

ARTIGO

ANTÔNIO POTEIRO  
ARTE DO BRASIL MESTIÇO  
*o Filósofo e a Criança*

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

Universidade Federal de Santa Catarina  
Florianópolis | Santa Catarina | Brasil  
mbernaramos@gmail.com  
orcid.org/0000-0002-9438-031X

Antônio Poteiro foi destaque na Primeira Bienal Latino Americana de São Paulo (1978), que tinha a pretensão de mostrar a arte local de inspiração nas raízes míticas e mágicas, em busca de uma melhor visão da América Latina indígena, africana, euroasiática e mestiça. O artista goiano, próximo das fontes vitais, com grande habilidade em esculpir e pintar imagens da vida do povo, suas crenças e mitos, costumes e rituais, festas e religiosidades, produziu sua arte misturando referências iconográficas do Brasil mestiço. De sabedoria popular, como um filósofo, Poteiro especula sobre verdades, como uma criança brinca de invertê-las. Ao fim, cria imagens de um mundo alegre e feliz.

*Antônio Poteiro – Arte – Brasil Mestiço – imagens*

ARTICLE

ANTÔNIO POTEIRO  
ART OF MESTIZO BRAZIL  
*The Philosopher and the Child*

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

Universidade Federal de Santa Catarina  
Florianópolis | Santa Catarina | Brazil  
mbernaramos@gmail.com  
orcid.org/0000-0002-9438-031X

Antônio Poteiro was highlighted at the First Latin American Biennial of São Paulo (1978), which aimed to show local art inspired by mythical and magical roots, offering a clearer vision of Indian, African, Eurasian and mixed-race Latin America. The artist from Goiás, closely connected to vital sources, demonstrated great skill in sculpting and painting images of people's lives, beliefs and myths, customs and rituals, festivals and religions. He produced his art mixing iconographic references from mestizo Brazil. Like a philosopher guided by popular wisdom, Poteiro speculates about truths, much like a child playing at inverting them. In the end, he creates images of a joyful and happy world.

*Antônio Poteiro – Art – Brazil mestizo – images*

## INTODUÇÃO

Em tudo eu ponho a vida de Goiás. Tudo o que faço é Brasil. (09:40' - 10:35').<sup>1</sup>



**Fig. 1.** Antônio Poteiro. *Adão e Eva no Brasil*. 1979. Óleo sobre tela. 186 × 278. Acervo. Fundação Américo Poteiro. Foto da autora, 27 de julho de 2023.

Quando meu neto estava com 5 ou 6 anos, vivia jogando o *Super Mário Bros*, da plataforma Nintendo. De vez em quando, ele dava uma pausa, pegava papel e caneta, sentava-se no chão da sala e desenhava episódios do jogo. Traçava linhas no espaço em branco da folha, como se preparasse o esquema para uma história em movimento, representada num plano sem terceira dimensão, e preenchi-os com seus bonecos que davam seus lances. Depois ainda me fazia ouvir o enredo: a correria, as peripécias, as barreiras enfrentadas pelo protagonista Mário, que resgatava a Princesa Peach e sequestrava seu antagonista Bowser.

Recordei-me desses momentos felizes com meu neto, que hoje está com 17 anos, ao olhar para *Adão e Eva no Brasil* (Fig. 1), do pintor e ceramista Antônio Poteiro (1925-2010), quando estive na casa do artista, em 27 de julho de 2023.<sup>2</sup> O painel encontra-se no mesmo lugar em que foi gestado, guardado pelas mãos de Américo Poteiro, que recebeu o quadro de presente do pai. A casa, transformada em casa-museu *Instituto A. Poteiro*, em Goiânia, guarda um importante conjunto de pinturas e algumas cerâmicas. A instituição preza pela conservação do acervo e da memória de Antônio Poteiro, abrindo o espaço para visitantes, escolares e interessados em artes.

<sup>1</sup> O Mundo da Arte - Antônio Poteiro. Canal telaimaginaria. 2001. Vídeo (21:56 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dYDyBF-87G4&camp;t=466s>. Acesso em: 04 jun. 2024.

<sup>2</sup> Meus agradecimentos ao artista, ceramista e pintor, Américo Poteiro, pela gentil acolhida por ocasião de minha visita ao Instituto. Além de conhecer o espaço e o acervo artístico, tive acesso aos diversos catálogos de exposições de Poteiro que muito contribuíram para a produção deste artigo.

O artigo contou com a colaboração em pesquisa do estudante de História da UFSC, João Pedro Brunetti dos Santos, como bolsista voluntário de Iniciação Científica.

Eu já tinha conhecimento dessa obra através da dissertação de mestrado em Arte Educação de Ilka Canabrava (1982, 13) que, para desenvolver sua pesquisa, acompanhou a produção de Antônio Poteiro, entre agosto de 1977 e fins de 1981. Na ocasião, ele mostrou para a pesquisadora, assim como fez para mim o meu neto pequeno, o que se via no quadro: aqui é o Amazonas, aqui é o Pará. No Amazonas, moravam as amazonas. Sim, as amazonas existiram, ele afirma. No Pará, morava o Adão. Deus deu uma amazona para Adão que vivia sozinho. Aqui, a Eva já está barriguda, aqui a criança nasceu. Aqui o Rio Negro, as embarcações; aqui o Solimões. Aqui, a mata, os animais. Aqui, eu, o primeiro pintor primitivo do Brasil. Não, primeiro foram os primitivos, ele adverte. Aqui, uma indígena brasileira. Do outro lado, a China; estão fazendo seda. E Poteiro aponta muito mais ... Disso aí tudo, surgiram as cinco raças - o branco, o preto, o pardo, o amarelo e o vermelho.<sup>3</sup> Para Canabrava (1982, 70), *Adão e Eva no Brasil* possui componentes oriundos de tradições e tempos diversos. “Deus criando o mundo, a lenda das amazonas, Adão e Eva, as embarcações que carregam a memória de sua temporalidade e, ao mesmo tempo, cada um desses componentes, se integram num contexto maior, que os atualizam.” Grande número das obras de Poteiro – na cerâmica e na pintura – se liga a esse painel de 1979, diz Canabrava (1982, 70), “Tal ligação se dá, principalmente, pela repetição da estrutura formal geradora de oposições, céu e terra, o bem e o mal, o natural e o construído e pela representação da figura do artista inserida na imaginação do quadro gerador”.

Em *Adão e Eva no Brasil*, sem obediência à perspectiva e às proporções, barcos deslizam nas correntes dos rios, grupos de pessoas trabalham ou bailam numa festa, animais se agitam, as árvores balançam ao vento, parece que ouvimos o rugido da onça e o gorjear dos pássaros. O artista, com a paleta e o pincel às mãos, figura também na paisagem, a mostrar que ele é o demiurgo, o criador daquele mundo. No contraste de formas e cores, Poteiro cria espaços que se opõem. Alto e baixo. Perto e distante. Céu e terra. Fundo e superfície. Pelo movimento das imagens, próprio de sua arte, a história de Adão e Eva é contada visualmente *in motion*. Na parte superior do quadro, Deus chega de avião e joga uma amazona (Eva) para Adão. Vemos o encontro do casal, os sexos à vista, a cópula, a gestação. Dele surgiram as cinco raças, no Brasil, que povoam o mundo, que se encontram representadas na parte central inferior do quadro.

Hoje já não podemos mais conversar com o artista. Mas, ainda podemos ouvi-lo, através dos inúmeros vídeos que circulam no YouTube e em outras plataformas, gravados por críticos de arte, curadores, historiadores, que se dedicaram a registrar a narrativa de Poteiro, com sua voz pausada, e seu semblante entre alegre e irônico. Com uma aura que expressa o saber da vida, com uma barba de profeta, seu corpo carrega memórias milenares.

Ao acompanharmos o vídeo *O mundo da arte - Antônio Poteiro*, de 2001, vemos o artista em atividade em seu ateliê. No trabalho da cerâmica, apenas as mãos sujas de barro, que puxam e amassam a argila para ganhar elasticidade e porosidade, na cor da terra goiana; o artista vai dando forma, tira, acrescenta, acumula matéria – outra característica da arte de Poteiro –, criando esculturas “grotescas” – algumas ultrapassam a 2 metros de altura – de acordo com sua imaginação ou o seu querer, sem os instrumentos usuais do ceramista.<sup>4</sup> Não se

<sup>3</sup> Texto modificado a partir da entrevista de Poteiro, citada na fala original do artista, por Canabrava (1982, 64).

<sup>4</sup> Em algumas ocasiões Poteiro usa um palito, um pauzinho, como esteca, para fazer ranhuras no barro.

vê projetos ou estudos, fotografias ou livros e revistas de arte. Os potes gigantes do oleiro-artista funcionam como suportes para as composições visuais criadas por ele. As figuras em alto relevo, circulam a peça de forma escalonada, compondo narrativas visuais, histórias de personagens lendárias, mitológicas, bíblicas, carregadas de religiosidade cristã, mas também, há xamãs, pajés e orixás. Poteiro realiza, em visualidades plásticas, a mestiçagem brasileira.

Na pintura, mais uma vez, o artista está só diante da tela e dos tubos de tintas. Segura o pincel de modo peculiar, com uma mão sobre a outra; talvez para encontrar maior firmeza na lida com a delicadeza dessa nova matéria, distante da longa experiência com o barro. As imagens vão surgindo em camadas, como se o artista estivesse escrevendo um texto, em forma cursiva, sobre um fundo chapado, geralmente, no azul de um céu infinito. Nas cores primitivas, as telas são povoadas de bichos, plantas, crianças que brincam e adultos que trabalham, cantam, rezam, dançam e fazem festa. “Essas personagens ... é o povão! Tudo nessa bagunça ... tudo alegre!” (09:20). “Cavalhada, fogaréu.” (10:05). “A vida é uma ciranda” (13:55). “São Francisco em cima de uma égua. Eu gosto de São Francisco porque ele é um socialista”. (16:26). “Em tudo há um pouquinho de mim.” (10:35). “Eu queria ser poeta. Eu queria ser aviador. Então fui ser poeta nas artes. Eu fui voar nas artes”. (16:37-17:09). “Ciranda de São João, violeiro e dança. ... Não faço projeto. O projeto está dentro da cabeça.” (17:01). (O mundo da arte, 2001, 1:50’ – 17:01’).<sup>5</sup>

Em Poteiro, tudo é artesanal, o produtor e a sua obra, na lentidão do tempo não mecânico. No barro ou nos pincéis, o artista cria suas personagens e conta suas histórias, sem modelos ou referências impressas, mas elas nos são familiares porque fazem parte do repertório imagético, religioso, mitológico, da ancestralidade desse Brasil mestiçado ao longo dos seus 500 anos de contatos dos povos da floresta com os conquistadores ibéricos, dos povos da terra com as populações transplantadas da África e com as sucessivas ondas de imigração sob a tração da colonização moderna. A constância da estrutura circular na obra de Poteiro marca sua distância do mundo capitalista que só anda na verticalidade, rumo ao progresso, e na horizontalidade, na conquista de mais espaços para dominar.

Para os caudatários das teorias pós-coloniais, entre eles os teóricos latino-americanos do Grupo Colonialidade/Modernidade – Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Pedro Gómez, Catherine Walsh, Santiago Castro-Gomez, Walter Mignolo –, a colonialidade, matriz do pensamento moderno que concebeu e gerou as estratégias para manejar as relações entre as metrópoles e o mundo não europeu, compõe-se de uma estrutura complexa de níveis entrelaçados, que abarca não somente o controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, mas, também, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Nesse universo, afirma-se que as produções artísticas foram arrastadas pelas tendências estéticas, correntes de pensamento e circuitos de mercado que se consolidaram no campo hegemônico das artes. Dominação de corpos e almas. No entanto, Antônio Poteiro escapa ao par modernidade/colonialidade. “É tudo de alma”. (9:11). “No jogo de cor e forma.” (9:36’).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cores, formas e contrastes de Antônio Poteiro - Parte II. Canal: Secult Goiás. 2009. Vídeo (13: 56’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X74zbWakWc8&t=194s>. Acesso em: 15 jul. 2024.

<sup>6</sup> Antônio Poteiro. Vídeo (13:56’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fkqJ03dJ6-Q&t=482s>. Acesso em: 10 jul. 2024.

## A PRIMEIRA BIENAL LATINO AMERICANA DE SÃO PAULO

Não devemos nos envergonhar de sermos mestiços culturalmente. Mas sim descobrimos novos caminhos nesses mitos e magia, que já fazem parte do nosso ser latino-americano (Bienal 1978, 20).

Encontrei Antônio Poteiro nas minhas pesquisas sobre *I Bienal Latino Americana de São Paulo – Mitos e Magia* (1978),<sup>7</sup> primeira e única Bienal Latino Americana na Fundação Bienal de São Paulo. Objetivo: “indagar acerca do comportamento visual, social e artístico”, para se ter “uma visão melhor da América Latina índia, africana, euroasiática e mestiça”; partia da “necessidade de redescobrimientos de nossas origens”; era preciso retomar “velhas sendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico” (Bienal 1978, 20).<sup>8</sup>

A razão primeira para a Bienal Latino-Americana acontecer, reunindo intelectuais e artistas de toda a América Latina e também do México, foi a criação de uma das estratégias político-culturais de enfrentamento às ditaduras financiadas pelos Estados Unidos. Fervia na intelectualidade latino-americana o clamor pela independência cultural dos centros hegemônicos, em consequência de diversos efeitos. O exílio de intelectuais, artistas e críticos de arte possibilitou, no exterior, encontros, descobertas identitárias e reconhecimento de situações semelhantes. Em seguida, a “abertura” em meados da década de 1970 e o “retorno” à pátria criaram o ambiente para formas de luta contra o imperialismo norte-americano. As teorias pós-coloniais que circulavam à época forneceram argumentos acadêmicos para se pensar sobre a situação de subalternidade e dominação cultural da região (Flores 2023, 67). Por exemplo, a guinada de foco para as artes de códigos não eurocêntricos no pensamento de Mário Pedrosa deu-se no seu exílio no Chile, durante o governo de Salvador Allende, momento em que o crítico de arte entrou em contato com as políticas de reparação ao povo Mapuche. Seu texto *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* foi escrito em 1975, em Paris (Tejo 2020, 80-81).

Assim, nos estertores dos regimes ditatoriais latino-americanos, artistas e diversos intelectuais propuseram a criação da Bienal Latino Americana, em 1978, como uma oportunidade para se conhecer o passado colonial da região Sul do continente e contrapor-se às hegemonias artísticas das metrópoles. O Conselho de Arte e Cultura, responsável pelo regulamento, “depois de ouvidos especialistas das diversas áreas: sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de Arte, entre outros” (Bienal 1978, 20), decidiu pelo tema *Mitos e Magia* como fio condutor dos debates nos *Simpósios*, das pesquisas apresentadas do setor *Documentação* e da exposição de artes no setor *Manifestações* (ou exposição de artes). Nos mitos e na magia, esperava-se encontrar o “ser latino-americano”. Nesse momento, na América Latina, despertou-se o interesse pelas culturas populares e pelo fantástico, pauta do realismo mágico. Darcy Ribeiro (1978) informa que a “Bienal tem a pretensão de mostrar como a criatividade artística se inspira em suas raízes míticas, em suas raízes mágicas”.

A artes visuais foram agrupadas em 4 sessões: Manifestações de Mitos e Magia de origem africana; indígena; euroasiática; mestiça. Antônio Poteiro

<sup>7</sup> Pesquisa vinculada ao projeto *Mitos e magia na arte brasileira - Sobrevivências e Antropofagias - A propósito da decolonialidade estética*. (CNPq/PQ 1B).

<sup>8</sup> A I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) conta com dois acervos: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura – PMSP.

participa, como convidado, da sessão *Manifestações de mitos e magia de origem mestiça*, cuja amostra (Fig. 3) contou com 10 cerâmicas sem títulos, de dimensões variadas (a maior, com 200 cm de altura por 110 de circunferência e a menor, 44cm por 40cm).

A cerâmica de Poteiro, cheia de “magia e criatividade”, destacou-se como uma das que melhor dialogam com os objetivos do certame, como se vê pela legenda da imagem (Fig. 2): *Cerâmica de Poteiro – momento alto da Bienal*. Apesar da grande presença na imprensa, dado o interesse que a Bienal despertou no público, especialmente paulistano, poucos foram os artistas mencionados e que, ainda por cima, tivera alguma imagem das peças reproduzidas nos periódicos.<sup>9</sup> Esse, não foi o caso do goiano ceramista, como se vê pela imagem reproduzida abaixo (Fig. 3).



**Fig. 2.** Fonte: AYALA, Walmir. *Por uma Bienal Latino-Americana*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 out. 1978.



**Fig. 3.** Fonte: *Bienal Latino-Americana de São Paulo sob o desafio de não se tornar efêmera*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 28 out. 1978. Na legenda da imagem, informa-se que o artista é mato-grossense, um equívoco, pois ele é conhecido como goiano.

<sup>9</sup> Uma pesquisa completa sobre as manifestações na imprensa sobre a I Bienal Latino Americana de São Paulo (1978), ver Fatio (2012).

Roberto Pontual (2020, 52), ao comentar a *Bienal* de 1978 considerou que o certame apresentou vários problemas: salas vazias, ausências importantes, obras que nada comunicam a respeito do tema. Considerou positivas, no entanto, as contribuições de artistas “espontâneos”, como Antônio Poteiro, GTO (Geraldo Teles de Oliveira), Eli Heil, Alcides Santos. Pontual (1977) já havia destacado Antônio Poteiro, anteriormente, como artista “espontâneo”, artista que, próximo das fontes vitais, é “capaz de auscultá-las (as fontes vitais) e de transmiti-la com a espontaneidade (sem formação acadêmica) que nasce do relacionamento ainda mágico com o mundo em torno”.<sup>10</sup> Ferreira Gullar (apud. Catálogo 1985), por sua vez, afirmou que na arte de Poteiro “tudo tem um sentido ligado à história do povo, suas aflições e seus sonhos de felicidade”.

A experiência do artista “espontâneo”,<sup>11</sup> ligado à vida do povo, tornou-se o vórtice para as questões que se levantam neste artigo. Dono de uma criatividade artística de inspiração nas raízes míticas e mágicas, Antônio Poteiro produziu uma arte que fala dos rastros da ancestralidade brasileira, das presenças culturais do Brasil mestiço. Se o Brasil é o resultado do encontro de diversos povos, dos habitantes originários com os que vieram de fora e aqui fincaram raízes (africanos e ibéricos), somos um povo mestiço, tanto biológico quanto cultural. No *Adão e Eva no Brasil* (Fig. 1), apresentado na 16ª Bienal de São Paulo (1981), vemos a base da sintaxe artística de Poteiro. Mistura de signos arcaicos e contemporâneos, natureza e cultura, divino e humano, histórias presentes e mitológicas, símbolos religiosos e profanos, enfim, o uso de pluralidade de elementos iconológicos. Na solução plástica da montagem, vemos os tempos diversos dos mitos que, narrados visualmente, criam o mundo mágico do artista. Ao realizar a utopia do paraíso perdido na selva amazônica, Poteiro deu visualidade à sua cosmovisão, brincando com a geopisteme do Globo - do Brasil saíram as cinco raças para povoar o mundo; criando um deslocamento geoestético global – no Sul, há uma criatividade artística original, inspirada nas suas raízes históricas.

## O NARRADOR

Jogo alegria na minha pintura. Porque ainda sou meio criança até hoje (2, 57).<sup>12</sup>

Em sua poética emergem figuras influenciadas por esse desejo juvenil de criança, sempre. Sua narrativa visual está impregnada de episódios do cotidiano formado por uma galeria de personagens, ora glorificados, ora execrados. Os temas vão muito além de uma suposta ingenuidade e flagraram um Poteiro crítico em relação ao mundo, com uma dialética apoiada na própria experiência de vida (Amarante *apud* Catálogo 2002, 2).

A arte de Poteiro lembra-nos o narrador benjaminiano, aquele que ainda conserva a “forma artesanal de comunicação”, fundada na experiência do narrador, na “cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. A narrativa artesanal “não está interessada em transmitir o ‘puro

<sup>10</sup> Na história da arte brasileira, Antônio Poteiro é considerado um dos mais representativos da arte naif. Ver: Enciclopédia Itaú Cultural; Finkelstein (2001); Ardies (1998).

<sup>11</sup> Denominação usada pelos críticos à época. São artistas que escapam às normas canônicas da arte e são donos da capacidade de livre criação. Geralmente, produzem uma arte que revela suas próprias cosmogonias. Nos compêndios de história da arte, os encontramos designados como naifs, primitivos ou artistas populares.

<sup>12</sup> Antônio Poteiro Documentário. Canal Secult Goiás. 1992. Vídeo (06:09 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLnWYabCqU0>. Acesso em: 11 jul. 2024.

em si' da coisa narrada (...). Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin 1987, 205). Sobram-nos exemplos das mãos de A. Poteiro, a imprimirem narrativas nas suas peças de barro cozido ou nas tintas de suas telas.

Neto e filho de oleiros, Antônio Poteiro (Antônio Batista de Souza) nasceu na província de Braga, Portugal, em 1925, vindo para o Brasil ainda criança de colo. Morou em São Paulo, inicialmente, depois em Uberlândia, Minas Gerais. Na ilha do Bananal, em Tocantins, viveu entre os Carajás. Em 1955, fixou-se em Goiás, primeiro em Araquari e finalmente em Goiânia, em 1968. Por onde andou, exerceu diversos ofícios. Ferreiro, garçom, cozinheiro, cisterneiro, pedreiro de meia-colher, guarda-noite, até se convencer de que fazer potes de cerâmica, como fizeram o avô e o pai, podia dar-lhe o sustento de que necessitava, para si e a família. Da destreza com o barro, vai surgindo o artista. Poteiro cria figuras, admiradas por folcloristas locais e vendidas nas feiras hippies. Lentamente, seus potes se agigantam e ganham formas cada vez mais expressivas. Os próprios potes funcionam como a estrutura da obra, que recebe sobre sua superfície pequenas esculturas, personagens diversos, animais ligados ao sagrado, santos e figuras míticas que saem de seu imaginário gestado na oralidade e na tradição popular. “Raras vezes o casamento de uma arte da terra com temas da criação do mundo encontrou intérprete tão extraordinário, escreve Aline Figueiredo (1979, 117). Em 1973, apoiado por Siron Franco e Cleber Gouvêa, artistas que lideravam o cenário das artes em Goiânia, Poteiro iniciou-se na pintura, usando os mesmos temas da cerâmica.

De pouca escolaridade, experiência na cultura popular foi o que Poteiro mais acumulou, experiência da vida do povo, seu cotidiano, suas crenças e mitos, costumes e rituais, suas festas e religiosidades, que ganham forma imagética em seus objetos artísticos. Temas com imagens cristãs, quase sempre com blague e ironia, abundam, o que denota que o catolicismo, fundante da cultura brasileira colonizada pela Europa cristã, é marcante na obra de Poteiro. Contudo, no seu repertório semiótico, há xamãs, orixás, personagens do povo, reais ou lendários, bem como figuras políticas, que se misturam à galeria de santos e entidades divinas, geralmente performando histórias em cenários povoados de bichos e outros elementos do meio ambiente, às vezes em tons cômicos ou satíricos, outras tantas em tons de crítica social ou política, e quase sempre há muita alegria no ar. Em uma de suas *Última Ceia*, por exemplo, a decoração da mesa é feita com notas de dólar e libra. “Cruzeiro (moeda brasileira, à época), não, pois não vale nada.” (O Mundo da Arte 2001, 6:53' - 07:10'). Assim, desfilam aos nossos olhos, congadas e folias, santos católicos, entidades do terreiro e rituais xamânicos, e mais as histórias que o povo conta e que se transformam em lendas, como a cerâmica da indígena parideira ou do homem amaldiçoado pela mãe a comer línguas.

No vídeo já citado, de 2001, o artista vai mostrando para o espectador várias de suas esculturas, todas de estatura maior que a dele próprio. “Todas elas têm um nome! (...) Essa aqui é Maria Jiló” (Fig. 4) – diz o artista. (O Mundo da Arte 2001, 01:07' - 02:05'). Uma mulher que todo ano tinha um homem e um filho. Sobre a estrutura de um gigantesco pote, de base alargada e topo afunilando, a personagem ganha o formato do corpo da Maria com uma história narrada pelo artista. Como lavadeira, carrega uma trouxa de roupa na cabeça. Os muitos filhos são representados pelas figuras de crianças que, em alto-relevo, circulam e cobrem o corpo de mulher. A base é rodeada pelos filhos maiores, os menores vão se escalando pelos quadris da mãe. Nos braços, ela amamenta

dois bebês. A barriga proeminente mostra que ainda há um filho para nascer. “E aqui é o Come Línguas (Fig. 5). É sobre uma lenda de Minas Gerais. Um homem, amaldiçoado pela mãe, que saía de madrugada comendo língua de vaca, de porco.” Através das reentrâncias esculpidas no barro, a figura ganha uma densa pelagem. O elemento mais marcante da escultura é a língua proeminente, projetada para fora da boca do personagem. Provavelmente, o homem acabou de capturar uma língua. As expressões faciais revelam a sensação de frenesi, o nariz avantajado sugere um olfato aguçado. Já esse outro, “é Deus Jacaré. Esse é o Deus Porco (Fig. 6), porque porco deve ter Deus também né! Que protege ele. Cada um vê seu Deus do jeito que quer. O que eu quero dizer: cada um vê seu Deus do jeito que quer.” Na escultura *Deus-porco*, uma figura com o corpo de um ser humano, mas com o rosto e pelagem de animais, cercada por três porquinhos, cujos olhos se voltam para o alto, provavelmente, reverência à divindade protetora. Por meio de uma visualidade lúdica, o artista criou uma cosmovisão social e espiritual, que brota da experiência e ganha formas plásticas para viver no mundo das artes.



Maria Jiló

Come línguas

Deus Porco

*Fig. 4, 5, 6 - Prints de detalhes das esculturas apresentadas por Antônio Poteiro no documentário O Mundo da Arte, 2001.*

*Adão e Eva no Brasil* foi exposta pela primeira vez na 4ª *Bienal Internacional de São Paulo* (1981). Nessa Bienal, Antônio Poteiro participou da sessão *Arte Incomum*, junto a artistas estrangeiros como Adolf Wölfl, Aloïse Corbaz, Heinrich Anton Müller, renomados por viverem anos em hospitais psiquiátricos. Constam, ainda, nessa sessão, os “outsiders brasileiros” Eli Heil e GTO, e trabalhos dos grupos de internados do Engenho de Dentro e do Juqueri, sob a coordenação da psiquiatra Nise da Silveira.

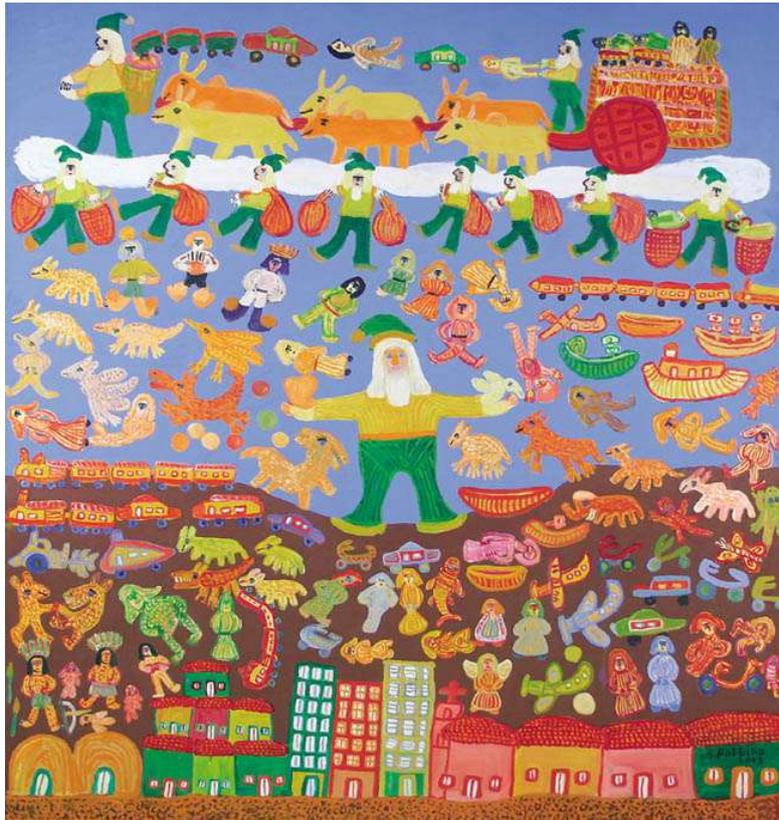
O Curador Geral da 4ª Bienal, Walter Zanini (*apud* Catálogo 1981, 8), considera que esses artistas, reunidos na sessão *Arte Incomum*, trazem uma arte “reveladora de cosmogonias absolutamente pessoais (...), manifestações da espontaneidade de invenção não-reduzíveis a princípios culturais estabelecidos”. Para o curador do grupo internacional, não se trata de “arte dos loucos (...) Trata-se de uma manifestação criativa e espontânea. (...) destituída de estereótipos culturais” (Musgrave *apud* Catálogo 1981, 13). Já, a curadora do grupo brasileiro, Annateresa Fabris (*apud* Catálogo 1981, 19), cita o historiador de arte *Brut*, Jean Dubuffet que afirma: “É uma ilusão relegar essas expressões à rubrica de arte das crianças, dos primitivos e dos loucos. (...) O que elas têm em comum é o fato de terem escapado às normas canônicas da arte (...) a partir da capacidade absoluta de livre criação.” Para Fabris (*apud* Catálogo 1981, 20), essa definição cabe perfeitamente a Antônio Poteiro, artista que mais lhe chamou a atenção, na amostra. Nem louco, nem primitivo e nem faz arte de criança, ele é “dono dessa capacidade, espontâneo e livre para criar”.

O próprio Poteiro reflete sobre todas essas classificações. “Uma hora eles falam que eu sou primitivo, outra hora que não sou primitivo. Uma coisa eu sei dizer: sei que faço arte! O resto, eles lá me taxam do jeito que for” (O mundo da arte 2001, 13:35'-13:45'). Sim, “eu sou um primitivo”, mas não um “primitivo primário” que fica “naquele esquema de flor, rancho, violeiro, boi”. O “primitivo primário não tem malícia”, nunca faz “São Francisco montado no porco, a Virgem e a Madalena crucificadas, Madalena amante de Cristo”. Poteiro diz que um primitivo “puro”, um artista “sem contato com esse mundo nosso. Eu sou primitivo, mas (...) tenho uma vivência muito grande. (...) a minha pintura transmite a pureza desse povo. Mas eu não tenho [sua arte] muita pureza”. (apud. Fabris 1981, 57). “Às vezes te tacham de doido. Não é doido, é a fantasia que você tem” (O mundo da arte 2001, 00,16').

Em 2003, em Goiás, realizou-se a exposição individual do artista sob o título *Poteiro – a ciranda da vida*. Nas telas povoadas de crianças, em desenhos que lembram traços infantis e nas cores primitivas, vemos a infância alheia às tecnologias e a espaços modernos. Sob um fundo chapado na cor azul, um céu infinito sem chão, meninos e meninas brincam de roda nas inúmeras cirandas, de crianças e de anjos; em outros, há mandalas formadas por grupos que dançam ao ritmo de instrumentos musicais e coros de cantantes; há pessoas negras, brancas e indígenas; há festas com balões e brincadeiras de pandorgas e pipas, circos e teatros, bailados, trapezistas, jogos de futebol e outros jogos, cerimônia de casamento, piqueniques ao ar livre, festa da colheita e outras cenas da vida cotidiana ao ar livre. Todas as personagens se movimentam, sem os enquadramentos a organizar hierarquias sociais, culturais ou políticas. “Essa série de pinturas de Antônio Poteiro, a saga das crianças em flor, é o canto de louvor à amorosa e livre vida do ser.” (Klintowitz *apud* Catálogo 2003, 4).

Como numa nova “guerra de imagens” (Gruzinski 2001), Poteiro traz para a vida moderna, plena de tecnologias (geladeira, TV, automóveis, computadores), o vozerio, a alegria, a música, a dança, as festas, a efervescência da vida comunitária. A imagem de cirandas é constante nos seus trabalhos. E para refletirmos sobre essa cosmologia (a noção da circularidade do tempo) enraizada na tradição, referencio uma passagem de *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade (2023, 210-211). O poeta modernista informa que entre as festas populares (bois-bumbás, congos, maracatus), que assistira na sua viagem pelo norte e nordeste do Brasil, destaca a ciranda, uma das menos conhecidas na literatura, que ele assistiu às margens do rio Tapajós. Trata-se de um “reisado” inspirado “nas danças de roda infantil e no Bumba meu Boi”. Nesse reisado, “a dramática não passa duma brincadeira de crianças a que a gente adulta mais primitiva deu uma função (...) macaqueando o amor, a religião, a caça e os animais tabus. Uma dança parecida com as danças indígenas”.

E lá está Poteiro brincando de papai-noel. No quadro *Papai Noel Brasileiro* (Fig.7), vemos o movimento e a alegria próprios da arte de Poteiro. Como em *Adão e Eva no Brasil*, em cenas sucessivas nas imagens *in motion*, Poteiro vem do céu, num carro de boi puxado por três parselhas de animais, cheio de brinquedos. O papai-noel Poteiro, vestido nas cores brasileiras, carrega sacos de brinquedos que vai distribuindo. Bonecas, bichinhos, carrinhos, trenzinhos, barquinhos, aviãozinho, flutuam no ar em direção a uma pequena vila, formada por casas baixas, pequenos edifícios e ocas indígenas.



*Antônio Poteiro. Papai Noel Brasileiro. 2003. Óleo sobre tela. 170 cm x 180 cm.  
Fonte: Catálogo 2003, 7.*

Quero ressaltar nessas cenas da vida infantil, a relação entre brinquedo e narração das comunidades pré-industrializadas. Walter Benjamin (1987, 246) vê a história dos brinquedos na mesma dimensão histórica da narrativa artesanal, que entra em declínio com a modernidade. “O brinquedo começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mas ele se esquia ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais.” Os brinquedos não foram inventados por fabricantes especializados. “Nasceram nas oficinas de entalhadores de madeira, de fundidores de estanho, etc.” (Benjamin 1987, 245). Além disso, para o filósofo, “nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel”. Isto é, a criança benjaminiana é dotada de imaginação criativa. Com sobriedade, “um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda a sua plenitude das figuras mais diversas”. Com improvisação mimética, a criança “quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial” (Benjamin 1987, 245).

Na nossa experiência cotidiana com crianças, sentimos a magia do ato de transformar as coisas pela simples cognição tátil ou pelas relações improvisadas que engendram. Fazer uma cabana com cadeiras aproximadas, cobertas por um lençol, exerce muito mais fascínio na criança do que a casinha comprada na loja de brinquedos. Essa, faz os olhos brilharem uma única vez. A cabana improvisada seduz a cada vez que a imaginação entra em ação para repeti-la, e nunca é a mesma casinha. “A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo” (Benjamin 1987, 253).

Antônio Poteiro pinta e esculpe repetidamente seus temas. Na cavallhada, um ritual equestre do calendário de festas em Goiás, por exemplo, o artista substitui o cavalo por outros animais, mas nunca do mesmo jeito. “Então você transforma a cavallhada numa tatuzada. Põe o tatu no céu voando. A tartaruga no céu também pra não ficar aquela repetição ‘cavallhada, cavallhada, cavallhada’. Pois arte não é perfeição. Arte é criação”. (O mundo da arte 2001, 10: 53’ – 11:17’). Poteiro sorri e continua. Na sua arte, há pavões, lagartixas, perus no lugar dos cavalos, todos em revoada circular nas alturas do céu, ou em círculos agarrados à essência primeira do barro na parede do pote. E não é apenas na composição iconográfica que vemos a poética da criança benjaminiana acontecer. Também nas suas experimentações formais. “Não faço projeto. (E nem desenha na tela antes de pintar). O projeto tá dentro da cabeça. Eu dou um fundo. Aí, depois eu faço o retoque. E depois vem o acabamento. Esse tá no acabamento” (O mundo da arte 2001, 17,0’ – 17,28’). Pinceladas fortes, em todas as direções, vão aparecendo sobre a figura, em cores que contrastam com o fundo. Contornos espessos dão as formas finais. Mas o quadro ainda não está pronto. Poteiro volta a pincelar. “Tem que completar aqui - mais traços -. Tem que pôr olho, a boca.” Estrelas e outras formas preenchem os espaços que sobram, aleatoriamente. “Meu trabalho é muito demorado. Um quadro nunca acaba. Só acaba quando é assinado. E o que você não pôs nesse, vai pôr no outro. Pois um quadro ensina o outro”. (O mundo da arte 2001, 17,38’-19,06’). Movimento e acúmulo de matéria, são as duas maneiras de experimentar, as tintas ou o barro, para dar a forma de arte.

Em síntese, a magia de A. Poteiro, dotado de uma alma que também as crianças possuem, está na capacidade de brincar com as coisas da vida. Em diversas vezes, o artista declara que sua liberdade de criação, funda-se na ausência de escolaridade. (O mundo da arte 2001, 19:34’ - 20:20’). Para ele, a escola seria a responsável pela morte ou fragmentação do pensamento infantil, não permitindo o desenvolvimento da capacidade de perceber o mundo poeticamente. E ele nunca perdeu a capacidade de sonhar e imaginar. O artista “espontâneo”, como os críticos da época o nomearam, porém não “ingênuo” como também foi dito, na sua “experiência poética”, para usar uma expressão de Walter Benjamin (1987, 110), com sua habilidade artística, ao dar forma iconográfica a uma “narrativa artesanal” (ainda Benjamin), gestada nas fontes da tradição, contribui para a imagem do Brasil mestiço, que é própria da originalidade brasileira.

## A DESCOBERTA DE ANTÔNIO POTEIRO

*Eu vim do povo, eu sou do povo*  
(Poteiro *apud* Catálogo 1981, 46)

A projeção nacional e internacional de Antônio Poteiro foi quase instantânea a sua autodescoberta como artista. Na sua história artística, verificamos que o ano de sua primeira exposição oficial de cerâmica deu-se quando ele já estava com 42 anos, em 1967. Rapidamente, sua cerâmica chegou a diversos centros – Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Orleans (USA), Japão, Holanda –, em sucessivas exposições, individuais ou coletivas. Em 1974, aconteceram as primeiras exposições de pintura. Na 4ª *Bienal Nacional* (1976), em São Paulo, Poteiro expôs três óleos sobre tela (intituladas Sonho I, II e III, de dimensão de 180 x 100), as quais impressionaram, de pronto, o crítico de arte Roberto Pontual (1977). No ano seguinte, em 1977, no 4º *Concurso Nacional de*

*Artes Plásticas*, por unanimidade da comissão julgadora, o artista ficou em primeiro lugar, recebendo o prêmio de Cr\$ 30 mil, concedido pela Funarte. Pontual (1977) estava no júri. Essa premiação assegurou a imediata emergência de Poteiro na cena artística brasileira. Na sua fortuna crítica, constam os principais nomes do momento: Frederico Morais, Roberto Pontual, Ferreira Gullar, Alberto Beuttenmuller, Walmir Ayala, Jacob Klintowitz, Leonor Amarante, Aline Figueiredo.

Frederico Morais (1981, 2) informa que conheceu o artista em 1976, no seu ateliê, “numa noite chuvosa, à luz de lamparina”, envolto numa aura de magia. A própria figura “estranha” do artista, diz ele, dá a impressão de que “sua obra se liga, através do barro, à entranha da noite e do tempo. Vem de regiões profundas do ser, de tempos imemoriais que o próprio artista desconhece”. E acrescenta: “Poteiro vai desfilando acontecimentos, lendas, sonhos, histórias, que inventa ou ouviu contar, histórias de monstros e santos, de bichos e homens, de terror, de humor de religião e erotismo.” Ainda, nas palavras de Frederico Morais,

Poteiro faz do barro algo vivo, incômodo, que parece pelos temas, entranhando na própria origem do mundo e das coisas, e suas obras parecem, assim, algo informe, que está nascendo se fazendo e se formando, um rumor de rios profundos percorrendo a terra por dentro, a vida por dentro, a noite por dentro, um mundo mais próximo do mineral e do vegetal, e no qual o ser humano revela o ‘terror cósmico’ que o envolve. Não um mundo de emoções cristalinas, mas de balbucios, temores, de emoções promíscuas.

A visão que Frederico Morais teve do artista e da sua criação, nos faz lembrar a figura mitológica de Atlas, o titã que lutou contra Zeus e, por isso, recebeu o castigo de segurar sobre seus ombros, para sempre, a abóboda do céu. Aby Warburg fez dessa figura mitológica, um emblema da história humana. Para o historiador da arte, o fardo que Atlas sustenta sobre os ombros tem em seu bojo, “de um lado a ‘tragédia’ pela qual toda cultura exhibe seus próprios monstros (monstra); de outro, o ‘saber’ pelo qual toda cultura explica, redime ou engana esses mesmos monstros na esfera do pensamento” (Didi-Huberman 2018, 94-95).

A “descoberta” de Antônio Poteiro pelos críticos fazia parte de um movimento artístico, intelectual e cultural das décadas de 1960 e 1970, quando o Brasil passou por “um novo momento de descobrimento”, usando aqui uma expressão da ensaísta e crítica literária Marlyse Meyer (1993), no qual a cultura popular se tornou objeto de estudo nas universidades e inspiração para os artistas do campo erudito. Aracy Amaral (2006, 30-31), historiadora e crítica de arte, informa que na América Latina, desde 1960, os artistas eruditos olham com interesse para as fontes da cultura popular, tanto do ponto de vista temático quanto da tentativa de absorção de elementos formais que contivessem uma autenticidade como forma de expressar uma realidade típica do continente. “É como se a criatividade popular falasse ao meio cultural (...) através da mão de nossos artistas dos centros urbanos”. Amaral (2006, 33) cita vários artistas brasileiros, especialmente os das vertentes construtivistas e internacionalistas, que pareciam atuar “como tradutores da densa carga criativa que permeia os artífices e artesãos populares dos meios rurais, urbanos e suburbanos [...]”.

No Brasil, a censura aos meios intelectuais e artísticos proveniente do AI-5 fez com que artistas internacionais reagissem e se negassem a participar das Bienais de São Paulo. Entre os brasileiros, artistas, professores e críticos,

aposentados compulsoriamente nas faculdades brasileiras, passaram a enfrentar sérias dificuldades no exercício de suas atividades teóricas e criativas (Morais 1975, 107; 111). Segundo Frederico Moraes, o Brasil voltou-se, então, para o passado. Depois de 1969, houve um aumento considerável do número de retrospectivas: Tarsila, Antônio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Alvim Correia, Guignard, Pancetti, Antônio Bandeira, Milton Dacosta. Nos leilões, a mesma nostalgia se constatava: Nery, Visconti, Debret, Amoedo. “Até mesmo a Bienal de São Paulo, que programaticamente se ligava à promoção da vanguarda, entrou no vai-e-vem da valsa das homenagens ao passado” (Morais 1975, 111).

Nessa conjuntura, as culturas populares entraram no radar dos intelectuais, nos meios acadêmicos e artísticos. Para Roberto Pontual (1978), a arte dos “ditos primitivos, ingênuos, espontâneos, autodidatas, visionários ou outro qualquer rótulo com que se procura arregimentá-los e explicá-los”, deixa de ser apenas para o consumo do turismo, “puro apelo do pitoresco”, e ganha o interesse dos pesquisadores e críticos. Pontual indica, como marco desse fenômeno, a mostra *Instinto e Criatividade Popular*, em 1975, no Museu Nacional de Belas-Artes.<sup>13</sup> Embora, segundo o crítico, o levantamento tenha sido parcial, a partir dali “o tema deixa de ser abordado de maneira ocasional, superficial e apaixonada e ganha potencial expressivo tão rico e fertilizante quanto o que conhecemos com facilidade na margem erudita”. Pontual destaca a edição do livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, de Lélia Coelho Frota (1978), sobre a mostra referida acima, como um marco instrumental, para analisar, academicamente, as diversas expressões – pintura, escultura, tapeçaria - de setores urbanos ou rurais, tidos, anteriormente, com raras exceções, como artesanato do folclore regional.<sup>14</sup> Pontual (1978) ainda destaca a substituição do subtítulo “artes do instinto” por “artes liminares”, pela autora, na segunda edição de *Mitopoética*, pela Funarte. O subtítulo “artes liminares” designaria “aquelas que vivem um processo de transição entre a cultura em que se forma o artista e a cultura onde o seu trabalho vem a ser consumido, entre o campo e a cidade, o popular e o erudito, o passado e o presente, a magia e o progresso”.

Junto disso, naquele momento, o realismo mágico, na América Latina, especialmente na literatura, normalizou a magia como parte integrante da vida. Digno de nota é a tese de titular da professora de artes da UFPR, Adalice Maria de Araújo, em 1977, sob o título *Mito e Magia na Arte Catarinense* (Araújo 1977). Da mesma forma, são várias as pesquisas na mesma direção. Em 1985, sai o catálogo *Arte Ingênua Brasileira* de Jacob Klintowitz (1985, 5), uma obra financiada e publicada pelo Banco Cidade de São Paulo, “na sua colaboração e apoio aos esforços de criação de uma documentação histórica, social, artística e técnica, cujo objetivo básico é a preservação da Memória Cultural do país”. Em 1987, é publicado o livro *Mitos Brasileiros*, do mesmo autor, como iniciativa do Projeto

---

<sup>13</sup> Alberto Beuttenmuller (*apud* Catálogo 1985, 12) informa que Antônio Poteiro participou da 4ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1977, na Sala de Arte não-catalogada. Porém, ao investigar nos arquivos, não encontrei o nome do artista, o que me faz concluir que ele não expôs nessa Bienal. Não obstante, existiu a “sala de arte não-catalogada”, sala destinada à “Experiências e propostas ainda não codificadas pela linguagem crítica, que possam gerar novas indagações no comportamento estético” (BIENAL 1977, 8). Assim, considero pertinente fazer esse registro para percebermos como naquele momento, década 1970, acolhiam-se as artes que ainda não tinham nome. Havia um movimento que explica esse acontecimento: a crítica vinha recentemente assimilando a arte fora dos estilos canônicos.

<sup>14</sup> A obra foca, em 177 páginas, a trajetória dos artistas Júlio Martins da Silva, Artur Pereira, Pedro Paulo Leal, Manuel Faria Leal, José Valentim Rosa, Maria Auxiliadora Silva, Madalena Santos Renbolt, Geraldo Teles de Oliveira e José Antônio da Silva.

Cultural Rhodia. Na apresentação informa-se: “Com a presente obra, a Rhodia prossegue no rumo que traçou de apoio à arte popular brasileira [...]” (Klintowitz 1987, 7). O autor ainda acrescenta: “A narração de nossa história adquiriu um certo ar erudito e racional e nós chegamos a acreditar que esta seja a única maneira de explicar a nossa vida. Mas, ao olharmos ao nosso redor, verificamos que as imagens de conteúdo simbólico estão atuantes, são maioria a comover as pessoas”.

É nesses trânsitos, dos olhares eruditos para os artistas autodidatas, nomeados como espontâneos, naïfs, primitivos, telúricos, e, vice-versa, desses *outsiders* entrando nos meios eruditos da arte nas décadas de 1960 e 1970, que encontramos a arte do goiano Antônio Poteiro. Os principais críticos do momento voltaram-se com interesse e mesmo deslumbramento para a sua obra. Ele não foi o único artista “periférico” a ficar sob os holofotes dos críticos. Para a *Primeira Bienal Latino-Americana de São Paulo* (1978), o Conselho de Arte e Cultura da Bienal havia determinado que, para evitar uma exposição de folclore, os artistas a serem convidados deveriam pertencer ao campo erudito. Porém, vários autodidatas e alheios às formas eruditas foram convidados para integrar a sessão *Mitos e Magia de origem mestiça*; e tiveram sucesso de crítica.

Entre eles, podemos citar, além de Antônio Poteiro, Geraldo Teles de Oliveira (GTO), que nasceu em uma família pobre e que foi trabalhador rural, fundidor e vigia noturno antes de fazer escultura, dedicando-se a temas regionais do interior de Minas Gerais, santos e figuras populares, festas religiosas e danças. Os catarinenses Eli Heil e Franklin Cascaes, representantes da arte mito-mágica catarinense, ela, dona de uma arte expressionista, ele, um folclorista, ocuparam uma sala da Bienal, com 200 peças, sob a curadoria de Adalice Maria de Araújo. Antônio Maia viveu a infância no interior sergipano em contato direto com a cultura e a religiosidade popular nordestina. O pernambucano Alcides Santos, também considerado pela crítica como um representante da arte popular. Humberto Espíndola, de Mato Grosso, de origem autodidata, destacou-se como criador e difusor do tema *bovinocultura*. O cearense Chico da Silva, ao ser descoberto em meados da década de 1950 por Jean Pierre Chaboz (1952), ganha a dimensão de artista com ampla aceitação da crítica. Considerado um gênio do primitivismo, dentro do movimento naïf, os traços de seu trabalho artístico remetem às lendas amazônicas, recordações da infância, ritos e práticas mágicas.

Segundo as conclusões que tiro dos estudos dessa *Bienal*, os trabalhos dos artistas autodidatas, espontâneos, mostraram-se potentes para atender ao tema *Mitos e Magia* e contiveram elementos que, de fato, demonstravam o que pedia a sessão *Manifestações de Mitos e Magia de origem mestiça*: “Aqui ficam os mitos e magia recriados, reformulados como geradores de novas formas de criatividade própria dos latino-americanos.” (Bienal 1978, 21). Em artigo anterior (Flores 2023) abordei a sessão *Mitos e magia de origem indígena*. Lá, concluí que os artistas, todos procedentes do campo erudito, apresentaram obras que fazem pouca conexão com as cosmologias e visualidades indígenas. Com exceções, as iconografias e linguagens artísticas resumem-se a apropriações de traços genéricos, estereotipados, distanciados e descompromissados.

Na sessão *Manifestações de mitos e magia de origem mestiça*, além de mais robusta do ponto de vista quantitativo (mais de 50%),<sup>15</sup> a maioria das obras dialogou visualmente com o que havia proposto o certame: mostrar a

---

<sup>15</sup> A *Bienal* contou com a participação de 13 países da América Latina. O Brasil teve 66 artistas distribuídos em 59 mostras: 6 vinculadas na categoria *Manifestações de mitos e magia de origem africana*; 6, como euroasiática; 14, indígena; e 33 de origem mestiça.

criatividade artística de inspiração nas raízes míticas e mágicas da cultura brasileira.<sup>16</sup>

## O BRASIL MESTIÇO

Na verdade, tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita, seja no plano da arte popular (Morais 1997).

Frederico Moraes fez essa observação em 1997, na *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, 20 anos depois da I Bienal Latino Americana de São Paulo, em 1978. Suas palavras no evento de 1997 cabem no de 1978, ocasião em que o crítico igualmente atuou como um dos principais protagonistas. “Tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural”, afirma Moraes. Não nos restam dúvidas a respeito dessa tese, já que a América Latina é obra da colonização moderna. Segundo Darcy Ribeiro (2015, 54), enquanto os nórdicos, orgulhosos da sua diferença, se “opunham ao assimilacionismo dos caldeadores”, os ibéricos barrocos, já mestiçados nas origens, “numa tolerância opressiva”, se mesclaram com indígenas e negros postos a servir aos colonizadores, que reinavam “sobre os corpos e as almas dos cativos”. Nesse universo, conforme as teorias decoloniais, as produções artísticas foram arrastadas pelas tendências estéticas, correntes de pensamento e circuitos de mercado que se consolidaram no campo hegemônico das artes (Gómez; Mignolo 2012, 8).

Contudo, a partir do excerto de Frederico Moraes, em epígrafe, queremos abrir dois eixos de reflexões para irmos finalizando o artigo. Em primeiro lugar, gostaríamos de refletir, *en passant*, sobre os termos hibridização e mestiçagem, tão recorrentes nos estudos culturais da América Latina. O livro *Culturas híbridas* do antropólogo argentino Nestor García Canclini, em 1990, foi um marco. No entanto, ultimamente, Serge Gruzinski e François Laplantine em parceria acadêmica com Alexis Nouss, preferem nuançar as noções de hibridação e de mestiçagem. Segundo estes autores, embora haja entre eles algumas diferenças conceituais, o termo mestiçagem é mais apropriado para a abordagem das dialéticas culturais. Enquanto o híbrido tende a uma certa fusão, que faz desaparecer os elementos de sua composição para dar lugar a outro ser, considerado pronto, o eu mestiço, sem fundir as partes, continua aberto ao encontro de outros eus. No exemplo da música de Maria Betânia, Laplantine e Nouss (2017, 64) mostram como a mestiçagem não faz desaparecer o que lhe

---

<sup>16</sup> Além da arte dos autodidatas citados, mesmo entre eruditos que se apresentaram na sessão *Manifestações de mitos e magia de origem mestiça*, percebe-se significativa presença do Brasil. Aderson Medeiros, distante da arte europeia, tinha nos ex-votos a fonte de sua arte. Farnese Andrade apresentou esculturas em madeira com temas do cotidiano, feitas com materiais descartáveis, coletados nas praias, aterros ou adquiridos em antiquários armários, oratórios, ex-votos. Edgar Vasques apresentou uma coleção de 114 peças de arte indígena, cedidas pela Sociedade de Proteção ao Meio Ambiente de Ilha Bela, que foram coletadas pelos Irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas. Sérgio Pastura exibiu uma série de esculturas, ligadas à religiosidade. O colecionador Luiz Ernesto M. Kawall trouxe uma série de trabalhos produzidos por xilógrafos populares do nordeste brasileiro, apresentando xilografias de cordéis. O gravurista Newton Cavalcanti apresentou desenhos, gravuras, óleos e têmporas que retrataram lendas rústicas. José Lima teve dez gravuras expostas que, segundo o catálogo, relacionavam-se com populismo e futebol. João Calixto, por sua vez, exibiu três acrílicos sobre tela com a temática do carnaval. A fotógrafa Mazda Perez participou com a série "Santeiros e Fazedores de Milagres", composta por 38 fotografias tiradas entre 1977 e 1978.

integra. “O ritmo sincopado parece decididamente africano, a originalidade instrumental vem das flautas amazônicas, enquanto a melodia parece ser a do fado português” Gruzinski (2001, 28), por seu turno, cita o verso de Mário de Andrade “Sou um tupi tangendo um alaúde”. E se pergunta: “É possível ser tupi – portanto, índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde?” Sim – afirma o historiador francês -, na pena do poeta é possível. Mas se os indígenas da Amazônia não eram “tupis que tangiam alaúde”, cedo, tiveram nas mãos mercadorias europeias, facões franceses ou fuzis holandeses. Para Gruzinski (2001, 62), na mestiçagem, “os componentes [que a integram] jamais perdem a singularidade”.

Em *O pensamento mestiço*, Gruzinski observa como os povos ameríndios, já na segunda metade do século XVI, estavam impregnados de diversos elementos europeus e vice-versa. Sobre os indícios ocidentais que Aby Warburg viu entre os *pueblos*, em finais do século XIX, Gruzinski (2001, 14) levanta a seguinte suspeita: “E se as ‘culturas primitivas’ que Warburg acreditava observar fossem culturas já impregnadas de elementos europeus? E se fossem culturas ‘mestiças’?” À época do historiador da arte alemão, diz o autor, a história do Novo México era resultado de quatro séculos de enfrentamentos entre invasores europeus e sociedades indígenas, “nos quais se misturaram colonização, resistências e mestiçagens”. Para Gruzinski (2001, 312), “a mestiçagem impregna tanto os comportamentos como as imagens e o tempo”. O historiador propõe o “modelo da nuvem” para apreender a realidade mestiça “complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento [...]” (Gruzinski 2001, 60). Como bem lembrado por Icleia Cattani (2007, 27), “A mestiçagem constitui uma rede sem centro nem margem e sem hierarquias, à semelhança do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari”.

Hoje, por exames de laboratório do DNA, se tem procurado demarcar as “porções” étnico-biológicas na composição física de um indivíduo e, por amostragem, a composição física da população. Não obstante, a mestiçagem não se restringe à biologia. Nossa mestiçagem é biocultural. No catimbó, por exemplo, que Câmara Cascudo (2005, 257-258) apresenta como “consultório infalível para pobres e ricos”, vemos um nítido processo de convergência afro-branco-ameríndio. Comum nos arredores das grandes cidades, embora sem os ritos prestigiosos do candomblé, da macumba, dos xangôs nordestinos ou das pajelanças amazônicas, o catimbó, diz o folclorista, representa, como nenhuma outra entidade, o elemento da bruxaria europeia, da magia branca, clássica, vinda da Europa, herdeira dos bruxos que o Santo Ofício queimou e sacudiu as cinzas no mar. A história brasileira, nas palavras de Malyse Meyer (1993, 14), “é um processo coletivo de mixagem, que poderia, quem sabe, ser apreendido, ou, pelo menos, observado – até o limiar do trabalho do inconsciente, este misterioso e definitivo sintetizador, a partir das miscelâneas individuais dos diversificados *oriundi*.”

Antônio Poteiro, embora biologicamente branco, nascido no norte de Portugal, viveu plenamente esse Brasil mestiço. Se Lévi-Strauss, o autor das *Mitologias*, para poder “pensar mitologicamente”, precisou afastar-se do seu mundo moderno e viver durante 20 anos “embriagado de mitos” na selva amazônica, até os absorver (Lévi-Strauss; Eribon 1990, 170), Poteiro gestou-se na experiência da cultura mestiça, feita das marcas culturais, africanas, indígenas e ibéricas, de raízes antigas que remontam há tempos imemoriais. E como o moleiro Menocchio, que formulou uma cosmologia própria da origem do mundo, misturando o que leu nos livros da Igreja com saberes populares adquiridos no contato cotidiano com os frequentadores do moinho (Ginzburg

1987), Poteiro encarnou a mestiçagem, vivendo em espaços urbanos e rurais, entre centros e periferias urbanas, entre oralidade e cultura impressa (revistas, jornais) e imagética (noticiários da TV, cartazes de cinema, circo etc), enfim, viveu dentro da “íconosfera”<sup>17</sup> da Região Centro-Oeste do Brasil e dos sistemas de comunicação visual nacional.<sup>18</sup>

Daí sua arte encarnar-se como arte mestiça. Convém lembrar que não estamos tratando do que hoje, no campo artístico, se define como mestiçagem em arte. Icleia Cattani (2007, 21), historiadora e crítica de arte, dedicada a essa tendência, mostra que o termo “mestiçagem” em artes se refere a produções de Artes Visuais contemporâneas, vinculadas a modalidades de expressão que se destacam pelo uso simultâneo de linguagens múltiplas, como instalações, videoarte, cartografias, novas modalidades de performances. Na confrontação entre velhas e novas tecnologias, são obras que dão origem a outras obras, também sempre abertas a novas adesões (Cattani 2007, 21).

A arte de Poteiro é mestiça, não a partir da mixagem de diferentes linguagens artísticas. Sua criação se dá pelo contraste de formas e cores, pelo movimento e pela acumulação de camadas de matérias, matéria sobre matéria, de barro ou tinta, cada uma por sua vez.<sup>19</sup> Sobre a iconologia, na abordagem de diferentes referências culturais - míticas, fabulosas, atemporais e coetâneas, criando montagens de traços, rastros, vestígios imaginários ou reais, da cultura mestiça do Brasil, que têm raízes na história brasileira de lastros universais. Nela, a temporalidade é impura, anacrônica, fazendo referência aqui à tese de Didi-Huberman (2015), a qual afirma que numa obra de arte há mais tempos do que aquele do presente do artista. No vídeo *Antônio Poteiro* (2010. 3:30' – 04:03')<sup>20</sup>, o artista mostra uma escultura em produção, a qual atingirá 1:80 m. de altura. Ao interlocutor, ele explica: “Na primeira camada, na base, são vários Santos. São Roque, São Francisco. Na segunda, um saravá. Acima, o carnaval. Mais acima, conga meu boi. No topo, duas dançarinas.” Tempos antigos e modernos, divinos e profanos, mágicos e atuais.

Ao folhearmos o Catálogo (1991) da exposição de esculturas de Poteiro, na Galeria Le Corbusier, Embaixada Francesa em Brasília, vemos desfilar ante nossos olhos obras com os títulos: Nossa Senhora dos Anjos, Ciranda do Anjos, Presépio no Morro, Nossa Senhora da Floresta, Nossa Senhora Barriguda, Deusa Tucano, Maria Balaio, Rei Congo, A vida de Cristo, Festas Folclóricas, Deus Balança. Eu não saberia interpretar melhor o conjunto do que o próprio curador da mostra, ao nos dar a sensação de que os semblantes dos viventes, conhecidos de Poteiro, que transitam no cotidiano, estão colados nos rostos dos santos:

É como se fosse necessário apenas folhear o velho livro dos Santos e dos Profetas para encontrar, bem presentes, na esquina de uma rua, de um bar tardio, ou na noite à espera de um cliente, estes homens e estas mulheres que são seu reflexo na terra! São estes aí que jazem em sua gleba. Coroas colocadas sobre cabeças alucinadas, caras rechonchudas; corpos espremidos num caparazão de uma era mítica, como esse Rei Congo carregado dos símbolos da virgem do rio luxuriante, empoleirados no amontoado da vida, cabeças de boi, crianças, animais antediluvianos; índios

<sup>17</sup> Segundo Meneses (2003, 15), o termo “íconosfera” designa o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível.

<sup>18</sup> Américo Poteiro informou que o pai gostava muito de assistir TV e de ler jornais e revistas.

<sup>19</sup> Nos últimos anos, ele pôs tinta sobre algumas cerâmicas, miscigenando pintura e escultura.

<sup>20</sup> Antônio Poteiro - Parte 1. Canal duque680. 2010. Vídeo (09:00 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-2yC5xxbLVA&t=74s>. Acesso em: 04 jun. 2024.

pré-colombiano, e, bem embaixo, os humildes mal saídos do mundo vegetal, eis que surge a lenda dos séculos de Poteiro. Maria Balaio, a nordestina, Maria Jiló, a goiana, Maria Doida, essas lavadeiras de roupa carregadas de filhos cujos procriadores, enfiaram-se no desconhecido. Presépios invadidos por crianças e roedores (Germain *apud* Catálogo 1991).

Em segundo lugar, convém refletir sobre a segunda parte do excerto de Frederico Moraes, em epígrafe: “a mestiçagem impregna tanto a arte erudita quanto a popular”. Ora, voltando a Darcy Ribeiro (2015, 14), faço coro com sua pergunta: “Como estabelecer a forma e o papel da nossa cultura erudita, feita de transplante, regida pelo modismo europeu, frente à criatividade popular, que mescla as tradições mais díspares para compreender essa nossa nova versão do mundo e nós mesmos?”.

O Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal, ao optar por *Mitos e Magia* como tema da *Primeira Bienal Latino Americana de São Paulo* definiu em seu regimento que todas as linguagens, técnicas e processos de arte seriam aceitos, mas, como vimos anteriormente, “o tema ‘Mitos’ e ‘Magia’ não deveria fomentar ‘folclorismos’”, através dos quais “essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados que sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e ‘primitiva’, quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida” (Bienal 1978, 22). Por precaução, para evitar “folclorismo”, orientou-se para que somente artistas do campo erudito fossem convidados. Contudo, artistas oriundos do campo não erudito, entre eles, Antônio Poteiro, foram convidados, bem acolhidos e considerados os que trouxeram contribuições importantes para o tema.

Sob outro prisma, vimos também que a *Bienal* optou por agrupar os stands de arte a partir da perspectiva antropológica, separados por referências a mitos de origem indígena, africana, euroasiática ou mestiça. No entanto, essa proposta de organização, pensada em seções étnicas segmentadas, não funcionou; despertou reações de artistas, que não concordaram com essa divisão, ou provocou dificuldades para os países convidados selecionarem trabalhos a serem enviados, além de exposições inadequadas, já que obras expostas nada diziam a respeito da categoria a que foram vinculadas. Como resultado, uma Bienal esvaziada além de que, as artes eruditas, na maioria, apenas fizeram usos de ícones, formas e grafismos, estereotipados, para fazer representações étnicas.<sup>21</sup>

## CONCLUSÃO

[...] entre pensamento filosófico e infância as ligações são estreitas e tão antigas como a própria filosofia [...] não só porque as crianças colocam a seus pais encabulados as grandes questões filosóficas sobre o sentido da vida, sobre a morte ou os limites do universo, ou porque, num certo sentido, os filósofos seriam no fundo, grandes crianças, que brincam de maneira séria e esquisita com palavras difíceis [...] (Gagnebin 2005, 167).

---

<sup>21</sup> Talvez alguma exceção se deva fazer em relação a Valdir Sarubbi e a Gilberto Salvador. A arte destes dois artistas, cada qual à sua maneira, tinha propostas engajadas com questões indígenas, memória, meio ambiente e natureza.

Uma das ideias mestras da cosmologia de Poteiro é a crença na dualidade; o bem e o mal fazem parte da vida. Na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1991, a quarta vez em que Poteiro se apresentava, entre suas 10 peças de cerâmica, havia uma de três metros e quarenta centímetros de altura. Composta por três partes, na primeira, uma mulher dá à luz a anjos e demônios. Na segunda, há representações de figuras conhecidas (Zélia Cardoso de Melo, Color, Jucelino, Getúlio Vargas) – seria o resumo do significado da mulher para o mundo: ela é a rainha da criação. Na parte superior, anjos e o diabo seguram o universo (Documentário MIS 2021, 04:30' - 05:14').<sup>22</sup> Sobre seu quadro *Ceias no Inferno*, Poteiro assim o descreve:

Lá no céu há aqueles velhinhos enjoados rezando, pedindo penitência. Geralmente todo velho é enjoado, né? (risos). Rezando! Quer (de volta) as coisas que ele fez atrás (Cores, formas... 2022, 02:25 – 02:57).<sup>23</sup>  
 E no inferno é alegria ... as bandas lá tocando, o diabo aqui comendo boi, comendo comida boa, passarinho. Então eles comem muito bem lá! Tem dinheiro, ... Libra esterlina...só não tem o cruzeiro, né! Foi no tempo do cruzeiro que eu fiz esse quadro e o cruzeiro naquele tempo não valia nada! Então o inferno é isso! Todo mundo alegre, todo mundo satisfeito dançando. E eu tô lá também! Aqui, ó. Eu quero ir pra lá (2001, 06:30' - 07:22').

A ironia, a blague, o cômico, o lúdico, formam a sintaxe da arte de Poteiro, na arte de viver a ciranda da vida. As ideias lhe vêm geralmente à noite, às vezes acordado, outras vezes em sonho. Segundo Freud (2017), no ensaio de 1905, *O chiste e sua relação com o Inconsciente*, ao investigar o riso na teoria do inconsciente, vê semelhanças entre a técnica do chiste e o trabalho do sonho. “O sonho resulta, pois, da ação desse desejo inconsciente sobre o material adequado à consciência nos pensamentos do sonho” (Freud 2017, 150). Segundo o psicanalista, o material, ou as experiências da vida cotidiana, baixado para o inconsciente, ou seja, submetido “a um tratamento que é habitual e característico no nível dos processos inconscientes (...), [torna-se] capaz de consciência, a partir justamente dos resultados do ‘trabalho do sonho’” (Freud 2017, 150).

Já para o filósofo Henri Bergson (1983), o riso é um fenômeno social, uma atividade da inteligência. “Acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana, e mais particularmente da imaginação social, coletiva, popular? Fruto da vida real, aparentada à arte, acaso não dirá nada sobre a arte e a vida?” (Bergson 1983, 6). No *Ensaio sobre o significado do cômico*, publicado originalmente em 1940, Bergson levanta a hipótese de que o riso é uma atitude social: diante de desvios ou formas desajeitadas, traz em seu bojo a exigência de que o outro se encaixe em padrões sociais. Em entrevista a Annateresa Fabris (1981, 57), Antônio Poteiro diz que *Adão e Eva no Brasil* vagou durante anos por sua cabeça e conta que está com uma ideia na cabeça há 6 anos. “Hitler nascido em Uberlândia [...] como filho de uma lavadeira mulata”. Seria uma crítica ao racismo que vê na cidade, onde morou. “É uma terra que tem clube dos brancos e dos negros, praça dos negros e brancos [...] Quero frustrar

<sup>22</sup> SECULT GOIÁS. Documentário MIS - Antônio Poteiro 1992. Goiás: Secult Goiás, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLnWyabCqU0>. Acesso em: 21 jul. 2024.

<sup>23</sup> SECULT GOIÁS. Cores, formas e contrastes de Antônio Poteiro - Parte II. Goiás: Secult Goiás, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X74zbWakWc8&t=194s>. Acesso em: 21 jul. 2024.

todo mundo: porque diz que Hitler nasceu na Áustria, mas no meu quadro vai nascer em Uberlândia”.

Vimos que Antônio Poteiro ganhou projeção como artista na virada da década de 1960 para 1970, quando no Brasil as culturas populares entraram na órbita dos estudos acadêmicos e dos centros artísticos. Em *Caminhos do Imaginário no Brasil*, no segundo capítulo, Marlyse Meyer (1993) mostra como o tema das “descobertas” do Brasil marcam a linha da sua história literária, artística e intelectual, acadêmica e ficcional, desde Pero Vaz de Caminha. Nos primeiros séculos, o “paraíso terreal”, descoberto pelos olhos do barroco europeu. Com a Independência, pela mão do romantismo, a jovem nação descobriu a carga poética da natureza e do indígena brasileiro. Ainda, no século XIX, o enfoque da descoberta, muda da dimensão estética para científica, na apreensão da composição da população, do clima e da geografia. A exploração modernista traz novo surto de descobrimentos à busca da identidade nacional. No pós-modernismo, o movimento regionalista descobriu outras zonas para compor o mapa da cultura brasileira. “Como sempre, deflagradores de fora”. Nas “universidades ou fora delas, o saber científico ou nas artes”, busca-se “ver e falar de modo que chegue mais perto do real.” O paradoxo, diz a autora, está no fato de o gesto que desbrava e desvela ser o mesmo de ocultamentos, pois aqueles que estão sendo descobertos para figurarem “nas páginas de papel ou nas telas dos museus”, diz respeito a alguém que “teimosamente não se deixa descobrir” (Meyer 1993, 46).

Em relação a esta “teimosia” das subjetividades não alcançadas pelos saberes hegemônicos, eu colocaria em causa uma das afirmações do grupo Modernidade/Colonialidade que concebeu o par, modernidade/colonialidade, para a compreensão do processo do eurocentrismo, declarando que uma é a face da outra. Ou, pelo menos, refletiria, a partir do exemplo da vida artística de Antônio Poteiro, sobre a recorrente citada frase de Mignolo (2003, 30): “A colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade – sua parte indissociavelmente constitutiva”. As cores vibrantes da paleta do artista goiano, a energia vital esculpida no barro, a existência pulsante de suas telas e a vida livre do autor, seu senso de humor e crítica social e política, sua sabedoria do mundo, nos mostram que o “lado escuro” da modernidade não é um vale sombrio. Há um lugar onde reina um pensamento próprio, uma capacidade própria de filosofar sobre o sentido da vida, sobre a morte e os limites do universo. Lá onde habita o humano, há histórias e traumas que fazem as camadas da memória, há um mundo onde nem tudo foi/é colonizado.

Darcy Ribeiro (1995, 70), em *O povo brasileiro*, vê a colonização do Brasil como um “esforço persistente, teimoso” dos ibéricos, para implantar a “europeidade adaptada nos trópicos e encarnada na mestiçagem”, mas esbarrou sempre na “resistência birrenta da natureza” e dos “caprichos da história”. Os desígnios de “branquidões e civilidades” deram-se ao contrário. Hoje, somos um povo “tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros”. Alice Walker, autora de *A cor púrpura*, em discurso de 1982, pediu aos libertários negros norte-americanos, que se reconhecessem como mestiços:

Somos el africano y el traficante. Somos el indio y el colono. Somos opresor y oprimido... somos los mestizos de Norte América. Somos negros, sí, pero también somos ‘blancos’, y somos rojos. Pretender funcionar como sólo uno, cuando realmente eres dos o tres, conduce, creo, a la enfermedad psíquica: la gente ‘blanca’ ya nos ha mostrado esa locura (Sandoval 2004, 93).

Ao fazer essa citação, Chela Sandoval (2004, 93) considera a mestiçagem “um tipo complexo de amor no mundo pós-moderno, onde o amor é concebido como uma aliança de afinidade e afeto através de eixos de diferença que se cruzam dentro e fora do corpo”.

As reflexões de Sandoval são referentes aos Estados Unidos, mas talvez as demarcações identitárias, igualmente tão vigentes no Brasil (não se colocam em dúvida suas causas legítimas), também precisassem contemplar a dinâmica da mestiçagem, sempre aberta aos encontros do eu com outros eus. Como vimos acima, com Gruzinski, Laplantine e Nouss, os elementos que compõem o ser mestiço estão sempre prontos para dar lugar a outro ser; o passado cola no presente e vice-versa, numa dialética que se abre para o futuro.

Se os artistas “periféricos” foram descobertos e trazidos pela mão dos eruditos para o centro, para dentro da *Bienal*, o pensamento estético de Antônio Poteiro e de seus congêneres (Eli Heil, Franklin Cascaes, G.T.O., Antônio Maia, Alcides Santos, Chico da Silva) não fora representado. As artes desses artistas, pelas suas próprias tintas e formas, presentificaram o ser de seu autor. Elas falaram e falam por elas e pelos e pelos próprios. Os trabalhos desses artistas dão vida à própria “experiência da tradição”, tanto da vida coletiva da comunidade quanto privada, constituída de fatos acumulados, muitas vezes no inconsciente, que afluem à memória, expressando iconograficamente visualidades originais da nação.<sup>24</sup>

Na arte de Poteiro, as cosmovisões populares estão nela encarnadas. Não se trata da fala do “outro”, mas de tornar presentes os mitos visíveis em formas de arte, no barro primordial, “o barro da cor da terra de Goiás”, e nas cores primitivas de suas telas. Nas esculturas e nos quadros de Poteiro albergam-se as narrativas das camadas culturais da história do Brasil, um mundo mestiço, na cor da pele, nos sons das festas populares, nos cantos indígenas e nos candomblés, nos silvos e mugidos da floresta, nas práticas mágicas das benzendeiras, um mundo que mistura mitologias cristãs, espíritos xamânicos e entidades africanas. No *Documentário – Antônio Poteiro*<sup>25</sup>, o artista fala de seu *Adão e Eva no Brasil* (1979). Ele põe em causa, ironicamente, a história da criação do mundo contada pela bíblia e a história da descoberta do Brasil pelos portugueses. “Não estou desmentindo... Mas... Eu fiz outra história... O Adão está triste, em cima de um jacaré porque não tinha uma mulher. E lá estão as amazonas. Sem homem, estão adorando uma escultura”. Poteiro aponta para a estátua de um homem nu, com o falo ereto. “Então, eu pensei. Vou roubar uma amazona e dar para Adão. Assim eu fiz. Aqui ela já tá barriguda. Aqui, a criança já nasceu. E dali, saíram as cinco raças. As cinco raças saíram do Brasil pro mundo”.

No *Adão e Eva no Brasil*, Poteiro realiza no século XX, a imagem da utopia que os europeus viram na América, no século XIV, um mundo politeísta, da festa, da nudez, integrado à floresta e em união com o cosmo. Poteiro faz blague com a cosmologia e a epistemologia eurocêntricas, brinca de inverter o fluxo – da América para a Europa. Torres Garcia inverteu o mapa da América do Sul,

---

<sup>24</sup> Se na *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, em 1978, negros e povos ancestrais foram representados por artistas brancos, na sua maioria esmagadora, hoje, entrado o século XXI, são protagonistas e se auto representam nas inúmeras exposições de artes nos museus e galerias de importantes centros artísticos. Seus pensadores entram nas universidades falam sobre a ecologia da floresta, a exemplo de David Kopenawa, e sobre a ecologia quilombola, a exemplo de Antônio Bispo dos Santos (falecido recentemente).

<sup>25</sup> Documentário | Antônio Poteiro. Canal: Câmara dos Deputados. 2000. Vídeo (19: 11). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MrNUOmzPuc&t=930s>. Acesso em: 15 jul. 2024.

mostrando que o Sul tem seus próprios caminhos e mensagens artísticas e espirituais que podem ser levadas para o Norte. Parafraseando o filho do artista, Américo Poteiro, a mensagem do pai era de alegria e felicidade (12: 39).<sup>26</sup>

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Textos de Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 2.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Barueri-SP: Itatiaia, 2023.
- ARAÚJO, Adalice Maria de Araujo. *Mitos e Magia na Arte Catarinense*. Curitiba: UFPR. Tese de Concurso de Professor Titular em História da Arte. 1977.
- ARDIES, Jaques. *A arte naïf no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. v. 1. 3. ed. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIENAL. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. 1977.
- BIENAL. *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Mitos e Magia. São Paulo, 1978.
- CANABRAVA, Ilka. *As imagens do povo e o espaço vazio da arte/educação (um estudo sobre Antônio Poteiro)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Estudos Avançado em Educação, Departamento de Psicologia da Educação, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2005. p. 257-258.
- CATÁLOGO. *Exposição Nacional de Arte incomum*. Sessão da XVI Bienal de São Paulo, 1981.
- CATÁLOGO. *Exposição Comemorativa*. Poteiro 1960-1985. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1985.
- CATÁLOGO. *Exposição Antônio Poteiro esculturas*. Brasília: Galeria Le Gorbuisier / Embaixada da França, 1991.
- CATÁLOGO. *O universo mágico de Antônio Poteiro*. São Paulo: Galeria de Arte - LBV – Legião da Boa Vontade, 1997.
- CATÁLOGO. *Exposição*. Antônio Poteiro. Apenas esculturas. Goiânia: Museu de arte Contemporânea (MAC), 2002.
- CATÁLOGO. *Poteiro – A ciranda da vida*. Goiás: Fundação Jaime Câmara, 2003. p. 4.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CHABLOZ, Jean-Pierre. *Un indien Brésilien ré-invente la peinture*. In: Cahiers d' Art, Paris, 1952. p. 229-332.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casanova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- FATIO, Carla F. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil*. 2012. 547 f. Tese (Doutorado em Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

---

<sup>26</sup> Documentário | Antônio Poteiro. Canal: Câmara dos Deputados. 2000. Vídeo (19: 11). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5MrNUOmzPuc&t=930s>. Acesso em: 15 jul. 2024.

- FLORES, Maria B. R. A antropofagia na arte de Glauco Rodrigues: a propósito da I Bienal Latino Americana. Ou o elogio da mestiçagem. *Modos*, v. 7, n. 3, p. 53-93, 2023.
- FINKELSTEIN, Lucien. *Brasil Naif*. Testemunho e patrimônio da humanidade. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá*. UFMT/Museu de Cultura Popular, 1979.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras completas. vol. 7. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*. São Paulo: Funarte, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e histórias*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GÓMEZ MORENO, P.; MIGNOLO, W. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco de Caldas, 2012.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Arte ingênua brasileira*. São Paulo: Grupo Bancocidade, 1985.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Mitos brasileiros*. São Paulo: Projeto Cultural RHODIA, 1987.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Il Pensiero Meticcio*. Tradução de Carlo Milani. Milano: Elèuthera, 2017 (impressão digital).
- LÉVY-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Trad. Léa Mello e Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. O desencontro da América Latina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1978. (Recorte de jornal pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).
- MORAIS, Frederico. Antônio Poteiro. Rio: Casa Valentina, 1981. Disponível em: <https://www.casadevalentina.com.br/blog/Antônio-poteiro-866/>. Acesso em: 16 abr. 2024.
- MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história de arte latino-americana. In: CATÁLOGO. I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, Brazil: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. não há numeração de página.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PONTUAL, Roberto. *Poteiro entre o barro e a tinta*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1977. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/110402](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/110402). Acesso em: 4 jun. 2023.
- PONTUAL, Poteiro. *Primitivos, Ingênuos, Visionários etc*. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1978. Caderno B. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/144206](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/144206). Acesso em: 22 jan. 2024.
- RIBEIRO, Darcy. *Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978. O texto de Darcy Ribeiro, ausente no Simpósio, foi lido no dia 3.11.1978. Folha avulso.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SANDOVAL, Chela. Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. *In: BELL HOOKS (Gloria Jean Watkins), et al. Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras.* Tradução de Rocio Macho Ronco, et al. Madrid: Traficantes de sueños, 2004. p. 81-106.
- TEJO, Cristina. Uma bienal que acabou sem acabar. *In: JORDÃO, F. C. de L. (Org.). I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois.* Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020. p. 78-85. Catálogo de exposição.
- WALSH, Catherine (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Antônio Poteiro

Artigo recebido em 30/08/24 • Aceito em 02/12/24

DOI | [doi.org/10.5216/rth.v27i2.80115](https://doi.org/10.5216/rth.v27i2.80115)

Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado