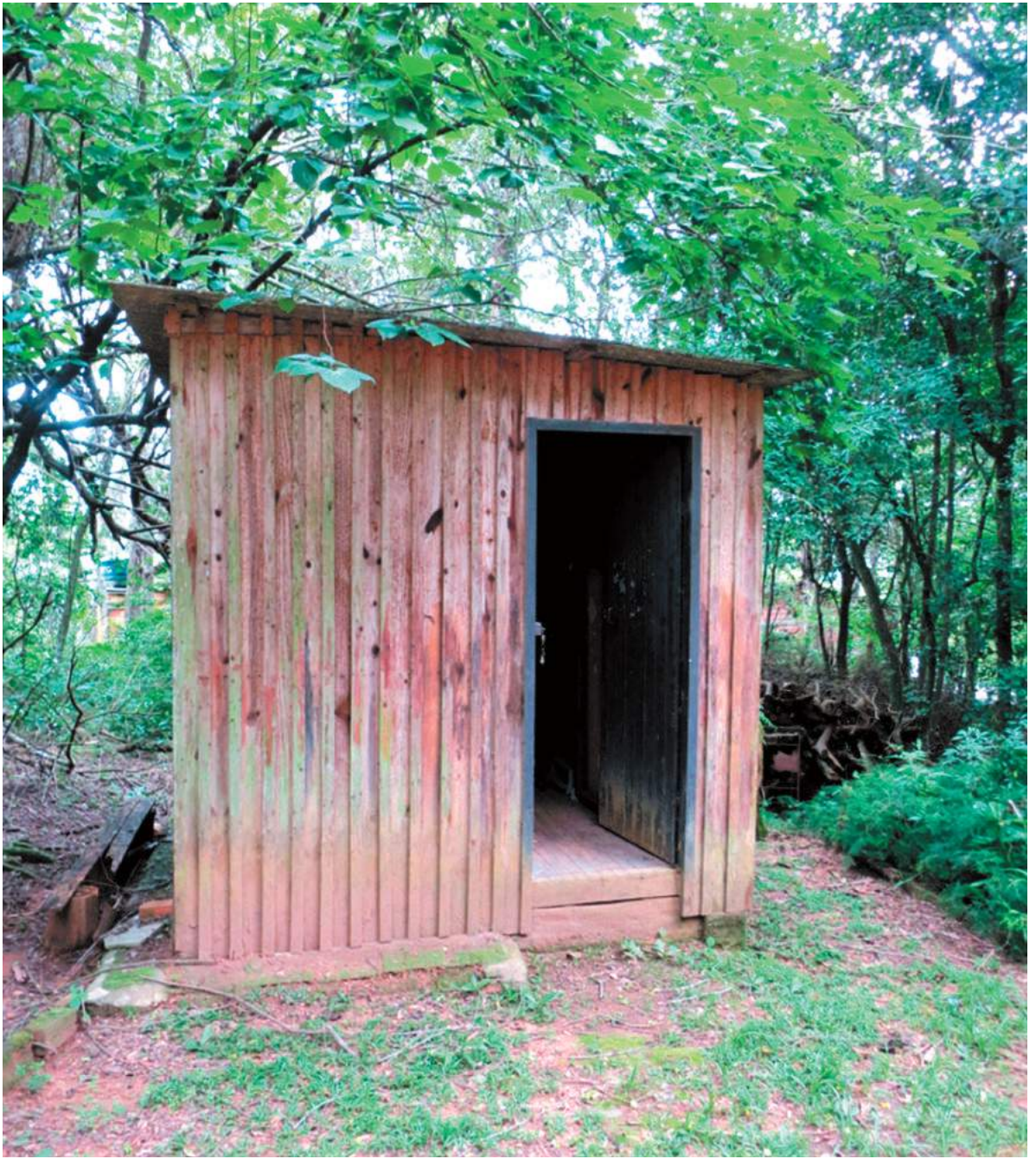


SILVIO
MUNES
PINTO
OFÍCIO E ENGENHO





Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S587

Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho = Silvio Nunes Pinto: craft and inventiveness / organização e produção Thaís Franco; texto Vera Chaves Barcellos ... / e al.] ; tradução Carolina Paz Garcia; revisão Rosane Teixeira Vargas - Vião: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2018. - 84 p. : il : 17 x 15 cm.

ISBN: 978-85-64269-15-6

1. Pinto, Silvio Nunes, 1940-2005 2. Cultura popular 3. Arte contemporânea 4. Arte brasileira 5. Escultura I. Franco, Thaís, org. II. Barcellos, Vera Chaves III. Almeida, Anderson Diego da Silva IV. Machado, Yuri Flores V. Tokiwa, Marcela VI. Título.

CDU 7.038 (81)

Bibliotecário responsável: Rafael Antunes dos Santos - CRB10/1998

SILVIO
MUNES
PINTO
OFÍCIO E ENGENHO





JOÃO NUNES PINTO: OFÍCIO E ENGENHO

EXPOSIÇÃO DE MARCELA TORRES EVERTZ CHAVES MARCELLOS

João Nunes Pinto, 85 anos, é um dos últimos representantes de uma geração de engenheiros que se formaram no Brasil durante a década de 1940. Ele é um homem de poucas palavras, mas de muita sabedoria. Seu olhar é penetrante e seu sorriso é acolhedor. Ele nos conta sobre sua vida, sua carreira e sua paixão por engenharia.



Ele nos conta sobre sua infância em São Paulo, sua formação em engenharia na Universidade de São Paulo e sua carreira no setor público. Ele nos fala sobre os desafios que enfrentou ao longo de sua vida e sobre a importância da engenharia para o desenvolvimento do Brasil.

Exposição de João Nunes Pinto, 85 anos, em 2014.

Sem Título (grande folha), 2001
madeira entalhada, pintada e envernizada
31,5 x 9,5 x 9,3 cm



SUMÁRIO

SILVIO NUNES PINTO: BREVE APRESENTAÇÃO MARCELA TOKIWA	11
SILVIO NUNES PINTO: ARTESÃO, DESIGNER E ARTISTA VERA CHAVES BARCELLOS	13
DIMENSÕES DO ENCONTRO COM SILVIO NUNES PINTO PAULO SILVEIRA	21
O ARTÍFICE DA MEMÓRIA: A IMAGEM E O ETNODESIGN DE SILVIO NUNES PINTO ANDERSON DIEGO ALMEIDA	31
ENTREVISTA COM ILMA NUNES DE LEÃO GABRIELA RODRIGUES	43
ENGLISH VERSION	69

SILVIO NUNES PINTO: OFÍCIO E ENGENHO

ORGANIZAÇÃO DE MARCELA TOKIWA E VERA CHAVES BARCELLOS

Silvio Nunes Pinto (Nanão, RS, 1940 – 2005) exerceu sua criatividade num mundo particular, dominando a técnica do entalhe com grande apuro, o que nos aponta para uma forte capacidade de observação. Suas obras, pelos detalhes em relação aos acabamentos – que vão do rústico ao sofisticado –, demonstram o respeito pelo material utilizado.

Autodidata, procurou adaptar as ferramentas ao seu manuseio, expressando uma preocupação ergonométrica, o que se percebe em suas bancadas, mesas de apoio e objetos utilitários. Impriu a estes e às suas esculturas notáveis valores estéticos.

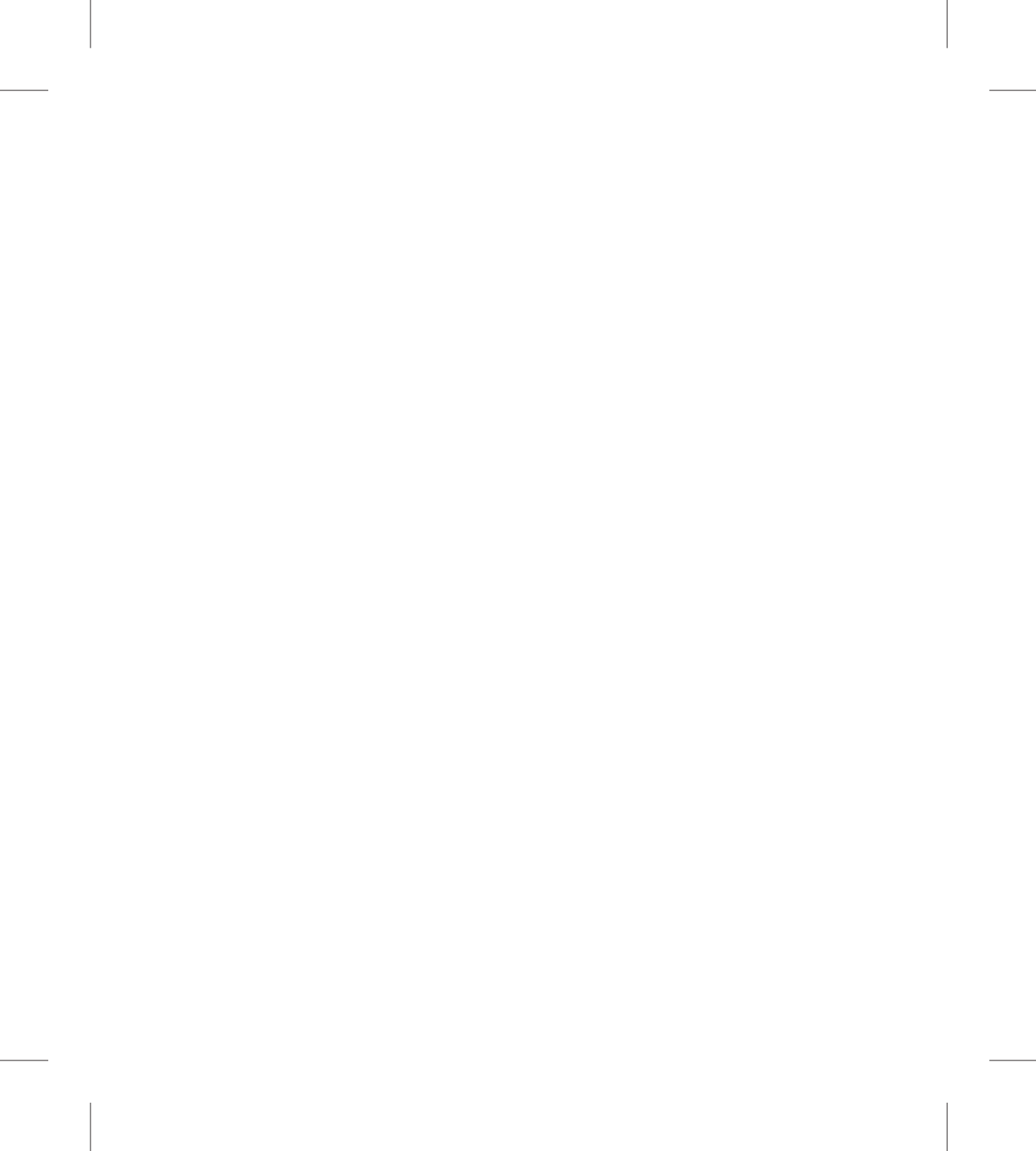
A partir dos anos 60, com extremo engenho, num processo que resulta de uma prática empírica que vai da matemática à física, elaborando, com cânones próprios, complexos exercícios geométricos e mecânicos, Silvio produziu equipamentos para trabalhos específicos, tais como sargentos, molinetes, prendedores e grampos.

O material desta mostra permaneceu durante anos em uma pequena casa de aproximadamente 10m², onde Silvio passava seus dias ocupado no ofício de transformar matéria bruta em arte. O fato de se ter acesso à quase totalidade de uma produção – hoje incorporada à coleção da FVCB – no próprio espaço de atuação deste artista/artesão nos proporcionou uma rara oportunidade de aproximação com seu processo de trabalho. Esta exposição destaca, portanto, não apenas a diversidade das obras produzidas, mas também seu instrumental. Pensamos que o contato com todo esse conjunto pode ser extremamente atrativo ao público como uma introdução ao mundo de Silvio Nunes Pinto.



Fundação Vera Chaves Barcellos, agosto de 2016.





SILVIO NUNES PINTO: BREVE APRESENTAÇÃO

MARCELA TOKIWA

Silvio Nunes Pinto (Viamão, RS, 1940 – 2005) exerceu sua criatividade num mundo particular em que dominou a técnica do entalhe com notável apuro e capacidade de observação. Suas obras demonstram o respeito ao material pelos detalhes de acabamento que vão do rústico ao sofisticado.

Autodidata, adaptava ao seu manuseio e à sua ergonomia a utilização das ferramentas, o que se percebe em suas bancadas, mesas de apoio e objetos utilitários. Imprimiu a estes e às suas esculturas notáveis valores estéticos.

A partir dos anos 60, com grande engenho, com uma prática empírica que vai da matemática à física, em complexos exercícios geométricos e mecânicos, com cânones próprios, Silvio produziu equipamentos para trabalhos específicos, tais como sargentos, molinetes, prendedores e grampos.

O conteúdo desta exposição permaneceu durante anos em uma casinha de aproximadamente 10m² onde Silvio passava seus dias no ofício de transformar matéria bruta em arte.

O fato de ter acesso à quase totalidade de uma produção no próprio espaço de trabalho deste artista/artesão, hoje incorporada à coleção da FVCB, proporcionou-nos uma rara oportunidade de aproximação com seu processo de trabalho. Esta exposição mostra tanto a diversidade das obras produzidas quanto seu instrumental. Pensamos que o contato com todo esse conjunto pode ser extremamente atrativo ao público como uma introdução ao mundo de Silvio Pinto.

Viamão, agosto de 2016.

Sem Título, s/d
madeira entalhada, pintada e envernizada
9,5 x 19,5 x 12 cm



SILVIO NUNES PINTO: ARTESÃO, DESIGNER E ARTISTA

VERA CHAVES BARCELLOS

Traçar limites entre a mera habilidade artesanal e o engenho e imaginário do artista é um ponto interessante a ser abordado quando olhamos a obra do afro-brasileiro Silvio Nunes Pinto (Viamão, RS, 1940–2005).

Autodidata e tendo frequentado durante pouco tempo a escola, sem ter nenhuma tradição familiar como os produtores das ricas regiões de tradição artesanal de várias outras regiões do Brasil, seja no nordeste, em Minas Gerais ou até mesmo em Santa Catarina, Silvio Nunes Pinto, entre a década de 1960 até sua morte, produziu uma obra original e altamente instigante.

A exposição realizada na Sala dos Pomares da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), em Viamão, na temporada de 2016, mostrou um quase completo apanhado de sua produção, hoje pertencente à coleção.

A museografia da mostra foi impecavelmente projetada e montada sob a supervisão da arquiteta Marcela Tokiwa, nossa colaboradora até o final do ano de 2016. Marcela também organizou e catalogou toda a obra em posse da Fundação; até então, permanecia, após a morte do artista, num espaço de cerca de 10m², uma pequena casinha de madeira que servia como seu ateliê. Uma reprodução desse espaço abrigou, durante a mostra, uma projeção de fotos do registro do espaço de trabalho do artista, tal qual estava antes de sua desmontagem para limpeza e catalogação das peças.





Podemos considerar que a obra de Silvio Nunes Pinto pode ser dividida em dois setores distintos. O primeiro é formado por uma vasta gama de instrumentos de trabalho, desde mesas, bancadas, recipientes até ferramentas construídas ou adaptadas a uma ergonomia própria, em detalhes absolutamente surpreendentes pela sua engenhosidade e eficácia funcional e pela habilidade no tratamento da madeira. Esta, trabalhada sempre com instrumentos manuais e não eletrificados, tais como serras, goivas ou grosas. O segundo setor seria o que poderíamos classificar de esculturas ou outros elementos formantes de um corpo de obra artística propriamente dita.

Essa obra também pode ser subdividida em dois setores: objetos utilitários, que podemos inserir no campo do *design*, tais como guarda-roupa, mesa, cadeiras, poltronas, cama e até uma peculiar mesa de bilhar, pequenos armários de dimensões diversas ornados com gravados coloridos, ou recipientes para



objetos diversos, em madeira de cor natural, onde a engenhosidade de Silvio se manifesta como num pequeno guarda-moedas com compartimentos separados e assinalados com o valor de cada uma, em que uma pequena mão imantada recolhe as moedas que caem abaixo. Encontramos também, dentro de um armário, alguns cabides de dimensões mínimas, para gravatas, ou detalhes nas portas que assinalam que esse armário serve a um casal: o lado esquerdo para o homem, com uma pequena bota e esporas e o lado direito para a mulher, com uma sombrinha.

O outro setor, formado por esculturas que abrangem uma gama temática expandida desde animais domésticos, do mundo rural, como um casal de bovinos, até outros, silvestres, como um pato em pleno voo, ou uma girafa, perfeita em suas proporções. Também há oratórios, um em que uma mulher ajoelhada reza para uma santa e outro onde, no lugar da santa, há uma mulher com os seios à mostra. Há inúmeras figuras humanas, como um *boxeur* ou um soldado, uma série que configura as Forças Armadas: jipe, avião, helicóptero, submarino e tanque de guerra, que denotam um agudo senso de observação.

Essa observação aguda deu margem a influências temáticas que marcam sua produção, que vem de diversas fontes, desde suas vivências no mundo rural, já que este fora o ambiente de seu trabalho inicial, ao contato com mobiliário esculpido de inspiração renascentista, que depois interpreta na confecção de cadeiras, assim como o que lhe chegava pela mídia e pelo mundo televisivo, que lhe fornece a informação do variado mundo exterior. Uma das influências mais marcantes para seu desenvolvimento técnico veio inclusive de um exemplar de *design* escandinavo, como o macaco articulado de que lhe chegou às mãos e que guardou com ele durante anos.

Silvio, a partir desse exemplo, construiu um de seus objetos mais emblemáticos: uma roleta tripartida com treze números assinalados abaixo por um pássaro que gira e define o número vencedor. A manivela, acima, é uma pequena tartaruga (símbolo ancestral da eternidade) de onde saem três braços com cadeirinhas onde sentam membros de uma família de macacos, a fêmea, o macho e sua cria. Eles são articulados e têm seus característicos sexuais claramente demarcados. Nessa obra, ele atinge um nível artístico exemplar e é prova de que Silvio reuniu em seu fazer as qualidades de exímio artesão, grande engenheiro, assim como a expressão simbólica ou metafórica do artista, na qual interpretações e significados múltiplos podem ser atribuídos a suas peças.

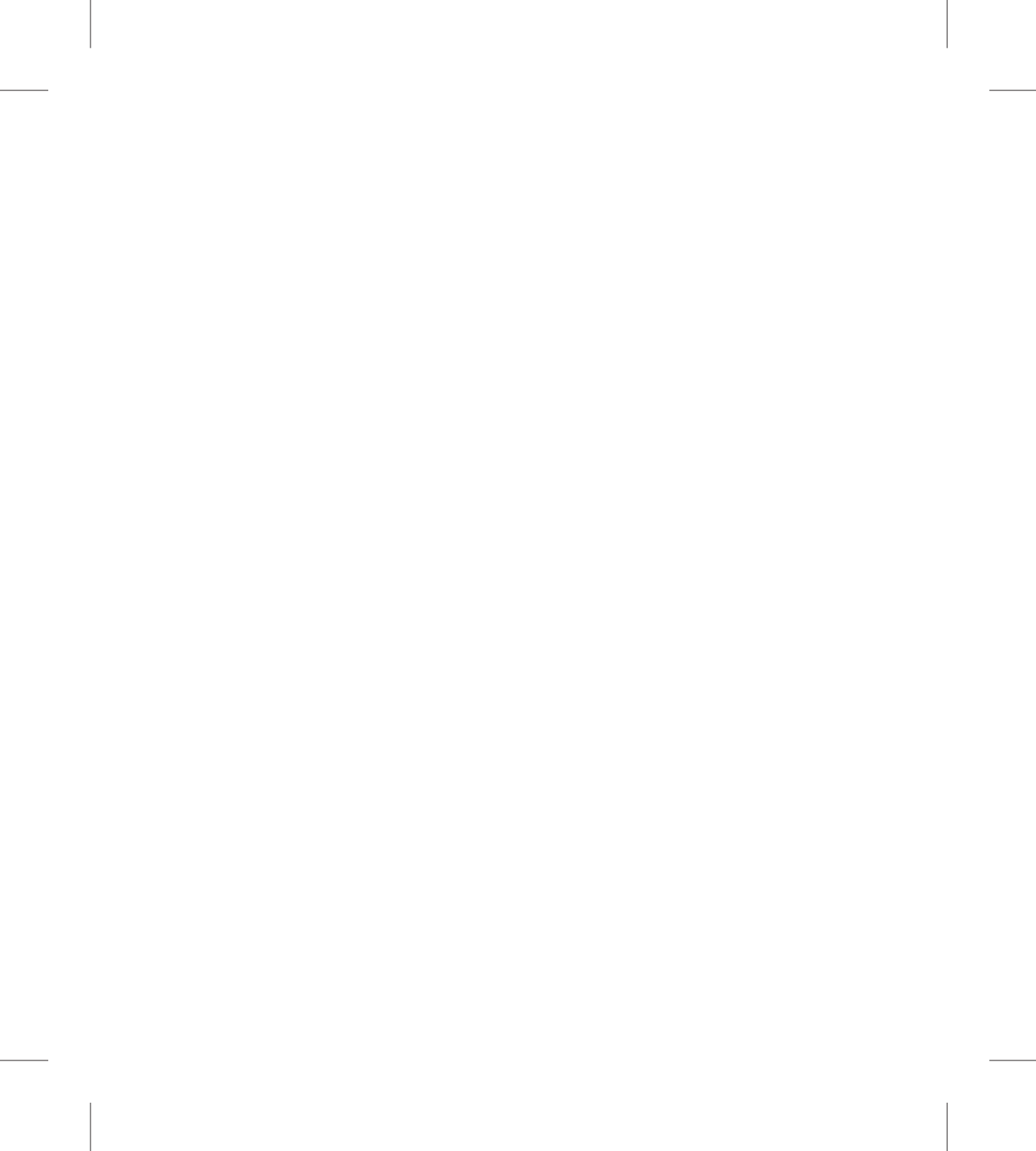
Ao lado de sua farta obra em madeira, Silvio realizou também uma série de objetos de cimento, em sua maioria bebedouros para pássaros, de fino *design* e esteticamente bem acabados.

Esperamos que todos os que não tiveram a oportunidade de ver a mostra de Silvio Nunes Pinto e vivenciar o contato direto com sua produção possam apreciá-la de igual modo com o registro nesta publicação.

Viamão, setembro de 2017.

Sem Título (roleta de animais), 1991
madeira entalhada, colada e envernizada
Ø = 26 cm





DIMENSÕES DO ENCONTRO COM SILVIO NUNES PINTO

PAULO SILVEIRA

Devo dizer que não conhecia o trabalho de Silvio Nunes Pinto (1940–2005), apesar de por alguns momentos ter estado muito próximo de seu endereço de trabalho. A primeira vez que ouvi o seu nome foi como uma proposta de exposição, durante uma visita à Fundação Vera Chaves Barcellos no início de 2016. Na ocasião, eu estava buscando informações sobre os projetos mais recentes de Patricio Farías. Cientes da minha simpatia por habilidades que se exercitam no brilho da criatividade e da engenhosidade, e que têm nesse brilho uma característica maior de sua singularidade, Vera Chaves Barcellos e Marcela Tokiwa, juntamente com Farías, apresentaram-me os objetos produzidos por Pinto. Naquele momento, eles estavam sendo reunidos e organizados para a mostra *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*, prevista para estar aberta de agosto a dezembro, com organização de Vera e Marcela. Tratava-se de uma exposição inesperada quanto ao tipo de criador e de produção enfocados e, por isso, distante dos parâmetros conceituais usualmente associados aos eventos dali. A FVCB informa que Pinto não tinha formação específica, sequer em artes ou artesanato, não concluiu os estudos básicos, jogou futebol em dois clubes amadores, trabalhou no campo. Teria começado a trabalhar com artesanato em madeira durante a década de 1960 e, a partir do início dos anos 1990, ele moraria com a mãe, irmãs e irmãos em uma casa dos entornos da Fundação que, merecidamente, o homenagearia.

Em companhia de Vera, Patricio e Marcela, curiosos com minha reação, eu caminhava entre as peças, quase sempre rústicas, muito rústicas. Pegava-as nas mãos, buscava entender como teriam sido feitas, compreender para que serviam. Ficava admirado com soluções singulares, com o inesperado e a sutileza convivendo ora em detalhes, ora em estruturas. Às vezes, parava em um pormenor, para discutir com os gerentes daquele tesouro em madeira

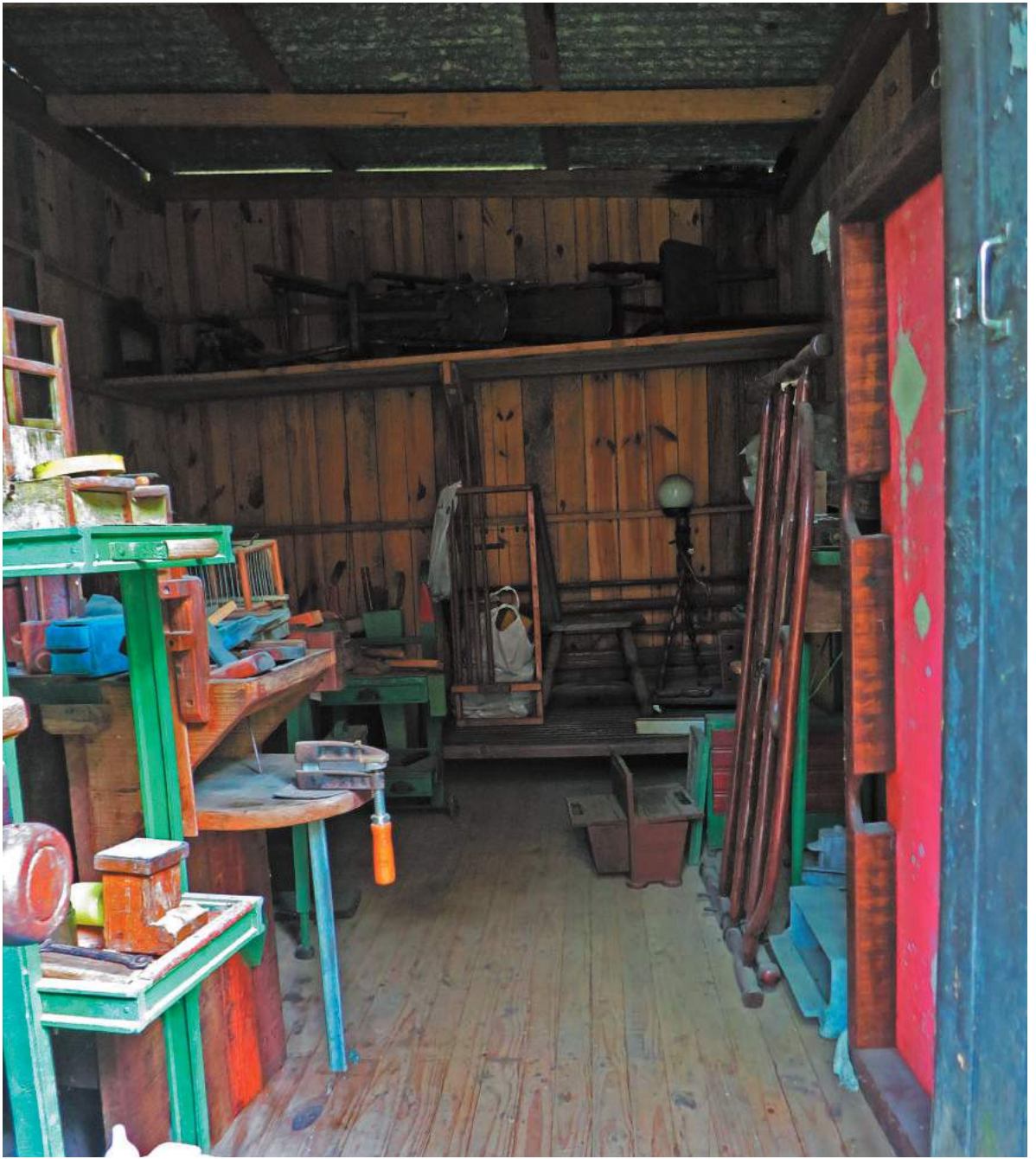
como ou por que Pinto teria feito a coisa daquela forma. Ou então perguntar, meio que em gracejo ante a súbitos enigmas onde eles não deveriam ser esperados: para que, afinal, isso serve?

O que vi foi um conjunto imprevisível, mas coerente, de utensílios, instrumentos, móveis, objetos superfuncionais ou sem função evidente, quase sempre em madeira, quase sempre escura, possivelmente reutilizada, em uma quantidade nada desprezível. Ao contrário, eram tantas que sequer sei qual foi a primeira peça que vi. Ficou na lembrança a passagem ante os meus olhos e pelas minhas mãos de toda uma gama de pequenos espantos. De uma peça tão pequenina quanto um pingente (acho que era isso) até guarda-roupas e camas de madeira pesada, tudo se oferecia para uma abordagem a partir de dois ou três planos de leitura. Em um primeiro momento, nossa expectativa quanto ao objeto artesanal era atendida: a peça era bem recebida quanto a sua tipificação, mostrava-se bem executada (considerando-se a provável não formação profissional específica), feita com madeira seca dura e de qualidade (possivelmente rara, talvez refugo), de execução lúcida e, a seu modo, cerebral. A segunda leitura brota da surpresa: algo está ali, em estilemas, individualizando cada trabalho, realçando uma autoria, uma singularidade percebida dos detalhes práticos, das pequenas soluções formais, para ao final conectá-las, umas peças às outras, em um possível *corpus* criativo. Após a percepção imediata do algo, da coisa, a constatação do alguém: uma pessoa fez a coisa, deixando nela as marcas de sua originalidade. E, enfim, uma terceira camada ou etapa de leitura: o reconhecimento do desvio. O afastamento do padrão artesanal esperado para o que se poderia considerar como “típico” para um manufactureiro agrega ou está impregnado da respiração de um possível *outsider*, de uma possível aproximação do artesanato à arte bruta, mas substituindo traços de europeização por inferências de cunho endógeno regional. E, portanto, também o desvio geográfico: estamos perante uma ocorrência que, por suas características, seria esperada em outros pontos do Brasil, dificilmente ao sul, sem tradição reconhecida quanto ao artesanato de afrodescendentes. No Rio

Grande do Sul, sem especificação de etnias, sabemos de trabalhos em metal (prata, por exemplo), em couro, em pedras semipreciosas, em tecido, malhas etc. Mas desconheço que exista um substancial reconhecimento estético, antropológico ou até mesmo turístico de produtos artesanais ou de arte popular em madeira. Sem dúvida, o estado oferece algo (artesanato indígena caingangue, miniaturas de aves da Lagoa do Peixe e placas entalhadas, por exemplo), mas nada notável no gênero “madeira dura”, como a produção que a FVCB fez descobrir em Viamão.

Poderíamos propor outros planos de leitura nesses trabalhos, mas ficaremos com o número três por sua praticidade. Estariam, portanto, em textura ou cruzamento discursivo aspectos da habilidade pessoal e do particular poético do indivíduo criador com as coordenadas contextuais da geografia. Minha conclusão após a visita à reserva da Fundação era arriscada: considerados os elementos de conjectura já mencionados, aquela poderia ser a mais elogiável e necessária mostra no estado naquele ano.

Um comentário adicional pode ser feito a alguns dos argumentos precedentes, importante se considerarmos a coincidência temporal entre a exposição de Pinto, inédita e regional, e um evento maior, em reedição nacional. Em setembro de 2016, foi remontada, no Museu de Arte de São Paulo, a fetichizante mostra *A mão do povo brasileiro*, apresentando cerca de mil objetos de artesanato ou arte popular, como esculturas, brinquedos, ex-votos, carrancas, ferramentas, móveis, instrumentos musicais etc. A primeira montagem, em 1969, temporária inaugural do MASP, com curadoria geral de Lina Bo Bardi (com colaboração de Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Eros Martim Gonçalves), foi antológica. Sobre a segunda edição, bastante criticada, é preciso reconhecer que foi uma iniciativa importantíssima. Entre outros pontos, trouxe a possibilidade da atualização de reflexões (antes sob ditadura, agora sob democracia, embora com instabilidade de valores nacionais tanto lá como cá). Como parâmetro para o caso presente, o gueto de arte popular reapresentado



em 2016 tem representatividade histórica e por isso demonstraria, nos anos 1960, a pouca inclusão (ou o não reconhecimento), se tanto, por quase ausência ou pouca importância, de produção extraordinária do extremo sul do país. Procurei algo notável do Rio Grande do Sul, em madeira. Em vão. E não seria exagero pensar que essa condição pouco ou nada mudou. Sílvia Nunes Pinto é, por seus próprios méritos e pelas circunstâncias de seu estado, uma descoberta admirável.

Sobre se Pinto se inspirava em algum artesão mais dotado, algum nome notável, alguma prática ou técnica consagrada, não se sabe. Talvez mais tarde venhamos a saber sobre quais os seus modelos, suas referências artesanais, mas é provável que seus padrões sejam autodeterminados. Nos detalhes das peças de Pinto, vê-se pouco da obsessão tão admirada no artesanato em madeira tradicional. Se bem que os arremates possam ser questionados pelos apreciadores do requinte técnico, mesmo sendo feitos em madeiras duras, não está aí o seu fascínio. Eles têm qualidade artesanal indiscutível, sim, mas não pela perfeição ser um destaque dos trabalhos: o que o distanciava radicalmente dos artesãos tradicionais não era exatamente o prazer pelo acabamento. O fascinante estava na concepção intelectual e expressiva do objeto. O resultado final ficava à mercê de uma lógica mecânica em busca da comunhão entre forma e função. Tal lógica, chamemos assim, atendia pressupostos de funcionalidade muito particulares, geralmente criativos, por vezes bizarros, quase sempre fascinantes, mesmo que discretos. Em muitos casos, ficamos perplexos ante a surpresa inesperada ou a descoberta de objetos e instrumentos difíceis de serem compreendidos. Já foi dito, existem mesmo algumas peças sobre as quais ninguém sabe para que serviriam. O maravilhoso, e às vezes o mistério, nos objetos de Sílvia estava depositado em suas razões internas.

Retomando a apresentação ao acervo, a lista de objetos passíveis de nossa divertida admiração é substancialmente grande: móveis de qualquer tipo, de mesas a roupeiros, com seus complementos (gavetas, cabides e porta-gravatas, por exemplo); utensílios de cozinha; caixas para uso doméstico, para bijuterias,

miudezas, condimentos etc., “porta-trecos” de toda natureza; brinquedos; abotoaduras; miniaturas de animais, pessoas, veículos etc.; objetos com acabamento zoomorfo (caixas, receptáculos diversos e assemelhados); maletas; gaiolas; caixas de utensílios de marcenaria; cabos de ferramentas (para uma ou duas mãos); e bancadas móveis de trabalho. No geral e nos detalhes, pode ser proposta ou sugerida a presença de elementos de vínculo social, mas fico mais à vontade em privilegiar a dimensão pessoal e espiritual da autodeterminação. Pinto não parece seguir receitas étnicas, sendo escassos os sinais formulistas em suas peças. Em seu trabalho, as soluções parecem ser funcionais e específicas para cada caso.



Sem Título (maleta de ferramentas passarinho), s/d
madeira entalhada, colada e envernizada; metal
20,5 x 45 x 8,4 cm

As mesas de trabalho, móveis ou fixas, são um caso especialíssimo. Como instrumentos, não deveriam ser apreciadas como objetos finais, e sim como meios para a construção das peças. Quase integralmente de madeira, as bancadas (ou multibancadas) são conformadas para guardar ferramentas, pregos, parafusos, serras, acessórios. Na sua funcionalidade ativa, devem agir como sargentos e morsas, dar firmeza, equilíbrio e esquadro às peças a serem trabalhadas e atender com precisão e eficácia às necessidades do trabalho com a madeira. São inventos, dispositivos multifuncionais, criados e adaptados pelo próprio Pinto, à sua medida, à métrica dos seus movimentos. Na falta de fotografias que mostrem o homem em seu cotidiano, essas bancadas talvez ofereçam o melhor e mais refinado testemunho de seus movimentos, inventividade e habilidade prática. É fácil descobrir nelas a maior parte das funções a que se destinavam. Peças que giram, que encaixam, empurram, torcem, apertam, fixam, se juntam com gavetas médias, pequenas ou minúsculas e furos e encaixes para acessórios e ferramentas, que também podem ser normais ou minúsculos, frequentemente com seus cabos alterados ou reconstruídos em madeira, adaptando o instrumento aos usos e aos acabamentos pretendidos. Mas também nelas, nas bancadas, como em outros objetos, encontramos recortes e adaptações para funções enigmáticas, misteriosas, por enquanto incompreensíveis. A objetividade precisa e funcional do passado fez nascer o enigma do presente. As bancadas, agora sem uso, documentam com perfeição tocante a humanidade de seu proprietário.

Pinto vivia em uma das casas que formam o conjunto das edificações, que incluem a Fundação, a moradia dos artistas que a conduzem e outras instalações, distribuídas em um grande terreno nos arredores de Viamão, cidade próxima de Porto Alegre. Trata-se de grande área verde, arborizada, com pomar e vegetação nativa, incluindo um simpático viveiro de plantas. Aguçando o ouvido, é possível escutar os veículos que passam na estrada próxima, mas a sensação dominante é de silêncio, alternado com o canto dos pássaros. Embora eu tenha ido muitas vezes ao local, pedi para conhecer a oficina de Pinto, que não conhecia. Embora a casinha de madeira tenha sido reconstruída em parte para a

exposição, agregando importante elemento cenográfico a ela, eu achava necessário conhecer a sua implantação, seu entorno, ver como o sol bate ali, como a água da chuva soaria no telhado. A moradia (de alvenaria e ótimo acabamento) e a pequena oficina (pequenina e simples, de madeira e telhado de fibrocimento, com cerca de 10m²) ocupadas por Pinto ficavam próximas do limite sul ou sudoeste do terreno. Como eu esperava, muitas árvores no local, um pouco de vento, sons da natureza. A oficina apareceu para mim como uma casinha ainda menor que em minhas lembranças (da exposição). Simples, muito simples, de tábuas, com mata-juntas simples (o necessário para ser minimamente agradável trabalhar ali no inverno, pensei, mas talvez as árvores ao redor aplacassem um pouco o vento frio). Em um canto ou outro era possível perceber o ex-morador, como em pontos de fixação de prateleiras e esperas para elementos removíveis. A visita foi o suficiente para completar pelo menos uma parcela de uma nostalgia por um talento que nunca conheci.

Já me despedindo, chamou a minha atenção a pequena e envelhecida casa de cachorro logo ao lado (e que penso hoje estar desocupada), meio apodrecida, marcada de limo e terra. Em projeção ao lado da abertura de entrada da casinha, uma forma de madeira entre triangular e trapezoidal suporta ou simula suportar o prolongamento do telhado (duas telhas francesas, se não me engano). É quase como uma aleta, um *brise-soleil* fixo e *naïf*, uma homenagem acidental e involuntária ao modernismo brasileiro. Se a estrutura era forte e bem construída e o telhado não despencaria apenas com o prolongamento das tesouras, então por que esse elemento arquitetônico, logo em uma singela casinha de cachorro? O planejamento, a organização do pensamento e o gosto pareciam dizer que naquela placa ou aleta quebra-sol estava mais uma vez a mão de Pinto, a abrigar o cachorro seu ou da família sob sua lógica criativa. Na dúvida, perguntei, e as pessoas próximas me asseguraram a autoria. Na última obra vista, como na primeira, a alegria da surpresa.

Dezembro de 2017.



O ARTÍFICE DA MEMÓRIA: A IMAGEM E O ETNODESIGN DE SILVIO NUNES PINTO ANDERSON DIEGO DA S. ALMEIDA

Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevistas da longa aventura humana.

Etienne Samain

Enveredamos, por meandros poéticos, nesta breve narrativa que se apresenta de forma anacrônica e memorialística, quando trazemos ao centro da imagem que será construída a simplicidade de um homem negro que carregou em seu ofício a *poiésis* de quem sabia brincar com a relação que hoje tanto nos custa o entendimento: a arte, o *design* e o artesanato.

O texto que se segue retrata a dialógica entre um passado e um presente, vivos, através das memórias que se presentificam em um ser e um fazer a partir do ato artístico. A trama tecida retrata a linha tênue de um artista, artífice, artesão e *protodesigner*.

Entender o artífice, aquele, genuinamente como o *faber*, que constrói sua obra a partir de um processo rudimentar, mas que está imbricado de um teor de sensibilidade e simbologia, permite-nos o compromisso de pensar a trajetória de um homem, aparentemente anônimo, recôndito em seu universo, cheio de ternura e de um grau de amadurecimento artístico invejável, como uma figura emblemática dentro da historiografia da arte brasileira e sobre a presença do negro nessa história.

Para entendermos um pouco mais sobre o que seja essa historiografia, é importante salientarmos que o percurso das raízes africanas na arte moderna e contemporânea é bastante intenso. Das manifestações coloniais às vanguardas artísticas no início do século XX, a estética africana incorporou diversos discursos: o do “exótico”, o do “novo”, o da “identidade”, o da “alteridade” e, por fim, o da “memória”. Assim, quando a arte africana foi “descoberta” por Pablo Picasso, Matisse e por artistas expressionistas, os novos traçados, as cores, as texturas e os signos remeteram a uma nova fonte criadora: de certo modo, a força da arte tradicional africana motivou a estética moderna. O caráter comunitário dos objetos escultóricos, por exemplo, satisfazia aos sentimentos pessoais do escultor, mas também exprimia as necessidades da comunidade na qual ele estava integrado. Via o mundo no seu mundo – o alento era codificar seu entorno.

A arte, então, constituía uma força unificadora dentro de cada comunidade, uma vez que reafirmava a identidade comunitária ao servir-se de uma linguagem – um veículo de comunicação. Os artistas modernos talvez tivessem uma interpretação equivocada da arte africana, vista como um esforço para representar as formas naturais de modo abstrato; contudo, esses artistas atingiram de modo sensível a força vital imanente dessa arte.

O grande contraponto entre a ideia de moderno e a tradição africana está na relação forma/conteúdo. Na arte africana, forma e conteúdo estão intimamente ligados. A autonomia do objeto artístico é inexistente: seu caráter comunitário impede a ruptura com o meio social. O objeto estético africano somente adquire sentido quando integrado num todo com o qual tem relações determinadas. A missão do artífice é revelar a essência inerente àquelas formas. Por sua vez, o artista é aquele capaz de criar a partir da madeira, do barro ou do ferro sentimentos, sensações, fruições – em que o utilitário se converte em estético: o artífice africano dialoga, nitidamente, entre o ser *design* e o ser artístico.

Diante do exposto e da ousadia de entendermos o universo da produção estética africana e seus desdobramentos na História da Arte, o artista a ser reverenciado, numa perspectiva mnemônica, é Silvio Nunes Pinto, cidadão da cidade de Viamão (RS), que atribuiu a si um papel que poderíamos chamar de artífice da memória. Pois, durante muitos anos, em um pequeno espaço, produziu o que passamos a chamar de *etnodesign*, imbricado de códigos, mistérios e processos de produção inquestionáveis. Imediatamente, percebemos que estamos diante da possibilidade de vivenciar uma ruptura e uma nova página da História da Arte, tanto do Estado do Rio Grande do Sul quanto do Brasil. Sob tal perspectiva, logo nos aproximamos da narrativa de Roland Barthes (1984) ao afirmarmos que a obra de Silvio nos punge, figsa, construindo em nós um *punctum* – algo que nos permite o mergulho em cada detalhe: é uma transposição para seu universo particular. Silvio nos convida a rasgar, como bem pontua Didi-Huberman (1998), as camadas e as fissuras dos seus objetos.

O mistério da obra do referido artista nos inquieta quando entendemos que ele não quis compartilhar o que chamou de “meu ateliê” e “minhas obras” – criou um enigmático conjunto de artefatos que entrecruzam o fazer artístico e o *design*. Deixou para a posteridade o legado e a possibilidade de lhe descobrirem. Essa missão coube à artista Vera Chaves Barcellos, que merece todos os créditos por compreender a importância da produção do artista, tendo a coragem de pensar em sua primeira exposição, *Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho*, em 2016, em sua própria fundação.

Para adentrarmos um pouco mais na obra desse artista/artesão/*etnodesigner*, surge-nos a indagação: Silvio teria sido uma pessoa incompreendida, rebelde e sujeita às limitações do seu tempo e lugar de origem? A argumentação para essa questão vem quando juntamos as suas memórias e, por alguns instantes, diante de alguma de suas obras, percebemos o quanto a vida lhe tirou a oportunidade de ir além. Com a morte do pai e com a missão de ajudar a mãe a cuidar dos demais irmãos, foi obrigado a abandonar sonhos e, ainda muito cedo, a conhecer o universo do trabalho.





Silvio conseguiu trabalhar com o conhecimento técnico da marcenaria e agrícola de que dispunha, levando uma vida modesta sem se revelar, em todas as suas potencialidades, para os amigos e parentes – um objeto surgia e único, ganhando função decorativa e/ou utilitária dentro de sua casa. Assim, as limitações com as quais se deparou se tornaram desafios que lhe exigiram uma postura forte e madura.

A partir dos 30 anos, Silvio começou a desvelar memórias pessoais, tornando-as, sem saber, movimento de resistência contra a apatia e a amnésia – sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia e por setores sociais dominantes, tão conflitantes em sua época. Silvio, com sua produção, foi além do seu tempo. Nesse contexto, surgiram criações plásticas impregnadas de africanidade e experiências de vida que valorizavam uma poética afro-brasileira (por seu interesse pela história da África, pela Amazônia e pelo artesanato brasileiro).

Apoderando-se de signos, cores, materiais e motivos da tradição africana, Silvio compôs suas obras de novos léxicos. Valeu-se de um antes, a “não coisa” tão enfatizada por Flusser (2007) em *O Mundo Codificado*, cheio de personalidade e de veracidade que o legitima como um artista que pensou as suas próprias ferramentas como elemento codificador. É percebendo seus instrumentos de trabalho que chegamos ao seu universo criativo.

Entender o *etnodesign* em sua obra implica refletir sobre a memória atrelada aos seus artefatos, o discurso construído pelos seus entalhes e desenhos que compõem suas formas, pinceladas e rasgos de sobrevivência, por meio da relação entre o individual, o coletivo, a natureza, o entorno – entre o tempo e sua história.

No *etnodesign* de Silvio, percebe-se que a diferenciação entre o tipo de arte, artesanato e artefato não lhe interessava. Categorizar seu trabalho em um único conceito seria estereotipar e enfraquecer o que de mágico e poético ele possui. Existe algo maior que tudo isso e que potencializa, ainda mais, o seu ato criativo.

Nesse contexto, o teor simbólico que os objetos carregam discursa, por si, pedaços de memórias que são reveladas quando juntas.

Nesse aspecto, o *etnodesign* evidencia os traços e a matéria-prima manipulada, a mente de Silvio Nunes Pinto, seu ato criador e as tecnologias desenvolvidas por suas mãos. Esse mestre traduz criatividade e certo humor, fazendo, assim, com que muitas de suas peças não sejam decifradas de primeira em seu motivo ou utilidade. Nesse sentido, as caixinhas de ferramentas entalhadas e seus móveis nunca parecem ser exatamente o que tendem a ser, tamanha é a estranheza causada pelo *design* excêntrico. Na mesma perspectiva, os objetos que Silvio considerava decorativos por não terem função, mas que, observados sobre o cruzamento da arte com o *design*, podem facilmente ser reconhecidos como esculturas e como um código cheio de experimentações. Ao público deixou a tarefa de entender o seu mistério.

As peças de Silvio trazem o seu mundo: a família, a infância, a natureza, os seus gostos e as faltas. São pássaros coloridos que retratam leveza e sua sensibilidade, são encaixes que desconfiguram, nitidamente, o que aos nossos olhos é óbvio. A obvialidade é algo que o artífice driblou. O comum é desfeito. E a memória codificada ganha plástica, vida e camadas e mais camadas de histórias.

Silvio, como artífice, é um excelente construtor de imagens a partir de suas memórias. Hoje, mesmo sem a sua presença, a sombra do seu passado se atualiza, fixa-se no exato momento em que é escolhido para representar o presente, ou seja, quando se forma a percepção de que sua produção é um divisor de águas na História da Arte deste país.

Ver uma peça de Silvio é saber que estamos diante de uma imagem que extrapola o visível, ou o legível, algo que nos exige um esforço, que nos violenta, poeticamente, e produz, assim, as peças que são capazes de nos olhar, possuindo um poder que as torna originais, “autênticas”, como imagens dialéticas e com aura. Assim sendo, refletimos sobre a memória que se estabelece pulsante, que no livro *Passagens* (2006), Walter Benjamin, ressalta

que é construída a partir de movimentos contraditórios, que entre o passado e o presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica; o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida. Dessa forma, a tensão se mantém e a imagem se potencializa a partir de relações que se contradizem, chamadas de Outrora (Gewesene) e Agora (Jetzt). Nosso artífice da memória brincou com esse deslocamento tão facilmente, que é diante das suas imagens que construímos aquele *studium* de suas vivências – a heterogeneidade do tempo tornou-se sua assinatura.

A imagem produzida por Silvio é, pois, uma dialética em suspensão, imobilizada, pois as tensões geradas em seu ato criativo se equilibram entre o passado e o presente. É a partir deste que podemos compreender o Outrora na aura que paira sobre a gaiola sem pássaros, na cama modelada com sutileza, nas cadeiras com encostos adornados feitos troncos, nos corpos que servem de base para compor luminárias. Silvio desencadeou um turbilhão de possibilidades geradoras de memórias que modificam nossa própria origem e a maneira como olhamos o futuro.

As peças são compostas por uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos, montagem esta que forma anacronismos que partem do imbricamento entre sua narrativa de vida e sua ousadia em tornar seus objetos únicos. Desse modo, a sobrevivência das imagens memorialísticas, presentes no *etnodesign* do artífice, que tinha orgulho de ser um afrodescendente, abre fendas nos modelos de temporalidade; logo, nos modelos de historicidade na arte brasileira, na concepção do que acreditamos ser o conceito de *design*. Revela, contudo, paradoxos, ironias do acaso e mudanças retílineas impostas por um sistema em que os maiores sobrevivem. Nosso artífice vai na contramão e sobrevive.

Que as imagens geradas por Silvio Nunes Pinto se perpetuem e que sua produção ganhe o merecido reconhecimento, pois, sem dúvida, estamos diante de um grande artífice. Que as memórias tão vivas, presentes em suas obras,

sejam documentos que sirvam de exemplo para outros artistas – em Silvio, alma e espírito, razão e emoção andam lado a lado.

Ao artífice da memória, a gratidão e a referência por termos, em seu *etnodesign* e objetos que nos olham, a possibilidade de acreditar que a história da arte brasileira ganhou mais uma página.

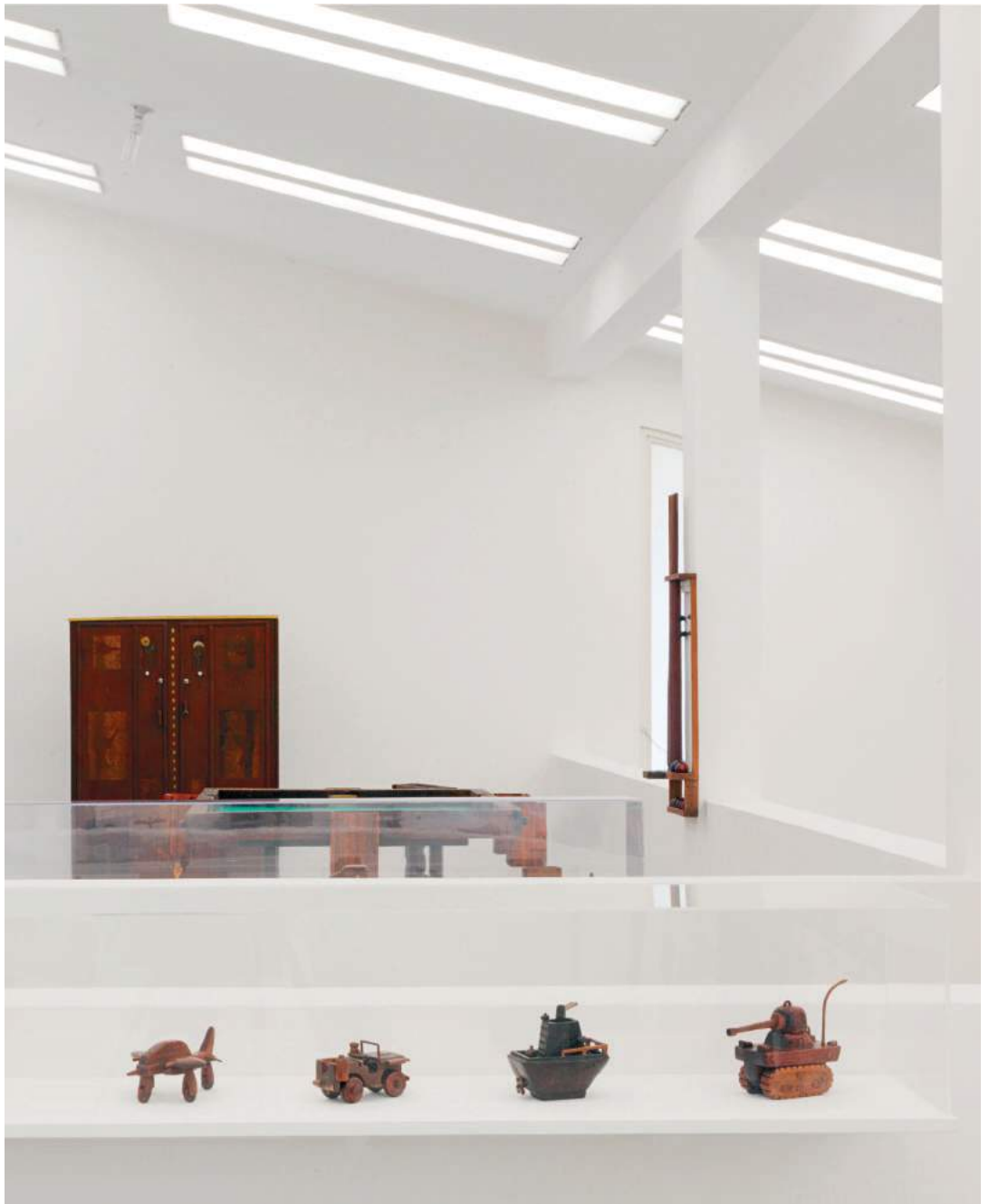
A imagem aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso – assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro.

Aby Warburg

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Orgs.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.





Sem Título (gaveteiro animais), 1996
madeira entalhada, colada, pintada e envernizada
49,5 x 22 x 20,7 cm



ENTREVISTA COM ILMA NUNES DE LEÃO

POR GABRIELA RODRIGUES

Gabriela Rodrigues] Onde o artista nasceu e viveu sua infância? E quando ele faleceu? Ele vivia com quem?

[Ilma Nunes de Leão] Nasceu em 25 de março de 1940. Natural de Viamão, Rio Grande do Sul, viveu sempre com a família de 8 irmãos (Chico, Eloá, Silvio, Pedro Paulo, Lires, Maria Helena, Ilma e Flávio). Morreu de câncer com 63 anos, em 30 de novembro de 2005. Seus pais eram Francisca Nunes Pinto e Astrogildo Pinto Leão.

[A irmã não sabe por que os irmãos têm a ordem dos sobrenomes distinta entre si. No caso dela, é Ilma Nunes de Leão, diferentemente de outros irmãos, como Silvio].

Qual era a profissão de Silvio?

Trabalhou com serviços rurais [agricultor] na chácara dos Chaves Barcellos, onde se aposentou.

Com que idade Silvio começou a produzir suas peças? Sabe se alguém o incentivou?

Quando criança já criava seu próprio carrinho de lomba todo de madeira. Havia um tio materno que quando visitava a família brincava junto. Ele fez patinete também. O avô paterno, João Pinto de Leão, produzia carroças, rodas de carreta e trabalhava com marcenaria. Iniciou essa produção como passatempo, em 1978, com 38 anos, de forma instintiva e autodidata. Apreciava a natureza. Quando aparecia com seus trabalhos prontos em casa, não comentava nada, apenas colocava no uso da família, que gostava do resultado. Eloá era a irmã que demonstrava mais interesse e pedia para ele fazer móveis.

Acredito que o que mais o incentivou foram documentários na TV sobre África, Amazônia, as carrancas, e o artesanato brasileiro. Revista e jornais que ele gostava de olhar e ler. Filmes com temas africanos. Ele gostava de assistir aos desfiles cívicos também, farroupilha e militar. Foi de onde ele tirou inspiração para o tema militar que há em alguns de seus trabalhos.

Como era chamado, por ele e pelos familiares, o espaço onde ele construía suas peças?
Ele chamava “meu espaço de trabalho”. Ele já tinha um espaço de trabalho na casa do bairro Querência quando se aposentou. Tinha seu espaço de trabalho no porão. Só retornaria para a chácara dos Chaves Barcellos se houvesse um espaço lá para colocar seus trabalhos já prontos e continuar sua obra. Em 1995, a família retorna e ele se dedica exclusivamente ao trabalho artesanal. A mãe morreu 6 meses depois da mudança.

Com que frequência amigos e familiares o visitavam nesse espaço?

Nunca. Ele não gostava. Quando saía, deixava chaveada a porta para ninguém entrar. Não gostava que tivesse ninguém olhando o que estava fazendo.

Você lembra como era a rotina do artista? Em que momento do dia o artista se dedicava à produção artística?

Durante o dia ele produzia sua obra, como numa rotina de trabalho convencional. Depois de aposentado, sua rotina incluía construir essas peças em madeira, assistir a filme e futebol.

Em nenhum momento Silvio enxergava essa atividade como profissão?

Ele iniciou essa produção como passatempo, não a vendia. Fez algumas peças por encomenda, mas não gostava de criar dessa forma. Preferia ser autônomo de sua produção. A maioria das encomendas surgiu como fins decorativos.

Há três relatos concretos: uma gaiola para colocar uma samambaia, para uma professora da Escola Estadual de Ensino Fundamental Walt Disney, em Viamão; três marrequinhos/patinhos para uma professora da E.E.E.F. Walt Disney, em Viamão; e uma encomenda que eram para ser de dez carrinhos e ele, por conta própria, produziu aviões, também para uma professora, da Escola Municipal de Ensino Fundamental Judith, de Porto Alegre. [Todas as peças criadas para colegas professoras de trabalho da irmã Ilma. Para a mesma irmã ele também fez um jogo de botões, com dados de madeira que tinham imagens e palavras, além de materiais didáticos]. Teve uma jornalista amiga da Vera [Chaves Barcellos], Eugenia Wendhausen, que queria que ele fosse se inscrever na Casa do Artesão para buscar prestígio para a sua produção [em 1986], mas ele não quis.

Silvio se mostrava satisfeito com o resultado de suas produções?

Ele gostava do que fazia, mas não comentava nada. Era perfeccionista. Refazia suas peças constantemente. A mesa de bilhar, por exemplo, ele não completou. Foi uma das últimas coisas que ele fez antes de morrer.

Você sabe como o artista adquiria materiais para sua produção?

Adquiria madeira, sua matéria-prima, em madeiras. Comprava, mas ganhava muita coisa nesses locais. Reciclava, reaproveitando materiais. Tinha um amigo que tinha marcenaria e que fazia móveis. Uma vez o convidou para trabalhar com ele. Esse amigo chamava o espaço de Silvio de marcenaria também.

Você pode descrever o primeiro trabalho que viu do seu irmão?

As primeiras obras que os familiares viram foram as cadeiras, a mesa e a estante, entre outros móveis que ainda estão em uso na casa dos irmãos.

Os seus trabalhos não eram comercializados?

Não. Mas teve os três casos de encomendas como descrito acima que ele aceitou. Teve outros interessados, mas ele dizia que não fazia encomendas. Ele não gostava que dissessem como queriam que ele fizesse suas peças. Ele gostava de fazer o que queria, como queria e se quisesse. Se alguém se interessava pelas peças prontas, ele também não era de vender, salvo raras exceções [como para a artista Vera Chaves Barcellos, que era especial para ele, segundo a irmã]. Quando ele gostava da pessoa, ele até doava os trabalhos.

O artista era uma pessoa participativa no cotidiano viamonense?

Quando jovem participou do time viamonense de futebol Tamoio. Era fanático por futebol, principalmente pela Seleção Brasileira. Se dizia colorado, mas também gostava do Grêmio. Ainda quando jovem, frequentava cinema, bailes e shows da Jovem Guarda. Em festas de amigos, gostava de tocar pandeiro. Na televisão, assistia ao programa do Roberto Carlos e do Chacrinha. Era fã do pugilista Éder Jofre.

Como você e sua família viam a escolha de Silvio pelo fazer artístico?

Admirávamos suas peças quando as víamos no uso da casa. Até elogiávamos, mas ele não

reagia ao ouvir elogio. Acabava ficando natural ter aquelas peças no uso cotidiano. Ainda tem muita coisa na casa deles.

Como você se sente hoje vendo o trabalho de seu irmão sendo exposto?

Hoje me sinto honrada de ter o trabalho dele sendo resgatado. Estamos todos felicíssimos. Uma pena ele não estar vivo para ver o reconhecimento de seu trabalho acontecer.

Você sabe por que ele criava objetos representando animais? Ex.: girafa, macaco.

Via na TV, sua maior referência era fílmica. De filmes de guerra a programas de turismo que mostravam o folclore e culturas de outras regiões. Ele se interessava pelas novidades.

Sobre o seu gosto por pássaros o que é possível destacar? Ele atraía os pássaros com seus “comedouros” e “bebedouros”?

Nunca usou seus “comedouros” e “bebedouros”. Por ele, prendia os canarinhos por tamanha admiração que tinha – o fez quando jovem. Não fazia mais porque suas irmãs os soltavam. Elas colocavam – como ainda fazem – uma bacia com alimentos para atrair os pássaros.

Ele caçava ou participou de alguma atividade de caça?

Nunca caçou, porém tinha um tio que o fazia. Dinarte era o nome. O tio caçava marrecão do banhado quando era época. Ele presenciou fotos, relatos e os equipamentos do tio.

Ele conviveu com animais típicos de fazenda? Ex.: bois, cavalos?

Sim, ele viveu e trabalhou na chácara, onde lidou e conviveu com esses animais.

Ele era adepto à cultura gaúcha? Tinha o hábito de frequentar algum evento ou local (festas do bairro, passeios em parques, igreja, CTG, roda de samba, capoeira, carnaval, feiras, etc.)? Se sim, você acha que essas atividades influenciavam no seu trabalho? Qual era a frequência com que se envolvia nessas atividades?

Não frequentou esses ambientes. Ele via as cavalgadas que passavam em frente à chácara com a chama crioula – o percurso inicia-se na Cruz das Almas, em Viamão. Ele assistia na TV ao Galpão Crioulo e viu alguns peões da fazenda dos Chaves Barcellos também.

Por que criar tanque, navios de guerra e militares? Qual sua relação com esses objetos?
Ele gostava de filmes de guerra e tinha primos militares.

Ele construía muitos móveis. Sua inspiração vinha de alguma necessidade familiar ou tinha algum critério específico?

Não por necessidade, mas com fins utilitários. Tudo o que ele produzia era aproveitado.

Ele assistia à televisão, olhava revistas ou jornais?

Ele assistia muita TV e aprendeu a ler e escrever sozinho. Frequentou a escola só nas séries iniciais. Não gostou de ter alguém dizendo o que ele tinha que fazer, então desistiu da escola. Gostava de olhar revistas e jornais, tinha acesso a eles.

Ouvia rádio? Qual era a sua relação com esse meio?

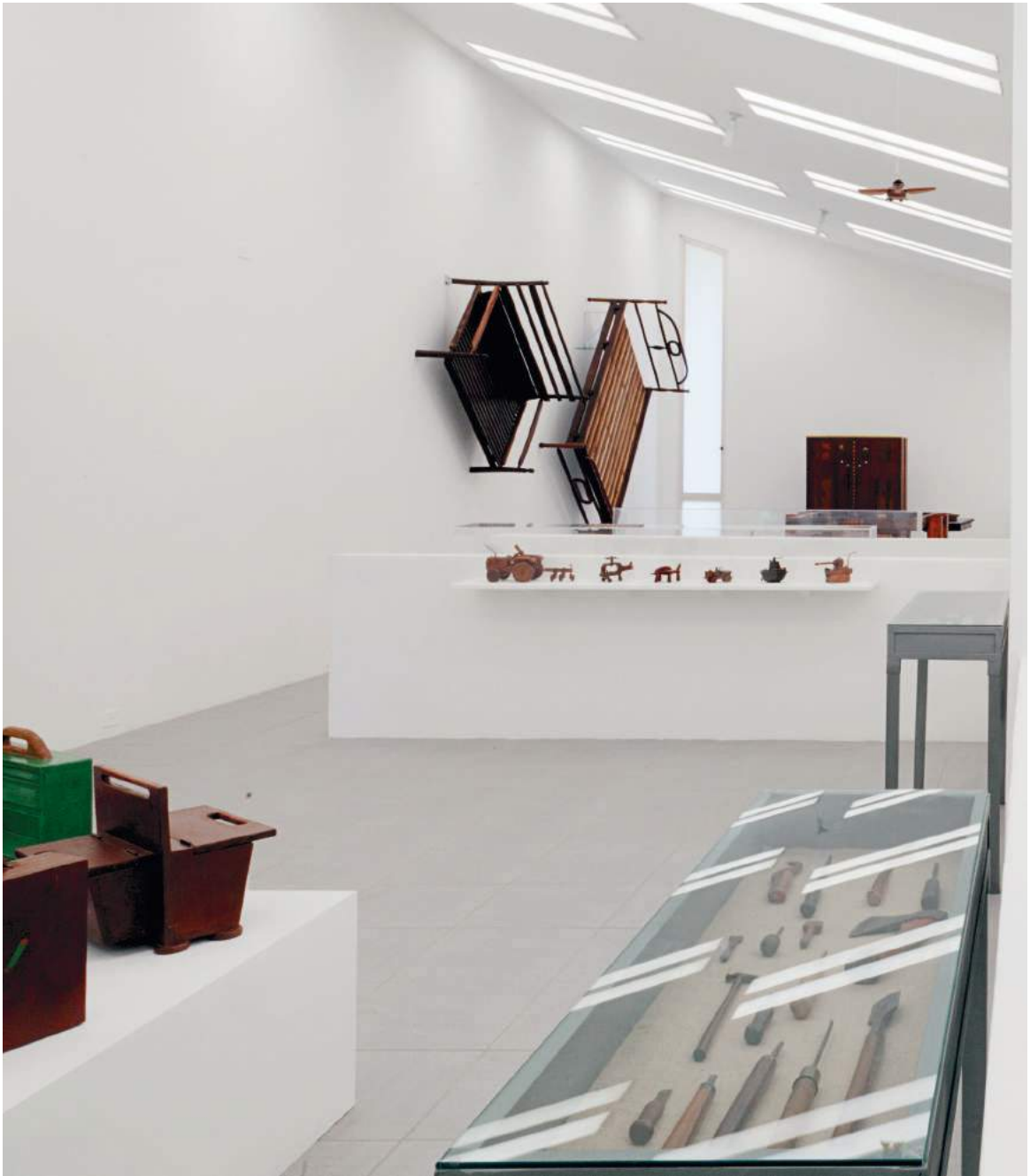
Quando jovem, gostava de rádio, era o que tínhamos, depois assistia e ouvia música na TV.

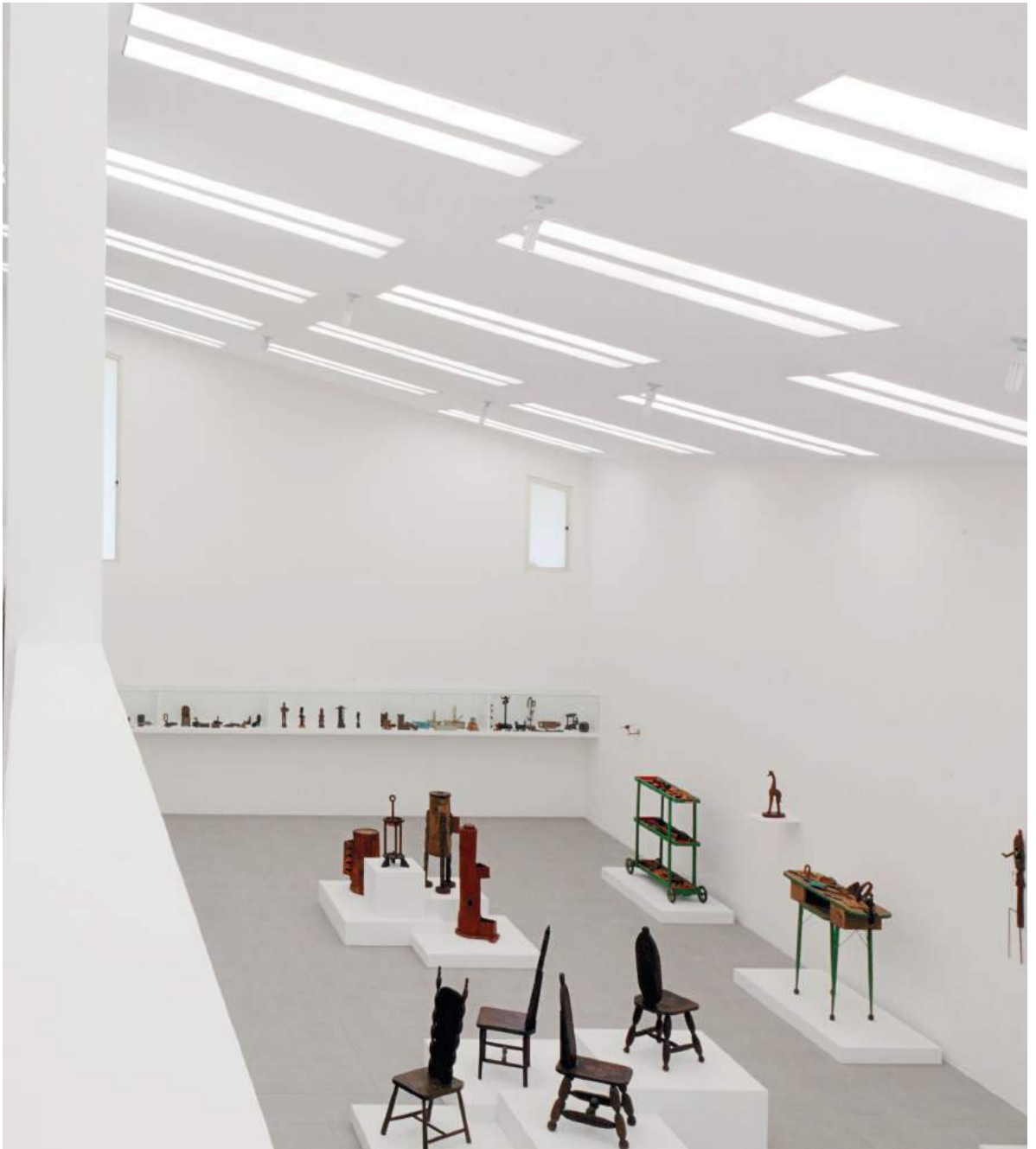
Há uma escultura que representa uma mulher orando na Capela de Nossa Senhora Aparecida. Pode-se dizer que ele era devoto dessa santa? Ele tinha alguma crença religiosa? E as “carrancas”? Qual sua relação com as religiões afro-brasileiras?

Nossa família era católica. A família tem imagens de santos em casa. As imagens das mulheres são referência do folclore do nordeste a que assistia na TV nos programas de turismo, assim como as imagens das carrancas.

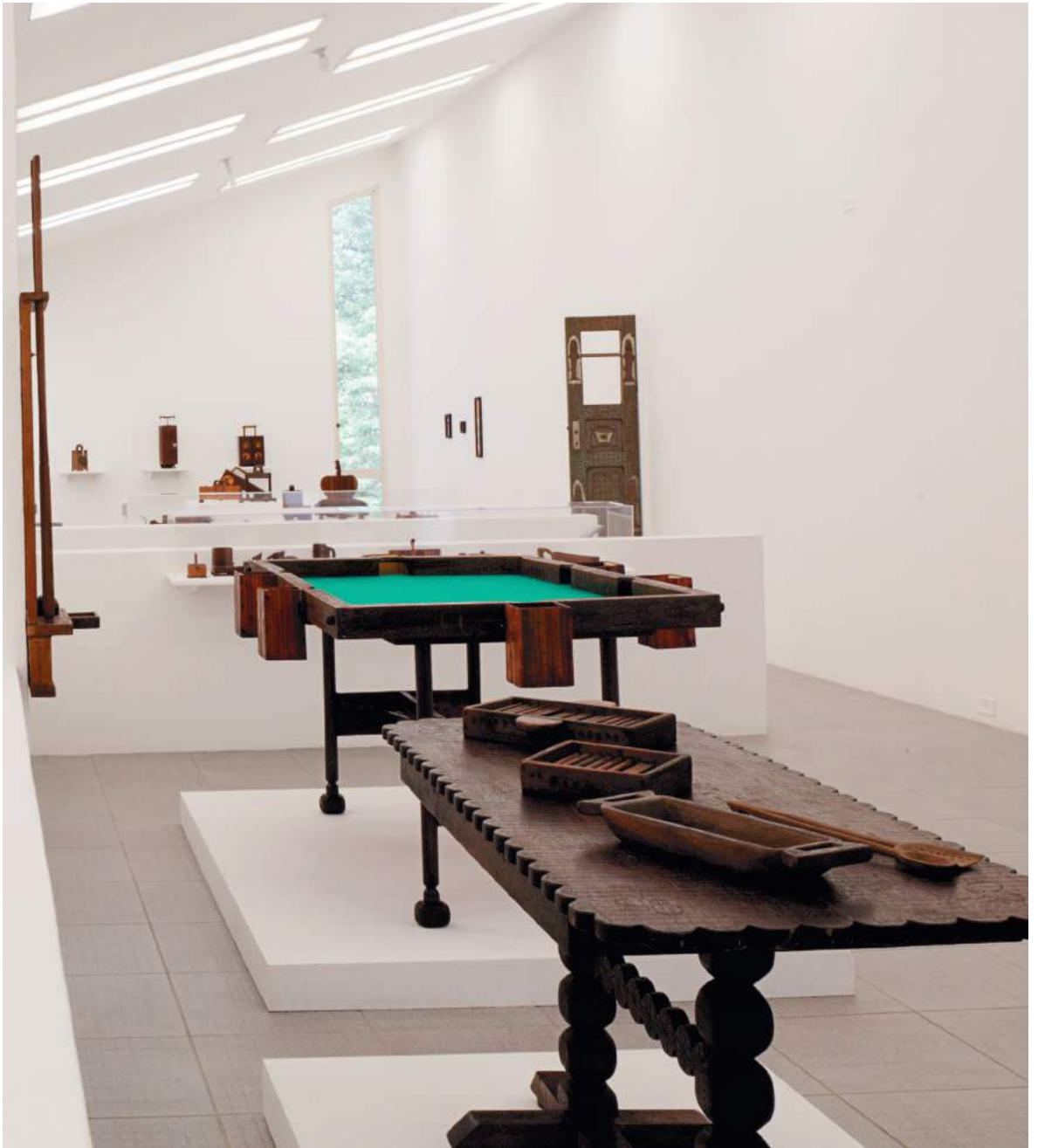
Silvio possuía algum contato com arte? Livros, artistas, exposições...

Ele tinha uma grande capacidade de absorver as informações das revistas, de jornais e na TV. Apreciava muito o trabalho da Vera C. Barcellos, do Patrício Fárias e do Nelson Wiegert.











Espaço de trabalho recriado para a exposição.









Sem Título (maletinha porta treco), s/d, madeira maciça entalhada, 8 x 26,5 x 7,5 cm



Sem Título (pinha), 1970, madeira entalhada, pinha e sementes pintadas, 27,5 x 10 cm



Sem Título (maletinha peixinho), s/d, madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 12 x 15,5 x 10,6 cm



Sem Título (cofre), s/d, madeira entalhada e envernizada e ímã, 14 x 24,5 x 7 cm



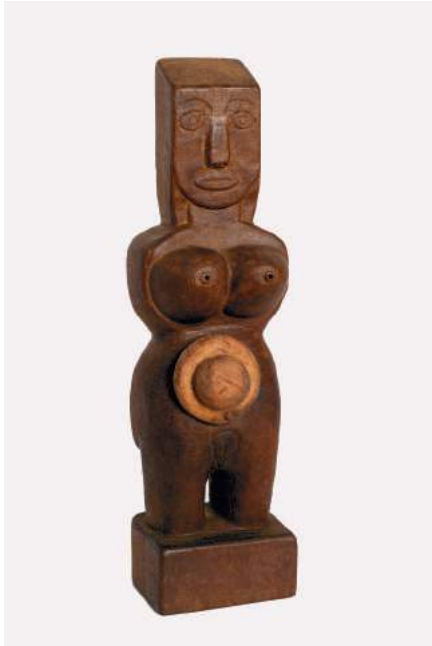
Sem Título (bule pequeno), s/d, madeira entalhada, colada, pintada e envernizada, 8,5 x 15,5 x 3,9 cm
Sem Título (bule), s/d, madeira maciça entalhada, 9,5 x 18,5 x 7 cm



Sem Título (caneca cabeça de galinha), s/d, madeira maciça entalhada, 8 x 28,5 x 6 cm



Sem Título (militar), 1982, madeira entalhada, pintada e envernizada, 25,5 x 8 x 7,5 cm
Sem Título (boxeador), 1990, madeira entalhada e envernizada, 30 x 9,5 x 14,5 cm



Sem Título (nu feminino com chapéu), 1989, madeira entalhada e encerada, 23 x 6,4 x 6,5 cm
Sem Título (nu feminino na janela), 1967, madeira entalhada, colada e envernizada, 27,5 x 15 x 7,5 cm



Sem Título (tanque de guerra), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada, 15 x 19 x 7,5 cm
Sem Título (jipe de guerra), 1992, madeira entalhada, colada e envernizada, 8 x 13 x 7,5 cm



Sem Título (helicóptero), 1992, madeira entalhada, colada e envernizada, 12,5 x 16,5 x 10,2 cm
Sem Título (barco de guerra), 1991, madeira entalhada, colada e envernizada, 12 x 13,5 x 7,5 cm



Sem Título (porta-ovos galo giratório), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada, 52,5 x 35 x 31,5 cm



Sem Título (porta treco giratório), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada, 32 x Ø = 19,5 cm



SILVIO NUNES PINTO: A BRIEF PRESENTATION

Marcela Tokiwa

Silvio Nunes Pinto (Viamão, RS, 1940 – 2005) exercised his creativity in a private world where he mastered the wood carving technique with impressive diligence and capacity of observation. His works demonstrate respect for materials through finishing details that range from rustic to sophisticated.

Being self-taught, he would adapt the use of tools to its handling and ergonomics, which can be seen in his benches, side tables and utilitarian objects. He impressed on the latter as well as on his sculptures remarkable aesthetic values.

From the 60s, with great inventiveness and empirical practice that goes from mathematics to physics, in complex geometrical and mechanical exercises, with his own canons, Silvio produced equipment for specific tasks, such as wood clamps, windlasses, fasteners and staples.

The content of this exhibition had remained for years in a small hut of about 10m² where Silvio spent his days in the task of transforming raw material into art.

The fact of having access to almost all the production of this artist/craftsman in his own workspace, now incorporated into FVCB's collection, has given us a rare opportunity to approach his work process. This

exhibition shows both the diversity of produced works and instruments. We believe that the contact with this entire set can be extremely attractive to the audience as an introduction to Silvio Pinto's world.

Viamão, August 2016.

Introductory text produced for the exhibition Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho, held from August to December 2016, at Sala dos Pomares, in Viamão, RS.

SILVIO NUNES PINTO: CRAFTSMAN, DESIGNER AND ARTIST

Vera Chaves Barcellos

Tracing boundaries between simple craftsmanship and the artist's inventiveness and imagery is an interesting point to be approached when we look at the work of African-Brazilian Silvio Nunes Pinto (Viamão RS, 1940–2005).

Being self-taught and having attended school briefly, without any family tradition like those producers from the rich regions of craft tradition from several other places around Brazil, whether in the Northeast, Minas Gerais or even Santa Catarina, Silvio Nunes Pinto, from the 1960s until his death, produced an original and highly thought-provoking work.

The exhibition held at Sala dos Pomares of Vera Chaves Barcellos Foundation (FVCB), in Viamão, during the season of 2016, has shown an almost

entire overview of his production, now belonging to the collection.

The exhibition design was impeccably planned and assembled under the supervision of architect Marcela Tokiwa, our collaborator until the end of 2016. Marcela also organized and cataloged all the work held by the Foundation; work which, until then, after the artist's death, had remained in a space of about 10m², a small wooden hut that served as his studio. A reproduction of this space housed, during the exhibit, a photo projection of records from the artist's studio, as it was before being disassembled for cleaning and cataloging of pieces.

We can consider that Silvio Nunes Pinto's work can be divided into two distinct sectors. The first consists of a wide range of working tools, from tables, benches, containers to tools built or adapted to their own particular ergonomics, in absolutely remarkable detail due to his inventiveness and functional efficiency, and to his ability to treat wood. The latter, always worked with manual and non-electrified instruments, such as saws, gouges, or rasps. The second sector would be what we could classify as sculptures or other elements comprising an actual body of artistic work.

This work can also be subdivided into two sectors: utilitarian objects, which can be inserted in the field of design, such as a wardrobe, a table, chairs, armchairs, a bed, and even a peculiar pool table, small cabinets of several sizes adorned with colorful engravings, or containers for various objects, in

natural wood, where Silvio's inventiveness manifests itself, as in a small coin holder with separate compartments marked with the value of each one, in which a small magnetized hand collects coins that fall under. We also find, inside a wardrobe, some hangers of minimal dimension, for ties, or details on the doors that indicate this wardrobe serves a couple: the left side for the man, with a small boot and spurs, and the right side for the woman, with a parasol.

The other sector consists of sculptures that cover an expanded thematic range, from domestic animals and the rural world, like a couple of cattle, to others, wildlife, like a flying duck, or a giraffe, perfect in their proportions. There are also oratories, one in which a kneeling woman prays for a saint, and another where, in place of the saint, there is a woman with her breasts exposed. There are numerous human figures, such as a boxer or a soldier, a series that sets the Armed Forces: a jeep, an airplane, a helicopter, a submarine and a war tank, denoting a keen sense of observation.

This precise observation gave rise to thematic influences that mark his production, which come from several sources, from his experience in the rural world, since this was the environment of his initial work, to the contact with sculpted furniture of Renaissance inspiration that he would later interpret in the production of chairs, as well as to what came to him through the media and the television world, to provide him with information from the varied world. One of the most striking influences for his

technical development came even from a Scandinavian design exemplar, such as the articulated monkey that came to his hands and which he kept for years.

From this example, Silvio built one of his most emblematic objects: a tripartite roulette wheel with thirteen numbers marked down by a bird that spins and sets the winning number. The crank, above, is a small turtle (ancient symbol of eternity) from which stand three arms with chairs, where members of a monkey family are sitting, the female, the male and their offspring. They are articulated and have their gender characteristics clearly depicted. In this work, he reaches an exemplary artistic level, proving that Silvio brought together in his work the talents of a master craftsman, with great inventiveness, as well as the symbolic or metaphorical expression of the artist, in which multiple interpretations and meanings can be attributed to his pieces.

Alongside his abundant woodwork, Silvio also produced a series of cement objects, mostly bird fountains, which were finely designed and aesthetically well finished.

We hope that everyone who did not have the opportunity to see Silvio Nunes Pinto's exhibition and experience direct contact with his production can enjoy it similarly through this publication.

Viamão, September 2017.

DIMENSIONS FROM THE MEETING WITH SILVIO NUNES PINTO

Paulo Silveira

I must say that I did not know the work of Silvio Nunes Pinto (1940-2005), even though for some moments I had been very close to his work address. The first time I heard his name was in an exhibition proposal, during a visit to Vera Chaves Barcellos Foundation in early 2016. At the time, I was looking for information about Patricio Fariás's most recent projects. Aware of my appreciation for skills that are exercised through the brightness of creativity and ingenuity, and that have in such spark a greater singularity characteristic, Vera Chaves Barcellos and Marcela Tokiwa, along with Fariás, showed me the objects produced by Pinto. At that moment, they were being gathered and organized for the exhibition Silvio Nunes Pinto: Ofício e Engenho, scheduled to be open from August to December, organized by Vera and Marcela. It was an unexpected exhibition with respect to the kind of creator and production in focus and, thus, far from the conceptual parameters usually associated with the events happening there. FVCB reports that Pinto had no specific training, not even in arts or crafts, did not finish his basic studies, played soccer in two amateur clubs, worked in the fields. He would have started working with wooden handicrafts during the 1960s, and from the early 1990s, he lived with his mother, sisters, and brothers in a house in the surroundings of the Foundation, that, deservedly, would pay him homage.

In the company of Vera, Patricio, and Marcela, who were curious about my reaction, I walked among the pieces, almost always rustic, very rustic. I would take them in my hands, trying to understand how they would have been made, to understand what they were for. I was amazed by unique solutions, with the unexpected and the subtle coexisting either in detail or in structures. I would sometimes stop at a particular point to discuss with the managers of that wooden treasure about how or why Pinto would have done it that way. Or then ask, in a rather jocular way, facing sudden puzzles where they should not be expected: what is this for, after all?

What I saw was an unpredictable but coherent set of utensils, instruments, furniture, objects, which were either extremely functional or lacking obvious function, almost always in wood, almost always dark, possibly reused, in a not inconsiderable amount. On the contrary, there were so many of them that I do not even know the first piece I saw. What I recall passing before my eyes and through my hands was a whole range of small wonders. From a piece as small as a pendant (I think it was) to heavy wooden wardrobes and beds, everything was offered to an approach under two or three reading layers. At a first glance, our expectation regarding the craft object was met: the piece was well received as to its typification, being well executed (considering probable non-specific professional training), made of good quality hard dry wood (possibly rare, perhaps wood scrap), of lucid and, in its way, cerebral execution. The second reading springs from surprise: something is there, in proper

style, individualizing each work, highlighting authorship, a perceived singularity of practical details, of small formal solutions, in order to finally connect them, some pieces to others, in a possible creative corpus. After the immediate perception of something, of the thing, there comes the acknowledgment of someone: a person did the thing, leaving in it marks of his originality. And, finally, a third reading layer or stage: the recognition of deviation. Moving away from the expected craft standard from what might be considered "typical" to a manufacturer adds or is impregnated with the breathing of a possible outsider, of a possible approximation of craftsmanship to art brut, but replacing traces of Europeanization by inferences of an endogenous regional nature. And, therefore, there is also the geographical deviation: we are faced with a happening that, due to its characteristics, would be expected in other parts of Brazil, hardly ever in the south, without a recognized tradition in Afro-descendant handicrafts. In Rio Grande do Sul, without specifying ethnicities, we know of works in metal (silver, for example), leather, semi-precious stones, fabric, knitwear, etc. However, I was not aware of the existence of such a substantial aesthetic, anthropological, or even touristic recognition of handicraft products or popular wood art. Undoubtedly, the state offers something (indigenous caingangue handicrafts, miniature birds from Lagoa do Peixe, and carved plaques, for example), but nothing truly remarkable in the "hardwood" genre, such as the production that FVCB disclosed in Viamão.

We could propose other reading layers regarding this work, but let us stick to number three for its practicality. Aspects of personal skills and the particular poetic of the creative individual would be, therefore, in texture or discursive crossing with the contextual coordinates of geography. My conclusion after visiting the Foundation's reserve was bold: taking into consideration the conjecture elements already mentioned, that could have been the most commendable and paramount exhibit in the state that year.

An additional comment can be made to some of the preceding arguments, worthwhile if we consider the coincidence in time between Pinto's exhibition, groundbreaking and regional, and a bigger event, in its reedition. In September 2016, the fetishizing exhibit *A mão do povo brasileiro* was reassembled in São Paulo Museum of Art, presenting about a thousand objects of handicraft or folk art, such as sculptures, toys, ex-votos, carrancas (figurehead), tools, furniture, musical instruments, etc. The first assembly, in 1969, MASP's inaugural temporary exhibition, with general curatorship of Lina Bo Bardi (and the collaboration of Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha, and Eros Martim Gonçalves), was anthological. Regarding the second edition, widely criticized, we must recognize that it was a very important initiative. Among other points, it brought the possibility of updating reflections (previously under a dictatorship, now under a democracy, although with the instability of national values both then and now). As a parameter for the present case, the folk-art ghetto represented in 2016 has historical

representation and, for this reason, would demonstrate, in the 1960s, little inclusion (or non-recognition), by almost absence or little importance given to the extraordinary production from the southernmost region of the country. I looked for something remarkable from Rio Grande do Sul, in wood. It was in vain. And it would not be an exaggeration to think that this condition has hardly been changed at all. Silvio Nunes Pinto is, by his own merits and under the circumstances of the state he is from, an admirable finding.

Whether Pinto was inspired by any more gifted artisan, any remarkable name, or established practice or technique, it is not known. Perhaps, later on, we will come to know about his models, his craft references, but it is likely that his standards had been self-determined. In the details of Pinto's pieces, little is seen of the so admired obsession in the traditional wood crafts. Although the finishing touches can be questioned by connoisseurs of technical refinement, even being made in hardwoods, his fascination is not there. They have an indisputable craftsmanship quality, yes, yet not for perfection to be a highlight of his work: what radically distanced him from traditional craftsmen was not exactly the pleasure of finishing. The fascinating thing relied on the intellectual and expressive conception of the object. The final result was at the mercy of a mechanical logic in search for the communion between form and function. Such logic, let us call it this way, met very particular assumptions of functionality, which were often creative, sometimes bizarre, almost always fascinating, even if discreet. In many cases,

we are amazed by the unexpected surprise or the discovery of objects and instruments that are difficult to understand. It has already been said that there are even some pieces about which no one knows what they were for. The wonderful and sometimes the mystery, in Silvio's objects, lay in their inner reason.

Resuming the collection presentation, the list of objects that are eligible to our fun admiration is substantially large: furniture of any kind, from tables to wardrobes, with their complements (drawers, hangers, and tie rack, for example); kitchen utensils; boxes for home use, for costume jewelry, notions, spices, and so on; trinket holders of all kinds; toys; cufflinks; miniatures of animals, people, vehicles, etc.; objects with zoomorphic finish (boxes, miscellaneous receptacles and the like); suitcases; bird cages; woodworking tool boxes; tool handles (for one or both hands); and mobile working benches. In general, and in detail, the presence of elements of social bond may be proposed or suggested, but I feel more comfortable in privileging the personal and spiritual dimension of self-determination. Pinto does not seem to follow ethnic recipes, and the formative signs in his pieces are scarce. In his work, solutions seem to be functional and specific to each case.

The working tables, being mobile or fixed, are a very special case. As instruments, they should not be appreciated as final objects, but as means for the construction of pieces. Almost entirely made of wood, the benches (or multibenches) are shaped to store tools, nails, screws, saws, and accessories. In their active functionality, they should act as clamps

and vises, giving firmness, balance, and squareness to the pieces to be worked, and meeting the needs of working with wood accurately and effectively. They are inventions, multifunctional devices, created and adapted by Pinto himself, to his measures, to the metric of his movements. In the absence of photographs showing the man in his daily life, these benches may offer the best and most refined testimony of his movements, inventiveness, and practical skill. It is easy to find most of the functions for which they were intended. Pieces that rotate, fit together, push, twist, tighten, attach, and come together with medium, small, or tiny drawers; and holes and fittings for accessories and tools, which could also be average or tiny, often with their handles being altered or rebuilt in wood, adapting the instrument to the intended use and finishes. But also in them, on the benches, as in other objects, we find cutouts and adaptations for enigmatic, mysterious, yet incomprehensible functions. The precise and functional objectivity of the past gave birth to the enigma of the present. The benches, now unused, document with touching perfection the humanity of their owner.

Pinto used to live in one of the house comprising a set of buildings, including the Foundation, the residence of the artists and other facilities, distributed on a large plot on the outskirts of Viamão, city close to Porto Alegre. It is a large, green, wooded land, with orchard and native vegetation, including a nice plant nursery. Sharpening the ear, you can hear vehicles passing on the nearby road, but the dominant feeling is quiet, alternated with the singing of birds.

Although I had already been to that place many times, I asked to visit Pinto's workshop, which I had not known. Even though the wooden house had been partly built for the exhibition, adding an important scenic element to it, I found it necessary to get to know about its location, its surroundings, to see how the sun blazes there, how the rainwater would sound hitting on its roof. The residence (made of masonry and great finishing), and the small workshop (tiny and simple, made of wood and fiber cement roof, with about 10m2) occupied by Pinto were near the south or southwest corner of the land. As I expected, there were many trees in the place, a little wind, sounds of nature. The workshop appeared to me as an even smaller house than the one in my memories (from the exhibition). Simple, very simple, made of clapboards, with simple break-joints (good enough to be minimally pleasant to work in the winter, I thought, but perhaps the surrounding trees would slightly appease the cold wind). In one corner or another, it was possible to notice the former resident, as in the shelf attachment points and tie connections for removable elements. The visit was enough to fulfill at least a portion of the nostalgia felt for a talent I never knew.

On my way out, I was struck by the small, old doghouse next door (which I now assume as being unoccupied), half-rotten, marked with slime and dirt. In projection next to the entrance opening of the little house, a piece of wood with the shape between triangular and trapezoidal holds or simulates holding the extension of the roof (two French tiles, if I am not mistaken). It is almost like a fin, a fixed and naïf brise-

soleil, an accidental and involuntary homage to Brazilian modernism. If the structure was strong and well-built, and the roof would not fall apart only with the extension of its shears, then why this architectural element in a simple doghouse? The planning, the organization of thoughts, and taste seemed to say that, on that plaque or fin, there was once again Pinto's hand, to house his or his family's dog under his creative logic. In doubt, I asked, and the people close to me assured me his authorship. In the last work seen, as in the first, the joy of surprise.

December 2017.

THE ARTIFICER OF MEMORY: THE IMAGE AND ETHNODESIGN OF SILVIO NUNES PINTO

Anderson Diego da S. Almeida

If images are our own eyes, they are also the reflections and traces of a long history of gazes that preceded us, the ebb and flow of present, the clues and foresight of the great human adventure.

Etienne Samain

We embark, through poetic meanders, in this brief narrative that presents itself memorialistic and anachronistically, when we bring to the center of the image that will be constructed the simplicity of a black man who carried in his craft the poiesis of those who knew how to play with the relationship that today is so difficult for us to understand: art, design, and handicrafts.

The text that follows portrays the dialog between past and present, alive, through the memories that are present in a being and a doing from the artistic act. The woven fabric depicts the fine line of an artist, artificer, handicraftsman, and protodesigner.

Understanding the artificer, the one who, genuinely like the faber, who builds his work from a rudimentary process, but who is imbued with such a level of sensitivity and symbology, allows us the commitment to think of the trajectory of a man, apparently anonymous, hidden in his own universe, full of tenderness and an enviable degree of artistic maturity, as an emblematic figure within the historiography of Brazilian art, and the presence of the African-descendant in this history.

For us to better understand what this historiography is, it is important to emphasize that the course of the African roots in modern and contemporary art is quite intense. From colonial manifestations to artistic avant-gardes in the early twentieth century, African aesthetics incorporated several discourses: the "exotic", the "new", the "identity", the "alterity" and, at last, the "memory". Thus, when African art was "discovered" by Pablo Picasso, Matisse, and expressionist artists, the new lines, colors, textures, and signs pointed to an original creative source: somehow, the strength of African traditional art motivated Modern aesthetics. The community nature of sculptural objects, for example, satisfied the sculptor's personal feelings, but also expressed the needs of the community in which he was integrated. He saw the world in his own world – the inspiration was to encode his surroundings.

Art, then, was a unifying force within each community, as it reaffirmed the community identity by making use of a language – a communication vehicle. Modern artists may have had a misinterpretation of African art, seen as an effort to represent natural forms abstractly; however, these artists have sensibly reached the immanent life force of this art.

The great counterpoint between the modern idea and the African tradition lies in the form/content relation. In African art, form and content are closely related. The autonomy of the artistic object is nonexistent: its community character prevents the rupture with the social environment. The African aesthetic object only acquires meaning when integrated into the whole with which it has determined relations. The artificer's mission is to reveal the essence inherent in those forms. In turn, the artist is the one capable of creating feelings, sensations, and enjoyments from wood, clay or iron – in which the utility becomes aesthetic: the African artificer clearly dialogues between the design and the artistic beings.

In view of the above and daring to understand the universe of African aesthetic production and its developments in the History of Art, the artist to be revered, in a mnemonic perspective, is Sílvio Nunes Pinto, a citizen from the city of Viamão (RS), who attributed to himself a role we could call as the artificer of memory. Since, for many years, in a small space, he produced what we now call ethnodesign, involved with codes, mysteries, and unquestionable production processes. We immediately realize that

we are facing the possibility of experiencing a rupture and a new page in the History of Art, both in the State of Rio Grande do Sul and in Brazil. From this perspective, we soon approach the narrative of Roland Barthes (1984), when we affirm that Silvio's work pricks us, hooks, building in us a punctum – something that enables us to dive into every detail: it is a transposition to his private universe. Silvio invites us to tear, as well pointed out by Didi-Huberman (1998), the layers and cracks of his objects.

The mystery of this artist's work disturbs us when we understand that he did not want to share what he called “my studio” and “my works” – he created an enigmatic set of artifacts that interweave the art-making process and design. He left the legacy and the possibility of being discovered to posterity. This mission belonged to artist Vera Chaves Barcellos, who deserves all the credits for understanding the importance of this artist's production, having the courage to think about his first exhibition, Silvio Nunes Pinto: *Ofício e Engenho*, in 2016, held in her foundation.

For us to get a little closer to the work of such artist/handicraftsman/ethnodesigner, the question arises: would Silvio have been a misunderstood person, rebellious, and subject to the limitations of his time and place of origin? The reasoning for this question comes when we bring his memories together and, for a moment, facing some of his works, we realize how much life took away from him the opportunity to go beyond. After his father's death and with the mission to help his mother take

care of his other siblings, he was forced to abandon his dreams and, still very early, to know the world of work.

Silvio managed to work with the technical knowledge of carpentry and agriculture he had, living a modest life without revealing himself, in all his potentialities, to friends and relatives – a unique object would emerge, gaining decorative or utilitarian function inside his house. Thus, the limitations he faced became challenges that required him to be strong and mature.

From the age of 30, Silvio began to unfold personal memories, making them, unknowingly, a resistance movement against apathy and amnesia – feelings generated by a context of excesses, established by the media culture and by dominant social sectors, so conflicting in his time. Silvio, with his production, was beyond his time. In this context, plastic creations appeared impregnated with Africanness and life experiences that valued an Afro-Brazilian poetic (for his interest in African history, the Amazon, and the Brazilian handicraft).

By employing signs, colors, materials, and motifs from the African tradition, Silvio composed his work of new lexicons. He made use of a time before, the “non-thing” so emphasized by Flusser (2007) in *The Codified World*, full of personality and truthfulness that legitimates him as an artist who thought of his own tools as a coding element. Through realizing his working tools, we can reach his creative universe.

Understanding the ethnodesign in his work involves

reflecting on the memory linked to his artifacts, the discourse constructed by his carvings and drawings that make up his forms, brushstrokes, and survival traits, through the relationship between the individual, the collective, nature, environment - between time and its history.

In Silvio's ethnodesign, it can be noticed that the distinction between the kind of art, craftsmanship, and artifact did not interest him. Categorizing his work into a single concept would be stereotyping and weakening those magical and poetic elements he has. There is something greater than all this, which further enhances his creative act. In this context, the symbolic content that the objects carry speaks for itself about pieces of memories that are revealed when put together.

In this aspect, the ethnodesign evidences the traits and the manipulated raw material, Silvio Nunes Pinto's mind, his creative act, and the technologies developed by his hands. This master translates creativity and certain humor, causing, thus, many of his pieces not to be deciphered at first regarding their motif or utility. In that sense, his carved little tool boxes and furniture never seem to be exactly what they tend to be, such is the strangeness caused by their eccentric design. In the same perspective, there are objects Silvio considered decorative for not having a function, but which, observed on the intersection of art and design, can easily be recognized as sculptural and as a code full of experimentation. To the public, it remains the task to understand his mystery.

Silvio's pieces bring his world: family, childhood, nature, his tastes, and flaws. They are colorful birds that depict lightness and sensitivity; they are fittings that clearly deconfigure what is evident to our eyes. Obviousness is something that the artificer dribbled. The common is undone. And the coded memory acquires artistic expression, life, and layers and more layers of stories.

Silvio, as an artificer, is an excellent builder of images from his memories. Today, even without his presence, the shadow of his past is updated, fixed at the very moment when he is chosen to represent the present, that is, when the perception that his production is a watershed in the History of Art of this country is formed.

Looking at a piece by Silvio is to know that we are faced with an image that goes beyond the visible, or the readable, something that requires us an effort, that poetically violates us and thus produces pieces that are capable of looking back at us, possessing such power that makes them original, "authentic", as dialectical images with an aura. Therefore, we reflect on the memory that is established in a pulsating fashion, that in the book *Passagens* (2006), Walter Benjamin remarks it is constructed through contradictory movements, that between past and present there is a shock, in turn, an interval, thus establishing a more dynamic fruition; the now is like a lightning, as light that will never be grasped. In this way, the tension is maintained, and the image is potentialized from relations that contradict each other, called Before (*Gewesene*) and Now (*Jetzt*). Our

artificer of memory played with this displacement so easily, that it is before his images that we construct that studium of his experiences – the heterogeneity of time became his signature.

The image produced by Silvio is, therefore, a dialectic in suspension, immobilized, because the tensions generated in his creative act are balanced between the past and the present. It is through this that we can understand Before in the aura that hangs over the cage without birds, in the bed modeled with subtlety, in the chairs with adorned backs like thrones, in the bodies that serve as a base to compose lamps. Silvio has unleashed a whirlwind of memories-generating possibilities that modify our own origins and the way we look at the future.

The pieces are composed by an extraordinary assembly of heterogeneous times, an assembly that forms anachronisms that start from the interweaving between his narrative of life and his boldness to make his objects unique. This way, the survival of the memorialistic images, present in the artificer's ethnodesign, who was proud to be an Afro-descendant, opens cracks in the models of temporality; hence, in the historicity models in Brazilian art, in the conception of what we believe to be the concept of design. It reveals, however, paradoxes, ironies of chance, and rectilinear changes imposed by a system in which the bigger ones survive. Our artificer goes in the opposite direction and survives.

May the images generated by Silvio Nunes Pinto be perpetuated and his production gain the deserved recognition, because, without doubt, we are before a great craftsman. May the memories so vivid, present in his works, be documents that serve as an example for other artists - in Silvio, soul and spirit, reason and emotion go hand in hand.

To the artificer of memory, our gratitude and reference for having, in his ethnodesign and objects that look at us, the possibility of believing that Brazilian art history has gained one more page.

The image mnemonically triggers the indelible heritage, not with a primarily protective trend, but with the inclusion in the work of art, shaping the style, the full impetus of the gullible personality, taken by passionate Phobos and shaken by religious mystery – just as, on the other hand, science, in making its records, registers and transmits the rhythmic structure in which fantasy monsters become the conductors of life that determine the future.

Aby Warburg

References

- BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Passagens de Walter Benjamin. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Orgs.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 1998.
- FLUSSER, Vilém. O mundo codificado. Trad. Raquel

Abi-Sâmara. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
WARBURG, Aby. Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

INTERVIEW WITH ILMA NUNES DE LEÃO

By Gabriela Rodrigues

[Gabriela Rodrigues] Where was the artist born and where did he grow up? And when did he pass away? Who did he live with?

[Ilma Nunes de Leão] He was born on March 25, 1940. He was from Viamão, Rio Grande do Sul, and always lived with his family of 8 siblings (Chico, Eloá, Sílvio, Pedro Paulo, Lires, Maria Helena, Ilma, and Flávio). He died of cancer at the age of 63 on November 30, 2005. His parents were Francisca Nunes Pinto and Astrogildo Pinto Leão.

[The sister does not know why the siblings have a distinct surname order among themselves. In her case, it is Ilma Nunes de Leão, unlike the other siblings, such as Sílvio].

What was Sílvio's job?

He worked with rural services [as a farmer] at Chaves Barcellos's farm, where he retired.

How old was Sílvio when he started producing his pieces? Do you know if someone encouraged him?

As a child he had already made his own wooden go

kart. There was an uncle on our mother's side who, when visiting the family, used to play with him. He did a kick scooter too. The paternal grandfather, João Pinto de Leão, produced carts, cartwheels, and worked with carpentry.

He began this production as a hobby, in 1978, at the age of 38, in an instinctive and self-taught way. He appreciated nature. When he showed up with his work ready at home, he would not say anything, he would just put it to the use of the family, who liked the result. Eloá was the sister who seemed more interested and asked him to make furniture.

I believe that what most encouraged him were documentaries on TV about Africa, the Amazon, the "carrancas" (Brazilian scowling figureheads) and Brazilian craft. Magazines and newspapers he liked to look at and read. Movies related to Africa. He liked watching civic parades as well, Farroupilha and military. This was from where he came up with inspiration for the military theme present in some of his works.

How was the space where he built his pieces called by him and the family?

He called it "my workspace". He had already had a workspace in his house in Querência neighborhood when he retired. His workspace was in the basement. He would only return to Chaves Barcellos's farm if there was a space there to put his finished projects and to carry on with his work. In 1995, the family returns and he dedicates himself exclusively to handicraft. The mother died 6 months after they had moved.

How often did friends and family visit him in this space?

Never. He did not like it. When he went out, he would lock the door so no one could enter. He did not like anyone looking at what he was doing.

Do you remember what was the artist's routine like? At what point in the day did the artist devote himself to his artistic production?

During the day he would produce his work, as in a conventional work routine. After retirement, his routine included building these pieces in wood, watching movies and soccer matches on TV.

At any time did Silvio see this activity as a profession? He started this production as a hobby, not to be sold. He made some pieces by request, but he did not like to create that way. He would rather be independent of his production. Most orders came as decorative purposes.

There are three concrete accounts of these requests: a birdcage to put a fern, for a teacher from Walt Disney State Elementary School, in Viamão; three little teals/ducks for a teacher from Walt Disney State Elementary School, in Viamão; and an order that was supposed to be ten toy wood cars and which he, on his own, produced planes, also for a teacher, from Municipal Elementary School Judith, from Porto Alegre. [All pieces were created for his sister Ilma's workmates, who were teachers. For the same sister, he also made a button football board game, and wood dices that had images and words, besides teaching materials]. There was a journalist, Vera's [Chaves Barcellos] friend, Eugenia Wendhausen, who wanted him to register at Casa do Artesão, a

Handicraft Centre, to seek prestige for his production [in 1986], but he did not want to.

Did Silvio seem satisfied with the outcome of his production?

He liked what he did, but did not comment about anything. He was a perfectionist. He was constantly remaking his pieces. The pool table, for example, he was not able to finish. It was one of the last things he did before he died.

Do you know how the artist acquired materials for his production?

He acquired wood, his raw material, from logging companies. He bought some, but also got many things for free in these places. He recycled things, reusing materials. There was a friend who owned a carpentry shop and made furniture. Once he invited Silvio to work with him. This friend used to call Silvio's workspace a carpentry shop too.

Can you describe the first work you saw of your brother?

The first works the relatives saw were chairs, table and shelf, among other pieces of furniture that are still in use in the siblings' houses.

Was his work not marketed?

Not really. However, there were those three cases of orders previously described that he accepted. There were other people interested, but he would say he did not take orders. He did not like to be told how they wanted him to make their pieces. He liked to do what he wanted, the way he wanted and if he

wanted to. If anyone was interested in finished pieces, he did not sell them either, except in rare exceptions [as to artist Vera Chaves Barcellos, who was very dear to him, according to his sister]. When he liked someone, he even donated the pieces.

Was the artist a participatory person in the daily life of Viamão?

When he was young, he took part of Tamoio soccer team from Viamão. He was a soccer fan, supporting especially the Brazilian national team. He called himself a Colorado fan, but he also liked Grêmio. Even as a young man, he used to attend movie theaters, dances and shows of Jovem Guarda. At friends' parties, he liked playing the tambourine. On television, he used to watch Roberto Carlos and Chacrinha's tv shows. He was boxer Éder Jofre's fan.

How did you and your family see Silvio's choice for the artistic practice?

We admired his pieces when we saw them in the use of the house. We even praised him, but he did not react when he heard compliments. It ended up being natural to have those pieces in everyday use. There are still many things in our houses.

How do you feel today, seeing your brother's work being exhibited?

Today I feel honored to have his work being rescued. We are all very happy. It is a pity he is not alive to see the recognition of his work taking place.

Do you know why he created objects representing animals? E.g.: giraffe, monkey.

He saw them on TV, being his greatest reference from movies. Ranging from war movies to tourism programs that featured folklore and culture from other regions. He was into the news.

About his taste in birds, what is worth highlighting? Did he attract the birds with his "bird feeding and drinking troughs"?

He never used his bird "feeders" and "waterers". For him, he would hold the canaries in cages for such admiration he had for them – he did that when he was young. He no longer did so because his sisters let them go. They put – as they still do – a basin with food to attract the birds.

Did he hunt or participate in any hunting activity?

He never hunted, but there was an uncle who did. Dinarte was his name. Our uncle used to hunt rosybill pochards during hunting season. He saw photos, reports and our uncle's equipment.

Did he have contact with typical farm animals? E.g.: oxen, horses?

Yes, he lived and worked in the farm, where he dealt and lived with these animals.

Did he follow the Gaucho culture? Did he use to attend any event or place (neighborhood parties, parks, churches, Centers of Gaucho Tradition, samba groups, capoeira, carnival, fairs, etc.)? If so, do you think these activities influenced his work? How often did he get involved in such activities?

He did not attend any of these places. He saw the horseback riding groups that passed in front of the

farm with the Chama Crioula (a traditional flame that is carried by Gauchos throughout the state) – whose route begins in Cruz das Almas in Viamão. He used to watch the traditional TV program Galpão Crioulo on TV and see some cowboys from Chaves Barcellos's farm as well.

Why did he create tanks, battleships and military figures? What was his relation with such objects?

He liked war movies and some cousins were military personnel.

He built several pieces of furniture. Did his inspiration come from any family need or did he have any specific criteria?

Not out of necessity, but for utilitarian purposes. Everything he produced was used.

Did he watch television, read magazines or newspapers?

He watched a lot of TV and learned to read and write by himself. He attended school only in the early grades. He did not like having someone saying what he had to do, so he dropped out of school. He liked to look at magazines and newspapers, he had access to them.

Did he listen to the radio? What was his relation with this means of communication?

As a young man, he liked the radio, since that was what we had, later he watched and listened to music on TV.

There is a sculpture representing a woman praying at Chapel of Our Lady of Aparecida. Could you say he was a devotee of this saint? Did he have any religious beliefs? What about the “carrancas”? What was his relation with African-Brazilian religions?

Our family was catholic. The family has pictures of saints at home. The pictures of women are reference from the northeastern folklore he used to watch on TV in tourism programs, as well as the images of “carrancas”.

Did Silvio have any contact with art? Books, artists, exhibitions...

He had a great ability to absorb information from magazines, newspapers, and TV. He was very fond of Vera C. Barcellos, Patrício Farias, and Nelson Weigert's work.

**EXPOSIÇÃO
SILVIO NUNES PINTO:
OFÍCIO E ENGENHO**

**Fundação Vera Chaves
Barcellos**
Sala dos Pomares,
Viamão | RS
27 de agosto a 17 de
dezembro de 2016

Organização
Marcela Tokiwa
Vera Chaves Barcellos

Projeto Museográfico
Marcela Tokiwa
Vera Chaves Barcellos

Montagem
Altemir Sanhudo
Patrício Farias

Design gráfico
Thaís Franco

**CATÁLOGO
SILVIO NUNES PINTO:
OFÍCIO E ENGENHO**

Organização e Produção
Thaís Franco

Textos
Anderson da Silva Almeida
Marcela Tokiwa
Paulo Silveira
Vera Chaves Barcellos
Yuri Flores Machado

Entrevista
Gabriela Rodrigues

Revisão
Rosane Vargas

Tradução
Carolina Paz

Imagens
Leopoldo Plentz
Sérgio Sakakibara
Vera Chaves Barcellos

Design gráfico
Sandro Ka

Impressão
Gráfica Ideograf

**FUNDAÇÃO VERA
CHAVES BARCELLOS**

Diretora Presidente
Vera Chaves Barcellos

**Presidente Conselho
Deliberativo**
Patrício Farias

Diretora Cultural
Neiva Bohns

Diretor Administrativo
Carlos Renato Hees

**Coordenação de
Projetos e Produção**
Thaís Franco

**Assistente de
Comunicação**
Andrei Moura

Coordenação Educativa
Margarita Kremer
Yuri Flores Machado

Reserva Técnica – Acervo
Fernanda Porto Campos
Fernanda Soares da Rosa

**Centro de Documentação
e Pesquisa**
Fernanda Medeiros



Sala dos Pomares

Av. Senador Salgado Filho, 8450 | CEP 94440-000
Viamão | RS | Brasil | Fone: +55 51 8229.3031/ 51 9949.0348

Administração e Centro de Documentação e Pesquisa

Av. Julio de Castilhos, 159 / 6º andar | CEP 90030-131
Porto Alegre | RS | Brasil | Fone: +55 51 3228.1445
info@fvcb.com | www.fvcb.com