a mostra, tampouco destrincham o nome de todos os participantes e não fazem qualquer menção a Aurelino.

³⁴Não foi possível acessar o referido arquivo.

A primeira mostra de Aurelino que se tem devidamente documentada é “Aurelino dos Santos – Pinturas”, ocorrida em julho de 1964, no Museu de Arte de Moderna da Bahia, conforme demonstra o documento levantado no acervo da Casa Bardi (figura 7). A respectiva mostra, além de estar descrita em diversas fontes documentais, é registrada como uma mostra individual.

Figura 7 – Prospecto, Aurelino dos Santos. Local e Data: Salvador BA, 07/1964

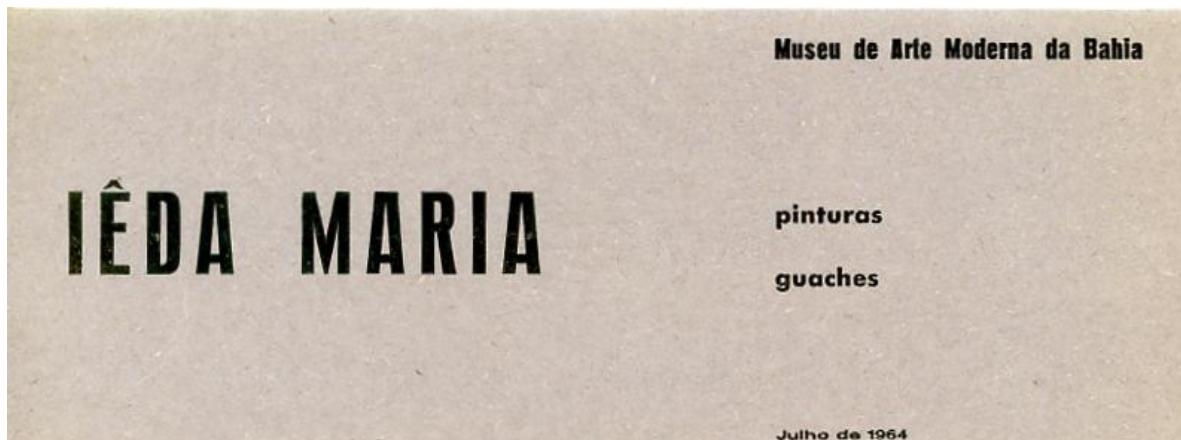


Fonte: acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. ©Reprodução autorizada Instituto Lina Bo e P.M Bardi / Casa de Vidro.

Em conversa com Aurelino, no momento que fala de sua primeira exposição com Lina, ele cita espontaneamente o nome de Yedamaria, e acrescenta: “ela fez a exposição”³⁵. A imagem fornecida pela Casa Bardi não deixa dúvidas de que Aurelino se recorda da exposição de Yemadaria, que ocorreu na mesma época de sua exposição individual no MAM-BA, ou seja, em julho de 1964, como mostra o registro da imagem abaixo:

³⁵Aurelino, entrevista, *op. cit.*

Figura 8 – Prospecto, Aurelino dos Santos. Local e Data: Salvador BA, 07/1964



Fonte: acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. ©Reprodução autorizada Instituto Lina Bo e P.M Bardi / Casa de Vidro.

Conforme mencionado anteriormente, existiu uma relação entre Lina Bo Bardi e Aurelino dos Santos envolvendo auxílio para adquirir materiais e exposição. Ao ser questionado em entrevista sobre como a arquiteta o ajudou a pintar, ele responde: “Ela me deu dinheiro para comprar material”³⁶, enquanto no documentário, Aurelino informa: “Ela me deu material, fiz os quadros, fiz uma exposição”³⁷. Já Tourinho-Peres, conforme supracitado, afirma que o artista recebeu 15 telas da diretora que foram expostas no foyer do Teatro Castro Alves. As informações são confusas e imprecisas, sem falar que o escultor Agnaldo dos Santos, falecido em 1962, ainda é sempre citado nos assuntos do respectivo período.

O que se pode afirmar sobre esta fase é que, até abril de 1964, momento que Lina Bo Bardi saiu da direção do museu, Aurelino teceu alguma relação com a arquiteta, fazendo-o realizar sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna da Bahia ainda naquele ano. Neste contexto, de acordo com os documentos anteriormente citados e com a falta de informações completas sobre as exposições, acredita-se que antes da exposição “Civilização do Nordeste”, em 1963, essa relação já estava presente, a ponto de a diretora ter incluído o trabalho do artista nesta. O que não é impossível, mas parece muito remoto de ter acontecido, devido à imprecisão dos fatos e da falta do nome do artista nos registros, é que alguma obra de Aurelino tenha sido exibida no foyer do Teatro Castro Alves, quando o espaço funcionava como sede provisória do MAM-BA. No que se refere ao apoio fornecido por Agnaldo dos Santos, morador da mesma comunidade de Aurelino, é muito provável que de alguma forma ele o tenha inspirado

³⁶*Ibid.*

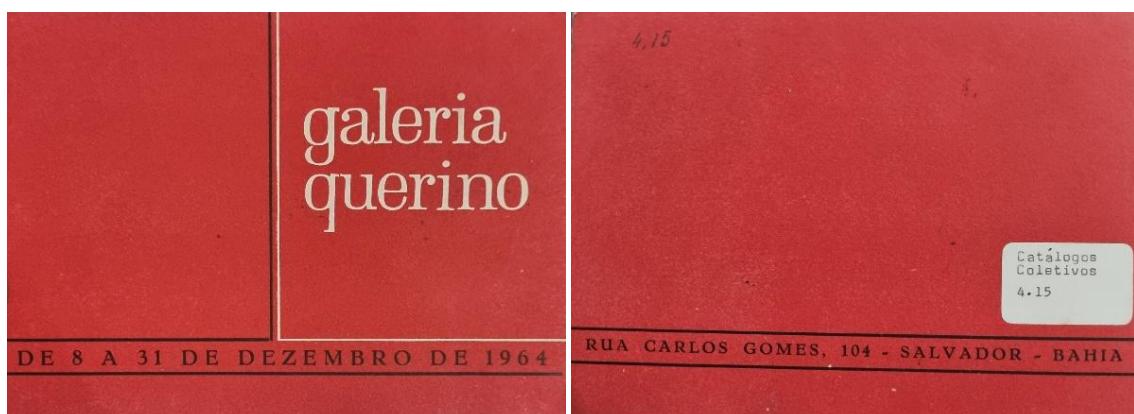
³⁷Teimosia, *op. cit.*, 6min 56s – 7min.

e auxiliado, em especial com Lina, porém, somente se o artista principiante em questão tenha pintado sua primeira tela antes de 1963, uma vez que Agnaldo falece no ano de 1962.

Após o Golpe Militar de 1964, e com a saída de Lina Bo Bardi do MAM-BA, verificou-se uma redução de exposições artísticas e atividades no respectivo museu, basta comparar o número de mostras realizadas entre os 1960-1964 com os anos seguintes. Nesse momento, quando muitos artistas se encontravam sem local para expor, novas galerias de arte estavam surgindo ou se consolidando na cidade, algumas com fins comerciais e outras ligadas a instituições culturais.

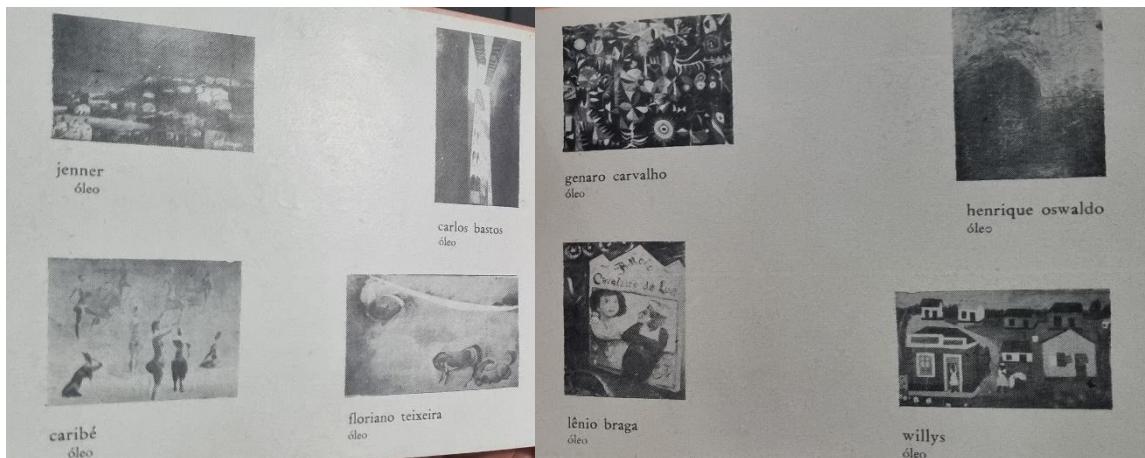
É o caso da Galeria Manoel Querino, que funcionou de 1962-1971, inaugurada na Rua Carlos Gomes e fundada por Reinaldo Eliomar de Freitas Marques da Silva, mais conhecido como Renot, em parceria com o crítico de arte Clarival do Prado Valladares e Cláudir Chaves. Estes dois últimos saíram posteriormente deixando a galeria sob a direção de Renot. O espaço se destacou em Salvador por promover diversas exposições de artistas nacionais e internacionais, como Carlos Bastos, Agnaldo dos Santos, Flávio Tanaka, Tsuchimoto, Mirabeau Sampaio, Lênio Braga, Heitor dos Prazeres, entre muitos outros.

Figura 9 – Frente e verso de folder de exposição da galeria Querino do ano 1964



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia. Foto da autora realizada no dia 15/11/2024.

Figura 10 – Conteúdo do folder de exposição da galeria Querino do ano 1964



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

A segunda exposição de Aurelino que se tem registro é a que ocorreu na Galeria Querino no ano de 1965, intitulada “Aurelino dos Santos – Pinturas”, descrita na tese de Coelho (1973, p. 58) após levantamento das exposições realizadas na respectiva galeria naquele período³⁸. A exposição na galeria Querino é também relembrada por Aurelino: “depois dessa exposição fiz uma outra exposição na galeria Querino, com Renot”³⁹. Aurelino diz que essa exposição sucedeu a primeira que teria realizado com Lina Bo Bardi, depois da ajuda da diretora com o material.

Após a exposição na Galeria Querino, Aurelino teria exposto na galeria Bazarte, que, conforme citado anteriormente, apoiava novos artistas, funcionava como um espaço de pesquisa e fomentava o espaço artístico na cidade. Continuando a cronologia sobre o início de sua pintura no documentário, Aurelino registra: “Fiz uma outra exposição numa galeria que tinha ali no Politeama, com nome Bazarte... e aí continuei pintando”⁴⁰. Além disso, o folder da exposição *Art of Bahia* de 1968 (figura 16), discorre expressamente sobre este local de exposição ao descrever a biografia do artista: “participated in exhibitions at the Galeria Bazarte”⁴¹.

Antes de continuar com as exposições, é importante pontuar que existiu um momento, neste período inicial da carreira de Aurelino, em que ele morou na cidade de São Paulo. Não foi possível coletar muitas informações sobre estes anos de sua vida, tais como o período exato de permanência e as motivações desse deslocamento. Em entrevista, o artista informa que foi

³⁸A respectiva exposição também está registrada nas respectivas fontes: Araújo, E.; Moura, C.E.M, *op. cit.*, p. 123; figura 6 (arquivo documental do MAB).

³⁹Teimosia, *op. cit.*, 7min 3s – 7min 10s.

⁴⁰*Ibid.*, 7min 14s – 7min 28s.

⁴¹“participou de exposições na Galeria Bazarte” (tradução nossa).

para São Paulo de “1964 pra 1965”⁴² e questionado sobre com quem morou na capital paulista, responde: “morei em hotel. Hotel na Santa Efigênia. Era 2 conto”⁴³. Em seguida, a respeito de ter pintado na cidade, Aurelino fala: “Pintei. Na casa de Hélio Greemberger. Eu morei quase 1 ano... na casa dele [...] 1 ano e 6 meses na casa dele”⁴⁴. Tourinho-Peres, sobre este período na capital paulista, comenta: “Deixa o museu quando Lina se afasta, mas recebe convite para mudar-se para São Paulo, não consegue ambientar-se e retorna à Bahia” (2021, p. 79). Justinho Marinho afirma que foi entre os anos de 1965 e 1967 que Aurelino residiu em São Paulo, mas que não teria conseguido sobreviver como artista⁴⁵.

Sobre a possibilidade de Aurelino ter trabalhado no MASP, conforme o artista afirma em entrevista com a autora, bem como algumas pessoas do meio da arte reproduzem, a pesquisa não encontrou nenhum dado nos arquivos do Museu de Arte de São Paulo: nem na relação de funcionários que já passaram pela instituição e em nenhum registro do museu entre os anos 1964-1968⁴⁶.

Interessa ressaltar o que escreve a psicanalista Tourinho-Peres (2021, p. 79) sobre o modo que Aurelino fala a respeito de trabalhar no Museu de Arte Moderna da Bahia no período que teria antecedido a doação das 15 telas de Lina, supostamente expostas no foyer do Teatro Castro Alves:

Veio de Lina Bo Bardi, então diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia, outro gesto de reconhecimento de capital importância: foi contratado para trabalhar no Museu. Refere-se a esse período que durou cerca de um ano, como tendo sido muito bom. “Eu ficava olhando os quadros, era só o que eu fazia”.

Na entrevista realizada com Aurelino, ele responde que quando estava em São Paulo encontrou com Lina no museu, que trabalhou no MASP, e que sua função era tomar conta dos quadros. Função muito similar descrita para a psicanalista no trecho recortado acima, que teria ocorrido no Museu de Arte Moderna da Bahia. O que se pode concluir desse período da vida do artista, que se mostra confuso, com muitas informações parecidas, porém sem asseguramentos, é de que, mais uma vez, a relação de Lina Bo Bardi com Aurelino pode ter resultado em desdobramentos, como o trabalho em um dos museus que a diretora fez parte da direção (MAM-BA e MASP), talvez até de modo informal, e que sua ida à São Paulo, que se

⁴²Aurelino, entrevista, *op. cit.*

⁴³*Ibid.*

⁴⁴*Ibid., et. seq.*

⁴⁵Marinho, 2012, *op. cit.*, n.p.

⁴⁶Busca realizada pelo setor de pesquisa do MASP e em visita presencial ao setor da instituição em 10 de outubro de 2024.

deu, aproximadamente, entre os anos de 1964 e 1966, pode ter sido incentivada pela arquiteta italiana.

Duas fontes citam uma exposição do artista Aurelino dos Santos no ano de 1965, na Galeria Parthenon em São Paulo⁴⁷. Essa pesquisa não encontrou dados sobre uma galeria em São Paulo com este nome, exceto uma livraria de grande importância na cidade, denominada Livraria Pathernon. Em um artigo sobre bibliotecas particulares e acervos especiais, ao discorrer sobre a coleção da empresária e colecionadora Ema Klabin, Costa e Napoleone (2017, p. 13) demonstram a relevância e particularidade da respectiva livraria a partir dos anos 1950:

A partir dos anos 1950, paralelamente à formação de sua coleção de arte, Ema começou uma significativa coleção de livros raros. Segundo a documentação encontrada, muitos desses livros foram adquiridos de importantes livrarias especializadas em São Paulo, como a Parthenon, Kosmos e Astréia. (...) O Bibliófilo José Mindlin (1914- 2010) influenciou Ema no início da sua coleção, durante a sua atuação na Livraria Parthenon. Também se observa o interesse por viajantes, e por arte.

Outro artigo cita a Livraria Parthenon e seu contexto de prestígio no período em questão:

A consolidação das instituições de ensino superior no tecido social e urbano da cidade acompanhava a lógica de expansão da capital paulista do “centro velho” para o que foi chamado de “centro novo”. Este espaço progrediu entre 1940 e 1960, atraindo não somente universidades e livrarias, como [também] estabelecimentos de luxo localizados, principalmente, nas ruas Marconi e Barão de Itapetininga. (...) A Marconi era a sede das livrarias Teixeira, outrora dos irmãos Teixeira, e Jaraguá, de Alfredo Mesquita; a Barão era considerada como uma das ruas mais prestigiosas e seletas de São Paulo: ficava a quatrocentos metros da Praça Ramos, endereço da Mappin (a maior loja de departamento da cidade), onde se sediava a Folha de S. Paulo, da Confeitaria Vienense, das livrarias Parthenon, de José Mindlin, e Brasiliense, de Caio Prado Jr (Marchetti; Quinta, 2023, p. 81).

Verifica-se que o meio social paulista era composto por diferentes especificidades que faziam interagir diferentes tipos de arte. Aurelino, quando esteve em São Paulo no período em questão, teve acesso a novas pessoas e lugares, e assim como desenvolveu relações em Salvador, pode ter desenvolvido na capital paulista, de modo que fizesse circular sua produção artística. Ao retornar para a Bahia naquela mesma década, Aurelino ainda encontrou na cidade um movimento artístico e cultural pungente.

Foi a partir de 1966⁴⁸ que o artista Justino Marinho (1949) teve seu primeiro contato com a obra de Aurelino dos Santos, na Galeria Convivium, espaço fundado em 1965 pelos

⁴⁷ São elas: Araújo, E.; Moura, C.E.M, *op. cit.*, p. 123; figura 6 (arquivo documental do MAB).

⁴⁸ Entrevista realizada com Justino Marinho em 10 de novembro de 2023, Salvador. (Informação verbal). Nesta entrevista e em Marinho, 2012, *op. cit.*, o artista afirma que o primeiro contato com a obra de Aurelino foi em 1966.

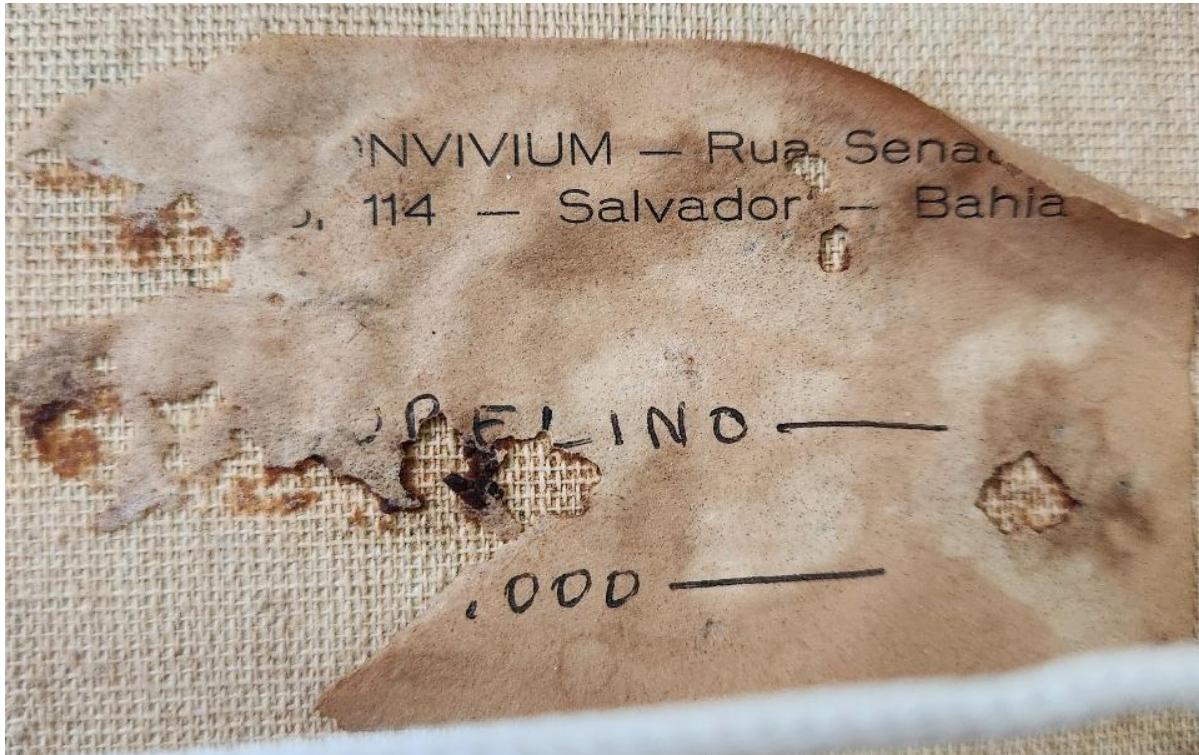
irmãos Albertoni e Liani Bloisi, na rua Senador Costa Pinto, nº 114, em Salvador. Coelho (1973, p. 32) salienta o papel da galeria na promoção de palestras, debates e no auxílio para artistas adentrarem no meio artístico. O espaço, que chegou a contar com a direção do artista Juarez Paraíso (1934), expunha artistas de vanguarda e técnicas de desenho e gravura. Embora tenha feito parte do circuito artístico de Salvador, a galeria não durou muitos anos, fechando suas portas no início do ano de 1968. Montes (2012, p. 31), contextualiza:

É contra o pano de fundo dos anos 60 e da verdadeira revolução cultural que a Bahia viveu no período que é preciso ver a trajetória de Aurelino, como lembra ainda Justino. Ele conheceu o pintor em 1968 na galeria Convívio (SIC), onde se reuniam os grandes artistas da cidade e os de fora, Rubem Valentim, Mário Cravo, Agnaldo, Jamison Pedra, e também Aurelino, que fazia parte da chamada geração 60, de Emanoel Araújo, Fernando Coelho, José Maria. A universidade e o Museu de Arte Moderna também impulsionavam as transformações na arte na Bahia, e na época havia grande interesse pelos artistas *naïf*, primitivos.

Embora não tenha sido encontrada nenhuma referência direta de exposição de Aurelino na respectiva galeria, chama atenção uma etiqueta do espaço encontrada no fundo de uma de suas obras (figura 11)⁴⁹. Ainda que deteriorada, é possível ler o endereço, parte do nome da galeria e do artista. Esse dado demonstra que as obras de Aurelino já circulavam nos ambientes artísticos de relevância da capital no final da década de 1960.

⁴⁹Nas literaturas que listam as exposições ocorridas na Galeria Convivium, nenhuma faz referência a Aurelino. Cf. Coelho, *op. cit.*, pp. 50-51.

Figura 11 – Etiqueta da Galeria Convivium encontrada no fundo da tela de uma obra de Aurelino dos Santos, datada de 1966



Fonte: autora, 2025.

A pesquisa pelo popular e pelo folclore realizada pela primeira geração de artistas modernos baianos e o desenvolvimento das galerias de arte comerciais durante a década de 1960 proporcionaram o interesse do mercado local por obras consideradas primitivas. Lima (2011, p. 8) explica:

O interesse dos primeiros modernistas pela cultura e arte popular é o grande exemplo de que, a estética do homem —simples e seus fazeres, despertavam os olhares de uma nova arte balizada na identidade cultural do brasileiro. O artesanato, a arte popular, os quadros primitivos e tantas outras expressões artísticas consideradas, preconceituosamente, como — arte menor ou — não arte obtêm valores artísticos imensuráveis no Modernismo.

Conforme explicado no subcapítulo 2.1.2, a arte que era considerada primitiva, naquele período, era aquela praticada por pessoas autodidatas, livres de convenções acadêmicas ou de estilos formais, em especial, com liberdade no que tange à criatividade e espontaneidade. Os valores associados a este conceito estavam fortemente ligados a referências europeias e ocidentais de civilização e evolução. Da mesma forma, vigorava o sentido da arte *naïf*, esta, traduzida do francês como “ingênuo”, remetia a obras de composição planas, sem perspectiva geométrica linear, com linhas figurativas e composições coloridas. Ambas as classificações

permeavam o ideário de arte popular em voga na Bahia na década de 1960 e influenciavam o mercado de arte local:

Os turistas, que afluem à Bahia em certas épocas do ano, preferem adquirir trabalhos de primitivos; o potencial do mercado de vendas a turistas cresceu muito com a atuação dos “marchands”, exclusivamente preocupados com o lucro certo. Esse tipo de filosofia mercantilista se fundamenta no fato de que é muito fácil e rentável vender ao turista uma lembrança da cidade – quadros com vistas do Pelourinho, Lagoa do Abaeté, Igreja do Bomfim, etc. – do que procurar desenvolver, no público, autênticos valores estéticos, o gosto pela arte, e criar um mercado consumidor (Coelho, 1973, p. 36).

O desenvolvimento de pesquisas em relação aos conceitos de arte primitiva, *naïf* e popular, bem como o olhar atento a preconceitos e atualizações no que tange a qualificação de “quadros com vistas” devem ser levadas em consideração ao revisitar a literatura que estudou o período em questão. O que se quer demonstrar é o conceito de arte que era valorizado naquele momento em Salvador, cidade que não passava ilesa aos movimentos nacionais. Nesse sentido, chama atenção as publicações dos jornais da capital paulista da década de 1960, anunciando os cursos de arte moderna e arte primitiva ministrados no MASP:

Figura 12 – Publicações de jornais da capital paulista, 1964

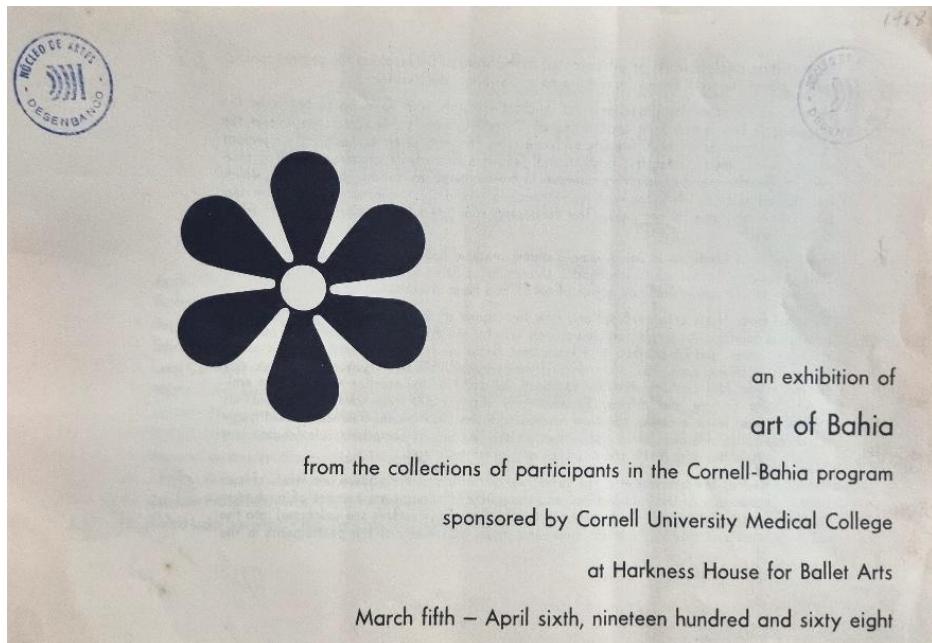


Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Este cenário que focava no primitivo, regional e popular não impediu que uma nova geração de artistas baianos surgisse em busca de novas linguagens durante a década de 1960. Essa nova geração almejava também encontrar uma subjetividade artística universal, deixando um pouco de lado o folclore e o tradicional. Compõem este grupo: Juarez Paraíso, Emanoel Araújo, Adam Finerkaes, Edison Luz, Riolan Coutinho, entre outros artistas. Neste período, a Bahia ainda recebeu duas Bienais Nacionais de Artes Plásticas: a primeira em 1966 e a segunda no ano de 1968, esta última, teve obras censuradas e logo foi fechada com as consequências do AI-5, decretado próximo à abertura desta.

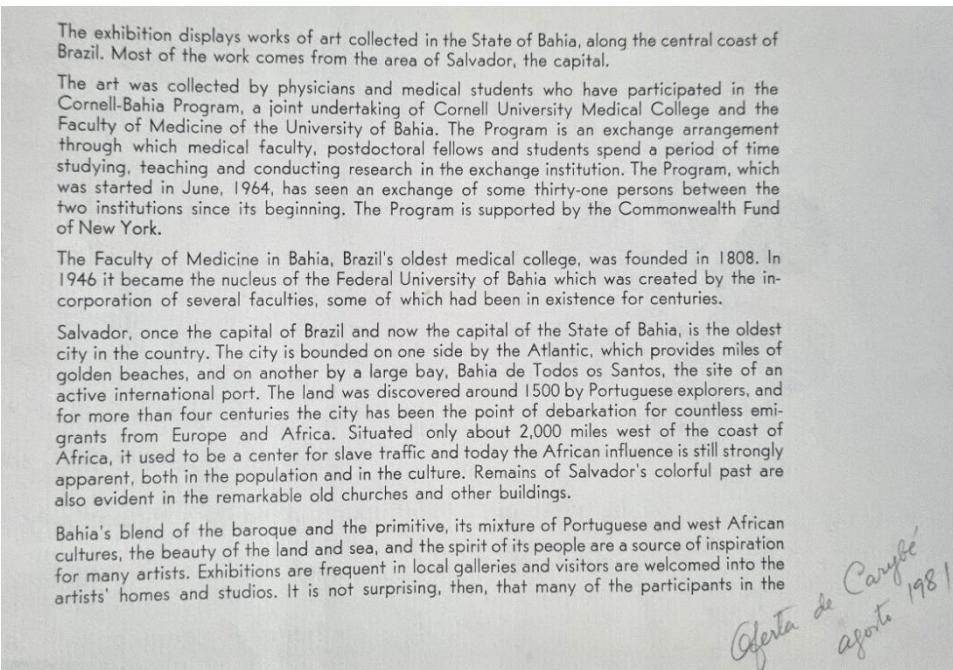
Em 1968, no período que vai de 5 março a 6 abril, é realizada uma exposição coletiva denominada *Art of Bahia*, na *Harkness House for Ballet Arts*, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América. De acordo com as informações do folder (figuras 14 e 15), a exposição se deu com obras adquiridas na Bahia por médicos e estudantes da Universidade de Cornell, muitos na cidade de Salvador pela primeira vez, graças a um Programa realizado com a Universidade de Medicina na Bahia que ocorria desde junho de 1964.

Figura 13 – Capa do folder da exposição *Art of Bahia*, 1968



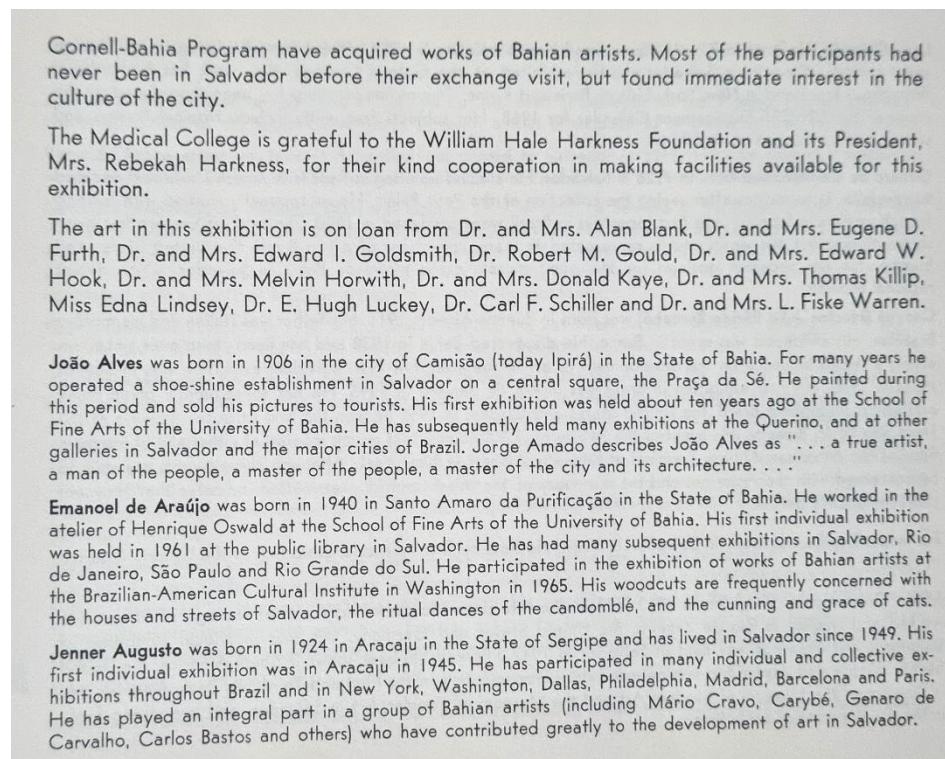
Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Figura 14 – Descrição da exposição *Art of Bahia*, 1968



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Figura 15 – Descrição da exposição e biografia resumida dos artistas participantes da exposição *Art of Bahia*, 1968



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

O folder da respectiva exposição contém uma breve história da capital baiana, ressaltando suas praias, a “descoberta”⁵⁰ por exploradores portugueses em 1500, a intensa imigração de europeus, em especial de africanos, e a forte influência destes à cultura da cidade que teria se desenvolvido em meio ao tráfico de escravos. Destaca ainda o barroco e o primitivo da Bahia, em conjunto com as culturas portuguesas e africanas, a beleza da terra e do mar, e o espírito das pessoas que serviriam de inspiração para muitos artistas. Nota-se a informação de que exposições eram frequentes em galerias locais e que os visitantes eram bem-vindos nos ateliês e nas casas dos artistas. O conteúdo desse registro evidencia pensamentos colonialistas e contextualiza os parâmetros utilizados para embasar o primitivismo. Alguns artistas presentes nessa exposição eram assim classificados, como João Alves e Raimundo de Oliveira, sem falar que o próprio Aurelino dos Santos é de imediato descrito como “*a primitive painter of Bahia*”⁵¹:

⁵⁰Entre aspas, devido ao desuso da expressão que ressalta o referencial europeu.

⁵¹“um pintor primitivo da Bahia” (tradução nossa).

Figura 16 – Biografia resumida dos artistas participantes da exposição *Art of Bahia*, 1968

Ana Lucia Passos is a young artist in her mid-twenties who was born in Cachoeira in the state of Bahia. She began to paint in 1963 and held her first exhibition at the Galeria Bazarte in 1964. This exhibition was introduced by Jorge Amado who applauded her ability to capture the colors and mysteries of Bahia.

Joaquim Pedroso was born in 1935 in Crato in the state of Ceará. He has lived in Salvador for more than ten years. He has held exhibitions at the Galeria Bazarte.

Jamison Fraseres was born in 1938. He studied architecture at the University of Bahia. He has held individual exhibitions in Salvador at the Galeria Bazarte, the Gallery of the United States Information Service and the Museum of Modern Art.

Durval Queiroz is a young artist who has participated in collective exhibitions at the Galeria dos Novos in Salvador.

João José Rescal has lived in Bahia for many years and is widely recognized for his warm and colorful portrayal of Bahian scenery. He has held exhibitions throughout Brazil. He is a Professor at the School of Fine Arts of the University of Bahia.

Francisco Sampaio (Chico Diabo) was born in 1940. He worked initially as an automobile repair man. He then became interested in sculpture and worked in the atelier of Mário Cravo Junior. His sculpture has been exhibited at the Galeria Le Dôme and Galeria Bahiarte in Salvador.

Aurelino dos Santos is a primitive painter of Bahia whose first individual exhibition was held in 1964 at the Museum of Modern Art in Salvador. He has also participated in exhibitions at the Galeria Bazarte and a show of paintings of artists of northeast Brazil. He worked for a period in the atelier of Mário Cravo Junior.

Vivaldo Santos was born in 1925. He has worked in recent years at the Museum of Modern Art under the general supervision of Mário Cravo Junior. His sculpture is in wood.

Edylson Silva is a young artist who was born in the interior of the state of Bahia. He has had no formal instruction in art. His first individual show was at the Galeria Bahiarte in Salvador in 1965. He works in black and white and his paintings often emphasize the bitter reality of the hunger and misery of poor people.

We are grateful to Mrs. Melvin Horwith and Mrs. Ronald Sakal for their guidance in hanging the exhibition.

Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Figura 17 – Ficha técnica das obras participantes da exposição *Art of Bahia*, 1968

**ART OF BAHIA
HARKNESS HOUSE**

March 5 through April 6, 1968

Paintings, Drawings, Watercolors, Woodcuts
and Tapestries

1. **Jayne Cruz:** *Untitled*, 1965. Oil on Canvas.
 2. **Betty King:** *Casas*, 1966. Mixed media on canvas.
 3. **Betty King:** *Farol*, 1966. Mixed media on canvas.
 4. **Edison da Luz:** *Untitled*. Woodcut.
 5. **Lucy Calenda:** *Menina do Amarelo*, 1964. Oil on canvas.
 6. **Mário Cravo Junior:** *Desenhos para Escultura*, 1965. Ink drawing.
 7. **Joaquim Pedroso:** *Igreja do Mont-Serrat*, 1965. Oil on canvas.
 8. **Patrick Kennedy Maderos:** *Mulher dos Gatos*, 1966. Oil on canvas.
 9. **Emanoel de Araújo:** *Gatos*, 1964. Woodcut, artist's proof.
 10. **Jamison Praseres:** *Untitled*, 1965. Oil on canvas.
 11. **Jamison Praseres:** *Portas*, 1964. Ink drawing.
 12. **Eurico Luiz:** *Saveiros*, 1965. Ink and watercolor.

13. **Aurelino dos Santos:** *Igreja da Boa Viagem*, 1964. Oil on canvas.
 14. **Fernando Coelho:** *Alagados—Estudo em Amarelo*, 1964. Oil on canvas.
 15. **João José Rescal:** *Baianas*, 1965. Oil on canvas.
 16. **Eurico Luiz:** *Mulher com Flores*, 1965. Watercolor.
 17. **Nacif Gamem:** *Bois*, 1964. Ink drawing.
 18. **Reinaldo Eckenberger:** *Untitled*, 1966. Oil on composition board.
 19. **Imamura:** *Untitled*, 1964. Ink drawing.
 20. **Eurico Luiz:** *Movimento*, 1964. Ink drawing.
 21. **Reinaldo Eckenberger:** *Casas*, 1966. Oil on composition board.
 22. **Edylson Silva:** *Sofrimento*, 1966. Oil on canvas.
 23. **Jenner Augusto:** *Barcos*, about 1962. Oil on canvas.
 24. **Eurico Luiz:** *Menina com Flor*, 1965. Oil on canvas.
 25. **Gilberto de Oliveira:** *Mulher*, 1966. Woodcut, numbered 3/5.
 26. **Carlos Estivalves:** *Soldado*, 1964. Oil on paper.
 27. **João Alves:** *Festa do Bonfim*, 1964. Oil on canvas.
 28. **Carlos Estivalves:** *Untitled*, 1965. Oil on composition board.
 29. **Carybé:** *Vaqueiros*, about 1961. Watercolor.
 30. **Eurico Luiz:** *Untitled*, 1964. Ink drawing and watercolor.
 31. **Durval Queiroz:** *Candomblé*, about 1964. Oil on canvas.
 32. **Lygia Milton:** *Farol do Mont-Serrat*, 1966. Oil on canvas.
 33. **Jenner Augusto:** *Paisagem*, 1966. Oil on canvas.

34. **Ana Lucia Passos:** *Cruz do Pascoal*, 1965. Oil on canvas.
 35. **Carybé:** *Capoeira*, 1965. Watercolor.
 36. **Carybé:** *Oxún, Xangô e Ogum*, 1966. Watercolor.
 37. **João José Rescal:** *Pelourinho*, 1965. Oil on canvas.
 38. **Jenner Augusto:** *Procissão dos Navegantes*, 1966. Oil on canvas.
 39. **Adam Firnekaes:** *Barroco Baiano*, 1965. Woodcut.
 40. **Adam Firnekaes:** *Barroquinha*, 1965. Woodcut.
 41. **José de Dome:** *Pássaro*, 1964. Watercolor.
 42. **Edelweiss da Almeida Dias:** *Virginia*, 1964. Oil on canvas.
 43. **Raimundo de Oliveira:** *Pieta*, 1965. Oil on canvas.
 44. **Jenner Augusto:** *Alagados*, 1965. Oil on canvas.
 45. **Carybé:** *Vadias*, 1966. Watercolor.
 46. **Patrick Kennedy Maderos:** *Jacu e Guarana*, 1967. Tapestry.
 47. **Patrick Kennedy Maderos:** *Borboletas*, 1966. Tapestry.
 48. **Genaro de Carvalho:** *Jardim Tropical*, 1964. Tapestry.
 49. **Genaro de Carvalho:** *Jardim do Pequeno Poeta*, 1962. Tapestry.
 50. **Patrick Kennedy Maderos:** *Flor das Borboletas*, 1965. Tapestry.
 51. **Genaro de Carvalho:** *Pássaros*, about 1964. Tapestry.
 52. **Patrick Kennedy Maderos:** *Pássaros da Amazônia*, 1966. Tapestry.
 53. **Patrick Kennedy Maderos:** *Pássaros da Amazônia*, 1966. Tapestry.
 54. **Anna Georgina:** *Luz e Mariposas*, 1966. Egg tempera.

Sculpture

1. **Francisco Sampaio:** *Pratos de Bateria*, 1965. Steel and bronze.
 2. **Francisco Sampaio:** *Exú Orabé*, 1966. Steel and bronze.
 3. **Mário Cravo Junior:** *Yemanjá*, 1966. Steel and bronze.
 4. **Francisco Sampaio:** *Porta Bandeira*, 1965. Steel and bronze.
 5. **Vivaldo Santos:** *Creoula*, 1966. Wood.
 6. **Vivaldo Santos:** *Negra do Congo*, 1966. Wood.
 7. **Mário Cravo Junior:** *Figura Número 6*, 1966. Steel and bronze.
 8. **Francisco Sampaio:** *Capoeira*, 1966. Steel and bronze.
 9. **Vivaldo Santos:** *Mãe Preta*, 1966. Wood.
 10. **Francisco Sampaio:** *Soldado*, 1965. Steel and bronze.
 11. **Vivaldo Santos:** *Mulher*, 1966. Wood.
 12. **Vivaldo Santos:** *Tocador de Atabaque*, 1966. Wood.
 13. **Mário Cravo Junior:** *Guerreiro*, 1965. Steel and bronze.
 14. **Sculptor Unknown:** *Untitled*, 1966. Wood.

Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Interessante observar como a obra de Aurelino, datada de 1964 (Igreja de Boa Viagem, óleo sobre tela), situa-se, neste período, entre os artistas influentes e em ascensão, como Carybé, João José Rescala, Mário Cravo Jr, Jenner Augusto, Emanoel Araújo, Fernando Coelho, entre outros, corroborando com a informação trazida por Montes supracitada de que Aurelino se formou entre a geração de artistas da década de 1960.

Os anos que sucederam o resplendor artístico e cultural da Bahia das décadas de 1950 e 1960, e que chegou a culminar em duas Bienais Nacionais, foram muito diferentes em decorrência do regime militar, que ficou no poder no Brasil até o ano de 1985. O estado da Bahia sofreu com as censuras e o freio das atividades artísticas livres, bem como com o retorno do foco da arte para o eixo sudeste do país. Algumas das primeiras galerias fecharam suas portas, e outras foram oportunamente abertas, continuando a função comercial que já havia sido instaurada no local. Os artistas buscavam consciência e liberdade, em um clima de contracultura, através de novas linguagens e expressões, o que propiciou o advento de uma nova geração. Aurelino, que presenciou o desenvolvimento dessa nova fase, continuou pintando e criando relações com os novos agentes que foram se estabelecendo no circuito artístico da cidade.

3.2 O OFÍCIO DE ARTISTA: RELAÇÕES DESENVOLVIDAS

As obras de Aurelino dos Santos estiveram presentes na Galeria O Cavalete, de propriedade de Jacy Britto. A galeria que iniciou suas atividades no ano de 1971 no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, funcionou até a década de 1980, em um espaço do Salvador Praia Hotel, ao lado de outras galerias. O jornalista e crítico de arte Renyvaldo Brito se recorda de ver Aurelino dos Santos na respectiva galeria, ainda na década de 1970, sempre levando um quadro debaixo do braço que era entregue a Jacy Britto após pagamento⁵². Renyvaldo diz que já naquele período, Aurelino se comportava de modo peculiar: ficava calado, observando tudo, não sendo possível desenvolver um diálogo com ele. O jornalista se recorda do interesse, naquela época, por artistas autodidatas, primitivos, e da ascensão de galerias no mercado de arte que, segundo ele, chegou a ter uma oferta muito grande de artistas.

A maioria dos galeristas que passaram a ter relações com Aurelino o conheceram na galeria O Cavalete, quando ela funcionava no Salvador Praia Hotel, na década de 1980⁵³. Do mesmo modo que Renyvaldo descreve Aurelino na década de 1970, estes galeristas se recordam

⁵²Entrevista realizada com Renyvaldo Brito em 30 de julho de 2024, Salvador/BA.

⁵³Refere-se aos galeristas Roberto Alba e Paulo Darzé, entrevistados, respectivamente, em 18 de setembro de 2024, e 23 de outubro de 2024, Salvador.

do artista calado, vendendo suas obras para Jacy Britto. A filha da galerista, Cristiana Britto, recorda-se do artista na galeria de Ondina (Salvador Paria Hotel) sempre levando 1 umas 2 obras e vendendo-as por valores por muito baratos para a mãe dela⁵⁴.

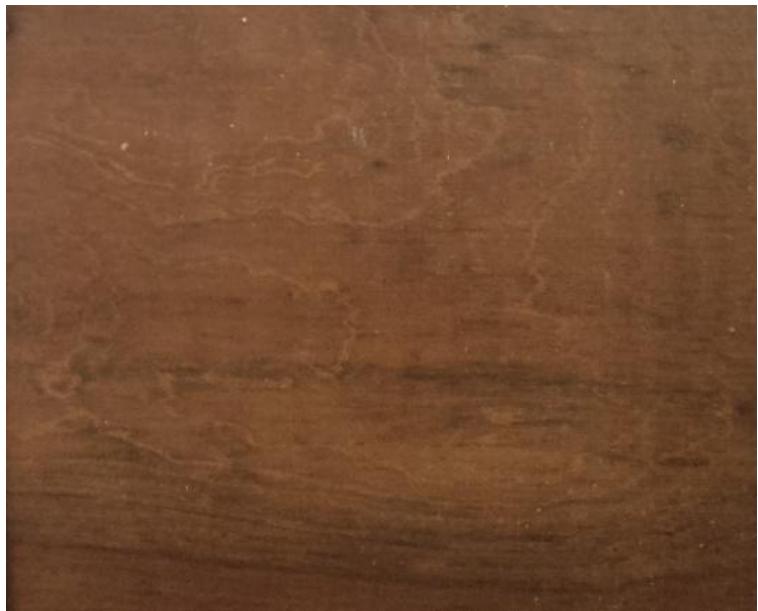
Este hábito de Aurelino se estendeu para outros galeristas que abriram suas portas na década de 1980 e, perpetuou-se nos anos que se passaram. Além da Galeria O Cavalete, Aurelino passou a frequentar semanalmente as galerias de Paulo Darzé, ora denominada Escritório de Arte da Bahia, a de Roberto Alban e a Prova do Artista, levando suas obras, coletando seu dinheiro e observando o entorno, ora calado, ora mais aberto a observações ou a conversas pontuais. A proximidade geográfica de algumas dessas galerias em determinados momentos, como na década de 1980 no Salvador Praia Hotel, em Ondina, e na década de 1990, no bairro da Graça, facilitava o percurso de Aurelino entre os espaços, que não escondia a falta de exclusividade que mantinha com todas, prática não convencional para o mercado. Montes (2012, p. 32), afirma:

Aurelino passou a depender quase só dos galeristas que o conheciam na década de 1980 na galeria O Cavalete, e que ele continuou a frequentar, depois que ela foi fechada. Paulo Darzé, do antigo Escritório de Arte da Bahia, Veranice Gornik, da Prova do Artista, e alguns galeristas passaram a comprar suas obras, e é disso que ele sobrevive.

Tanto os galeristas quanto Cristiana Britto, lembram que Aurelino costumava andar com obras, envoltas em um papel, de tamanhos pequenos e médios, de modo que coubessem debaixo do seu braço. A filha da galerista, recorda-se ainda da precariedade do chassi e da tela que compunham as obras do artista que a mãe dela comprava. O galerista Roberto Alban, ao relembrar da precariedade destes materiais, informa que comprava telas para o artista e o levava para comprar material no bairro do 2 de julho. Paulo Darzé diz que Aurelino, por vezes, levava para ele na galeria as notas das lojas onde comprara seu material, e ele então dava-lhe o valor correspondente. Ressalta, no entanto, que isso não impedia o artista de utilizar outros suportes quando queria, como fundos de gaveta, eucatex ou demais materiais rígidos. Ambos revelam que o respectivo material pago por eles, ocasionalmente, era entregue pelo próprio artista a outros, uma outra prática inusitada que Aurelino realizava e submetia o mercado, que cedia de forma espontânea.

⁵⁴Entrevista realizada com Cristiana Britto no dia 18 de outubro de 2024, Salvador.

Figura 18 – Fundo de tela de obra de 1965 de Aurelino dos Santos (respectiva frente na figura 34)



Fonte: coleção particular.

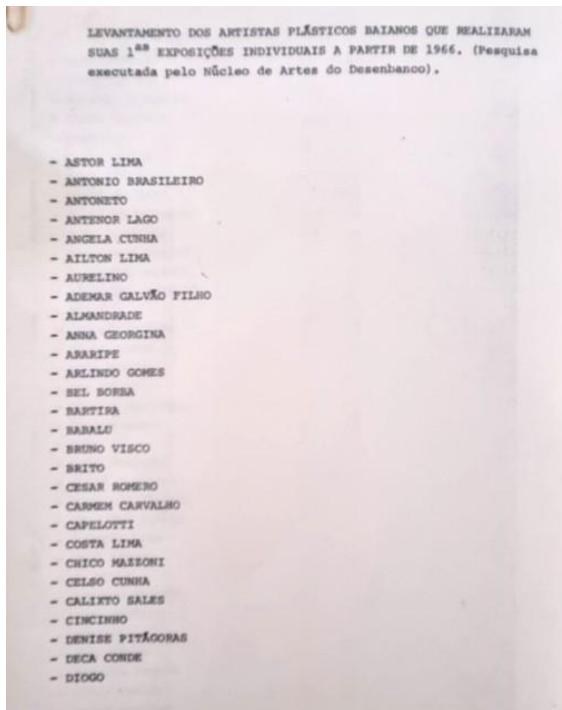
Assim, os galeristas ressaltam como Aurelino não tinha compromisso de exclusividade com ninguém, e tampouco era possível lhe dizer o que fazer. Paulo Darzé chama atenção para o fato de que Aurelino não repetia obra, o que pode ser observado ao verificar sua produção desde o início. Embora seja possível notar fases em que algo prevaleceu, como colagem, forma geométrica ou símbolo, trata-se sempre de produções diferentes que levam a identidade do artista. A respeito de sua espontaneidade, Cristiana Britto recorda-se do dia que Aurelino chegou com um retrato dela e de seu marido pintados por ele no ano de 1985. Paulo Darzé também, sem solicitar, recebeu uma obra, a qual o artista disse ser um retrato de Paulo no ano de 1993.

Embora frequentasse semanalmente as galerias de arte, Aurelino não costumava socializar. Cristiana Britto informa que sua mãe costumava promover almoços para os artistas nos dias de sábado, mas que Aurelino não frequentava. Da mesma forma, relatam os galeristas e demais pessoas a respeito de vernissages: o artista nunca era visto naqueles eventos. Ele é sempre relembrado como este sujeito que entrava quieto nos lugares e observava tudo, sobretudo as obras. Havia dias em que se mostrava mais aberto a conversas ou a comentários pontuais, e outros, em que seus devaneios estavam mais aflorados. Era comum notar o artista misturando lucidez e fantasia em um mesmo argumento.

Seja por suas características particulares ou não, Aurelino nunca compôs um grupo de artistas oficial ou participou ativamente de alguma atividade, muito embora tenha testemunhado as mais diversas fases da Bahia desde a década de 1960. A falta de seu nome é notória em

diferentes tipos de registros⁵⁵. O artista parece ser opcional dentro do contexto histórico, e quando citado, por vezes, não conta com o devido aprofundamento e pesquisa a respeito de sua obra e trajetória, como se percebe na figura 6 *supra*, que fornece uma biografia em poucas linhas, e na Figura 19 *infra*, que o coloca como um dos artistas que fizeram exposição individual apenas a partir de 1966⁵⁶. Outra situação frequente é percebida em registros de exposições que deixam o nome de Aurelino subentendido entre os “outros”, deixando de colocá-lo entre os artistas de destaque, como se percebe na descrição da mostra “Arte da Bahia” (item 015 da figura 20). Este último exemplo dificulta a identificação de exposições nas quais Aurelino participou.

Figura 19 – Levantamento do Núcleo de Artes do Desenbanco sobre artistas baianos que realizaram suas primeiras exposições individuais a partir 1966



Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

⁵⁵A pesquisa no acervo da biblioteca do MAB deixa isso claro: desde a ausência de seu nome em levantamentos, categorias e arquivos, até a falta de uma pasta própria. Conforme mencionado, há apenas um papel A4 datilografado com uma breve biografia na pasta “Artistas brasileiros” (figura 6).

⁵⁶Conforme comprovado, inclusive registrado também na biografia do artista do MAB (figura 6), a primeira exposição individual de Aurelino ocorreu no MAM-BA no ano de 1964.

Figura 20 – Registro de exposições da década de 1960 disponível na pasta “Catálogos coletivos e outras publicações”

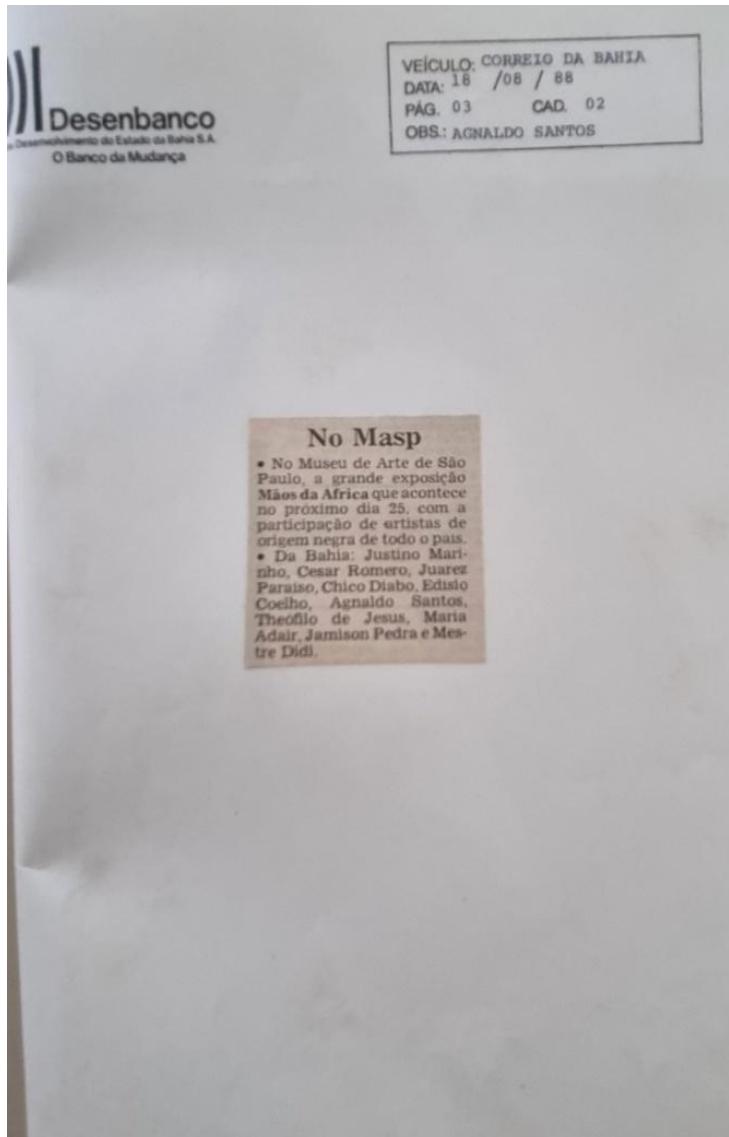
Fl. 4	
013	- Exposição de fotografias de Salvador MBARI, OSHOGBO - África 26 de maio de 1962 Oxum - desenho de Carybé Exu - escultura de Mário Cravo
014	- Galeria Querino - Exposição de Natal Pequeno Tamanho - Salvador, de 8 a 31 de dezembro de 1964 - 2 exemplares . Jenner Augusto . Carlos Bastos . Carybé . Foriano Teixeira . Genaro de Carvalho . Henrique Oswald . Lênio Braga . Willys
015	- Arte da Bahia - Cornell University Medical College Estados Unidos - abril de 1968 . João Alves . Emanuel Araújo . Jenner Augusto . Genaro de Carvalho . Carybé . Fernando Coelho . Mário Cravo Junior e outros
016	- Banco Francês e Italiano para América do Sul - Sudameris - São Paulo, 1969 Carybé - entalhe Mário Cravo - escultura

Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

A precariedade das informações sobre o artista se reflete nas expografias que exibem seu trabalho, apresentando-o, muitas vezes, em torno de temas e reflexões similares, que não expandem abordagens. A falta de associação de seu nome a exposições não é observada somente em registros e levantamentos, como também em matérias de jornais que divulgavam as mostras das quais participavam os artistas baianos. São muitos os recortes armazenados que ressaltam as gerações artísticas e suas respectivas atividades e exposições realizadas Brasil afora⁵⁷. A respeito da não associação de Aurelino a uma dessas exposições, nota-se a divulgação de “A mão afro-brasileira”, de 1988 (figura 21).

⁵⁷Dados também evidenciados no acervo da biblioteca do MAB.

Figura 21 – Nota sobre os artistas baianos participantes da exposição “A mão afro-brasileira” publicada no Jornal Correio da Bahia, 1988

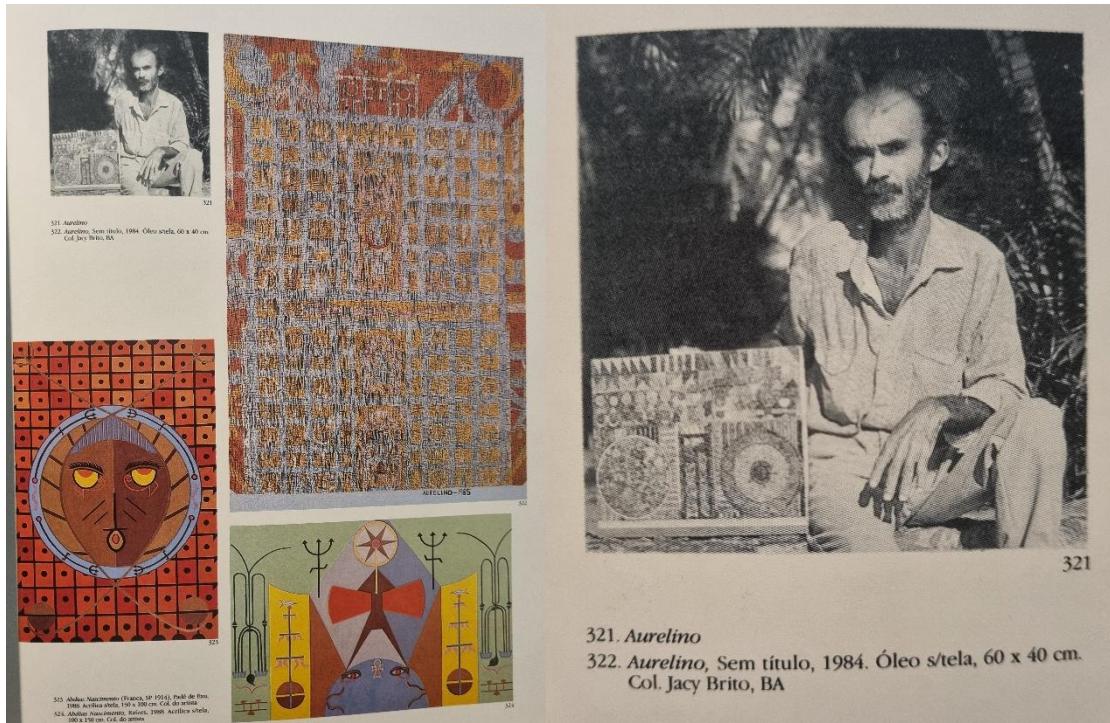


Fonte: acervo da biblioteca do Museu de Arte da Bahia.

Ainda assim, a persistência, os laços desenvolvidos, as relações criadas, e sobretudo, a qualidade do trabalho artístico de Aurelino, fizeram com que grande parte de suas obras fosse registrada, comercializada e, pouco a pouco, fosse circulando pelo mercado de arte do Brasil e do mundo. No final da década de 1980, início da década de 1990, percebe-se a presença do nome de Aurelino em publicações e exposições artísticas que tem como um dos organizadores Emanoel Araújo (1940-2022), artista, curador e fundador do Museu Afro Brasil de São Paulo (SP). Acredita-se que Araújo foi um dos responsáveis por trazer Aurelino para a superfície da história da arte brasileira e afro-brasileira. Entre as exposições e publicações organizadas por Emanoel Araújo, Aurelino se encontra em “A mão afro-brasileira: significado da contribuição

artística e histórica de 1988” e, “Arte e religiosidade afro-brasileira”, ocorrida em Frankfurt, Alemanha, em 1994.

Figura 22 – Página do livro que contém, na parte superior esquerda, foto Aurelino, e na parte superior direita, reprodução de obra de sua autoria. Destaque (nossa) ao lado para a foto de Aurelino reproduzida no livro.

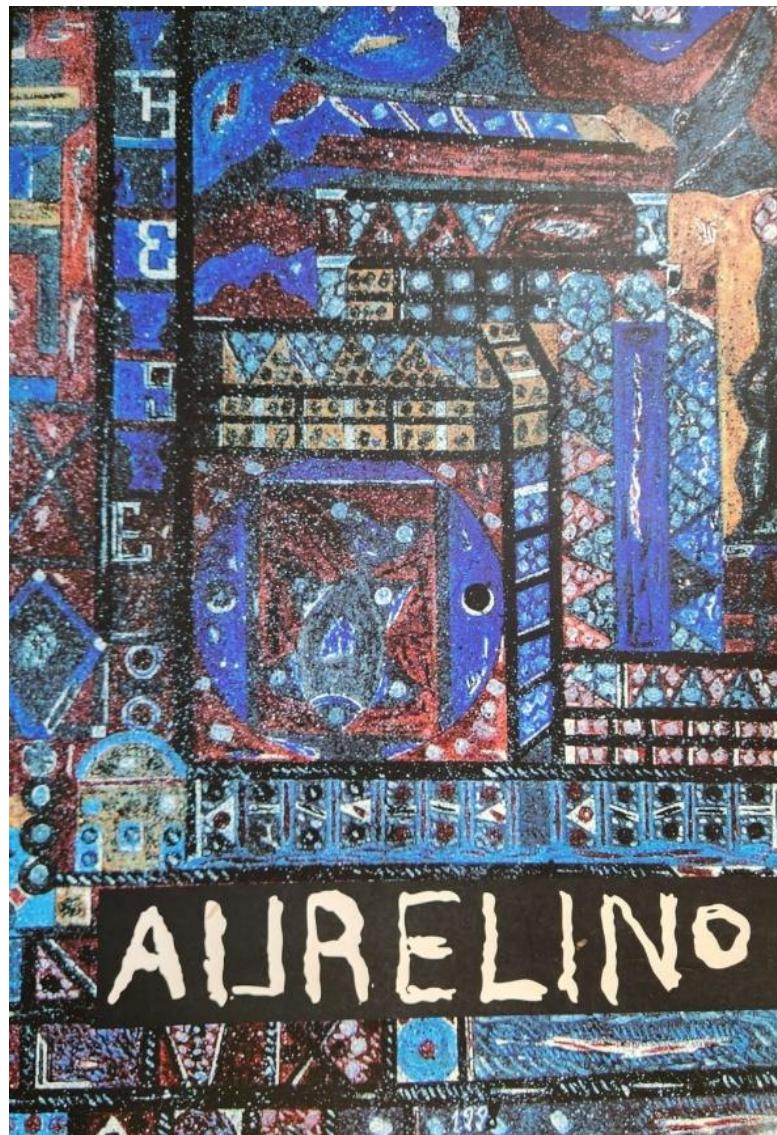


Fonte: A mão afro-brasileira, 1988, p. 243.

Em 2011, o fundador, e então diretor do Museu Afro Brasil, organizou, com apoio da Paulo Darzé Galeria (também grande incentivadora de Aurelino) uma exposição individual do artista no respectivo museu, denominada “Transfiguração do real”. A Galeria, nesta oportunidade, doou para a instituição várias obras do artista que, posteriormente, compuseram o acervo permanente. Um catálogo da mostra foi produzido (figura 23)⁵⁸, contendo textos de diferentes pessoas que tiveram, em algum momento, relação com a obra e vida de Aurelino, como Justino Marinho, Paulo Darzé, Urânia Tourinho-Peres e Emanoel Araújo. No texto do então diretor do museu, nota-se o destaque para as exposições que Aurelino participou, a exemplo de “Mão afro-brasileira”, que antes não havia sido devidamente associada ao artista. A respeito da ausência de seu nome em movimentos relevantes do circuito local, Araújo (2012, n.p.) comenta que Aurelino ficava “espiando de longe os acontecimentos da arte baiana sem que tomassem conhecimento de seu talento, diferente de como fizeram com outros artistas de sua geração”, conforme trecho de texto da figura 24.

⁵⁸Primeiro catálogo de exposição individual do artista encontrado.

Figura 23 – Capa do catálogo da exposição “Transfiguração do real”, Museu Afro Brasil, 2012



Fonte: autora, acervo pessoal.

Figura 24 – Página do texto de Emanoel Araújo no catálogo “Transfiguração do real”, Museu Afro Brasil, 2012

BELEZA ARTE E LOUCURA

Aurelino dos Santos, soteropolitan, pintor, tido como louco, genial artista da cor, das formas entrelacadas, do grafismo obsessivo e de uma repetição infinita de temas e temas que se desdobram elasticamente para cima e para baixo, para um e outro lado, evocando um grande mural, tal é a junção dessa complexidade dos seus quadros.

Anos e anos se passaram sem que nada o movesse ou separasse da construção da sua obra, sem que os espaços se abrissem para seu reconhecimento artístico. Assim ele esteve sempre à margem da arte baiana. Por desconhecimento ou por preconceito?

Tido como louco, ele é de fato um sobrevivente, quase esquecido e abandonado em seu barraco à margem de tudo, mas sempre o criador magnífico de uma obra que ainda irá acontecer pelos seus muitos significados.

O que pode acontecer a uma obra assim, criativa e original? O reconhecimento artístico de um pintor que teve um longo percurso desde os anos sessenta?

Anos em que pairava sobre a cidade de Salvador o começo do Museu de Arte Moderna da Bahia, nos bons tempos de Lina Bo Bardi e da sua exposição

A Civilização do Nordeste, com aquele ar novadeiro de um grande encontro das artes e dos artistas, unindo eruditos e populares com a montagem impecável da artista, movidos pela atmosfera solar e luminosa de tempos obscuros que veriam em seguida.

Aurelino dos Santos é desse tempo, tímido e muitas vezes agressivo, espiando de longe os acontecimentos da arte baiana sem que tomassem conhecimento de seu talento, diferente de como fizeram com outros artistas de sua geração.

Enfim, esta introdução é para dizer o grande apreço por Aurelino e sua obra, sempre presente nas muitas edições e exposições em São Paulo. A Mão Afro-Brasileira, na primeira e na segunda edições; Os Herdeiros da Noite; Arte Popular, Mostra do Redescobrimento, entre outras exposições como a que agora acontece no Museu Afro Brasil com parceria da Galeria Paulo Darzé, de Salvador, onde uma próxima exposição acontecerá. Finda esta exposição individual de suas obras, uma grande parede no acervo permanente do Museu Afro Brasil mostrará a vertiginosa obra de Aurelino dos Santos, símbolo de uma construção obsessiva e brilhante desse baiano untado pela magia de sua terra.

EMANOEL ARAÚJO, Curador

Fonte: autora, acervo pessoal.

A galerista e colecionadora de arte Vilma Eid, fundadora da Galeria Estação, localizada em São Paulo (SP), conta que conheceu o trabalho de Aurelino dos Santos via Emanoel Araújo. Este a contactou para solicitar a aquisição de cerca de 20-25 obras de Aurelino para serem colocadas na mostra de Arte Popular da exposição “Brasil +500: mostra do redescobrimento”, ocorrida no Pavilhão da Bienal, em São Paulo (SP), nos anos 2000. Eid afirma que fez o que Emanoel solicitou: apoiou a mostra oferecendo as obras de Aurelino. Logo em seguida, quando fundou sua galeria no ano de 2004, conta que ao mostrar as obras de Aurelino para seus clientes, ninguém compreendia ou se entusiasmava. Continuou insistindo, mesmo sem o interesse do público, até que no ano de 2013 realizou uma exposição individual do artista denominada “Aurelino | Pinturas”, e que, do ponto de vista comercial, foi satisfatório. Eid seguiu trabalhando

com as obras de Aurelino para um eixo além de Salvador, colocando-as em exposições, coleções e publicações. Em uma dessas mostras, obras de Aurelino emprestadas despertaram o interesse de um dos responsáveis pelo Inhotim, que procurou a galerista e comprou toda a coleção do artista. Desde então, com o mercado sabendo do interesse do Inhotim pelas obras de Aurelino dos Santos, suas obras passaram a ter um preço mais elevado. Observa-se como o mercado de arte tem suas especificidades: por vezes, é necessário que uma determinada pessoa note ou aprove o artista para ele ser valorizado. No caso de Aurelino, isso se deu a partir do Inhotim, não bastando o interesse e o trabalho realizado por Lina Bo Bardi, Emanoel Araújo e galeristas.

Desde o final do ano de 2012, o galerista de arte Ernesto Bittencourt, além de atuar como seu *marchand*, presta auxílio regular ao artista, ajudando-a o viver de forma organizada. Reformou sua residência, verifica sempre como ele está em sua comunidade e tenta cuidar de sua saúde, mesmo com toda a resistência de Aurelino para médicos e medicações. Sempre que possível, também o leva para comprar materiais de pintura, almoçar e dar uma volta de carro. Aurelino segue pintando, circulando pela cidade e visitando as galerias que costumava frequentar, porém, com periodicidade reduzida. É necessário recordar que ele já é uma pessoa idosa, mesmo que não demonstre limitações físicas e se mostre bem disposto.

É interessante notar como mesmo diante da idade, das dificuldades e das transformações sociais e artísticas, Aurelino segue fiel a seus hábitos e à profissão que escolheu para si quando era jovem.

3.3 O INTERESSE PELA OBRA DE AURELINO DOS SANTOS

É evidente o interesse do público pela produção de Aurelino dos Santos ao longo dos anos. Seja pela capacidade de contemplação, pela identificação da qualidade, pelo mistério evocado, ou por qualquer outra razão, as pessoas sempre notaram o seu trabalho. Em determinados períodos, essa atenção pode ter sido vinculada à valorização de algumas tendências, como a do popular ou do primitivo, que, posteriormente, passaram por atualizações de conceitos e renovações de perspectivas. De um modo ou de outro, a obra de Aurelino ganhou espaço no circuito artístico e a sociedade foi transformando o seu modo de entender a arte. Este maior alcance, no entanto, não significou a ausência de questões em torno de sua classificação e de sua história, em especial, no que tange à interpretação de sua prática.

Conforme narrado, a inserção de Aurelino no mercado de arte foi lenta, porém perseverante. As relações estabelecidas pelo artista com galeristas, *marchands* e apoiadores,

possibilitaram-no seguir no circuito artístico sem desvios para outras funções, resultando, a longo prazo, em uma trajetória firme, trabalhos consistentes e um currículo digno. Isso não quer dizer que o artista não enfrentou barreiras, dificuldades ou que sua trajetória tenha sido uma linha reta de ascensão e sucesso. Muito pelo contrário. As condições precárias que viveu são observadas no documentário *Teimosia da Imaginação* (2011) e em reportagens de jornais⁵⁹. Sabe-se, ainda, que Aurelino não geria bem o dinheiro e as ajudas que recebia⁶⁰. Sobre seu reconhecimento tardio, Emanoel Araújo comenta:

Anos e anos se passaram sem que nada o movesse ou separasse da construção de sua obra, sem que os espaços se abrissem para seu conhecimento artístico. Assim, ele esteve sempre à margem da arte baiana. Por desconhecimento ou preconceito? [...] Tido como louco, ele é, de fato, um sobrevivente, quase esquecido e abandonado em seu barraco à margem de tudo, mas sempre o criador magnífico de uma obra que ainda irá acontecer pelos seus muitos significados. (2012, n.p.)

A respectiva marginalização é perceptível ao constatar que a maioria das publicações e documentos sobre a história de arte da Bahia não trazem o seu nome. Falar do sujeito e do artista Aurelino dos Santos, no entanto, não é falar de limitação e apagamento: são notáveis os grandes feitos presentes em seu currículo, mesmo diante das barreiras enfrentadas, e é sobre esse desenvolvimento artístico que esta pesquisa se debruça.

O mercado de arte, com sua forma peculiar de operar, muito baseado em especulações, aprovações e dinâmicas particulares, foi, pouco a pouco, prestando atenção em suas obras, colecionando-as e, a partir de determinado momento, aumentando seu valor. Muitos artistas são valorizados pela sociedade depois de serem notados por determinada pessoa, coleção ou instituição, prática que funciona como um requisito de validação, e que leva muitos a terem suas obras reconhecidas e valorizadas apenas depois da morte.

Os galeristas Roberto Alban e Paulo Darzé, que desde os anos 1980 mantinham contato com as produções de Aurelino dos Santos, acreditam que o atrativo de sua obra sempre foi a qualidade. Para Paulo, algumas pessoas já notavam a qualidade artística das obras de Aurelino e as adquiriam acreditando na sua valorização, enquanto outras, não se interessavam devido ao baixo valor que essas obras possuíam naquele momento.

Os galeristas entrevistados apontam que o sucesso de Aurelino no mercado não está atrelado à loucura. Informam, nesse sentido, que muitos clientes desconheciam este atributo

⁵⁹Referência às seguintes publicações: Jornal A Tarde, 26/05/2023, A8; Jornal Massa, 31/05/2013, p.3. Fonte: Centro de Documentação A Tarde (CEDOC A TARDE) visitado em 24 de setembro de 2024.

⁶⁰Conforme narrado anteriormente, desde que o *marchand* Ernesto Bittencourt se aproximou, Aurelino vive em melhores condições.

vinculado ao artista. Alban conta que, às vezes, essa vinculação ocorria depois da compra, quando o cliente queria saber mais sobre a vida e obra do artista do qual tinha acabado de adquirir um trabalho. Cristiana Britto informa que muitos daqueles que compravam obras de Aurelino na galeria de sua mãe eram estrangeiros, turistas e passantes que se interessavam por um aspecto diferente despertado pela produção do artista. De modo geral, todos que conhecem o trabalho de Aurelino apontam a qualidade de sua obra, seu caráter único, diferenciado e o caracterizam como um artista excepcional. É raro encontrar uma pessoa que conheça sua obra e não a identifique ao primeiro olhar.

Dessa forma, é interessante observar como, primeiramente, as pessoas se atraem pelo trabalho de Aurelino pela qualidade, sem ter qualquer conhecimento profundo sobre sua vida e personalidade. Porém, uma vez inserido no circuito comercial, a loucura logo pressupõe sua categorização artística.

É comum observar uma infinidade de interpretações sobre Aurelino e suas obras. De louco a gênio, de representações urbanas à geométricas, o artista, ao longo de todos os anos que produziu conseguiu aplicar técnicas, explorar temas e desenvolver métodos de trabalho. Em cada obra, algum elemento pode ser observado: seja ele novo, repetido ou até inventado. Essa abrangência de sua poética experimental não o fez perder sua identidade, muito pelo contrário, fez com que se firmasse no circuito artístico, despertando o interesse de galeristas, compradores e apreciadores. Essa incapacidade de definir o trabalho de Aurelino se mostra paradoxal ao notar os termos com os quais é frequentemente associado:

Figura 25 – Títulos de reportagem



Geometria da alma

Entre a genialidade e a loucura, pintor baiano produz obra rara

Fonte: Mendonça, Tatiana. Revista Muito, grupo A TARDE. Salvador, ed: 507, p. 1. 22 abr. 2018
 (mesma reportagem disponibilizada em meio físico e digital, podem ser acessadas pelos links:
<https://issuu.com/tmendonca/docs/aurelino> e <https://atarde.com.br/muito/entre-a-genialidade-e-a-loucura-pintor-baiano-produz-obra-rara-954583>, respectivamente).

Figura 26 – Título de reportagem de programa de televisão publicado em site

Artista plástico Aurelino dos Santos retrata de maneira organizada seu mundo caótico

Pintor desenha o seu cotidiano em cores fortes e geometrias

Fonte: página do programa “Conexão Bahia” (<https://rede globo.globo.com/rede bahia/conexao-bahia/noticia/artista-plastico-aurelino-dos-santos-retrata-de-maneira-organizada-seu-mundo-caotico.ghtml>).

Figura 27 – Trecho sobre Aurelino em página de rede social que estuda e divulga artistas populares

Esquizofrênico, anda pelas ruas em busca de materiais que darão retas, curvas e formas para suas criações - tudo é geometria. Trabalha, em um único só plano, vistas frontais, laterais e superiores. A arquitetura de prédios, paisagens e lugares divide o espaço na tela com fixações por aviões, bandeiras, entre outros objetos. Números e letras aparecem de forma a entregar um acabamento decorativo e os dispõe de maneira desenhada (Aurelino não sabe ler nem escrever). Seu distúrbio o faz vagar por frases desconexas que formam um fluxo de informações um tanto desafiadoras - uma relação direta ao seu trabalho: "Renato Russo é Rei.

Fonte: instagram (@novosparanos).

Chama atenção também as denominações de algumas de suas exposições individuais: “Transfiguração do real”, “Construção obsessiva”, “Às margens urbanas. Os termos “caótico”, “esquizofrênico”, “distúrbio”, “alma”, “geometria” e até “Arthur Bispo do Rosário” são lidos de forma frequente junto ao nome de Aurelino. Isso não significa se tratar de discriminação ou diminuição. A grande maioria das matérias e publicações, sem falar das exposições, possuem grande relevância na divulgação e exaltação de seu trabalho. O que se quer ressaltar, no entanto, são os pontos que despertam interesse e curiosidade no mercado e na sociedade, e que, no caso de Aurelino, associaram-se à falta de pesquisa a seu respeito ao longo dos anos, resultando em repetidos referenciais. Entre as inúmeras atribuições e termos que poderiam ser escolhidos, aqueles que o associam à loucura são os mais utilizados. Visando verificar os demais focos de atenção da obra de Aurelino, é necessário também se aprofundar e entender as perspectivas frequentemente utilizadas até então.

Existe um ar de incerteza e mistério que cerca as obras de pacientes psiquiátricos e de pessoas consideradas loucas pela sociedade. Os modernistas do século XX se fascinaram pela

arte considerada primitiva impulsionados pela busca ao novo. Essa aproximação se deu em especial pela invocação ao desconhecido, às novas referências proporcionadas pelo “outro”, que até então eram ignorados ou subjugados. A alteridade aqui é de suma importância: o mistério se dá pelo que é alheio, o que se acredita ser distante do “eu”, tendo, portanto, sempre essa camada de afastamento mesmo que de forma indireta. Essa separação é o que atrai, seja pela sua indisponibilidade, seja pela novidade. Quanto mais algo não é completamente alcançado ou compreendido, maior é o fascínio daquele objeto/pessoa/situação. É possível aplicar essa dinâmica também na recepção de trabalhos de pessoas consideradas loucas na sociedade contemporânea. Muitas vezes, os atributos racionais da prática são deixados de lado em detrimento dos aspectos vinculados à forma do sujeito se portar na sociedade ou nos acontecimentos marcantes de sua vida. Explora-se mais a curiosidade em torno destes fatores, como se a prática artística fosse um derivado do tema. Este tipo de abordagem pode gerar consequências, como o atraso na percepção de demais qualidades e influências, bem como fazer com que haja uma abordagem limitada sobre a produção artística. Deixa-se de analisar técnicas, referências, experiências e até as próprias escolhas autônomas de um sujeito.

A frequente exposição de obras de pessoas consideradas loucas e de pacientes psiquiátricos em instituições e galerias se dá pelo reconhecimento do potencial artístico destes e tem a finalidade de inserir cada vez mais estes trabalhos no mercado de arte. Geralmente, estas exposições são ressaltadas por algum termo vinculado à loucura, posicionando-as em classificações artísticas relacionadas a conceitos de ingenuidade, autodidatismo ou exclusão. Existe um fascínio que se dá através de imagens, representações e formas que não são compreendidas pelo público e pela explicação do artista criador de maneira formal. A distância artista/público é desejável para o interesse na obra subsistir. Por outro lado, quando a obra de um artista sem vínculos com a loucura se mostra incompreensível, há um entorno profissional que se engaja em fornecer teorias e fundamentos que extinguem, ao máximo, qualquer distância que possa haver entre o trabalho e o público.

Essa prática pode cometer falsas interpretações e omissões. Muitas vezes, o único objeto explorado, e consequentemente demonstrado ao público, é o possível vínculo do trabalho do artista com a loucura. As associações diretas, por exemplo, de doença com expressão depurada, e de artista com loucura, apontam uma radicalidade. Em muitos casos, limitam a história do sujeito à sua enfermidade ou crise, deixando de lado toda a sua formação, cultura e experiências, como se estes fatores em nada influenciassem na produção artística. A loucura ou doença, nesse sentido, corresponderiam diretamente à potência da expressão artística, como uma unidade de

medida para a criatividade, corroborando com a noção defasada de gênio louco e incentivando a segregação social.

Todas as questões levantadas corroboram pensamentos e práticas que ainda permeiam a forma como a sociedade encara os trabalhos de sujeitos considerados loucos e como, por muito tempo, tais crenças justificaram o afastamento e o isolamento destas pessoas. É necessário cautela ao julgar a prática de arte como um momento saudável, de total superação de crise, bem como cuidado ao avaliar toda produção artística como fruto e representação exclusiva da loucura. Todo extremo é perigoso, incapaz de perceber a complexidade que envolve toda realidade, e acaba, por fim, apenas potencializando preconceitos e estereótipos.

A respeito de comparações equivocadas decorrentes de generalizações, observa-se o exemplo a seguir: não é possível estudar as obras de Aurelino da mesma forma que se estuda a produção de Arthur Bispo do Rosário, pautando-se, tão somente, em um pressuposto de loucura comum aos dois. O ex-interno da Colônia Juliano Moreira, diferentemente de Aurelino, nunca se autodescreveu como artista, tampouco realizou suas produções com intuito comercial e sequer cogitou esse fim. Bispo dizia ser “obrigado” a realizar aqueles trabalhos, além de informar que sua intenção era apresentar sua produção no dia do Juízo Final⁶¹. Aurelino, por sua vez, além de iniciar a pintura de forma autônoma, decorrente de um interesse e gosto pessoal, teve participação ativa na inserção de suas obras no mercado de arte, mesmo que não tenha logrado total absorção nos movimentos e grupos artísticos da cidade. Outra questão substancial é que Aurelino jamais produziu em um contexto institucional, como o psiquiátrico ou o terapêutico.

Além da problemática de querer abranger os dois artistas em uma classificação genérica relacionada à insanidade, é possível discutir também os questionamentos em torno da condição artística de seus trabalhos. A vida, a subjetivação, o imaginário, assim como a realidade, podem ser retratados por todo e qualquer artista, que compõe assim sua poética. O artista é um ser complexo, que traz consigo elementos pessoais e sociais, independentemente de questões de saúde mental. Arthur Bispo do Rosário e Aurelino dos Santos, assim como tantos outros artistas, conseguem ultrapassar questões pessoais e sociais, e desenvolver, de forma particular, suas poéticas visuais. É assim que operam e logram sucesso no mundo da arte, sensibilizando e atingindo outros sujeitos, mesmo que de forma não intencional, (re)inscrevendo-se no mundo por meio de suas práticas. A arte é uma linguagem que tem o privilégio de fugir de normas, quebrar paradigmas e abrir janelas de possibilidades diante de uma realidade compartilhada.

⁶¹ AIRES, Suely. Arthur Bispo do Rosário: a reconstrução do mundo. In: IBERTIS, C. (Org.); GONCALVES, R. G. C. (Org.). Filosofia e Psicanálise: olhares sobre arte e literatura. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 246.

Aurelino, em uma empreitada extremamente singular, ainda consegue harmonizar a manutenção de sua poética pessoal com o mercado de arte, sem se deixar ser direcionado por ele. Reproduz seu universo do jeito que quer e o coloca no mundo sem medo da diversidade de interpretações que podem incidir sobre suas obras. Ele consegue, assim, disponibilizar sua produção para o olhar de muitos, para o olhar do outro, sem deixar de oferecer uma perspectiva própria e única do mundo, abrindo as janelas fundamentais das possibilidades da arte.

Para compreender como e quando a sociedade começou a se relacionar com as produções que não eram acadêmicas, é necessário revisitar a história, em especial a do século XX, quando houve uma busca por novos referenciais e uma ampliação de objetos de estudos de determinadas áreas, como a psiquiatria. Saber mais sobre este assunto amplia o conhecimento sobre o desenvolvimento da arte no mundo ocidental e ajuda a entender como o público, e o próprio circuito artístico, recepcionou e se relacionou com o trabalho de Aurelino ao longo dos anos.

4 RELAÇÕES ENTRE ARTE E LOUCURA NO SÉCULO XX

A história da arte ocidental possibilita observar como a sociedade se comporta a cada momento histórico. As ciências e as produções humanas voltam a sua atenção para as áreas antes ignoradas ou desconhecidas. Cada nova descoberta é somada a conhecimentos anteriores e novos campos vão se abrindo e se ampliando.

A arte e a psiquiatria, disciplinas em muitos aspectos distintas, aproximaram-se diversas vezes desde a segunda metade do século XIX. Em alguns campos de estudo, elas podem ser observadas em conjunto no que diz respeito às influências, conexões e mudanças. Em especial, no início do século XX, a arte e a psiquiatria se conectam ativamente, participando de correntes artísticas e de teorias que baseiam a modernidade.

Um dos que inicia essa correlação no século XIX, é o médico italiano Cesare Lombroso (1835-1909). Percursor da teoria da degeneração e da criminologia, ciência multidisciplinar com eixos antropológicos, biológicos, sociológicos e psicológicos, Cesare publica, em 1864, o livro *Genio e follia* (Gênio e loucura), relacionando genialidade artística, loucura e epilepsia. Anos depois, em 1888, o médico lança *L'uomo di genio* (O homem de gênio) que, segundo Cabañas (2023, p. 203), “defende a ideia de que o gênio artístico é uma forma de insanidade hereditária, que Lombroso fundamenta ao reunir uma coleção de arte psiquiátrica”. Em seus estudos de patologia criminal, o pesquisador italiano ligava atividades artísticas ao desencadeamento de doenças mentais e apontava nas obras sinais de degenerescência.

O modelo evolucionista de Cesare Lombroso ecoa no Brasil no final do século XIX com o médico e professor Nina Raimundo Rodrigues (1862-190), que demonstra preocupação e estudos que relacionam características físicas e raciais à criminalidade. A aplicação dessa disciplina no Brasil serve como fundamento político e social para discriminação de povos negros e originários, segregando populações e classificando-as como “inferiores” ou “superiores”. A posição divergente do médico psiquiatra baiano Juliano Moreira (1872-1933) foi de grande relevância nesse sentido, ao se posicionar contra as teorias defendidas por Nina Rodrigues. Moreira negava que a cor da pele e os climas tropicais influenciavam em doenças mentais, sendo essa uma posição minoritária entre os médicos da época. Segundo Ortega e Augusto (2011, p. 232):

As concepções de Nina Rodrigues, todavia amparadas nas teorias do atavismo, da hereditariedade, da degenerescência, da inferioridade, enfim, na escola italiana de Lombroso, firmavam uma nova doutrina e intentavam transformações nas instituições penais que levassem em consideração a ausência ou diminuição da culpabilidade de determinados sujeitos por força de sua raça, de sua mestiçagem não evoluída ou de seu "estado de multidão".

Entre 1876 e 1888 é a vez do psiquiatra francês Max Simon (1849-1923) publicar estudos relacionando sintomas ao conteúdo de trabalhos artísticos de pacientes psiquiátricos, apontando, dessa maneira, uma via para diagnósticos⁶². No ano de 1887, o médico psiquiatra Jean-Martin Charcot (1825-1893), fundador da neurologia clínica, e seu aluno Paul Richer (1849-1933) publicam *Les démoniaques dans l'art*, demonstrando como a histeria era representada na arte renascentista e medieval, e fornecendo uma representação para a patologia, a partir de pesquisas e experiências no hospital da Salpêtrière, em Paris⁶³. Em outro país, agora Portugal, a tese de Júlio Dantas (1876-1962), apresentada em 1900 como parte de seu trabalho de conclusão de curso de medicina em Lisboa, pretende comprovar, através de expressões artísticas de alienados, a diferença entre a arte “sã” e a arte dos loucos. Com isso, além de separar a arte em dois territórios, o médico visava a contenção de doenças degenerativas e a melhor compreensão diagnóstica⁶⁴.

Somente nos anos posteriores é que a abordagem degenerativa será finalmente desassociada, por um médico, dos trabalhos artísticos de pacientes psiquiátricos e de pessoas com patologias mentais. Paul Meunier (1873-1957), psiquiatra francês, sob o pseudônimo Marcel Réja, publica, em 1901, na França um artigo no periódico *La Revue Universelle*, que trata sobre a expressão criativa de pacientes psiquiátricos. Pouco tempo depois, em 1905, o psiquiatra Auguste Marie abre a primeira coleção hospitalar chamada *Musée de la Folie*, localizado no hospital de Villejuif, nos arredores de Paris. Após a abertura deste museu, Réja expande seus estudos sobre o tema publicando o livro *L'arte chez les fous* (1907), que analisa a produção dos doentes mentais a partir do olhar para formas, repetições, falta de perspectiva e atenção para o uso de proporções inconciliáveis, característica que ele notava como diferente das convenções da época.

Marcel Réja, enquanto crítico e figura do meio literário, difere das publicações anteriores, em especial das ideias de Cesare Lombroso sobre teorias de degeneração cultural, ao associar a produção de pacientes psiquiátricos à natureza de atividade artística,

⁶²Sobre a vinculação da arte com saúde mental, cf. BILBAO, G. G. L.; CURY, V. E. O artista e sua arte: um estudo fenomenológico. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, v. 16, n. 33, p. 91–100, jan. 2006.

⁶³Para aprofundar o trabalho de Paul Richer, cf. MARANHÃO-FILHO, P. The art and neurology of Paul Richer. **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**, v. 75, n. 7, p. 484–487, jul. 2017.

⁶⁴Sobre a atuação de Júlio Dantas, cf. FRANCO, S. G. A estética da degeneração e a expressão dos alienados: leituras de Júlio Dantas no Hospital de Rilhafóles. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 24, n. 3, p. 727–744, jul. 2017.

reconhecendo-as, como autênticas manifestações de arte, realizadas por necessidade de emoção ou atividade intelectual do sujeito⁶⁵.

A publicação “A interpretação dos sonhos”, de 1899, do médico neurologista e psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939), ganha real notoriedade no ano de 1900, destacando o inconsciente dos seres humanos. A partir de então, o estudo dos sonhos, atos falhos, desejos, sintomas e demais atividades não evidentes se expandiu e este amplo campo de estudo retiraria a completude centralizadora do homem predominante até então.

Neste período de virada do século, a arte caminhava nesta mesma direção. As ideias clássicas e românticas não mais condiziam com o artista que se via inserido em uma civilização marcada por guerras e contradições. Os movimentos de vanguarda, como o dadaísmo de 1910 e o surrealismo da década de 1920, surgem no contexto antiguerra e visavam a liberação das potências criativas artísticas, opondo-se às regras vigentes e aos padrões estabelecidos. Os estudos de Freud, nesse sentido, corroboravam e incentivavam os ideais dos movimentos. Tudo que rompesse barreiras e retirasse o ser humano de uma posição estática e central seria fundamental para aqueles artistas.

As relações entre psique, imagem e as teorias de Freud não servirão apenas como fundamento das vanguardas artísticas, mas também como base de estudo para médicos que voltam o olhar para trabalhos de pacientes psiquiátricos, como Hans Prinzhorn, na Alemanha, e Cesar Osório, no Brasil. Mesmo com vertentes de estudos distintas, os estudos de alguns psiquiatras ampliam a atuação de uma relação (arte x psiquiatria) que era enviesada para teorias de degeneração e verificação de patologias. Os sonhos, simbolismo e imagens chegariam a ser associados com a arte moderna (como o expressionismo no caso de Prinzhorn, e o cubismo e expressionismo para Cesar), servindo como fundamento negativo para críticos que rechaçavam o movimento artístico. Entre os argumentos, estava o da comparação entre produções de pacientes psiquiátricos e a dita arte.

Ocorre que, nem a crítica era capaz de suprimir a força daquela corrente artística que permeava o início do século XX. Determinada a ir “além” e a sair dos moldes acadêmicos, inicia-se a busca pelas origens, ou melhor: outras origens. Artistas e poetas, como Paul Gauguin, Pablo Picasso, Andre Breton, voltam seus olhares ao que consideravam primitivo, à arte que viam como original e de livre expressão. Alocam nessa classificação a arte indígena, as produções de pacientes psiquiátricos, crianças, artistas autodidatas e a arte de outros

⁶⁵RIVERA, T. **Lugares do Delírio:** Arte e Expressão, Loucura e Política. 1. ed. Rio de Janeiro: N-1 e Edições Sesc, 2023. v. 1. 406p, pp. 49 e 50.

continentes, como a africana, asiática, oceânica e americana. Acreditavam na ingenuidade e liberdade de expressão subjetiva destes grupos, ao considerar que estes não estavam inseridos na sociedade previsível e ditadora de normas na qual viviam. Importante lembrar que muitos daqueles tidos como loucos viviam em instituições, segregados da sociedade. Para os vanguardistas, essa era a via de acesso ao inconsciente almejado e configurava o rompimento com a racionalidade em voga até então. No que tange aos ditames da arte, os vistos primitivos seriam, sobretudo, livres no que diz respeito a movimentos, técnicas e temas.

No entanto, essa aproximação aparentemente coesa entre a arte, psicanálise, inconsciente e loucura esconde muitas divergências. Uma das mais curiosas é a rejeição de Freud pela arte moderna. Embora os vanguardistas tenham elevado as teorias freudianas como basilares para seus ideais estéticos, o pai da psicanálise não adere ao movimento artístico em crescimento, colocando em questão os limites não estabelecidos pela arte entre o consciente e o inconsciente. Uma frase de Freud declarada diante da obra “Metamorfose de Narciso”, de Salvador Dalí, exemplifica a falta de harmonia entre os campos: “Nas pinturas clássicas, procuro o inconsciente – em uma pintura surrealista, o consciente”⁶⁶. O médico buscava referenciais clássicos da antiguidade para estudar e citar em suas obras, como Michelangelo e Leonardo da Vinci, e sequer admitia designar os expressionistas como “artistas”.

Além do distanciamento evocado por Freud, existem outros conflitos que surgem diante das diferentes abordagens realizadas pelas disciplinas médicas, humanas e criativas. O mesmo objeto, como, por exemplo, o sonho, pode ser entendido de forma simplista no campo da arte se comparado com a perspectiva da psicanálise e vice-versa.

Uma vez evidenciada as aproximações e divergências entre a arte e a psiquiatria no início do século XX, é necessário destacar a valorização das potências criativas “livres” neste período. Os artistas europeus, após a Segunda Guerra Mundial (1914-1918), encontravam-se em um momento de rompimento com os paradigmas sociais absolutos, de evolução, certezas e racionalidade. O ápice do racionalismo, do positivismo e da evolução foi abalado por uma vivência devastadora de guerra. As vanguardas que nasceram neste período, em especial, o surrealismo, eram questionadoras, conforme explica Clifford (1998, p. 135):

Após a queda da Europa na barbárie e a manifesta bancarrota da ideologia do progresso após uma profunda fissura aberta entre a experiência das trincheiras e a linguagem oficial do heroísmo e da vitória, e após as convenções retóricas românticas do século XIX terem provado serem incapazes de representar a realidade da guerra, o mundo se tornava permanentemente surrealista.

⁶⁶RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 22.

Os surrealistas utilizavam o método da justaposição em revistas para brincar com as diferentes realidades, sobrepondo-as e deslocando as ordens da própria cultura. Essas diferentes referências, colocadas junto à símbolos comuns da sociedade parisiense, reforçava a crítica social realizada pelo movimento.

As vanguardas artísticas voltam seus olhares para locais que não deveriam, em regra, sofrer interferências sociais e acadêmicas, ora maculadas pelo contexto histórico rechaçado. A tal arte primitiva poderia impulsionar novos rumos, com diferentes formas, cores, expressões e realidades. Conforme explicado, com este intuito, os artistas além de adentrarem na psicanálise, procuraram referências em novos lugares, como nos centros psiquiátricos e em outros continentes, bem como na produção artística de crianças e de pessoas que não possuíam nenhuma formação na área. A busca pelo novo estava não apenas no que estava geograficamente distante, mas também ao redor, e seria proporcionado pelo frescor do olhar que deveriam conferir a tais produções. Esse novo modo de considerar e estudar as diferentes culturas, além de motivar o desenvolvimento da etnografia como disciplina, é visto pelo pesquisador James Clifford⁶⁷ como uma vertente etnográfica do próprio surrealismo. Antes da guerra, o exótico era visto apenas como uma inspiração, um outro lugar para espiar, mas não como uma realidade que poderia ser vivida, conforme explica o professor e pesquisador:

Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um *friktion* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros apareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tonou-se possível [...]. As sociedades primitivas do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas [...]. Para cada costume ou verdade locais havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência (Clifford, 1998, p.136).

Para demonstrar que esse olhar para o outro e para outros elementos já estava em pleno desenvolvimento, basta observar, no século XIX, artistas como Delacroix, Courbet e Manet que já vinham se distanciando da arte clássica, de suas linhas perfeitas, paisagens idílicas, personagens padrões e composições equilibradas. Assim como o movimento impressionista que, a partir da segunda metade do respectivo século, rompe com as barreiras tradicionais da arte ao expandir os métodos de pintura, demonstrando nas telas as variadas possibilidades do olhar, através de pinzeladas. O que permanece neste período, no entanto, é a constância da natureza como pano de fundo das obras, o que será ampliado apenas nos próximos anos.

⁶⁷Sobre o assunto, cf. CLIFFORD, James: **Sobre o surrealismo etnográfico**. CLIFFORD, J. A Experiência Etnográfica. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. (pp. 132-178).

Cezánn, Van Gogh e Gauguin, no final do século XIX, começam a esboçar o caminho que a arte moderna tende a seguir no século seguinte. Cezánn e Van Gogh abandonam a finalidade de imitar fielmente a natureza. O primeiro rompe com lineamento em favor da representação da solidez e profundidade, enquanto o segundo, com intuito de expressar os sentimentos, não hesita em distorcer as formas. Gauguin, com sua vivência no Taiti, traz o conceito exótico, diante do referencial europeu, não apenas para os temas de suas obras, como também para o seu aspecto, ao simplificar formas e fazer uso de manchas de fortes cores. Buscava, dessa maneira, transmitir não apenas temas e técnicas, mas também o olhar primitivo, Gombrich (2015, p. 555) explica:

Aquilo a que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cezánn levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo. Por mais “loucos” que esses movimentos possam ter parecidos no começo, não é hoje difícil demonstrar que eles constituíram tentativas sistemáticas e coerentes para escapar de um beco sem saída em que os artistas se encontraram.

A arte que seguiria com o cubismo, expressionismo, e mais adiante ainda, a arte abstrata, tenderia cada vez mais a não se ater ao modelo visível e previsível do olho humano. Além de trazer novas técnicas, as tendências modernas visavam transmitir impressões sensoriais, crenças e sentimentos, ou seja, aquilo que vemos “internamente” antes de racionalizar o conhecimento visual. Desse modo, a busca por simplificação de formas se justifica não pela busca por uma arte inferior, mas, sim, uma arte mais honesta, em consonância com os valores que estavam sendo questionados e buscados em meio a uma crise de mudanças.

Artistas como Picasso, Kandinsky, Matisse, entre outros, recorrem ao que consideravam primitivo ao não se basear na beleza ideal, tampouco na fidelidade à natureza. Desejam que cores e formas sejam capazes de transmitir sensações e emoções, e, sobretudo, desejam sentir essas criações. As novas referências se adequam à busca pela expressividade, clareza de estrutura e simplicidade linear. Os modernistas encontravam ali os valores de uma arte não maculada pelo comercialismo, cópias e hipocrisia, e poderiam criar com total liberdade.

O contexto histórico, social e os artistas mencionados demonstram como a busca pelo “novo” percorre um caminho longo e sinuoso, que parte não sabendo exatamente o que vai encontrar, nem o alcance que suas buscas podem alcançar. Nesse percurso, novas áreas são criadas, e outras, conectam-se de forma inédita e a história vai assim sendo criada. Os artistas e pesquisadores, especialmente os dos séculos XIX e XX, subverteram ideias, padrões e

voltaram o olhar para lugares que antes eram ignorados pela sociedade ou vinculados de forma, quase que exclusivamente, negativa. Os trabalhos de pacientes psiquiátricos, conforme se aprofundará a seguir, começa a ser estudado sob uma diferente perspectiva e consegue alcançar, inclusive, o poder de deslocar os lugares da arte.

4.1 A PRODUÇÃO DE PACIENTES PSIQUIÁTRICOS COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO

Conforme narrado anteriormente, a psiquiatria até o final do século XIX encontrava na arte dos doentes mentais uma fonte de estudo de sintomas, patologias, distinções entre “sãos” e “normais” e fundamentos para as teorias de degeneração. Essa associação, primordialmente negativa, começou a ter uma outra interpretação no início do século XX com a publicação do livro de Marcel Rejá (Paul Maunier) *L'arte chez les fous* e com o acolhimento das teorias freudianas pelos movimentos de vanguarda. A busca dessas correntes por novas fontes de inspiração foi múltipla e abrangente. Não é possível afirmar que, apesar da busca pela simplicidade, essas novas referências da arte fossem menos complexas ou conferissem menor trabalho ao artista. Muito pelo contrário, novos desafios foram encontrados e novos rumos tomados. A história da arte é marcada justamente por superações técnicas, por vezes ideológicas, e esse novo capítulo de sua cronologia não poderia ser diferente.

No contexto explicado das primeiras décadas do século XX, que intencionava fugir de paradigmas acadêmicos e buscar novas possibilidades, o olhar dos movimentos artísticos modernos se voltou aos povos considerados primitivos, aos artistas autodidatas, a produção de crianças e de internos dos manicômios. Nesse sentido, a escritora, psicanalista e curadora Rivera (2023, pp. 47 e 48) explica que:

A figura do “louco” se sobressaía neste vasto campo por carregar uma vinculação com a questão da criação que atravessara os tempos, seja articulando melancolia e arte, desde o Renascimento, seja contribuindo para a idealização do gênio louco no Romantismo, ou ainda conformando a figura do criador visionário e atormentado, com um Van Gogh, por exemplo.

São inúmeros os interesses que a arte encontra na figura do louco como fonte de referência e análise. Uma vez rompida a associação preponderante da produção de pacientes psiquiátricos com questões patológicas e de degeneração, foi possível olhar para outras camadas que este campo poderia proporcionar. Entre essas camadas, a análise a respeito das pulsões criativas surge como um ponto de bastante reflexão entre os pensadores do século XX.

Um psiquiatra e crítico de arte alemão, da Universidade de Heidelberg, teve grande importância na divulgação de novas imagens na sociedade francesa, bem como no destaque da

qualidade estética de pacientes psiquiátricos, como fez Marcel Rejá, em 1907. Hans Prinzhorn, em 1922, publicou o livro *Bildnerei der Geisteskranken* (Arte dos doentes mentais), que reúne obras⁶⁸ produzidas por pacientes psiquiátricos em instituições alemãs entre os anos de 1890 e 1922⁶⁹, destacando-se não apenas pela sua recepção, como também pelo rico material visual⁷⁰. Prinzhorn ressaltou o valor da arte, independente de dados clínicos e efeitos terapêuticos, focando no produto artístico final⁷¹, conforme explica Da Silveira (1992, p. 88):

Prinzhorn não aceita o fosso tradicional que separaria as formas de expressão do louco das formas de expressão dos normais. Admite que o poder criador está presente em todos os sujeitos, entendendo os conhecimentos tradicionais e o treinamento como acréscimos culturais externos ao processo primário configurativo que poderá irromper em qualquer pessoa.

O respectivo livro foi levado por Marx Ernst, ainda em 1922, para o círculo surrealista na França, onde foi muito bem recepcionado pelos artistas do movimento. Influenciou, inicialmente, as produções literárias e visuais, como Nadja (1928) de Breton, e a escrita automática e técnicas de colagem empregadas por Max Ernst; em seguida, expandiu a maneira como os surrealistas organizavam suas expografias, utilizando obras de pacientes psiquiátricos em curadorias, como na *Exposition Internationale du Surréalisme*, de 1938. O movimento, assim, expandia as práticas que possibilitavam a quebra do parâmetro racional e abria lugar para a exaltação da sensibilidade e do novo, conforme explica Cabañas (2023, p. 46):

Por um lado, os surrealistas defendiam a suposta liberação da racionalidade representada pelos doentes mentais, e usaram seus objetos numa estratégia curatorial para desfamiliarizar as convenções burguesas de observação e contemplação.

Antes de apresentar o livro de Hans Prinzhorn, Ernst já havia introduzido às vanguardas europeias as esculturas africanas, objetos, desenhos de crianças e de pacientes. Os artefatos africanos encontrados nas lojas de antiguidades tinham grande valor de estudo para os jovens modernistas que apreciavam suas estruturas simples, lineares e precisas. As máscaras africanas, para estes artistas, demonstravam os movimentos que a arte acadêmica havia deixado escapar com o passar do tempo. As linhas, cores e formas observadas nas novas fontes de inspiração eram vistas como possibilidades de demonstração de sentimentos e expressões. Tais elementos, em conjunto com o aprofundamento de informações a respeito de tradições de outros lugares e

⁶⁸“As obras estudadas por Prinzhorn em seu livro compõem dez casos por ele escolhidos na coleção Heidelberg”. DA SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática. 1992, p. 88.

⁶⁹Cabañas, *op. cit.*, p.214.

⁷⁰“Encadernado em tecido preto com letras brancas em relevo, suas 350 páginas incluíam 187 ilustrações e 20 imagens em chapas. Antes dessa publicação, nenhum livro havia reunido um material visual tão rico da arte dos pacientes”. *Ibid, loc cit.*

⁷¹*Ibid.*, p.34.

civilizações, eram utilizados como referências visuais e ideológicas, capazes de sustentar os fundamentos do movimento. Esse aspecto dos surrealistas era visto por Clifford (1998, p. 136) como uma atitude etnográfica:

Para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e a América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças. Isto sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl, era um objeto crucial da pesquisa moderna.

O alcance do belo ou a fiel interpretação da natureza já não eram mais princípios fundamentais, uma vez que a busca por estes objetivos deixava de lado outros interesses que agora eram basilares para os artistas. Nesse sentido, até os sonhos tiveram lugar nas obras, aparecendo em composições inusitadas e, por vezes, complexa. Após a arte passar por fases, como a da fidelidade da imitação, da relevância temática e da forma da reprodução, o artista, neste momento, preocupava-se em criar. O fetiche, a memória despertada, a espontaneidade da técnica e a pureza dos elementos empregados integravam os valores ditos primitivos fundamentais para os novos artistas do século XX.

Em meio às novas possibilidades da arte, surge um novo conceito: a arte bruta. A categoria cunhada pelo artista francês Jean Dubuffet é explicada por Júnior (2009, p.1):

Art Brut (no sentido de arte ‘crua’, ‘pura’) foi definido nos anos 1940 pelo artista plástico Jean Dubuffet (Le Havre 1901 – Paris 1985) como uma categoria especial de arte realizada sem uma intenção mercadológica, e nem mesmo artística: seria produzida exclusivamente pela necessidade criadora do seu produtor. Este não saberia “o nome da arte”, e o fenômeno estético, inclusive, escaparia se tal nome fosse pronunciado.

Da Silveira (1992, p. 88) define as obras que integram este conceito artístico:

Produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados, modelagens, esculturas, etc, que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que nada devem aos padrões culturais da arte, tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais.

O artista, que passou a reunir obras que passaram a compor a Coleção de Arte Bruta, fundamentava que a respectiva classificação não se ligava a artistas que possuíam educação formal e tradição, como fazem a arte *naïf*, primitiva ou infantil. Dubuffet, assim como Hans Prinzhorn, acreditava em uma capacidade comum de criação tanto para loucos como para pessoas comuns e alocava esse tipo de arte fora das instituições e da cultura oficial. Segundo Cabañas (2023, p.54), o artista francês iniciou sua Coleção de Arte Bruta em 1945, após visitar hospitais psiquiátricos na Suíça, o que o levou a abrir, em 1947, o *Foyer de l'art brut* na *Galerie René Drouin*, e em seguida, em 1948, a fundar a *Compagnie de l'art brut*, com Jean Paulhan,

André Breton, Charles Ratton, Michel Tapié e Henri-Pierre, visando promover e colecionar arte bruta.

Como consequência, essa nova conjuntura artística acabou por conseguir deslocar não apenas o artista e o público de seus lugares convencionais, mas também os olhares e entendimentos. Os espaços de criação e de exposição não se limitavam mais a ateliês, escolas, salões de arte, museus e galerias. No que tange à atenção para produção de pacientes psiquiátricos, uma mudança significativa foi percebida. Seja como fonte de pesquisa para psiquiatras, pela criação dos espaços terapêuticos, como uma nova classificação ou como fonte de inspiração, houve, no decorrer do século XX, a implementação de lugares destinados à produção artística de pacientes psiquiátricos e a consequente exposição destes trabalhos. Durante anos, essas exposições tiveram diversas finalidades: demonstrar casos clínicos, servir como material comparativo ou exibir os trabalhos como arte. Conforme será narrado adiante, os efeitos ainda se darão em questionamentos que provocam o deslocamento, mais uma vez, entre os conceitos e espaços de loucos e normais, tangenciando os limites estabelecidos na sociedade até então.

4.2 O CONTEXTO BRASILEIRO

Apesar dos fatos narrados, até então, ocorrerem especialmente na Europa, eles tiveram efeitos também no Brasil. Para este tópico, inicialmente, é necessário falar sobre o médico Osório César e sua atuação do Hospital Psiquiátrico do Juquery (antigo Hospital e Colônia do Juquery), em Franco da Rocha (SP).

O Hospital Psiquiátrico do Juquery oferecia, já nas primeiras décadas do século XX, atividades diferenciadas no dia a dia dos internos. Além de permitir que os pacientes desenhassem e personalizassem uniformes, o trabalho físico funcionava como laborterapia. Neste hospital, foi implantado uma Colônia Agrícola Masculina, na qual os sujeitos trabalhavam de acordo com o tipo de atividade designada, havendo funções nas áreas de cultivo, cuidado de animais, e manutenção do espaço, como pintura, jardinagem, reparos e sapataria.

O médico Osório Cesar, que também era ativista político, comunista, professor, violinista e escritor, começou a trabalhar no Juquery em 1923, momento em que notou a atividade de desenho e pintura dos pacientes. Naquele período, como as atividades artísticas ainda não eram reconhecidas como terapêuticas, aquele material não era produzido em nenhum contexto especial, embora o hospital tenha passado a reunir essas obras para compor uma coleção.

O constante interesse de Cesar por esses pacientes e suas produções, que variavam da pintura à argila, levou-o a publicar, em 1924, seu primeiro artigo denominado “A arte primitiva dos alienados”, que além de analisar o estilo e o simbolismo presente nas obras, comparava-as a uma estética modernista. Trata-se do primeiro artigo no meio médico de São Paulo a realizar uma avaliação de obras de pacientes psiquiátricos. Em 1929, após uma ampliação do hospital, o médico publicou o livro “A expressão artística dos alienados: Contribuição para o estudo dos símbolos na arte”, no qual ele realiza a interpretação psicanalítica de obras, como pinturas, desenhos, esculturas e poemas de pacientes do Juquery, contendo 84 ilustrações. Na publicação, Cesar, apesar de reconhecer a dificuldade de estudo do tema devido à falta de bibliografia pertinente, demonstra estar atento ao que já fora publicado, chegando a incluir duas reproduções do acervo da Coleção Prinzhorn no livro.

Na década de 1930, o artista Flávio de Carvalho, que na época estava à frente do Clube dos Artistas Modernos (CAM), passa a frequentar o Juquery e a estudar obras de pacientes psiquiátricos. Em 1933, foi realizada a primeira exposição no Brasil de obras de internos fora do contexto manicomial⁷². Junto com Osório Cesar, Flávio organiza o Mês das Crianças e dos Loucos, que incluía mostra de desenhos, pinturas e esculturas de pacientes do Juquery, obras de crianças de várias escolas públicas de São Paulo e uma série de palestras de conteúdos variados, de arte à psicanálise.

Os anos 30, tanto o Brasil como a Europa, são marcados pela ascensão de governos centralizadores e fascistas que mantém a arte a serviço da nação, respeitando uma estética clássica e unificada. Este período de repressões marca o momento em que o CAM fecha suas portas, além da prisão de Flávio de Carvalho e da psiquiatra Nise da Silveira, cujo trabalho será tratado adiante, devido suas filiações comunistas. O Estado Novo de Vargas, instituído após golpe de 1937, enfraquece o vínculo de experimentos e estudos entre arte e psiquiatria⁷³, uma vez que defende bases acadêmicas e tradicionais, mesmo sendo possível verificar, ainda, algo da estética modernista na época. Após o fim do Estado Novo, em 1948, seguindo o final da Segunda Guerra Mundial, o interesse na inspiração surrealista diversificada, pesquisas e difusão de conteúdos modernistas ligados à arte de pacientes psiquiátricos voltou a circular pelo país. Essa abertura possibilitou a criação de novos espaços (artísticos, terapêuticos e científicos), estudos e desenvolvimento crítico em relação ao tema, que serão aprofundados oportunamente.

⁷²As primeiras exposições de obras de pacientes psiquiátricos fora de manicomios se deram na década de 1920, na Alemanha, com a Coleção Prinzhorn, e muitas vezes eram acompanhadas de palestras.

⁷³Os Nazistas, que estavam plena ascensão naquele momento, reforçavam a associação da arte moderna com as teorias de degeneração e eugenia, e defendiam o conceito de pureza racial, em que a loucura era rechaçada.

A análise de obras de pacientes psiquiátricos estava, cada vez mais, chamando a atenção de médicos e estudiosos tanto na Europa como no Brasil no decorrer do século XX. É importante notar que as teorias freudianas estavam circulando nos meios médicos e sociais brasileiros já na década de 1920, período das publicações de Osório Cesar, da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Manifesto Antropófago (1928)⁷⁴. Tanto Cesar como Franco da Rocha, fundador do Hospital do Juquery, faziam parte da Sociedade Brasileira de Psicanálise, sendo o último, um dos fundadores e o primeiro presidente da associação.

O modernismo brasileiro ganhou destaque na década de 1920 e tem seu mito de origem na Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo (SP). Apoiado pela elite intelectual e econômica paulista, e organizado por literários e artistas, como Di Cavalcanti, Mario e Oswald de Andrade, o movimento pretendia não apenas modificar a abrangência das técnicas empregadas, mas também, e principalmente, criar e valorizar uma estética nacional. Os artistas deste período, que tiveram acesso às pesquisas do modernismo europeu, exploraram as possibilidades dos pigmentos, suportes e superfícies, bem como criaram pessoas e cenas repletas de elementos brasileiros, como: Tropical (1926), de Anita Mafalda, Morro da Favela (1924), de Tarsila do Amaral, Morro (1933), de Cândido Portinari e Samba (1925), de Di Cavalcanti. Segundo Villas Bôas (2015), a intenção de construir uma arte brasileira, uma figura de nação, foi o ponto mais relevante para os artistas neste momento.

Um outro programa moderno surge no Brasil no final da década de 1940, e para falar dele é essencial apresentar o trabalho da médica psiquiatra Nise da Silveira, realizado a partir de 1946 no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Rio de Janeiro (RJ). Nise criou a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), um espaço agradável para seus clientes⁷⁵ realizarem atividades de pintura, modelagem, bordado e de livre convivência com animais de estimação. Cada setor era dirigido por um monitor e este lugar ficou conhecido como Ateliê do Engenho de Dentro, nome do bairro onde se localizava as instalações do hospital. A médica psiquiatra conseguiu, por meio das atividades realizadas no espaço, acessar memórias, diagnosticar as patologias, tratar sintomas e, consequentemente, avançar com o tratamento dos pacientes. Nise tinha como referência o trabalho do psiquiatra alemão Carl Jung e acreditava na tradução das representações de imagens, formação de arquétipos e no poder do estudo dos símbolos. O trabalho realizado por ela na STOR, além de conhecido por proporcionar um

⁷⁴A publicação Totem e Tabu (1913), de Freud, chegou a ser disponibilizada no primeiro volume da Revista da Antropofagia, em 1928.

⁷⁵Nise chamava seus pacientes de “clientes”.

tratamento mais humanizado e livre para internos psiquiátricos, foi essencial para o desenvolvimento de sua prática e conhecimento.

Enquanto Nise se interessava pelos aspectos clínicos e terapêuticos, o monitor e artista Almir Mavignier, que esteve presente desde o início na STOR, empenhava-se em dirigir e promover a devida instalação do Ateliê, ao passo que buscava pacientes com potenciais artísticos. O artista desempenhava um papel importante como monitor de arte, auxiliando e incentivando os pacientes a pintarem. Não permitia o acesso a revistas, de modo que não reproduzissem imagens e buscassem em si a inspiração, trabalhando em conformidade com os princípios de Nise, que estudava as imagens configuradas pelos internos. Almir apresentou o Ateliê a outros artistas, como Ivan Serpa e Abraham Palatnik, e em 1947, organizou a primeira exposição dos internos no Ministério da Educação e Cultura (MEC), no centro da cidade do Rio de Janeiro (RJ). Foi nesta exposição que o crítico de arte Mario Pedrosa conheceu o trabalho realizado por Nise e Almir no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, interessando-se pelos trabalhos dos pacientes e passando a frequentar o Ateliê, guiando artistas, como Décio Vitorio, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Lygia Pape.

Em 1949, houve a segunda exposição dos internos, intitulada “Nove Artistas do Engenho de Dentro”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, localizado na capital paulista. Pela primeira vez, obras de pacientes psiquiátricos participavam de uma exposição de arte em um museu no Brasil, graças à insistência de Almir Mavignier a León Degand, diretor do museu. A exposição seguiu para o Rio de Janeiro no mesmo ano, ocupando o Salão Nobre da Câmara Municipal da cidade. As exposições, tanto a de 1947 como a de 1949, provocaram os críticos de diversas formas, de modo que ampliou o debate em torno da produção artística e de temas como razão, loucura, pureza, autenticidade e padrões.

Aqueles que criticavam negativamente, questionavam o caráter de obra de arte dos pacientes, tendo em vista a falta de formação artística e intencionalidade, realçando a distinção entre sanidade e loucura. Estes críticos eram defensores da arte acadêmica e aproveitavam para combater a arte moderna. Já os defensores da nova exposição em questão, acreditavam na universalidade da criação artística, no valor da arte moderna e na espontaneidade dos trabalhos “primitivos”, infantis e de doentes mentais.

A professora e pesquisadora Gláucia Villas Bôas defende que a segunda mudança estética moderna no Brasil “não foi determinada pela influência de movimentos de vanguarda nacionais ou internacionais, mas resultou de um conjunto de práticas e relações sociais que se opunha ao academicismo e ao modernismo figurativo” (2008, p. 198). Este novo programa possuía um caráter mais universalista e focava no uso de linhas, formas, planos e cores. O local

criado por Nise no Engenho de Dentro foi fundamental para a construção dessa nova fase moderna brasileira. Mario Pedrosa, Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik foram abandonando a pintura figurativa enquanto se reuniam naquele período. Esses encontros, que também passaram a acontecer na casa do crítico, promoviam intensas conversas, inquietações, trocas de livros, experiências e pensamentos que foram moldando o rumo da arte.

O interesse de Mario Pedrosa era reforçado por suas reflexões sobre a Psicologia da Forma, que reforçava sua tese sobre a criação artística⁷⁶, considerando que a intuição e as estruturas inatas de todo e qualquer sujeito possibilitavam a percepção da boa forma, expressas em obras objetivamente construídas. Os artistas e o crítico ali presentes renovavam as artes plásticas nacionais ao passo que se convenciam que o conteúdo de uma forma não está na natureza, mas, sim, em seu próprio caráter e, assim, iam se afastando dos cânones convencionais. Estava claro o valor e a contribuição dos jovens artistas e dos internos do Ateliê do Engenho de Dentro para a tese do crítico e para a arte carioca naquele momento, visto a relação entre a imaginação, sensibilidade, intuição e a criação artística.

O Museu de Imagens do Inconsciente criado por Nise da Silveira, para fins de estudo e pesquisa, foi inaugurado em 1952 e contava com o acervo do Ateliê do Hospital Nacional Pedro II. Um pouco antes deste período, em 1951, o grupo que se unia em torno de Mario Pedrosa no Engenho de Dentro, começou a se encontrar no Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa, instalado na sede provisória do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), local onde o artista ministrava cursos. Em 1954, surge, então, o Grupo Frente, composto em grande parte por artistas, alunos e ex-alunos que ali se reuniam, liderados por Serpa. O grupo, que se concentrava na arte concreta e na abstração geométrica, buscava, sobretudo, afastar-se da arte figurativa e nacional, sem se fixar necessariamente em um único estilo. Expuseram, pela primeira vez, em 1954, na Galeria IBEU no Rio de Janeiro (RJ), e, em seguida, em 1955, no MAM (RJ). No ano de 1956, realizam exposições em Resende e em Volta Redonda, também no Rio Janeiro. O grupo era composto por nomes como Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Lygia Pape, Franz Weissman, Lygia Clark, João José, César e Hélio Oiticica, Décio Vieira e pelos críticos Mário Pedrosa, Mário Barata e Ferreira Gullar. Destacam-se, em especial, por respeitarem a liberdade de criação e por obterem na linguagem geométrica um campo de experiências.

⁷⁶Neste período, Mario Pedrosa estava escrevendo a tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” para concorrer a uma cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1949, que veio a perder.

Em São Paulo, no ano de 1952, outro movimento toma forma: o grupo “Ruptura”. Proposto através de um manifesto e uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP), o grupo é liderado por Waldemar Cordeiro e conta com os artistas Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Lipót Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Luiz Sacilotto. O grupo Ruptura marca o início da arte concreta no Brasil, sob influência do artista suíço Max Bill, baseando-se em uma arte extremamente racionalista, e princípios claros e universais. Para os artistas deste grupo, a expressão individual não cabia na arte e a obra deveria ser uma ideia concreta e real a ser construída. A arte na sociedade, agora mais industrializada, deveria superar o atraso tecnológico do país, bem como rejeitar o regionalismo. O grupo, nos anos seguintes, conta com o apoio dos poetas do grupo Noigrandes: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Em 1956, os dois grupos se juntam na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, organizada pelos concretos paulistas com apoio do grupo carioca, ocorrendo, respectivamente, em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP), e em fevereiro de 1957, no Ministério de Educação e Cultura (MEC), no Rio de Janeiro (RJ). A exposição deixou muito claro as divergências existentes entre os dois grupos concretistas brasileiros: os paulistas concentrados na forma, matemática e racionalidade, e os cariocas, na intuição e subjetividade dos trabalhos.

O estranhamento ocasionado pela 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta levou o grupo do Rio de Janeiro a se posicionar firmemente contra o racionalismo da arte concreta paulista, que julgavam excessiva, formulando e divulgando, em 1959, o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar e assinado por Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Franz Weissmann e Theon Spanudis. O respectivo manifesto acentua a posição dos artistas em defesa da subjetividade, expressividade e, sobretudo, o desejo por uma arte de experimentação, que será muito importante para os anos seguintes do campo artístico brasileiro.

As décadas seguintes no Brasil, de 1960 em diante, são marcadas pela profusão da arte experimental, conceitual e contemporânea, em uma sociedade que vê seu crescimento industrial e desenvolvimento de modernidade ocorrer em meio a uma ditadura, instaurada após golpe militar, que dura de 1964 até 1985, e a Guerra Fria, no contexto mundial. A arte, que antes focava no abstracionismo, nesse contexto, volta-se à protestos, críticas e influências internacionais, como a Pop Arte dos Estados Unidos, retomando, assim, a figuração, porém, não se atendo somente a ela e ampliando, além de temas, modos de suportes e técnicas. A

fotografia, a videoarte e instalações começam a ganhar espaços e também se nota o surgimento de um mercado em ascensão, com as galerias de arte e a instalação de novos museus.

No que tange à interseção entre arte e psiquiatria, o que se percebe é a ampliação temática que a psicanálise proporcionou na arte do século XX no Brasil: seja nas primeiras décadas, com o primeiro olhar às obras de pacientes psiquiátricos e uma associação ainda repleta de incompreensões, simbolismo e novos elementos em torno da arte moderna, seja com a própria arte moderna que tinha, primeiramente, nas obras “primitivas” a resposta para as novas demandas nacionais, e, em seguida, a inspiração para um novo modelo artístico. O passar dos anos trouxe o avanço dos estudos, a industrialização e o crescimento das cidades, proporcionando, tanto para a arte como para a psiquiatria, o desenvolvimento de seus métodos e pesquisas. A terapia ocupacional ganhou espaço e notoriedade com o progresso de pacientes que realizavam atividades artísticas e os impulsos criativos são cada vez mais analisados e vinculados com noções de forma e conteúdo da arte, causando a criação de novas correntes artísticas e teóricas.

Seguindo esse contexto nacional, pós Segunda Guerra Mundial, é possível notar também o advento de uma nova crítica. O hibridismo dos espaços que misturavam arte e pacientes psiquiátricos levou a novas considerações a respeito da segregação social imposta aos loucos e a relativização de conceitos de normalidade. A modernidade proporcionou, sobretudo, as experimentações e novos rumos das artes, não apenas visuais, como também cênicas e musicais. E, assim, não apenas a terapia ocupacional, como também a aceitação de obras de pacientes psiquiátricos em intuições museológicas e demais acervos, levou ao questionamento de práticas que agora se mostravam desfasadas. A luta antimanicomial e a reforma psiquiátrica foram se tornando temas cada vez mais relevantes e ganhando espaço nos debates acadêmicos, sociais e políticos, sendo essa uma das questões mais recentes estabelecidas na linha do tempo do vínculo entre arte e psiquiatria brasileira moderna.

Arthur Bispo do Rosário, apesar das contradições em torno de sua classificação enquanto artista e de suas obras enquanto arte, é inegável a notoriedade que seu trabalho alcançou, o brilhantismo de sua produção e sua inusitada história de vida. Além de representar o Brasil na Bienal de Veneza de 1995 e de suas obras serem exibidas em exposições nacionais e internacionais até os dias atuais, as obras de Arthur Bispo do Rosário possuem grande prestígio e fazem parte de inúmeras pesquisas. As discussões suscitadas em torno dele são exemplos das problemáticas contemporâneas que surgem a partir da história da arte e psiquiatria no Brasil, tornando-se temas de textos, pesquisas e livros.

Este capítulo tratou, até então, sobre as vinculações entre a arte e a psiquiatria nos séculos XIX e XX, no Brasil e na Europa, passando por recortes conferidos pela medicina e psiquiatria, pelas teorias e associações com a arte moderna, fontes de inspiração das vanguardas artísticas e consecutivos debates críticos em torno do tema. Além da contribuição terapêutica, acadêmica e social foi possível compreender o caminho que a produção artística de pacientes psiquiátricos ou de pessoas consideradas loucas percorreu até serem consideradas arte e, consequentemente, serem valorizadas, passando a integrar acervos de colecionadores, galerias e instituições museológicas.

5 A OBRA DE AURELINO DOS SANTOS

Depois de observar como se deu a construção da carreira artística de Aurelino e entender como o mercado de arte foi absorvendo as produções não acadêmicas, chega o momento de se debruçar sobre o estudo das obras do artista. Conforme será observado, Aurelino passou por diferentes fases, e em cada uma delas, algum elemento se destacou, seja uma cor, um tema ou um padrão de pintura. Determinadas referências foram mais presentes ao longo do tempo, merecendo um olhar mais atencioso, uma vez que fazem parte de sua identidade visual. Para isso, fatores de sua vida e componentes sociais devem ser analisados em conjunto com obras de cada período, chamando atenção, também, para os materiais e ferramentas utilizados.

Figura 28 – Registros de encontro com Aurelino dos Santos



Fonte: autora, 2025.

Apesar da pesquisa afastar características que podem determinar alguma categorização ou preconcepção, neste momento, ela se aproxima de hábitos, falas e comportamentos do artista para estudar suas obras. Não utiliza, no entanto, tais características como fios condutores de análise, garantindo o afastamento de conclusões rasas e precipitadas. A partir dos contextos estudados, este capítulo consubstancia-se nos dados levantados e nas imagens produzidas pelo artista.

Dessa forma, o olhar para o criador é de extrema relevância para analisar a produção realizada entre os anos de 1960 e 2000. As imagens, acima destacadas, exibem o artista explicando uma de suas obras, datada de 2000123⁷⁷. Nota-se a utilização de gestos e explicações verbais para comunicar os detalhes por ele reproduzidos na tela. O artista possui interpretações

⁷⁷Formato de ano que o artista por vezes utiliza nas obras.

específicas sobre cada componente, destrinchando-os fluidamente ao ser indagado acerca de suas significações. Durante essas explicações, surgem os elementos que compõem o universo dos temas frequentemente aplicados ao longo dos 40 anos de produção ora observados. Não faria sentido, no capítulo em que suas obras são analisadas, deixar de fora alguns apontamentos realizados pelo próprio criador, uma vez que refletem sua intenção artística e sua realidade, seja ela imaginada ou não.

A partir da fidelidade de Aurelino ao seu imaginário particular e da capacidade de explicação da própria realidade, coloca-se em questão, dessa vez, o conceito do vocábulo “loucura” encontrado no dicionário *Oxford Languages* (2025) é o seguinte: “distúrbio, alteração mental caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir”. O que seria a loucura, portanto, diante do trabalho artístico de Aurelino? O artista parece nunca ter fugido de seus “métodos habituais de pensar, sentir e agir” ao produzir suas obras, muito pelo contrário, parece colocá-los sempre em prática, conforme será demonstrado nos apontamentos a seguir.

5.1 ANÁLISE DE OBRAS ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990

O início da produção visual de Aurelino dos Santos, em 1960, é marcado por uma estética figurativa que agrupa paisagens, temas e construções religiosas. Chama atenção, em especial, a presença constante do que aparenta ser a imagem de Jesus Cristo. Aurelino, conforme registrado no documentário e em diversas de suas falas, possui uma ligação estreita com a religiosidade e tem o hábito de frequentar igrejas, manifestando este vínculo na maioria das telas deste período. A influência religiosa não se esgota nesta década, imagens relacionadas ao catolicismo seguem presentes em outras fases, mesmo quando já se nota uma ampliação poética.

O interesse de Aurelino por temas religiosos ou divinos parece se manifestar de diferentes maneiras. Seja por falas, pinturas ou hábitos, estes assuntos aparecem de forma frequente ao longo dos anos, e de maneira paradoxal, demonstram a relação conflituosa do artista entre o sagrado e o mundano.

Todo dia morre gente, gente fica doente, então eu quero ser um deus, como Carybé quer ser deus... Paulo Darzé... como é o nome dele... Gênio (Jenner Augusto)... Todo dia morre gente e ninguém vê, todo dia fica gente doente... então eu quero ser um deus. Agora, eu não quero ser bocudo. Você sabe o que é bocudo? Bocudo é essa gente que se engrandece à toa. Você passa ali na estação da Lapa e você vê aquele movimento, aqueles cara [sic] todo orgulhoso, vaidoso... que é deus... é, deus. Homem perverso, deus é homem perverso, que todo dia morre gente, todo dia aí na televisão diz que morre

gente. A morte... morre, tá salvo. Morreu, melhor do que o filme Jesus Cristo... ele não morreu na cruz? Diz que é o Messias... morreu na cruz [...] Religião? Acreditar em Deus? Se eu mesmo sou deus... Agora, quem quiser acreditar em mim que acredite. Eu sou tudo, rapaz, tudo! Eu sou até traidor de Deus (Montes, 2012, p. 28).

A percepção de que o homem ora é Deus, ora é mortal, alguém conhecido ou ele mesmo, evidencia o complexo sistema de crenças que compõem o imaginário do artista e a dualidade conflitante do humano com o divino. Interessante observar como Aurelino confere a alguns artistas plásticos o status divino, inclusive a si mesmo quando no exercício deste ofício. Quando perguntado se gostou de ver seus quadros expostos no início de sua carreira, responde: “Gostei. Eu já era um Deus”⁷⁸, e afirma que a pintura foi Deus quem fez. No entanto, faz uma ressalva quando questionado se todos que pintam são deuses: “Não, não. Ele, pra ser Deus precisa virar 200 carros diferentes”⁷⁹. Aurelino divaga “Eu viro Deus”⁸⁰. No que diz respeito à sua produção, nota-se a afirmação de que quem tem que gostar de suas obras é ele, que também é Deus. Nesse sentido, fala “Agradar Deus? Não... se sou eu. Como é que eu vou agradar a Deus se sou eu [...] Olha aqui óh... aqui que sai Deus”⁸¹ e aponta para uma letra plotada da mesa de plástico a sua frente⁸². Em outra entra fonte, no diálogo em que é questionado por Justino Marinho sobre sua crença no divino, responde: “Não. Deus é todo mundo, milhões de pessoas. Deus é apenas letra” (Marinho, 2012, n.p.). E no que tange ao aspecto humano, ao se ver refletido no espelho, comenta: “O espelho é uma expressão da pessoa viva e a sombra viva. É que faz perversidade [...] faz perversidade com a mesma pessoa, faz com outra pessoa.”⁸³

Nota-se, em todas essas falas, a constante associação entre o divino, o artista e o humano. Aurelino sempre encaixa um destes assuntos ao falar do outro, como se todos se correlacionassem naturalmente. Permeia o imaginário e a realidade, fundindo as duas naturezas nas telas. Este sistema de crenças é apresentado nas suas obras através das representações de letras, divindades, objetos e pessoas. Muitos dos temas abordados configuram angústias centrais da humanidade, e embora não seja possível identificar de forma exata como essas respostas se elucidam em sua cabeça, é possível afirmar que Aurelino encontra na tela um local de coexistência para os seus paradoxos.

⁷⁸Aurelino, entrevista, *op. cit.*

⁷⁹*Ibid.*

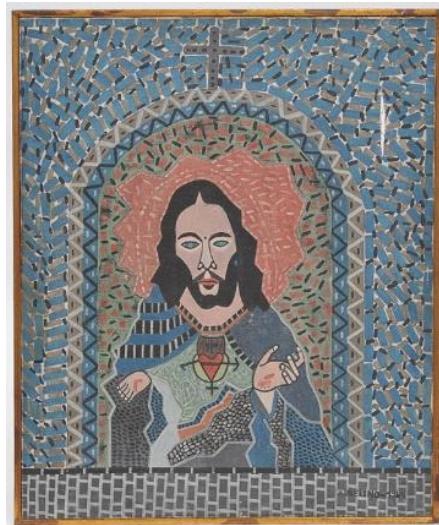
⁸⁰*Ibid., et seq.*

⁸¹*Ibid.*

⁸²As letras são muito observadas nas produções do artista realizadas após o ano 2000. Devido a pesquisa se concentrar na produção realizada entre as décadas 1960-1990, este tema não foi aprofundado.

⁸³Teimosia, *op. cit.*, 13min 3s – 13min 14s.

Figura 29 – Aurelino dos Santos, Cristo, 1964, óleo sobre tela, 60 x 49 cm



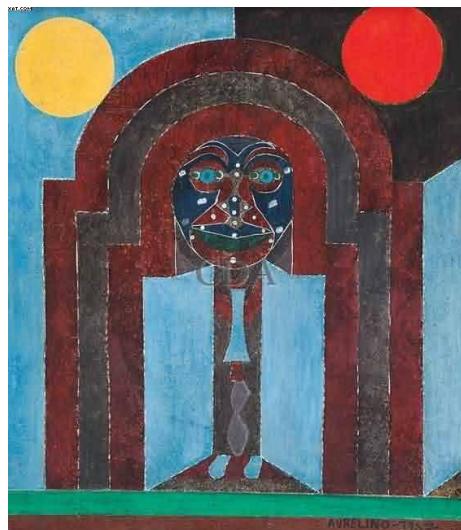
Fonte: Andréa Diniz - Leiloeira Pública Oficial
(<https://www.andreadiniz.com.br/peca.asp?ID=8616213>).

Figura 30 – Aurelino dos Santos, acabamento do mundo, 1966, óleo sobre tela, 38 x 46 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 31 – Aurelino dos Santos, sem título, 1967, óleo sobre eucatex, 34 x 40 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AcGDtz/>).

Começando a observar com atenção os temas e elementos supracitados, na tela de 1964, a obra mais antiga encontrada, é possível identificar claramente a imagem de Jesus com as mãos crucificadas em posição aberta, coração centralizado no peito, cabelos longos, e a cruz no topo central da composição da tela. A presença da cruz, coração e uma espécie de áurea que o envolvem trazem uma conotação de santidade. Um registro típico da memória e da idealização do Cristo da igreja católica ocidental. Já podem ser observadas, neste primeiro momento, características da identidade de seu trabalho, como a pintura formada por contrastes de cores e traços em torno do Cristo, que trazem efeito de textura e movimento. As cores selecionadas são harmônicas entre si e não há como não perceber o formato dos olhos, bem traçados, abertos, e de cor clara, que se repetem nas representações dos anos seguintes. A cruz e uma base a partir de onde se destaca o objeto central da tela são elementos muito utilizados em outras fases do artista.

A representação do que seria Cristo vai perdendo seus traços humanos e reais, tornando-se cada vez mais peculiar ao longo daquela década. Símbolos contrastantes, formas geométricas e elementos independentes permeiam as obras que parecem se preocupar menos em retratar um Cristo tradicional. Na figura 30, o sujeito possui cabelo, mãos, corpo e rosto humanos, apesar de estar perdendo sua forma real em comparação à figura 29. O coração toma uma dimensão maior, assim como os braços abertos que parecem formar uma cruz composta pelo corpo, relembrando a representação de Jesus Cristo crucificado. Há um olho, uma boca e um coração que se encontram soltos e descentralizados, porém destacados, e uma dualidade que se faz

presente tanto nos círculos de cores diferentes, contrapostos a cada lado da obra, como nas duas cores que dividem a tela no centro.

Na obra do ano seguinte, 1967, os traços humanos dão lugar a contornos e formatos geométricos, não sendo possível sequer identificar o Cristo com precisão. O rosto, muito pintado, lembra uma máscara com olhos abertos, enquanto o corpo parece ficar em segundo plano quando comparado com os detalhes reproduzidos no rosto. Em torno deste corpo, percebe-se um manto aberto no tom azul claro, também observado na figura 29, envolvendo a imagem de Jesus Cristo. Este traje remete a uma noção de santidade, muito observada em santos reproduzidos nas imagens de igrejas. Novamente, há a presença de círculos de cores contrastantes precisamente colocados em lados opostos na tela, como na figura 30.

As três representações apresentam algumas semelhanças, como a presença do personagem principal sempre de braços abertos e posicionada frontalmente no centro da tela. Na primeira obra (1964), estes braços se apresentam no formato tradicional, na segunda (1966), sustentam-se em meio a diversos elementos e, na terceira (1967), se abrem no formato de um manto azul. A liberdade poética vai se evidenciando nos detalhes, e o Cristo (ou a figura humana) vai perdendo seus traços reais.

Figura 32 – Tela com tema de Farol da Barra e destaque para a assinatura e o ano que constam na respectiva obra.



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 6min 48s – 7min.

Figura 33 – Aurelino dos Santos, sem título, 1965, óleo sobre tela, 50 x 61 cm



Fonte: A mão do povo brasileiro 1969/2016, 2016, p. 230.

Figura 34 - Aurelino dos Santos, sem título, 1965, óleo sobre placa de madeira, 53 x 60 cm



Fonte: coleção particular.

Ainda no decorrer da década de 1960 surgem reproduções de paisagens de Salvador (imagens acima). Embora o artista informe que sua primeira tela tenha sido um Farol da Barra pintado no ano de 1963, os únicos trabalhos encontrados com o respectivo tema datam de 1964 e 1965 (figuras 33 e 34). As respectivas telas reproduzidas demonstram como as paisagens da cidade forneciam inspiração para as obras de Aurelino, que se atentava minuciosamente aos detalhes de cada local.

Além de evidenciar sua desenvoltura técnica, nota-se que seu gosto por igrejas o acompanha desde cedo. Quando perguntado sobre o que pensou em pintar para Lina Bo Bardi

quando a conheceu, responde prontamente: “igrejas”⁸⁴. No que diz respeito às representações deste local sagrado da religião católica, o artista diz que “olha igreja”⁸⁵ e que “tem igreja que eu pintava mesmo no lugar”⁸⁶, confirmando que pintava algumas onde estavam situadas, o mesmo que diz ter feito com a obra do Farol da Barra⁸⁷. O gosto de Aurelino por este local é evidente ao observar sua produção ao longo dos anos. O documentário de 2011 também o acompanha em uma de suas visitas, ressaltando o costume do artista, que embora afirme não rezar por não saber e não se ajoelhar, confessa que “de mês em mês eu venho aqui na igreja, pra ver os santos, a igreja, as janela [sic], porta, telhado, e as músicas da igreja”⁸⁸. Este relato demonstra não apenas a influência em relação ao tema de suas pinturas, como também o poder de observação aos detalhes. Nas imagens abaixo, é possível notar os mantos azuis envolvendo as representações das santas, os coloridos geométricos espalhados pelas paredes, bem como as colunas, o guarda-corpo e a cruz, elementos constantemente presentes nas obras de Aurelino. Até a maneira como alguns formatos encontrados em suas telas são dispostos, remetem a elementos observados nas igrejas em geral.

Figura 35 – Registros de Aurelino visitando igreja



⁸⁴Aurelino, entrevista, *op. cit.*

⁸⁵*Ibid.*

⁸⁶*Ibid., et seq.*

⁸⁷Tourinho-Peres, 2021, p. 77.

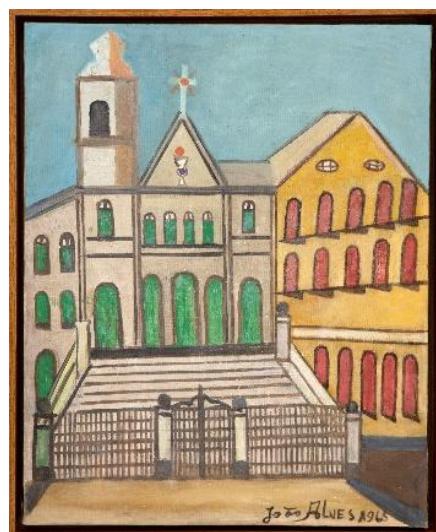
⁸⁸Teimosia, *op. cit.*, 4min 5s – 4min 25s.



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 3min 30s – 5min 10s.

A respeito deste período e dos temas retratados, é interessante trazer o trabalho artístico de João Alves. O artista, que exercia o ofício de engraxate na Praça da Sé, em Salvador (BA), pintou muitas igrejas, casarios e paisagens soteropolitanas nas décadas de 1950 e 1960. Assim como Aurelino, João era considerado um pintor primitivo, autodidata e trabalhava com materiais precários devido a sua condição financeira. Naquele contexto cultural de valorização do popular e do primitivo, movimentada pelos modernistas, João Alves recebeu o apoio de Pierre Verger, Carybé, Odorico Tavares e Jorge Amado, adentrando, assim, no circuito artístico. Ao ouvir falar do artista João, Aurelino afirma gostar de seus trabalhos, e cita as igrejas: “Ah João Alves. Gostava.... Igrejas...”⁸⁹.

Figura 36 – João Alves, Igreja, óleo sobre tela, 40 x 32 cm, ass. inf. dir. dat. 1965



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDBPeAGt/>).

⁸⁹Aurelino, entrevista, *op. cit.*

Figura 37 – João Alves, Farol da Barra, óleo sobre tela, 48 x 58,5cm, ass. inf. dir. dat. 1955



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDBtzPt/>).

É preciso salientar que a Bahia, neste momento na década de 1960, além de vivenciar uma intensa movimentação cultural, com intelectuais de toda parte circulando pelo estado, também passava por transformações que eram refletidas no espaço urbano, através da junção da arte com a arquitetura. Naquele momento, as expressões artísticas se manifestavam de diversas formas e poderiam ser observadas em novos lugares, como nos edifícios, nas galerias ou nas instituições recém-criadas. Sobre o período que corresponde ao final da década de 1940 até a década de 1960, Andrade Junior, Carvalho e Freire (2009, p.4) constatam:

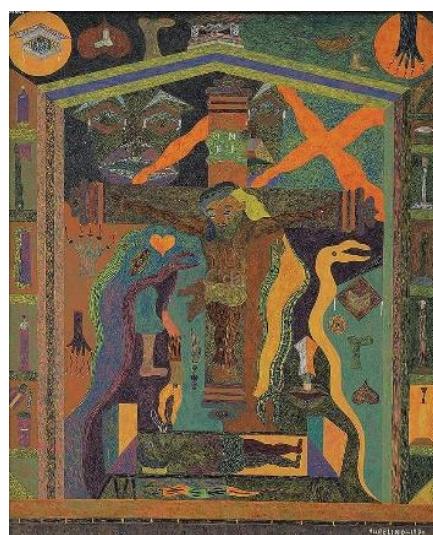
A predominância da arte figurativa sobre a arte abstrata – com exceção da obra de Mário Cravo Júnior e de parte da produção de Juarez Paraíso –, com duas categorias de temas em destaque: temas ligados à história do Brasil – denotando uma influência do discurso nacionalista da Era Vargas e da obra de Cândido Portinari – e temas ligados à cultura baiana – demonstrando a relação direta entre o discurso existente em parte desta produção artística, e o processo de construção de uma imagem “mítica e mística” da Bahia, dominante em outras manifestações artísticas a elas contemporâneas, como a literatura de Jorge Amado, a música de Dorival Caymmi e a fotografia de Pierre Verger.

A semelhança das pinturas de Aurelino e de João Alves no que tange aos temas retratados devem ser observados em consonância ao contexto do período supracitado. Com a valorização da estética de artistas considerados primitivos, essas produções acabaram sendo mais difundidas, e seus temas refletiam a busca comercial. É possível presumir, dessa forma, que era comum naquele período se deparar com arte figurativa, com temas de religião e paisagens, em especial de lugares marcantes da cidade de Salvador, como o Farol da Barra e as igrejas. Tanto as obras iniciais de Aurelino, como as de João Alves ora mostradas, revelam esses conceitos em suas pinturas e demonstram seus olhares às paisagens que os circundavam.

Há de se levar em consideração, ainda, os gostos pessoais, a desenvoltura técnica e as especificidades de cada um, os quais eram refletidos em suas obras.

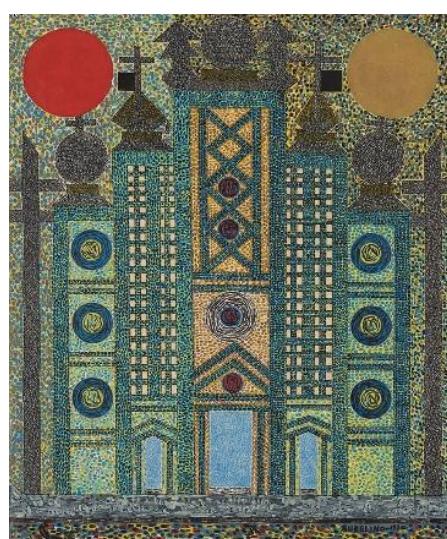
É curioso notar, no entanto, como Aurelino, ao logo dos anos, não permanece atrelado ao figurativo. O artista vai desenvolvendo suas técnicas e temas, fugindo de um estilo único de trabalho, diferenciando sua trajetória de muitos artistas considerados autodidatas ou populares. Essa característica pode ser notada em obras pintadas no decorrer da década de 1970.

Figura 38 – Aurelino dos Santos, Cristo, 1970, óleo sobre tela, 46 x 55 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AGBttA/>).

Figura 39 – Aurelino dos Santos, fachada, 1970, óleo sobre tela, 22 x 27 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ABtBeD/>).

Embora as primeiras telas da respectiva década remetam às temáticas e paisagens reproduzidas nos anos 1960, os anos seguintes já revelam uma ampliação do universo poético.

A figura 38, que reproduz a tradicional crucificação de Cristo, traz elementos antes não observados, como as serpentes, um rosto no plano de fundo superior e membros humanos virados para cima ou para baixo, como pés e mãos. As mãos, em especial, possuem extensões que aparecem ser unhas ou garras. O contorno da imagem central é algo presente em algumas de suas telas desde a década anterior (vide imagem de Cristo, 1964 e 1967), diferenciando-se na tela de 1970 pelo contorno geometrizado, que não restringe os elementos que ficam para dentro ou fora de suas linhas. As diferentes figuras que se espalham por toda a tela, apesar de não estarem centralizadas como o Cristo Crucificado, dividem a atenção da pintura. Os círculos que costumam estar nas pontas da parte superior da tela apresentam, dessa vez, desenhos no seu interior e tons mais parecidos e, parecendo se tratar de órgãos, uma mão e um olho.

A igreja na respectiva década ganha forma com muitas colunas, cruzes e, mais uma vez, círculos de cores contrastantes nas extremidades superiores da obra. Destaca-se, ainda, uma espécie de pontilhismo observado na tela, aplicado a cada lugar em tons diferentes, criando um efeito entre a construção e o fundo.

Figura 40 – Aurelino dos Santos, sem título, 1972, óleo sobre tela, 46 x 55 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades
[\(https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AGBttt/\).](https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AGBttt/)

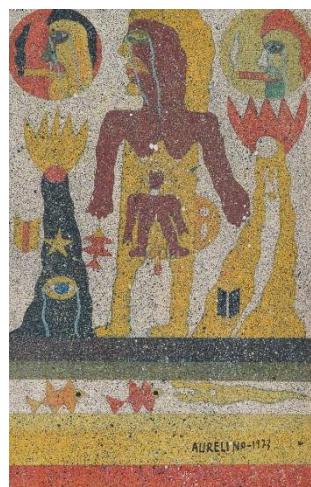
Figura 41 – Aurelino dos Santos, sem título, 1972, óleo sobre tela, 22 x 27 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ABtBee/>).

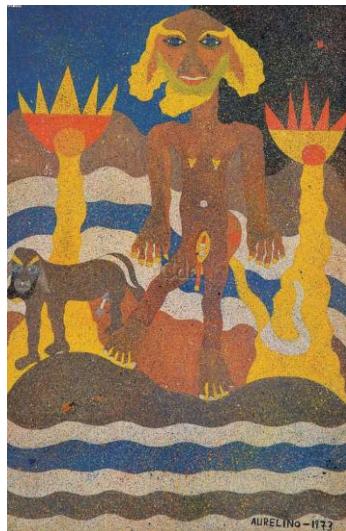
É interessante observar como no ano de 1972 o artista já amplia seu repertório poético, ainda que repetindo alguns elementos, pintando obras muito diferentes das anteriores. Mão e pés, pessoas, cores e casas se espalham pela tela da figura 40, enquanto na figura 41, o plano que destaca o objeto central, visto em telas anteriores, repete-se com novos elementos. Além do predomínio da geometria aplicada nos círculos e quadrados, nesta figura 41, observa-se a presença de peixes, linhas verdes sinuosas e uma cruz formada por casas, cada uma em uma direção. Todas as casas possuem suas bases voltadas para o centro da tela, ou para o centro da cruz, que remetem à representação de um olho.

Figura 42 – Aurelino dos Santos, sem título, 1973, técnica mista sobre tela, 35,5 x 22,4



Fonte: coleção particular.

Figura 43 – Aurelino dos Santos, sem título, 1973, óleo sobre tela, 27 x 41 cm



Fonte: Catálogo das Artes - site especializado em cotações de arte e antiguidades (<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUBDtc/>).

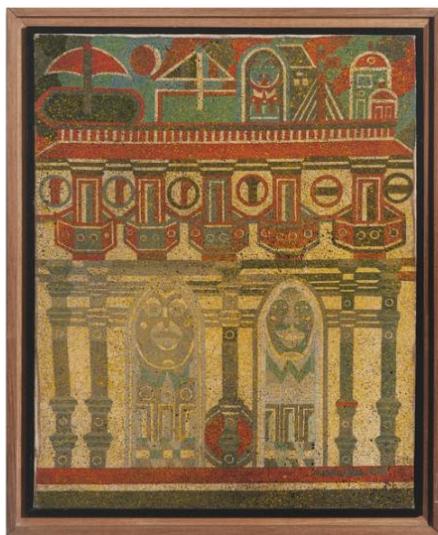
As obras do ano de 1973, exibidas acima, destacam-se pela similaridade das representações humanas e dos elementos dispostos na tela. A figura na imagem 42 é pintada com os ombros e o tronco virados para a frente, e as pernas e a cabeça de perfil. Dos diversos olhos dispostos na tela, soltos ou atrelados a uma cabeça, escorrem lágrimas. Além disso, cigarros, peixes e uma serpente compõem a obra. O humano representado na figura 43 possui algumas particularidades em comparação à representação anterior. Seu corpo e rosto estão voltados para a frente, os dentes são evidentes, e as extremidades são pintadas de amarelo, seja em formato de barba, cabelo ou unhas.

A respeito das similaridades é preciso ressaltar diferentes partes das obras. Primeiramente, nota-se as figuras humanas concebidas com os pés partindo quase do centro da tela e as cabeças alcançando a extremidade superior. Ambas se encontram sustentadas em uma espécie de base onde embaixo se notam elementos marinhos, seja em formato de animais ou de movimentos da água. Ainda sobre os aspectos humanos, chama atenção para a protuberância nas nádegas, os mamilos destacados na região dos seios e o órgão sexual masculino disposto no centro de ambas as pinturas. O animal na figura 43 também apresenta o respectivo órgão evidenciado e, das nádegas do sujeito, parece sair um rabo. A figura da figura 42 traz uma figura humana dentro da barriga que se pode concluir ser uma representação feminina, visto o traço distinto que leva na região genital.

É raro verificar referências do feminino nos trabalhos de Aurelino, inclusive no período que faz colagens, salvo quando inerentes a temas religiosos, tal como a imagem de Santas ou da Virgem Maria. A relação entre o masculino e o feminino aparece de forma dialética,

conflitante e se expressa em relatos e falas, como o registrado pela psicanalista ao contar que nunca namorou e que sexo é um grande pecado, acrescentando: “É tudo igual, mulher é homem de frente lisa. [...] O mesmo principal do homem é da mulher, é a mesma qualidade, o mesmo trabalho. Não existe mulher, existe homem de frente lisa” (Tourinho-Peres, 2021, p. 82). Além disso, remete o beijo a uma dor de dente ao afirmar que “namoro é idiotia”⁹⁰. No documentário, Aurelino diz “Aí já é uma parte de honestidade do cara que é Deus, né. Separar a mulher do homem, né. Agora, se ele não separa a mulher do homem porque tem interesse né”⁹¹. Já em outra cena, enquanto aponta para sua cama, fala “Qual é a mulher que quer um homem desse? Cama toda manchada de café [...] Mulher quer homem que dê dois carros a ela. Aí Roberto Carlos diz que dá, né, dois carros”⁹². Interessante observar como a figura do homem e da mulher não são abordados em harmonia quando estão juntos, e nas obras, quando as explica, suas diferenças são ressaltadas como elementos opostos que não coexistem.

Figura 44 – Aurelino dos Santos, sem título, 1978, óleo sobre tela, 46 x 38 cm



Fonte: Artsy - plataforma online de arte
(<https://www.artsy.net/artwork/aurelino-dos-santos-untitled-2008>).

⁹⁰Ibid., et seq.

⁹¹Teimosia, *op. cit.*, 8min 11s – 8min 16s.

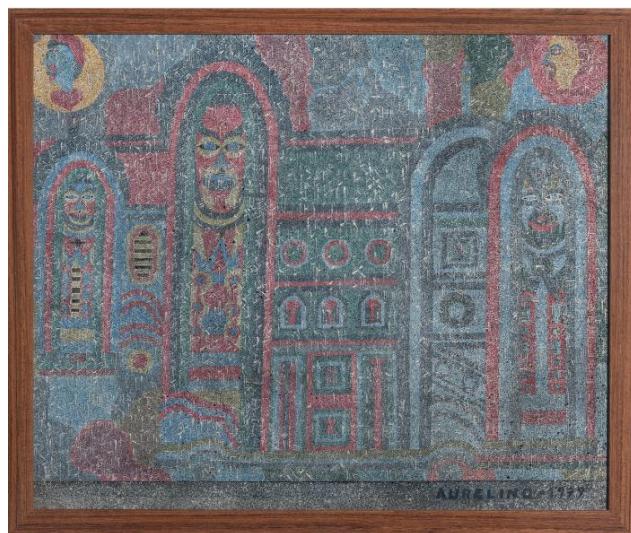
⁹²Ibid., 9min 25s – 9min 46s.

Figura 45 – Aurelino dos Santos, sem título, 1979, óleo sobre tela, 50 x 40 cm



Fonte: Artsy - plataforma online de arte.
(<https://www.artsy.net/artwork/aurelino-dos-santos-untitled-56>)

Figura 46 – Aurelino dos Santos, sem título, 1979, óleo sobre tela, 42 x 49 cm



Fonte: Artsy - plataforma online de arte
(<https://www.artsy.net/artwork/aurelino-dos-santos-untitled-2009>).

No final da década de 1970, seguindo a observação experimental do artista, nota-se, além da ausência de predominância do figurativo, a tela ocupada em toda sua superfície sem objeto central, e o aspecto labiríntico composto por diferentes objetos e traços. Janelas, colunas de igrejas, portas, casas e círculos repetem-se diante das novas representações, que agora também trazem novos elementos, como sombreiros e construções mais específicas. A respeito destas construções, o prédio representado na figura 45 se assemelha com o edifício que abriga o Museu de Arte de São Paulo na avenida Paulista desde 1968, enquanto a figura 44 parece representar o interior de igreja com guarda-corpos e colunas.

Figura 47 – Agnaldo dos Santos, sem título, sem data, escultura madeira, 25 x 16 x 16 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 48 – Agnaldo dos Santos, sem título, 1961, escultura em madeira, 36 x 16 x 16,5 cm



Fonte: coleção particular.

Embora as respectivas observações já demonstrem as inovações aplicadas, resta sinalizar uma: as figuras antropomórficas evidenciadas nas telas do final da década de 1970. Estas, que se apresentam nas três obras acima, seguem um mesmo padrão e localizam-se em diferentes pontos das telas, ressaltando a da tela 45 onde a figura se estende com uma cauda semelhante à de uma sereia, personagem frequente nas falas de Aurelino. Tais representações de rosto humano geométrico e de corpo incomum envolto em uma espécie de manto, remetem às esculturas realizadas pelo seu antigo vizinho Agnaldo dos Santos, vide a semelhança dessas descrições com as imagens acima. Justino Marinho revelou que Aurelino certa vez lhe confessou que gostava muito dos “bonequinhos” de Agnaldo, mas que não conseguia fazê-los,

apenas pintá-los⁹³. Já em outro momento, Marinho cita que o artista contou: “comecei fazendo bonequinho de madeira, como Agnaldo”⁹⁴. Já em entrevista, ao ser questionado a respeito de seu gosto pela técnica escultórica, responde: “gosto, mas não faço”⁹⁵. Tais afirmações além de demonstrarem o gosto pelas obras modernas de seu antigo vizinho, Agnaldo dos Santos, evidenciam outros pontos importantes de sua prática artística.

O primeiro é o seu já ressaltado poder de observação, que se manifesta na pintura de objetos, construções e paisagens que chamam sua atenção. Essa observação pode se dar através do contato direto ou indireto com o objeto, seja com suas idas às igrejas ou com o acesso às imagens de televisão, jornal e revistas. Aurelino destina atenção à tais veículos de comunicação, e em seu repertório, figuras públicas e personalidades, como artistas plásticos, cantores ou personagens de filmes estão sempre presentes⁹⁶. No documentário, questiona: “Tio” Maia. Já ouviu falar em “tio” Maia? Já viu? “Tio” Maia diz que quer sossego”⁹⁷. Sobre a prática artística de Aurelino, Cosac (2020, n.p.) observa:

É dedutível que o artista tenha capacidade de observação excepcional e sinta especial prazer com o ato da pintura, o ato de colorir e fazer colagens. Sua atitude ante o espaço ansioso, o retângulo nu, a tela ou o papel a ser pintado segue a linguagem pós-guerra norte-americana do *all over*. Suas telas são integralmente cobertas a ponto de camuflar seu próprio suporte. É raro o fato central, pois, em sua grande maioria, sua obra pode ser lida de trás para frente ou de cima para baixo.

O segundo ponto é a escolha segura de Aurelino para a técnica que melhor entende praticar. Embora não esconda seu gosto por outras linguagens, o artista seleciona determinado suporte e técnica para desenvolver aquilo que deseja, demonstrando ser criterioso com suas criações. Estas escolhas corroboram o senso de qualidade estética e a seriedade que atribui a seu trabalho, não se satisfazendo com cópias ou práticas não planejadas.

⁹³Marinho, entrevista, *op. cit.*

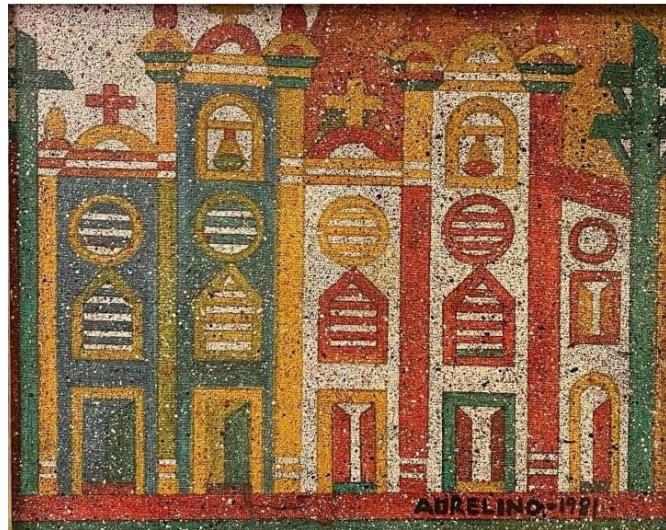
⁹⁴*Id.*, 2012, *op. cit.*, n.p.

⁹⁵Aurelino, entrevista, *op. cit.*

⁹⁶Exemplos em que faz referência a Renato Russo e ao personagem King Kong podem ser observados em falas do artista, *cf.* Montes, 2012, pp. 29 e 31.

⁹⁷Teimosia, *op. cit.*, 23min 16s – 23min 43s.

Figura 49 – Aurelino dos Santos, sem título, 1981, óleo sobre tela, 22 x 26 cm



Fonte: rede social de galeria de arte (@acervogaleriadearte).

Figura 50 – Aurelino dos Santos, sem título, 1987, óleo sobre tela, 30 x 40 cm



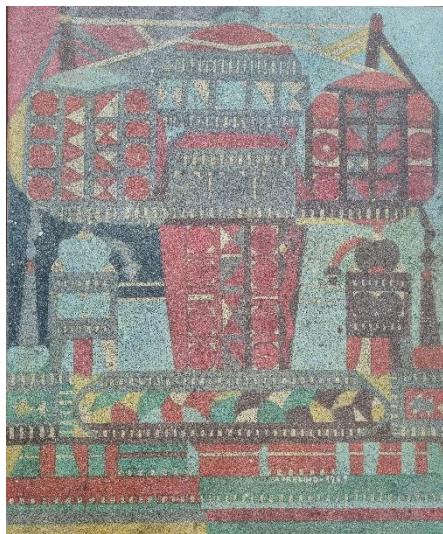
Fonte: Artsy - plataforma online de arte
(<https://www.artsy.net/artwork/aurelino-dos-santos-untitled-40>).

Figura 51 – Aurelino dos Santos, 1989, 40,5 x 27 cm



Fonte: Ernesto Bitencourt Galeria de Arte.

Figura 52 – Aurelino dos Santos, 1989, medidas não identificadas



Fonte: Alban Galeria.

A partir da década de 1980, a predominância de paisagens labirínticas e geométricas que ocupam toda a tela coexiste em paralelo ao recorrente tema de igreja que, por vezes, ainda é retratado. As figuras antropomórficas começam a se fundir com o restante da imagem, demonstrando a ligação de uma fase com a próxima que está a surgir. Nas obras de 1989, as pinturas parecem ser compostas por engrenagens coloridas que formam uma estrutura complexa determinada pelo olhar do artista. É possível perceber formas geométricas independentes, partes de uma figura maior, que remetem a uma cabeça, a olhos e, até mesmo, a uma lua. Mesmo diante de uma temática diferente, as características de sua pintura são reconhecidas, como os

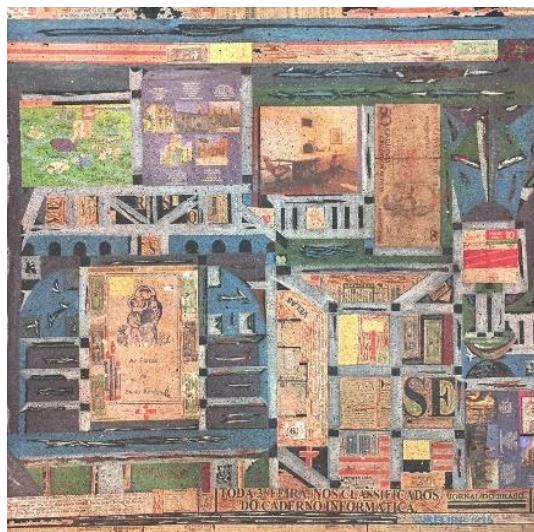
elementos em formato de círculo nos extremos opostos, as cores aplicadas em harmonia e a base da figura central.

Figura 53 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 73 x 90 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 54 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 55 x 55 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 55 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, técnica mista sobre madeira, 53 x 53 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 56 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre tela, 87 x 76 cm



Fonte: coleção particular.

A década de 1990 é marcada por uma intensa produção, em que o artista amplia seu universo poético e técnico. Aurelino começa a utilizar colagens e pedaços de objetos, que, ao lado da pintura, completam a unidade da tela. Essas colagens são retiradas de jornais, revistas, embalagens, santinhos, selos e fotos, e os objetos são provenientes de cigarros, embalagens de utensílios domésticos e de alimentos, fitas, tampas de garrafas, porta corpos, entre outras coisas. Todos estes elementos se configuram em uma representação que segue labiríntica e formam

uma tela repleta de informações. Não é possível identificar o ponto central, ou onde ela começa e termina. Sobre a linguagem visual de Aurelino, Cosac (2020, n.p.) comenta:

Equivocadamente classificado como pintor *naïf*, a obra de Aurelino é elementarmente construtivo-figurativa. Em alguns momentos, o artista flerta com a paisagem e chega a se permitir o horizonte, o céu, mesmo sem ponto de fuga. Todavia, o que predomina é o espaço repleto de sinais, símbolos e pequenas “formas” predominantemente geométricas. Tais elementos, juntos, formam uma espécie de engenharia coerente, o mecanismo de uma caixinha de música, o motor de um automóvel, como se cada peça desce ou recebesse vida e movimento uma da outra. Uma construção perfeita onde também há espaço para dígitos, letras e mesmo frases oriundas de recortes de revistas e jornais – elementos que o artista se apropria, pois são necessários à sua composição. Essa é a linguagem com a qual Aurelino se comunica.

Os desenhos encontrados em algumas telas possuem formatos específicos parecendo formar algo quando observado de longe, outros, parecem resumir um complexo sistema de ruas e caminhos, sem direção previsível. Sobre a percepção visual urbana, Mammí afirma: “A cidade, em seus quadros, é vista de longe. Dificilmente poderíamos dizer onde o pintor se encontra, se acima, abaixo ou diante dela. Certamente, porém, ela é um todo compacto, encarado de fora” (2013, p. 8). A interpretação cartográfica neste período é frequente, não só pela configuração visual das obras, como também pelo hábito do artista de caminhar pela cidade. Conforme já foi visto em décadas anteriores, Aurelino retratava aspectos do ambiente urbano percebidos em suas jornadas pela cidade. No período em questão, parece ter desenvolvido um novo método de reprodução de seu entorno, incluindo a aplicação de colagens e objetos na tela.

Figura 57 – Frente e detalhe de recortes de cigarro, respectivamente, presentes em tela de Aurelino dos Santos (sem título, 1996, acrílica sobre tela, 87 x 76 cm)



Fonte: coleção particular.

Figura 58 – Detalhes de obra de Aurelino dos Santos



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 19min 25s.

É interessante notar como Aurelino traz dados do mundo contemporâneo através das colagens e objetos. Propagandas, anúncios, reportagens, logotipos de marcas, construções e imagens de pessoas e de santos evidenciam o entorno que o cerca, muitas vezes presente em suas falas. Seus hábitos e gostos são notados pelo emprego de objetos de uso cotidiano, como as embalagens de cigarro, fósforo e café, e de recortes de imagens de santos, edifícios e reportagens. Em determinadas telas, parece que o artista quer substituir o seu traçado pelo objeto ali colado, fazendo com que ele coexista em harmonia com o restante exposto, como se não houvesse distinção entre o material e sua pintura. Nota-se que, embora tenha ampliado seu

repertório técnico e poético ao longo dos anos, Aurelino permanece aplicando elementos que giram em torno de temas religiosos, humanos e urbanos.

Figura 59 – Aurelino dos Santos, sem título, 1997, técnica mista sobre cartão, 30,5 x 49 cm



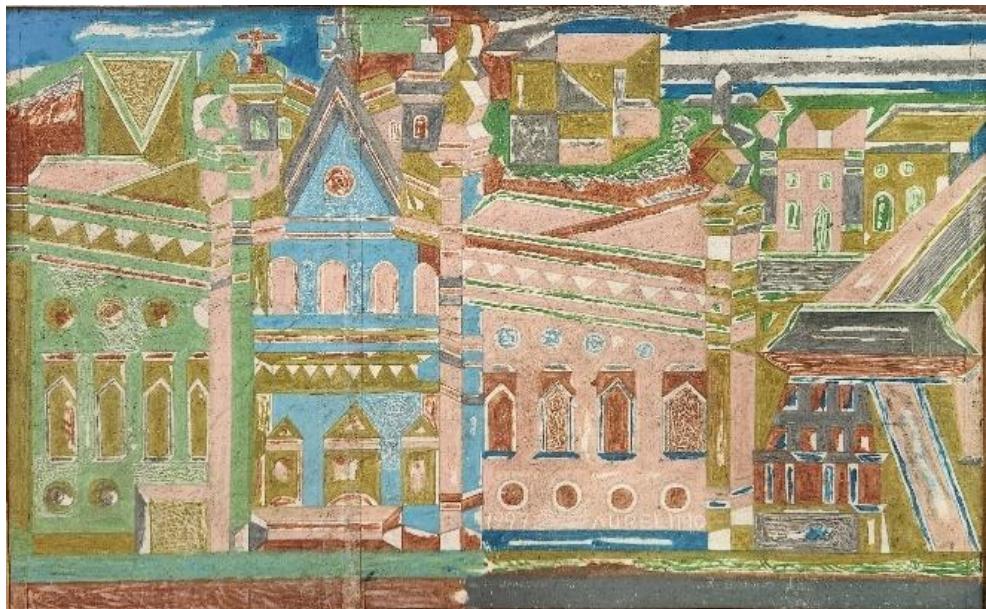
Fonte: coleção particular.

Figura 60 – Fundo da tela da figura 59 (Aurelino dos Santos, sem título, 1997, técnica mista sobre cartão, 30,5 x 49 cm)



Fonte: coleção particular.

Figura 61 – Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre cartão, 30 x 49



Fonte: coleção particular.

Figura 62 – Fundo da tela da figura 61
(Aurelino dos Santos, sem título, 1996, acrílica sobre cartão, 30 x 49)



Fonte: coleção particular.

Figura 63 – Aurelino dos Santos, sem título, 1995, acrílica sobre tela, 49 x 66 cm



Fonte: coleção particular.

Figura 64 – Fundo da tela da figura 63 (Aurelino dos Santos, sem título, 1995, acrílica sobre tela, 49 x 66 cm)



Fonte: coleção particular.

É possível observar colagens no fundo de algumas obras, com aplicação de selos, embalagens e até porta copo. Essas aplicações parecem devidamente selecionadas e posicionadas, e em algumas telas, levam a crer que o respectivo fundo ora foi a frente do quadro, que acabou ficando como rascunho. Outro dado que se tem a partir da observação do fundo das telas é o material utilizado como suporte que, por vezes, encontra-se remendado, degastado ou até costurado, como o fundo da tela exibida na figura 64. Embora apresente essa configuração, a frente não evidencia as marcas do suporte improvisado, demonstrando além da sábia utilização das cores, a intenção do artista de não querer chamar atenção para este detalhe.

A década de 1990 evidencia a desenvoltura de Aurelino com a pintura, que parece se expressar com mais ousadia e liberdade. O artista expande as possibilidades técnicas ao permear suas obras com objetos e temas contemporâneos que configuram a vida da sociedade, sem deixar de lado suas características estéticas e preferências. Nesse período, é possível afirmar que possui uma identidade artística consolidada, consubstanciado em um rico histórico de produção, experiência e segurança prática.

5.2 A TÉCNICA E A PRÁTICA ARTÍSTICA

Aurelino foi modificando sua forma de pintar gradualmente ao longo dos anos. Embora se destaque a fidelidade aos temas e a consolidação de sua identidade visual, ao analisar sua produção por décadas, nota-se que o artista foi se afastando do figurativo rumo a uma pintura mais geométrica, que, por vezes, é considerada abstrata ou construtiva. Em determinadas telas, é possível perceber a aplicação de diferentes técnicas, como, por exemplo, o efeito de pontilhismo que é explicado por Justino Marinho como um método utilizado pelo artista, que consistia em esfregar uma escova de dente com tinta por cima de uma peneira posicionada sobre a tela⁹⁸. Conforme exposto, Aurelino utilizava, muitas vezes, o material que tinha acesso e fazia uso de diferentes suportes e cores. A respeito destes materiais, chama atenção a utilização de objetos domésticos empregados como moldes de desenhos para as pinturas, como a tampa de um ventilador e um objeto não identificado que o artista descreve como “forma de quadro”⁹⁹ (figura 65). Embora as imagens sejam de 2011, os formatos aplicados são observados desde cedo nas obras do artista, como os círculos e as linhas, que são dispostos de forma precisa, através da segurança fornecida por uma régua (figura 66).

⁹⁸Marinho, entrevista, *op. cit.*

⁹⁹Teimosia, *op. cit.*, 2min 10s.

Figura 65 – Aurelino com objetos que utiliza durante a prática artística



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 2min 10s.

Figura 66 – Aurelino utilizando pincel e régua no momento da pintura



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 17min 15s.

A utilização de materiais que parecem inusitados é uma prática também realizada por muitos artistas modernos e contemporâneos desde que houve uma expansão das regras e conceitos que antes eram ditados pela academia. A prática que se mostra convencional em alguns aspectos pode parecer peculiar em outros. Aurelino costuma sinalizar elementos nas obras que não são ordinariamente visíveis pela descrição do senso comum da descrição, como uma cabeça, um guarda-chuva, um carro ou uma sereia, e da mesma forma sinaliza partes de

seu corpo como unidades de medidas aplicadas na execução da tela, chamando-as de “quebradura” (figura 67).

Figura 67 – Aurelino apontando para partes do corpo



Fonte: Teimosia da Imaginação, 2011, 18min 38s – 18min 55s.

No campo artístico, a livre expressão permite que não seja imprescindível a unanimidade de identificação e interpretação de uma obra. Ou seja, não é necessário um consenso para sua definição. Essa liberdade e valorização também é fruto de uma sociedade moderna, que conforme foi visto anteriormente, foi abrangendo seu entendimento sobre arte e abarcando cada vez mais diferentes linguagens. A livre expressão artística que provoca, divide, opina e evidencia faz parte do conceito da arte em vigor na contemporaneidade. A respeito da relação do corpo com a pintura, interessa destacar o seguinte trecho que fala sobre o início da prática artística de Aurelino:

Perguntei a Aurelino como nasceu a sua pintura, mais além da observação do trabalho de Agnaldo. Ele faz um gesto com o braço, passa a mão na pele, aponta, e me diz: “foi olhando isso aqui, esses risquinhos, é tudo a partir daqui”. [...] Ele repete com ênfase, talvez por notar minha vacilação: “Eu aprendi isso, e a partir daí foi fácil, aprendi olhando minha pele, minha mão, meu braço. Fui riscando e, daí, fui embora, pintei barco, navio, ônibus, carro...”. Algum tempo depois, diz: “isso que tem aqui (aponta novamente a pele do braço) também tem em algumas notas de dinheiro, esse “traçadinho”; o quadro tem que ter bordado” (Tourinho-Peres, 2021, p. 78).

No que tange à interpretação pessoal de suas obras, Aurelino mostra-se seguro nas explicações do que está representado. Embora apenas um ou outro elemento sejam passíveis de identificação pelo senso comum, suas descrições expressam a forma que seu imaginário é reproduzido nas obras. O artista aponta para a tela (figura 28) e fala: “O homem guarda-chuva. Aqui é o cinto de segurança”¹⁰⁰ ou aponta para o que diz ser um caixão, e explica “Caixão de

¹⁰⁰Aurelino, entrevista, *op. cit.*

defunto morto e vivo... e homem de ferro... morto e vivo [...], mas né cemitério não”¹⁰¹. Ao responder se gosta de pintar o mar, responde “Não... o mar do infinito. Gente peixe”¹⁰². Conversas em que diz “ônibus é assim, metade gente, carro é capa de gente, navio é peixe preso e o avião vem de coqueiro”¹⁰³, ou, em que aponta partes de um corpo não visíveis na tela, corroboram com as interpretações e sentidos particulares que soam desconexos para a sociedade. No entanto, é através dessa leitura de mundo que exprime sua poética visual nas obras, nas quais faz coexistir os temas e elementos que rodeiam sua vida. A respeito da produção de Aurelino, Justino Marinho afirma:

Ele fazia uma arte mais intrigante, porque é uma coisa que vem de dentro pra fora, ele olha uma paisagem, mas não está querendo reescrever aquela paisagem de forma que fique claro que aquilo ali é uma casa, uma igreja, um carro. Isso nunca esteve dentro da proposta dele. Aurelino é um fenômeno, uma coisa à parte. Porque ele não vai se ligar se é arte moderna ou contemporânea, é a arte da cabeça dele. E ele distingue o que você viu e o que ele sabe que está fazendo ali, que é uma sereia e tal, mas o observador não tem essa leitura se não conversa com ele. (...) Já o Aurelino tem a consciência dele enquanto artista, é outra coisa (Marinho, *apud* Montes, 2012, p. 30).

Não diferente de muitos artistas, Aurelino transfere para a tela, através de sua linguagem representativa, visões, opiniões e angústias. Desse modo, no que tange ao âmbito da prática artística e de sua representação final, é indiferente que seja considerado louco ou não. Um dos fatores que chama atenção, no entanto, é a fidelidade a seu imaginário particular, reafirmada ao não ceder às convenções e interpretações alheias. Mesmo em tempos em que parecia fazer temas que estavam em voga, o que pode ter sido uma forma de desenvolvimento inicial, sempre destacou marcas de sua identidade e caminhou rumo à independência técnica e visual. Isto não quer dizer que seja alheio a estímulos e influências. Conforme evidenciado em trabalhos e falas, tanto personalidades quanto outros artistas visuais, cantores, letras de músicas e até filmes, não escapam de sua atenção. Diferenciam-se, no entanto, nas concepções particulares atribuídas a estes componentes sociais e na forma que o artista se expressa em relação a eles.

Existe um rigor nas telas do artista que é evidenciado pelo método e pelo material utilizado. Independentemente de se tratar de objetos domésticos aproveitados ou de simples ferramentas, uma seleção é realizada com intuito de escolher o que melhor vai servir para o seu trabalho prático. Nesse sentido, um olhar de adequação é realizado, como, por exemplo, perceber que a tampa de um ventilador pode servir como molde de desenho e pintura. Os objetos selecionados não são aleatórios, obedecem aos padrões que pretende atingir através de suas

¹⁰¹*Ibid.*

¹⁰²*Ibid.*

¹⁰³Aurelino, s.d., *apud* Tourinho-Peres, 2021, p. 78.

unidades de medida. Estes critérios se evidenciam também na obstinação que tem com as linhas traçadas. Em um momento, o artista afirma: “Depois, com mais sossego, paciência, eu vou desmanchar se tiver tortura. Eu não sou aleijado”¹⁰⁴ e segue, apontando para linha, conforme registrado na figura 68: “Isso aqui é tortura”¹⁰⁵. Ainda explicando os traços, explica: “Aqui ta mais grosso, ói. Se for fazer por aqui, aqui ta mais grosso... aqui mais fino [...] é como um parafuso, mais fino ou mais grosso, mas tem sustância”¹⁰⁶.

Figura 68 – Aurelino apontando para linha com lápis



Fonte: Teimosia, 2011, 22min 23s.

¹⁰⁴Teimosia, *op. cit.*, 22min 12s.

¹⁰⁵*Ibid.*, 22min 23s *et seq.*

¹⁰⁶*Ibid.*, 22min 54s – 23min 14s *et seq.*

Figura 69 – Aurelino utilizando uma régua na tela



Fonte: Teimosia, 2011, 22min 12s.

Aurelino desenha cuidadamente antes de pintar, selecionando, para isso, as ferramentas que asseguram os formatos e as linhas que deseja aplicar. No documentário, nota-se que o artista trabalha com calma e delicadeza enquanto fuma e explica seu método de pintura. Nestes momentos, não prevalecem os indícios que remetem à loucura, obsessão, irrealidade ou demais termos aos quais é usualmente associado. O que fica evidente é a segurança de um artista maduro que demonstra o domínio de sua práxis, inclusive quando precisa falar sobre ela. A compreensão e a possibilidade de convalidação com a realidade não deveriam deslegitimar as respectivas constatações realizadas a respeito de sua prática, uma vez que ignorá-las pode significar não apenas uma classificação artística limitada, como também o não reconhecimento de seu trabalho.

O rigor de seu método, o criterioso olhar para as formas, a seleção de utensílios e o domínio sobre os temas retratados reforçam a seriedade com que Aurelino exerce o ofício artístico e a desenvoltura adquirida ao longo dos anos. É por meio do olhar para sutilezas que se percebe uma paradoxal grandeza: o artista envolve originalidade poética à aspectos ordinários de trabalho, formando, assim, uma identidade visual única.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a trajetória artística de Aurelino dos Santos durante as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990 permite constatar uma história singular de um sujeito com a arte. O vínculo do artista com o seu trabalho é fortalecido ao longo do tempo, destacando-se pela contínua aplicação do ofício e pela identidade poética presente desde o início de sua jornada. É possível notar como Aurelino foi desenvolvendo sua prática artística, passando por fases que se diferenciam por temas e técnicas. Durante a observação desse percurso, percebe-se a experimentação e o aperfeiçoamento proporcionados pela constância, além da liberdade que cada vez mais o aproxima de sua poética visual. O que chama atenção, nesse contexto, é a possibilidade de reconhecer sua autoria em trabalhos das mais diversas fases.

Em uma trajetória que abrange 6 décadas de prática, Aurelino é constantemente associado a termos que remetem à desorganização, caos, loucura e esquizofrenia. A pesquisa, no entanto, comprovou que muitos dos atributos inerentes a tais termos devem ser considerados com mais atenção, uma vez que foram observados impactos em diferentes aspectos sobre o estudo de sua obra e vida profissional. Contextos sociais e econômicos influenciam diretamente interpretações de produções artísticas, conforme ocorreu com Aurelino, que já foi destacado por aspectos ligados ao primitivo, popular, afro-brasileiro e urbano. O que se conclui é que não é possível enquadrar Aurelino dos Santos em nenhuma classificação artística, e tampouco é necessário fazê-lo. O artista se destaca por suas singularidades com a arte e, sobretudo, por sua identidade poética e visual.

Conforme ficou evidenciado, desde sua fase inicial, Aurelino demonstrou realizar escolhas lúcidas sobre sua profissão, baseadas em gostos pessoais, os quais o levaram a trilhar um caminho coerente em relação ao ofício selecionado. Há de se ressaltar o fato de que, ainda nos primeiros anos de contato com a arte, desenvolveu relação com uma das principais agentes da arte na Bahia da década de 1960, Lina Bo Bardi, e realizou uma exposição individual no recém-inaugurado Museu de Arte Moderna da Bahia. Estes feitos devem ser considerados junto ao contexto social de grande movimentação cultural e de valorização da arte popular, que abarcava produções de artistas autodidatas, *naïf* e daqueles considerados primitivos. No levantamento das mostras que exibiram seus trabalhos, notou-se a presença de suas obras nos principais espaços da cidade, ao lado de artistas já consolidados do mercado. Após o ápice da agitação cultural, o artista seguiu produzindo e se relacionando ativamente com o circuito artístico: frequentou as galerias da cidade e comercializou seu trabalho, mostrando-se sempre fiel a seus hábitos e modo de ser. Mesmo diante de toda essa intensa movimentação ficou

evidenciada a ausência do nome de Aurelino em registros, seja de exposições, documentos ou dos livros e das pesquisas da história da arte da Bahia.

Na análise da dinâmica que o mercado estabelecia com a obra de Aurelino dos Santos, sobressaíram-se alguns pontos. Entre os principais estão a atenção à qualidade percebida pelo público e pelos galeristas e a frequente associação com a loucura e autodidatismo em exposições e matérias jornalísticas. Ainda que nem sempre seja associado a estes referenciais, e que se reconheça expressamente a qualidade de seu trabalho antes de qualquer coisa, é certo que as interpretações públicas sobre o artista giram em torno desses atributos. As respectivas abordagens geraram consequências ambíguas, como o não aprofundamento do estudo sobre sua produção, e a valorização de seu trabalho ao longo do tempo. Ou seja, o que pela lógica deveria ter sido objeto de maior interesse foi ficando na interpretação superficial, satisfazendo-se em pressupostos repetitivos e ligados ao mistério que cerca o tema da loucura. Nesse contexto, a falta de conhecimento sobre seu desenvolvimento artístico também resultou em classificações não adequadas. Esta prática valoriza mais os atributos do sujeito que não se apresenta convencionalmente na sociedade do que explora a intencionalidade e experiência presentes na produção, o que pode levar a considerações tendenciosas e incompletas. No caso de Aurelino, percebe-se que embora os dados de seu currículo não fossem verificados, e muitos sequer registrados, isso em nada impactava as mostras e os textos que tratavam dele e de sua obra. Suas fases, conceitos, técnicas e influências não eram diferenciadas, de forma a elaborarem considerações genéricas.

Para entender essa abordagem, voltou-se ao final do século XIX, início do século XX, quando a sociedade começou a considerar outras expressões artísticas, além das acadêmicas, como obras de arte. A busca das vanguardas por referencias levou à ampliação do olhar para produções de pessoas não europeias, autodidatas ou que não pertenciam ao meio artístico profissional, criando, além de novos conceitos e classificações, uma nova dinâmica nas relações entre a arte e a sociedade. Assim, para analisar a forma que público se relacionou com a obra de Aurelino ao longo do tempo foi necessário remeter à recepção de trabalhos não acadêmicos na história da arte, em especial, de pacientes psiquiátricos, começando pelos médicos que catalogaram essas produções, até a compreensão de seu impacto no movimento modernista europeu. No Brasil, essa influência se deu de forma mais intensa na segunda fase do movimento nacional, quando médicos, artistas, críticos e literários se envolveram com o trabalho de pacientes psiquiatras, estudando-os, e permitindo que influenciassem em suas respectivas práticas. Todo este movimento, vinculado à construção de uma identidade brasileira, valorizou a arte e a cultura popular, resultando nas transformações dos espaços considerados expositivos

e naqueles que poderiam ser considerados artistas. A partir desse campo de expansão, novos interesses e um novo mercado foi sendo criado, proporcionando a entrada de Aurelino no circuito artístico.

Observar a produção artística de Aurelino nos leva à novas considerações sobre seu trabalho. O recorte dos anos selecionados, entre 1960 e 2000, permite observar as mudanças que o artista foi realizando em sua prática, seja em relação a temáticas ou na aplicação de novos estilos. Na década de 1960, embora prevalecesse representações religiosas e paisagens urbanas, as telas apresentavam, ano a ano, mudanças sutis que davam indícios da curiosidade prática do artista. No decorrer dos anos 1970, essa curiosidade é verificada na variedade de temas e símbolos utilizados nas telas, constatando-se uma imediata ampliação de repertório, que embora diverso, não prevalece em nenhum enfoque. A década seguinte, 1980, mostra-se mais consolidada. Neste período, uma composição plana, com constância de formatos e elementos, apresenta-se em um modelo mais labiríntico de representação que está presente também na década de 1990, momento em que o artista usufrui de maior liberdade poética, desenvolvendo obras com os mais diversos materiais. É possível notar, ainda, a presença de recortes de periódicos, embalagens, fotos e objetos. Esta produção, além de evidenciar a desenvoltura do artista, demonstra consonância com a prática contemporânea, seja ela intencional ou não. Nesse sentido, a identificação do público com estes elementos, os quais, por vezes, misturam-se em uma estética urbana e labiríntica, trazem para o cerne da sociedade o artista que sempre pareceu alheio. Os temas que no início de sua produção, em 1960, pareciam genéricos, apresentam-se em 1990, com uma identidade visual particular. Além disso, é necessário destacar a segurança e o rigor com que o artista trabalha e seu notório domínio sobre todo o processo, desde a escolha do suporte à interpretação particular da obra. Aurelino seleciona os materiais que julga úteis para sua pintura, adaptando os mais diversos objetos do cotidiano, em conjunto com artefatos de uso próprio, como o cigarro. Destaca, ainda, os parâmetros e critérios que segue durante sua prática, observados no rigor das linhas e no fundo das telas utilizadas como rascunhos.

As singularidades dos artistas no recorte de mundo contemporâneo tendem a destacar suas figuras em conjunto com suas expressões artísticas, categorizando-as em definições que se mostram incapazes de dar conta das muitas facetas da criação. As características destacadas do sujeito podem ir de encontro ou confundir o aprofundamento de aspectos de seu trabalho, deixando à margem importantes considerações. No caso de Aurelino, diversos atributos aos quais é frequentemente associado devem ser postos em questão no que se refere à arte. Como se pode observar, sua história e prática não permitem posicioná-lo em nenhuma classificação usual relacionada à ingenuidade, arte bruta ou movimento técnico: Aurelino adentrou no meio

artístico por gosto próprio, não frequentou a academia, não produziu em contexto terapêutico, de maneira oposta, trabalhou com agentes da área, experimentou diferentes técnicas, temas, e participou do mercado. Sempre observou atentamente as obras pelas galerias que passou e reconhece a autoria dos artistas, além de ser enxergar como um. Sendo assim, Aurelino pode, e deve, ser estudado pelos campos da arte e da memória, áreas que comprovam uma trajetória desenvolta e consolidada em termos históricos e práticos, e que ressaltam, sobretudo, a intencionalidade e segurança de um artista que possui uma obra inigualável.

REFERÊNCIAS

AIRES, Suely. Arthur Bispo do Rosário: a reconstrução do mundo. In: IBERTIS, Carlota (org.); GONCALVES, Rosa Gabriella (org.). **Filosofia e Psicanálise: olhares sobre arte e literatura.** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2020.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; CARVALHO, Maria Rosa; FREIRE, Raquel Neimann da Cunha. **Avant-Garde na Bahia: urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960.** In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/course/8-seminario-docomomo-brasil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

ARAÚJO, Emanoel; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst = Art in Afro-Brazilian religion = Arte e religiosidade afro-brasileira.* São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

ARAÚJO, Emanoel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.** São Paulo, SP: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Emanoel. Beleza, arte e loucura. In: **Transfiguração do real – Museu Afro Brasil: catálogo.** São Paulo, 2012.

ARTISTA plástico Aurelino dos Santos retrata de maneira organizada seu mundo caótico. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/redebahia/conexao-bahia/noticia/artista-plastico-aurelino-dos-santos-retrata-de-maneira-organizada-seu-mundo-caotico.ghtml>. Acesso em: 20 jul. 2024.

AUGUSTO, Cristiane Brandão; ORTEGA, Francisco. Nina Rodrigues e a patologização do crime no Brasil. **Revista Direito GV**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 221–236, jan. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/TBkszTqHbPw8wYcH9wQ6F5N/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BAUMGARTEN, Laylla Zanin; DA SILVA, Patrícia Fabiana; DANTAS, Marta. Quando a arte e a loucura se encontram. **Iniciação Científica Cesumar**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 111–117, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/iccesumar/article/view/662>. Acesso em: 20 set. 2025.

BILBAO, Giuliana Gnatos Lima; CURY, Vera Engler. O artista e sua arte: um estudo fenomenológico. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 16, n. 33, p. 91–100, jan. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-863X2006000100012>. Acesso em: 13 ago. 2024.

CABAÑAS, Kaira M. **Aprender com a loucura: modernismo brasileiro e arte contemporânea global.** 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2023.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. (pp. 132-178).

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas: movimento moderno na Bahia.** Tese para concurso de professor assistente do Departamento I da Escola de Belas Artes da UFBA. Salvador: 1973.

COSAC, Charles. *In: Aurelino dos Santos, Construção Obsessiva – Museu da República: catálogo*. Brasília, 2020.

COSTA, Ivani Di Grazia; NAPOLEONE, Luciana Maria. **Bibliotecas particulares e coleções especiais: diferentes perspectivas**. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/32/2-Costa%20y%20Napoleone%20-%20ponencia.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2024.

DA SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática. 1992.

MAMMÍ, Lorenzo. Aurelino. *In: Aurelino | Pinturas - Galeria Estação: catálogo*. São Paulo, 2013.

MIDDLEJ, Dilson. Um panorama heterogêneo. *In: O Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA: catálogo*. São Paulo: Banco Safra, 2008.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

FRANCO, Stefanie Gil. A estética da degeneração e a expressão dos alienados: leituras de Júlio Dantas no Hospital de Rilhafoles. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 727–744, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702017000300010>. Acesso em: 6 out. 2023.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Historiografia das Artes Plásticas na Bahia. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**, Porto Alegre, 2002. Disponível em <<http://cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto29.pdf>>. Acesso em: 6 out. 2024.

LIMA, Márcio Santos. A arte primitivista de João Alves e o modernismo baiano. **Revista Ohun**, Salvador, v. 6, p.1-31, 2011. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/marcio.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LOUCURA. *In: OXFORD LANGUAGES*. Oxford University Press, 2025. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=loucura+dicionario&sca_esv>. Acesso em: 15 abr. 2025.

LÚCIDO. *In: MICHAELIS*, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portuguesbrasileiro/1%C3%BAcido>>. Acesso em: 11 abr. 2025.

LUCIDEZ. *In: DICIO*, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/lucidez/>>. Acesso em: 11 abr. 2025.

MARANHÃO-FILHO, Péricles. The art and neurology of Paul Richer. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, [S. l.], v. 75, n. 7, p. 484–487, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0004-282X20170067>. Acesso em: 6 out. 2023.

MARAVALHAS JUNIOR, Nelson. Heliogábalus. **Revista Poiésis**, [S. l.], 10(14), p. 78-87, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.78-87>. Acesso em: 11 set. 2023.

MARCHETTI, Fabiana; QUINTA, Hugo. Francesa e Duas Cidades: livros franceses e livrarias em São Paulo (1950-1960). **ArtCultura**, [S. l.], v. 25, n. 46, p. 79–99, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/arte-v25-n46-2023-71187>. Acesso em: 6 nov. 2024.

MARINHO, Justino. Aurelino. *In: Transfiguração do real – Museu Afro Brasil: catálogo*. São Paulo, 2012.

MENDONÇA, Tatiana. Geometria da Alma. **Revista Muito, grupo A Tarde**, Salvador, ed. 507, p. 1., 22 abr. 2018. Disponível em: <https://issuu.com/tmendonca/docs/aurelino>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MENDONÇA, Tatiana. Entre a genialidade e a loucura, pintor baiano produz obra rara. **A Tarde**, Salvador, 23 abr. 2018. Disponível em <https://atarde.com.br/muito/entre-a-genialidade-e-a-loucura-pintor-baiano-produz-obra-rara-954583>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MONTES, Maria Lucia. **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

TEIMOSIA da Imaginação: dez artistas brasileiros: Aurelino – Sombra Viva. Direção: Rodrigo Campos. São Paulo: Polo de Imagem Ltda, 2011. 26 min. Disponível em https://canalcurta.tv.br/filme/?name=aurelino_sombra_viva. Acesso em: 15 de nov. 2022.

PEDROSA, Adriano. *et al.* (orgs.). **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo: MASP, 2019.

PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIVERA, Tânia. **Lugares do Delírio: Arte e Expressão, Loucura e Política**. 1. ed. Rio de Janeiro: N-1 e Edições Sesc, 2023.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Academia dos Rebeldes e o modernismo literário na Bahia, nos anos 1920. *In: XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007. Disponível em <https://www.aacademica.org/000-066/1213>. Acesso em: 20 set. 2024.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Colecionismo de arte: um estudo da legitimidade artística e apropriação estética da arte popular**. 1^a ed. Curitiba: Appris, 2023.

TOURINHO-PERES, Urânia. **O artista e o psicanalista**. 1^a ed. São Paulo: Escuta, 2021.

VILLAS BÔAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). **Tempo Social**, [S. l.], v. 20, p. 197-219, 2008. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ts/a/TycDtQdLyYyJfWMy3hrFGSN/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 16 mar. 2023.

VILLAS BÔAS, Gláucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 1-15, 2015. DOI:

10.26512/vis.v13i1.14479. Disponível em
<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14479>. Acesso em: 8 mar. 2023



ATA nº 06.2025

ATA da Defesa Pública de Dissertação intitulada “Aurelino dos Santos: o lúcido despertar da arte”, de autoria da mestrandna **Bruna Gonçalves** da Silva Sanjuán.

DATA: 09 de julho de 2025

HORA: 09h

LOCAL: Salão Nobre da Escola de Belas Artes - UFBA

Ao nono dia do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às 09 horas, realizou-se no Salão Nobre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, sob a presidência da Professora Doutora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, a sessão pública de Defesa de Dissertação da mestrandna **Bruna Gonçalves da Silva Sanjuán**, intitulada “Aurelino dos Santos: o lúcido despertar da arte”. Presentes a Banca Examinadora composta pela Professora Doutora Suely Aires (membro externo - IPS/UFBA), pelo Professor Doutor Luiz Alberto Ribeiro Freire (PPGAV/EBA/UFBA) e pela Professora Doutora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves - Orientadora (PPGAV/EBA/UFBA). A referida mestrandna fez a apresentação de sua dissertação e, após discussão, análise e avaliação, foi feita a leitura do Parecer Conjunto da Banca Examinadora. O trabalho de conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais de **Bruna Gonçalves da Silva Sanjuán** foi considerado **APROVADO** pelos membros da Banca. Nada mais havendo a tratar, os trabalhos foram encerrados e eu, Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, presidente desta sessão e professora do PPGAV-UFBA, lavrei a presente Ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos outros membros da Banca Examinadora e pela mestrandna. // **Salvador, 09 de julho de 2025.**



Documento assinado digitalmente

ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONCALVES
Data: 09/07/2025 17:22:56-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>



Documento assinado digitalmente

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
Data: 10/07/2025 22:14:46-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>



Documento assinado digitalmente

SUELY AIRES PONTES
Data: 15/07/2025 20:02:27-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>



Documento assinado digitalmente

BRUNA GONCALVES DA SILVA SANJUAN
Data: 16/07/2025 11:32:59-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>