

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Thales Matos Martins

Véio: arte, política e sertão

Mestrado em História

São Paulo

2025

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Thales Matos Martins

Véio: arte, política e sertão

Mestrado em História

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo.

São Paulo
2025

BANCA EXAMINADORA

*às crianças,
em especial ao Theo, à Flora e ao Gael.*

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil (CNPq) — Código de Financiamento 131452/2023-1.

AGRADECIMENTOS

Ao Véio, artista que deu origem a esta dissertação, pelas conversas, pelos aprendizados e pela generosidade com que me recebeu em sua cidade.

À PUC-SP, instituição onde realizei grande parte da minha formação acadêmica, por ser um espaço politizado, com uma história de resistência, que colaborou decisivamente para a construção da minha visão de mundo.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em História, em especial aos professores Alberto Luiz Schneider, Denise Bernuzzi de Sant'Anna e Fernando Torres Londoño, pelas contribuições essenciais para o desenvolvimento desta dissertação e do meu percurso intelectual.

Aos professores que marcaram profundamente meu caminho e meu olhar sobre a arte, a história e a docência: Carlos Fajardo, Eduardo Antonio Bonzatto, José Bento Machado Ferreira, Luiz Felipe de Alencastro, Maria Carolina Duprat Ruggeri, Rodrigo Naves e Tiago Mesquita.

Ao professor Miguel Wady Chaia, interlocutor decisivo nesta jornada. Sua leitura atenta e suas provocações críticas foram de enorme importância para o amadurecimento deste trabalho.

Ao meu orientador, Amailton Magno Azevedo, que confiou neste projeto desde o início, garantiu liberdade criativa ao longo do processo e contribuiu com orientações precisas que ampliaram os horizontes desta pesquisa.

À minha amiga Laís Sartori, cuja leitura atenta colaborou para a escrita deste texto.

À minha sogra, Ana, pelo apoio fundamental ao longo deste percurso.

À minha avó Helena, que é um exemplo de força, dignidade e simplicidade.

Aos meus irmãos, Gabriel, Matheus e Lucas, por tudo o que vivemos e construímos ao longo da vida.

Aos meus pais, Geovani e Sandra, por uma criação em que os livros, a discussão política e o incentivo à arte sempre fizeram parte do cotidiano.

E, por fim, à minha companheira, Marina, por ser minha grande parceira nesta história que seguimos escrevendo juntos.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetos de estudo a produção artística e as práticas preservacionistas do escultor sertanejo Cícero Alves dos Santos (1947), mais conhecido como Véio. O objetivo principal é analisar a dimensão política e autorreflexiva do artista, revelando uma sensibilidade que une sofisticação e complexidade, capaz de conceituar sua própria produção e dialogar com a história do sertão. Nesse sentido, o trabalho investiga o projeto utópico que orienta suas ações: a construção simbólica e a busca por um sertão que, em alguma medida, resiste às transformações impostas pela lógica capitalista. Assim, o estudo visa compreender como sua obra, suas ações e seu discurso produzem sentidos políticos, históricos e poéticos para o sertão.

A pesquisa se baseia no diálogo com quatro fontes principais: as obras do artista, o acervo do *Museu do Sertão*, construído em seu sítio para manter viva a história do povo sertanejo, os catálogos de exposições sobre o Véio e, sobretudo, as entrevistas realizadas com ele durante uma viagem à sua cidade natal, Feira Nova (SE), entre 15 e 22 de novembro de 2018. Com base nesse material, o texto é permeado pela história oral, uma abordagem metodológica que permite revelar e problematizar narrativas subterrâneas que não vieram à tona.

Além do diálogo com a voz do artista, a dissertação também se estrutura pela relação entre duas abordagens analíticas: a interna e a externa. A análise interna busca compreender os aspectos formais das esculturas, enquanto a análise externa investiga a conexão entre a produção artística e o contexto sociocultural do sertão.

Nesse percurso reflexivo, destacam-se como referências centrais o crítico de arte Rodrigo Naves (1955) e o filósofo alemão Walter Benjamin (1892–1940).

Com base nessas articulações, procura-se revelar como a obra e as práticas preservacionistas de Véio fazem parte de um mesmo projeto político: identificar, resgatar, preservar e evidenciar a história de um povo sofrido e invisibilizado na história oficial do nosso país — o sertanejo.

Palavras-chave: Véio – arte brasileira – arte nordestina – arte popular – escultura – práticas preservacionistas – *Museu do Sertão* – sertão – Walter Benjamin.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the artistic production and preservation practices of the *sertanejo* sculptor Cícero Alves dos Santos (1947), better known as Véio. The main objective is to analyze the political and self-reflective dimensions of the artist, revealing a sensibility that combines sophistication and complexity — one that is capable of conceptualizing his own work and engaging in a dialogue with the history of the Brazilian backlands. In this sense, the study investigates the utopian project that guides his actions: the symbolic construction and pursuit of a *sertão*, which, to some extent, resists the transformations imposed by capitalist logic. Thus, this study aims to understand how his work, actions, and discourse produce political, historical, and poetic meanings for the *sertão*.

The research is based on four main sources: the artist's works; the collection of the *Museu do Sertão*, built on his rural property to keep the history of the *sertanejo* people alive; exhibition catalogs about Véio; and, above all, interviews conducted with him during a field trip to his hometown, Feira Nova (SE), between November 15 and 22, 2018. Drawing from these materials, the text is permeated by oral history, a methodological approach that allows for the revelation and critical examination of subterranean narratives that have often remained hidden or unheard.

In addition to engaging with the artist's voice, the dissertation is also structured around the relationship of two analytical approaches: internal and external. The internal analysis seeks to understand the formal aspects of his sculptures, while the external analysis investigates the connection between his artistic production and the sociocultural context of the *sertão*.

In this reflective journey, two central references stand out: the Brazilian art critic Rodrigo Naves (1955) and the German philosopher Walter Benjamin (1892–1940).

Based on these articulations, the aim is to demonstrate how Véio's artistic practice and preservation efforts are part of a single political project: to identify, recover, preserve, and highlight the history of a people long marginalized and made invisible in the official history of Brazil — the *sertanejo*.

Keywords: Véio – Brazilian art – Northeastern art – folk art – sculpture – preservation practices – *Museu do Sertão* – *sertão* – Walter Benjamin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Véio segurando uma obra que representa uma asa branca</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	13
Figuras 2–12. <i>Museu do Sertão</i> . Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	47
Figuras 13–16. <i>Casa da farinha</i> . Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	50
Figuras 17 e 18. <i>Casa do ferreiro</i> . Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	51
Figura 19. <i>Sítio Soarte</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	68
Figura 20. <i>Sem título</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, sem data. Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	68
Figuras 21 e 22. <i>O primata</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, 2009, 127 x 100 x 93 cm. Fotos de Thales Martins, 2018, São Paulo. Exposição <i>Véio — a Imaginação da Madeira</i> , Itaú Cultural	69
Figuras 23 e 24. <i>Sem título</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, sem data. Fotos de Thales Martins, 2018, São Paulo. Exposição <i>Véio — a Imaginação da Madeira</i> , Itaú Cultural	69
Figura 25. <i>A virgem</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, 2015. Foto de Thales Martins, 2018, São Paulo. Exposição <i>Véio — a Imaginação da Madeira</i> , Itaú Cultural	70
Figura 26. <i>O caolho</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, 2009, 93 x 23 x 40 cm. Foto de Thales Martins, 2018, São Paulo. Exposição <i>Véio — a Imaginação da Madeira</i> , Itaú Cultural	70

Figura 27. <i>O pato de perna</i> , Véio, tinta acrílica e madeira, 2014, 83 x 28 x 162 cm. Foto de Thales Martins, 2018, São Paulo. Exposição <i>Véio — a Imaginação da Madeira</i> , Itaú Cultural	70
Figura 28. <i>Obras de Véio ao ar livre no Sítio Soarte</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	71
Figura 29. <i>Sem título</i> , Zé Bezerra, madeira, sem data, dois trópicos. Foto de Thales Martins, jul. 2024, São Paulo	79
Figuras 30–48. <i>Sem título</i> , Véio, madeira, sem data. Obras de “troncos abertos”. Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	86
Figura 49. <i>Porteira no Sítio Soarte</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	92
Figura 50. <i>Cancela no Sítio Soarte</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	92
Figura 51. <i>Sem título</i> , Véio, madeira, sem data. Obra de “tronco aberto”. Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	92
Figura 52. <i>Andajá</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	92
Figura 53. <i>Sem título</i> , Véio, madeira, sem data. Obra de “tronco aberto”. Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	92
Figura 54. <i>Véio caminhando no Sítio Soarte</i> . Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE)	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. UM SERTÃO	26
2. UM ARTISTA	52
3. UMA OBRA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	104

*Não creia que os mortos estejam mortos,
Enquanto houver viventes,
Os mortos viverão, os mortos viverão.*

Vincent van Gogh ¹

*Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão,
agora, caladas?*

Walter Benjamin ²

¹ GOGH, Vincent van. *Cartas a Theo: biografia de Vincent van Gogh por sua cunhada Jo van Gogh-Bonger*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015. p. 182.

² LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 48.



Figura 1. Vêio segurando uma obra que representa uma asa branca.
Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

INTRODUÇÃO

Esta dissertação começou a ser elaborada há aproximadamente dez anos, quando percebi que queria ser pesquisador no campo da história da arte. Nesse contexto, resolvi fazer o curso ministrado pelo crítico Rodrigo Naves (1955). Admirador do trabalho do escultor sertanejo Cícero Alves dos Santos (1947), mais conhecido como Véio, Rodrigo escreveu um livro baseado em uma exposição ³ na qual atuou como curador. Em uma de suas aulas, ao ouvir sobre o artista e entrar em contato com suas obras, a proposta desta pesquisa começou a ganhar forma.

Alguns anos depois, Véio foi um dos escolhidos pelo *Prêmio Itaú Cultural 30 Anos*, que homenageou os artistas que impactaram o cenário cultural brasileiro nas últimas três décadas. A premiação resultou na exposição *Véio: a imaginação da madeira*, ⁴ em 2018. Na ocasião, tive uma breve conversa com o artista, que me convidou a passar uma semana em sua cidade para conhecer melhor seu trabalho. Em novembro do mesmo ano, desembarquei no Aeroporto Internacional de Aracaju - Santa Maria para iniciar a pesquisa de campo para a minha dissertação. Conversas gravadas, fotografias tiradas e reflexões que surgiram foram materiais fundamentais para a produção deste trabalho.

A partir dessa experiência, os objetos de estudo desta dissertação passaram a ser a produção e as práticas preservacionistas de Véio. O objetivo principal é analisar a dimensão política e autorreflexiva do artista, revelando uma sensibilidade que une sofisticação e complexidade, capaz de conceituar sua própria produção e dialogar com a história do sertão. Nesse sentido, a pesquisa investiga o projeto utópico que orienta suas ações: a construção simbólica e a busca por um sertão que, em alguma medida, resiste às transformações impostas pela lógica capitalista. Esse é o fio condutor que estrutura este trabalho, evidenciando como sua obra, suas ações e seu discurso produzem sentidos políticos, históricos e poéticos para o sertão.

³ SANTOS, Cícero Alves dos. *Cícero Alves dos Santos: Véio*. 2014. Curadoria de Rodrigo Naves. Galeria Estação, São Paulo. De 29 de outubro a 20 de dezembro de 2014. R. Ferreira de Araújo, 625, São Paulo, SP.

⁴ SANTOS, Cícero Alves dos. *Véio - a Imaginação da Madeira*. 2018. Curadoria de Agnaldo Farias e Carlos Augusto Calil. Itaú Cultural, São Paulo. De 15 de março a 13 de maio de 2018. Av. Paulista, 149, São Paulo, SP.

Véio é um escultor do sertão nordestino. Mais especificamente, vive e trabalha no Sítio Soarte, situado no quilômetro 8 da BR-206, em Feira Nova (SE), cidade vizinha a Nossa Senhora da Glória. Ele possui uma ligação profunda com sua região, o que permite compreender tanto seu percurso artístico quanto sua visão de mundo. Assim, manter viva a memória sertaneja tornou-se um compromisso central de sua trajetória, como fica evidente em uma conversa que teve com Rodrigo Naves.

Rodrigo: De onde veio seu interesse em preservar a memória da região [...]?

Cícero: Veio da tradição de convivência. Porque o que eles tinham era esse passado: não sabiam ler, praticamente não tinham comunicação, a não ser a linguagem da própria roça, mas inventaram e criaram as coisas.

Rodrigo: O pessoal mais velho, com quem você aprendeu, não sabia ler nem escrever?

Cícero: Eles não sabiam nada, tinham apenas a convivência com a terra. Pude observar que os que sabiam ler não preservaram nada da história dos que não sabiam: de onde vieram, onde nasceram, como foi; por isso preservei o nome de Véio, porque eles eram o passado. Não podia esquecer essa origem minha, meu nome, então passei a ouvir as histórias e a preservar seus inventos. Como o nosso Estado não preserva a cultura nem se preocupa com a história do próprio sertanejo, fui em busca dessa realidade. Foi uma forma que encontrei de deixar viva a imagem deles, preservando as coisas que fizeram, a casa de farinha, as profissões. Foi meio século ou mais de luta, com muita dificuldade; às vezes sendo criticado, muitas vezes não tendo condição de investir, mas consegui recuperar da história do homem primitivo até a reserva florestal — a mata, de onde vem matuto, como catingueiro vem da caatinga. ⁵

O discurso de Véio revela como sua atuação está ancorada em experiências e saberes transmitidos oralmente, construídos a partir da convivência com a terra e com as gerações mais velhas. Ao reconhecer o valor daquilo que foi produzido por pessoas que “não sabiam ler” e cuja memória tende a ser apagada por uma lógica escrita, escolarizada e oficial, o artista sertanejo reivindica uma história subterrânea, feita de gestos, invenções cotidianas e modos de vida que escapam aos registros hegemônicos. Dessa forma, sua escolha por manter “o nome de Véio” ⁶ funciona como um gesto simbólico — uma forma de dar continuidade àquilo que não foi documentado, mas que persiste na memória oral e nas práticas culturais do sertão. Ao criticar a

⁵ NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 125 e 126.

⁶ A origem do apelido Véio é abordada no capítulo 2, *Um artista*.

omissão do Estado e assumir para si a tarefa de guardar esses vestígios, ele se posiciona como sujeito ativo na construção de uma memória que valoriza aquilo que é frequentemente considerado marginal.

Essa perspectiva de resistência, que se materializa na preservação de uma memória constantemente ameaçada pelo esquecimento ou apagamento, fundamenta esta pesquisa, vinculada ao eixo temático do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP: História e Cultura.

Embora Véio ainda seja desconhecido por grande parte da população brasileira, é considerado por muitos críticos como um dos artistas mais relevantes do que se convencionou chamar de arte popular — expressão contestada por alguns pensadores contemporâneos.⁷

Em meio a esse debate, a definição de arte popular permanece bastante imprecisa, difusa e abrangente, possibilitando diferentes interpretações. Trata-se de uma denominação que abarca artistas extremamente diversos, que trabalham com linguagens, materiais, técnicas, formas, cores e temas completamente distintos. Apesar disso, ao analisar o que foi desenvolvido para tentar dar algum contorno a esse termo no campo da arte brasileira, alguns aspectos se destacam para compreendermos a obra do escultor sergipano.⁸

⁷ Néstor García Canclini (1939) é um pensador argentino que questiona o uso do termo “arte popular”. Para ele, o que se convencionou chamar de arte contemporânea escapa às divisões rígidas, como arte culta e arte popular. Canclini argumenta que vivemos em um contexto de intensa hibridação cultural, influenciado por fatores como a expansão urbana e o acesso crescente à tecnologia e aos meios de comunicação de massa. Neste contexto, não existe apenas um estilo na arte contemporânea, “mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais.”

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 329.

⁸ Sobre o que se convencionou chamar de arte popular, consulte: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Arte popular*. In: *Sobre a história da arte: da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições sesc São Paulo, 2014; INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018; _____. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012; PEDROSA, Mário. *Arte culta e arte popular*. In: *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2005; PEREIRA, Amanda Reis Tavares (Org.). *Arte popular: modos de usar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

Em primeiro lugar, ele foi um autodidata que não teve uma educação tradicional para se tornar artista. Sobre seu processo de aprendizagem, ele comenta:

Eu nunca vi ninguém trabalhando. Agora eu já vi alguém, mas quando eu comecei a trabalhar e depois de 10, 15 anos, nunca tinha visto ninguém trabalhando.⁹

Além disso, suas referências não estão vinculadas à arte hegemônica ocidental. Isso fica evidente em suas falas, como quando menciona o apreço por um escultor local bastante desconhecido:

Thales: Tem algum artista que você gosta?
Véio: Tem o Liliu, é um artista que eu gosto muito.
Thales: Liliu?
Véio: Liliu.
Thales: Não conheço, é de onde?
Véio: Ele mora em uma fazenda no interior aqui de Cumbe [...].
Thales: E o que ele faz? É escultura também?
Véio: É.
Thales: De madeira?
Véio: Madeira, pedra, muito bom.¹⁰

As referências de Véio, enraizadas em seu próprio contexto, evidenciam a distância de seu universo criativo das tendências artísticas dominantes. Por sinal, sua origem — sertaneja e pertencente às camadas mais pobres da sociedade — é um fator primordial para compreendermos as questões centrais que atravessam o seu trabalho.

Ao refletir sobre essa condição de classe, Mário Pedrosa (1900–1981) apresentou, de forma bastante didática, como se configurou a separação entre o que se denominou de “arte culta” e “arte popular”:

⁹ Véio, apud RAFAEL, Ulisses Neves. *Nação lascada: arte e metáfora de Véio*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Catálogo de exposição, 26 jan. – 26 fev. 2016. Sala do Artista Popular. p. 15.

¹⁰ As falas do Véio presentes nesta dissertação e não acompanhadas de referência específica foram gravadas pelo autor em Feira Nova (SE), entre 15 e 22 de novembro de 2018.

Na realidade, essa é uma diferença que aparece na época moderna. Na arte primitiva, nas pinturas rupestres das cavernas de Altamira, por exemplo, não podemos distinguir a parte reservada à arte erudita da parte que seria arte popular. Pode-se dizer o mesmo da arte egípcia, da arte pré-colombiana ou da arte medieval, para citar outros exemplos. A diferenciação entre ambas nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade em classes. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular de origem camponesa ou proletária. É, portanto, natural analisar essa distinção dentro do contexto das lutas de classes.

A “arte erudita”, “arte culta”, “arte burguesa”, ou simplesmente “a arte” constitui um dos “aparelhos ideológicos” (para utilizar a terminologia de Althusser) em que se apoia o poder da burguesia. Com efeito, ideias como “o criador”, “o artista”, valores da sociedade burguesa, são vinculadas diretamente à ideia de êxito e de triunfo do indivíduo. “O artista” só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão.¹¹

Em diálogo com essa perspectiva crítica, Lélia Coelho Frota (1938–2010) aponta como a arte popular passou a ser absorvida pelo sistema da arte:

[...] em tempos globalizados, ciclope que deglute indiferenciadamente a arte do passado, a moderna e a contemporânea, interessa atribuir algum valor de mercado também à “popular”, sempre reduzindo ao mínimo a informação sobre seus autores, e focando quase exclusivamente as suas qualidades formais. Esse tipo de passaporte permite que finalmente as artes de fonte popular ingressem nos museus de arte e galerias e sejam objeto de exposições, embora seja mantida a fronteira do rótulo que as designa, a sua posição periférica em relação às criações da elite, e em geral se negue a elas conceito. Omitem-se — quer por desconhecimento, quer por desígnio consciente, ou ambos — os seus laços e nexos relacionais com aquelas. Para não falar da barreira econômica que sempre reduz o artista popular a uma condição de inferioridade com relação aos seus pares da norma culta. Permite-se que alcancem melhor cotação no mercado, porém mantendo-os a uma larga distância da produção erudita. E ainda assim, mesmo os criadores que alcançam um preço melhor no mercado recebem pequena percentagem dessas vendas, em alguns casos melhorando de vida, mas sobrevivendo de maneira extremamente modesta, quando não bem próxima ainda da pobreza.¹²

¹¹ PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 537 e 538.

¹² PEREIRA, Amanda Reis Tavares (Org.). *Arte popular: modos de usar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Editora WMF Martins Fontes, 2025. p. 121 e 122.

A análise de Frota, que ecoa as ideias de Pedrosa, revela uma contradição importante no modo como a arte popular é tratada pelas instituições artísticas. Ainda que seja incorporada por museus, galerias e exposições, sua inserção ocorre de forma marginal, com apagamentos de autoria, contexto e da condição social que marca a trajetória desses artistas. A arte moderna, ao romper com os valores da tradição acadêmica, buscou justamente se revitalizar a partir de elementos antes excluídos da chamada “alta cultura” — entre eles, a arte popular. Esse movimento produziu um duplo efeito: a arte popular passou a frequentar cada vez mais o circuito, mas sem que se dissolvessem as hierarquias que mantêm os artistas em uma posição periférica. Ou seja, as obras entraram no mercado, mas seus criadores seguem sem o mesmo reconhecimento.

É nesse ambiente contraditório e hierarquizado que se insere a obra de Véio. Como forma de ressaltar a dimensão política de sua trajetória, esta pesquisa assume a denominação “arte popular” para categorizar sua produção. Conforme aponta Pedrosa, essa é uma questão de classe, e o artista sertanejo é muito consciente do grupo ao qual pertence.

Considerando esse viés político do escultor sertanejo, a pesquisa baseou-se em um constante diálogo com quatro fontes fundamentais: as obras do artista, o acervo do *Museu do Sertão*, construído em seu sítio para manter viva a história do povo sertanejo, os catálogos de exposições sobre o Véio e, sobretudo, as entrevistas realizadas com ele durante uma viagem à sua cidade natal, Feira Nova (SE), entre 15 e 22 de novembro de 2018.¹³

Com relação às fontes, a escassez de textos e trabalhos acadêmicos sobre Véio representou um desafio para a pesquisa. Entre esses, destacam-se duas publicações que foram importantes para as reflexões desenvolvidas nesta dissertação: o livro *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*, de Rodrigo Naves, que apresenta o texto originalmente escrito para uma exposição na Galeria Estação em 2014, e o catálogo da exposição *Véio — A Imaginação da Madeira*, organizada pelo Itaú Cultural em 2018, sob a curadoria de Agnaldo Farias (1955) e Carlos Augusto Calil (1951).

¹³ As entrevistas conduzidas com o Véio totalizaram oito horas de duração e foram transcritas pela empresa Audiotext.

Diante disso, as entrevistas ajudaram a contornar as questões apresentadas pela falta de material, além de proporcionarem uma visão mais abrangente da perspectiva política e autorreflexiva do artista. Dessa forma, o trabalho é permeado pela história oral, uma abordagem metodológica que permite revelar e problematizar narrativas subterrâneas que não vieram à tona.¹⁴ Assim, foi possível captar a voz do escultor sergipano, possibilitando repensar e reavaliar muitos aspectos do que foi escrito sobre ele, além de explorar caminhos que ainda não foram percorridos.

Nesse sentido, esta pesquisa dialoga com as reflexões do historiador francês Henry Rousso (1954), que destaca a importância da entrevista e da “história do tempo presente” na historiografia contemporânea. Segundo o autor,

Desde o surgimento, no século XIX, do método crítico e do historiador profissional, a questão do “arquivo” não mais deixou de ocupar um lugar central nos debates historiográficos. A evolução da história, que se tornou uma disciplina que recorre aos métodos das ciências sociais, especialmente a entrevista, e o surgimento recente de uma “história do tempo presente”, que implica a confrontação direta e o diálogo permanente com os vestígios vivos do passado — a memória dos atores —, modificaram de alguma maneira o debate clássico sobre a noção de “arquivo”.¹⁵

A partir dessas duas perspectivas, o acesso direto às informações com o artista apresentou desafios próprios, revelando as complexidades e dinâmicas da história oral. Véio sempre se mostrou muito disposto a responder às perguntas, mas frequentemente direcionava as respostas para temas que desejava explorar, desviando daquelas questões que preferia não abordar. Durante o *tour* pelo seu museu, destacava principalmente as obras que escolhia mostrar, sem se preocupar em apresentar todas as peças ou em fornecer muitas informações sobre algumas que despertavam meu interesse. Essas escolhas — tanto sobre o que contar quanto sobre o que silenciar — evidenciam que os “vestígios vivos do passado” com os quais lidamos na história oral não são dados neutros, mas atravessados por afetos, esquecimentos e intenções. O gesto de lembrar é também um gesto de construção

¹⁴ A história oral dialoga diretamente com a concepção de história de Walter Benjamin, cujas ideias são fundamentais para a elaboração desta dissertação e serão exploradas ao longo do texto.

¹⁵ ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-91, 1996. p. 85.

e, por vezes, de ocultamento. Foi nesse jogo entre palavras e silêncios que esta pesquisa buscou compreender o artista e suas escolhas.

Além de construir a narrativa em diálogo com a voz do artista, este trabalho se apoia em outro eixo metodológico, que integra a análise interna e externa das obras. A análise interna visa compreender formalmente as esculturas, enquanto a análise externa explora a relação entre a produção artística e o contexto sociocultural do sertão nordestino. A articulação entre as duas abordagens é permanente, possibilitando entender como o ambiente, as vivências e o imaginário regional influenciam profundamente o processo criativo do Véio.

Essa proposta analítica dialoga com a perspectiva do estadunidense Leo Steinberg (1920–2011), que fez uma crítica à abordagem formalista da arte, especialmente àquela defendida por Clement Greenberg (1909–1994). No livro *Outros critérios*, ele afirma:

[...] encontro-me constantemente em oposição ao que é chamado formalismo; não porque questiono a necessidade da análise formal ou o valor positivo do trabalho efetuado pelos críticos formalistas sérios. Mas porque não confio em suas certezas, em seus instrumentos de medição, em sua indiferença satisfeita consigo mesma em relação àquela parte do todo artístico que seus aparelhos não medem. Não me agrada acima de tudo sua posição proibitiva — atitude que consiste em dizer a um artista aquilo que não deve fazer e, ao espectador, o que não deve ver.¹⁶

Ao rejeitar a exclusividade da análise formal, Steinberg sugere a ampliação dos parâmetros interpretativos para a crítica de arte. Essa concepção, que propõe a consideração de “outros critérios”, orienta o caminho metodológico desta pesquisa, que, no caso de Véio, busca compreender não apenas os aspectos formais das obras, mas também suas relações com o contexto sociocultural em que foram produzidas.

Durante essa viagem ao sertão sergipano, as fotografias capturadas também desempenharam um papel fundamental na estruturação do texto. Optou-se por apresentar quase todas nas transições entre os capítulos. Essa escolha procura não apenas evitar a interrupção do desenvolvimento da narrativa, mas também explorar o intervalo entre os eixos temáticos como um espaço propício à fruição das imagens.

¹⁶ STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 91.

Dispostas como pequenos conjuntos visuais, essas sequências funcionam como elementos de passagem, permitindo ao leitor observar as obras com mais atenção, ao mesmo tempo em que reforçam o diálogo entre texto e imagem.

As fotografias selecionadas têm como objetivo auxiliar a compreensão das análises realizadas e possibilitar ao leitor um contato direto com algumas das fontes utilizadas. Elas também buscam divulgar e dar visibilidade às obras e práticas preservacionistas de Véio, como o *Museu do Sertão* e seus esforços para a conservação da vegetação nativa.

Esses esforços dialogam diretamente com um debate de extrema relevância para o contexto atual: a relação entre o modo de vida capitalista e o meio ambiente. Seu trabalho nos leva a refletir criticamente sobre o impacto ambiental gerado pelo capitalismo e a importância de resgatar e valorizar práticas tradicionais que contribuem para a preservação da natureza.

A partir disso, torna-se evidente como o escultor sergipano borra e hibridiza campos aparentemente desconexos — como arte, história, sertão, preservação ambiental e museologia —, criando uma prática multifacetada que desafia classificações rígidas e possibilita novas formas de pensar e agir no mundo.

Contudo, trata-se de uma atuação marcada por limites. O campo de ação e pensamento de Véio está circunscrito ao sertão, onde se realiza plenamente. Suas preocupações são voltadas, prioritariamente, ao seu microcosmo. Embora revele um espírito contestador, sua visão de mundo permanece localizada, restrita ao contexto em que está inserido.

Além dessa delimitação territorial, o projeto de Véio carrega uma dimensão utópica que se ancora em uma relação nostálgica com o passado. Ao buscar preservar uma imagem idealizada de um sertão que sobrevive às transformações produzidas pelo capitalismo, o artista constrói uma narrativa que reafirma valores, saberes e modos de vida ameaçados de desaparecimento. No entanto, essa utopia não se traduz em um programa de transformação estrutural da realidade social, mas em uma tentativa de conservar certos traços culturais e éticos que ele considera fundamentais.

Nesse sentido, compreendo Véio como um artista, pensador e ativista, que articula um projeto político local pautado em uma produção e ações que evocam e

problematizam a história sertaneja. Essa é a hipótese central que estrutura e justifica a importância desta pesquisa.

Diante desse cenário, dois autores foram fundamentais para as reflexões propostas e a construção da narrativa: o crítico de arte Rodrigo Naves e o filósofo alemão Walter Benjamin (1892–1940).

Considerando a condição periférica e subdesenvolvida do Brasil, Naves formulou um conceito importante e que dá nome ao seu livro: “a forma difícil”. Essa ideia é desenvolvida no trecho a seguir, em que o autor apresenta suas características centrais:

A primeira constatação [...] foi a da renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte. A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. O abandono do ilusionismo perspectivista reforçou os limites físicos das obras e aumentou consideravelmente a presença dos elementos que as constituíam.

Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade.¹⁷

Dessa forma, ao defender que a arte brasileira possui essa “forma difícil”, isto é, que adere timidamente a autonomia da arte em relação à realidade, Naves destaca uma dimensão artesanal e aparentemente anacrônica diante das transformações provocadas pelo capitalismo, revelando uma particularidade essencial para compreender a arte brasileira. Diante desse contexto, Véio surge como um artista singular, cuja obra chamou a atenção de Naves e o levou a escrever um livro que contribuiu para as análises desenvolvidas neste trabalho.

¹⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 18–20.

Enquanto isso, as reflexões de Benjamin sobre a história, que buscam romper com uma “identificação afetiva” com os vencedores e problematizar o silenciamento dos “vencidos”, são essenciais para redefinir nosso olhar ao investigar tanto a história quanto o próprio artista. Para o filósofo alemão, nada do que aconteceu na história deve ser considerado como algo insignificante e descartável. Por isso, defende que é necessário “escovar a história a contrapelo”¹⁸, isto é, rememorar o passado com um olhar que busque redimir as pessoas, assim como suas lutas e resistências, que sistematicamente são invisibilizadas na história hegemônica. Foi essa abordagem crítica da história que motivou meu interesse por Véio e orientou sua escolha como tema desta pesquisa.

Outros autores foram importantes: Jeanne Marie Gagnebin (1949) e Michael Löwy (1938), para refletir sobre aspectos que atravessam a produção de Walter Benjamin; Durval Muniz Albuquerque Júnior (1961), para problematizar o trabalho historiográfico; e Ailton Krenak (1953), para repensar a relação entre o homem e a natureza. Além destes, ainda que sua presença no texto não seja tão evidente, Georges Didi-Huberman (1953) foi essencial para que eu pudesse estabelecer relações entre os escritos de Walter Benjamin e a arte.

Além dessas contribuições, para analisar a produção de Véio e compreender os possíveis sentidos que suas esculturas evocam, estabeleço um vínculo com a perspectiva apresentada pelo crítico de arte Luiz Camillo Osorio (1963), que defende:

[...] uma escrita que começa a se perceber criativamente, menos com o caráter de representar um sentido da obra analisada, portanto de ser uma escrita *sobre a obra*, para se assumir de modo mais exploratório, participando do processo aberto de criação de sentido, sendo assim uma escrita *com as obras*.¹⁹

¹⁸ Trecho da tese VII, do texto *Sobre o conceito de história*, em que Walter Benjamin apresenta a ideia de “escovar a história a contrapelo”: “[...] Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.”

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 70.

¹⁹ OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 16.

Desse modo, as reflexões propostas pela pesquisa procuram:

[...] repensar os modos de ser das próprias obras de arte, sublinhando um inacabamento e uma processualidade que as dotará de um sentido sempre a caminho, fazendo-se junto e através de sua inserção e disseminação no mundo.²⁰

Essa perspectiva reforça o caráter dinâmico da análise artística, especialmente quando aplicada às obras de Véio, que convidam a uma conversa constante com o meio em que estão inseridas. A partir dessa compreensão, estrutura-se esta dissertação, composta por três capítulos interdependentes, que se articulam em torno do projeto político e poético do artista.

No primeiro capítulo, *Um sertão*, exploro a relação do escultor sergipano com o seu contexto, destacando suas práticas preservacionistas. No segundo, *Um artista*, investigo sua visão de mundo, com foco em seu projeto político e na forma como ele compreende sua própria obra. No terceiro, *Uma obra*, analiso os dois grupos de escultura que compõem sua produção: as obras de “troncos fechados” e as obras de “troncos abertos”. Ainda que cada capítulo tenha um foco específico, os temas abordados dialogam entre si, revelando uma circularidade no texto e aprofundando a reflexão sobre as questões presentes em sua trajetória.

Ao longo desse percurso, desejo mostrar como a obra e as práticas preservacionistas de Véio fazem parte de um mesmo projeto político: identificar, resgatar, preservar e evidenciar a história de um povo sofrido e invisibilizado na história oficial do nosso país — o sertanejo.

Como sintoma do apagamento desse grupo, são raríssimas as produções acadêmicas sobre o artista do sertão nordestino. Assim, esta dissertação busca aprofundar a compreensão do legado de Véio e contribuir para uma narrativa mais justa e abrangente do Brasil.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

UM SERTÃO

O sertão que atravessa a obra de Véio não é apenas uma região geográfica, mas um espaço simbólico, tecido por memórias e experiências cotidianas. Localizado no Nordeste brasileiro, no Estado de Sergipe, esse sertão se concretiza de maneira particular em Nossa Senhora da Glória — território onde o artista vive e atua. Diante desse horizonte, busco destacar a dimensão subjetiva e histórica do sertão experienciada e elaborada por Véio ao longo de sua trajetória, o que significa, sobretudo, explorar o seu projeto político, que possui um viés utópico: a construção simbólica de um sertão que se contrapõe às transformações ditadas pela ordem capitalista. Essa utopia nasce de uma insatisfação diante dessas mudanças. Ela expressa um gesto de resistência que carrega um sopro de esperança — uma tentativa de sustentar outras formas possíveis de vida, que preservem valores, saberes e modos de existência ameaçados de desaparecimento. Nesse sentido, trata-se de compreender o sertão como um campo de forças que atravessa sua prática artística e preservacionista, conferindo-lhe sentido, densidade e enraizamento.

Assim, o sertão sergipano não é apenas onde Véio nasceu, mas também uma fonte de inspiração que permeia sua vida e arte. Sua conexão com essa região rica em histórias e tradições é marcada por diversas figuras significativas. Entre elas, Honório Silva possui um significado especial para o escultor sertanejo.

Honório é um poeta negro do sertão sergipano, descendente de escravizados, que morreu na década de 1930. Desconhecido até mesmo pelas pessoas da região, é mais uma personagem da nossa história que pertence a grupos socialmente excluídos, tendo sua vida e produção apagadas. Contudo, Véio tornou-se guardião de sua memória, revelando sua importância em meio ao silêncio que o envolve.

Véio conheceu Honório por meio da filha do poeta, Ana, que faleceu há muito tempo. Ao recordar as conversas que tinham, revela o significado dessa descoberta: “Ela contava muita coisa dele. [...] Nunca esqueci como ela conversava comigo, e foi algo que me marcou muito na infância.”

Em uma de nossas conversas, o escultor sergipano descreveu a relevância do poeta:

Ele criou o primeiro cartório em Glória. Tudo que acontecia, ele tinha o livro dele, ele anotava. [...] Então qualquer coisa que acontecia, se dizia: “Vai lá em Honório. Procura Honório, que ele sabe”. Aí ele dizia que foi em tanto de tanto de tanto. Então para mim foi o primeiro cartório, porque ele registrava tudo e não foi valorizado em momento nenhum. Aprendeu a ler debaixo dos pés de pau com os carteiros viajantes e não teve escola, mas era um dos grandes poetas, ele escreveu sobre a presença de Lampião na cidade, então foi uma série de coisas.

Ao longo de seus relatos, Véio frequentemente mencionava Honório, lamentando a falta de reconhecimento que ele enfrentou: “nunca falaram nada sobre ele”. Diante desse apagamento, não existem registros escritos dos seus poemas. Véio é uma das poucas pessoas que sabe alguns trechos deles, como o artista aponta:

Completo mesmo eu não sei nenhum, só algumas estrofes das quais ela (Ana) [...] tinha também o conhecimento. Dizia por partes, ela não dizia do começo ao fim.

Estefânia, uma professora de Santos (SP) que Véio recebeu em sua cidade, também conhece alguns poemas. Entre eles, havia um poema de Honório que ele fazia questão de repetir sempre que podia:

Se o passado voltasse, seria o futuro da vida, como o passado não volta, a minha vontade é perdida. Se encontrasse uma dondom, eu ainda mudava os passos, como o passado não volta... ah se o passado voltasse.

O entusiasmo de Véio por esse poema é algo simbólico, pois reflete uma nostalgia pelo passado que permeia suas obras e seus discursos. A admiração por Honório também revela afinidades mais profundas entre os dois. Ao ser considerado pelo escultor sertanejo como o criador do primeiro cartório da cidade, por registrar com minúcia tudo o que acontecia em Nossa Senhora da Glória, Honório antecipava, à sua maneira, o gesto preservacionista que marca a prática artística de Véio. Ambos partilham o impulso de guardar a memória de um lugar e de um povo que constantemente enfrenta o risco do esquecimento. Além disso, o fato de serem autodidatas os aproxima como figuras que, apesar das limitações impostas por seu

contexto, desenvolveram um saber próprio, elaborado fora das instituições formais. Essa semelhança é ainda mais significativa quando se considera que atuam em um cenário onde a arte é pouco valorizada e seus protagonistas raramente são reconhecidos. Assim, a memória de Honório preservada por Véio ressoa como uma extensão do seu próprio projeto: manter viva a história de personagens invisibilizados, cujas contribuições escapam aos registros oficiais.

Além de Honório, o artista sergipano também mencionava os “três reis” do sertão: Luiz Gonzaga, Padre Cícero e Lampião, representando-os em algumas de suas obras.

Para ele, essas personalidades são pilares da identidade cultural sertaneja:

Luiz Gonzaga era o rei da sanfona, que qualquer festa junina tem que ter Luiz Gonzaga, o padre porque qualquer pedido de socorro do homem sertanejo recorre a Padre Cícero, e o Virgulino, quando tem qualquer valentia, Zé Lampião. Então esses três marcaram época e continuam ainda com as mesmas tradições.

No entanto, sua maior ligação se dá com os dois primeiros: Luiz Gonzaga, pois “fala muito das nossas coisas”, e Padre Cícero,

porque todas as doenças que médico não resolvia, e nem chá, recorria ao Padre Cícero [...], tudo era recorrido a Padre Cícero. E na mentalidade do nordestino, eles achavam que era conseguido a graça através da influência do Padre Cícero. Os romeiros, como teve agora dia dois de novembro, a grande festa do aniversário da morte dele, então vai mais de não sei quantas mil pessoas ainda com essa fé, outras vão para roubar também, outras vão quengar, mas a fé é maior, daqui sai não sei quantas caravanas de ônibus, pau de arara, e vão em busca da fé do Padre Cícero hoje.

Apesar do respeito ao Padre Cícero, a relação de Véio com a religião católica é bastante distinta do contexto ao seu redor, marcado por uma forte devoção cristã. Ao ser perguntado se era muito religioso, o escultor sertanejo respondeu:

eu tenho uma religião que tem muita gente, mas não é valorizada. Porque tem o ateu, tem o protestante, tem o evangélico, tem o católico, tem o apostólico, e a minha, talvez, que seja a religião de muita gente, mas não é reconhecida, que é o à toa, eu entro em qualquer lugar e saio, mas não me apego a religião nenhuma, porque nem dou dinheiro a padre e nem a pastor. Então, eu vejo uma exploração com a pobreza da religião que cada um tem, que faz uma promessa, porque tem que dar dinheiro para a igreja, tem que dar dinheiro para o padre, tem que dar dinheiro para o pastor. Eu não dou não, porque eu acho muita exploração. Você bota aí, só vê os pastores curando o povo, tudo mentira, não tem uma verdade ali, [...] isso é comum na televisão, devia ser proibido, é uma propaganda enganosa.

Ainda assim, sua obra revela como os símbolos religiosos seguem presentes no imaginário popular, não como expressão de fé pessoal, mas como parte do repertório cultural do sertão. Em uma de suas esculturas, Véio retoma a imagem do cruzeiro (figura 39), revelando a força simbólica que ele carrega para a memória coletiva:

[...] aqui era um símbolo da religião, que era a cruz, o cruzeiro, era maior e onde tinha, eles botavam promessas, enterravam as pessoas que não foram batizadas e os professores levavam os alunos para cumprimentar, batendo a cabeça nos quatro ângulos, para abrir a memória, isso era comum que acontecia, o professor levava onde tinha um cruzeiro, para que as crianças batessem a cabeça para abrir a memória.

Esse relato evidencia que, mesmo assumindo uma postura crítica em relação às instituições religiosas, o artista sergipano reconhece o papel que esses elementos ocupam na formação cultural e simbólica do sertão. A apropriação crítica dos elementos do sertão também se estende a personagens históricos que, embora marcantes, não são necessariamente celebrados por ele. Em relação a Lampião, Véio não se identifica, pois:

[...] ele partiu para a ignorância, para a violência, então ele não sabia discutir, e nem também respeitar, ele era a lei. Então, qualquer coisa que um dissesse, ninguém respondia o capitão, ele não aceitava que você discordasse dele, então era ele e ele.

Quando questionado por que Antônio Conselheiro não foi citado como um representante importante do Nordeste, Véio explicou:

O Antônio Conselheiro se fixou nas margens do Jeremoabo, no Sertão da Bahia, e criou a revolução dele, de acordo com pessoas que acreditavam na fé, na sabedoria dele, no apoio espiritual. [...] Na minha imaginação, todas essas pessoas, como Conselheiro, como Padre Cícero, eram pessoas que tinham o dom da experiência e da sabedoria, mas que na verdade, [...] a fé daquela criatura que ia até eles era que faziam deles serem um líder, porque ele conseguia trazer aquele público e aquele público acreditava naquela fé toda. Mas como o Conselheiro teve as batalhas, teve aquelas derrotas, ele não se rendeu, ele deixou que todos se acabassem [...]. E Conselheiro entregou mais de mil. [...] Então eu vejo assim, que como líder, eu não aprovo a parte de tantos inocentes morrerem acreditando em uma criatura que era um profeta, não vejo por onde eu acreditar em Conselheiro.

Ao mesmo tempo em que reconhece a importância de certas figuras para a construção da identidade nordestina, o escultor sertanejo também revela uma postura crítica diante de personagens cuja trajetória histórica costuma ser romantizada. Sua recusa em se identificar com Lampião, por exemplo, está diretamente ligada à problematização da violência como forma de autoridade e poder. Esse olhar questionador também pode ser observado quando o artista se refere a Antônio Conselheiro: embora reconheça a força simbólica de Canudos, Véio questiona sua responsabilidade diante da tragédia que vitimou milhares de seguidores. Nesse sentido, ele não adota um olhar idealizado sobre essas figuras, mas reflete sobre as consequências de suas ações, demonstrando uma criticidade histórica que atravessa suas falas e se revela também em sua produção artística.

Essa perspectiva não se limita à análise de personagens históricos. Sua visão sobre a religião, marcada pelo ceticismo diante das instituições e pela rejeição à exploração da fé popular, aponta para uma postura politizada, que desafia as estruturas estabelecidas no sertão. Mesmo quando resgata símbolos como o cruzeiro, não o faz por devoção, mas como forma de evidenciar práticas culturais, preservar a memória coletiva e retomar a tradição, reafirmando seu lugar como um observador crítico e sensível do seu tempo.

A maneira como Véio reflete sobre figuras históricas e sobre a religiosidade no sertão se articula ao seu interesse pelo universo do folclore, que, para ele, também desempenha um papel central na formação da identidade cultural da região. Em nossos diálogos, ele destacou a importância das lendas e mitos que permeiam a cultura sertaneja, como o Fogo Corredor, a Caipora e o Lobisomem. A respeito deste

último, o artista sergipano produziu uma obra (figura 33) inspirada na narrativa popular, e a descreveu da seguinte forma:

é a história do lobisomem, os seis meninos aqui é tudo homem, o sétimo teria que ser uma mulher. Se fosse homem, o mais velho ia ter que batizar o mais novo, e essa é a preocupação dela. É por isso que ela está com a mão sobre a cabeça.

Sobre a Caipora, o escultor contou um episódio que exemplifica como essa figura habita o imaginário sertanejo:

O pessoal chama a Caipora como um protetor dos animais de pele, ela aparece muitas vezes com as pernas para trás, aparece como outro animal e ela defende os bichos de pelo, não é de pena. E muitas vezes o sono [...] contribui para a existência da Caipora, porque tem um tio meu que foi caçar, na época chamava espera, a “espera” é você fazer um palanquezinho assim como esse e ali você sobe e fica ali esperando os veados. O veado, o caititu, ele vinha para você abater. O animal vem pelo chão, mas você está sentado lá em cima e ele foi esperar um veado e foi mais um irmão meu, o Maninho, que era caçador também, aí foram, fizeram a espera aqui e a outra ali e ficaram, umas horas viram alguma coisa assim de movimento [...]. E o velho não sei como foi, eu creio que foi dormindo, (inint) ²¹ soltou um pum tão grande, encostado ali, que ele pensou que tinha sido (inint), aí o moleque pensando que era ele, então aí depois eles decidiram que era a Caipora. Outro foi esperar o veado, ele fez o palanquinho dele e sentou. Aí com poucas horas ele disse que viu chegar uma figurazinha com os pés para trás, com um negócio como um machado e começou a balançar o pauzinho que estava, (inint). Aí balançou, um lado caiu tudo, aí ele soltou a espingarda assim nessa altura, ficou dessa altura, ele soltou a espingarda, (inint), a espingarda se espatifou no chão, caiu lá de cima, eu digo, pode ser ele sonhando que tinha visto chegar essa figura e ele soltou a espingarda para descer para o outro lado, para não cair, mas era coisa da Caipora. E aqui tinha muitos animais, ainda hoje tem, eles fazem uma trança na crina do animal, que não tem quem desmanche, isso eu vi muitas aqui, aí como é que faz? Diz: “é o vento”, não, é a Caipora, todo mundo vê e isso é verdadeiro.

Além dessas figuras históricas e do folclore, a vida cotidiana e as práticas sociais do sertão também desempenham um papel fundamental na construção da identidade cultural sertaneja. A feira de Nossa Senhora da Glória, por exemplo, é um espaço privilegiado de convivência e de preservação de tradições, funcionando como um verdadeiro ponto de encontro entre o passado e o presente. Como descreve o pesquisador sergipano Fernando Lins de Carvalho (1948–2018),

²¹ inint: palavra ou trecho ininteligível.

espaço econômico, social e cultural, a feira de Nossa Senhora da Glória, em suas barracas de lona ou bancas de caixotes, de tudo vende. Verduras, frutas, cereais, carne verde, de charque, de sol, temperos, ervas, beiju, bolos de todas as qualidades, queijo coalho, mariola, sapatos, alpercatas, selas e arreios, roupas de nylon e algodão, fitas e discos com os últimos lançamentos musicais ou garrafadas milagrosas, esta é a feira de Glória, um caleidoscópio de coisas e gentes. Núcleo geo-econômico do Sertão Sergipano, mais do que um simples local de compra e venda, a feira de Glória funciona ainda como um ponto de encontro, de festejos, de vida social.²²

Nesse cenário, a feira é um lugar onde as histórias ainda são compartilhadas, contrastando com a impessoalidade dos supermercados das grandes cidades. Assim, não é apenas um local de comércio, mas um espaço onde as pessoas se conhecem, negociam e cultivam a memória coletiva do sertão sergipano. Por isso, Véio, que sempre valorizou as relações pessoais e a preservação da história e das tradições locais, é um assíduo frequentador dessa feira.

As práticas sociais do sertão, como a feira de Nossa Senhora da Glória, estão profundamente entrelaçadas com o ambiente natural de que fazem parte. Essa relação cotidiana com a terra, os animais e os ciclos da natureza é central na vida sertaneja e se expressa também na visão de mundo de Véio. Nesse sentido, é possível aproximá-la da perspectiva apresentada pelo líder indígena Ailton Krenak.

Para Krenak, a lógica ocidental “carrega a ideia de cultura em oposição à de natureza”.²³ Segundo ele,

fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade.”²⁴

Diante dessa separação, a humanidade naturalizou uma hierarquia entre esses dois mundos criados, passando a dominar, explorar e consumir a Terra. Em contraposição a esta racionalidade,

²² CARVALHO, Fernando Lins de. *O universo simbólico de Véio*. [S.l.]: Museu de Arqueologia de Xingó, Universidade Federal de Sergipe, [S.d.]. p. 7.

²³ KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 84.

²⁴ KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 83.

os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade.

25

Nesse sentido, Véio, como artista sertanejo, emerge como mais um integrante dessa “sub-humanidade” ao desafiar a perspectiva hegemônica “que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.”²⁶ Assim como os integrantes desse grupo, ele mantém uma relação intrínseca com o meio ambiente e repensa a sociabilidade, incluindo todas as formas de vida.

Essa visão se reflete na maneira como o escultor sergipano trabalha com sua matéria-prima, a madeira, como podemos perceber pela descrição do próprio artista:

A madeira, aqui, nós tínhamos em grande quantidade. Hoje não, no sertão ainda há um grande desmatamento. O sertanejo vive da roça e do pasto, onde tem uma reserva, ele corta pra plantar palma e capim pra um jegue, um cavalo. Não há fiscalização nem orientação pra ele preservar para o seu futuro. Então, no sertão só tem pasto, e quando há um desmatamento, eu aproveito esse material praticamente morto e dou vida a ele transformando em arte. Eu tenho a minha reserva, mas eu só replanto, pra no futuro pelo menos se ter conhecimento de que aqui era mata, tinha uma vegetação riquíssima. Então, quando alguém joga um material fora, queima uma roça ou derruba uma árvore, eu aproveito. Aqui é tudo madeira reciclada que eu aproveito, até por quarenta anos ainda eu posso transformar isso tudo em gente, bicho, arte.²⁷

Além de utilizar madeira reciclada, Véio também adquiriu uma reserva próxima ao seu sítio para conservar a vegetação nativa. Rafael Alves Scarazzati (1980), pesquisador e colecionador de sua obra, destaca essa perspectiva ao relatar uma visita realizada à área em companhia do artista:

²⁵ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 21.

²⁶ KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 82.

²⁷ Véio, apud INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 50.

Caminhar com ele pela mata é ouvir os nomes das árvores, e aprender o que cada uma oferece. Mas deve ser sublinhado que Véio não retira madeira daí para os seus trabalhos, não a concebe como fonte de matéria-prima, ao contrário do que se imagina e se espera de um escultor que detém uma área de floresta. O artista conta que não extrai nada. Em minhas andanças com ele pela reserva, apontei diretamente para um tronco morto, caído no chão, e ele disse-me que a terra o comeria, fazendo-o voltar à própria mata, estava em processo. Assim, a madeira que usa como matéria de expressão, que reinsere no ciclo da vida, é a que seria destruída, descartada.²⁸

Em um diálogo, Véio revela os motivos dessa sua relação íntima e singular com o mundo natural:

[...] o que eu gosto da mata é justamente em razão de ser uma coisa dos primitivos, de você ter muito acesso a vegetação, de você saber como era utilizado aquele tipo de árvore, onde os animais, os bichos, se escondiam, sobreviviam. Então, o mato eu gosto em razão de ter uma forma ancestral, de estar vendo e vivendo uma coisa que outros viveram há cem, duzentos ou mais anos atrás, eu gosto da mata em razão disso, de ter essa participação de preservação, junto com a coisa que os outros destroem.

As falas de Véio revelam uma consciência ambiental profundamente enraizada em sua vivência sertaneja e em sua relação com a madeira, a partir da qual desenvolve seu fazer artístico. Sua preocupação com o desmatamento não se expressa apenas em palavras, mas em práticas concretas, como o uso exclusivo de madeira descartada e a criação de uma reserva próxima ao seu sítio.²⁹ Essa postura

²⁸ SILVA, Rafael Alves da; SANTOS, Laymert Garcia do. Véio e a problematização do contemporâneo. In: *Revista Nada*, n. 18, p. 98–109, 2014. p. 105.

²⁹ Em diálogo com essa preocupação ambiental, o historiador Nicolau Sevcenko (1952–2014) chama a atenção para a gravidade dos impactos provocados pela ação humana no planeta:

“[...] não apenas é patente que o meio ambiente está saturado de produtos tóxicos, mas, o mais grave, não sabemos exatamente qual é o impacto de longo prazo que esse quadro terá sobre a nossa espécie e as demais. Estamos no escuro, tanto pela amplitude como pela condição recente desses fenômenos. Como diz a bióloga Theo Colborn:

‘As alterações que estamos observando funcionam como uma espécie de experiência em âmbito global — com a humanidade e todas as formas de vida da Terra atuando como cobaias... Novas tecnologias são concebidas numa velocidade estonteante e postas em prática numa escala sem precedentes no mundo inteiro, muito antes de podermos avaliar seu possível impacto sobre os sistemas naturais ou sobre nós mesmos.’”

SEVCENKO, Nicolau. *Corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 99–100.

evidencia uma ética que se contrapõe diretamente à lógica predatória do consumo que rege o modo de vida capitalista.

Ao mesmo tempo, suas declarações demonstram uma relação afetiva com a mata que ultrapassa a questão ecológica. A vegetação nativa é percebida como um elo com o passado, com modos de vida ancestrais que resistem no presente por meio da memória e da prática. Tal dimensão nostálgica mostra que a floresta não é apenas um espaço físico, mas também simbólico, onde sobrevivem saberes, experiências e relações soterradas.

Diante disso, a natureza torna-se uma parceira no processo de criação de suas obras: “É só saber usar. Dessa minha parceira pego muita coisa já em andamento.”³⁰ Essa ideia de coautoria com o mundo natural é reforçada quando o artista descreve seu processo criativo.

[...] é difícil encontrar a matéria-prima para sua imaginação; você encontra a matéria-prima e passa a aprimorar sua imaginação sobre o que está vendo. Vejo uma árvore, olho e penso o que posso fazer nos galhos e troncos, vejo ali, não crio a árvore na minha cabeça antes: “Eu vou pegar uma árvore assim.” Não, crio depois que vejo a matéria-prima.

[...] Determino o que vou fazer quando vejo o material, não raciocino: “Vou encontrar uma árvore para fazer tal bicho.” É na hora que vejo.³¹

A citação evidencia uma lógica criativa que não parte de um projeto prévio ou de uma imposição formal à matéria. Ao contrário, sua disposição em dialogar com o mundo natural revela uma prática artística marcada por sensibilidade, respeito e improvisação. A criação não nasce de uma ideia que antecede a forma, mas de um acontecimento — o encontro com a madeira desencadeia o gesto escultórico. Há algo nesse processo que lembra o olhar infantil de ver desenhos nas nuvens: trata-se de perceber formas sugeridas, abrir-se à imaginação e deixar que a natureza conduza o percurso criativo. Desse modo, ela não é um recurso a ser explorado, mas um interlocutor com quem se constrói a obra.

³⁰ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 14.

³¹ Véio, apud NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 150.

Esse modo de criação, profundamente vinculado à escuta e ao convívio com o meio ambiente, revela-se também nas reflexões do artista sobre sua relevância no cotidiano. Ao ser perguntado sobre a importância da natureza, Véio oferece uma resposta poética e reveladora: “É importante, sim. É como a aranha. A aranha vive do que tece.” O vínculo estreito com o seu ambiente natural torna difícil para ele se adaptar às grandes cidades, quando precisa viajar para as suas exposições. Tal dificuldade se expressa em uma de suas falas: “um véio, um tabaréu daqui do sertão botar o fundilho num avião e descer lá em Paris e descer em Veneza, Madri, é uma solidão da porra.”

A frase revela um sentimento paradoxal diante do reconhecimento de sua obra para além do sertão: ser celebrado nos grandes centros da arte, como Paris, Veneza ou Madri, acaba se tornando em uma experiência de isolamento. Nesse sentido, a “solidão da porra” a que se refere parece ganhar uma dimensão existencial, como se sua presença ali significasse um desenraizamento, e não uma celebração.

Permanecer em sua terra natal é, ao mesmo tempo, um gesto de preservação, uma forma de resistência simbólica e um modo de permanecer próximo de sua fonte de inspiração. No entanto, essa decisão também implica restrições concretas: intensifica seu sentimento de inadequação, reduz suas possibilidades de interlocução, dificulta sua circulação no meio artístico e limita o alcance transformador de suas ideias.

Dessa forma, essa opção por permanecer no sertão, próximo à natureza e às suas referências culturais, não configura um modelo pleno e ideal de existência, mas um caminho marcado por tensões, ambiguidades e dificuldades — aspectos que o próprio artista reconhece em muitas de suas falas. Portanto, sua trajetória revela um modo singular de habitar o mundo, cujas potências e limitações atravessam tanto sua atuação política quanto sua produção artística.

É dentro dessa complexidade que sua relação com o meio ambiente adquire ainda mais densidade. Para Véio, a natureza é mais do que um ponto de partida para suas esculturas; é espaço de pertencimento. Todas as manhãs, ele caminha e se senta sozinho em sua reserva, estabelecendo um diálogo íntimo com o ambiente ao seu redor. Esse ritual matinal intensifica sua ligação com a terra, fortalecendo sua convivência com o mundo natural. Com isso, o escultor sertanejo não só cria com a

natureza, mas vive em profunda harmonia com ela, desafiando as convenções do mundo capitalista e propondo uma visão alternativa de coexistência.

Assim como preserva a vegetação nativa, Véio também se dedica à conservação da memória e dos modos de vida sertanejos. Dentro de seu próprio sítio, ele construiu um museu bastante diferente do convencional, o *Museu do Sertão*. Em diálogo direto com este museu, “ergueu também recantos temáticos: a casa do ferreiro, a casa do sertanejo, a casa da farinha, uma pequena igreja com noivos sertanejos e um presépio.”³² Nestes espaços, o escultor dedica-se à preservação do que ele chama de “história primitiva do homem do campo”. Segundo o próprio artista, ele começou a formar sua coleção por volta de 1960, adquirindo o acervo ao longo dos anos com grande esforço, financiando pessoalmente cada peça com os recursos obtidos pela venda de suas obras. Ao descrever o acervo, ele afirma que ali se encontra “toda a história do município” de Nossa Senhora da Glória, em Sergipe, retratando “como foram as coisas, o que era, como se passou.” Entre os exemplos dessa preservação, destacam-se as maquetes que construiu da cidade de Nossa Senhora da Glória (SE), na década de 1940, e das casas que “marcaram época” (figuras 2 e 3). No entanto, ele privilegia a história daqueles que são marginalizados nesse contexto, ou seja, os mais pobres do sertão, que enfrentam diariamente as dificuldades de uma vida marcada por privações e obstáculos, algo que fica evidente em muitas de suas falas.

Eu passei 4 mil peças para a universidade, tenho uma coleção muito grande lá de miniaturas; os primeiros telefones, daqueles que chegaram aqui e eram assim; aquelas radiolas com bocas assim. Tudo aquilo foi meu, mas eu não podia tê-los mais, porque era um acervo da elite, e eu não me adaptava com esse negócio de “Olhe, isso aqui foi o primeiro telefone em que falaram”. O sertão nunca falou em telefone, então passo essa parte da burguesia e fico com as coisas antigas que ninguém conhece. Isso aí todo mundo conhece lá para o Sul [...], mas aqui no sertão ninguém conhecia.³³

³² CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 14.

³³ Véio, apud NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 138.

Ao recusar manter em sua coleção objetos associados à elite, Véio explicita uma crítica ao processo histórico de silenciamento das classes populares. Portanto, sua curadoria é guiada por um compromisso ético com a memória dos esquecidos. A escolha de descartar “o primeiro telefone em que falaram” e priorizar “as coisas antigas que ninguém conhece” revela um esforço de reorientar a história a partir das margens. Assim, o que ele constrói não é apenas um museu, mas uma resposta à lógica dominante que privilegia os feitos da elite em detrimento da experiência cotidiana do povo do sertão.

Essa perspectiva crítica também aparece quando o artista é questionado sobre sua motivação para preservar toda essa história. Sua resposta foi curta e direta: “Pelo nome, Véio, porque ninguém fez nada pelos velhos.” Pela mesma razão, ele não vê grande distinção entre o seu papel como artista e curador do museu que ele próprio criou, pois ambos fazem parte do mesmo propósito: dar protagonismo às pessoas esquecidas de sua região ao longo da história.

Thales: E você acha que [...] o *Museu do Sertão* faz parte da sua obra?

Véio: Faz, desde o nome. [...] Véio é um nome derivado do passado, as coisas antigas, as pessoas, ali é um “véio”. [...] O Véio veio dessa origem. Então, aquelas coisas são velhas também, é uma parceria.

Thales: Você e elas.

Véio: Sim, é uma parceria. As coisas velhas e o Véio que preserva aquelas coisas.

Nessa parceria entre o seu trabalho como curador e artista, as suas obras expostas no *Museu do Sertão* dialogam, sem gerar grande estranhamento, com os objetos que fazem parte da sua coleção. Essa convivência harmônica pode ser percebida na figura 5, na qual uma de suas esculturas, que remete formalmente às carrancas — que ficavam nas proas das barcas que circulavam pelo rio São Francisco no passado —, está disposta ao lado de objetos antigos da cultura nordestina. A obra parece se integrar no ambiente, confundindo-se com os demais elementos da cena, como se não ocupasse o lugar tradicionalmente reservado à arte, mas fizesse parte de um todo bastante orgânico. Segundo o curador suíço Hans Ulrich Obrist (1968),

Montar uma coleção é encontrar, adquirir, organizar e guardar itens, seja em uma sala, casa, biblioteca, museu ou galpão. É também, inevitavelmente, uma maneira de pensar sobre o mundo: as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações. A formação de coleções, pode-se dizer, é um método de produzir conhecimento.³⁴

Nesse sentido, Véio montou uma coleção que evidencia “o perigo de uma história única”,³⁵ valorizando uma cultura muitas vezes negligenciada pela história hegemônica. Como reflete o espanhol Manuel Borja-Villel (1957), ao interpretar Walter Benjamin,

coleccionar é uma forma de conhecimento que está intimamente ligada à memória, e se caracteriza por sua riqueza e sua capacidade de mobilização, de favorecer associações repentinas e produzir vínculos não antecipados entre uma experiência do presente e outra do passado. Toda coleção autêntica se afasta, assim, da mera acumulação de lembranças e “materiais mortos”, e pode constituir uma reserva de experiências e imagens imensa, polimórfica e aberta. Confunde qualquer linearidade, interrompe a temporalidade e se inclina em direção à descoberta do potencial utópico do passado.³⁶

Desse modo, o *Museu do Sertão* transcende as formas convencionais de exposição encontradas em museus e galerias, constituindo-se como um modo de resistência às narrativas dominantes.

³⁴ OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 55.

³⁵ O termo “o perigo de uma história única” é uma referência ao título do livro da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (1977), no qual a autora reflete que: “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso.”

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 33.

³⁶ BORJA-VILLEL, Manuel. *Campos magnéticos: escritos de arte e política*. Belo Horizonte, MG: Editora Âyiné, 2023. p. 199.

Um aspecto importante que torna este museu particularmente singular é sua localização: ele está situado no sítio do próprio escultor, inserido no contexto que seu acervo retrata — a vida sertaneja. Esse diálogo estabelece uma relação híbrida entre a vida do artista e o museu, proporcionando uma compreensão mais profunda tanto de Véio quanto da história do “homem primitivo do campo”. Além disso, enquanto quase todos os museus estão situados em grandes cidades e cercados pela arquitetura urbana, o *Museu do Sertão* destaca-se por seu cenário sertanejo e por estar em uma casa típica da região, o que reforça sua identidade e nos permite questionar e expandir as noções tradicionais do que concebemos por museu.

Ao entrar no *Museu do Sertão*, o visitante é imerso em um ambiente único: muito escuro, pouco higienizado e sem identificação das obras e objetos que compõem o acervo. Em um percurso labiríntico e sem roteiro, ele pode percorrer livremente o espaço e estabelecer conexões e narrativas próprias. Essas características aproximam o *Museu do Sertão* de uma lógica de “arquivo”, que se distingue de muitos museus convencionais. De acordo com Borja-Villel, o conceito de “arquivo”:

[...] inclui no mesmo nível documentos, obras, livros, revistas, fotografias etc. Rompe a autonomia estética, que separa a arte de sua história, repensa o vínculo entre objeto e documento, abre a possibilidade da descoberta de territórios novos, situados além dos desígnios da moda ou do mercado, e implica a pluralidade de leituras. A correspondência que se gera entre o fato artístico e o arquivo produz deslocamentos, derivas, narrativas alternativas e contramodelos.³⁷

As palavras de Borja-Villel ajudam a compreender como o museu de Véio rompe com a museologia tradicional e propõe novas formas de relação com o acervo. Ao não estabelecer uma hierarquia entre os objetos, e ao dispensar rótulos e percursos fixos, o espaço convida o visitante a construir narrativas alternativas e abertas, em sintonia com os “deslocamentos” e “derivas” mencionados na citação.

³⁷ *Ibid.*, p. 245.

Nesse ambiente disruptivo, o diálogo com o Véio revela-se fundamental para atribuir significados mais profundos às obras e objetos, destacando a importância da história oral e da presença do artista sergipano na instituição que ele mesmo criou. ³⁸

Esse aspecto do museu contrasta bastante com o mundo em que vivemos, onde a arte de narrar, ou seja, contar histórias, “está em vias de extinção”, ³⁹ como argumenta Walter Benjamin. Segundo ele,

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. ⁴⁰

Para o autor, um dos elementos fundamentais para o declínio dessa arte de narrar é a difusão desproporcional da informação em um mundo permeado por tecnologias e meios de comunicação de massa, em que a dimensão artesanal vai sendo cada vez mais substituída e apagada das relações e práticas humanas.

³⁸ A importância de testemunhos dialogarem com os visitantes em museus que abordam questões e temáticas invisibilizadas no Brasil me remete, apesar das diferenças em muitos aspectos, à atuação dos Mestres de Saberes, no *Museu das Culturas Indígenas*, situado em São Paulo. De acordo com o site do museu: “Os públicos escolares e espontâneos são recebidos no MCI pelos Mestres de Saberes: indígenas guarani, pankararu e wassu-cocal, que exercem o acolhimento, mediam o contato do público com as exposições e instalações, elaboram e desenvolvem projetos e oficinas e, principalmente, se propõem a desconstruir possíveis estereótipos trazidos pelo público e ampliar as perspectivas que se têm sobre os povos indígenas. Os mestres falam de sua própria cultura, seus modos de viver em suas comunidades e a organização de suas aldeias ou locais de moradia, em uma perspectiva plural de experiências indígenas em contextos urbanos (cidades, aldeias e comunidades)”.

Disponível em:

<https://museudasculturasindigenas.org.br/transformacao-e-saberes/mestre-de-saberes/>.

Acesso em: 15 mai. 2024.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213.

⁴⁰ *Ibid.*

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação.

⁴¹

Ao contrário da informação, a narrativa floresceu em um meio artesão e é uma forma artesanal de comunicação. Benjamin observa que:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. ⁴²

O filósofo alemão reforça essa ideia ao sugerir que o narrador mantém uma relação artesanal com a matéria-prima de sua arte — a experiência:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria — a vida humana — não seria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a própria e a alheia — transformando-a num produto sólido, útil e único? ⁴³

Essa concepção de narrativa encontra eco no pensamento de Jorge Larrosa Bondía (1954), que também se debruça sobre o esvaziamento da experiência no mundo em que vivemos. Em diálogo com Benjamin, ele afirma:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

⁴¹ *Ibid.*, p. 219.

⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁴³ *Ibid.*, p. 239.

[...] A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. ⁴⁴

Ao destacar a necessidade de uma temporalidade dilatada e uma abertura à escuta e ao encontro, Larrosa retoma a crítica benjaminiana ao ritmo frenético e à consequente escassez de experiências significativas no capitalismo.

As questões levantadas por Benjamin e Larrosa dialogam com o modo como Véio se relaciona com sua produção artística e com o seu contexto sertanejo. Em suas obras e narrativas, há uma escuta atenta da memória coletiva e uma valorização da experiência vivida, que escapam à lógica acelerada e descartável da contemporaneidade. Assim, o escultor sertanejo pode ser compreendido como uma sobrevivência desse narrador que “retira o que [...] conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros” ⁴⁵. Como afirma o próprio artista:

É difícil, hoje em dia, encontrar quem conta histórias. E quem ouve também. Ninguém quer saber do passado. Porque está todo mundo moderno [...] Minha admiração pelas histórias não foi porque eu li nada, não. Foi só de escutar mesmo. Elas são sobre a vivência de um povo e a história dele, um povo sem reconhecimento. ⁴⁶

Essa valorização da escuta e da transmissão oral também aparece quando Véio recorda os antigos “contadores de estórias”, os trancosos, figuras fundamentais da cultura sertaneja:

⁴⁴ BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20–28, 2002. p. 21 e 24.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 217.

⁴⁶ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 99.

Os contadores de estórias (trancosos) são pessoas importantes para a cultura, são pessoas idosas que contribuíram com a história da vida na sociedade nordestina que não tem nada escrito nem fotografado do passado. Faziam-se reuniões em casas às noites. Cada casa tinha 4 a 5 pessoas que contavam causos, assombrando ou alegrando alguém. Os trancosos não sabiam a realidade dos filósofos, mas sabiam estórias inventadas pela própria comunidade. Foi assim que pude conhecer toda a história, a cultura, o que era o serrote do burro, o estaleiro, as superstições da Santa Cruz.⁴⁷

A figura dos trancosos, lembrada por Véio, revela-se como uma das expressões mais genuínas da tradição oral sertaneja e pode ser diretamente relacionada ao narrador descrito por Benjamin. Esses contadores de histórias não possuíam uma formação acadêmica formal, tampouco recorriam a registros escritos para legitimar seus relatos; seu saber era transmitido pela oralidade e nutrido pela experiência coletiva da comunidade. Portanto, trata-se de um conhecimento que resiste à lógica da informação rápida e efêmera, típica do mundo capitalista, e que se ancora na vivência e na memória partilhada. É nesse universo que Véio se forma, não por meio de escolas ou livros, mas da escuta atenta desses mestres da oralidade, absorvendo não apenas o conteúdo das histórias, mas também os modos de contá-las. Ao assumir para si essa herança, o artista torna-se também um narrador à maneira benjaminiana, um mediador entre o passado e o presente, entre a memória e o esquecimento, ajudando a manter viva uma forma artesanal de transmissão de saber que, como o filósofo alemão observa, “está em vias de extinção”.

Dentro desse contexto, o *Museu do Sertão* é um local que preserva essas narrativas de uma história que resiste em ser apagada. Entre os objetos do acervo, Véio destaca os pilões que eram usados pelos ricos e pelos pobres no sertão nordestino (figura 15), revelando a desigualdade presente na região:

O pilão tinha dois tipos, pilão [...] que era do rico, porque tinha a boca de pisar o milho e a outra de (inint) café, [...] o café era exclusivo em uma boca só, era para não ficar o sabor no arroz, nem no milho, para fazer o fubá, [...], era uma boca de um e uma de outro. O pobre se lascava aí, era uma boca só.

⁴⁷ Véio, apud CARVALHO, Fernando Lins de. *O universo simbólico de Véio*. [S.l.]: Museu de Arqueologia de Xingó, Universidade Federal de Sergipe, [S.d.]. p. 48.

Além disso, o museu também possui em seu acervo as pedras que controlavam o momento em que os alunos podiam ir ao mato para fazer suas necessidades durante as aulas (figura 10). Em suas palavras, esse controle acontecia da seguinte maneira:

Se queria ir no mato, que era o banheiro, se fosse um menino, o professor dava uma pedrinha e deixava essa outra aqui em cima. Ninguém falava e nem perguntava o que ia fazer, só quando essa pedra voltasse que o outro podia ir. Se fosse uma menina, o professor convidava outra menina para acompanhar aquela criatura até o mato para fazer a necessidade.

Tal prática também é representada em uma de suas obras (figura 44). Ao comentar sobre ela, Véio explica:

Isso aqui é mostrando aquela casa que a gente viu lá dentro na mata, onde eu disse que a dificuldade do homem era tamanha, onde eu te mostrei aí que na escola não tinha banheiro, era controlado por duas pedrinhas, quando as pedras voltavam era que a criança podia sair e era uma forma que permaneceu até muitos anos, onde você podia fazer uma casa muito bonita, mas o banheiro era o mato.

Ao longo de suas falas, o artista sergipano evidencia como sua experiência pessoal e sua escuta atenta às histórias do povo sertanejo alimentam um saber que escapa aos registros formais e acadêmicos. Essa perspectiva da história possibilita que os objetos do museu, como os pilões, se tornem documentos das desigualdades históricas da região. Dessa forma, Véio constrói uma narrativa em que a cultura sertaneja é transmitida e preservada por meio da fala, do gesto e das coisas simples, conferindo dignidade às experiências que costumam ser invisibilizadas.

Os vestígios, preservados no acervo e nas memórias de Véio, nos permitem compreender o legado cultural do sertão, ajudando-nos a reconhecer a importância de suas histórias e objetos, que são fundamentais para a construção do conhecimento sobre essa região.

Essa experiência transformadora nos leva a refletir sobre aquilo que Henry Rousso apontou como “indício de uma falta”.

O vestígio é, por definição, o indício daquilo que foi irremediavelmente perdido: de um lado, por sua própria definição, o vestígio é a marca de alguma coisa que foi, que passou, e deixou apenas o sinal de sua passagem; de outro, esse vestígio que chega até nós é, de maneira implícita, um indício de tudo aquilo que não deixou lembrança e pura e simplesmente desapareceu ... sem deixar vestígio — todos os arquivistas sabem que perto de nove décimos dos documentos são destruídos para um décimo conservado. Que historiador um dia não foi tomado de desespero diante da tarefa que o espera e dos milhões de documentos a serem lidos, para, no dia seguinte, ser tomado de vertigem diante de tudo o que jamais poderá saber, de tudo o que nunca será nem “memória”, nem “história”? ⁴⁸

A citação de Rousso nos confronta com a extensão do que se perdeu e com os limites do que pode ser recuperado. Ela evidencia a fragilidade do trabalho histórico e a desigualdade que marca a própria constituição dos arquivos, em que certos registros são preservados, enquanto tantos outros são descartados ou silenciados. Nesse sentido, o *Museu do Sertão* se apresenta como forma de resistência a esse apagamento, recuperando não apenas objetos materiais, mas também os saberes e experiências que, por muito tempo, foram ignorados pelos circuitos oficiais da história.

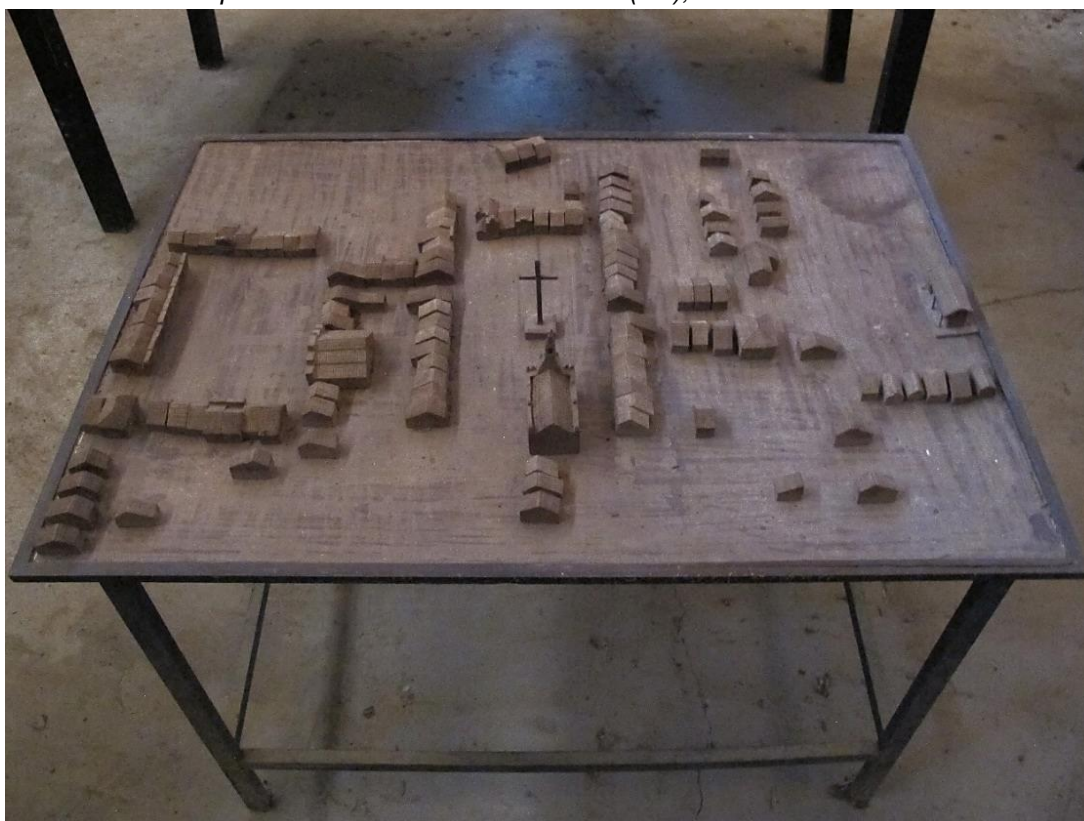
Com isso, compreendemos que a obra e o museu fazem parte de um mesmo projeto político: dar voz à história sertaneja. É como se, diante da questão apontada por Rousso, o artista dissesse: nem tudo se perdeu — ainda há o que pode ser lembrado, ouvido, preservado. Assim, saímos do museu conscientes do compromisso de resgatar e conservar objetos e memórias como as de Véio para lidar melhor com essa falta intrínseca ao trabalho do historiador, mas que, neste caso, a narrativa dominante não hesitou em negligenciar.

⁴⁸ ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85–91, 1996. p. 90.

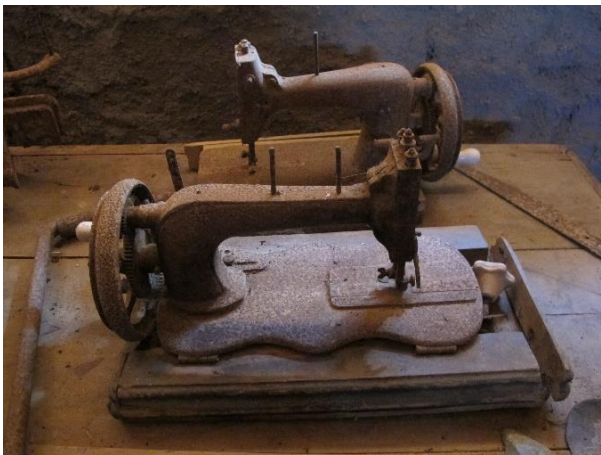
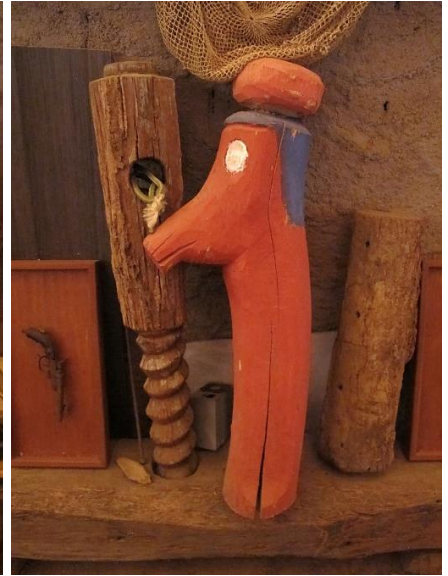
maquetes das casas que “marcaram época” em Nossa Senhora da Glória (SE)



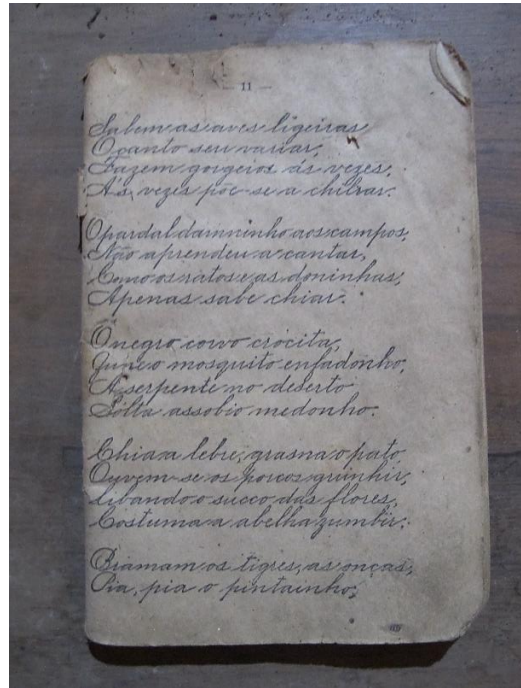
maquete de Nossa Senhora da Glória (SE), na década de 1940



Figuras 2–12. *Museu do Sertão*. Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).



escola no sertão



Se eu queria ir no mato, que era o banheiro, se fosse um menino, o professor dava uma pedrinha e deixava essa outra aqui em cima. Ninguém falava e nem perguntava o que ia fazer, só quando essa pedra voltasse que o outro podia ir. Se fosse uma menina, o professor convidava outra menina para acompanhar aquela criatura até o mato para fazer a necessidade. [...] Esse livro chama manuscrito, não tinha como faz hoje os testes, o teste era esse aqui [...], se você lesse essas letras, estava aprovado, e era feito com isso aqui, que era a caneta.

cumbuco



O cumbuco era isso aqui, era um cofre onde você guardava os seus pertences. [...] Aqui, eles tampavam, passava um negócio aqui e podia botar em qualquer lugar, ninguém sabia que era um esconderijo.

gamela



Toda parteira tinha uma gamela dessa para quando a criança nascia, ela já banhava nessa gamela.

pilão



O pilão tinha dois tipos, pilão [...] que era do rico, porque tinha a boca de pisar o milho e a outra de (inint) café, [...] o café era exclusivo em uma boca só, era para não ficar o sabor no arroz, nem no milho, para fazer o fubá, [...], era uma boca de um e uma de outro. O pobre se lascava aí, era uma boca só.

ferro de passar, também conhecido como abano de passar em Nossa Senhora da Glória



Figuras 13–16. Casa da farinha. Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

pregos



Para fazer uma casa, você tinha que mandar fazer os pregos no ferreiro, não tinha prego para vender.



Figuras 17 e 18. *Casa do ferreiro*. Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

UM ARTISTA

A Figura 1 apresenta o escultor sergipano Cícero Alves dos Santos em meio a elementos que evidenciam sua ligação com o sertão nordestino. Ao fundo, vemos uma das entradas do *Museu do Sertão*, espaço que ele próprio construiu para preservar a história do “homem primitivo do campo”. Na parte inferior, seus chinelos tocam a terra batida da paisagem; ao centro, ele segura uma obra que representa uma ave característica do sertão — a asa branca, que inspirou o nome da popular canção de Luiz Gonzaga. Segundo o artista, trata-se de:

um pombo; um pássaro maior do sertão, da seca mesmo. E o nome asa branca é porque ela é roxinha, mas quando (inint) ela abre as asas (inint) é sempre branca.

A forma como o escultor sertanejo descreve o animal revela sua familiaridade com o ambiente e com os saberes locais. Essa conexão com a sua terra também se expressa no apelido que carrega. Cícero, que recebeu este nome em homenagem ao padre Cícero, figura importante na história nordestina, é mais conhecido pelo seu apelido, Véio. Ao contar a origem desse apelido, percebemos não apenas o orgulho com que o carrega, mas também a relação íntima e bonita que estabelece com a sua região.

Quando eu tinha 5 anos, mais ou menos, os idosos se reuniam pra conversar e contar causos. Eu ficava ali quieto, olhando e escutando. Não era permitido criança ouvir conversa dos mais velhos. Só que eu tinha uns protetores, que sempre diziam: “Deixa ele aqui! Ele não interrompe ninguém!”. Ali eu ficava. Meus colegas pequenos sempre diziam que, por causa disso, eu parecia um velho. Com 5 anos, eu já era velho. Segui essa tradição de ser velho.

Como esses antigos saíram de circulação e não preservaram a história nem os seus pertences, eu me vi na obrigação, pelo nome que me deram, de preservar as coisas que eles tinham e usaram. Tudo o que guardei fala da história, da vida, da linguagem, dos costumes e da tradição.⁴⁹

⁴⁹ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 96.

A figura da “criança velha” que ele rememora na narrativa — uma criança de cinco anos em silêncio entre adultos, atenta às histórias e às regras de convivência — revela, desde cedo, sua inserção em uma tradição oral que molda sua escuta, sua memória e muitas das questões que atravessam sua prática artística. Véio se reconhece como herdeiro de um saber antigo, não por meio de livros ou escolas, mas da atenção e da observação dos “narradores” da sua região. Esse menino que “já era velho” sintetiza um jogo simbólico potente: ao contrário da lógica que opõe infância e velhice, o artista sergipano carrega em si um tempo cruzado, em que a memória e o afeto pelos “antigos” o acompanhavam desde a infância.

Curiosamente, essa infância prematuramente envelhecida contrasta com suas esculturas, frequentemente povoadas por seres imaginários, personagens que evocam o universo popular nordestino e que despertam um espírito fantasioso. Há, nesse sentido, um reencontro posterior entre o velho e a criança: se antes ele foi criança entre velhos, hoje é um velho que esculpe o mundo da infância. Sua obra parece devolver à criança — agora não mais silenciada — um lugar central na criação artística.

A citação também revela um senso de responsabilidade ética e histórica. Ao afirmar que assumiu a obrigação de preservar aquilo que os antigos não conseguiram guardar, Véio vincula sua prática artística a uma espécie de missão de resgate da memória. Ele entende que seu apelido, recebido na infância, não é apenas uma forma de ser identificado, mas um chamado. “Ser Véio” implica manter viva uma rede de histórias, objetos, saberes e práticas que correm o risco de desaparecer.

Assim, fazendo parte dessa realidade, passei a pesquisar essa cultura, essas tradições esquecidas pela História. Cabia a mim, preservador do nome Véio, a responsabilidade de fazer algo; então passei a ser pesquisador e historiador e a ver os problemas do homem sertanejo e dizer a verdade, porque essa é a riqueza que o homem sertanejo tem: a palavra. Assim, mantive essas características e, por causa disso também não fui aceito da mesma forma que eles, então é através da minha arte que mostro a realidade.⁵⁰

⁵⁰ Véio, apud CARVALHO, Fernando Lins de. *O universo simbólico de Véio*. [S.l.]: Museu de Arqueologia de Xingó, Universidade Federal de Sergipe, [S.d.]. p. 44.

Ao afirmar que se tornou pesquisador e historiador, Véio reforça o caráter político de sua prática: ele não apenas cria, mas assume uma posição diante da realidade que o cerca. Sua arte é também uma forma de investigar, registrar e denunciar aquilo que foi marginalizado ou silenciado pela história oficial. O artista se reconhece como parte da cultura sertaneja e, ao mesmo tempo, como alguém que precisa atuar para preservá-la e reinterpretá-la. Nesse sentido, sua aproximação com a história do sertão é marcada por um forte comprometimento com a memória e com a palavra, considerada por ele como a principal riqueza do povo sertanejo. Dessa forma, sua atuação artística também se configura como um gesto de resistência.

Apesar dessa profunda conexão com o sertão, a trajetória de Véio foi marcada por desafios. Como muitas crianças da região, ele não teve escolha: precisou trabalhar na roça desde muito cedo. Em uma de suas reflexões, ele compartilha algumas das dificuldades enfrentadas nesse processo:

Não me considerava um artista, porque o que eu fazia era para mim, para me agradar. Não conhecia arte, nunca vi ninguém trabalhando, não sabia que tinha valor, nunca copieei o trabalho de ninguém, fazia para satisfazer a mim mesmo. Na minha infância, comecei a trabalhar com cera de abelha, em grande quantidade por aqui. Fazia os trabalhos da minha imaginação, copiando a vida do sertanejo, o cavalinho, a roça. Os que me observavam, principalmente meus pais e meus irmãos, não achavam certo, achavam que eu estava brincando de boneca, porque, muitas vezes, parava para fazer alguma coisa que vinham a mente, e eu devia estar trabalhando na roça. Na época, há sessenta anos, uma criança tinha que ser igual ao pai [...]. Quando via alguém me observando, imediatamente desfazia as figuras e ficava somente com um bolinho de cera na mão. Prejudicou muito minha parte artística não me considerar um artista, eu era apenas uma pessoa que fazia coisas porque achava bonito, gostava, tinha o dom, mas não tinha a compreensão dos outros.⁵¹

Crescendo sem referências artísticas e enfrentando a incompreensão da família, o artista sertanejo relembra o trauma de destruir suas próprias esculturas. Essa experiência, marcada por insegurança, solidão e falta de reconhecimento, é aprofundada em outro depoimento:

⁵¹ Véio, apud NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 127.

Tenho um trauma. Na infância, quando comecei a fazer esculturas com cera de abelha, tinha que desmanchar urgente. O pessoal não entendia, não sabia o que era. Os meninos homens tinham que brincar de brincadeiras violentas, montar cavalo. Nunca montei em um cavalo. Só era trabalhador quem trabalhava na roça. Não tinha essa vocação. Não gostava de nada forçado, e isso fazia meus pais acharem que eu ia ser marginal. Até entendo eles, pessoas do século passado. Meus irmãos sempre quiseram me arrumar emprego e eu dizia não. Mas dizia também que eles nunca iriam pagar uma conta minha ou me ver comprando fiado. Meus irmãos iam pra festa e eu não ia, porque eles podiam ir, tinham o salário certo todo mês. Eu era aventureiro e sempre fiz minhas peças por prazer.

Daí vem a minha rebeldia com quem quer adquirir uma obra minha. É raro eu vender alguma coisa que fiz. Porque sempre pensei, ao desfazer o que eu fazia na infância, que um dia ia ter a minha coleção da forma que eu quisesse.⁵²

Em outra fala, Véio retoma as dificuldades enfrentadas no início de sua trajetória:

Quando eu comecei, há 50 anos, foi mais difícil. Então você tinha que trabalhar, e eu não achava assim que era um trabalho; era um lazer, e eu tinha que fazer isso escondido, muitas vezes, da sociedade e dos próprios pais, porque eles não aceitavam. Enquanto os outros tinha roça, tinha o trabalho, pois, então, “você podia estar se dedicando ao trabalho da roça, você estava fazendo um trabalho de brincadeira”. Por que acreditava-se que isso era uma brincadeira: “Ah, coisa de moleque. De malandro. Não estava produzindo, por quê?” Não tinha retorno, ninguém sabia.⁵³

Esses relatos ajudam a compreender o percurso de resistência e autodeterminação que marcou sua formação artística. Chama atenção a forma como suas criações eram desvalorizadas, tanto por sua família quanto pela comunidade. Ao não corresponder ao modelo do “menino trabalhador” e disciplinado, Véio se via obrigado a esconder sua produção, num processo de silenciamento. A cena do menino que amassa suas figuras de cera para não ser punido é marcante. Ela sintetiza a tensão entre o impulso criativo e a repressão social, revelando não apenas a ausência de acolhimento, mas também o medo de expressar sua sensibilidade em um ambiente hostil à arte.

⁵² Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 100.

⁵³ Véio, apud RAFAEL, Ulisses Neves. *Nação lascada: arte e metáfora de Véio*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Catálogo de exposição, 26 jan. – 26 fev. 2016. Sala do Artista Popular. p. 15.

Assim, seu percurso revela o esforço contínuo de “nadar contra a corrente” para se afirmar como artista em um contexto desfavorável, onde a arte não tinha lugar reconhecido, e o fazer manual só era valorizado quando vinculado à função prática e ao sustento.

As falas de Véio também evidenciam a ausência de referências formais e artísticas durante sua formação. Ele desconhecia o que era arte, nunca havia visto alguém trabalhar com escultura, e não se via como artista. Dessa forma, sua formação foi autodidata — alimentada pela observação da vida sertaneja, pela escuta, pela imaginação e por uma necessidade interna de criação. Ao mesmo tempo que isso lhe conferiu originalidade e liberdade, também ampliou seu isolamento e o sentimento de inadequação.

Além disso, é possível notar, nas entrelinhas, as dificuldades financeiras que enfrentou até alcançar maior reconhecimento. Ao recusar os empregos oferecidos pelos irmãos e insistir em viver da própria criação, Véio adotou uma postura de risco, marcada por incertezas. Sua “rebeldia”, como ele mesmo diz, é inseparável de uma ética de integridade: ainda que tenha enfrentado a instabilidade econômica, nunca quis depender de ninguém, nem se submeter a um sistema que negava o valor de sua arte. Esse posicionamento revela uma escolha consciente por uma forma de vida que privilegia a autonomia e a criação artística.

Ainda assim, apesar dessas dificuldades enfrentadas durante a infância, esta fase da vida é fundamental para muitas das questões que permeiam o trabalho do artista sergipano. Seu apelido, o gosto pela arte, a preocupação preservacionista com o passado e o aspecto lúdico e poético de suas produções são reflexos desse período. Este aspecto fica visível em uma de suas obras, que se confunde com um brinquedo de um boneco malabarista, também conhecido como “mané gostoso” (figura 47), como ele mesmo revela:

Thales: Você brinca com isso desde criança [...]?

Véio: Não, eu tinha vontade, mas não podia comprar não. Isso vendia em toda feira, era uma brincadeira primitiva e hoje não existe mais não, mas o meu eu fiz [...].

Nesse sentido, temas como os palhaços (figura 48), por exemplo, têm origem em suas experiências e sonhos de criança. Ao ser perguntado sobre o motivo de esculpir palhaços, ele afirma: “Palhaço que era um sonho que eu tinha de ser palhaço, eu gostava de palco.” Sobre esse desejo, Véio compartilha uma memória marcante de sua infância:

Meu sonho era ser palhaço. Em 1954 se instalou o primeiro circo na praça de Nossa Senhora da Glória. Lá tinha o Palhaço Churupita. Não entendia muito como era o desenrolar das coisas, mas tinha o negócio de “gritar palhaço”. Não tinha som, era apenas o palhaço com perna de pau na rua e a criançada atrás dele.

Eles desenhavam um sinal no nosso braço pra dizer que podíamos entrar de graça no circo. Meu sonho era conseguir esse sinal. Minha avó me viu um dia no meio das crianças “gritando palhaço”. Acho que ela não gostava muito de mim, não, porque foi logo contar pra minha mãe. Quando vi a velhinha ali me olhando, já apaguei a letra riscada em mim, a que garantia a entrada de graça no circo. Porque sabia que não ia conseguir mais ir, ela não ia deixar.

Voltei pra casa correndo e fiquei lá brincando. Não demorou e a velha chegou. “Júlia, Véio está gritando palhaço!” Minha mãe disse que não era eu, que eu estava brincando em casa. “Oxente, pois eu vi um menino do mesmo jeitinho dele no meio do povo!” Não disse que minha avó estava mentindo, não, mas fiz questão de dizer pra minha mãe que não era eu.

Isso marcou muito a minha vida. Eu queria ver o palhaço. Eu queria ser o palhaço. Um palco pra mim ia ser tudo. Mas depois consegui ir ao circo. Foi uma coisa que me encantou demais. Não tive a oportunidade de ir pro picadeiro fazer minhas coisas, mas passei pra arte e faço nela minhas críticas e minhas alegrias.⁵⁴

Dessa forma, a presença do circo em sua trajetória ganha um peso simbólico. Mais do que uma lembrança afetiva, o picadeiro representa um espaço de liberdade, imaginação e expressão — um palco que lhe foi negado na infância, mas que ele recriou por meio da arte. Ao relatar essa ausência, o artista sertanejo associa sua produção artística a esse universo lúdico, que se torna fonte de inspiração e reinvenção: se o palhaço é aquele que, por meio da encenação, toca em questões profundas, Véio transforma a arte em um novo palco, onde realiza tanto sua crítica quanto sua celebração.

⁵⁴ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 105.

Assim, sua produção artística pode ser compreendida como uma metáfora do próprio palhaço: alguém que se expõe, que brinca, que provoca, mas que, acima de tudo, ocupa um lugar de fala. Por meio de suas esculturas, Véio compartilha sua visão de mundo — seja por meio da denúncia, seja pela valorização de elementos da cultura sertaneja.

Essas lembranças da infância, marcadas por dificuldades, frustrações e encantamentos, ajudam a compreender aspectos fundamentais de sua formação. Ainda que tenham desempenhado um papel central no desenvolvimento de sua sensibilidade artística, essas experiências se deram em meio a um contexto adverso, atravessado por limitações estruturais que também moldaram sua trajetória. O sertão nordestino, marcado por desigualdades históricas, ausência de políticas culturais e precarização do trabalho, oferecia poucas condições concretas para a formação de um artista.

Em uma fala contundente, realizada diante de empresários e comerciantes da cidade de Nossa Senhora da Glória, Véio denuncia a falta de investimento em cultura na região:

“Mas o que eu digo aos senhores, é que... vocês podem até não concordarem, como eu não concordo com a opinião de vocês, mas me digam, senhores, onde está o cinema da cidade de Glória? [...] Onde tem uma galeria para os artistas exporem o trabalho deles ou passar um filme? Onde está?”, ficaram assim, eu digo: “Onde estão os movimentos culturais, os grupos folclóricos, que tinham tantos aqui, onde eles estão? Então, os senhores não têm resposta para dizer que é uma cidade cultural, porque não tem nada disso. O que tem aqui são empresários, como vocês, que viram o campo aberto para desenvolverem o comércio de vocês, com grandes lucros com o capital, e se fixaram aqui. Agora, se é uma cidade que eu considero um elástico, é Glória, porque o elástico você pega aqui, ele tem um metro, você estica e dá dois, quando você solta ele volta para o lugar. Então, Glória é uma cidade que se alastrou, mas que não seguiu no nível das cidades evoluídas em termos de cultura, esporte e lazer, porque vocês não veem nada com referência a isso, e quando chega um final de semana, um domingo, nossa cidade, uma cidade morta, onde quem está aqui vai para os outros lugares. Me desculpem, essa é a verdade, e não concordo com o que vocês disseram”. Olha, duas criaturas bateram palmas, e o resto calado.

Nessa crítica pública, Véio evidencia a carência de iniciativas culturais no sertão, ao mesmo tempo em que aponta para a marginalização da arte em meio a uma lógica econômica voltada exclusivamente ao lucro. Seu tom direto e indignado revela o incômodo diante da invisibilidade da cultura local e da desvalorização dos artistas da região. Ao afirmar que Nossa Senhora da Glória “se alastrou”, mas não “evoluiu”, o escultor sergipano constrói uma metáfora precisa sobre o crescimento urbano dissociado do desenvolvimento humano.

Apesar dessas dificuldades impostas pelo seu contexto, Véio elaborou uma compreensão própria sobre a arte. Segundo ele,

A arte é apenas o dom, então é como você ser um vaqueiro, você ser um piloto, [...] é o dom. Então esse dom uns vêm dotados para determinada coisa e outros para outra, então é apenas uma forma de que aqueles que têm o dom e se aperfeiçoam [...] aqueles que têm o dom e não seguem, eles param por ali.

Sua reflexão se aprofunda ao distinguir dois tipos de artista:

Há dois tipos de artista: o que vive da arte e o que vive de fazer.

O que vive da arte quer vender tudo e ir embora.

O que vive de fazer nunca está pensando na parte financeira. Está pensando sempre no que ele criou.

[...] No Nordeste está difícil encontrar artistas. Principiantes é mais difícil ainda. Os artistas que produziam e criavam hoje estão decepcionados com a forma como são tratados. O que nós queremos é reconhecimento.⁵⁵

Essa distinção entre “viver da arte” e “viver de fazer” revela sua crítica à mercantilização da produção artística. Para Véio, criar não se reduz a uma lógica de mercado; trata-se, sobretudo, de um gesto de entrega e sentido. Para ele, o verdadeiro artista seria aquele que vive para criar — movido pelo prazer, pela expressão, pela necessidade interna —, e não aquele que molda sua produção apenas para a venda.

É nesse segundo grupo — o dos que “vivem de fazer” — que ele se insere:

⁵⁵ Véio, apud *Ibid.*, p. 106.

[...] eu trabalho com arte por prazer. Não é uma coisa que eu faça uma peça e diga: “Vai valer tanto”. Eu nunca pensei nisso. Geralmente, quando estou presente nas minhas exposições, eu desfaço das minhas peças com o maior prazer, pela cara do visitante. Tem pessoas que só em olhar eu já conheço que é um admirador e um apaixonado por arte. Aí eu faço qualquer coisa para ele ter uma peça minha. ⁵⁶

O relato de Véio revela uma ética do cuidado e da partilha que guia sua relação com a arte. Para ele, o valor de uma obra está menos no dinheiro que ela pode gerar e mais no vínculo que ela estabelece com quem a contempla. Seu gesto de doar uma escultura a alguém que reconhece como admirador não é apenas um ato generoso — é também profundamente político, pois afirma a autonomia do artista diante das pressões do mercado e reforça o papel da arte como ponte afetiva.

Nesse cenário, Véio não se apresenta apenas como alguém que esculpe madeira, mas como um pensador que reflete criticamente sobre seu próprio fazer. Para além das indagações sobre a condição do artista e sua atuação no mercado de arte, ele elabora conceitos que organizam sua produção, como a distinção entre obras de “troncos fechados” e “troncos abertos”. ⁵⁷ Além disso, escolhe trabalhar exclusivamente com madeiras de árvores destruídas pelo homem — gesto que expressa sua crítica à relação destruidora que as práticas capitalistas estabelecem com a natureza.

Diante disso, percebemos que o escultor sertanejo mantém uma relação profunda e potente com seu trabalho, algo bastante incomum no contexto em que vivemos. Enquanto o capitalismo aliena o trabalhador de sua produção e transforma tudo em mercadoria, suas ações e reflexões confrontam essa lógica, explorando novas possibilidades de existência. Assim, reconhecemos uma perspectiva que problematiza a condição do artista — seu lugar no mundo, seu vínculo com a natureza, com a coletividade e com a história —, revelando um posicionamento político que resiste às dinâmicas hegemônicas da nossa realidade.

⁵⁶ Véio, apud RAFAEL, Ulisses Neves. *Nação lascada: arte e metáfora de Véio*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Catálogo de exposição, 26 jan. – 26 fev. 2016. Sala do Artista Popular. p. 12.

⁵⁷ A diferenciação entre obras de “troncos abertos” e “troncos fechados” será abordada com maior profundidade no capítulo 3, *Uma obra*.

Essa postura crítica de Véio torna-se ainda mais significativa quando observamos sua trajetória de inserção no circuito artístico nacional e internacional. A partir do século XXI, o artista sergipano passou a ganhar maior visibilidade, especialmente com a sua entrada na Galeria Estação, fundada em 2004, que passou a representá-lo e promover suas obras no mercado da arte. Sua primeira exposição individual na galeria, *Véio | Esculturas*, ocorreu em 2010, com curadoria do artista Paulo Monteiro (1961). Desde então, participou de exposições marcantes, como *Tornando-se Marni* (2015), mostra paralela à 56ª Bienal de Veneza, e *Véio: a imaginação da madeira* (2018), no Itaú Cultural. Suas obras passaram a integrar o acervo de instituições importantes, como a Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), o Itaú Cultural (São Paulo), o MAM (Rio de Janeiro), o MAR (Rio de Janeiro), o Museu Afro Brasil (São Paulo) e a Pinacoteca de São Paulo. Mais recentemente, em 2024, o artista recebeu o título *doutor honoris causa* da Universidade Federal de Sergipe (UFS).⁵⁸

Esse percurso de visibilidade no cenário artístico levanta questões importantes sobre os mecanismos de inserção no circuito da arte no Brasil, especialmente no que diz respeito à presença de artistas ditos “populares” em instituições culturais e coleções de prestígio. Nesse processo, o papel da Galeria Estação revela-se central.

⁵⁹ Ela não apenas se especializou em produções historicamente marginalizadas —

⁵⁸ Conforme informações da própria instituição, “Maior de todas as honorarias concedidas pela universidade, o título de *doutor honoris causa*, segundo o Estatuto da UFS, é concedido a personalidades que se destacaram pelo saber seja pela atuação em prol da Filosofia, Ciências, Técnica, Artes e Letras seja pelo melhor entendimento entre os povos ou em defesa dos direitos humanos. O título foi proposto pelos diretores do Centro Campus do Sertão e do Centro de Ciências Biológicas e da Saúde e concedido por meio da Resolução N° 48/2023 do Conselho Universitário.”

Disponível em:

<https://www.ufs.br/conteudo/73957-o-meu-trabalho-nao-e-so-esculpir-e-passar-a-verdade-para-o-povo-ufs-concede-titulo-de-doutor-honoris-causa-ao-artista-plastico-veio>.

Acesso em: 07 abr. 2024.

⁵⁹ A Galeria Estação foi fundada e é dirigida por Vilma Eid. Segundo Ana Roman (1990) e Catalina Bergues (1995), “a trajetória de Vilma Eid é indissociável do reconhecimento da arte popular no Brasil, especialmente entre as décadas de 1980 e 2000: ela desempenhou um papel fundamental na incorporação dessas produções a exposições e museus de grande projeção.”

PEREIRA, Amanda Reis Tavares (Org.). *Arte popular: modos de usar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Editora WMF Martins Fontes, 2025. p. 11.

como a chamada arte popular —, mas também soube captar uma demanda contemporânea por discursos que questionam os modelos dominantes do capitalismo. Ao promover exposições, publicações e parcerias institucionais, a Galeria Estação projetou artistas como Véio no cenário nacional e internacional, ao mesmo tempo em que consolidou sua própria posição no mercado da arte. Sua atuação comercial se fortaleceu ao se apoiar em um imaginário de autenticidade, ancestralidade e resistência cultural — elementos cada vez mais valorizados em um mundo hiperconectado e globalizado.

Essa valorização de produções ligadas ao popular também sinaliza para um esgotamento das formas tradicionais da arte ocidental, que, por séculos, dominaram o campo artístico com seus paradigmas estéticos e epistemológicos. Em meio às críticas a esse modelo hegemônico, marcado por uma racionalidade colonizadora e eurocêntrica, a obra de Véio surge como um sopro renovador. Enraizado em experiências locais e práticas artesanais, seu trabalho propõe outras maneiras de ver, sentir e imaginar o mundo, que emergem de saberes populares, da oralidade, da observação da natureza e de relações cotidianas com o sertão.

Nesse sentido, sua obra ganha relevância ao valorizar modos de vida simples, que estabelecem uma relação mais harmoniosa com a natureza. Como afirma o próprio Véio:

Véio: [...] aqui a vida é muito simples, é muito boa, para quem se adapta ao meio, não é que o cara vem de lá e vai achar isso aqui bom e nem bonito. [...] Eu só trago aqui pessoas que gostam da natureza [...]. (inint) da paz, aqui se tem liberdade de criar [...]. Lá vocês têm que comprar esse vento, que é o ventilador, aqui não, vem pela natureza. Comprando vento? (inint) tem que comprar um negócio para rodar, ar-condicionado, aqui é assim, o ar aqui é esse, e ainda fica vibrando quando vê alguém assim todo alegre, mesmo que o calor está 40 graus, mas a gente já está ambientado a esse tipo de vida nordestina, principalmente como agora, que é o verão.

Thales: Mas por que você acha que muita gente se encanta pela cidade e não consegue ver essa beleza?

Véio: Pelo sistema capitalista, cidade vende, compra, negocia, aqui não, aqui não tem nada para vender, e nem para comprar, quem que vem aqui vem para procurar paz, vem pelo conviver com a natureza, com as árvores [...].

O relato do artista ocorreu em uma reserva que ele adquiriu com o dinheiro de sua produção artística, localizada próxima ao sítio onde vive, com o objetivo de preservar a vegetação nativa. Seu testemunho evidencia não apenas sua vivência cotidiana integrada à natureza, mas também uma visão crítica do modo de vida urbano, marcado pelo consumo excessivo e pelo distanciamento da relação humana com o meio ambiente. Ao contrapor a cidade — caracterizada pela lógica da mercadoria — à experiência de vida no sertão, Véio reforça um imaginário de liberdade e simplicidade que, para ele, estimula a criação artística. Essa oposição expressa um projeto que evoca um sertão que contrasta com a aceleração e a racionalidade pragmática que moldam o mundo contemporâneo. Trata-se de uma utopia, construída em pequenos gestos, que revela tanto uma crítica ao sistema capitalista quanto o desejo de resguardar modos de vida ameaçados de desaparecimento. Ainda assim, essa ideia romântica, que parece ser um refúgio do caos urbano, não está isenta de contradições: o sertão, assim como a cidade, também impõe desafios, seja pelo isolamento, pelas condições naturais adversas ou pela escassez de recursos.

Apesar disso, é justamente nesse território que Véio encontra matéria para sua arte e motivos para agir. Nesse contexto, sua atuação preservacionista se expande para o campo ambiental, em uma tentativa localizada e restrita de frear a destruição que avança sobre o sertão sergipano. Vale destacar que essa reserva, comprada com o dinheiro obtido por sua arte, simboliza esse compromisso concreto com a conservação da mata nativa.

A postura contestadora de Véio também atravessa sua relação com o sistema da arte. Apesar do reconhecimento conquistado, o artista sergipano não recuou em seu posicionamento; ao contrário, ele se intensificou e culminou em uma decisão contundente: romper com as galerias — em especial com a Galeria Estação, responsável por impulsionar sua projeção no circuito artístico nacional e internacional. Embora sua trajetória tenha sido, em grande medida, viabilizada por essa parceria, o artista passou a manifestar o desejo de maior autonomia sobre sua produção, recusando a intermediação de representantes que, segundo ele, lucram às suas custas:

O meu momento agora é esse, amanhã ninguém sabe o que pode mudar, mas o meu pensamento é esse, eu vendi uma coisa particular, mas não para galerista (inint) usando meu nome como fonte renda.

A busca por autonomia se estende à forma como pensa a curadoria de suas exposições. Ao ser questionado sobre qual foi a exposição de seus trabalhos que mais gostou, Véio respondeu de forma categórica: “As exposições que eu gosto são as que eu mesmo faço. Eu não sou a favor de curador, para cuidar. Não, quem cuida sou eu.” Essa declaração explicita a recusa em delegar a terceiros o controle da narrativa sobre sua produção, rompendo com um paradigma dominante no circuito da arte, sobretudo quando se trata de artistas populares, que são frequentemente vistos apenas como produtores e não como pensadores de suas próprias obras. Ao rejeitar essa intermediação, o escultor sertanejo afirma sua condição de sujeito intelectual e criativo, desafiando as hierarquias que estruturam a legitimação no campo artístico.

Sua posição crítica também se manifesta em suas escolhas cotidianas e na forma como estabelece relações com quem se interessa por seu trabalho. Véio recusa-se, por exemplo, a nomear ou datar suas obras, dificultando sua catalogação e inserção no mercado. Além disso, doa suas peças a pessoas que realmente gostam do que ele faz, em vez de se preocupar com o valor que elas poderiam alcançar. Em um relato, ele compartilha situações em que se recusou a vender seus trabalhos, mesmo diante de ofertas tentadoras, por perceber que as pessoas não compreendiam o sentido de sua produção.

Não é porque eu não queira vender, mas é assim:

“Ai, eu quero!”

“Para que você quer?”

“Para enfeitar minha estante e para o menino brincar.”

Aí digo: “Olhe a estrada aí.”

Uma senhora, muito rica, de terra irrigada e coisas assim, veio para comprar um carrinho de boi:

“Eu quero comprar um carrinho de boi.”

Eu tinha até um carrinho de boi arrumadinho: “A senhora quer um carrinho de boi para trabalhar no terreno?”

“Não, é um carrinho.”

“E pra que é?”, já vi que não ia dar certo.

“É para o menino brincar.”

“Pois aqui não tem coisa para menino brincar, não. Isso aqui é obra de arte, não é brincadeira de criança.”

“Não, mas eu tenho condições de comprar.”

“A senhora tem condições de ter dinheiro. Pode até ter um caminhão de dinheiro, agora não tem condições de ter uma peça minha, não. Essas peças aqui são obras de arte, é para quem entende, para quem sabe. Isso não é brincadeira de criança.”

“Até logo.”

Eu disse: “Até”, e foi-se embora.

Depois, outra vez, chega uma senhora que era prefeita, de nome Luana. Chegou numa comitiva: a prefeita, a secretária e um povo todo de terno. Quando vejo terno, acho que ou é crente ou é da justiça. Pensei: “Pastor não é; delegado ou juiz. Um freguês, será?” Ela chegou, se apresentou e disse: “Esse é o dono da Azaleia.” Não disse o nome, achei que devia dizer: “Esse é o doutor fulano de tal”, o apelido.

Eu calçava havaianas e nem conhecia o tal calçado. Muito bem. Ele viu as peças todinhas, e perguntaram, perguntaram, e eu já estava com raiva. Depois ele olhou: “Quanto é esse bichinho aqui?”

Rapaz, aquilo subiu um negócio assim: “Isso não é para vender, não.”

“E o senhor não vende, não?”

“Nem essa, nem nenhuma dessas aí. Aqui não é para vender nada.”

A Luana ficou assim: “Mas Véio, eles vieram de tão longe!”

“Pode vir de onde for. Não tem nada para vender.”⁶⁰

Dessa maneira, Véio estabelece um critério subjetivo e afetivo, baseado na sensibilidade e na conexão com a obra. Seu interesse principal não está em acumular capital, mas em ver suas criações nas mãos de pessoas que as valorizem de verdade. Como ele mesmo afirma: “O meu problema não é quantidade, é qualidade, saber quem é que está observando o meu trabalho.” Essa escolha se torna ainda mais significativa quando consideramos que seu maior colecionador, segundo ele próprio, nunca comprou nenhuma peça.

[...] queriam que eu só vendesse para rico, e quando é uma pessoa merecedora eu faço uma oferta, eu não ligo para essas coisas. Aquele Rafael mesmo, é o maior colecionador do trabalho de Véio. Rafael é um dos maiores, eu sempre digo isso quando estou tomando a cerveja com ele. Mas assim, o maior colecionador de obras de Véio doadas por Véio, ele tem umas 30 ou 40 obras que eu dei para ele. Ele não comprou nenhuma, mas é o maior colecionador.

⁶⁰ Véio, apud NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 131 e 132.

Por meio dessa postura, Véio revela uma concepção de valor distinta daquela promovida pelo capitalismo, que privilegia o dinheiro como medida de todas as coisas. Sua ética é pautada na troca, na relação e na conexão genuína com quem compreende o sentido de seu trabalho. Em outro momento do diálogo, ele demonstra não se incomodar com as falsificações de suas obras, ainda que isso confronte os padrões convencionais do sistema da arte:

hoje o Rio de Janeiro tem muitos colecionadores do meu trabalho, estão até falsificando, uma semana dessa mandaram para saber se era minha, eu digo: “Não é, não”, porque assim, a falsificação, [...] se apagarem meu nome e botarem o do cara eu vou atrás, mas o cara faz a obra e bota o meu nome, então eu digo: “Pelo menos está divulgando o nome de Véio”. Não fui eu que fiz, mas quem comprou, foi Véio que fez. Eu não vendi para tantas empresas que compram uma peça por três, quatro mil e vendem por cinquenta? Então uma criatura dessa, que faz uma obra e quer pegar cinco mil ou dez, e bota o nome de Véio, deixa que vá, não me incomoda.

Sua atitude representa uma inversão da lógica do mercado. Em vez de buscar proteger sua autoria, Véio parece mais interessado na circulação de seu nome e de suas ideias. Essa abertura à apropriação e até mesmo à cópia, vista muitas vezes como uma ameaça à integridade do artista, é, para ele, um gesto de reconhecimento — o que tensiona a noção de originalidade e propriedade intelectual.

A posição crítica de Véio revela uma perspectiva política que tensiona as formas tradicionais de inserção do artista e de suas obras no mercado. No entanto, o escultor sergipano não possui um projeto que busque expandir sua atuação para além do sertão, seu gesto permanece restrito ao contexto em que está inserido. Sua crítica não se articula com uma ação coletiva ou com estratégias institucionais de enfrentamento. Está preocupado com suas questões, com seu território, com a preservação da natureza sertaneja e da memória local — aspectos que configuram uma crítica potente, mas circunscrita ao seu universo.

Essa delimitação de alcance também se expressa em sua relação com o *Museu do Sertão*, como fica evidente em um trecho de nossa conversa:

Thales: Você tem algum projeto para isso se manter, Véio, o *Museu do Sertão*?
Véio: Não, assim, eu fiz essa parte para mim.

A resposta, direta e incisiva, explicita o modo como concebe sua prática: não como parte de um projeto político articulado, mas como uma ação movida pelo desejo individual de preservar a história sertaneja. Seu posicionamento reforça seu caráter autônomo, que delimita os contornos de sua atuação. Sua crítica é solitária e localizada, e por isso encontra pouco eco em um ambiente em que o debate sobre arte, política e preservação é quase ausente. Ainda assim, essa postura não invalida suas lutas. Em um contexto em que a lógica dominante é a mercantilização e a espetacularização da arte, sua insistência em permanecer fiel ao seu território, ao seu tempo e às suas convicções configura uma forma de resistência periférica, mas significativa para pensarmos em rotas alternativas para o mundo que vivemos.



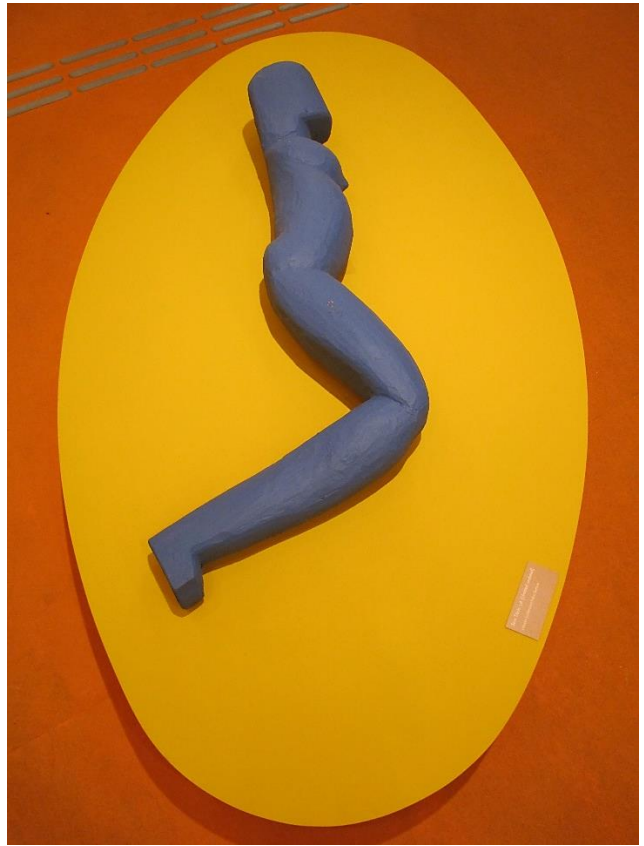
Figura 19. *Sítio Soarte*. Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).



Figura 20. *Sem título*, Véio, tinta acrílica e madeira, sem data.
Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).



Figuras 21 e 22. *O primata*, Véio, tinta acrílica e madeira, 2009, 127 x 100 x 93 cm.⁶¹



Figuras 23 e 24. *Sem título*, Véio, tinta acrílica e madeira, sem data.

⁶¹ Todas as fotos desta página foram produzidas por Thales Martins na exposição *Véio — a Imaginação da Madeira* (2018), no Itaú Cultural.



Figura 25. *A virgem*, Véio, tinta acrílica e madeira, 2015. ⁶²

Figura 26. *O caolho*, Véio, tinta acrílica e madeira, 2009, 93 x 23 x 40 cm.

Figura 27. *O pato de perna*, Véio, tinta acrílica e madeira, 2014, 83 x 28 x 162 cm.

⁶² Todas as fotos desta página foram produzidas por Thales Martins na exposição *Véio — a Imaginação da Madeira* (2018), no Itaú Cultural.

UMA OBRA



Figura 28. *Obras de Véio ao ar livre no Sítio Soarte.*
Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

A figura 28 nos mostra várias obras de Véio ao ar livre, em diálogo com a natureza, no Sítio Soarte — espaço onde vive e trabalha. O nome do sítio, “Soarte”, parece carregar em si um trocadilho revelador: une “sorte” e “arte”, sugerindo uma ligação entre o destino e a criação artística em um contexto em que quase não existem artistas. Outra possibilidade é interpretar o nome como “só arte”, ressaltando o que realmente é central para ele: a própria arte. Tanto uma leitura quanto a outra expressam não apenas a consciência do escultor sergipano sobre sua relação com o mundo da arte, mas também reforçam o papel do espaço como um símbolo de resistência e valorização cultural no sertão nordestino. É nesse lugar que suas esculturas em madeira ganham forma. Segundo ele, sua extensa produção pode ser dividida em dois grandes grupos: as esculturas maiores, também conhecidas como “troncos fechados”, em que sua intervenção é mais sutil, e as esculturas menores, denominadas “troncos abertos”, em que sua intervenção é bastante evidente.⁶³

Na minha interpretação, o tronco fechado só me deixa fazer o que ele manda. Ele me diz “vai em frente”, mas quem cria é a natureza. O tronco aberto é liso, me deixa fazer o que eu quero. Tenho como entrar nele, trabalhar ele, mudar.⁶⁴

A análise da figura 28 permite compreender visualmente a distinção entre os “troncos fechados” e os “troncos abertos”, tal como formulada por Véio. As esculturas maiores, geralmente extraídas da base da árvore, mantêm a estrutura original do tronco quase intacta. Nesses casos, a intervenção do escultor sertanejo é contida, sugerindo que é a própria madeira — com suas curvas, texturas e fendas — que determina os limites da criação. Já os troncos abertos, menores e mais esguios, são, na maioria das vezes, oriundos dos galhos. Por serem mais finos e maleáveis, permitem ao artista maior liberdade de ação, possibilitando transformações mais evidentes.

⁶³ Embora algumas obras do artista não se enquadrem perfeitamente nessa divisão esquemática, essa classificação desempenha uma função importante para a análise e compreensão do conjunto do seu trabalho.

⁶⁴ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 67.

Ao manter suas obras ao ar livre, expostas às intempéries do tempo e do sertão, Véio reafirma sua conexão direta com a natureza. Elas não estão deslocadas do ambiente de origem: permanecem literalmente enraizadas nele, tanto no plano físico quanto simbólico.

Diante dessa relação, uma dimensão lúdica atravessa toda a sua produção. Véio olha para os troncos e galhos como quem brinca: vê formas onde outros veem apenas madeira. A obra *A virgem* (figura 25) é um exemplo marcante dessa sensibilidade artística. Trata-se de uma escultura em madeira quase intacta, com poucas intervenções. Apesar da simplicidade formal, a figura é imediatamente reconhecível: a Virgem emerge com uma presença intensa. Nessa obra, o artista sergipano parece ter encontrado o essencial da forma, condensando em poucos gestos uma imagem de forte carga simbólica. A pintura branca, sua principal intervenção, acentua seu aspecto místico, evocando uma espiritualidade silenciosa que atravessa a obra. Esse olhar, que carrega algo do pensamento infantil, transforma árvores que foram destruídas pelo homem em objetos sertanejos, animais, personagens, seres imaginários. É dessa ludicidade — livre, intuitiva e criativa — que nasce grande parte da força poética de sua arte.

Suas obras de “troncos fechados” revelam a proeza do artista em vislumbrar possibilidades artísticas naquilo que é mais inesperado. Nessas esculturas, Véio realiza poucas modificações na estrutura original da madeira encontrada, permitindo uma aparição bastante ambígua para o objeto. Ao mesmo tempo em que transfigura madeira “morta” em obra de arte, conseguimos percebê-la em seu estado natural.⁶⁵ Nesse sentido, a madeira nunca se esconde completamente; ela permanece sempre visível, e o artista faz questão de nos lembrar disso. Entre suas intervenções, destaca-se a utilização de tintas sintéticas e cores intensas e chapadas que, como apontou o crítico de arte Ronaldo Brito (1949), são capazes de resistir a uma luz vertical e intensa

⁶⁵ Reflexão inspirada pela análise de David Sylvester (1924–2001) sobre a arte de Pablo Picasso (1881–1973), onde o crítico de arte inglês observa que “nada era mais essencial à arte de Picasso do que a sua obsessão por metamorfoses, e a eficácia de uma metamorfose depende absolutamente de que saibamos o que a coisa era antes de ter sido transformada.”

como a do sertão.⁶⁶ Essa escolha confere às obras uma identidade visual característica, fazendo com que consigamos reconhecê-las facilmente, enquanto a ambiguidade que permeia essas esculturas ganha ainda mais complexidade. Nesse jogo poético, visualizamos seres imaginários que não representam mimeticamente a realidade, mas apresentam formas híbridas que nos provocam a fazer associações constantes com elementos do mundo real, ao mesmo tempo em que somos transportados para o universo do desconhecido e da fantasia.

Esses seres imaginários remetem, ora a animais, ora a seres humanos, ora a uma fusão complexa entre os dois. Entre os trabalhos que evocam animais, a obra *Sem título* (figura 20), que se situa na reserva próxima ao seu sítio, chama atenção. Nela, uma confusão extremamente poética surge entre a raiz da árvore e a cobra que o escultor sertanejo revelou com suas pequenas intervenções. Ao observá-la pela primeira vez, temos a impressão de que essa cobra sempre esteve ali, aguardando a intervenção de um artista para que pudesse se tornar mais evidente. Ao falar sobre a obra, Véio expressa a satisfação que sente ao perceber o interesse que ela causa nas pessoas: “Aquela cobra ali, é uma coisa linda, já veio gente de tudo quanto é lugar para tirar foto daquela cobra.”

Nas obras que evocam figuras humanas, *Sem título* (figuras 23 e 24) se sobressai. Sua apresentação disruptiva já causa impacto: a figura está deitada, alterando a relação tradicional com o observador. Em vez de contemplar sua face, somos confrontados com o lado do corpo da personagem. Essa perspectiva lateral, juntamente com a ruptura radical com a realidade - a personagem é azul e possui apenas um peito e uma perna -, revela a habilidade do artista em combinar inovação formal com respeito às formas naturais da madeira. Tal relação com a matéria-prima reflete o pensamento do “escritor-escultor”⁶⁷ William Tucker (1935), para quem o material é um “determinante fundamental da forma”.⁶⁸

⁶⁶ Característica apontada por Ronaldo Brito durante um debate com Rodrigo Naves sobre a exposição *Véio | De Surpresa no Mundo*, realizada na Galeria Estação em 2017.

⁶⁷ O termo “escritor-escultor” refere-se à forma como William Tucker se define, unindo sua prática como escultor e autor de textos sobre arte.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

Quando se trata de esculturas que combinam elementos humanos e animais, a obra *O primata* (figuras 21 e 22) atrai o olhar. O desequilíbrio da figura, que precisa se apoiar em uma superfície para manter-se em pé, transmite uma sensação de fragilidade. Ao observarmos seu rosto, percebemos elementos que ajudam a compor a personagem: o olhar cabisbaixo e o formato da boca sugerem uma certa tristeza. Tanto o rosto quanto o corpo remetem a um homem idoso ou a um macaco, uma dualidade reforçada pelo título da obra. Essa ambiguidade, que revela uma condição híbrida desse primata, é central no conjunto das esculturas de “troncos fechados” do artista sergipano.

As criações zooantropomórficas dialogam profundamente com a tradição nordestina. Um exemplo marcante são as carrancas, que ficavam nas proas das grandes barcas que circulavam pelo rio São Francisco entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Como o crítico Lorenzo Mammì (1957) observa, essas figuras tinham duas funções principais: “identificar o barco, conferindo-lhe prestígio; espantar os seres reais ou imaginários que poderiam agredir os remeiros.”⁶⁹ Durante minha visita ao artista, ele propôs uma viagem à cidade de Piranhas (AL), onde estivemos no *Museu do Sertão* e às margens do rio São Francisco. Na ocasião, ficou evidente a importância simbólica do rio para Véio. Essa tradição permeia vários de seus trabalhos, captando o espírito atribuído às carrancas. A obra *O caolho* (figura 26) destaca-se nesse conjunto, revelando a licença poética do escultor: a figura apresenta apenas dois dentes — um em cada extremidade da boca —, uma base sinuosa e bolinhas coloridas pintadas ao longo do corpo. Apesar dessas características inusitadas, o espírito das carrancas, de “espantar os seres reais ou imaginários”, parece vivo nessa criação.

A relação de Véio com o rio São Francisco é mais um elemento que revela como a natureza é fundamental para o processo criativo do artista sertanejo. Esse vínculo com o meio ambiente também se manifesta na obra de outros nomes da arte nordestina, como Zé Bezerra (1952), que vive no Vale do Catimbau, entre o agreste e o sertão de Pernambuco. Ao comparar o trabalho de Bezerra com as obras de “troncos

⁶⁹ MAMMÌ, Lorenzo. *A viagem das carrancas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, Instituto Moreira Salles, 2015. p. 30.

fechados” de Véio, tornam-se evidentes as semelhanças e particularidades de cada um.

Os dois artistas nordestinos compartilham procedimentos parecidos ao criar suas obras, estabelecendo um diálogo poético e respeitoso com a natureza. Quando perguntado sobre a origem de sua inspiração, Bezerra responde: “É quando a gente se levanta e pega a madeira e daí ela vai tendo uma aula com a gente, e a gente vai tendo uma aulazinha com ela.”⁷⁰ Essa interação com o meio natural também reflete uma preocupação ambiental, como analisa Rodrigo Naves:

José Bezerra vive numa área particularmente bonita de Pernambuco, o Vale do Catimbau — uma reserva ecológica —, com uma topografia que lembra um cânion de pequenas dimensões e com uma vegetação agreste mas abundante. Portanto, não é de uma realidade imediata e próxima que fala o artista. Me parece que o inquieta a percepção de um processo que poderá destruir um meio no qual vive com dificuldade e que no entanto é o seu lugar, de onde tira sua identidade e sua arte. E então, por mais que sua obra tenha uma relação intrínseca com seu meio, ela é, de algum modo, uma oposição a ele. A expressividade tocante de seus trabalhos não fala de uma natureza bucólica e de suas delícias: fala de sua destruição iminente.⁷¹

Essa leitura sugere que a obra de Bezerra, ainda que nascida do vínculo afetivo com a paisagem, tensiona criticamente o modo como a sociedade capitalista transforma a natureza em recurso a ser explorado. Tal aspecto também pode ser percebido em Véio, cuja escolha por trabalhar com madeiras descartadas carrega um gesto de resistência e ressignificação — o que se alinha à sua iniciativa de manter uma reserva para preservar a vegetação nativa da região.

Além disso, ambos identificam nas “madeiras mortas” imagens à espera de suas intervenções para se transformarem em obras de arte. Bezerra expressa essa conexão, ressaltando a vitalidade presente nas madeiras supostamente mortas:

⁷⁰ Relato de Zé Bezerra durante o documentário *José Bezerra - Aulazinha com a Madeira*, dirigido por Malu Viana Batista.

⁷¹ INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p. 118.

Eu me entreguei de corpo e alma, e agora eu vejo tudo e lhe mostro onde tá gambá, cabeça de passarinho, homem com os braço aberto, onde tem a cobra curva, onde tem o formato de um peba, tatu, mocó, tudo isso tem em madeira nos tronco que tá perdido lá no mato, que morreram. Morreu, mas aquilo tá vivo. E que o povo não entende, só na minha linguagem, no meu trabalho, eu vou entender. E tem que explicar o que é, que você não vai saber nunca. A natureza é viva. Pode o tronco tá morto, mas dentro tem coisa viva.

72

Para Bezerra, suas criações assumem uma condição quase humana, como podemos perceber pela sua descrição:

Isso aí é uma família. Você tem a família dos bichinhos, tem a família dos seres humanos, tem a família do queixó. Então, aquilo é uma família, uma família num festival. Chega gente aleijado, chega gente mais torto, chega outros de espadas, chega outro mentiroso, chega outro para conversar. Então, aquilo ali é uma família. E o detalhe é claro, eu sinto feliz quando eu amanheço e abro a porta e olho para tudo aquilo ali, pra mim tão tudo vivo. Pra mim tá todo mundo vivo ali, todo mundo tá feliz. Não tá faltando nada para eles. ⁷³

O mesmo acontece com os trabalhos de Véio, como veremos neste capítulo. Além disso, ao analisarmos as produções de ambos, percebemos um jogo lúdico entre figuração e fantasia, recurso utilizado por diversos artistas ao longo da história da arte. Como observa o crítico de arte Tiago Mesquita, as esculturas de Bezerra revelam um tipo de existência ambígua que brota do material: “não é nem uma coisa, nem é um tanto outra; nem formada, nem deformada”, apresentando “uma forma que nunca se conclui.” ⁷⁴ Na obra *Sem título* (figura 29), Bezerra faz isso com proeza, e provoca de forma instigante o observador: *será uma madeira? um banco? um animal? ou outra coisa que sua configuração “aberta” nos permite reconhecer?*

⁷² Zé Bezerra, apud INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 153.

⁷³ Relato de Zé Bezerra durante o documentário *José Bezerra — Aulazinha com a Madeira*, dirigido por Malu Viana Batista.

⁷⁴ Análise de Tiago Mesquita durante um debate com Rodrigo Moura sobre a exposição *José Bezerra | Esculturas*, realizada na Galeria Estação em 2015.

No entanto, é possível perceber que, ao utilizar tintas sintéticas e cores intensas e chapadas, as intervenções de Véio modificam de forma bastante considerável a matéria-prima com a qual trabalha, a madeira. Embora ele afirme que “a obra é bonita quando é natural. Quando você usa cores, você está escondendo a beleza da obra,”⁷⁵ suas esculturas maiores ganham potência e presença marcantes justamente por causa das cores que emprega. Já para Bezerra, “os entalhes precisam ser mínimos, o suficiente para que o galho tome a feição de animal sem que deixe de ser lenha.”⁷⁶

Essa questão fica evidente em uma fala de Véio: “Eu gosto das loucuras dele, porque o meu eu uso muita tinta em uns e outros não, e ele não usa.” Contudo, as distinções entre os dois artistas não se limitam apenas às questões formais, como Véio revela em uma conversa.

Véio: A situação de Zé Bezerra não está boa, porque mora em uma região desfavorável, para você ter uma ideia, esse pessoal que vai (inint), o pessoal que se criou em berços de ouro, nessas coisas, chegam lá, não entendem que Zé Bezerra é um homem da roça, com costume tradicional do sertão, que viveu a vida toda aquela vida, e a casa do Zé Bezerra não tem um banheiro [...] Chega lá, Zé Bezerra não tem o que oferecer, só tem as obras dele lá, e a casinha velha de taipa [...]. “Mas Zé Bezerra, você tem que se organizar, fazer uma casa, fazer um banheiro”, ele: “Não, mas eu estou acostumado é no mato”. Então, o pessoal não está preocupado que Zé Bezerra está fazendo as necessidades dele no mato, como era na escola, ele está preocupado em ele não ter um local para se sentir bem, não está preocupado com Zé Bezerra, está preocupado de ele chegar e não ter um banheiro, não ter onde tomar banho, não ter onde ficar, isso que é a preocupação. Mas não chega (inint), “Não, nós temos condições, nós temos instituto, nós temos umas ONG, vamos fazer uma casa boa aqui para você fazer banheiro e tudo”, não tem essa ideia, só tem de falar da forma que ele está vivendo, mas foi a vida que ele viveu.

Thales: Você já o visitou algumas vezes?

Véio: Não.

Thales: E de onde você o conheceu?

Véio: Eu conheci na exposição que foi feita em São Paulo, foi esse pessoal, e criamos uma amizade grande. Mas eu reconheci esse lado dele, que o cara hoje, não que ele precise ser formado, mas que ele chegue em um local e leia um horário, um ônibus, alguma coisa, e Zé Bezerra não sabe fazer um O, aí é fácil de enganar.

⁷⁵ Afirmação de Véio durante o vídeo da exposição *Véio — a Imaginação da Madeira* (2018), no Itaú Cultural.

⁷⁶ Zé Bezerra, apud INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. p. 121.

Em outro momento, ao falar de si mesmo, Véio afirma:

eu também não sei o que é pronome, ditongo, preposição; essas coisas aí eu só sei o nome. (inint) mas as pessoas, eu também sou muito assim, de quando eu vou expressar alguma coisa, eu tenho o domínio, mesmo sem ter a formação. Mas a expressão de falar e dizer qualquer coisa eu tenho.

Essas declarações revelam uma diferença relevante entre os dois artistas. Apesar de serem, de certo modo, “parceiros do sertão”, Bezerra não possui a mesma dimensão crítica e social que atravessa a obra e o discurso de Véio. Ele reconhece que Bezerra, por não possuir a mesma habilidade, é frequentemente enganado e desvalorizado pelas pessoas do meio urbano e do circuito artístico. Para o escultor sergipano, a ingenuidade de Bezerra acaba sendo explorada, e vê no domínio da fala, mesmo sem ter uma formação formal, uma de suas qualidades, capaz de torná-lo singular e de permitir que se posicione frente aos mecanismos do mundo da arte.



Figura 29. *Sem título*, Zé Bezerra, madeira, sem data, dois trópicos.
Foto de Thales Martins, jul. 2024, São Paulo.

O outro grupo de produções de Véio, os “troncos abertos”, estabelece um intrigante jogo poético de oposições em relação às obras de “troncos fechados”. Nesse conjunto composto por peças extremamente pequenas, ao ponto em que algumas exigem observá-las com uma lupa, as intervenções do escultor sertanejo saltam à vista e são determinantes para o resultado final, eliminando completamente a forma originária da madeira. Nessas obras, as habilidades técnicas do artista tornam-se evidentes, destacando a dimensão artesanal de seu trabalho.

Enquanto as obras de “troncos fechados” apresentam uma figuração que remete à fantasia, rompendo com a realidade, as de “troncos abertos” se valem de uma figuração representativa, dialogando diretamente com o real. Essa característica pode torná-las menos inovadoras enquanto imagem, mas sua narrativa ganha força, revelando sua potência ao carregar a história do sertão.

Diante dessas diferenças, as obras de “troncos fechados”, por não mimetizarem a realidade, serem maiores e apresentarem cores fortes que impactam o observador, foram amplamente expostas e reconhecidas, alcançando também maior valorização e preços mais altos no mercado. Esse destaque reflete não apenas seu impacto visual, mas também a forma como são percebidas no circuito artístico.

Embora as distinções entre esses dois grupos sejam marcantes, há um elemento comum que os une: a conexão com a natureza. Nas peças maiores, o artista mantém a forma original da madeira, enquanto nas menores, conserva a cor natural do material. Essa abordagem sugere que, para o artista sergipano, a dignidade de uma obra não depende apenas de sua própria intervenção, mas do diálogo harmonioso com a matéria-prima com a qual trabalha.

Ao analisar como essa relação do artista com a natureza se reflete formalmente em suas produções, Rodrigo Naves observa que:

curiosamente, nas esculturas de Cícero ocorre uma inversão do que vemos acontecer cotidianamente: o trabalho humano, a intervenção na natureza, conduz a uma miniaturização dos objetos que engendra, quando comparados com as peças em que a natureza sobressai (as esculturas do primeiro grupo). Na obra de Cícero — sertanejo que conseguiu comprar uma pequena reserva florestal por preocupações exclusivamente preservacionistas —, as consequências nefastas da dominação sobre a natureza se fazem notar na própria escala dos objetos: quanto maior a intervenção humana menor a força

e potência dos seres que resultam dela; ainda que esse aspecto acentue sua grandeza estética.⁷⁷

A análise de Naves ganha ênfase quando ele escreve que “a força artística dessas pequenas esculturas advém em parte de sua fragilidade”⁷⁸. No entanto, em diálogo com este aspecto, a relevância das obras de “troncos abertos” reside na história que buscam resgatar e dar visibilidade: a história do sertanejo.

Véio é uma pessoa que adora contar histórias, e ouvi-lo narrar sobre suas esculturas de “troncos abertos” nos permite compreender com mais profundidade essas produções e, por extensão, o jeito sertanejo de ser.

Essas obras se configuram, apesar de seu tamanho, como representações potentes e grandiosas da cultura sertaneja. Elas nos revelam aspectos da história, da religiosidade, do folclore, das tradições e das complexas relações sociais do sertão, incluindo a dificuldade de ser artista nessa região. Como apontado por Véio em uma de suas obras (figura 43), no sertão, ele não tem “como fazer um time de arte”. Nesse sentido, percebemos a escassez de apoio e de pares para a produção artística neste contexto, revelando o isolamento cultural enfrentado por ele.

É nesse conjunto de obras de “troncos abertos” que se manifesta seu projeto orientado por um horizonte utópico: o de resgatar um sertão que desafia os processos de homogeneização promovidos pelo capitalismo. Ao lembrar tradições ameaçadas de desaparecimento, Véio propõe uma visão alternativa de mundo, sustentada por laços comunitários, valores ancestrais e modos de vida que resistem ao apagamento. Suas esculturas não apenas documentam esse universo, mas o reafirmam simbolicamente como solo fértil para a criação, a memória e a crítica.

Ao mesmo tempo, certos aspectos dessas relações sociais sertanejas também expõem normas rígidas de conduta. Em uma de suas esculturas (figura 41), ele descreve que:

[...] o homem tinha que carregar o pote nesse estilo, no ombro, se ele carregasse dessa forma, ele não era aceito na sociedade, que era discriminação, que ele estava assumindo o papel da mulher.

⁷⁷ NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

O trecho evidencia como os papéis de gênero são delimitados no sertão e como determinadas práticas, quando associadas ao feminino, são desvalorizadas. Um exemplo emblemático disso está na descrição que Véio faz de uma de suas obras (figura 45), relacionada ao nascimento de uma criança.

Aqui é quando a criança nascia, o umbigo era colocado na porteira de um curral, ou se fosse uma menina, debaixo de uma roseira. Qual objetivo? Que ela fosse bem bonita, uma rosa. E o umbigo debaixo da porteira do curral era para que a criança tivesse o dom de ser o fazendeiro. Se nesse período o rato comesse o umbigo, roubasse, ninguém podia saber da comunidade porque o menino tinha 90% de ser ladrão. Essa era uma coisa muito forte aqui no nosso sertão, o pai saía e levava o umbigo escondido, enterrava na porteira de um curral.

A narrativa do artista materializa um imaginário coletivo que atribui sentidos profundos a rituais simbólicos. Essa prática — enterrar o umbigo — remete a uma relação mística que o sertanejo estabelece com a vida, neste caso com o destino da criança. No entanto, a forma como o destino da criança é traçado desde o nascimento, com distinções entre meninos e meninas, expressa pela escolha do local onde o umbigo é enterrado, também aponta para um sistema de valores marcado pela desigualdade de gênero, que associa o feminino à beleza e o masculino à posse da terra e ao trabalho. Esse olhar sensível à realidade sertaneja atravessa grande parte da obra de Véio.

Além desses aspectos, um outro exemplo marcante do resgate de experiências sertanejas é a escultura que representa o “pau de arara” (figura 30). Véio comenta:

Essa aqui, vocês não usam muito lá, mas aqui, primeiro o Sertão tinha muita arara e no período do milho maduro, elas faziam nuvens delas e se aproximavam dos galhos, onde tinha muita roça e ali o dono tinha que tanger, porque elas estragavam o milho quando estava amadurecendo tudo. Tinha paus, que aí ficava, chamava aqui embelotado, era cheio de arara quebrando até os galhos, como essa daqui. E o pessoal, quando em 38 surgiram os caminhões, aqui os (inint) carregavam o povo, principalmente do Nordeste, esse tema pau de arara era tirado dessa cena aqui e passado para os caminhões, porque como saía, o povo tudo queria andar de caminhão e saía tudo pendurado, ele é um pau de arara, era o pau de arara, era esse, esse daqui se originou para a carga do caminhão, quando o pessoal saía tudo no caminhão, parece um pau de arara. Era isso aqui originado do pau de arara, que hoje não se usa mais porque o caminhão também foi extinto, depois de Detran e essas coisas, não tem mais. Mas ainda tem, você vê algumas pessoas falando de pau de arara, era tirado dessa cena.

Nesse relato, percebemos como a expressão “pau de arara” tem origem na cultura sertaneja. Ao representar essa cena em uma de suas esculturas, Véio rememora a genealogia desse termo popular, em que o comportamento das aves — aglomeradas sobre os galhos — foi associado à precariedade do transporte humano em tempos de êxodo. Dessa forma, sua escultura resgata a potência simbólica de uma imagem carregada de experiências, deslocamentos e significados políticos.

Para além dos aspectos simbólicos ligados a rituais e valores sociais, muitas de suas produções surgem da vida comum, que encontramos em seu próprio sítio, como a porteira, a cancela e o andajá (figuras 49–53). Esses elementos, aparentemente simples, carregam saberes e práticas transmitidos por gerações, revelando o quanto a cultura sertaneja se manifesta nos pequenos gestos e objetos do cotidiano.

Véio também revisita temas amplamente representados na história da arte tradicional, como a santa ceia. Mesmo sem manter um diálogo direto com essa narrativa, a obra do artista sertanejo (figura 46) apresenta uma abordagem original, explorando novas possibilidades formais para representar esse momento da história cristã. Sua dimensão mínima, cabendo facilmente na palma da mão, parece dialogar com uma perspectiva franciscana, problematizando toda grandiloquência que permeou a história da Igreja e as representações que moldaram sua narrativa.

Dentre essas esculturas de “troncos abertos”, uma que ocupa um lugar de destaque é “a escada da vida” (figura 35): embora seja muito pequena, possui uma verticalidade impressionante, que diversas obras maiores, com a mesma intenção, não conseguem transmitir. Os espaços vazios entre os degraus da escada criam uma dinâmica visual complexa e intrigante, além de revelar todo o domínio técnico do escultor sergipano. Diante das dificuldades encontradas no sertão, que Véio descreve como “abandonado, sem chover e sem apoio”, é revelador perceber o discurso moralizante e otimista que perpassa a sua descrição da obra: “Por mais que você vença, no início, os seus obstáculos, mas você nunca diga ‘eu cheguei ao primeiro lugar, eu estou realizado’, quem vence obstáculos na vida, sempre continua a subir.” Nesse cenário, resiliência e esperança não são apenas palavras inspiradoras, mas uma necessidade para seguir adiante.

Assim, a produção de Véio atravessa diversas questões que compõem a identidade sertaneja, a qual, apesar das tentativas de apagamento em nossa história, permanece como um elemento fundamental para a constituição do povo brasileiro.

Ao materializar a memória do grupo ao qual pertence, as esculturas, tanto as de “troncos fechados” quanto as de “troncos abertos”, ganham um significado profundo e singular para o artista. Em um diálogo íntimo entre criador e criatura, ocorre um tipo de transfiguração da arte em algo vivo, quase humano.

Cada peça dessas tem vida, alegria, tristeza. Eu converso com elas, cada uma é uma pessoa, um filho, um irmão, é uma família. ⁷⁹

Para o artista sertanejo, suas esculturas fazem parte de uma nação, mais especificamente de uma “nação lascada”.

É uma nação que aí está, sujeita à poeira, às tempestades, às críticas, à pornografia, às pragas, ao abandono, no mato, sem se mover, sem se manifestar, estão aí caladas, aceitando tudo que se diz [...] Uma das coisas que tem igual a nossa nação é que aparecem as rachaduras que, na linguagem sertaneja, dizemos que estão lascadas. Então é uma nação totalmente lascada, diferente da nossa, que talvez não esteja nesse ponto. ⁸⁰

Véio acredita que suas obras, assim como os seres humanos, também têm um ciclo de vida. Por esse motivo, muitas delas permanecem ao ar livre, indiferentes à preservação (figura 28). Algumas foram afetadas pelo fogo em um incidente envolvendo o sítio vizinho, como podemos ver na figura 19, outras enfrentaram o desgaste do tempo ou a ação incansável dos cupins, uma presença constante em várias de suas esculturas.

Apesar de todas essas adversidades, Véio reconhece que sua “nação” continua em movimento e constante transformação.

⁷⁹ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio – A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural. p. 24.

⁸⁰ Véio, apud RAFAEL, Ulisses Neves. *Nação lascada: arte e metáfora de Véio*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Catálogo de exposição, 26 jan. – 26 fev. 2016. Sala do Artista Popular. p. 8.

A nação não termina. Ela terá novas figuras que chegarão. Uma nação, ela nunca pode parar, ela tem que continuar, ela tem que prosseguir, tem que seguir. Se pararmos essa nação, paramos também com a nossa cultura, com a nossa sabedoria, a nossa participação. Vai continuar crescendo, crescendo, só que com segmentos diferentes.⁸¹

Nesse contexto, as esculturas carregam em si as marcas do tempo, da resistência e da renovação. Cada peça, ao mesmo tempo singular e coletiva, evoca fragmentos da memória e do imaginário sertanejo.

Por vezes, também se percebe que o artista guarda um tipo de segredo entre ele e suas produções e, por mais que tentemos desvendá-lo, permanece a sensação de que sempre há algo a mais a ser revelado.

Essas são peças que eu faço para o apreciador descobrir o que ele está vendo. Geralmente eu faço com um nome para mim; mas não digo o nome, não.

Entre segredos não revelados, suas peças permanecem em transformação, convocando o olhar do observador, sem jamais se deixarem esgotar em novas possibilidades de interpretação. É nesse espaço criativo e potente - entre o que se mostra e o que se oculta, entre o que se entende e o que escapa - que se consolida a poética de Véio: aberta, lascada e profundamente viva.

⁸¹ Véio, apud CARVALHO, Fernando Lins de. *O universo simbólico de Véio*. [S.l.]: Museu de Arqueologia de Xingó, Universidade Federal de Sergipe, [S.d.]. p. 27.

*pau de arara*⁸²



Essa aqui, vocês não usam muito lá, mas aqui, primeiro o Sertão tinha muita arara e no período do milho maduro, elas faziam nuvens delas e se aproximavam dos galhos, onde tinha muita roça e ali o dono tinha que tanger, porque elas estragavam o milho quando estava amadurecendo tudo. Tinha paus, que aí ficava, chamava aqui embelotado, era cheio de arara quebrando até os galhos, como essa daqui. E o pessoal, quando em 38 surgiram os caminhões, aqui os (inint) carregavam o povo, principalmente do Nordeste, esse tema pau de arara era tirado dessa cena aqui e passado para os caminhões, porque como saía, o povo tudo queria andar de caminhão e saía tudo pendurado, ele é um pau de arara, era o pau de arara, era esse, esse daqui se originou para a carga do caminhão, quando o pessoal saía tudo no caminhão, parece um pau de arara. Era isso aqui originado do pau de arara, que hoje não se usa mais porque o caminhão também foi extinto, depois de Detran e essas coisas, não tem mais. Mas ainda tem, você vê algumas pessoas falando de pau de arara, era tirado dessa cena.

o sertão



Essa aqui representa esse sertão, esse Nordeste seco, sem folha, sem árvore e os pássaros que existem são só a figura de alguns que a gente faz, então aqui tem a figura do padre, tem a da Nossa Senhora, tem a de um pequeno réptil, que pode ser uma tartaruga ou um cágado, já em decomposição, e tem pássaros que formavam essa catíngã, esse sertão abandonado, sem chover e sem apoio. Isso aqui é a cena típica da nossa terra, com a forma que foi tirada da mata.

Figuras 30–48. *Sem título*, Véio, madeira, sem data. Obras de “troncos abertos”.
Fotos de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

⁸² As legendas apresentadas acima das obras de “troncos abertos” não correspondem aos títulos originais atribuídos pelo artista, mas foram inseridas pelo autor desta dissertação a partir das descrições do Véio, com o objetivo de facilitar a compreensão do que é representado.

cortejo



[...] esse aqui é como eles transportavam, que era em um bambuê, é isso aqui, aí 4 pessoas pegavam aqui, nesse jeito aí e ia revezando, um pegava na frente, o pessoal que vinha ia trocando para dividir o peso de cada um.

história do lobisomem



Aí é a história do lobisomem, os seis meninos aqui é tudo homem, o sétimo teria que ser uma mulher. Se fosse homem, o mais velho ia ter que batizar o mais novo, e essa é a preocupação dela. É por isso que ela está com a mão sobre a cabeça.

o pregoeiro e o assentador



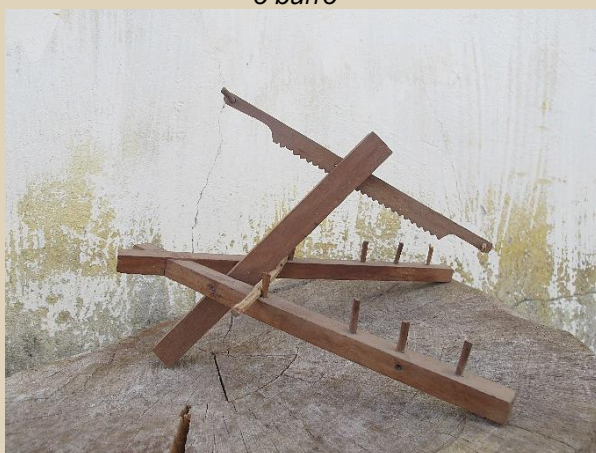
Essas são as duas figuras mais importantes do leilão, é o pregoeiro, era quem vendia os prêmios do leilão e a pessoa que ia anotar o valor de cada prêmio, eles chamavam sempre uma penca de banana, mas eles não diziam uma penca, eles diziam um cacho, aí eles vendiam por dez reais, aí chamava aqui o assentador, era quem anotava com essa canetinha, com lápis aqui, o valor e ia fazendo. Era muito difícil na razão que o pessoal não tinha o conhecimento de letras, então tinha que ser uma pessoa que soubesse fazer conta e escrever, era raro também se encontrar as duas figuras, mas importante era o pregoeiro e o assentador, era quem assentava, não era anotar, era assentar.

a escada da vida

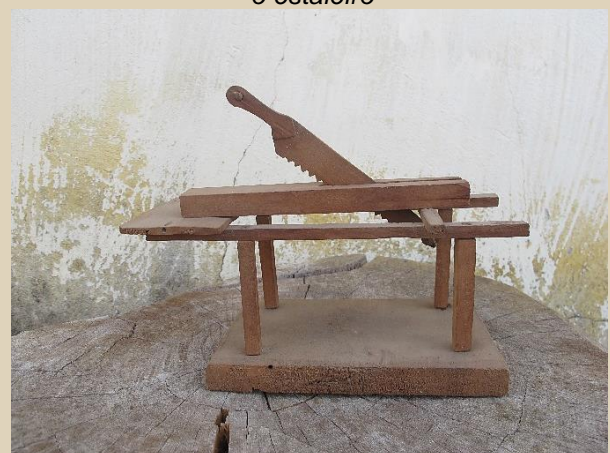


Por mais que você vença, no início, os seus obstáculos, mas você nunca diga "eu cheguei ao primeiro lugar, eu estou realizado", quem vence obstáculos na vida, sempre continua a subir.

o burro



o estaleiro



Na história, isso aqui eram os primeiros meios de trabalhar na construção, que era onde os negros [escravizados] serravam as madeiras.

santo de casa não faz milagre



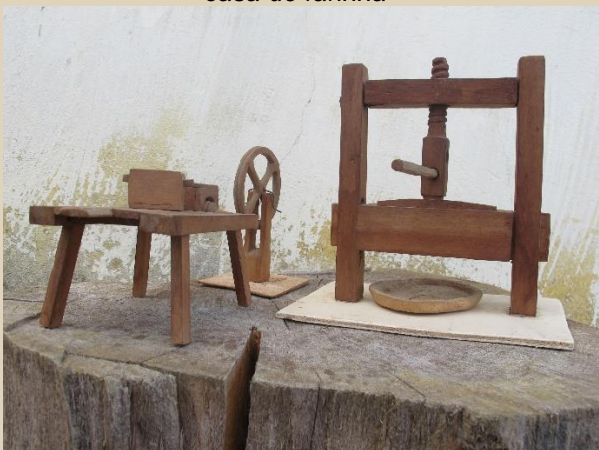
Porque era assim, nesse período dessa seca que estamos agora, então eu ia na sua casa, todo mundo era devoto e lá eu via qual era o santo que você tinha no nicho, no oratório. Aí (inint), eu roubava o santo, levava e quando você percebia, uma promessa para chover, que a chuva acontecia mais por esse negócio, quando você percebia, (inint), quando a chuva caía, 1, 2, 3 meses, então o que tinha levado a santa fazia acompanhamento com zabumba, com reza e vinha devolver o santo. Aí tinha a reza deles, que era a novena e tinha depois o leilão e a dança, o santo de casa não fazia milagre, porque eu tinha São Francisco, mas eu roubava o seu São Francisco, o meu de casa não fazia milagre, o negócio era para ele voltar para a origem dele, então santo de casa não faz milagre [...] foi originalizada dessa festa que hoje não tem mais, mas que fazia os acompanhamentos quando era para devolver o santo, quando a chuva caía, santo de casa não faz milagre porque você não podia roubar seu santo. Era isso que acontecia.

o cruzeiro



[...] aqui era um símbolo da religião, que era a cruz, o cruzeiro, era maior e onde tinha, eles botavam promessas, enterravam as pessoas que não foram batizadas e os professores levavam os alunos para cumprimentar, batendo a cabeça nos quatro ângulos, para abrir a memória, isso era comum que acontecia, o professor levava onde tinha um cruzeiro, para que as crianças batessem a cabeça para abrir a memória.

casa de farinha



[...] aqui era a forma que não era aceitado, o homem tinha que carregar o pote nesse estilo, no ombro, se ele carregasse dessa forma, ele não era aceito na sociedade, que era discriminação, que ele estava assumindo o papel da mulher.



Essa aqui é uma forma de pensamentos das pessoas que têm uma idade já da terceira idade. [...] Elas usavam vestido de mangas compridas, vestido longo. A evolução foi chegando a um ponto que o vestuário dessa moça passou a esse aqui, [...] então foram figuras que jamais essas criaturas aceitavam, por isso que ela está dizendo “meu Deus, mudou tudo”, porque o corpo da mulher era uma coisa sagrada, jamais ninguém ia estar vendo perna, nem barriga e hoje a evolução fez com que até as calças sejam aqui no joelho, é uma forma diferente de um passado.



Essa aqui é uma [...] que eu fiz com referência ao meu trabalho. [...] aqui ele está com uma bola debaixo do braço e eu me vi nessa condição, isso é um brasileiro, tudo, onde a bola era minha, mas eu não tinha os que pudessem dividir essa bola para cada um fazer os seus gols. Então você ir para um estado com a bola e não ter os seus colegas para você vibrar, para você ver dizer ganhou, perdeu, fez gol, não fez, perdi o pênalti. Então aqui não tem goleiro, aqui só tem o atleta e a bola e assim mesmo, o pequeno atleta está com a bandeira para dizer a sua origem, mas que está com a bola porque às vezes o dono da bola não tem o campo e nem tem os atletas para fazer o seu time, porque eu não tenho como fazer um time de arte.



Isso aqui é mostrando aquela casa que a gente viu lá dentro na mata, onde eu disse que a dificuldade do homem era tamanha, onde eu te mostrei aí que na escola não tinha banheiro, era controlado por duas pedrinhas, quando as pedras voltavam era que a criança podia sair e era uma forma que permaneceu até muitos anos, onde você podia fazer uma casa muito bonita, mas o banheiro era o mato.



Aqui é quando a criança nascia, o umbigo era colocado na porteira de um curral, ou se fosse uma menina, debaixo de uma roseira. Qual objetivo? Que ela fosse bem bonita, uma rosa. E o umbigo debaixo da porteira do curral era para que a criança tivesse o dom de ser o fazendeiro. Se nesse período o rato comesse o umbigo, roubasse, ninguém podia saber da comunidade porque o menino tinha 90% de ser ladrão. Essa era uma coisa muito forte aqui no nosso sertão, o pai saía e levava o umbigo escondido, enterrava na porteira de um curral.

santa ceia



boneco malabarista



palhaço



porteira e cancela



andajá/ carrinho de menino aprender a andar



Figura 49. *Porteira no Sítio Soarte.*⁸³

Figura 50. *Cancela no Sítio Soarte.*

Figura 51. *Sem título, Véio, madeira, sem data. Obra de “tronco aberto”.*

Figura 52. *Andajá.*

Figura 53. *Sem título, Véio, madeira, sem data. Obra de “tronco aberto”.*

⁸³ Todas as fotos desta página foram produzidas por Thales Martins em Feira Nova (SE), entre 15 e 22 de novembro de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao identificar, resgatar, preservar e dar visibilidade à história de um povo ignorado na história do Brasil — o sertanejo —, Véio dialoga com a concepção de história de Walter Benjamin. Em sua Tese III, ele apresenta alguns dos pontos importantes presentes no seu texto *Sobre o conceito de história*:

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes.⁸⁴

Benjamin propõe uma crítica à história tradicional, que hierarquiza os acontecimentos e privilegia os “grandes feitos” dos vencedores. Ao defender a narração que não distingue entre fatos “grandes” e “pequenos”, ele valoriza os fragmentos esquecidos, os acontecimentos e sujeitos que a história oficial tende a apagar. A ideia de que “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido” reafirma o compromisso ético e político com a memória dos vencidos, mesmo que seu resgate só possa ocorrer em um tempo futuro, associado à redenção.

Portanto, trata-se de uma concepção de história que rompe com a linearidade e o progresso, e que reconhece no passado uma potência capaz de interromper o curso contínuo das desigualdades. Nessa perspectiva, que estabelece uma relação dialética entre passado e presente — em que “o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente”⁸⁵ —, aqueles que narram a história exercem um papel fundamental. A escolha do que lembrar, o modo de narrar e o momento de fazê-lo carregam implicações políticas profundas. Essa atuação, que possui intrinsecamente uma função política, pode desvelar novas possibilidades de pensar e viver.

⁸⁴ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 54.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 61.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao refletir sobre o ofício do historiador, também enfatiza seu caráter político. Para o autor:

Aquilo que modernamente chamamos de escolha do objeto, ou de escolha da problemática, faz da atividade do historiador, desde os seus passos iniciais, uma atividade política. Como nos fala Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história* (1987), cabe ao historiador, situado no presente, situado e condicionado pelo agora, vivendo dados momentos de perigo, escolher que passado ele quer redimir, ou seja, presentificar, trazer de novo ao convívio com o presente em sua diferença, em sua descontinuidade (BENJAMIN, 1987, p. 222-232). Para Benjamin, o que ele nomeia de “historiador materialista histórico” seria aquele que ao ter que fazer escolhas sobre o que narrar do passado, escolheria narrar as brasas de esperança, os farrapos de bandeiras, os fragmentos dos sonhos e desejos dos vencidos, que jazem esquecidos, abandonados sob as cinzas das batalhas perdidas. Dependendo do fragmento de passado que o historiador escolher redimir, ele pode, no seu choque com o tempo presente, no seu choque com o agora, produzir iluminações sobre o sentido da própria existência humana, dando qualidade e espessura ao próprio tempo que passa e que flui.⁸⁶

Essa leitura evidencia que a tarefa do historiador, longe de ser neutra, envolve um gesto de escolha atravessado por valores e pela sensibilidade diante do presente. Ao optar por narrar “as brasas de esperança, os farrapos de bandeiras, os fragmentos dos sonhos e desejos dos vencidos”, o historiador lança luz sobre resíduos do passado que ainda possuem força para transformar o agora. É nesse ponto que a reflexão de Michael Löwy se insere, ao aprofundar a dimensão política presente na concepção de história de Benjamin. Segundo Löwy:

Não é somente o futuro e o presente que permanecem abertos na interpretação benjaminiana do materialismo histórico, mas também o passado. O que quer dizer principalmente isto: a variante histórica que triunfou não era a única possível. Diante da história dos vencedores, da celebração do fato consumado, das rotas históricas de mão única, da inevitabilidade da vitória dos que triunfaram, é preciso retomar essa constatação essencial: cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis. Em cada conjuntura histórica existiam alternativas que *a priori* não eram destinadas a fracassar [...].

A abertura do passado quer dizer também que os chamados “julgamentos da história” não têm nada de definitivo nem de imutável. O futuro pode reabrir os dossiês históricos “fechados”, “reabilitar” vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates

⁸⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História e política, ou a arte de fazer escolhas. In: *Estudos Ibero-Americanos*, v. 45, n. 3, p. 186–191, 2019. p. 187.

esquecidos, ou considerados “utópicos”, “anacrônicos” e “na contracorrente do progresso”. Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas.⁸⁷

Assim, essa postura de “escovar a história a contrapelo” possibilita uma “esperança no passado”⁸⁸, pois permite uma abertura da história que, além de redimir aqueles que foram esquecidos e apagados por aqueles que triunfaram, revela rotas alternativas para um mundo marcado por desigualdades e que caminha rumo à sua própria destruição.⁸⁹

⁸⁷ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 157 e 158.

⁸⁸ O termo “esperança no passado” é uma referência ao título do texto de Peter Szondi (1929–1971), onde o autor húngaro aponta que “o passado ao qual ele [Walter Benjamin] se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro.”

SZONDI, Peter. Esperança no Passado — Sobre Walter Benjamin. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 13–25, 2009. p. 20.

⁸⁹ Nicolau Sevcenko apresenta dados que revelam o avanço das desigualdades sociais e a falta de controle institucional sobre os rumos do planeta — um retrato feito há 25 anos, mas que permanece bastante atual:

“Bastam alguns dados para revelar o rumo turbulento que o mundo vai tomando. O Relatório de Desenvolvimento Humano da Organização das Nações Unidas, na sua edição de 2000, revela que a disparidade de renda entre os países mais ricos e os mais pobres, que era da ordem de 3 para 1 em 1820, atingiu 44 para 1 em 1973, chegou a 72 para 1 em 1992 e está atualmente ao redor de 80 para 1. Entre 1990 e 1998 a renda per capita caiu nos cinquenta países mais pobres e aumentou nos 28 mais ricos. Cerca de 1,2 bilhão de pessoas, o que equivale a um quinto da população mundial, vivem em nível de miséria absoluta. Cerca de duzentas crianças morrem por hora nos países do Terceiro Mundo, em consequência de desnutrição e de doenças banais, para as quais a cura seria simples, desde que houvesse recursos de atendimento.

Dados como esses deixam bem claro quem está pagando os custos da globalização e quão altos eles são. Esse aumento crítico da desigualdade social é sem dúvida o legado mais perverso do século XX para o XXI. Segundo o mesmo Relatório de Desenvolvimento Humano da ONU, os duzentos maiores multimilionários do planeta acumularam juntos uma fortuna de 1,113 trilhão de dólares em 2000, que significa cerca de 100 bilhões de dólares a mais do que possuíam no ano anterior. Considerando, por outro lado, toda a população somada dos países do Terceiro Mundo, seu total de renda chega apenas a 146 bilhões, o que representa menos de dez por cento do montante controlado pelos duzentos maiores bilionários.

Constatações desse teor colocam em evidência que o problema mais urgente dos tempos atuais é o da responsabilidade em relação ao futuro, que está sendo configurado por forças fora de qualquer controle institucional.”

SEVCENKO, Nicolau. *Corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 43.

Nesse sentido, Walter Benjamin enfatiza, no final da Tese VI, que:

O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁹⁰

Dessa forma, a história passa a ser vista como um campo de disputa, em que o historiador pode devolver a palavra aos vencidos e reabrir os sentidos do vivido. Jeanne Marie Gagnebin reforça essa questão ao afirmar que, para realizar essa rememoração do passado, é preciso estar comprometido com as urgências do presente:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.⁹¹

Em diálogo com essa perspectiva, Albuquerque Júnior descreve poeticamente o trabalho do historiador:

[...] o historiador é aquele que tem a função messiânica de colher, como um jardineiro, as últimas flores da esperança que, embora murchas e já sem perfume, ainda teimam em permanecer balançando sob o vento dos tempos, ainda tremulam como bandeiras que simbolizaram, que foram o escudo e a heráldica, que marcharam à frente dos exércitos de vencidos de todos os tempos. O historiador é a carpideira que, ao mesmo tempo, chora e louva os mortos, que num gesto de carinho para com os que se foram, os veste de novo para um ato inaugural, os faz novamente vir para o centro da sala, para a frente do cortejo, os faz levantar a fronte e novamente falarem, vociferarem,

⁹⁰ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 65.

⁹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 55.

imprecarem, readquirindo o direito à fala e a dirigir seu próprio enterro, a simularem o controle sobre a versão de sua própria vida, da sua própria memória. A carpintaria do passado, portanto, é obra do historiador, ele é o carpina que, de posse dos escombros que o passado deixou, submete-os a um trabalho de corte, de rejuntamento, de limagem, de aparas, de encaixe e aprumo que os põem novamente para funcionar como acesso ao que foi, como porta ou janela por onde podemos espiar ou adentrar a dramaturgia dos tempos idos. O historiador é um padeiro que, com aparas das atitudes, dos costumes, das ações das massas, faz fermentar novas imagens dos tempos, que servem de alimento para nossos sonhos de continuidade, para nossa fome de identidade, para nossa inanição de sentidos para vida, para o estarmos aqui na terra, para a nossa existência finita e ilimitada.⁹²

Ao associar o historiador a essas figuras — o jardineiro, a carpideira, o carpinteiro e o padeiro — Albuquerque Júnior enfatiza o caráter criativo, sensível e transformador da escrita da história. Trata-se de um trabalho que dá forma, sentido e vida ao que foi soterrado. Nessa direção, ele também reivindica a necessidade de produzir:

Uma história que não se dirige apenas à razão, à consciência, mas que dá lugar aos sentimentos, aos sentidos, às paixões, aos desejos, aos delírios. Uma história que abandone sua paixão trágica pela desgraça, pelo sofrimento, pela morte. Que não deixe de falar das injustiças, das misérias, da exploração, mas que seja capaz de ver que aí também há o riso, a alegria, a felicidade.⁹³

Essa proposta aponta para um deslocamento fundamental no modo de narrar o passado, que não se limita à denúncia das tragédias históricas, mas que busca também captar a vitalidade, a resistência e as múltiplas dimensões da experiência humana.

Refletindo sobre essa concepção revolucionária de história, Gagnebin associa a função desse narrador — que “escova a história a contrapelo” — à figura do trapeiro: aquele que recolhe o que foi descartado pela sociedade para sobreviver.

⁹² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 31 e 32.

⁹³ *Ibid.*, 36 e 37.

O narrador também seria a figura do trapeiro, [...] do catador de sucata de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...].

Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] Aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes.⁹⁴

Para essa personagem, os detritos não são apenas resíduos insignificantes: adquirem um novo significado, tornando-se essenciais para sua própria sobrevivência. Essa mudança de perspectiva, que busca valorizar o que foi marginalizado, ignorado e apagado, contribui para desvendar os caminhos percorridos por Walter Benjamin na construção de uma outra forma de compreender a história.

Nesse sentido, a concepção de história benjaminiana rompe com a linearidade cronológica, com a neutralidade científica e com a celebração dos vencedores. Trata-se de uma abordagem crítica e engajada, que entende a história como lugar de confrontos e aposta na potência dos fragmentos esquecidos, nas vozes silenciadas e nas experiências soterradas sob as ruínas do progresso. O historiador, como destacam Benjamin, Albuquerque Júnior, Löwy e Gagnebin, assume o papel ético e político de dar forma, palavra e sentido ao que foi negligenciado, desvalorizado ou eliminado. Nessa tarefa, torna-se um trapeiro: figura alegórica de um ofício que combina razão e sensibilidade, memória e imaginação, luto e esperança.

Em diálogo com essa perspectiva benjaminiana, Véio pode ser considerado um “trapeiro” dos tempos atuais ou, como diria Hannah Arendt, um “pescador de pérolas”.

⁹⁵ Tal como o historiador benjaminiano, o escultor sertanejo recolhe vestígios

⁹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 53 e 54.

⁹⁵ “Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los a superfície, esse pensar [poeticamente] sonda as profundezas do passado — mas não para ressuscitá-lo tal como e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo,

dispersos, fragmentos esquecidos, restos aparentemente insignificantes, aos quais atribui valor e sentido por meio de sua ação poética e política. Além de artista, ele também se constitui como pensador e guardião da memória, cuja prática propõe uma leitura da história a partir das margens. Seu trabalho configura um projeto político que se expressa tanto em sua produção escultórica quanto em ações concretas voltadas à preservação da memória e da história sertaneja.

Nesse projeto, destaca-se o esforço em manter viva a memória de Honório, poeta negro sergipano, morto na década de 1930; a criação do *Museu do Sertão*, instalado em seu próprio sítio, onde reúne objetos e obras que retratam o modo de vida da região; bem como suas esculturas de “troncos abertos”, que narram a vida de um povo que resiste cotidianamente.

Há ainda um compromisso ambiental que se revela em seu ativismo: Véio adquiriu uma reserva natural com o objetivo de preservar o que a civilização ainda não destruiu. Ele também reaproveita madeiras descartadas por queimadas e desmatamentos, transformando-as em esculturas. Esse cuidado com o meio ambiente dialoga diretamente com a maneira como o artista compreende seu próprio fazer. É nessa prática, que entrelaça matéria e memória, que reside uma motivação mais profunda, conforme o próprio Véio expressa:

Eu quis fazer um trabalho por amor à profissão, um trabalho por inspiração, por respeito ao passado de um povo, por ter uma história da arte esquecida em um estado onde não é valorizada a cultura. Então, eu passei a fazer o trabalho com esses objetivos.

Eu nunca vi ninguém trabalhando de arte, eu nunca vi uma obra de arte. Eu nasci assim com essa fascinação não só pelas coisas antigas, mas pelas coisas do universo. Então, eu não sabia e nem fazia aquilo para se tornar um artista, fazia por uma necessidade que a própria mente mandava.

⁹⁶

algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos — como ‘fragmentos do pensamento’, como algo ‘rico e estranho’ e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*.”

ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin (1892–1940). In: *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 222.

⁹⁶ Relato do próprio artista durante o documentário *Véio*, dirigido por Adelina Pontual.

Sua fascinação “pelas coisas antigas”, assim como “pelas coisas do universo”, reitera seu compromisso político e o caráter genuíno de sua atuação: sua produção nasce de uma urgência interior que o move a preservar, ressignificar e narrar a história de um povo invisibilizado.

Essa mesma pulsão interior que guia seu fazer artístico também se manifesta em sua postura crítica diante do mercado da arte. Sua resistência aos enquadramentos institucionais e a denúncia da exploração dos artistas revelam uma consciência política incomum. Embora seja um artista autodidata, vinculado ao campo da arte popular e viva até hoje no sertão sergipano, distante dos grandes centros culturais, Véio demonstra uma sofisticada dimensão autorreflexiva sobre sua produção: cria conceitos, categoriza suas obras e articula seu fazer artístico com práticas voltadas à preservação da herança cultural do sertão.

Contudo, diferentemente de Benjamin, cuja concepção de história está orientada por uma perspectiva revolucionária e transformadora da sociedade, Véio possui uma postura política movida por uma dimensão nostálgica, voltada à preservação simbólica de um sertão que resguarda outras possibilidades de existência. Se para o filósofo alemão o historiador crítico deve romper com a linearidade temporal e fazer emergir o passado como campo de disputa no presente, a utopia do escultor sergipano não se propõe a subverter radicalmente a realidade, mas a valorizar modos de vida, saberes e práticas que resistem à lógica hegemônica e às tendências de homogeneização cultural. Sua atuação é enraizada no sertão, território em que suas ações ganham sentido e potência.

A diferença entre as concepções políticas de Benjamin e Véio também pode ser compreendida à luz das trajetórias em que cada um se constituiu. Benjamin viveu e se formou nas grandes cidades europeias, em meio a intensos debates políticos e filosóficos. Por outro lado, Véio é fruto do sertão nordestino, região historicamente marginalizada, onde a vivência cotidiana, a oralidade e a experiência com a terra moldam os modos de conhecer e de criar. Seu distanciamento dos centros urbanos e do circuito da arte contribui para que suas práticas e expectativas estejam ancoradas em outros parâmetros. Apesar disso, é justamente esse lugar periférico que lhe permite construir uma crítica singular, sensível às formas de vida que escapam à

lógica dominante. Suas potências e restrições dialogam com essa origem, revelando uma forma própria de viver, criar e pensar a história.

É em meio às urgências e desafios do sertão sergipano — mais especificamente em Nossa Senhora da Glória — que ele escolhe intervir. Sua política se manifesta como um gesto de afirmação da vida sertaneja, sustentada por memória, conexão com a região e uma coexistência com a natureza, ainda que sem ambição de uma mudança estrutural. Por isso, embora revele um espírito contestador, sua atuação política se restringe ao seu microcosmo, atrelada às realidades locais.

Ainda assim, a afinidade entre Véio e Benjamin se reafirma na relação que o artista sertanejo estabelece com a história. Segundo ele, “é difícil, hoje em dia, encontrar quem conta histórias. E quem ouve também. Ninguém quer saber do passado. Porque está todo mundo moderno.”⁹⁷ Por isso, Véio se vê no dever de “pegar uma coisa que existiu há muito tempo e está abandonada e trazer para resgatar essa história e essa memória que ficaram perdidas.”⁹⁸ Para ele, “temos muitas coisas no Nordeste abandonadas.”⁹⁹

Como o trapeiro benjaminiano, o artista sergipano recolhe o que foi abandonado pela história oficial e, ao reconstituir sentidos para esses fragmentos, propõe uma forma de ver e relatar o tempo, fazendo emergir, no presente, as potências do passado silenciado. Tal como sugere uma das epígrafes desta dissertação — “Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?”¹⁰⁰ —, Véio escuta atentamente essas vozes caladas. Essa provocação de Benjamin revela que os discursos hegemônicos da história carregam vestígios das vozes que silenciaram. Ao reconhecer e resgatar esses vestígios, Véio faz de sua escuta um gesto político que desafia e problematiza os modos dominantes de narrar a história.

⁹⁷ Véio, apud CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. [Catálogo]. São Paulo: Itáu Cultural, 2018. p. 99.

⁹⁸ Véio, apud *Ibid.*, p. 56.

⁹⁹ Véio, apud *Ibid.*

¹⁰⁰ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 48.

Diante desse compromisso assumido por Véio — identificar, resgatar, preservar e dar visibilidade à história negligenciada do povo do sertão —, sua atuação expressa uma pulsação política que reconfigura os sentidos do passado e amplia os horizontes do presente. Dessa forma, ao escovar a história do Brasil a contrapelo, o artista sertanejo nos oferece uma importante chave de leitura: aquela que nasce da escuta, do gesto artesanal e do compromisso com a dignidade dos esquecidos. Assim, sua prática se revela como um modo de existir no mundo em que os ecos da memória alimentam a urgência de imaginar outros futuros possíveis.



Figura 54. *Véio caminhando no Sítio Soarte*. Foto de Thales Martins, nov. 2018, Feira Nova (SE).

REFERÊNCIAS

I. ARTIGOS, CATÁLOGOS E LIVROS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. História e política, ou a arte de fazer escolhas. In: *Estudos Ibero-Americanos*, v. 45, n. 3, p. 186–191, 2019.

_____. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ANDRADE, Mario de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892–1940). In: *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Arte popular. In: *Sobre a história da arte: da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições sesc São Paulo, 2014.

BARRETO, Hortência (Org.). *Véio*. [S.l.]: [S.e.], [S.d.].

BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. Walter Benjamin: um anjo na cidade. In: *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20–28, 2002.

BORJA-VILLEL, Manuel. *Campos magnéticos: escritos de arte e política*. Belo Horizonte, MG: Editora Âyiné, 2023.

CALIL, Carlos Augusto; FARIAS, Agnaldo. *Véio — A Imaginação da Madeira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Catálogo de exposição, 15 mar. 2018 – 13 mai. 2018. Itaú Cultural.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Fernando Lins de. *O universo simbólico de Véio*. [S.l.]: Museu de Arqueologia de Xingó, Universidade Federal de Sergipe, [S.d.].

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (Org.). *Histórias das exposições. Casos exemplares*. São Paulo: EDUC, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Que emoção! Que emoção?*. Lisboa: KKYM, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO. *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

_____. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LORD, James. *Picasso e Dora: a história de uma paixão do maior pintor do nosso século*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÚZIO, Jorge. *Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do oriente*. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2023.

MAMMÌ, Lorenzo. *A viagem das carrancas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, Instituto Moreira Salles, 2015.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: A imagem como narrativa. In: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NAVES, Rodrigo. *Cícero Alves dos Santos [Véio] — Esculturas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. In: *Novos Estudos-Cebrap*, n. 81, 2008.

_____. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Van Gogh: a salvação pela pintura*. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares (Org.). *Arte popular: modos de usar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. In: *Tempo*, v. 1, n. 2, p. 59–72, 1996.

RAFAEL, Ulisses Neves. *Nação lascada: arte e metáfora de Véio*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Catálogo de exposição, 26 jan. - 26 fev. 2016. Sala do Artista Popular.

READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROELS JR., Reynaldo. *Escultura Objeto 3D*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2019.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-91, 1996.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Rafael Alves da; SANTOS, Laymert Garcia do. Véio e a problematização do contemporâneo. In: *Revista Nada*, n. 18, p. 98–109, 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Sob o Signo de Saturno. In: *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SZONDI, Peter. Esperança no Passado — Sobre Walter Benjamin. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 13–25, 2009.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TODOROV, Tzevan. *Goya à sombra das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

II. VÍDEOS

Conversa em torno da exposição Cícero Alves dos Santos [Véio] | Esculturas. Registro do debate com o curador Rodrigo Naves e o cineasta Carlos Augusto Calil. Realização: Galeria Estação. 2014. Duração: 1h21min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k2IFHMXp4Ws>. Acesso em: 24 jul. 2024.

Conversa em torno da exposição José Bezerra | Esculturas. Registro do debate com o curador Tiago Mesquita e o crítico de arte Rodrigo Moura. Realização: Galeria Estação. 2015. Duração: 1h19min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lk0EGDzg71c>. Acesso em: 15 ago. 2024.

Conversa em torno da exposição Véio | De Surpresa no Mundo. Registro do debate com o curador Ronaldo Brito e o crítico de arte Rodrigo Naves. Realização: Galeria Estação. 2017. Duração: 1h21min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=43L0888NfKw&t=1s>. Acesso em: 24 jul. 2024.

José Bezerra — aulazinha com a madeira. Documentário. Direção: Malu Viana Batista. 2009. Duração: 17 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZM9ySwa8Xo>. Acesso em: 15 ago. 2024.

Véio. Documentário. Direção: Adelina Pontual. 2005. Duração: 20min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nssgfaeXINo>. Acesso em: 24 jul. 2024.

Véio — a Imaginação da Madeira. Vídeo da exposição. Direção: Bela Baderna, Anali Dupré e Daniel Carezzato. Realização: Itaú Cultural. 2018. Duração: 9min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92X3L8-XzCg>. Acesso em: 24 jul. 2024.