

**CHABLOZ VÊ CHICO, CHICO VÊ CHABLOZ:  
Estudo do conceito de arte primitiva na obra pictórica de Chico da Silva**

Adriana Barroso Botelho<sup>1</sup>

**Resumo:** Investigo o conceito de arte primitiva na obra do artista brasileiro Chico da Silva. Através de bibliografia, entrevistas e observações em campo procura-se entender a arte como uma categoria inseparável do contexto social, como nos afirma Clifford Geertz. Partindo de temas como crítica de arte, autoria, modernismo e primitivismo, localiza-se a arte de Chico junto a produções da arte européia e latino-americana. Em 1943, os desenhos de Chico da Silva são vistos pelo artista e crítico de arte franco-suíço Jean Pierre Chabloz, construindo-se, então, um percurso de legitimação e aceitação da obra pictórica. A investigação é concluída evidenciando-se a importância de alguns aspectos históricos e artísticos que promovem a legitimação de uma obra de arte que vem a ser um indicador de um estilo, construído a partir da crítica de Chabloz. O primitivo é analisado através de contextos sociais, materiais e simbólicos.

**Palavras-chave:** arte primitiva; modernismo; crítica de arte.

**Abstract:** Investigates the concept of primitive art in the workmanship of the brazilian artist Chico da Silva. Through bibliography, interviews and comments in field, it looks to understand the art as a non-separable category of the social context, as affirms us Clifford Geertz. Leaving of subjects as critical of art, authorship, primitive and modernism, Chico's art can be pointed in way the productions of the European and Latin American art. In 1943, Chico da Silva drawings are seen by the franc-swiss artist and critic of art Jean Pierre Chabloz, consisting, since then, a passage of legitimating and acceptance of the pictorial workmanship. The inquiry is concluded proving itself it importance of some historical and artistic aspects that promote the legitimation of a work of art that comes to be a pointer of a style, constructed from the critical one of Chabloz. The primitive is analyzed through social, material and symbolic contexts.

**Key words:** primitive art; modernism; critical of art.

### **O conceito de arte primitiva na obra pictórica de Chico da Silva**

Chico seria um representante de uma tradição pictórica distinta de um percurso acadêmico, sendo uma das distinções a de arte primitiva? Ou podemos analisar sua obra como fruto de um hibridismo cultural? Entendendo por hibridação; “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Esclarecendo que estas estruturas chamadas discretas também já foram resultados de hibridações, por isso não podem ser chamadas fontes

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

puras. Para Canclini, uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e a novas formas discretas, “é a fórmula “ciclos de hibridação” proposta por Brian Stross, em que se passa de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja “pura” ou plenamente homogênea”. (CANCLINI: 2003, introdução - XX)

Chico da Silva nasce sob uma idéia de matriz original, pura, não contaminada, pelos modelos artísticos europeus. Herda uma imagética distinta. Utilizarei o conceito de hibridismo para repensar esse artista inserido num contexto social específico. Pode-se tecer este conceito à trama social para ampliar a compreensão do que aconteceu.

Para Canclini, a América Latina deve ser estudada dentro do processo de colonização moderno, buscando perceber em que esse processo histórico heterogêneo mais recente contribui para pensar o mundo atual. A partir daí, consiste em se pensar as identidades contemporâneas e seus mundos artísticos específicos, já que aborda o campo da arte como produtor de valores simbólicos culturais fundamentais para a constituição dessas identidades.

Essas questões nos levam à identidade de Chico, homem que nasce na segunda década do século XX, e morre em 1985. Percorreu uma Fortaleza em processo crescente de urbanização, e após o contato com Chablotz, deu-se seu processo artístico mais regular e intenso. A demanda por pinturas de Chico da Silva movimentou o maior mercado de arte até hoje no Estado. No Pirambu, periferia de Fortaleza, encontravam-se nos mercadinhos, materiais de pintura importados, tamanha era a circulação da produção de quadros no bairro e na cidade.

Para Canclini, o projeto moderno das idéias iluministas burguesas, se assenta numa possibilidade de um mundo secular, onde o misticismo e o supersticioso dariam lugar a uma compreensão de mundo científica e onde os campos da arte agora desligados da tutela da igreja e da aristocracia existiriam num espaço de autonomia para reger suas próprias regras de condutas e valores estéticos. Porém, esse foi um ideal e tentativa das vanguardas modernas que foram desvirtuadas, agora, num pós-modernismo, por um mercado dominante que os incorpora à lógica capitalista. Observa que; “A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais” (CANCLINI: 2003-56).

E o espaço do primitivo na concepção modernista, onde estaria, nesta lógica capitalista, sua legitimação?

Nas vanguardas européias, os artistas inspirados pela concepção do primitivo, seriam vistos como algo que contestaria o modelo social burguês europeu, modelo esse corrompido pelos ideais liberais originais, àquelas revoluções políticas e sociais. Onde puseram fim ao mundo aristocrático, lutaram com lemas igualitários, fraternos e libertários e reordenaram-se posteriormente, sobre uma lógica social burguesa que substituí por outros valores de prestígios incapazes de corresponder aos ideais anteriormente apregoados. No século XIX, esses valores não estariam mais, para alguns, na sociedade européia, e sim fora dela, ou em um princípio originário que aquela sociedade não alcançaria mais, no primevo. E algumas culturas seriam vistas mais próximas deste estado originário, numa idéia de progressão evolucionista que domina as interpretações históricas.

Chabloz vê em Chico um representante de um estado de arcaísmo, visto como um índio, que nasceu numa região norte e na sua primeira infância, - chamo isto de sua idade, presumível, até os 10 anos - teria migrado com sua avó materna para o Ceará, Estado que também é considerado como de formação colonial preponderantemente indígena e portuguesa. O índio traria formas de vida primitivas e arcaicas, é uma afirmação aceita, mas que tem sua construção histórica, cultural e ideológica que fundamentam essa concepção.

Assim, Chico surge como um artista que detém esse conhecimento perdido, um elo com uma tradição em extinção. Legitima-o com a idéia do arcaico e de uma fonte criadora original, distinta de uma sociedade urbana, industrial européia já desencantada. Carrega mitos nacionais e locais - pelo nascimento indígena - inserido numa formação cultural popular nordestina.

Como colocou Chabloz, isso só seria possível olhando para algo que estaria fora da academia, no autodidata. Numa análise de autores sociais contemporâneos estamos impossibilitados deste empreendimento e a abordagem não estaria posta desta forma.

Para Canclini, com a colonização da América Latina nada está mais fora. Portanto, quais os interesses que estão em jogo neste empreendimento moderno? Temos uma elite colonial de origem européia, e nossas independências políticas, num tempo de análise histórica, são recentes. Pensando a América Latina e sua cultura, a construção de identidade, a relação com a urbanidade e nossas origens indígenas, compreende que;

*Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas, do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicações modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. (CANCLINI, 2003:73-74)*

Porém, diante de novas reestruturações de poder interessam certos valores simbólicos. Esta elite colonial nos processos de independência política reelaborou uma identidade local e nacional para se distinguir do processo anterior. As vanguardas artísticas modernas também fazem este percurso no início do século XX de reestruturação destes símbolos nacionais.

*[...] tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. (CANCLINI:2003-21)*

Por que os promotores da modernidade, que a anunciam como superação do antigo e do tradicional, sentem cada vez mais atração por referências do passado, fascinados com o primitivo e o popular? Canclini (2003:51) analisa, “será preciso explorar as necessidades culturais de conferir um significado mais denso ao presente e as necessidades políticas de legitimar a hegemonia atual mediante o prestígio do patrimônio histórico”.

E adentra nas análises sobre patrimônio com questões que interessam aqui, a construção de um nacionalismo e sua relação com o lugar do popular e primitivo. Inicia com estudos dos sociólogos Habermas, Bourdieu e Becker, para refletir a modernidade e pós-modernidade.

O projeto iluminista que constitui a modernidade teria como objetivo a secularização dos campos culturais, para o que seria necessário um conjunto de ações planejadas como a *emancipação*, “produção auto-expressiva e auto-reguladas das práticas simbólicas e seu desenvolvimento em mercados autônomos”, o *expansionismo*; com o objetivo de estender o conhecimento e a posse da natureza, produção, circulação e consumo de bens; a *renovação*, aperfeiçoando e inovando a relação do homem com a natureza e sociedade liberando da concepção sagrada e renovando os signos de distinção que o consumo massificado desgasta; e a *democratização*, no papel da educação e difusão da arte. (CANCLINI, 2003:31-32)

A partir deste projeto, com os sociólogos citados, chega-se a um consenso acerca do que definiria a modernidade, sua autonomia cultural. A cultura moderna se diferenciaria dos períodos anteriores ao se constituir em espaço autônomo dentro da estrutura social. E assim, a partir de sociedades européias, os estudos “tentam explicar a dinâmica da cultura em sociedades secularizadas nas quais existe uma avançada divisão técnica e social do trabalho e as instituições estão organizadas segundo um modelo liberal”. (*apud* CANCLINI, 2003:35).

Para Bourdieu, analisando o campo artístico com suas “instâncias específicas de seleção e consagração”, os artistas já não competem pela aprovação teológica ou pela cumplicidade dos cortesãos, mas sim pela “legitimidade cultural”. Continua especificando que, o que o artista faz está condicionado por um sistema de relações próprio do campo mais do que pela estrutura global da sociedade, daí investigar como se formou o “capital cultural” e como se luta por sua apropriação. (*apud* CANCLINI, 2003:35-36)

A análise da autonomia do campo artístico para Becker, é feita no processo coletivo e cooperativo da produção artística, assim, o “mundo da arte” é produto da cooperação mas também da competição. Essa competição é vista por ele, com “condicionamentos econômicos”, mas se organiza principalmente segundo “o grau de adesão ou transgressão às convenções que regulamentam uma prática”. (*apud* CANCLINI, 2003:39) Portanto, mudar as regras da arte questiona as próprias estruturas a que estão habituados.

Canclini (2003:41), comenta a teoria de Becker, ao analisar os processos coletivos de produção artísticos e os repertórios estéticos. “Sua dedicação aos processos de trabalho e agrupamento, mais que às obras, desloca a questão das definições estéticas, que nunca chegam a um acordo sobre o repertório de objetos que merece o nome de arte, para a caracterização social dos modos de produção e interação dos grupos artísticos”, para, no diálogo com Bourdieu, afirmar que “cada campo cultural é essencialmente um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico, e em função das posições que se têm em relação a esse capital – proprietários ou pretendentes – são organizadas as tendências – conservadoras ou heréticas”.

A partir destas definições teóricas da arte na modernidade coloca o lugar do popular como parte da luta simbólica entre as classes e entre diferentes grupos dentro da mesma classe, e sendo elas, “expressões dos setores médios e dominados com menor integração com a cultura legítima, autônoma das elites”, essas diversas práticas artísticas estariam em um “esquema estratificado pelas desiguais apropriações do capital cultural”. (CANCLINI, 2003:42)

Sendo assim, e partindo das contradições do projeto moderno e das imposições de um mercado que o envolve e limita seus projetos emancipacionistas e autônomos próprios do campo, como pensar o espaço da arte primitiva e popular? Coloca entao, que a atração ao mercado relativiza a autonomia do campo cultural da modernidade, principalmente aos projetos vanguardistas. Os primitivos expostos, e cita exposições feitas em museus norte-americanos e europeus, dão tratamento não-convencionais aos estatutos estéticos eleitos. Fazem uma personalidade dos artistas primitivos como verdadeiros por sua “imaginação

delirante”, “anormalidade”, que são “indivíduos solitários e inadaptados” e por isso impõe ao mundo um “selo vital de sua irredutível unicidade”. E o sentido de estarem no museu estaria na busca de renovação do olhar e, “reencontrar o que há de selvagem nessa arte cultural”. (CANCLINI, 2003:55)

Assim, perguntamo-nos; a que se deve a insistência na unicidade, na pureza, na inocência, no selvagem? sabendo-se que esses artistas retiram sua produção artística de revistas, jornais, iconografia religiosa, cinema, televisão. Canclini conclui que em certa parte, as instituições artísticas sentem necessidade de classificar aquilo que lhes escapa, mesmo o heterodoxo. E num diálogo feliz, cita o prólogo de Raymonde Moulin para desvendar algumas questões, sobre esses artistas ditos primitivos, que:

*[...] alcançam sua salvação artística à medida que transgridem parcialmente as normas de sua classe [...] redescobrem no uso criador do tempo livre – o do ócio, ou, mais freqüentemente, da aposentadoria – o saber perdido do trabalho indiviso. Isolados, protegidos de todo contato e de todo compromisso com os circuitos culturais ou comerciais, não são suspeitos de ter obedecido a outra necessidade que a interior: nem magníficos, nem malditos, mas inocentes [...]. Em suas obras, o olhar cultivado de uma sociedade desiludida acredita perceber a reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio de realidade. (apud CANCLINI, 2003:56)*

Compreendemos, com isso, a reação da população de Fortaleza, leiga ou do campo artístico, aos desenhos murais de Chico e suas pinturas, ou sua invisibilidade inicial, supondo-se, assim, que elas não possuísem o domínio das convenções artísticas discutidas no período, ou não terem capital simbólico para legitimar, daí, o estranhamento. Portanto, o crítico Chabloz, formado e atualizado com o centro propagador das convenções, e percorrendo os espaços de visibilidade nacional e europeia, permitiu-nos ver o Chico, o homem que despretensiosamente fazia desenhos murais.

Adentramos no universo das instituições que propagam a cultura, como escolas e museus, seus ritos e comemorações para renovar e divulgar a hegemonia política. Assim, às discussões sobre o patrimônio cultural, que é entendido como, “conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo”. Interessa, no entanto, pensar nas contradições sociais que expressam esse patrimônio. O que é selecionado para ser exposto e lembrado. O sentido do valor de certos bens culturais, pois o patrimônio é, “o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer o tradicionalismo substancialista” (CANCLINI, 2003:160)

Canclini (2003:163), define o fundamento filosófico do tradicionalismo baseado na “certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional”.

O confronto dessa ideologia, com o desenvolvimento moderno resultou em uma visão “metafísica, aistórica, do ser nacional”. E sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças. O interesse contemporâneo do patrimônio tradicional residiria em benefícios “espirituais” difíceis de ponderar, mas de cuja permanência dependeria a saúde presente dos povos. Frente às “catástrofes” da modernização, das novas tecnologias e das cidades anônimas, o campo e suas tradições representarão a última esperança de “redenção”. (CANCLINI, 2003:161)

No entanto, elucida, “a essa altura cabe esclarecer que não se nega aqui a necessidade das cerimônias comemorativas de acontecimentos fundadores, indispensável em todo grupo para dar densidade e enraizamento histórico a sua experiência contemporânea”. (CANCLINI, 2003:165)

A noção de patrimônio ligado ao tradicionalismo substancialista discutida, e que interessa a essa pesquisa, é sua relação com a identidade cultural. A necessidade de uma identidade coletiva seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar.

Pensa as cerimônias, no que reafirmam neste patrimônio como legítimo de representação de uma comunidade, o território da praça ou do museu torna-se cerimonial pelo fato de conter os símbolos da identidade, objetos e lembranças dos melhores heróis e batalhas, algo que já não existe, mas que é resguardado porque alude à origem e à essência. Ali se conservaria o modelo da identidade, a versão autêntica.

Releva a importância desses espaços para a construção de uma identidade baseada em símbolos nacionais, “por isso as coleções patrimoniais são necessárias, as comemorações renovam a solidariedade afetiva, os monumentos e museus se justificam como lugares onde se reproduz o sentido que encontramos ao viver juntos”. E adentra no sentido dos ritos para a vida social, “as teorias mais difundidas sobre o ritual entendem-no como modo de articular o sagrado e o profano e por isso o estudam quase sempre na vida religiosa”. Fala assim, dos ritos ligados aos atos políticos e culturais, colocando que, “os fenômenos culturais de cada grupo étnico são submetidos ao discurso nacionalista. E que o material exposto é reorganizado em função de um sistema conceitual alheio”. (CANCLINI, 2003:191-192).

Em um diálogo com P. Burke, explicita, sobre a questão das apropriações desiguais dos grupos sociais na sociedade de classes.

*As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras pelas quais se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e dos museus demonstram que diversos grupos se apropriam de formas diferentes e desiguais da herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos para todos, que sejam gratuitos e promovam em todas as camadas sua ação difusora. Como vimos no estudo do público em museus de arte, à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriar-se do capital cultural transmitido por essas instituições. (CANCLINI, 2003:194)*

Com um texto clássico, para se pensar a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamim, e a destituição da aura, responsável pela autenticidade e originalidade do mito, leva-nos à análise do abandono do mercado às obras de Chico, a partir das sucessivas denúncias, através da imprensa vinda de núcleos de artistas, que perdiam poder nas vendas diante de outros núcleos, que tinham garantido uma presença mais próxima ao Chico. As denúncias de falsificação destituiu-se o mito, a unicidade, a originalidade da obra que carregava mitos nacionalistas e regionais de origens arcaicas, legítimas representantes da formação étnica local e nacional.

A esta questão com as contribuições recentes da antropologia cultural, veríamos Chico sob outro prisma, sobre o autêntico e único em sua obra; “advertimos, então, que ‘o autêntico’ é uma invenção moderna e transitória: ‘A imagem de uma Virgem medieval não era autêntica no tempo em que foi feita; foi se tornando ao longo dos séculos seguintes, e mais exuberantemente que nunca no século passado’”. (BENJAMIN, *apud* CANCLINI, 2003:199)

Numa segunda pesquisa sobre o popular, Canclini (2003:207), subvertendo as compreensões maniqueístas em que nos habituamos a organizar e a classificar o mundo, em suas formas oposicionistas de moderno e tradicional, culto e popular, hegemônico e subalterno, pontuando assim, com exemplos da cultura contemporânea, diz-nos como estas classificações não cabem mais no mundo contemporâneo. E faz a seguinte pergunta; “em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-se a suas tradições?” Ao analisar as transformações do artesanato e das festas e nas manifestações da cultura popular urbana, vai-nos levando à questão do popular, seu caráter local, e sua associação com o nacional e subalterno e a busca de desvendar o popular como algo construído, mais que como preexistente.

Retoma o percurso histórico, já feito aqui com as pesquisas do historiador P. Burke, sobre a origem do povo no debate moderno, que estaria na formação dos Estados Nacionais

na Europa do final do século XVIII e início do século XIX. Entretanto, para Canclini (2003:208), há nesse percurso iluminista uma contradição fundamental, posto que se acredita “que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência”, e enfatiza, “o povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta”.

Continua Canclini (2003:208), mostrando a posição do romântico que percebendo essa contradição, e preocupados em soldar o elo entre político e cotidiano dedicam-se aos costumes populares e impulsionam os estudos folclóricos. Sobrevivendo como ideal nas concepções modernas na arte brasileira e cearense. Podendo ser visto também na conduta de Chablos.

Canclini, numa descrição densa sobre a América Latina e seu sentido para tradicionalistas e modernizadores, como pensam a questão do patrimônio, permite situar Chico e o significado que ganhou como representante de culturas arcaicas ligadas às origens indígenas. Constituiu-se, assim, num longo período, em signos imagéticos de um repertório patrimonial que depois foi abandonado pelo mesmo mercado que destituiu a aura do mito indígena, do mito do artista único, autêntico, no qual tinha sido construído.

Em síntese, a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos “autênticos” de uma sociedade. Hoje, mais do que nunca, devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural. Nessa perspectiva, enfatiza Canclini (2003:202); “a investigação, a restauração e a difusão do patrimônio não teriam por finalidade central almejar a autenticidade ou restabelecê-la, mas reconstruir a verossimilhança histórica e estabelecer bases comuns para uma reelaboração de acordo com as necessidades do presente”. Com isso, podemos recuperar, sob outra ótica, os símbolos imagéticos da pintura de Chico.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In VELHO, G. (org.) **Arte e sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar. 1977b.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Marcelo G. L. **Brasilidades contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira (1965-2005)** Rio de Janeiro: UFRJ/EBA. 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo: Edusp, 2003.
- CHABLOZ, Jean Pierre. **Revelação do Ceará**. Fortaleza: Secretária da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.
- ESTRIGAS, Nilo Firmeza. **A saga do pintor Francisco Domingos da Silva**. Fortaleza: Editora Tukano, 1988.
- GALVÃO, Roberto. **Chico da Silva e a Escola do Pirambu**. Fortaleza: Secult, 1985.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. LTC Editora, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1995.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MOSQUERA, Gerardo. Linguagem Internacional? In: **Arte & Ensaios**. Número 10. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003, p.80-83.
- NEVES, Frederico de Castro. Fortaleza: história e cotidiano. In: SOUZA, Simone (org.). Uma nova história do Ceará. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.
- PERES, Ana Cláudia M. de A. **Chico da Silva: a culpa é da imprensa?** Fortaleza: UFC/ Faculdade de Comunicação Social. 1994.
- PERRY, Gill; O Primitivismo e o Moderno. In: PERRY, Gill; HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998, p. 2-85.
- PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.