

NÊGO

INVENTIVIDADE E INTERVENÇÃO

Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas (UERJ)

O artigo tem como proposta pensar a produção do artista Geraldo Simplicio – Nêgo –, sua formação enquanto ser artista, seu entendimento sobre o domínio da arte e como se dá seu processo criativo a partir de análise histórica das concepções do que se compreende como arte erudita e arte popular, e das transformações das linguagens artísticas.

ARTE, CULTURA, INTERVENÇÃO, NÊGO.

VIEGAS, Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes.
Nêgo: inventividade e intervenção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 107-121, nov. 2012.

NÊGO

INVENTION AND INTERVENTION

Nanímia Conde Ferreira de Moraes Goes Viegas (UERJ)

The article aims at considering the production of artist Geraldo Simplicio - Nêgo - his training as an artist, his understanding of the field of art, and his creative process originating from the historical analysis of conceptions of what is regarded as high art and folk art, and the transformations of artistic language.

ART, CULTURE, INTERVENTION, NÊGO.

VIEGAS, Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes. Nêgo: inventividade e intervenção. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 107-121, nov. 2012.

INTRODUÇÃO

Durante anos e em períodos variados da história brasileira, a cultura e a arte popular foram entendidas como símbolos e guardiãs da tradição e da identidade nacional, verdades inabaláveis. Nas manifestações e produções populares encontrava-se o real do povo brasileiro, sua origem.

Na contemporaneidade a arte pode apresentar função vinculada aos contextos políticos e econômicos: ela se imprime na possibilidade de trânsitos de linguagens, nas modificações do meio e da produção de conhecimento.

Trata-se de função subversiva ao se colocar além da normatização, ou seja, ela não pressupõe a substituição de um modelo arcaico do sistema por um novo modelo, com outras especificações e variações, mas que atenta para a mesma forma de organização e ação, como no modelo da modernidade, que oscilava entre direita e esquerda. O que ocorre na contemporaneidade é a ação além da normatização, a possibilidade de intervenções criativas nos meios cognitivos, que agem de maneira sutil e efetiva nos procedimentos do meio social (LINS, 2008). Nesse sentido, qual a função da arte e da cultura produzidas em meios não autorizados pelo sistema?

A cultura popular, nomenclatura abrangente, plural e ao mesmo tempo limitadora, assume a função de rede de comunicação e de afirmação e movimentação de outras tantas referências e autoridades.

De acordo com Lélia Coelho Frota (2005, p. 16), a designação “popular” é polissêmica, isto é, inclui a

classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como em um universo heterogêneo de camadas (...) constituído de pequenos proprietários, boias-frias, pescadores, desempregados, semiempregados, marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia, etc.

Portanto, segundo a autora, o termo “popular” passa a designar todos os atores sociais, menos a camada abastada da população. Isso, porém, não impõe uma pureza de concepções entre as produções artísticas e culturais. De fato, as ferramentas (como o acesso à educação e à informação) que determinados indivíduos e grupos detêm favorecem os processos de troca e aquecem os vetores da transversalidade. No entanto, os trânsitos de linguagem e de pensamento atingem, de maneiras diferentes, os agentes sociais enumerados por Frota. Suas referências e autoridades são diversas, variadas; configuram um leque das representações que compõem um meio social.

No campo da historiografia, é um tanto arriscado delimitar as fronteiras entre os objetos de estudo da história cultural e da história da arte (imagem, texto, rituais, etc.), ou seja, compreender através de análises científicas as relações entre as formas simbólicas e o mundo social.

O termo “cultura”, de acordo com Roger Chartier (2006) possui uma multiplicidade de acepções, o que dificulta uma definição específica, posto que o risco de adoção de postura autoritária da categoria pode conduzir à dissolução do próprio termo. Isto é, ao se associar qualquer história, seja da arte, da cultura ou da economia, a fundamentos em que “todos os gestos, todos os comportamentos, todos os fenômenos, objetivamente mensuráveis, são sempre resultado dos significados que os indivíduos atribuem às coisas, às palavras e às ações” (p. 33), pode-se chegar a uma interpretação e a uma identificação com a própria história, reduzindo as significações da cultura – quando tudo engloba são obscurecidas as variações.

As multiplicidades da concepção do termo cultura podem ser expostas a partir de duas famílias de significação. A primeira conduz à preparação da história dos textos, das obras e das práticas culturais como uma história em que o objeto é localizado e interpretado de acordo com dois modos de inteligibilidade – o vertical, relação entre texto e sistema de pensamento; e o horizontal, relação entre conteúdo do objeto de estudo e outros campos da cultura contemporâneos ao objeto.

Trata-se, por conseguinte, de pensar cada produção cultural ao mesmo tempo na história de um gênero, da disciplina ou do campo em que se inscreve e nas suas relações com outras criações estéticas ou intelectuais e as outras práticas culturais que lhe são contemporâneas (p. 34).

A segunda, a “família de definições de cultura”, trata o conceito de cultura com base em um padrão de significados históricos que se caracterizam simbolicamente em uma sociedade, que se perpetuam ao longo do tempo, oferecendo comunicação entre os laços das tradições, dos conhecimentos e das regras sociais.

A cultura de uma comunidade será, portanto, a totalidade das linguagens e das ações simbólicas que lhes são próprias. Daí a atenção que os historiadores inspirados pela antropologia prestam às manifestações coletivas nas quais um sistema cultural se enuncia de forma paroxística: rituais de violência, ritos de passagem, festas carnavalescas, etc. (p. 34).

A partir dessa conjuntura, a história, ao tratar das culturas, passa a ter o desafio de articular as obras singulares e as representações comuns. Para tanto, devem ser considerados os processos de apropriação dos textos. Não é pertinente, todavia, pensar todas as produções de significação como resultado da relação entre leitores e textos, uma vez que há riscos de isso levar a interpretações equivocadas – como, por exemplo, considerar que todo texto existe em si mesmo, independente das relações entre os indivíduos e os meios sociais – e estabelecer categorias fixas de classificação dos discursos situados em um tempo e espaço, e a materialidade do objeto.

Nesse sentido, é válido ressaltar que as possibilidades de leitura de obras culturais e artísticas estão relacionadas com as formas como se dão as organizações sociais, econômicas, políticas e culturais – o “mundo do texto” é “como um mundo de objetos e *performances* e o ‘mundo do leitor’ como o da ‘comunidade de interpretação’ (...) à qual pertence e que define um mesmo conjunto de competências, de normas e usos” (p. 36).

O que é importante considerar é a articulação entre a diferença e a dependência das significações das obras e seus diferentes públicos. A diferença está na separação dos domínios das produções e das experiências. E a dependência encontra-se na inteligibilidade das produções estética ou intelectual, quando se dá em um determinado meio social e é compreendida a partir de um sistema simbólico comum.

De acordo com Chartier, a história cultural depara-se, portanto, com a problemática de lidar com as apropriações particulares e inventivas de indivíduos em um mundo globalizado, e com os “efeitos de sentido visados pelas próprias obras, dos usos e das significações impostas pelas formas da sua publicação e circulação, e das competências, categorias e representações que dominam a relação que cada comunidade tem com essas obras” (p. 36-37).

É importante também considerar a relação entre a cultura erudita e a cultura popular. Para o autor, existem dois conceitos simplificados, mas que oferecem formas mais adequadas sobre o que é entendido como cultura popular ao longo do tempo. Para descrevê-los Chartier (1995, p.179) utiliza duas vertentes de observação histórica: 1) a abolição de qualquer forma de etnocentrismo cultural; e 2) a observação feita sob a perspectiva das relações hierarquizantes que regem o mundo social.

As duas visões sobre cultura popular expressam, primeiramente, a separação irredutível da cultura popular da intelectualizada em sua produção, autonomia e liberdade criativa; e, num segundo momento, trazem à tona a

questão da posição na hierarquia social que a cultura popular assume no âmbito da legitimidade da produção artística em si.

No entanto, o problema do estudo das artes e das culturas populares não é especificar momentos de declínio e ascensão na história, mas sim de compreensão do modo como se dão “as relações complexas entre as formas impostas, que podem ser mais ou menos restritivas e as identidades salvaguardadas, mais ou menos alteradas” (CHARTIER, 2006, p. 37-38).

As possibilidades de criação e produção de conhecimento são favorecidas pela distância que existe entre o espaço da normatização e o da experiência. “É nessa distância que se insinuam reformulações e desvios, apropriações e resistências” (CERTEAU apud CHARTIER, 2006, p. 38).

Para finalizar, Chartier afirma que é improdutivo pensar a cultura popular a partir de textos, obras que são enquadradas nessa categoria. Existem sempre, em processos contínuos, novas formas de negociações entre as normas impostas, as representações consagradas e as tradições. É necessário não ratificar uma ordem de ilegitimidade e inferioridade para as produções “populares”.

Nesse sentido, este artigo tem como proposta pensar a produção do artista Geraldo Simplicio – Nêgo¹ –, sua formação enquanto *ser* artista, seu entendimento sobre o domínio da arte e como se dá seu processo criativo.

NÊGO: A ARTE E CRIAÇÃO

Para pensar a produção de Geraldo Simplicio, o Nêgo,² é importante entender sua formação e suas influências. Nascido em 1943, em Aurora, Ceará, na região do Cariri, filho de pais analfabetos, ainda menino se interessou pelos desenhos e pelas esculturas. Vindo de família de poucos recursos financeiros, começou a trabalhar cedo, foi ajudante de sapateiro em uma oficina e ensaiou suas primeiras linhas de desenho com carvão de marcar sola de sapato, tendo também utilizado o barro do sertão para modelar. No Crato, CE, em 1964, foi porteiro do Seminário de São José, da ordem dos salesianos que se impressionaram com seu talento. Em seguida, em 1968, foi para Recife estimulado a investir em seu trabalho artístico. Em 1969, chegou ao Rio de Janeiro para uma exposição na Galeria Escada e passou a residir no mosteiro de São Bento, mais uma forte influência religiosa para suas criações; aprendeu a falar baixo, escutar e meditar. Durante suas estadas em ordens religiosas, o artista trabalhava com a restauração de obras sacras e começou a esculpir em madeira. De acordo com Nêgo,

No início eu não fazia escultura, mas brincava de fazer bonequinhos de barro na minha região. Isso me concedeu aprendizado. Depois eu comecei a fazer ex-voto. Ex-voto é pé, mão, cabeça. Isso serve pra pagar promessa na região do Cariri que é no sul do Ceará. É muito comum nesta região a gente fazer promessa pra Padre Cícero e o pagamento ser em ex-voto. Aí depois passei a fazer esculturas de madeira.³

Como restaurador recebia muitos elogios, apesar de achar essa tarefa de fácil execução. As primeiras ferramentas de Nêgo para esculpir em madeira eram cabos de guarda-chuva. Ele passou a produzir obras de arte com expressões e emoções do cotidiano da seca, migração, religiosidade e a alegria da população brasileira.

Nêgo, assim como outros artistas, ao migrar de uma área rural para um grande centro, como a cidade do Rio de Janeiro, participou de um movimento amplo de êxodo, o que marcou suas obras com temáticas culturais de sua origem e de sua trajetória, ou seja, é possível encontrar elementos distintos em seus trabalhos que se exprimem em imagens e narrativas. Da origem rural para o meio urbano, muitos artistas que são enquadrados na categoria “popular” apresentam criações transculturais que habitualmente ganham notoriedade durante períodos de forte trânsito migratório.

No fluir do processo que vai concentrando, no século XX, 70% da população brasileira nas cidades, várias manifestações de arte pública ocorrem com frequência crescente em âmbito urbano. Transculturam-se conhecimentos e experiências de coletividades rurais e novas informações e vivências urbanas, com uma riqueza e variedades imensas e também grande celeridade no aparecimento e desaparecimento (FROTA, 2005, p. 64).

Mais importante do que pensar na problemática das nomenclaturas e nos conceitos de erudito e popular – que ainda fazem referência a determinados e variados trabalhos de arte – é compreender que ambos os conceitos não são fechados, puros e “livres” das relações sociais. São, de fato, categorias de pensamento que estão em redes, fluxos, traduções, assimilações, enfim, em constante movimentação e troca. Estão vivas.

A partir da coletividade rural e/ou de cidades interioranas, os artistas se impregnam com as culturas dos meios urbanos e dão origem a novos trabalhos que trazem vestígios de suas memórias coletivas e individuais. Constroem biografias e identidades próprias que passam a representá-los em um determinado meio social. De acordo com Ticio Escobar

Se a cultura é um processo de respostas simbólicas a determinadas circunstâncias, suas formas inevitavelmente mudarão ao se defrontarem com as exigências de novas situações. (...) Há, no entanto, uma resistência, quando se trata de selecionar e exibir essas criações ao público, que muitas vezes congela as artes populares como pertencentes ao passado, enquanto qualifica a arte alta das elites como contemporânea e /ou projetada para o futuro (Apud FROTA, 2005, p. 17-18).

Essa problemática se faz pertinente, uma vez que a tendência é colocar as artes populares como raízes puras e originais da nacionalidade e da formação da população, no caso, a brasileira. No entanto, a tentativa de métodos comparativos entre as artes eruditas e as artes populares com o objetivo de legitimar essas produções diante de um sistema envolvido financeiramente com o campo da produção cultural e artística é medida arbitrária e hierarquizante que não condiz com a “independência” das obras de cada artista. Essa “independência” não pressupõe pureza; refere-se antes à autonomia de produção de conhecimento e de criação, que está em constante interação com meios culturais variados e em processo de modificação e de transformação através dos fluxos de informação, comunicação e cognição.

A extraordinária floração dos indivíduos criadores, já reconhecidos como grandes artistas brasileiros, emanada do campo do “popular”, brota de um partilhamento da experiência diária de maneira muito mais próxima, no contexto socioeconômico e cultural que lhes é próprio. Surge ainda do confronto resolvido criativamente face às transformações do mundo conhecido, da mudança social cada vez mais acelerada, como acontece com os artistas de qualquer classe social. Acompanhando as histórias de vida destes homens e mulheres artistas, seja como migrantes ou mesmo em sua terra natal, desempenhando sucessivas e diferentes ocupações para sobreviver, é que nos admiramos da sua capacidade de conseguir criar obras tão extraordinárias e originais no seu hibridismo, contemporâneas, muitas delas, à experimentação de vanguardas nas artes visuais (p. 19).

Em sua estada na cidade do Rio de Janeiro, Nêgo realizou diversas exposições e recebeu muitas honrarias, como no Museu de Arte Moderna e no Museu Nacional de Belas Artes. Suas esculturas em madeira eram notórias e ganharam destaque também em outros países, sendo a Alemanha a nação mais interessada – muitos de seus trabalhos encontram-se atualmente em coleções particulares e em museus alemães, como o de Stutgardt.

Nêgo, em 1971, é apresentado ao município de Nova Friburgo, região serrana do Estado do Rio de Janeiro, por Cecília Falk que já residia na cidade e que ao conhecer as obras de Nêgo em exposições no Rio de Janeiro, tornou-se sua maior incentivadora e amiga. Encantado com o local, Nêgo, após expor seus trabalhos na Feira de Artes de Nova Friburgo (1973), decidiu ali instalar-se definitivamente.

É possível destacar, a título de ordenação, duas grandes fases da produção artística de Nêgo, a primeira considerada a das esculturas em madeira, e a segunda a das esculturas nos jardins. No entanto, é de suma importância que essa divisão em fases seja compreendida como períodos em que a obra de Nêgo é majoritariamente produzida em madeira e, em seguida, nos barros e barrancos de jardins. Sua obra, todavia, é mais abrangente e menos homogênea do que essa especificação permite conceber. Em 1981, por exemplo, o artista desenhou na Sala de Exposições Nêgo, no Centro de Arte de Nova Friburgo, o painel *Forró*.

Ano importante para o trabalho de sua primeira fase foi 1986. Na cidade de Nova Friburgo, Nêgo realizou uma exposição das esculturas em madeira no Centro de Arte de Nova Friburgo (CANF), onde conseguiu reunir a maioria de suas obras com a colaboração de colecionadores e pessoas que cederam trabalhos seus que haviam comprado. Essa foi a última exibição de suas produções em madeira no Brasil. Entre as obras presentes estavam: *Cabeça de Cristo* (24 x 32cm), *Cristo* (56 x 28cm), *Composição* (34 x 12cm), *Gestação* (30 x 15cm), *Transição* (17 x 13cm) e *Cisne* (93 x 100cm), do acervo do artista; *Carro de Boi* (54 x 18cm), *São Francisco* (110 x 40cm) e *Carcará* (73 x 73cm), da coleção Erwin Paul Sayer; *Transbordo* (99 x 30cm), da coleção José Pedro Buscky; *Girimum* (27 x 12cm), da coleção Giulio Dessanti; *Padim Cícero* (26 x 8cm), da coleção Euryalo Romero Filho; *Lenhador* (26 x 10cm), *Lavadeira* (27 x 10cm), *Violeiro* (24 x 12cm) e *Oração* (23 x 7cm), da coleção Dirce Montechiari; *Equilíbrio* (27 x 10cm), da coleção Miriam Etz; *Retirantes* (27 x 82cm) e *Tocaia* (29 x 29cm), da coleção Richard Ihns; *Adoração* (40 x 113cm), *Louceira* (26 x 11cm), *Adão e Eva* (32 x 15cm), *Vida e Morte* (36 x 14cm) e *Procissão* (50 x 147cm), da coleção Harold Anton Pockstaller; *Florista* (25 x 8cm), da coleção Waldemar Cordeiro Perales; *Lixo* (122 x 61cm), da coleção Frederico Sichel; *Bêbado* (22 x 9cm), da coleção Roberto Wellem Etz; *Velhinha* (25 x 12cm), da coleção Willy Kern; *Defesa* (180 x 200cm), da coleção Fábrica de Rendas Arp SA; e *Avatar* (65 x 49cm), da coleção Paulo dos Santos (PROJETO NÊGO, 1986).

Em Nova Friburgo a produção de Nêgo entrou na segunda fase: a das esculturas no jardim. O artista descobriu uma técnica que poderia conservar



Figura 1: *Mulher*. Escultura concluída em 1981. Jardim do Nêgo. Foto: Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas

suas obras por mais tempo: após esculpir nas rochas e nos barrancos do jardim, cobria o trabalho com plástico e deixava nascer limo para enrijecer a escultura e evitar a erosão. O clima e as temperaturas amenas da cidade ajudavam essa conservação. Em seguida, bastava fazer a manutenção constante que todo jardim demanda, plantar, regar e podar. Não que isso constitua tarefa simples e de fácil execução, pelo contrário, requer disciplina e dedicação. Era o início de um trabalho que, ao longo do tempo, ganharia requinte, maior dedicação e atenção por parte do artista.

Segundo Roberto Conduru (1998), além de ser um peregrino na vida, Nêgo também é um peregrino “nas técnicas artísticas, autodidata que descobriu as possibilidades criativas nos meios plásticos disponíveis nos lugares aonde vivia e nas atividades em que ganhava a vida”.

Com a morte da amiga Cecília Falk, Nêgo, no início dos anos 80, passou a residir em um pequeno sítio no bairro Campo do Coelho, no km 55 da BR-130, Estrada Friburgo-Teresópolis, e a viver da exposição de seu jardim ao cobrar uma pequena taxa de visitação.

Nêgo possui grande capacidade inventiva e de adaptação, informa Conduru (1998): criou suas técnicas de trabalho pelas experiências com o meio e se ajustou às condições que, casualmente, a vida lhe impôs; foi capaz de criar um jardim próprio como uma série de obras de arte que retratam o seu lugar, a sua intimidade, que duplamente se afirmam: a sua casa e a sua obra.



Figura 2: *Bebê*. Escultura concluída em 2000. Jardim do Nêgo. Foto: Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas

O princípio plástico ainda é o da escultura; escavar e compactar a terra são procedimentos correlatos aos atos de esculpir a madeira e modelar o barro, tratar o limo é como policromar a peça. E mais um pouco – a técnica exige árduo trabalho cotidiano para garantir a sobrevivência das obras. Como escultor que fosse obrigado a preservar infinitamente sua obra, Nêgo precisa plantar, regar e podar o limo para manter a forma de seu jardim; de tal modo que passa os dias entre novas criações e a manutenção das esculturas já produzidas. Nessa nova modalidade de fazer, convergem, portanto, os meios e modos de sua autoeducação artística: a natureza, o artesanato e a conservação das obras de arte.

A primeira escultura em sua casa de Campo do Coelho foi uma mulher, em 1981. Segundo Nêgo, passava muito tempo sozinho e precisava de companhia. Esculpiu essa obra, que ao longo do tempo foi tendo suas formas mais bem desenhadas e com contornos mais sensuais. A partir daí, não parou de trabalhar. Interferiu de forma a imprimir sua criatividade nas formas da terra. (Figuras 1e 2)

Em janeiro de 2011, seu sítio foi atingindo pela catástrofe natural que devastou diversas áreas do município de Nova Friburgo. No entanto, em entrevista concedida ao jornal *O Globo*,⁴ Nêgo mostrou sua determinação em manter e preservar seu trabalho para a população de Nova Friburgo – para a qual o artista é uma referência – e para um público mais amplo, uma vez que além de ser ponto de visitação indispensável para o turismo da região serrana,

Nêgo entende que seu processo de criação se dá por uma conexão com as energias e as culturas do mundo, transformando-se a partir das trocas.

Segundo o artista ele é um receptáculo dessa energia que circula entre as pessoas de todas as partes do globo. Essa força criativa entra nele pela cabeça e transpassa seu corpo saindo pelos pés, após preencher o plexo solar – a área do tronco. Essa energia é o que estimula a capacidade de inspiração. Ao conservar e conter essa energia em seu corpo, Nêgo condiciona sua vida ao processo de criação artística. Para tanto, adotou duas formas de vida visando conter a energia e direcioná-la a sua produção: na cabeça, após a entrada do fluxo energético, o retém com uma proteção e para mantê-lo em seu corpo abstem-se, segundo ele temporariamente, da atividade sexual. (Figura 3)

No imaginário dominado pelo artista, confluem diversos tempos e culturas, estando presentes desde temas sacros (o presépio) até motivos profanos (a nega fulô), desde problemas contemporâneos e locais (os retirantes) até questões ancestrais e universais (a mulher e a serpente, entre outros seres e animais). Mais do que retirar da terra a representação dos entes e das coisas, Nêgo faz brotar com suas esculturas as forças imanes da terra – anímicas, telúricas e cósmicas. Forças vitais que surgem da relação entre o modo ascético de viver e o erotismo latente nas esculturas, no jardim. Erotismo casto e sagrado, fruto da comunhão do homem com a natureza, que passa a ser para ele, a um só tempo, fêmea e mãe (CONDURU, 1998).

Para Nêgo, a arte, portanto, é um fluxo de energia, e a criação é a troca entre o meio exógeno e o meio endógeno. Para que possa criar, o artista se mantém em contato com seu mundo exterior e modifica seu espaço interno. A energia que é recebida por suas interações sociais e por suas percepções da realidade transfigura-se em arte. Ele, a partir do mundo externo, digere suas influências e cria algo que interfere diretamente no meio. Um movimento em devir, uma ação que não é a origem, mas uma intervenção no movimento do meio (LINS, 2008).

Uma observação interessante de Nêgo é que para ele a diferença entre o artista e o louco clínico é que o artista é capaz de surfar, nadar em sua loucura, enquanto o louco clínico se afoga. Ele não se preocupa em ser ideologicamente correto. Para ele, todo artista vive nesse limite entre a loucura e a lucidez. O artista é capaz de brincar com isso, vai à loucura e depois retorna, é assim que a inspiração se concretiza.

A loucura, portanto, fomenta a inspiração; ele a utiliza para criar: além da constante troca com o meio, Nêgo considera que sua observação/percepção

da realidade torna-se mais um incentivo para a criação ao estar desprendida da realidade considerada “normal”, ou seja, a partir de padrões já estabelecidos pela sociedade, o que lhe permite intervir no meio social e ser inventivo. Isso quer dizer que a linguagem popular utilizada e recriada pelo artista possibilita uma ação renovadora no movimento do meio, transformando as referências e as autoridades desse meio não pelo que inclui em seu discurso, mas pelo que não nega.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratar da formação de Geraldo Simplicio enquanto artista é interessante perceber que suas memórias individuais e/ou coletivas não se constituem de especificações nítidas e homogêneas, uma vez que as percepções de seus encontros e desencontros com outras culturas e outros meios sociais são variadas. Não é possível, assim, determinar o que é influência de um lugar, de um comportamento, de uma linguagem. O que se pode dizer é que sua produção artística, seja na fase das esculturas de madeira ou na fase das esculturas no jardim, é expressão de sua individuação coletiva, fruto de processos de negociação entre o que existe e o que se pode inventar, isto é,

Figura 3. Nêgo (2011). Foto: Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas



de sua relação com outras culturas, de sua compreensão da realidade e de sua interferência no meio em que vive.

As manifestações enquadradas como “populares” não são representações estagnadas e petrificadas de trabalhos memorialistas que se pretendem intocáveis e irrevogáveis em um grupo e/ou comunidade. Os produtos artísticos e culturais, absorvidos ou não pelas estruturas organizacionais da sociedade, são frutos de permanentes renovações das referências e dos discursos de autoridades até então dadas.

O que parece ocorrer na sociedade contemporânea é o deslocamento das esferas públicas de comunicação e de cognição. Os indivíduos procuram outros meios para afirmar suas identidades, que são muitas e atravessadas por aproximações e distanciamentos do “eu” contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHARTIER, Roger. *A nova história cultural existe?* In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PASAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *História e linguagem: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2006. p. 29-43.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16. 1995.
- CONDURU, Roberto L. T. *Nêgo – esculturas da terra*. Registro fotográfico da obra do artista Geraldo Simplício. Catálogo da exposição no Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte/Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, 7 de maio a 19 de julho de 1998.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2005.
- LINS, Daniel. *Deleuze: o surfista da imanência*. In: GIL, José; LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro. Editora: Forense Universitária. 2008.
- PROJETO NÊGO. *Nêgo – esculturas em madeira*. Catálogo da exposição no Centro de Arte de Nova Friburgo. Nova Friburgo: Departamento de Cultura – Pró-Arte/Secretaria de Educação e Cultura/Prefeitura de Nova Friburgo. 11 de julho a 17 de agosto de 1986.

NOTAS

1 Nêgo é apelido atribuído por seu irmão e, mais tarde, adotado como nome artístico.

2 As informações sobre a trajetória de Geraldo Simplício foram retiradas, em grande parte, do artigo “Conheça a arte de Geraldo Simplício: o Nêgo”. Friburgo em Revista, Nova Friburgo, v. 1, n. 5. fevereiro de 1996. Disponível em: <www.cnfcp.gov.br/hemeroteca>. Acesso em: 11 de julho de 2011.

3 Fala de Nêgo em entrevista concedida ao *Jornal Serrano*. Disponível em <http://www.viladoartesaio.com.br/blog/2009/11/gerald-simplicio-o-artista-que-esculpe-a-paisagem/>>. Acesso em: 9 de julho de 2011.

4 “Nêgo pede para avisar: Estou vivo.”, *O Globo*, 23 de janeiro de 2011, p. 17.

Nanímia Conde Ferreira de Moraes Góes Viegas licenciada em história pela Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, Nova Friburgo, RJ, com especialização em gestão e produção cultural pela Universidade Estácio de Sá e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

