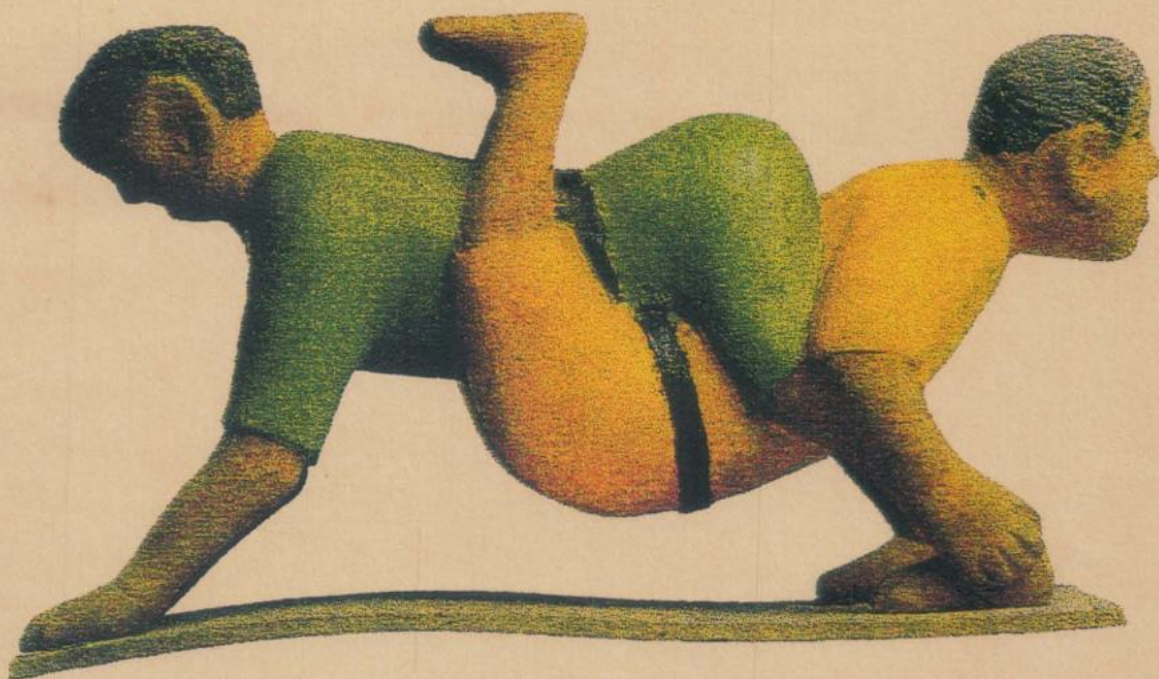


MARIA ANGELA DOS SANTOS MASCELANI

**ARTE POPULAR BRASILEIRA E A CRIAÇÃO DA
CASA DO PONTAL
UM OLHAR ANTROPOLÓGICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE
(ANTROPOLOGIA DA ARTE)

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO
BRASIL
1996

MARIA ANGELA DOS SANTOS MASCELANI

ARTE POPULAR BRASILEIRA E A CRIAÇÃO DA
CASA DO PONTAL
UM OLHAR ANTROPOLÓGICO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO ANTROPOLOGIA DA ARTE

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO
BRASIL
1996

MASCELANI, Maria Angela dos Santos

Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal: um olhar antropológico. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1996.

xv, 221 f.

Dissertação: Mestre em História da Arte (Antropologia da Arte)

1. Arte popular brasileira 2. Museu Casa do Pontal 3. Artes Plásticas 4. Mercado e Cultura

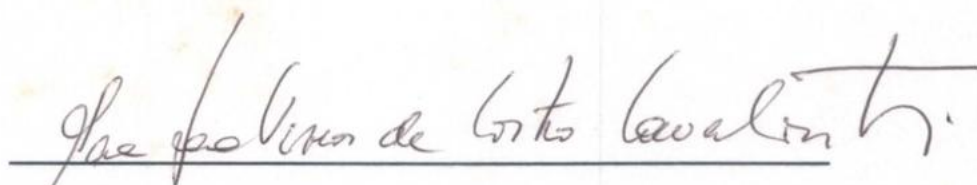
I - Universidade Federal do Rio de Janeiro

II - Título

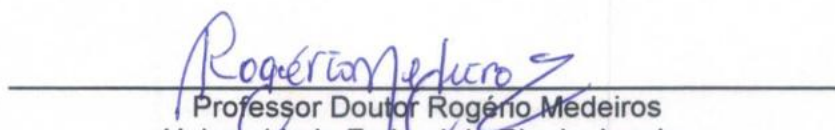
MARIA ANGELA DOS SANTOS MASCELANI

**ARTE POPULAR BRASILEIRA E
A CRIAÇÃO DA CASA DO PONTAL:
UM OLHAR ANTROPOLÓGICO**

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.



Professora Doutora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professor Doutor Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professora Doutora Rosza W. Vel Zoladz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

agosto 1996

A tendência irreflexiva e vulgar em considerar a exatidão como um atributo que atinge os méritos da verdade carece por completo não só de justificação, mas até de sentido. A exatidão não pode existir senão quando se fala de objetos quantitativos, ou, como Descartes diz, de "quod recipit magis et minus"; portanto do que se conta e se mede. (...) Uma verdade pode ser bastante exata e ser, contudo, bem pouco verdade.

José Ortega y Gasset. *Que é filosofia?* Rio de Janeiro, Livro ibero-americano, 1961

*Aos artistas populares e a Jacques Van de Beuque, por sua poesia.
A Guy e aos filhos Lucas e Moana, minha inspiração cotidiana.*

AGRADECIMENTOS

A Profa. Berta G. Ribeiro, orientadora dos três primeiros anos de pesquisa no Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte), pela generosidade com que me introduziu nos conhecimentos da Antropologia e a Ruth Monserrath, co-orientadora durante o primeiro ano.

A Profa. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti pela confiança depositada em meu trabalho e pelo rigor e empenho na orientação final dessa dissertação de Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte), fazendo-me compreender a pesquisa realizada numa nova perspectiva.

Aos professores doutores participantes da banca examinadora desta dissertação pela disposição de analisá-los em sua eficácia. Menciono especialmente a Profa. Rozsa W. Zolads, a quem devo a indicação do tema e o estímulo para persistir com ele; e o Prof^o. Rogério Medeiros, Coordenador do Mestrado, pela pragmaticidade na condução do mesmo, o que muito contribuiu para nossa formação acadêmica.

Ao corpo docente da Escola de Belas Artes e, particularmente, aos meus professores no Curso de Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte): Aloísio Ramos Trinta, Berta Gleizer Ribeiro, Carlos Terra, Miriam Teresinha F. de Carvalho, Léa Guimarães, Celeida Tostes (in memoriam), Rogério Medeiros, Rosza W. Zolads e, especialmente a Sonia Gomes, uma grande incentivadora; e no programa de pós-graduação em Geografia, à Prof. Iná Elias de Castro.

À direção e integrantes do setor de pesquisa da Coordenação de Folclore e Cultura Popular, IBAC, museóloga Claudia Márcia Ferreira e aos antropólogos Ricardo Gomes Lima, Regina Abreu, Guacira Valdeck e Elisabeth Travassos, pela disposição e interesse no diálogo sobre o tema da pesquisa. Especialmente a Ricardo Gomes Lima pela indicação e empréstimo de livros, e pelo acompanhamento do trabalho de campo e, à Regina Abreu pela amizade e leitura crítica dos originais.

À Suely de Lima Teixeira, secretária do Mestrado em História da Arte, que esteve sempre pronta a apoiar em tudo que fosse de seu alcance e a Maria Macedo Barroso.

À Maria Lacombe Camargo pelo apreço e por ter facultado o desenvolvimento da pesquisa de campo.

À Ana Maria Chindler, Marlene Maria Eufrásio, Julia Igrejas Lima e Márcio Doctors pela simpatia e colaboração durante a pesquisa.

À Rosemere Rosa da Conceição pela força.

Aos grandes amigos que me incentivaram: Cláudia Barcelos, pelo carinho; Sonia Hirsch, pela interlocução, Beth Esteves, pela arte e ainda, por motivos diversos a Nieta Monte, Renato Gavazzi, Cláudia Mattos, Angela C. Rabello, Sueli Brígido, Jacqueline Van de Beuque, Sueli Weisz, Moema Quintanilha, Martinha Satamini, Cristina Moreira e Lucia Mascelani Mourão.

À minha psicanalista Nilza Ericson.

Aos meus pais Rubens (in memoriam), e Julia Mascelani pela paciência com a constante falta de tempo.

À Miriam Lane pela fundamental parceria intelectual.

RESUMO

ARTE POPULAR BRASILEIRA E A CRIAÇÃO DA CASA DO PONTAL UM OLHAR ANTROPOLÓGICO

A arte popular, ressaltada a contribuição de alguns autores, tem recebido pouca atenção dos estudiosos de arte, gerando esparsos textos críticos. Produzida por pessoas oriundas dos estratos economicamente menos privilegiados da população, essa arte tem ocupado episodicamente galerias de arte, centros culturais e museus. As reflexões sobre essa forma de produção geralmente colocam em questão sua própria condição de "arte", quando não optam em propor o uso de escalas classificatórias, discutindo a prevalência dos seus aspectos artesanais sobre os artísticos ou vice-versa. No período enfocado pela pesquisa, da metade do século para cá, poucas vezes se tomou este gênero substantivamente como arte, privilegiando seus aspectos estéticos. Um raro exemplo dessa forma de ver, é dado pelo trabalho do artista e colecionador francês Jacques Van de Beuque que durante os últimos 45 anos dedicou-se à pesquisa, seleção, classificação e criação de um espaço adequado para sua exibição na cidade do Rio de Janeiro: a Casa do Pontal. Essa peculiaridade sugeriu que inicialmente o objetivo dessa dissertação fosse discutir essa realização, cujo acervo abrange 4.500 objetos, enfoca a produção tridimensional, sendo considerado o maior e mais completo museu de arte popular do país. À princípio, pensei em recuperar dados referentes à história de sua criação através de uma abordagem biográfica, já que se tratava de um empreendimento privado, feito por iniciativa, e com os recursos financeiros, de uma única pessoa. Entretanto, ao aprofundar as pesquisas sobre esse tema, percebi que esse

trabalho desenvolvido por Jacques Van de Beuque se pautava na cooperação entre uma série de pessoas e acontecimentos, cujo exame colocava em questão os encontros culturais entre as camadas sociais. Essa percepção deslocou o eixo de minha pesquisa, e passei a enfocar um grupo relativamente extenso de atores sociais, onde cada qual, à sua maneira, desempenhava importante papel contribuindo, todos, para o aprimoramento da idéia de arte popular como uma forma de expressão plástica contemporânea. Em função disso e considerando que a arte em nosso século marca-se pela problematização, não havendo espaço para a unanimidade ou a certeza, optei pela observação dos diversos pontos de vista, expressos pelos integrantes da rede de pessoas que cooperam em torno da própria idéia de “arte popular”, analisando o que pensam e praticam: artistas, lojistas, consumidores, críticos, estudiosos e colecionadores. Ao examinar essa rede pelo viés sociológico, tornou-se perceptível o fato que seus diferentes atores sociais contribuem, às vezes sem saber, para o estabelecimento de uma certa visão conceitual de arte popular brasileira. Devido à falta de referências para sustentar a pesquisa no campo da história da arte - baseada no desenvolvimento de escolas estilísticas e na reconstituição de personalidades históricas, onde a produção popular atual, geralmente, não é mencionada - optei por verificar qual o conceito de arte partilhado por artistas e consumidores (o colecionador visto como um consumidor privilegiado), procurando identificar os pontos coincidentes e de oposição, visando precisar qual visão de arte corresponde às suas idéias. Ao colocar essas cooperações em perspectiva, meu interesse é contribuir para expandir a visibilidade acerca do que constitui a arte popular brasileira, senão em sua totalidade - o que parece ser impossível, dada a proliferação desse gênero de produção artística e das muitas interpretações possíveis - ao menos de uma parcela do que constitui esse universo e que localizo como integrante de um dos muitos “mundos de arte”, que se multiplicam no Brasil e no exterior, na época atual onde a fragmentação é a tônica.

ABSTRACT

BRAZILIAN POPULAR ART AND THE CREATION OF CASA DO PONTAL AN ANTHROPOLOGICAL VIEW

Popular art, apart from the contribution of some authors, has received little attention from art scholars, generating few critique texts. Produced by people from the underprivileged economic strata of the population, this art occasionally occupies art galleries, cultural centers and museums. The reflections about this form of production generally question its condition of "art", when their option is not to propose the use of classifying scales, discussing the prevalence of their craftsmanship aspects over the artistic ones, or vice-versa. In the period focused by this research, from the second half of this century on, only a few times was this genre substantially taken as an art, favouring its esthetic aspects. A rare example of this viewpoint, was given by the work of the French artist and collector Jacques Van de Beuque, who dedicated the last 45 years to the research, selection, classification and creation of an adequate space for the exhibition of this work, in the city of Rio de Janeiro: Casa do Pontal. Such peculiarity initially suggested that the objective of this dissertation should be to discuss this enterprise, which collection includes 4.500 objects, focusing the tridimensional production, and is considered as the largest and most complete popular art museum in the country. At first, I thought about recovering the data concerning the history of its creation, through a biographical approach, since it was a private enterprise, carried on by

the initiative and the financial resources of one only person. However, as the in-depth research on this theme advanced, I perceived that this work developed by Jacques Van de Beuque was based upon the cooperation amongst a number of people and events, which careful examination raised a question about the cultural encounters between social layers. This perception changed the major focus of my research, and I began to study the relatively large group of social actors, where each one, in their own way, performed an important role, and all of them contributed to shape the idea of popular art, as a form of contemporary plastic expression. For this reason and, considering that art in this century is a complex problematic, and that there is no space for unanimity or certainty, I made an option to observe from the diversity of viewpoints expressed by the participants in this network, composed of people who cooperate round the very idea of "popular art", analyzing what they think and practice: artists, shop owners, consumers, critics, scholars and collectors. In examining this network through a sociological perspective, a fact became clear; that different social actors contribute, sometimes without knowing, to the establishment of a certain conceptual view of the Brazilian popular art. Due to the lack of references to support the research in the field of History of Art - based on the development of stylistic schools and on the reconstitution of historical personalities - where the current popular production is, generally, not mentioned - I chose to verify which would be the concept shared by artists and consumers (the collector seen as a privileged consumer), trying to identify the coincident and the opposite points, aiming at finding the accurate vision of art that corresponds to their ideas. When placing these cooperations into perspective, it is my interest to contribute to expand the visibility around what

constitutes the Brazilian popular art, if not in its totality - which seems to be impossible, due to the proliferation of this sort of artistic production and to their many possible interpretations - at least, a portion of the constituents of this universe, which I consider as part of one world among the many "art worlds", multiplied in Brazil and abroad, in our present time, when fragmentation is the emphasis.

SUMÁRIO

1. <u>INTRODUÇÃO</u>	1
2. <u>MUNDOS DE ARTE: ARTE POPULAR COMO CRIAÇÃO COLETIVA</u>	10
2.1 NOS ITINERÁRIOS DA CULTURA POPULAR	10
2.2 A DIMENSÃO COLETIVA NA ARTE POPULAR	19
2.2.1 <u>A circulação da arte popular</u>	28
2.3 O ACERVO E O COLECIONADOR - O GOSTO E A INDIVIDUALIDADE NA SELEÇÃO DA ARTE POPULAR	32
2.3.1 <u>A coleção da Casa do Pontal</u>	32
2.4. CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CONTEXTO SOCIAL	49
3. <u>LOJISTAS E ARTISTAS: INDIVIDUALIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO</u>	65
3.1 LOJISTAS CARIOCAS	65
3.2 COMÉRCIO E ATRIBUIÇÃO DE VALOR PELOS LOJISTAS	73
3.3 CONTRATOS E ENCOMENDAS: OS ARTISTAS VISTOS PELOS LOJISTAS	76
3.4 INDIVIDUALIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO	87
3.5 DISTINÇÕES SIGNIFICANTES	101
4. <u>COLECIONADOR: O OLHO QUE ENSINA A VER</u>	118
4.1 O MERCADO E O SURGIMENTO DOS COLECIONADORES	118
4.2 O QUE LEVA ALGUÉM A FORMAR UMA COLEÇÃO	122
4.3 O ARTISTA E COLECIONADOR JACQUES VAN DE BEUQUE	126
4.3.1 <u>O projeto Casa do Pontal</u>	129
4.3.2 <u>Trocas simbólicas: articulação entre artista, lojista e colecionador</u>	138
4.3.2.1 Caso 1	139
4.3.2.2 Caso 2	148
4.4 O OLHAR DO COLECIONADOR	152
4.4.1 <u>Linhas de Fronteira</u>	156
4.4.2 <u>O tratamento do Espaço</u>	159
4.5 PORQUE NÃO, MUSEU?	164
5. <u>CONCLUSÃO</u>	173

6. <u>REFERÊNCIAS</u>	180
7. <u>ANEXOS</u>	190
7.1 JACQUES VAN DE BEUQUE - CRONOLOGIA	190
7.1.1 O pintor Jacques van de Beuque	196
7.1.1.1 Pintura	196
7.1.1.2 Painele Decorativo para a Sul América, realizado na década de 1950 (tema: maracatu)	197
7.1.2 Cenário para teatro (data imprecisa)	198
7.1.3 Projeto, à guache, para vitrine no Rio de Janeiro (1955)	199
7.1.4 Esboço de portal de Igreja edificada na Praça Seca, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro.	200
7.2 APONTAMENTOS QUE PODEM CONTRIBUIR PARA A FEITURA DE UMA CRONOLOGIA SOBRE O INTERESSE PELA ARTE POPULAR BRASILEIRA	201
7.3 REPRODUÇÃO DE REPORTAGENS EM JORNAIS	205
8. <u>APÊNDICE</u>	
8.1 RESULTADO DA PESQUISA "CERÂMICA E TECNOLOGIA NO VALE DO JEQUITINHONHA", REALIZADA EM CONVÊNIO COM O MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, ONDE A AUTORA ATUOU COMO PESQUISADORA E CONSULTORA.	221

1. INTRODUÇÃO

A arte popular, ressalvada a contribuição de alguns autores tem recebido pouca atenção dos estudiosos de arte, gerando esparsos textos críticos. Produzida por pessoas oriundas dos extratos economicamente menos privilegiados da população, têm ocupado episodicamente galerias de arte, centros culturais e museus. As reflexões sobre essa forma de produção geralmente colocam em questão sua própria condição de "arte", quando não optam em propor o uso de escalas classificatórias, discutindo a prevalência dos aspectos artesanais sobre os artísticos ou vice-versa. No período enfocado pela pesquisa, da metade do século para cá, poucas vezes se tomou este gênero substantivamente como arte, privilegiando seus aspectos estéticos. Um, entre os raros exemplos, que contraria essa forma de ver, é dado pelo trabalho do artista e colecionador francês Jacques Van de Beuque que durante os últimos 45 anos dedicou-se à pesquisa, seleção, classificação e criação de um espaço adequado para sua exibição na cidade do Rio de Janeiro: a Casa do Pontal. Essa peculiaridade contribuiu inicialmente para que o objetivo dessa dissertação fosse a discussão da criação da Casa do Pontal pelo colecionador e artista Jacques

Van de Beauque¹. A Casa do Pontal abrange um acervo de 4.500 obras, expostas exemplarmente em espaço especialmente criado com a finalidade de exibição. Enfoca a produção tridimensional e é considerado o maior e mais completo museu de arte popular do país.

À princípio, pensei em recuperar dados referentes à história de sua criação através de uma abordagem biográfica, já que se tratava de um empreendimento privado, feito por iniciativa, e com os recursos financeiros, de uma única pessoa². Entretanto, ao aprofundar as pesquisas sobre esse tema percebi que o trabalho desenvolvido por Jacques Van de Beauque, no sentido da criação da Casa do Pontal, se pautava na cooperação entre uma série de pessoas e acontecimentos, cujo exame problematizava os encontros culturais entre as camadas³.

¹ Segundo Cláudia Ferreira e Ricardo Gomes Lima, respectivamente, Diretora e Chefe do Setor de Pesquisa da Coordenação de Folclore e Cultura Popular e do Museu do Folclore Edison Carneiro, "a Casa do Pontal é a maior e a mais importante coleção [de arte popular] do Brasil." Piracema. Revista de Arte e Cultura. Nº3/Ano 2/1994.

² Essa linha de pesquisa resultou na monografia de final de curso *Um sonho que se mostra: a criação da Casa do Pontal*, orientada pela Profa. Dra. Rosza W. Vel Zolads que indicou a leitura dos clássicos da sociologia francesa, especialmente Marcel Mauss e Lévi-Strauss. Junto com a obra de Jean Duvineaud, apresentou outros autores fundamentais para o embasamento da pesquisa: Peter Burke (1991, 1995), Natalie Zemon Davis (1990) e Carlo Ginzburg (1991). Esses últimos, historiadores, tentam apreender, na cultura européia do século XVI ao XVIII, o percurso da produção e da cultura popular em suas amplas relações com a sociedade envolvente. Além disso, se filiam a uma nova história, onde o ponto de vista da gente comum é valorizado o que traz à luz a participação de segmentos e fenômenos até então postos à margem pelo sistema oficial. Destaco ainda a contribuição das seguintes leituras para a escrita dessa monografia: "O artista e a arte, poeticamente", de ZOLADZ, Rosza W., RJ, Civilização Brasileira, 1990; e, de MATOS, Claudia Neiva, "Acertei no milhar", RJ, Paz e Terra, 1982, e "A poesia popular na República das letras", da mesma autora, RJ, UFRJ/FUNARTE, 1994.

³ Devo esclarecer que, antes que a função pública da Casa do Pontal se explicitasse ela foi o palco privilegiado dos acontecimentos familiares. Lá nos reuníamos para as festas de aniversário das crianças e adultos; recepção aos parentes e amigos; e, algumas vezes para a festa de passagem de ano. Sua localização singular, nas cercanias do mar e da montanha, em zona considerada rural até hoje, nos permitiu vivê-la também como casa de fim-de-semana e veraneio. Inclusive, para esse fim, foi construída para nós (Guy, filhos e eu) uma pequena casa anexa às galerias - que será proximamente adaptada para receber cafeteria e livraria - onde costumávamos passar largas temporadas, especialmente durante o verão. Por estarmos com regularidade no Pontal, acompanhamos de perto toda sua estruturação como uma platéia especial e, de certa

Essa percepção deslocou o eixo de minha pesquisa, e passei a focar um grupo relativamente extenso de atores sociais, onde, cada qual à sua maneira, desempenhava importante papel contribuindo todos para o aprimoramento da idéia de arte popular como uma forma de expressão plástica contemporânea. Em função disso e considerando que a arte em nosso século marca-se pela problematização, não havendo espaço para a unanimidade ou a certeza optei pelo exame da arte popular a partir do ponto de vista da rede que se forma ao redor dessa própria idéia de “arte popular”, procurando confrontar o que pensam e praticam as pessoas que a integram: artistas, lojistas, consumidores e colecionadores.

No âmbito da dissertação, conforme contextualizo nesta Introdução, procuro discutir as relações de cooperação que se estabelecem na moderna sociedade brasileira em torno do tema arte popular no Brasil, estando todo meu trabalho ancorado na estreita vinculação entre subjetividade e sociabilidade.

Para atender essa finalidade, o objetivo do Capítulo 2 é percorrer os itinerários onde se cruzam os campos da arte e da cultura popular, e esboçar o contexto onde esta arte se situa visando iluminar suas principais questões. Por

forma, participativa, sendo muitas vezes surpreendidos com as repentinas mudanças que se faziam, às vezes no curto prazo de uma semana. Jacques Van de Beuque sempre se caracterizou pela inquietude e, no seu esforço por realizar uma exposição impressionante, que marcasse pelo impacto e beleza, passava os períodos intermediários entre uma montagem de exposição profissional e outra, dedicando-se à organização de “sua” exposição particular. Lá, também tivemos a oportunidade de encontrar, muitas vezes, com vários artistas e, particularmente mais com aqueles que habitavam a cidade do Rio de Janeiro e suas cercanias, como Antônio de Oliveira e Adalton Fernandes Lopes. Por um lado, foi no prolongamento dessas vivências que se forjou parte importante de minha pesquisa, o que causou a intensa marca de subjetividade que a caracteriza. Não foi sem dificuldade que enfrentei essa questão e para conseguir dar conta disso percebo como muito importante a leitura de relatos de experiências similares, quando os universos de pesquisador e pesquisado são compartilhados socialmente, tendo sido fundamental a leitura da experiência de minha orientadora, especialmente no seu trabalho de Mestrado, que conheci através do livro “O mundo Invisível - cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo”, RJ, Zahar, 1983.

consideramos que os artistas são as figuras em torno das quais sempre se organizam os mundos de arte, busco recuperar dados que permitam o entendimento do seu ser-artista, colocando em discussão o ideário da genialidade. Ainda pretendo dar a conhecer parte da produção que se abriga sob este nome introduzindo dados sobre o acervo da Casa do Pontal. Esboço em linhas gerais o estado das pesquisas sobre arte popular no Brasil (Frota, 1976, 1978, 1983, 1987, 1990; Prado Valadares, 1897, 1992; Baeta Neves, 1979). A partir do exame de bibliografia crítica (Burke, 1991, 1995; Ginzburg, 1991; Davis, 1990; Chartier, 1990) sobre o surgimento do interesse pela cultura popular e o uso dos grandes conceitos explicativos da estratificação social, alinho-me a estes autores e demonstro a inadequação dos conceitos por oposição binária (como por exemplo, popular/erudito; pobres/ricos/cultos/incultos), para o entendimento do nosso tema. Como essa proposta analítica não responde satisfatoriamente às questões específicas da sociedade brasileira atual (multi-étnica, com fronteiras culturais pouco rígidas entre as camadas) proponho que se abandone esse referencial e que seja observado o dinamismo das relações entre categorias e grupos sociais.

Nesse capítulo desenvolvo as idéias centrais que percorrem a dissertação. Privilegio a observação dos pontos de encontro entre a produção culta e aquilo que não o é, por identificar nessa intercessão a possibilidade de geração de novos e significativos fatos culturais. Adoto como modelo analítico o conceito sociológico de mundos de arte (Howard Becker, 1977, 1982), construído

em torno da idéia de que a legitimação da arte se oficializa a partir da cooperação entre as diversas categorias e grupos sociais que agem com esse interesse.

Esse modelo me pareceu o mais adequado para tratar o tema dessa pesquisa, por permitir incluir a observação de seus vários integrantes: artistas, lojistas, consumidores, críticos, estudiosos e colecionadores. Examinar a cooperação em torno da idéia de arte popular a partir da atuação das redes relacionais, contribui também para destacar o fenômeno do surgimento de tribos de afinidades - onde a afeição e não a ideologia cimenta os encontros - , que tem sido identificado como uma resposta à experiência da fragmentação da época atual (Maffesoli, 1987).

No decorrer do trabalho de campo, descobri o mercado como fator decisivo para a circulação da produção e das idéias sobre arte popular. Identifiquei também o mercado como o palco principal das relações de conflito, alimentador de imaginários ambíguos. Ora seus atores são tributários de honras e agradecimentos por parte dos artistas e consumidores; ora encarnam o estereótipo do "vilão", responsáveis pela permanente miséria em que se mantém a maioria dos artistas populares. Essa posição liminar me levou a eleger os lojistas cariocas Marlene Maria Eufrásio (Trem-de-Minas); Ana Maria Chindler (Pé-de-boi); Julia Egreja Lima (Andanças) e Márcio Doctors (Brumado) como interlocutores privilegiados nesta ampla rede de pessoas em cooperação que constróem o universo da arte popular. Identifiquei o mercado como ponto nevrálgico onde as contradições estão mais aparentes. Além disso, sua posição objetivamente interessada na divulgação e na manutenção da relação entre

artistas e consumidores, destaca o aspecto de mediação operado por esses lojistas⁴.

Portanto, é no Capítulo 3 que coloco essas idéias em evidência, e através do modelo de “mundos de arte” examino a questão da individualidade e dos processos de criação. Também ilumino através do conceito de distinções significantes (Pierre Bourdieu, 1992) a participação do público que preferencialmente consome e legitima esta arte. E, finalizo abordando a presença da hierarquia como elemento estruturante dos sistema de relações sociais no Brasil.

A observação das relações desenvolvidas por lojistas e artistas, confirmou a relativização das fronteiras entre camadas, deixando evidente o caráter cooperativo que marca essas relações. Para o entendimento dessa situação recorri a Mikhail Bakhtin⁵, que fala em *transgressão de limites*, mostrando que os limites entre as camadas culturais são ondulantes e, por vezes, se interpenetram.

A ida ao campo, particularmente nas regiões mineiras do vale do rio Jequitinhonha, MG, me permitiu renovar o contato com os artistas populares, tendo em mente não mais a proposta de estudar conjuntos culturais definidos

⁴ Julia Egrejas Lima e Marlene Eufrásio, respectivamente proprietárias das lojas Andanças e Trem de Minas, vim a conhecer em função da pesquisa. Entretanto, logo no primeiro contato ficou claro que não éramos estranhos: tínhamos amigos comuns sendo que, entre eles, figurava especialmente meu sogro, Jacques Van de Beuque. Márcio Doctors, da loja Brumado, conheci há 15 anos atrás, apresentado por uma amiga. Em todos estes anos tivemos várias ocasiões de encontros “por acaso” em acontecimentos ligados ao mundo da arte e cultura. Entretanto, nunca havíamos tido a oportunidade de uma conversa mais profunda sobre o assunto “arte popular” e, com surpresa descobri sua atividade como crítico de artes plásticas. Ana Maria Chindler era a pessoa mais próxima pois costumava frequentar amiúde a Casa do Pontal, havendo, em certo período, participado com regularidade das festas e reuniões que lá eram promovidas.

⁵ BAKHTIN, Mikhail, 1993.

como “populares”, mas considerando que essa é uma forma como esses conjuntos foram apropriados⁶. Essa compreensão me facultou perceber a participação ativa do próprio povo na formulação da idéia de arte popular.

No capítulo 4 enfoco os aspectos plásticos na apresentação da produção artística popular, onde destaca-se o trabalho “de vida inteira” do colecionador Jacques Van de Beuque. O interesse deste capítulo final é retomar a questão da rede de cooperações, observando a maneira como a existência desse tipo específico de colecionador pode contribuir para a valorização e a autonomia do trabalho artístico. Tendo por eixo sua figura, destaco a importância da visualidade em nossa época e sua relevância na apresentação e divulgação da arte popular, retomando a questão do gosto e da sensibilidade no campo da arte. Neste capítulo outra influência teórica marcante foi a de Marcel Mauss, cujo Ensaio sobre a Dádiva não só ampliou a perspectiva sociológica do fenômeno arte popular, como obrigou-me a aprofundar conceitos nos campos da Filosofia e Estética que me possibilitaram refletir sobre o imaginário e as trocas simbólicas no universo das artes⁷.

Ao colocar essas cooperações em perspectiva, meu interesse é contribuir para expandir a visibilidade acerca do que constitui a arte popular brasileira, senão em sua totalidade - o que parece ser impossível, dada a proliferação desse gênero de produção artística e das muitas interpretações

⁶ CHARTIER, Roger, 1990.

⁷ Espero poder explicitar melhor essa questão no transcorrer da dissertação.

possíveis - ao menos de uma parcela do que constitui esse universo e que localizo como integrando um "mundo de arte".

Para aprofundar meu entendimento da constituição do mundo da arte popular, agora não mais como uma operação de opostos e sim como cooperação de diferentes interesses, foi fundamental ter sido apresentada aos estudos de Howard Becker, pela antropóloga Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, e também às suas próprias pesquisas na área de cultura popular. Em meados do segundo semestre de 1995, Maria Laura assumiu formalmente a orientação de meus estudos, o que, sem dúvida, foi fundamental, junto com o trabalho de campo, para a definição de marcos teóricos e o encaminhamento da conclusão. Ainda através de seu apoio pude entender, efetivamente, a razão e a necessidade da *relativização* proposta por Roberto Da Matta e a importância da subjetividade na construção social, desenvolvida por Gilberto Velho⁸.

Ao examinar do ponto de vista sociológico essa rede de relações que coopera em torno da idéia de arte popular tornou-se perceptível o fato que seus diferentes atores sociais, por razões diversas, contribuíam, às vezes sem saber, para o estabelecimento de uma certa visão conceitual de arte popular brasileira. Devido à falta de estudos consistentes sobre a arte popular brasileira no âmbito da história da arte - baseada no desenvolvimento de escolas estilísticas

⁸ BECKER, Howard. Uma teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro. Zahar, 1977. Esse autor é associado aos estudos sobre sociabilidade e subjetividade, tendo influenciado, junto com SIMMEL e Erving GOFFMAN os escritos sobre este tema desenvolvidos em 1989 por Gilberto VELHO no livro Subjetividade e Sociedade - uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Zahar.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983; CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. Carnaval carioca - dos bastidores ao desfile, RJ, UFRJ/FUNARTE, 1994.

e na reconstituição de personalidades históricas -, optei por verificar qual o conceito de arte partilhado por artistas e consumidores (o colecionador visto como um consumidor privilegiado), procurando identificar os pontos coincidentes e de oposição, visando precisar a qual visão de arte suas idéias remetiam.

A revisão bibliográfica que desenvolvi visando a escrita da dissertação, me fez compreender que, quando se trata das manifestações de arte e dos artistas, existem tantas verdades quantos forem os olhares que se voltam para elas. E que, sejam quais forem estas verdades, nelas se misturam necessariamente um vasto contingente de atores que lhes dão substância.

Estimulada pelos estudos antropológicos que propõem aos pesquisadores, antes de mais nada, a difícil tarefa de estar-aí; sem perder de vista suas próprias limitações, e sem ignorar que é no reconhecimento da alteridade que pode aparecer o outro, pretendo com essa dissertação contribuir para ampliar a percepção desse mundo de arte que se formaliza através da existência da arte popular brasileira.

Finalmente concluo, destacando o papel relevante desempenhado por minha primeira orientadora, Dra. Berta Ribeiro, que por motivo de saúde não pode dar prosseguimento à orientação de meu trabalho de pesquisa. Em face do inusitado dessa situação, renovo aqui meus agradecimentos ao seu empenho, competência e amizade⁹.

⁹ De junho de 1992 até fins de 1994 fui orientada pela Profa. Dra. Berta Ribeiro, que na fase de pesquisa para a escrita da dissertação incitou-me a estudar a coleção em si e a representatividade das diversas regiões do país na sua composição buscando entender os critérios adotados por Jacques Van de Beuque, utilizando como referencial teórico o trabalho de Pierre Bourdieu (1992), especialmente sua obra "A economia das trocas simbólicas"⁹. A leitura crítica desse autor e ainda de Nestor Garcia Canclini (1980) e Renato Ortiz (1991) enfatizou a percepção da interrelação entre produção e consumo, não apenas como diferenciação (letrado/iletrado), e sim como palco de conflitos. Destaco

2. MUNDOS DE ARTE: A ARTE POPULAR COMO CRIAÇÃO COLETIVA

2.1 NOS ITINERÁRIOS DA ARTE E CULTURA POPULAR

As pesquisas sobre o campo da arte popular no Brasil, por tratarem da produção contemporânea, de população diversificada e multi-étnica, parecem estar sempre tateando em busca de caminhos conceituais coerentes. Com exceção do enfoque que privilegia seu papel na construção da identidade nacional, as demais abordagens marcam-se pela ausência de consenso quanto ao que lhe é particular. Para Lélia Coelho Frota¹⁰

tornou-se cada vez mais difícil estabelecer um limite entre a esfera popular e culta, que até inícios do século passado mantinham um definido delineamento. (Frota, 1983)

também a importância da leitura dos seus livros, em particular: "O índio na cultura brasileira". RJ, UNIBRADE/UNESCO, 1987 e "Arte Indígena, linguagem visual". BH, Itatiaia, 1989.

¹⁰ FROTA, Lélia Coelho. A Arte do povo. Texto de apresentação da Exposição do mesmo nome. Fundação Roberto Marinho/ ESSO, 1983. Essa autora desenvolveu, entre outros, os seguintes estudos sobre a arte popular: Frota, Lélia C. A arte de viver e a arte de fazer na coleção Jacques Van de Beuque. In: Catálogo da Exposição "Arte popular brasileira", Rio de Janeiro, MAM, 1976; Mitopoética de 9 artistas brasileiros. FUNARTE, RJ, 1987; Brasil - arte popular hoje. Publ. & Comun. Ltda., RJ, 1987; Mestre Vitalino. In: Catálogo da Exposição comemorativa do cinquentenário da morte de Mestre Vitalino, CCBB, 1992.

Segundo a autora, até então, vigorava uma nítida distinção entre o que diferenciava a produção erudita da produção popular: o acesso ou não à leitura e à escrita. Portanto, o mundo da cultura aparecia como que cindido em dois: o dos letrados e o dos iletrados. Com a disseminação da escrita, perde-se esse referencial e proliferam outras tentativas explicativas. Mas estas, invariavelmente recorrem ao passado como se lá estivesse a chave para o entendimento da produção do povo.

Parcela dessa inclinação pode ser tributada ao, às vezes excessivo, diálogo dos críticos e estudiosos com a Europa, o que estimulou as reflexões existentes a olhar essa produção como resquício do passado ou arte folclórica. O que pode ser válido para nações extremamente industrializadas onde esse tipo de manifestação espontânea, artesanal, desvinculada das escolas e do sistema de produção de massa não mais ocorrem com o mesmo impacto. No Brasil, onde o trabalho manual ainda é intenso, e em todos os setores produtivos, em paralelo à produção artística, ocorre aquela de caráter artesanal, cujos aspectos de criatividade aproximam e dificultam o estabelecimento de fronteiras entre o ornamental e o artístico.

Some-se a isso que, a tradição da história da arte ocidental, baseada na idéia de desenvolvimento estilístico (e na reconstituição das personalidades históricas) não dispõe de instrumental para abordar gêneros de produção artística que fogem àquele modelo¹¹.

¹¹ Com respeito ao aspecto biográfico, até a vinte anos raramente a obra popular era assinada, o que dificultava o estabelecimento de sua procedência. Seus autores passam a assinar as obras por pressões do mercado, o que demonstra o esforço de certos meios (cultos) por sua incorporação ao sistema mais amplo) de arte.

Creditamos ainda essa associação, que liga a arte popular às expressões do passado, à forte influência dos estudos folclóricos sobre os estudiosos da arte popular. Foi por influência européia que desde fins do século passado se valorizou a pesquisa folclórica e rural¹². Apesar de mudar a cada época, hoje os conceitos sobre folclore convergem quanto ao seu objeto: o saber popular, e o conhecimento de origem anônima que é transmitido oralmente¹³. Essa definição caracteriza-se por tal ordem de abrangência (econômico, social, político, religioso, artístico, etc...) que torna difícil a distinção daqueles aspectos que poderiam ser vistos essencialmente como folclore, e remetem toda produção popular àquela categoria. Por enfatizar a transmissão oral, reforça a idéia de que a cultura do povo (e, por extensão, a arte) constitui a expressão imutável de um saber arcaico, já que essa forma de transmissão é característica das culturas tradicionais ou primitivas.

Muitas vezes a arte popular é tomada como manifestação cujo estudo poderá indicar pistas acerca de uma identidade perdida no passado ou ainda obscurecida pela distância entre o tempo pleno, onde ela pretensamente se forjou, e o tempo atual. Exemplo disso é o movimento modernista de 1922 que tomou as manifestações populares como

testemunhas de um momento histórico já superado que merecia ser conhecido e estudado como forma de desvendar e fortalecer uma identidade ainda obscura (Durham, 1972).

¹² Cf. Matos, Cláudia Neiva, 1994.

¹³ Cf. Durham, Eunice, 1972.

Entretanto cumpre destacar nesse exemplo o papel do movimento antropofágico na ampliação da sensibilidade para a percepção da produção do povo. Surgido no seio de um grupo de elite chamou a atenção para a existência da arte popular. Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade, que viviam uma vida cosmopolita, viajando constantemente para a Europa, redescobrem o passado colonial e a cultura popular brasileira nas pequenas cidades do interior de Minas Gerais, quando para lá viajam em função de uma palestra a ser dada por Blaise Cendrars. Paralelamente à este grupo, Gilberto Freire - já num momento de sedimentação do movimento - chamava a atenção (em 1926) para a arte e a cultura popular de Pernambuco, preconizando o respeito à fala cotidiana do brasileiro¹⁴. O movimento antropofágico, em sua busca por incluir o país no mundo moderno - no plano das idéias e das artes -, voltado para uma inspiração de fonte interna, deflagrado a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922¹⁵ e marcado pela criação da revista Antropofágica (1928) introduz uma mudança paradigmática na compreensão da

¹⁴ Importante pesquisar as implicações trazidas pelas Revoluções Russa e mexicana - na primeira década deste século - introduzindo a idéia de uma arte para o povo, além de aprofundar estudos sobre o Modernismo no Brasil.

¹⁵ A Semana de Arte Moderna teve lugar no Teatro Municipl de São Paulo, onde as conferências de Graça Aranha e Menotti del Picchia desencadearam fortes reações. No mesmo local, entre 11 e 16 de fevereiro realizou-se a exposição de artes plásticas. Frederico de Moraes (?) resalta que: "Certamente não foi a Semana, em si mesma, a causadora das profundas mudanças que iriam ocorrer na cultura brasileira desse século e que significariam, segundo Mário de Andrade, a fusão de 3 princípios: "O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional". Como reconhece Mário de Andrade, "é no período que se segue à realização da Semana, até perto de 1930, que ocorrem os principais desdobramentos teóricos do modernismo brasileiro."

arte produzida no próprio país, o que permitiu a elaboração de conceitos mais abrangentes que vislumbraram o povo como autor.

A dificuldade de entender a produção de arte popular como resultado de interações próprias do tempo atual e da experiência contemporânea tem estimulado muitas tentativas de respostas conceituais. O crítico Clarival do Prado Valladares no catálogo da Exposição Viva o Povo Brasileiro¹⁶, reavalia suas opiniões anteriores e propõe que ela seja vista como uma arte intermediária entre dois tempos:

sua mágica é o dimensionar e adequar os valores genuínos aos valores hodiernos. Isto é, criar um estilo atemporal, onde conjugam-se os tempos perdidos e o atual (idem).

O historiador Arnold Hauser¹⁷ identifica no aparecimento das sociedades hierarquizadas o surgimento da arte popular. E a define como uma categoria reversa, isto é, uma categoria que precisa de seu anverso para ser explicada. Essa abordagem é criticada por Carlo Ginzburg (1991), que ao propor a valorização dos fenômenos aparentemente marginais dilui esse modelo por oposição binária evocado por Hauser. Ainda critica a noção de mentalidade

¹⁶ Catálogo da Exposição de arte popular e artesanato VIVA O POVO BRASILEIRO que teve lugar no Museu de Arte Moderna, durante o evento ECO-92, Conferência Internacional de Meio-Ambiente, cuja sede foi a cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ Arnold Hauser dedicou-se a compreender as manifestações artísticas, relacionando-as com as condições sociais em que foram produzidas. Seu livro História Social da Literatura e das Artes foi durante um longo período a melhor referência para os estudos que pretendessem abordar essas questões, tendo sido editado em português apenas 3 anos após seu lançamento na Inglaterra (1951). Hoje, novos autores são evocados (Jacques Le Goff, Roger Chartier, Georges Duby, Carlo Ginzburg).

coletiva, a relação de sentido único entre centro e periferia e as perspectivas funcionais, a seu ver, desatentas aos excluídos.

Também a historiadora norte-americana, Natalie Zemon Davis, que estuda especialmente a França quinhentista no livro *Culturas do Povo*,

deixa de lado os grandes conceitos explicativos da estratificação social e dedica-se a construir as relações dinâmicas entre categorias e grupos sociais. Gente modesta é a categoria mais abrangente na qual a autora identifica seus principais atores, sejam eles mulheres, jovens solteiros, escritores, printers journeymen, católicos, protestantes, humanistas ou não (Arantes, 1990:X)¹⁸.

O interesse dos europeus pelos costumes e expressões do povo surgiu no final do século XVIII e início do século XIX. A cultura tradicional estava começando a desaparecer tragada pelo projeto homogeneizador do governo, da administração, da economia e do comportamento social que instalava os estados-nações e as idéias de indivíduo e igualdade¹⁹. Nessa época surge a percepção da existência de um mundo de dentro²⁰, que se caracteriza pela busca de fatores diferenciadores internos. Esse período marca a tomada de consciência da irreversibilidade da modernidade e o mundo se apresenta como que cindido em dois: um, matricial, marcado pelo passado, determinado ao desaparecimento, em

¹⁸ Cf. Arantes, Antonio Augusto in Davis, Natalie Zemon, 1990.

¹⁹ Cf. Burke, Peter, 1995.

²⁰ Percepção de que cada país tinha nas manifestações populares seu cabedal de manifestações e modos de ser, singularidades cujo reconhecimento contribuiria para o estabelecimento da identidade do país, a partir de dentro para fora e não apenas a partir das conquistas de fronteiras geográficas. (Cf. Segatto de Carvalho, Rita Laura, 1992).

vias de extinção e um outro, dominado pelo futuro, pelo novo, emergente, onde fragmentos do passado se diluem.

O historiador inglês Peter Burke - cujas pesquisas no campo da cultura popular têm se revelado estimulantes e fomentadores de novas perspectivas no tratamento do tema²¹ - inventariou o surgimento de inúmeras expressões linguísticas para designar a cultura popular, tomando-as como prova do grau de interesse provocado pelas manifestações estéticas do povo neste período²². Essas investigações o levam a concluir que as novas concepções estéticas (que incluem o interesse pela produção do povo) aparecem inicialmente num ensaio que discute a influência da poesia nos costumes do povo, escrito por Herder em 1778. Posteriormente, os irmãos Grimm publicam outro ensaio onde a associação da poesia ao povo é ainda mais enfática. Essas idéias defendidas por Herder e os Grimm ganham corpo e apontam o início de um período onde o interesse por estas questões se multiplicam. Devido à amplitude deste movimento, Burke considera possível falar da ocorrência da **descoberta** da cultura popular nesta época e, não sem ironia, credita a um grupo de intelectuais alemães do final do século XVIII a **invenção** do tema **cultura popular**.

²¹ Peter Burke integra o que ficou conhecida como a Experiência dos Annales. Os Annales reuniu um grupo de historiadores cujas pesquisas os levaram a se interessar pelos grupos negligenciados pelos historiadores tradicionais. Além disso, sua perspectiva analítica é multidisciplinar, o que resultou na extensão do território histórico e ao desenvolvimento de novas metodologias em suas explorações.

²² O termo Volkslied que se traduz por canção popular, apareceu entre 1774 e 1778. Volksmarchen e Volkssage utilizados para designar diferentes tipos de contos populares, surgem no final do século XVIII. A expressão Volksbuch se popularizou no início do século XIX. O equivalente em inglês é chap-book - livreto de contos, baladas ou modeinhas. Já Volkskunde (às vezes Volkstumskunde), que pode ser traduzido por Folclore (palavra cunhada em inglês, em 1846 como Folklore), tem sua origem associada à publicação de um ensaio sobre o assunto no início do século XIX, por Joseph Gorres. (Cf. BURKE, Peter. Op. cit.)

Com relação às artes, o rigor do classicismo, que afastava as manifestações artísticas da simplicidade e, com suas regras excessivas contribuía para torná-las algo artificial também fez com que se buscassem novas formas de expressões. O Iluminismo - com a valorização das individualidades - era contestado na Alemanha e Espanha por ser estrangeiro e constituir uma amostra do predomínio racional francês. Na Espanha, cultivar a cultura popular era um modo de demonstrar oposição à França, constituindo uma demonstração de nacionalismo.

Segundo Segatto de Carvalho (1992), no estabelecimento da noção de cultura popular distinguem-se três idéias gerais: a idéia de povo - que usufrui e transmite o saber arcaico - associada aos correlatos: comunidades, classes, camadas populares. A idéia de nação, conjugada como auto-representação e identidade - trazida pelos intelectuais que viam nessas manifestações a possibilidade de encontro de elementos emblemáticos que pudessem ser invocados em estratégias de unidade e integração. E a idéia de tradição, associada à cultura, costume, conservantismo, passado no presente, transmissão, etc...

A despeito da dificuldade em responder à questão: quem é povo e quem não é? é esse tripé (idéia de povo, nação e tradição) que sustenta o debate em torno da especificidade da cultura popular. Esse interesse continuará se articulando até os nossos dias, com algumas adaptações, mas sem obter respostas para suas questões centrais.

Mello e Souza (1992) lembra que o surgimento do humanismo marxista, especialmente nas décadas de 20 e 30, com Gramsci, diminuiu o fosso entre o popular e o erudito.

Na visão daquele teórico, o artista popular seria tanto aquele que se identifica com o povo quanto um outro, orgânico, nascido no seio do próprio povo, capaz de expressar as realidades vividas, conhecidas e identificadas pelo povo²³.

Os conceitos desenvolvidos para explicar os eventos da cultura popular até o século XIX, estão fortemente atrelados à aquisição da linguagem escrita. Considerada por alguns como uma forma de contracultura em relação à erudita e, por outros como imitação rústica dos modelos acadêmicos, sua discussão parece estar sempre incitando polaridades: tradição/inação; culto/inculto; pobre/rico.

Outra questão que não podemos deixar de mencionar é a relação entre a arte popular e a arte indígena. A experiência latino-americana inclui nesta categoria os objetos de arte indígena, criando inclusive o conceito de arte mestiça, o que não é o caso do Brasil. Entre nós, a arte indígena ocupa um lugar destacado nem sempre sendo vista como arte popular²⁴.

²³ Cf. CHAUI, Marilena, 1989.

²⁴ Invariavelmente a arte indígena é vista como artesanato. Isso porque ela circula a partir do comércio. Nestor Garcia Canclini chama a atenção para o seguinte fato: não raro o artesanato é considerado uma técnica ultrapassada que antecede a manufatura e a fábrica; que reproduz técnicas antigas e visual indígenas. Sendo um processo de geração de renda primitivo é esperado que ele se desenvolva nas nações de industrialização tardia. Contrariando essa lógica, o México surge como um exemplo controverso: é uma nação altamente industrializada onde grande parte da sua população dedica-se ao artesanato. (Cf. CANCLINE, Nestor Garcia, 1984).

Ainda, no Brasil e no Caribe, onde houve uma forte influência africana, assinalam-se muitas tentativas de reunir essa produção multi-étnica sob a idéia de arte negra.

Entretanto, em meio a essas múltiplas posições sigo o pensamento de Roger Chartier (1990). Para esse autor, as relações existentes entre a cultura [e a arte] de elite e aquilo que não o é diz respeito tanto às formas como aos conteúdos:

estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos (um letrado, o outro popular) mas como produtores de ligas culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidadamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas (Chartier, 1990, p. 56).

Essa imagem, que se aproxima da idéia de “*fronteiras ondulantes e transgressão de limites*”, desenvolvida por Bakhtin, permite vislumbrar a intercessão de mundos distintos gerando um fato cultural novo. É esse fato cultural que pretendemos compreender, do ponto de vista das cooperações que se estruturam a partir da idéia da existência de uma arte popular singular e com características próprias.

2.2 A DIMENSÃO COLETIVA DA ARTE POPULAR

Na sociedade ocidental moderna, vigora a crença na arte como produto de um artista genial²⁵, o que dificulta percebê-la como atividade social e

²⁵ “O mito do artista, demiurgo da criação, permite assim que a inspiração se concretize em substratos materiais relativamente indiferenciados.” As técnicas utilizadas - pintura, escultura, fotografia - “são detalhes secundários diante da força da individualidade.” ORTIZ, Renato, 1991, p.85.

coletiva, resultado da conjugação de diferentes interesses e grupos. Tal crença surge a partir da Renascença (séculos XV e XVI) e se apoia

(...) na idéia de que a obra de arte é criação de uma personalidade autocrática; que esta personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras, e mesmo o próprio trabalho é mais rico e mais profundo do que a obra (...) (Hauser, 1972: 432).

Também na Renascença introduz-se um elemento até então inexistente na arte:

A conceituação do gênio como dádiva de Deus, como força criadora inata e puramente individual, a teoria de que ao gênio não é de se aplicar a lei geral, mas que ele deve seguir a sua lei excepcional (...) (Hauser, 1972:432).

Essa concepção direciona tanto a ótica dos produtores quanto a dos consumidores de arte. Mesmo quando se trata da arte popular, cujas fronteiras entre o que resulta da produção coletiva e/ou da produção individualizada estão continuamente em pauta ²⁶, a tendência é procurar na obra pelos traços da “genialidade” do autor, ainda que por vezes este seja desconhecido. Não raro se dissocia o objeto de arte do contexto de criação e recepção do qual ele faz parte, como se existisse um corpus teórico - atemporal e independente das práticas socio-culturais - fundado num fazer “inato”, que

²⁶ Cf. Coimbra, Martins & Duarte (1980); Lélia Coelho Frota (1984;1986;1993)

definissem precisamente o que é do que não é arte, entre as infinitas produções da sensibilidade e da criação humana.

Buscando responder o que caracteriza a arte popular, assunto que nos interessa no âmbito dessa dissertação, proponho aqui a visão da arte e da atribuição do valor como um campo que é produto da articulação de múltiplos interesses.

O estudo desse campo como estrutura originou a criação do conceito **mundos de arte**, formulado por Howard Becker (1977) para sintetizar a noção da existência de uma rede de pessoas que cooperam em torno de algo em que, ao menos elas, acreditam e chamam de arte. Aceitar que a definição de arte não se apoia na existência de fronteiras fixas e, pelo contrário, varia de um caso a outro, seria aparentemente mais simples para aqueles que estão inseridos diretamente no que acreditam ser um processo artístico do que para os demais. Entretanto, são justamente esses últimos que se importam em decidir se uma certa produção

é realmente arte ou se é artesanato, ou trabalho comercial, ou talvez, expressão folclórica, ou apenas, os sintomas de um lunático. (Becker, 1982, p.35)

Entretanto, o tempo e a atenção investidos nesta busca não resultam no estabelecimento de fronteiras claras entre o que é e o que não é arte. E implica em que essas outras pessoas, não-artistas, que de alguma maneira participam de atividades ligadas às artes, se vejam apenas episodicamente como

integrantes de uma rede de cooperação. Não lhes parece óbvio que juntos contróem um sistema, no qual o artista ocupa o lugar central, e cuja validação decorre da articulação entre este último, o mercado (consumidor, lojista) e as instâncias legitimadoras (críticos, curadores de exposições, colecionadores, museus).

Para Becker, a maneira mais adequada de distinguir “mundos de arte” é observar como os integrantes destas redes cooperativas fazem essa distinção.

Aparentemente esta idéia pode parecer ampla o suficiente para abranger qualquer pesquisa sobre pessoas que cooperam com a finalidade de inserção no campo artístico. De fato, se aplicada de maneira ingênua, pode colaborar para a legitimação de qualquer idéia.

Porque arte é um título honorífico, e ser capaz de chamar o que você faz por este nome traz vantagens, as pessoas normalmente querem dar esse rótulo ao que fazem (Becker:1982, p.37)

Becker limitou seu campo de estudo aos casos marginais onde, de alguma maneira, as pessoas estão empenhadas na consagração de suas atividades como “arte”, tornando o processo de definição crucial.

Essa abordagem pareceu-me adequada para discutir a questão da arte popular brasileira. Norteou o tratamento do assunto, na medida em que põe em evidência o que os diversos setores que se envolvem nesta discussão do que é a arte popular pensam ou praticam. Essa rede que inclui todos - artistas,

artesãos, lojistas, consumidores, críticos, instituições culturais, colecionadores e museus - é necessária para que haja o reconhecimento do objeto como arte e de seu autor como artista.

A relativização do papel do artista, que essa percepção sociológica da arte desvela, põe em cena a cooperação que ocorre entre pessoas e instituições, no sentido de fazer com que determinado trabalho, ou produto do trabalho, seja tomado como arte²⁷. Tal abordagem nos parece especialmente adequada para o tratamento de nosso tema por permitir iluminar as participações do mercado (lojistas e consumidores) e das instâncias consagradoras (críticos, colecionadores e intelectuais), geralmente obscuras, na construção do conceito de arte popular brasileira, como um campo específico das artes plásticas.

Ainda que a sistematização desse conceito venha sendo ensaiada no Brasil desde a década de quarenta, sua abordagem quase sempre é embalada pela visão romântica do papel do povo na construção da nacionalidade, enfatizada pelo intenso movimento folclorista, conforme exemplifica o relato abaixo:

Publicando em A Manhã, de 1942 a 1944, matérias regulares sobre folclore infantil, Cecília Meirelles passa a ser considerada autoridade no assunto, (...) integrando a Comissão Nacional de Folclore criada no IBECC em 1947 (Gontijo Soares, Lélia apud Meirelles, Cecília).

²⁷ Para aprofundar os estudos sobre ação cooperativa, Howard Becker remete aos escritos de Simmel (1898), Park (1950, 1952, 1955), Blumer (1966) e Hughes (1971 - especialmente pp.5-13 e 52-64).

No I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1951 no Rio de Janeiro, seu presidente Renato Almeida dá ênfase às duas principais recomendações de Cecília, feitas no ano anterior, durante da III semana de Folclore de Porto Alegre:

a impregnação da disciplina do folclore na instrução ministrada pelas escolas e o incentivo à criação de museus de arte popular como um dos meios para atingir esse objetivo. Não se circunscreveram unicamente às investigações dirigidas à vida infantil, contudo, os interesses de Cecília pela cultura popular. Foi ela igualmente um dos primeiro folcloristas a debruçar-se de maneira regular sobre a cultura material do povo, como bem o demonstram os textos que escreveu para As Artes Plásticas no Brasil, obra organizada por Rodrigo M. F. de Andrade, assim como Aspectos da cerâmica popular, publicado em Folclore (Gontijo Soares, Lélia apud Meirelles, Cecília).

Apaixonada pelo tema Cecília realizou uma pequena exposição de arte popular, em sua casa, nos dias 16,17 e 18 de março de 1948, com objetos provenientes de vários Estados do Brasil, bem como de artesanato sul-americano, europeu, africano e asiático. Obviamente, pensando essa produção como folclore.

Já a exposição dos artistas pernambucos, que lançou Mestre Vitalino, realizada no Rio de Janeiro, em 1947, por iniciativa de Augusto Rodrigues, também um artista plástico, pode ser vista como marco do trânsito dessa preocupação para fora do âmbito do folclore. Assinala a existência de um

outro gênero de percepção, apto a perceber o objeto de arte popular a partir de seus valores estéticos intrínsecos.

Entretanto, mesmo quando essa exposição é tomada como emblema do interesse pela produção do povo, prevalece a tendência romântica de enfatizar "o gênio autoral", fortalecendo o culto ao povo ingênuo, bom, guardião das tradições e desligado das questões materiais. Tal formulação opõe este tipo, àquele caracterizado pelo povo emergente das cidades, que produz sua arte como um trabalho que claramente deverá suprir seu sustento, e que, com sua heterogeneidade, desorganiza a visão de povo como um todo homogêneo.

Ainda que a arte popular esteja sempre apta a entrar no jogo do comércio, tanto no interior como nos grandes centros, paradoxalmente, o que tem encantado os não-artistas é a suposta ausência do valor mercantil desta produção.

Diferentemente da aquisição de outras formas de arte, não se pode estabelecer uma ponte entre o capital investido e o prestígio decorrente da aquisição de obras de arte popular, tal como é proposto por Bourdieu na sua obra *A economia das trocas simbólicas* (1992).

Portanto, o que está em questão na arte popular não é essa distinção que resulta da associação entre o gosto cultivado e o capital necessário para a aquisição das obras de arte. Existe um fator de distinção atuando que não vem do valor monetário da obra, nem da raridade, e, entretanto vem, à despeito das idéias românticas que tendem a onublar a percepção da obra a favor do autor idealizado.

Neste aspecto, é preciso distinguir no quadro conceitual que proponho, a partir do estudo que faço de Bourdieu, os pontos em que concordo ou não com esse autor. Por exemplo, discordo com relação à sua visão de arte popular²⁸, que se define a partir dos extratos que a consomem e pelo fato de não ser praticada por um corpo de profissionais especializados que vivam de sua arte.

Essa duas premissas já contrariam frontalmente o que, a meu ver, caracteriza a arte popular brasileira, conforme a literatura sobre esse tema demonstra²⁹.

A arte popular da qual falamos, constituiu seu mercado; um corpo de consumidores apto a recebê-la; permitiu o surgimento de profissionais, capazes não só de produzi-la como de renová-la. Formou um corpo de receptores (que identifica a produção e criou critérios para julgar sua qualidade) e é notável a existência de uma rede de cooperação em torno dessa produção e da idéia de “arte popular”. Uma rede de cooperação (entre artistas, lojistas, consumidores e colecionadores) que têm contribuído para a sua legitimação no campo das artes plásticas e que deu origem à constituição de museus³⁰.

²⁸ ...o que se denomina a arte popular (no sentido de sistema de bens culturais consumidos pelas classes populares nas culturas estratificadas do Ocidente europeu) e que não passa, no essencial, de uma arte erudita, de uma época anterior, sistematicamente reinterpretada em função de um tipo determinado de uso social(...)Longe de ser a encarnação da própria natureza e da espontaneidade ingenua, não passa de uma deformação e de uma sobrevivência de uma arte anterior, que foi aristocrática e erudita no tempo em que vivia sua própria vida (Bourdieu, 1992, p. 144)

²⁹ Frota, (1976; 1983,1987,1993);Bacta Neves, (1979); Coimbra , Martins & Duarte, (1980); Beuque, (1994); Cabral de Mello, (1995).

³⁰ Existem no Brasil apenas 3 museus gerais sobre o assunto: no Rio de Janeiro situam-se os dois maiores e melhores (Casa do Pontal -Estrada do Pontal, 3295, Recreio, Rio de Janeiro, RJ - e Museu do Folclore Edison Carneiro -Rua do Catete, 181, Catete, Rio de Janeiro, RJ); em São Paulo, apenas 1 (Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima - Parque do Ibirapuera, portão 2, São Paulo, SP), que encontra-se atualmente fechado. No Rio, alguns museus dispõem em seus acervos de obras de arte popular, especialmente o Museu Raimundo de Castro Maia e o Museu Nacional de Belas Artes. Em São Paulo destaca-se o Memorial da América Latina, com um bom acervo de algumas regiões do país

Por todas essas outras razões é que recorri a Bourdieu. A meu ver, o instrumental que ele desenvolve para o que chama de artes médias fornece elementos que, aplicados ao campo de estudos em questão, favorece a visibilidade de alguns aspectos, especialmente daqueles que dizem respeito à consagração.

Pela originalidade desse caminho, onde o valor monetário não é nem a única nem a principal via de valorização da obra de arte, optei pelo exame dessa rede de cooperação que integra o que chamamos de arte popular a partir do eixo do mercado por considerá-lo ponto nodal nesta

ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final (Becker, 1977: 209).

Por esse meio busco compreender que valores norteiam essas relações, até porque, este é um fato concreto: a arte popular brasileira constituiu um mercado específico, para onde convergem os interesses dos lojistas, artistas, colecionadores e consumidores.

e de países latino-americanos. Em Recife, PE, merecem destaque o Museu do Homem do Nordeste (Fundação Joaquim Nabuco, Av. 17 de agosto, 2187, Casa Forte, Recife, PE) e o Museu da Cidade do Recife. Em Salvador, foi fundado em 1959 o Solar do Unhão, desativado alguns anos depois. Museus regionais*: Museu Cascudo (Av. Mal. Hermes da Fonseca, 1398, Tirol, Natal, RN), Museu Théo Brandão de Antropologia (Av. Duque de Caxias, 1490, Maceió, AL), Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (Rua do Giz, 205, São Luís, MA), Museu do Folclore da Comissão mineira de folclore (R. Carajós, 150, Belo Horizonte, MG), Centro de Artes e Tradições de Paraty (Rua Samuel Costa, 29, Paraty, RJ), Museu de arqueologia e arte popular de Paranaguá, PR; Museu da Cidade de Salvador, BA; Museu Artur Ramos, Fortaleza, CE; Museu afro-brasileiro de Sergipe, Laranjeiras, SE; Museu antropológico da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO; Museu do Homem do Norte, Manaus, AM; Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, PB; Casa de Cultura Popular de Mestre Noza, Juazeiro do Norte, CE.[*Fonte: Coordenação de Folclore e Cultura Popular, MINC]

2.2.1 A circulação da arte popular

Habitualmente, no Brasil, os artistas populares são procurados nos seus locais de origem pelos lojistas que, por sua vez, fazem as obras circularem entre o público, os colecionadores e os críticos. Assim, eles procedem uma primeira seleção, feita a partir da ótica comercial, que lhes é própria. No entanto, ainda que o critério do interesse pela venda seja fundamental, ele não é o único que prevalece. Há, por exemplo, o interesse estético propriamente dito e pelo encontro de novos artistas. O comerciante de arte popular que enfocamos constitui um tipo que, empolgado com a "arte do povo", investe na sua divulgação e se emociona com a produção e seus autores, a despeito da própria busca do lucro. Se, por um lado, pode-se ver nessa atuação um dinamismo necessário à manutenção da atividade, por outro fica evidente que é feito um investimento de outra ordem que não a meramente econômica. Existe um lucro simbólico - que se explicita para além dos interesses monetários, nos ganhos de poder e de prestígio.³¹

As particularidades desse campo nos levam a observá-lo aqui da mesma forma como Pierre Bourdieu faz com o jazz, o cinema e a fotografia, ou seja, como

arte média em vias de consagração (Bourdieu, 1992:148).

³¹ O rendimento simbólico de uma forma particular de competência cultural é efetivamente função de seu grau de legitimidade e, por esta via, seu poder de distinção ou de discriminação (variando conforme seja praticada nas trocas entre membros das mesmas classes ou entre membros de classes diferentes (Bourdieu, 1992:148), que é o caso do mercado em relação aos produtores de arte popular. Ver ainda MICELLI, Sérgio. A força do sentido. Introdução do livro A economia das Trocas Simbólicas. Bourdieu, Pierre, 1992.

As *artes médias* integram o sistema de produção de bens simbólicos - que se forma pela oposição de dois grandes campos (da produção erudita e da indústria cultural), cujas diferenças se estabelecem a partir da maneira como cada qual se relaciona com os sistemas de consagração e legitimação. Bourdieu observa que somente alguns *iniciados* adotam diante delas a mesma postura devota que é comum às artes já legitimadas. Ou seja, apenas aquelas pessoas que compartilham

de conhecimentos ainda restritos ao grande público (idem),

podem perceber sua natureza especial.

A nosso ver, essa produção que transita nesse circuito de produção artística vem passando, nos últimos 20 anos, por um processo de consagração, nos moldes preconizados por Bourdieu. Produzida contemporaneamente, não é legitimada pelo sistema de ensino e também não constitui objeto de sanções materiais ou simbólicas, positivas ou negativas, de que dependem a competência ou incompetência no âmbito da cultura oficial. Isso quer dizer que, por não haver consenso sobre os domínios conceituais desta forma de arte, discorrer sobre ela, com base em estereótipos ou não, dificilmente informa sobre a competência cultural de quem o faz, conforme demonstram as ambigüidades que percorrem as muitas tentativas de classificação da arte

popular. Por não existir acordo sobre o que define essa produção, não há como valorar o discurso a seu respeito, nem saber se o que é dito é uma asneira, passível de provocar vergonha, ou se, ao contrário, é algo brilhante, digno de respeito. Um exemplo disso é a variedade de nomes pelos quais se pretende diferenciar as manifestações da arte popular, que oscilam entre: arte ingênua, arte ínsita, arte folclórica, arte incomum, arte casual, arte primitiva³², artesanato, arte "naif", etc... - e, vale lembrar, quem nomeia nem sempre leva em conta que

todas as formas culturais nas quais os historiadores reconhecem a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa mesma meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. (Chartier, 1988:55)

Essa multiplicidade de designações, que encontra sua razão de ser na própria complexidade do cenário cultural brasileiro, não contribui para o esclarecimento das particularidades do que é tido por arte popular, e ainda dá margens a avaliações confusas, conforme anota Baêta Neves (1979: 32-40)³³.

³² Termo usado em diversos significados na história e na crítica das artes. No sentido mais amplo, designa a arte das sociedades situadas fora das grades civilizações ocidentais e orientais - a arte pré-colombiana é englobada pelo termo, muito embora fosse em grande parte produzida por povos altamente desenvolvidos. Por extensão, a palavra é aplicada a outros campos da arte que pareçam pouco sofisticados em comparação com um dado padrão. Assim, o termo já foi largamente empregado em referência à pintura européia pré-renacentista (particularmente com relação às escolas italianas e neerlandesa; esse uso, porém, substanciado na expressão "os primitivos flamengos"), é hoje muito menos comum e não apresenta mais implicações pejorativas: uma importante série de livros sobre a arte primitiva dos Países Baixos, publ. na Bélgica a partir de 1951, é chamada Corps des Primitifs Flamands. O termo primitivo também é empregado como sinônimo mais ou menos exato de naif. DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. Martins Fontes, São Paulo, 1996, pp. 427/428.

³³ Como nunca foi ensinado a praticamente nenhum brasileiro que arte popular é arte, há um fenômeno curioso entre os expectadores de tal tipo de produção estética (Baêta Neves, 1979, p.42), que resulta na tentativa contínua de entendimento do fenômeno de arte através da nomeação que resulta (...) numa série de explicações que procuram descobrir o que verdadeiramente são aqueles

Entretanto, se o interesse pela delimitação deste campo da produção popular permanece atuante - através do trabalho de um grupo de pessoas -, somos obrigados a refletir, como Marcel Mauss :

toda atividade social que, em uma sociedade, criou para si mesma uma estrutura e à qual um grupo de homens se dedicou de maneira especial, corresponde a uma necessidade da vida desta sociedade (Mauss: 1992).

Os próximos capítulos investigam as redes de cooperação que se estabelecem entre tres personagens sociais centrais desse conceito de produção cultural: os lojistas, os artistas e os colecionadores. Investigar os processos pelos quais os diferentes grupos atuam, movidos pelo interesse na arte popular, pode contribuir para elucidar não só a que necessidades essas ações correspondem como também para uma visão mais ampla e compreensiva da arte popular brasileira.

2.3 O ACERVO E O COLECIONADOR - O GOSTO E A INDIVIDUALIDADE NA SELEÇÃO DA ARTE POPULAR

2.3.1 O acervo da Casa do Pontal

Como referi acima, ainda não surgiu uma denominação satisfatória para sintetizar essa produção de arte que nos interessa entender. Os muitos conceitos desenvolvidos visando abarcar a totalidade dessa produção denotam que essa idéia vem sendo elaborada, em muitos e diferentes níveis, numa constante interação com a realidade. Daí a proliferação de designações, que correspondem, cada qual, a um dado movimento de aproximação com uma linha teórica diferente.

Por não encontrar um conceito satisfatório, sigo com Mauss, adotando o critério da "categoria nativa" e perguntando: como Jacques Van de Beuque define a arte popular brasileira?

A definição de arte popular já foi objeto de incontáveis debates e controvérsias, uma vez que essas duas palavras, "arte" e "popular", ao se juntarem, paradoxalmente se ampliam e se restringem. (...) ...o objeto de arte popular, uma vez acabado, já exerceu sua função. Ele é fruto de uma expressão artística, existe para ser visto (...) Por fim, vale assinalar que a grande definição de arte está na capacidade criadora do artista expressar ou transmitir sensações ou sentimentos. E a arte popular é aquela que carrega o espírito de um povo, capaz de transformar matéria em coisa viva, emocionante, uma realidade mágica brotando com força e poesia. (Beuque, 1994)

Entretanto, como o próprio autor sugere, optei por perceber o que ele define por arte popular a partir das suas escolhas e da observação de seu percurso, até porque sua prática tem um nível de profundidade que o satisfaz, ao contrário de seu discurso teórico, com o qual Jacques não estabeleceu a mesma intimidade:

(...) Por não possuir formação antropológica ou sociológica nem qualquer outro tipo de preparo em áreas adjacentes, não me considero qualificado para elaborar teorias (idem)

Portanto, no âmbito dessa dissertação, chamo de arte popular aquela produção plástica de objetos tridimensionais que o colecionador Jacques Van de Beuque elegeu para compor sua coleção. Por este motivo, torna-se importante contextualizar sumariamente o acervo, pois é a partir dele que se depreende nosso objeto de estudo. Como veremos, o próprio exame do acervo traz à tona a estreita vinculação entre a constituição do acervo e a trajetória do colecionador.

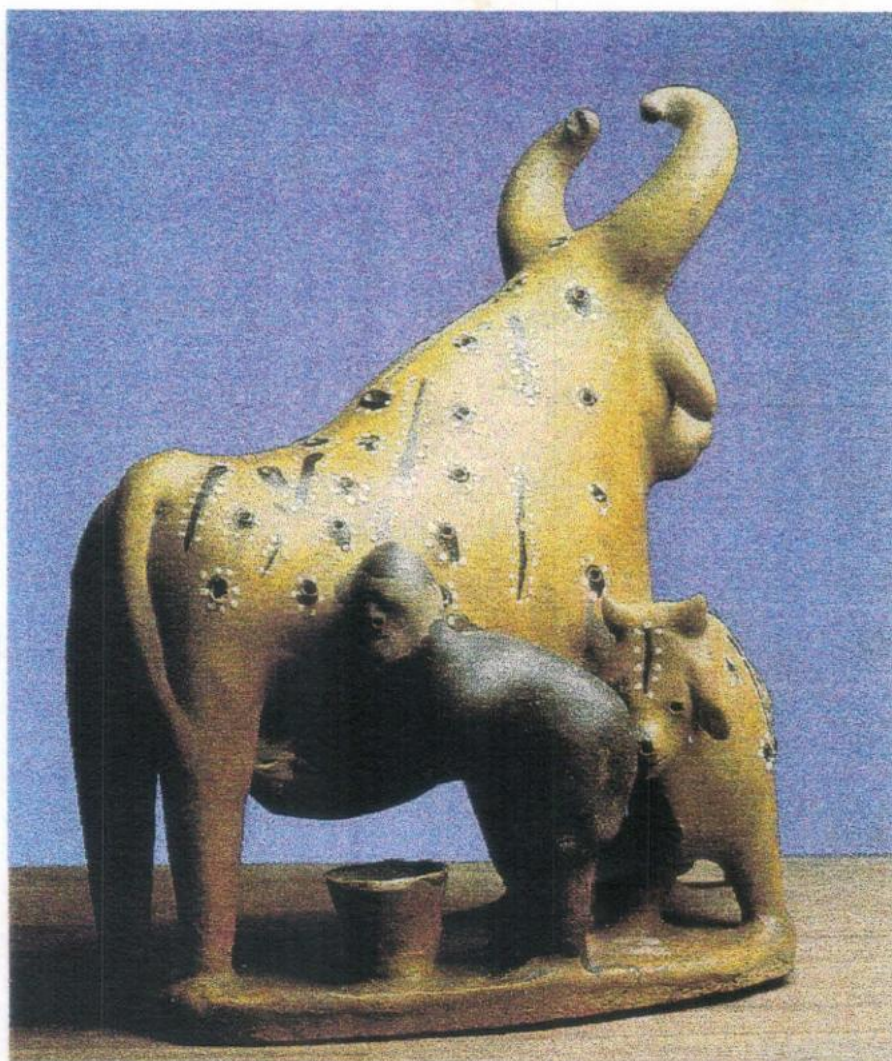
A Casa do Pontal é hoje um Museu, aberto à visitação, a partir do movimento que principia em meados de 1988, com a criação de seu estatuto jurídico e o tombamento de parte do acervo e culmina com sua abertura para o público em geral, a partir de 16 de janeiro de 1993. Abriga um contingente de mais de 4.500 peças. É considerada hoje a mais expressiva e completa coleção de Arte Popular Brasileira. Entretando, a excelência de seu acervo já é

reconhecida há mais de vinte anos. Ao comentar a atribuição do Prêmio Estácio de Sá a Jacques Van de Beuque, em 1976, o crítico de arte Roberto Pontual dizia:

Jacques exemplifica um tipo raríssimo entre os já reduzidos colecionadores de arte no Brasil (...) ele veio pacientemente reunindo o que se pode com segurança afirmar ser a maior, a mais completa e diversificada coleção de arte popular de que dispomos. E, não só reunindo como estruturando dentro de um cuidado de conservação que até mesmo inúmeros de nossos museus ainda não sabem demonstrar (Jornal do Brasil, 1976).

Ao comprar as primeiras peças do que viria a constituir o acervo da Casa do Pontal, Jacques Van de Beuque não punha em prática nenhum projeto racional de proteger um patrimônio ameaçado, nem percebia, em 1951, que ali estava o fundamento de uma ampla coleção. Apenas adquiria objetos de arte dos quais gostava e, mais do que isso, reconhecia nas peças o talento de artistas que vira trabalhar com destreza e fluidez.

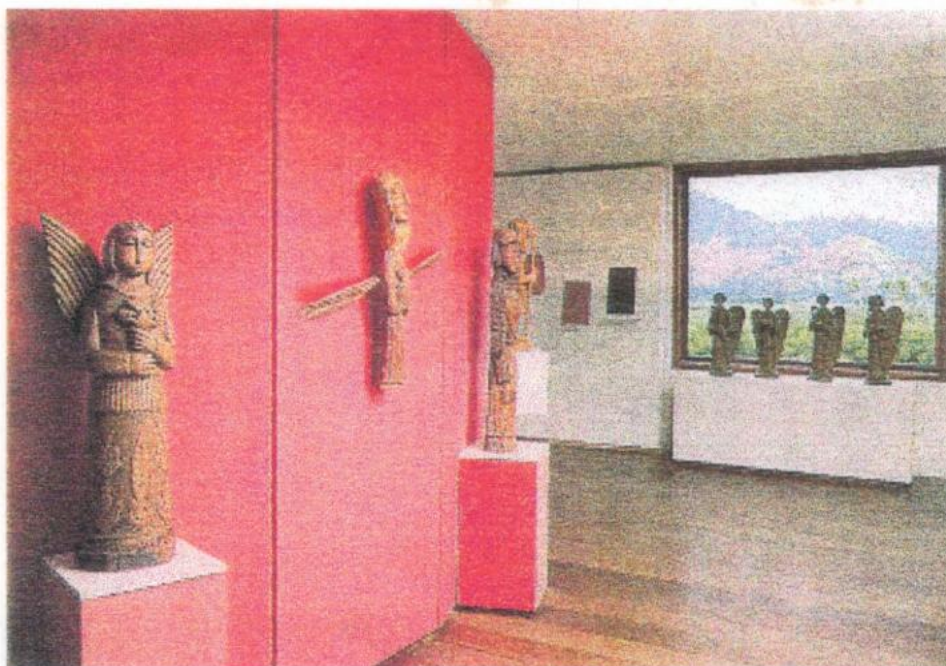
Eu vibrei com a arte do povo. O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autônoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura pelas teclas e notas para fazer sua arte. É a arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas (Beuque, janeiro, 1993).



IL2: Ordenha. Mestre Vitalino, PE
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. A arte popular brasileira.
Câmara Brasileira do Livro, 1994.

Francês de Bavay, pequena vila no norte, próximo a Valenciennes, onde inicialmente estudou Belas Artes³⁴, chega ao Rio de Janeiro em 1946, e aqui se radica. Motivado pela atração por objetos da arte popular brasileira, que encontra durante as viagens pelo interior do país, Jacques vem a constituir o mais importante acervo da atualidade.

³⁴ Ver cronologia, no Capítulo 4.



IL 3: Foto: Vista da galeria superior. Casa do Pontal.
 Fonte: Foto de Fernando Lemos. Revista VEJA (Rio) Ano2, Nº 4, janeiro/1993.

Entretanto, quando pergunto quais foram os critérios utilizados por ele na aquisição das obras, Jacques responde:

Não posso dizer porque esta peça é melhor do que aquela, na maioria das vezes. Apenas sei que uma me fala mais do que outra. A peça fala por si (Beuque, janeiro, 1993).

Para explicitar o seu gosto pessoal, utiliza uma caracterização em negativo, tomando-o como

“um saber que não-se-sabe” [e que é] perfeitamente evidente na definição leibniziana do gosto (o gosto enquanto distinto da inteligência consiste nas percepções confusas que não poderíamos explicar suficientemente. Trata-se de algo semelhante ao instinto) (Leibniz apud Agamben, 1992:144).

Essa idéia de gosto como uma outra forma de conhecimento, que

se opõe tanto à sensação quanto à ciência, e é ao mesmo tempo prazer e saber é o traço dominante das primeiras definições de gosto como juízo do belo (Agamben, 1992, p. 144).

É este gosto aparentemente inapreensível, que vamos tentar apreender através da observação do acervo reunido na Casa do Pontal. Considerando ainda que o gosto

representa o conjunto das normas extremamente fluidas ou largamente inconscientes que, num dado contexto cultural, definem a propriedade da linguagem e de estilo sem a qual o deleite que a obra estabelece não seria alcançado, e canalizam a sensibilidade privada do artista de modo a fazê-la coincidir com a sensibilidade coletiva (Ferrucci, Enciclopédia Einaudi, 1992: 127).

E também que, num certo sentido, a expressão deste gosto que levou Jacques Van de Beuque a configurar o acervo da forma como ele se apresenta hoje, localiza-se num tempo preciso: foi todo composto durante a segunda metade deste século. Assim, a Casa do Pontal oferece o testemunho de uma época delimitada mas, mesmo representando uma visão seletiva e parcial da arte popular brasileira, ainda assim abarca uma ampla perspectiva histórica e geográfica possibilitando a exploração de temáticas e o exame das preocupações mais recorrentes no âmbito das artes e das criações do imaginário.

Barro, madeira, areia, ferro, tecidos e outros materiais expressam, em miniaturas ou grandes formas, da mais pueril cena do cotidiano à simbologia mais fantástica. Encontram-se documentadas a dramaticidade das esculturas de Manoel Galdino, de Pernambuco, com seus monstros oníricos; a singularidade das reconstruções memoriais de Antônio de Oliveira, Minas Gerais; a maestria na composição das cores de Edgar, do Ceará, esculpindo verdadeiros cenários de areia no interior de garrafas - artistas e objetos que traduzem uma sofisticada imaginação criadora.

A qualidade provocativa, segundo Van de Beuque, não-traduzível em palavras, presente nas obras que compõem o acervo é freqüentemente evocada como tendo norteado suas escolhas. Na tentativa de encontrar alguns indicadores que colaborem para esclarecer o significado dessa atribuição - qualidade provocativa - relacionamos alguns fatos que dão conta dos aspectos privilegiados por aquele colecionador na composição da coleção:

1. Jacques Van de Beuque principiou (e manteve por muito tempo) sua coleção adquirindo objetos em Recife, PE, feitos por pessoas com forte vivência rural;

2. Adquiriu principalmente obras em viagens pelo interior do Brasil. Ou seja, aquelas produzidas em localidades distantes dos grandes centros, muitas vezes sem possuir energia elétrica ou sem contar com uma rede de transportes eficiente e/ou constante (Alto do Moura, PE; Tracunhaém, PE; Juazeiro, CE).



IL 4: Foto: Velho e velha comendo banana. Zé Caboclo, PE.
Fonte: Acervo J.V.B. (autoria indeterminada)

3. Manteve o foco nos aspectos plásticos, não considerando como critério de aquisição o valor histórico, folclórico ou cultural dos objetos e sim seu gosto pessoal;

4. Buscou o raro, o inacessível e para isso dispendeu energia e trabalho.
Ou seja, não se contentou com o que estava à mão:

Não sei se fui obsessivo. Mas que andei a procura, andei
(Beuque, janeiro, 1993);



IL 5 Foto: Roda. G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), MG
Fonte: Acervo JVB. (autoria indeterminada)

5. Privilegiou a aquisição direta dos objetos, isto é, valorizou o contato direto com os artistas procurando conhecê-los, e chegando a estabelecer longas amizades com alguns artistas que, "coincidentemente" são aqueles cuja obra é mais abrangente no âmbito da coleção (e que são Antônio de Oliveira e Adalton Fernandes Lopes);



IL 6 Foto: Adalton Fernandes Lopes
Fonte: Foto de Luiz A. Dualibe e Antonio D'Althoughia. Cartão. Projeto Artesanato Brasileiro. INF/ FUNARTE.

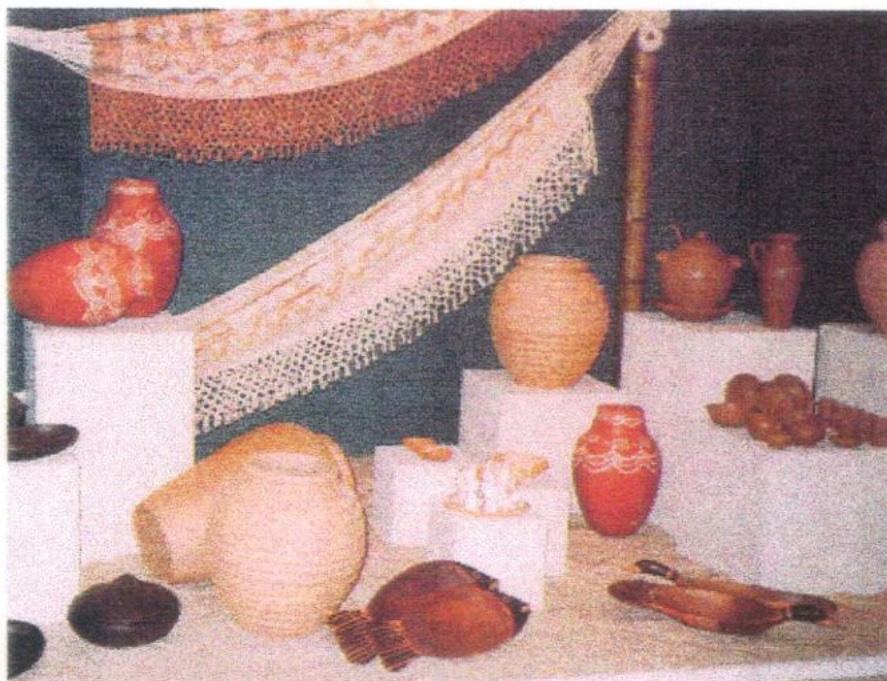


IL 7 Foto: Antônio de Oliveira no Morro da Urca onde mantinha uma exposição de seus "bonecos".
Fonte: Acervo JVB (autoria indeterminada)

6. Desprezou a aquisição de obras consideradas *naif*, *primitivas*, *ingênuas*, (em geral, pinturas e desenhos) tão a gosto do público europeu e facilmente encontrável nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, à venda, pelo menos a partir da década de 60;

7. Não se deixou seduzir pela produção popular urbana, aquela apresentada nas calçadas, feiras (inclusive a *hippie*, de Ipanema) e nas lojas de souvenirs para turistas;

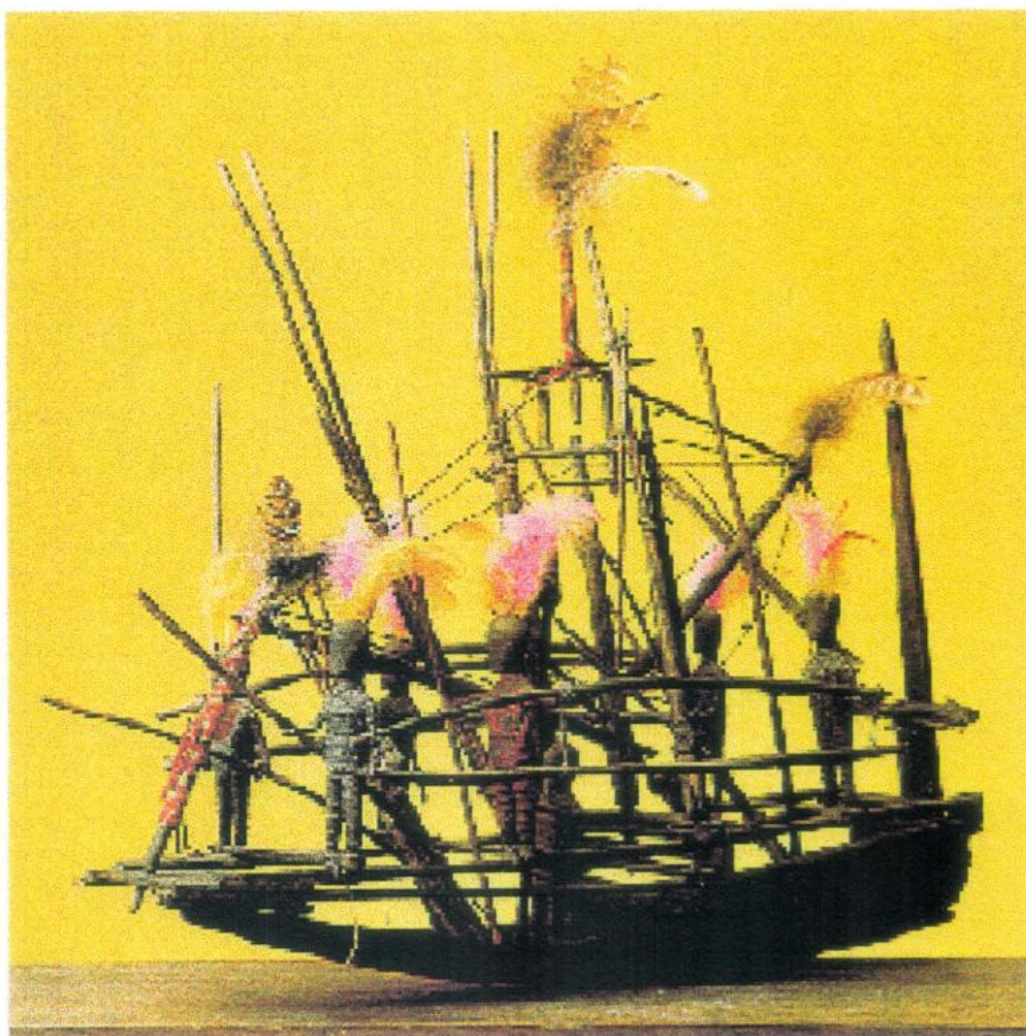
8. Não comprou objetos utilitários, no sentido mais objetivo desta palavra. Excetuando-se potes e vasos, não adquiriu panelas, jogos de jantar e almoço, produzidos já como resposta a demanda do consumo de bens "rústicos" ou "ecológicos".



IL 8 Foto: Artesanato de várias regiões do Brasil
Fonte: Foto da autora. Interior do Exposição Arte Popular e Artesanato no Brasil. Riodesign Center. Novembro/1994.

9. Não se interessou especificamente pela produção daqueles autores, *a priori* considerados doentes mentais, ou mesmo pacientes psiquiátricos. O que não quer dizer que não possua obras de muitos autores tidos por *outsiders* (liminares), como por exemplo Antônio Poteiro, G.T.O, Nhô Caboclo, Ulisses e Galdino.

10. Valorizou a invenção de novos temas como também a invenção de novas formas para temas recorrentes. Isto é, elegeu como valor a espontaneidade criativa nos temas mas também as soluções formais para temas recorrentes e até tradicionais. Como é o caso, respectivamente, das repetidas cenas rurais (retirantes, boizinhos, trabalho, etc...) ou então, dos presépios, que a despeito da vulgarização temática são tratados de maneiras originais por seus diversos autores;



IL 9 Foto: Barco. Nhô Caboclo. Recife, PE.
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. A arte popular brasileira.
Câmara Brasileira do Livro, 1994.

11. Sem ter tido a intenção de privilegiar materiais, o acervo hoje apresenta uma hierarquia absolutamente visível: prevalecem os objetos cerâmicos, seguidos pelos feitos de madeira. Em flagrante menor quantidade seguem-se os minúsculos bichinhos de miolo de pão e aquelas peças feitas de materiais diversos - tecido, pena, ferro, gesso, areia (que Jacques denomina, mistos);

12. Excetuando-se a coleção de ex-voto, de caráter expressamente religioso, só adquiriu objetos compreendidos, pelo menos pelo artista, como sendo arte, sejam voltados para o mercado ou não. Isso quer dizer que não saiu por aí, procurando em objetos feitos pelo povo traços de artisticidades ocasionais (uma roda de água de um velho moinho de cana; objetos em desuso, como por exemplo, integrantes de uma casa de farinha) ou então, antigüidades.

Diante das obras, e considerando as exclusões como propositais, percebemos que o conjunto reunido tem fronteiras determinadas.

Entretanto, longe desta seleção limitar o entendimento deste universo da qual ela é parte, à própria fronteira daquilo que se constitui enquanto "parte" de um todo, o acervo permite a percepção do todo e, contraditoriamente, nos faz esquecer do recorte feito pelo colecionador.

As escolhas, presididas por critérios muito específicos, demonstram que o "gosto", o "intraduzível em palavras" é produto de uma vasta interlocução com concepções correntes, alternativas e, em muitos casos, divergentes, de arte popular.



IL 10. Garrafas de areia. Autores não identificados.
Fonte: Guy Van de Beuque.



IL 11. Ex-voto. Todo ex-voto é anônimo.
Fonte: Acervo Jacques Van de Beuque. Autoria Indeterminada.



IL 12. Ex-voto.
Fonte: idem.

Os contrastes entre linguagens e temáticas diversas mostram a convivência de expressões artísticas numa sociedade plural, marcada pela diferença. Confirmam que no âmbito desse universo aparentemente ilimitado da produção visual, estética e do imaginário, Jacques Van de Beuque fez eleições. Essas escolhas, mesmo pessoais, não são inapreensíveis.

Pelo contrário, considerando o tempo empenhado na reunião das obras que compuseram o acervo (45 anos), podemos dizer que houve uma lógica estruturante que foi seguida à risca.

Resta saber, onde mais podemos encontrar referenciais que nos permitam entender o contexto onde essa estrutura se articula. A primeira indicação nos faz pensar no comprometimento de Jacques com o exercício de seu gosto pessoal. Afirmando-o, valoriza sua própria individualidade. Ao mesmo tempo, quando adquire objetos, e mesmo quando não consegue conceituá-los, afirma a importância da individualidade e subjetividade do artista, expressa na diferente maneira como cada um interpreta na obra a realidade do cotidiano ou de suas próprias fantasias. Assim, reafirma sua busca pelo caráter único que se depreende apenas das obras onde a marca da individualidade está presente.

Quando enfatiza o fato de só adquirir objetos que toquem sua individualidade, que mexam com seus sentimentos e sensações, está escolhendo objetos que tragam evidente essa mesma qualidade. Isto é, que mostram o desempenho da individualidade de seu autor, que pode se manifestar tanto numa forma original e num tema recorrente (como por exemplo, os presépios), como

num tema original e numa forma hoje tradicional (como os “bonecos” nordestinos). Está em jogo a capacidade do autor em exercer sua individualidade, sua liberdade de criação, mesmo quando se trata, em alguns casos, de uma produção cujo caráter comunal se evidencia. Em meio a uma produção onde há semelhanças evidentes, o colecionador elege o dessemelhante, o que escapa ao lugar comum.

Isto permite que haja uma infinidade de objetos sem condições de serem incorporados no acervo, já que muitos não possuem, aos olhos do colecionador essa qualidade rara que sempre emana da obra, e que é definido apenas pelo seu gosto pessoal.

Relativamente à visão e à audição, o gosto na tradição da cultura ocidental é classificado como o sentido mais baixo, cujos prazeres o homem partilha com os outros animais. Mas, a imagem do gosto na arte amplia esta noção:

Quando, no decurso dos séculos XVII e XVIII, se começa a distinguir uma faculdade específica a que são confiados o juízo e o gozo da beleza, é justamente o termo “gosto”, oposto metaforicamente como um “sobre-sentido” à acepção própria, que se impõe na maior parte das línguas européias para indicar aquela forma especial de saber que goza o objeto belo e aquela forma especial de prazer que ajuíza a beleza (Agamben, 1992:139).

O gosto tem sido visto como uma forma de “conhecer”, sendo reconhecido seu caráter enigmático. O filósofo Emanuel Kant, em 1790 (na Crítica do Juízo)¹⁰ situa

o enigma do gosto numa interferência de saber e prazer (idem).

Um prazer que goza o conhecer mas não pode explicitá-lo. É o gosto que permite ampliar as fronteiras do campo estético, arejando com a liberdade de novas escolhas os sistemas fechados.

O juízo do gosto remete para algo que está no próprio sujeito e fora dele, que não é nem natureza nem liberdade, mas está associado ao princípio desta última, quer dizer, ao supra-sensível, no qual a faculdade teorética e a prática se conjugam de uma maneira comum mas desconhecida (idib.,p.217).

Esse gosto quando legitimado - seja em que sentido for - permite marcar simbolicamente uma distinção, na medida em que confere uma marca comum aos membros de um grupo particular, distinguindo-os dos estranhos ao grupo (Bourdieu, 1992, p.18).

Neste sentido, a Casa do Pontal e o acervo nela reunido são legitimados através da legitimação que é conferida ao gosto qualificado de seu

¹⁰ KANT, I. Kritik der Urteilstkraft, Lagarde und Friederich, Berlin und Libau (trad. ital. Laterza, Bari, 1969) apud AGAMBEN, G. Gosto. Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

criador. É o reconhecido "bom gosto" de Jacques Van de Beuque, que permite que a Casa do Pontal seja eleita por seus pares (outros museus, privados e públicos) como um dos mais belos do Brasil¹¹.

Pelas razões acima expostas, no Capítulo IV destacaremos a trajetória pessoal de Jacques Van de Beuque com vistas a elucidar os valores que são tomados por referência para que se aceite seu gosto (exercício de liberdade e prazer visando o conhecimento) como válido.

Por ora, chamamos a atenção para sua formação (erudita) na Escola de Belas Artes; o sucesso de seu trabalho como "designer"; o impacto visual que provoca a exposição das obras na Casa do Pontal e a intensa rede de

¹¹ Segundo os membros do International Council of Museums (ICOM), associado à UNESCO, recentemente presentes ao Rio por ocasião de seu XVIII Congresso Anual, "é um dos mais significativos museus do mundo, pela sua completude temática, extensão do acervo, forma de apresentação das obras e localização." Foi o Museu que mais os impressionou em sua estada no Rio de Janeiro. *"A Casa do Pontal não é apenas um museu completo de Arte Popular Brasileira... pode ser considerada como um verdadeiro museu antropológico, único no país a permitir uma visão abrangente da vida e da cultura do homem brasileiro".*

Participantes do XVIII Congresso Internacional Anual do ICOM, órgão do International Council of Museums (ICOM), associado à UNESCO, realizado no Rio de Janeiro, que assinaram cartas endereçadas ao Ministro da Cultura, Sr. Francisco Weffort e ao Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro, Sr. César Maia, em maio/1996: Presidente do ICOM, -Vice-Presidente Honorário do ICOM e Coordenadora Regional do ICOM para a América Latina e Caribe, Secretária do ICOM. Laboratoire Musées de France - Louvre - Paris; Secretária do ICOM, Índia; Presidente do Comitê do ICOM em Burkina, África; Presidente do Comitê Brasileiro do ICOM e Diretora do Museu Imperial de Petrópolis, RJ; -Diretora-Tesoureira ICOM e Chefe do Museu Casa de Rui Barbosa FCRB; Diretor da UNESCO, Chair of Museology and the World Heritage Masaryk University; Brno - Czech Republic; Conservateur General, Musée National des Arts et Traditions Populaires (Paris); -Reitor da Fundação Universidade Rio de Janeiro (UNI-RIO); Vice-Reitor da (UNI-RIO); Decano do Centro de Ciências Humanas da UNI-RIO; Pró-Reitora de Ensino e Graduação da UNI-RIO; Vice-Diretora do Museo Historico Nacional de la Casa del Virrey Liviers, Alta Gracia, Cordoba. Argentina; Vice-Presidente da International Society of Education through Art - UNESCO; Presidente do Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba; Administradora do Museu de Arte de Santa Catarina; Coordenadora Cultural do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP); Professor de História da Arte, Université de Montréal, Canadá; Diretora da Divisão Cultural do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP; Expositor do Museo Joset Uriburu Numsmático, Buenos Aires, Argentina; Coordenadora de Cultura da Fundación Polar; Diretora Geral do Museo de los Metales, Cuenca, Equador; Diretora do Museu Castro Maya; Editor da Chinese Society of Museums; Director do Museo del Radio Club Córdoba. Argentina; Professores de Museologia da UNI-RIO.



IL 28. Cavalo Marinho. Capitão Pereira.
Fonte: Foto de Cafi. Catálogo da Exposição "A arte do povo brasileiro". MASP/SP.



IL 29. Obras de Nino. Juazeiro do Norte, CE.
Fonte: Acervo J.V.B. (autoria imprecisa)



IL 30. Obras de Nino. Juazeiro do Norte, CE.
Fonte: Acervo J.V.B. (autoria imprecisa)

relações que sempre manteve com artistas, independentemente dos rótulos com que eles foram reconhecidos em cada época.

Tendo indicado a estreita associação entre o acervo e o colecionador, continuo recuperando a idéia dos elos cooperativos, examinando o outro extremo desse circuito de produção cultural: os artistas que criam os "mundos de arte".

2.4 CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CONTEXTO SOCIAL

Para o estudo das cooperações constitutivas dos mundos das artes, pensar sobre o lugar dos artistas populares é um laboratório privilegiado, na medida em que, o próprio lugar ocupado por esses profissionais hoje, não nasce no seio de sua própria comunidade de origem e, pelo contrário, é fruto da sua "descoberta" por pessoas ou grupos, exteriores à ela.

Entretanto, tal relação não se configura como passiva, mesmo considerando que ela corresponde à legitimação que membros de alguns grupos sociais (elite e classe média), conferem a membros de outros grupos (povo), conforme Coimbra, Martins & Duarte (1980:1):

A presença da escultura popular no circuito oficial de arte é consequência do crescente interesse de intelectuais e artistas por esses produtos da imaginação e do trabalho do povo, vistos como manifestação cultural significativa, de carácter estético (...).

Lembrando que o conceito de "povo" é uma atribuição, pensamos que a produção da idéia de *artista popular* se faz em meio a um embate interativo, o que supõe criação conjunta, ou parte a parte, num trabalho de troca e conflito (Becker, 1977).

A exposição individual das obras de Vitalino Pereira dos Santos, na década de 1940, no Rio de Janeiro, é um marco nessa história pois é a partir dela que a denominação *artista popular* passa a ser utilizada com um sentido semelhante ao que tem hoje. E se refere, antes, ao universo de produção feito por uma categoria específica de produtor pertinente ao universo das camadas populares, do que a um gênero específico de produto. De lá para cá, mesmo causando o inevitável e recorrente incômodo, a noção só tem se firmado. Não é a existência de um estilo ou tipo de objeto que constitui a singularidade dessa produção artística, mas sim, o ambiente social, de múltiplos perfis, onde vivem seus autores, que é identificado ao universo social das camadas pobres e subalternas.

Mas, contraditoriamente, no início, o que deu legitimidade ao artista foi a percepção de uma obra específica, e não foi priorizada a origem social do seu autor, até porque não se tratava da produção indistinta de "bonecos", - esculturas em cerâmica, em geral feitas por crianças -, encontrados com relativa facilidade nas feiras nordestinas.

Quando o artista plástico Augusto Rodrigues elege os bonecos de Vitalino Pereira dos Santos como os mais significativos entre os que integraram aquela exposição, está sendo feito uma escolha pessoal de lado a lado. Augusto Rodrigues escolhe Mestre Vitalino e não outro escultor.

A descrição de um encontro entre eles ocorrido na Feira da cidade de Caruaru, em Pernambuco, onde Vitalino expunha e vendia suas obras, pode contribuir para explicitar o que afirmamos:

- Mas, Vitalino, como é que você chega a fazer essas coisas, essas obras que considero de arte, essas coisas lindas, essas formas tão harmoniosas. Como é que acontece?

- Major, é tão simples: é só entrar no ritmo (Catálogo da exposição Mestre Vitalino realizada no CCBB entre 19 de agosto e 26 de setembro de 1993).

O idealizador da Escolinha de Arte do Brasil reconhece como arte aquela produção e a revela para outros segmentos da sociedade brasileira. É ele quem diz a Vitalino que sua obra é arte e sua pessoa, um artista.

A partir dessa exposição a atenção das elites artísticas foi despertada para aqueles trabalhos toscos em barro que tão ingenuamente retratavam as comunidades interioranas do Nordeste. Como Vitalino se destacava entre seus companheiros de arte, acabou por ver seu nome reconhecido como o "mestre do Barro" (Cabral de Mello, 1995, p. 147)¹²

¹² CABRAL DE MELLO, Paulino, 1995, p.147.

Outros exemplos dão conta da presença desse elemento externo para apontar e reconhecer a existência do artista popular, como pode ser verificado em Prado Valladares no prefácio do livro *Mitopoética* de 9 artistas brasileiros, de Coelho Frola (1978:1):

(...) "O paraíso Perdido e Recuperado" de Julio Martins da Silva - aliás artista revelado por Lélia Coelho Frola -, sendo pintura, não deixa de ser um dos exemplos de simbolismo lírico de maior enternecimento.(...)

(...) Há um capítulo muito estranho, aquele de "Madalena Santos Reinbolt escreve o mundo em seus quadros de lã". Conta a história de uma empregada doméstica, cozinheira, descoberta pintora por sua patroa, Lota Macedo Soares (...)

Ou, em Coelho Frola, no livro *Brasil, "Arte Popular Hoje"* (1987:16):

Vitalino foi revelado na década de 40 ao público erudito, como decorrência do interesse que tiveram os intelectuais no Movimento Modernista de 1922 (...)

Mas se voltarmos a Caruaru, perguntaremos: quais foram, para aquele autor, as consequências decorrentes do interesse por suas obras? Em primeiro lugar, passou a vender suas peças com mais facilidade. Depois, acorriam pessoas de todas as partes, confirmando seu lugar especial, e atraídos por tudo que dizia respeito ao seu mundo. Numa região, onde os fenômenos de poder e fama individual até então estavam ligados ao coronelismo, ao

banditismo ou à religiosidade, o reconhecimento de Vitalino surge como uma nova possibilidade da manifestação da individualidade.

No entanto, apesar da relevância que a marca individual terá para o sucesso das outras produções, que nascem após esse primeiro momento, não parece ter sido a percepção disso que tenha motivado o surgimento de

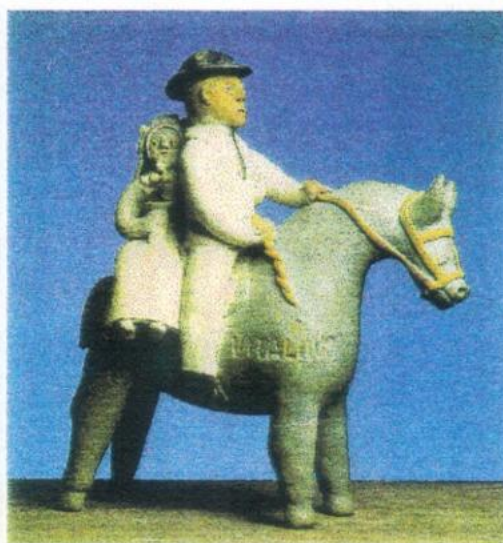
uma verdadeira escola que se desenvolveria gradativamente em torno de Vitalino, para desencadear, com sua morte em 1962, a afirmação e o definitivo reconhecimento do núcleo do artistas populares em Caruaru (Coimbra& Martins& Duarte, 1980: 42).

e sim, a oportunidade de geração de renda numa região carente de trabalho remunerado. Pode-se argumentar que não bastava existir a necessidade; era preciso algo mais para justificar a eclosão desse fenômeno, que se multiplicou em vários núcleos pelo interior do país. Entre os fatores que contribuíram para isso, destaca-se o fato de existir uma tradição cerâmica forte no Brasil e de haver, no caso de Caruaru, uma base cultural homogênea que permitiu o compartilhar das experiências, em diversos sentidos e níveis, conforme os relatos de Manoel Eudócio, Zé Rodrigues e Zé Caboclo:

Manuel Eudócio: Quando veio, ele [Vitalino] já fazia umas peças bem feitas: os bois grandes, os retirantes, o casamento, o caçador atirando nas onças...Eu ficava olhando, olhando, até que um dia fiz. A primeira vez levei pra feira uns quinze bonecos, botei lá no chão, no cantinho. Acabei apurando setenta e cinco mil-réis. (...)Comecei, então, trabalhando, vendo que dava certo, criando mais



IL 26. Mestre Vitalino em atividade (1958).
Fonte: Fotos de Fúlvio Roiter. Revista Manchete. Rio de Janeiro, 1/março/1958. Número 306.



IL 27. Noivos a cavalo. Mestre Vitalino Alto do Moura PE.
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. A arte popular brasileira. Câmara Brasileira do Livro, 1994.

idéia, outras coisas (...) Todos nós fomos alunos dele (...) aparecia gente que vinha de longe, do Rio, de São Paulo, ver o trabalho de Vitalino. Ele apresentava a gente como seus alunos e o pessoal elogiava : como seus discípulos trabalham bem! (Coimbra, Martins & Duarte, 1980:59)

Zé Rodrigues: Somente entre 1948 e 1950, no ano do centenário de Caruaru, eu peguei a trabalhar em louça eu mesmo. Com idéia minha e de Vitalino, comecei a fazer boneco de barro. Aliás, quem me ensinou mesmo foi o Elias, o melhor ceramista que eu conheci na arte dos bonecos. Hoje ele está morando em Recife. Naquele tempo Elias vivia trabalhando junto com Vitalino. Depois, quando ele foi embora, deixou algumas peças que eu ainda hoje tenho. Deixou também umas posições, umas invenções que eu fui olhando, teimando e terminando por fazer. (idem, 63)

Zé Caboclo: (...) O arame também é invenção nova: inventação minha e de Manuel Eudócio. Vitalino tinha uma suspeita que o arame estrelava o barro, ele sempre fazia as peças sem arame. Depois ele disse: "Meninos, esse arame dá certo? " Eu disse: "Dá, Vitalino, dá. Não está estourando não."Aí ele começou a usar arame também...Era eu, Manoel Eudócio, depois, Manoel Antônio, depois Zé Rodrigues. Aí começou a Ernestina, que era comadre dele...(idem, 52)

Ou seja, por se tratar de uma produção gerada numa comunidade pequena e homogênea, onde a manualidade e o domínio das técnicas oleiras eram fortemente desenvolvidos, muitos tiveram condições e amadurecimento para se aventurar numa nova profissão que poderia render fortuna (e com sorte, fama): criar bonecos de barro. De certa forma, a legitimação de Vitalino solucionou com eficiência uma questão econômica premente, o que talvez tenha contribuído para a efervescência da produção artística e figurativa que ocorre a

partir daí naquela região. Isso talvez explique a conclusão a que chegaram Silvia Coimbra, Flávia Martins e Leticia Duarte :

Na concepção dos próprios escultores populares nordestinos (...) trabalho artístico é trabalho produtivo, não podendo entre eles haver diferença no que diz respeito a um aspecto fundamental: garantir a sobrevivência. É nesse contexto que se coloca a questão da arte. Qualificar o produto de seus trabalhos como objeto artístico é, para eles, importante, sobretudo porque tal qualificação desempenha papel significativo para que se efetive esta função econômica (Coimbra, Martins & Duarte, 1980,p.1).

No entanto, entender a questão apenas por este ângulo seria referendar uma abordagem funcionalista da criação de arte, ignorando os estudos sobre a imaginação (Merleau-Ponty; Bachelard; Cassirer; Durand; etc...), que concordam em que:

a arte não está algemada à racionalidade das coisas ou dos acontecimentos (Cassirer, 1972:265).

Mesmo diante de uma produção rica e diversificada, esse tipo de pensamento funcional (ainda que expressando aspectos possivelmente concretos da realidade) foi tomado como "a" realidade, evidenciando a dificuldade de observar esse fenômeno. Sem dúvida, encará-lo como efeito da necessidade econômica parece ser uma solução simplista para uma questão complexa, como sugere o

depoimento de Zé Rodrigues, Alto do Moura, PE, na opinião de Hermilo Borba Filho e Abelardo Rodrigues (1968), o maior ceramista popular do Brasil:

Tenho paixão pelo que faço: sou apaixonado pela cerâmica. As vezes, não estou fazendo negócio, mas teimo. Eu mesmo admiro para mim. Não é por interesse que eu trabalho, quer dizer, não é por muito. Gosto de inventar idéia (Coimbra, Martins & Duarte, 1980:64).

A tentação de olhar para esse gênero de produção ignorando sua dimensão criativa, negando-se a vê-la também como expressão do mundo sensível e das possibilidades inventivas individuais está fortemente ancorada em razões ideológicas, o que pode ser verificado no tratamento dado à esse gênero de produção pelo cinema de curta duração (Mascelani, 1994).

O que parece ser estimulado pelo excessivo foco nas oposições do tipo "elite" x "povo"; "aquele que descobre" x "aquele que é descoberto"; que longe de esclarecer faz perder de vista outras possibilidades analíticas. Jean Duvigneaud, por exemplo, credita aos pequenos núcleos de pessoas o *locus* do enraizamento das criações do imaginário, afirmando ser do interior destes pequenos núcleos que emerge a criação possível. Formula outras hipóteses a partir de sua experiência no trabalho de campo quando observou os efeitos de um olhar externo (o seu próprio) sobre a produção de arte e outras formas de

manifestações do imaginário, da comunidade de uma pequena aldeia, Chebika, no sul da Tunísia:

(...)quando nela chegamos, se encontrava em estado de abandono, de derrelição, ou simplesmente de degradação. (...) Mas o fato da nossa chegada, o simples fato de ser aquele que olha o olhado, suscitou nas pessoas dessa aldeia, Chebika, (...) [o] reencontrar as formas de sua vida social esquecida e o dinamismo simbólico (...) novamente vivo através de tapetes, danças, palavras, contos.

Quer dizer que o pequeno grupo, adormecido, dentro de uma existência "étriquée", se encontra bruscamente numa vitalidade nova (...) Creio que o grande problema dos núcleos adormecidos é que não são olhados por outros homens, outras mulheres. Eles estão nucleados em uma homogeneidade e quando eles reencontram a sua existência, eles reencontram, ao mesmo tempo, sua invenção e seu imaginário.(Duvignaud,1977, 176)

Mas essa é uma possibilidade de leitura que ainda deixa em aberto a questão: porquê no Alto do Moura, em Caruaru, um grupo oleiro, pôde responder tão rápido e vigorosamente ao estímulo externo, seja ele representado pela abertura de mercado ou pelo olhar revitalizador do outro? Seria óbvio se a produção fôsse seriada, como ocorre com painéis, botijas e outros objetos de uso cotidiano cujos aspectos técnicos prevalecem sobre os criativos. Mas esse não foi o caso. Então, temos que concordar com Duvignaud, se consideramos como potencialidades "adormecidas" aquelas que foram praticadas à exaustão, quando crianças, e sem outra finalidade senão o modelar pelo prazer, pela imitação dos

adultos, para a feitura de brinquedos. Essa forma de iniciação é referida por muitos artistas do Alto do Moura, Caruaru, PE, no qual se destacaram, entre outros, além dos cinco filhos de Vitalino, Zé Caboclo, sua esposa e seus oito filhos, Manuel Eudócio, Zé Rodrigues, Heleno Manuel, Ernestina, os irmãos Manuel Antônio, Luís Antônio e Odete, Zé Enriques e Ivonete :

Manuel Vitalino Filho: *Quando a gente veio do sítio de Campos pr'aqui, em 1946, ninguém fazia esses bonecos. Era só bonequinho e bichinho de brinquedo...* (Coimbra, Martins & Duarte: 1980: 44)

Zé Caboclo: *...panela, pote, jarro, alguidar - fazia minha mãe e uma irmã que eu tinha...Eu pequenininho, fazia esses cavalinhos de barro, esses ferrinhos de engomar. (...)* (idem: 51)

Manuel Eudócio: *"Com sete anos, oito anos, comecei a trabalhar no barro. Comecei com minha avó, fazendo cavalinho, boizinho - assim de brinquedo como meus meninos fazem agora - e vendendo tudo na feira. Vendia barato, sempre.* (idem: 58)

Zé Rodrigues: *Travei conhecimento com o trabalho de barro no tempo de menino, com minha mãe que era louceira. Fazia cavalinho, queimava no forno lá de casa e vendia na feira, a vintém.* (idem:62)

Ernestina: *A gente aprendeu e fazia aquelas besteirinhas de barro, a não ser boneco. (...) Com compadre Vitalino, achamos que dava melhor a arte dos bonecos.* (idem:66)

Mesmo havendo referência à venda, minha experiência no trabalho de campo realizado junto a pequenos núcleos de artistas e artesãos de Santana do Araçuaí, Caraí e Campo Alegre, no Vale do Jequitinhonha, MG, trouxe evidências de que a introdução da produção infantil no mercado, longe de estar regulada por pressões pelo aumento da renda familiar, parece cumprir outro papel, de natureza educativa, que aproxima e recria os universos adultos e infantil: através do jogo as crianças elaboram a realidade, brincando de "faz-de-conta", de "vendinha" - experimentações comuns a muitas crianças que vivem inseridas numa sociedade de consumo.

Então, aquilo que principia a ser desvelado com a cerâmica figurativa, na verdade pode ser visto como a ponta de um "iceberg" já que permite revelar toda uma gama de expressões diversas, feita por um grande contingente de atores que, por fugirem ao *sistema de reprodução e inculcação formal* (Bourdieu, 1992:117) não tinham visibilidade.

Mesmo pré-existindo, as manifestações plásticas populares tinham outra significação diferente daquela que identifica esses mesmos objetos produzidos como arte. Tais objetos não apareciam no circuito de arte porque não havia um meio adequado para sua recepção, como por exemplo, aqueles formados para a recepção das manifestações artísticas oriundas do sistema de produção erudito. Ou seja, não havia e não há, na arte popular, um sistema de reprodução e inculcação, do mesmo modo, que existe para as produções eruditas. O sistema de *reprodução e inculcação*, de que fala Bourdieu, refere-se

àquelas regras - que permitem que certas produções sejam reconhecidas como "de arte" - e que são aprendidas através do estudo da estética ou pelo pertencimento a uma família cultivada. Isso redundaria em que

uma definição completa do modo de produção erudito deve incluir as instâncias capazes de assegurar não apenas a produção de receptores dispostos e aptos a receber a cultura feita, mas também a produção de agentes capazes de reproduzi-la e renová-la (Bourdieu, 1992:117).

Se pensarmos que Augusto Rodrigues pertenceu ao que se pode chamar de "uma família cultivada" e além disso, "teve uma formação - inculcação - erudita", pois frequentou a escola de Belas-Artes (Zolads, 1990, p.71), somos levados a concluir que aquelas representações, mesmo já existindo anteriormente, são reconhecidas como arte porque se incluem entre aquelas que são compatíveis com o sistema de reprodução erudita.

É então que aparece a natureza complexa do trabalho que realizam. Por um lado, a arte de esculpir situa-se, para seus autores, como uma arte entre outras, em seu velho sentido: arte de pedreiro, arte de carpinteiro, arte de pintor, etc... Arte e ofício encontram-se, portanto, no mesmo plano. Mas, por outro lado, para garantir um espaço de trabalho que lhes dá satisfação, possibilita algum poder de decisão e uma remuneração um pouco menos insuficiente, os escultores - aceitando os valores que lhes são atribuídos - também conceituam sua produção como arte popular, não sem denunciar as injunções do mercado a que estão submetidos, a condição de arte

inferior que lhe é atribuída, a situação de exploração em que continuam vivendo (Coimbra, Martins & Duarte, 1980, p.1).

Ou seja, no aspecto da legitimação da arte popular, o que faz com que uma obra seja considerada como “arte” não é uma consciência prévia do autor nem uma consagração como as levadas a efeito pela indústria cultural, através da aprovação (e do sucesso) junto às massas. É, antes, suas possibilidades de ser acolhida pelas instâncias consagradoras habilitadas.

Entretanto, há algo de esquemático nessa conceituação que dificulta a compreensão plena do processo social em jogo. Ela se enraiza na afirmação da existência de dois mundos apartados, o que nos parece insuficiente para dar conta da heterogeneidade cultural característica da sociedade brasileira.

Ainda que seja esclarecedor o pensamento de Bourdieu, Micelli (apud Canclini, 1986:22) acredita que o modelo explicativo proposto por ele, onde se enfatiza a subordinação das classes populares à cultura dominante

corresponde, até certo ponto, aos países capitalistas europeus, onde há um mercado simbólico unificado.

O que deve ser relativizado quando se trata do Brasil e da América Latina, onde

o

modo de produção capitalista inclui diversos tipos de produção econômica e simbólica. Não existe "uma estrutura de classe unificada, e, muito menos, uma classe hegemônica - equivalente local da "burguesia" - em condições de impor ao sistema inteiro sua própria matriz de significações(Micelli apud Canclini, 1986:22, Instituto Nacional de Antropologia e História, México).

Com isso tudo parece difícil aceitar que "tal validação" se baseia na deliberação de um pequeno grupo de pessoas (uma elite intelectual) e que apenas este reconhecimento ocorrido na década de 40 fosse suficiente para animar e dar visibilidade a todo um universo de produção. Será que bastaria existir esse momento de "revelação", para que a arte popular fôsse aceita enquanto tal, vindo à tona revestida dessa nova significação? Ao olhar criticamente esse gênero de formulação percebemos que, se por um lado, ela acentua a passividade do comportamento popular e sua dependência da reprodução social, por outro, essa representação explicita a dimensão simbólica que se manifesta na narrativa do suposto que é a mesma da ordem dos mitos (Lévi-Strauss, 1975)¹³.

O encontro entre Augusto Rodrigues e o Mestre Vitalino teve essa especial qualidade de abertura, que permite a agregação de múltiplos sentidos e sua percepção como um fato "fundador", tornando-o marco emblemático de uma mudança de paradigmas. Além das qualidades individuais de cada ator - artistas

¹³ LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: Antropologia Estrutural, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975, p.237-265.

de sensibilidade ímpar - a contextualização histórica nos permite compreender porquê esse fato pôde ser apropriado da maneira como foi:

A passagem dessas figuras de barro para a categoria do estético corresponde a uma mudança das mentalidades, provocada pelas transformações na vida sócio-econômica do país, onde o movimento modernista, nelas inserido e delas também agente, interviu de maneira decisiva na renovação do pensamento e da cultura. Com a continuidade da "rotinização do Modernismo", apontada por Antônio Cândido, em certa medida ficara menos problemático, para a inteligência brasileira, identificar e assimilar formas diferentes de criação existentes no país, que gradualmente fossem constituindo o corpo de referência que visava Mário de Andrade: sem discriminação entre o "popular" e o "culto" (Frota, 1993).

No caminho do reconhecimento da arte popular que tem sido construído nos últimos 50 anos, cria-se lentamente um mercado com outras feições. Alguns embates revelam os conflitos advindos dessa nova situação, como o relatado por Orígenes Lessa, na Revista Manchete:

Mas, já no Recife os bonecos de Vitalino têm outros clientes. São turistas que irrompem, cheios de exclamações, no Mercado de São José ou no Parque Amorim. O vendedor nunca sabe direito se é ironia ou admiração. Pelas dúvidas, cobra muito mais caro. (...) Para Mestre Vitalino, porém, tudo continua como dantes: Quem ganha são os outros (Orígenes Lessa, 1958).

Neste mercado convivem lado a lado, diversos modos de ver e praticar o comércio, que serão aprofundadas no próximo capítulo. Entretanto, nem a diversidade das práticas de comercialização da arte popular, nem o fato de tratar-se do comércio de produtos da criatividade humana, possibilitam que os artistas consigam sua autonomia financeira através do trabalho. Poucos são os que atingem um nível maior que o da mera sobrevivência. No caso da arte popular, na maior parte das vezes, fama e fortuna têm andado apartadas.

3. LOJISTAS E ARTISTAS: INDIVIDUALIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

3.1 LOJISTAS CARIOCAS

Tradicionalmente, ao entrar em circulação comercial nos grandes centros urbanos, a produção artística popular é vinculada ao comércio de destinação turística, sendo absorvida em meio à outros tipos de “souvenirs” que a cidade, região, ou país oferece a seus visitantes. No Rio de Janeiro, tal fato é confirmado e nos principais pontos de atração da cidade (Aeroportos, Hotéis, Shoppings, Floresta da Tijuca e Cristo Redentor, Copacabana, Pão-de-Açúcar, etc...) encontram-se pequenas lojas onde se vende de tudo mas especialmente produtos feitos em série e artesanato de pedras preciosas. Apesar do interesse que esse gênero de comércio pudesse representar para um estudo amplo do nosso assunto, tal abordagem foi descartada nesta pesquisa. Ao

contrário, mantivemos foco nos estabelecimentos onde a arte popular é alvo de atenção especial por parte de seus proprietários, mesmo considerando que tal universo é representado por pequena fração de empresários, que nem sempre compartilham das mesmas idéias sobre o assunto¹.

Entre essas, a mais antiga é a *Brumado*, instalada no bairro de Laranjeiras desde 1982, seguida pelas *Trem de Minas* e *Pé-de-Boi*, no mesmo bairro a partir de 1985, e *Andanças*, no Shopping da Gávea desde 1991².

Algumas se apresentam como lojas de venda de arte, artesanato e/ou decoração, como a *Brumado* e a *Trem de Minas*; outras se definem como galerias de arte, a exemplo da *Pé-de-Boi* - e da *Andanças*, que, na ocasião da inauguração, considerava a loja como parte de um projeto cultural de divulgação da arte popular, onde se incluíam a edição de livros e a realização de vídeos sobre os artistas³. Marlene Maria Eufrásio (*Trem de Minas*)⁴, que comercializa prioritariamente artesanato e arte popular de Minas Gerais⁵, recusa o nome *galeria* porque o considera

¹ Esses lojistas foram escolhidos por serem referidos por Jacques Van de Beuque como aqueles com os quais mantinha algum tipo de contato. Ainda que houvesse uma gradação no nível de interação de cada um deles com Jacques Van de Beuque, sem dúvida, parecia-lhe evidente que tinham em comum um mesmo objeto de atenção: a arte popular brasileira.

² Relação das lojas e seus endereços: a) *Brumado Arte Popular e Antiguidades*: Rua de Laranjeiras, 48, Loja B, Cosme Velho, Rio de Janeiro, RJ; b) *Pé-de-Boi Arte Popular*: Rua Ipiranga, 55, Laranjeiras, Rio de Janeiro, RJ; c) *Trem de Minas Artesanato e Arte Popular*: Rua Cosme Velho, 433, Lojas D, Cosme Velho, Rio de Janeiro, RJ; d) *Andanças Arte Popular*: Shopping da Gávea, 3º Piso, Gávea, Rio de Janeiro, RJ.

³ Esses planos foram abandonados algum tempo depois em virtude do desinteresse de outros parceiros. A lojista Julia Egrejas Lima, na época da entrevista, ainda pretendia dar andamento à esse projeto, apesar "da crise pela qual o mercado estava passando (1995)".

⁴ Sua loja situa-se estrategicamente na linha de passagem dos turistas que visitam o Corcovado - um dos principais pontos turísticos da cidade - a partir da estação de embarque (via tremzinho) localizada no bairro do Cosme Velho.

⁵ Na ocasião da entrevista a loja oferecia poucas opções da produção de outros estados brasileiros. Sua proprietária nos mostrou cerâmicas de Pernambuco (Alto do Moura); São Paulo (Taubaté) e Rio de Janeiro.

elitista e em dissonância com a realidade (Eufrásio, 1995)

dos autores populares. Márcio Doctors, da *Brumado*, - cuja loja inclui objetos de cerâmica urbana contemporânea, artesanato e arte indígena -, e Júlia Egrejas Lima, da *Andanças*, não compartilham do mesmo ponto de vista e compreendem a arte popular como uma manifestação da arte contemporânea. No entanto, esta compreensão não livrou Júlia da cilada romântica de idealizar o artista popular⁶ : ao abrir sua loja acreditou que o comércio com a arte popular seria menos conflituoso que com outros tipos de arte pois lidaria com

artistas mais simples, mais puros e sensíveis (Julia E. Lima, 1995) ,

o que, como veremos, não se mostrou verdadeiro.

Da mesma forma, o depoimento de Ana Maria Chindler, cuja loja exhibe também artesanatos latino-americanos, além de artesanato e arte popular brasileiros, contabiliza muitas mudanças na sua maneira de ver esse universo, processadas ao longo dos dez anos de sua atividade como lojista. A proprietária da *Pé-de-Boi* orgulha-se atualmente de

⁶ Ver Cap. 1

ser no Rio de Janeiro a única galeria que tem esta proposta de trabalho: exibir somente peças assinadas, não repetidas e que tenham uma ligação com nossa cultura popular (Rev. Ícaro, 19?, p.36).

Entretanto, esta opção não quer dizer que sua atitude se equipare à de um marchand. Pelo contrário, assim como os demais lojistas, admite fazer “concessões”. Ou seja, escolhe e comercializa objetos ao longo de uma escala valorativa pessoal onde alguns são vistos como artesanato e outros como arte. Sobre estes incide outra subdivisão criando hierarquias. A escala serve como referencial estético, mas não é integralmente utilizada na seleção do acervo e na aplicação dos preços finais, pois aí, vigoram as razões de mercado, que são flutuantes. Isso corresponde a uma equação onde o lojista busca não ceder demais em relação aos padrões estéticos próprios - o que nem sempre consegue. Portanto, a composição do acervo é função de duas variáveis prevalentes - seu gosto pessoal e o do público, que combinadas, cumprem o objetivo de viabilizar economicamente o empreendimento. Por exemplo: cópias ou outros objetos - muito semelhantes aos dos mestres, feitos por discípulos, atraem igualmente o público (até porque nem sempre o público sabe quem faz o que; ainda que o comerciante sempre saiba) - que se dispõe a pagar por eles, o mesmo ou mais que pagariam pelos originais. Isto faz com que essas obras recebam os preços máximos pelos quais os comerciantes acreditam poder revendê-las, naquele momento. Na medida em que vigora entre os comerciantes um sistema que seleciona e classifica “arte e não-arte” ou “mais arte” e “menos arte”, essa atitude

contraria os próprios critérios explicitados, reforçando o estigma de que o comerciante manipula o consumidor e se beneficia de sua ignorância. Essa atitude, quando ocorre, além de não contribuir para explicitar as diferenças estéticas, por exemplo, as existentes entre original e cópia - reconhecidas e às vezes sedimentadas como resultado do esforço dos próprios lojistas -, acaba alimentando as desconfianças contra o mercado, uma vez que os lojistas nem sempre se preocupam em compartilhar informações que poderiam cooperar para a divulgação e desmistificação de certas obras e autores. Bourdieu (1992: 144-145) define esse processo como *allodoxia cultural*:

Trata-se de erros de identificação bem montados para dar aos que dele são vítimas a ilusão de ortodoxia cultural, erros autorizados e mesmo encorajados pelo que se poderia designar a cultura símile (...). (...) o uso do símile constitui uma espécie de blefe inconsciente que não engana a ninguém a não ser o próprio blefador, único interessado a tomar a cópia pelo original e o falso pelo autêntico.

Nas lojas visitadas, nem sempre a peça em exposição é identificada corretamente, com nome do autor, procedência (vila, cidade, Estado, ou endereço para localização) e a data de feitura ou da aquisição. É óbvio que não se pode generalizar e deve ser levado em conta que, mesmo atualmente, nem sempre é possível promover a correspondência entre obras e autores, pois em muitos lugares ainda não é corrente a assinatura das obras. Por essa razão, não é fácil ao público comum obter informações francas sobre os artistas. Além disso, lojistas e público não especializado parecem compartilhar da inclinação por considerar os objetos à venda como de arte.

A meu ver, uma das razões para que isso aconteça é o valor atribuído ao objeto de arte. Na escala valorativa moderna, arte tem valor - comercial e simbólico - maior do que artesanato. Arte pressupõe a noção de individualidade, valor cardeal da modernidade, ao passo que artesanato supõe massificação e anonimato, o que leva à desvalorização do produto. Além disso, adquirir ou vender arte é sinal de distinção corrente entre os consumidores e os lojistas enfocados nesta pesquisa.

Entre todos, Márcio Doctors, da *Brumado*, é o único a ingressar nesta atividade, já dotado de um aparato teórico que pôde facilitar sua compreensão formal das questões da arte: fez graduação em Filosofia e pós-graduação em Filosofia e Estética. No entanto, ao ingressar nesse ramo, ele nada conhecia do comércio de arte. Julia Igrejas Lima era (e continua sendo) proprietária de pequena indústria e comércio na área têxtil; apaixonada por artes plásticas, foi desenvolvendo o gosto e o conhecimento pela arte popular de forma autodidata. Marlene Eufrásio abriu sua loja

(...) sem ter noção da riqueza da arte popular e do artesanato brasileiros (Eufrásio, 1995).

O que aprendeu foi fruto da observação e perseverança - após a inauguração da loja, e deixando-se guiar pelo

"feeling" comercial e entusiasmo com a produção popular (idem).

A relação de Ana Maria Chindler com a arte popular configura um caso síntese de mudança na forma de ver essa forma de expressão plástica. Sem

dedicar atenção especial aos assuntos de arte e de comércio, foi a partir da conjugação destas duas áreas que veio a tornar-se uma das lojistas mais atuantes no mercado da arte popular brasileira. Jornalista durante 11 anos, decidiu

entrar no mundo dos negócios e dedicar-se ao comércio exterior ao ser despedida do jornal em que trabalhava. Na época (1982), os noticiários só falavam da necessidade de equilibrar a balança comercial e os incentivos governamentais voltados para a área de exportação pareciam sedutores. (Chindler, 1995)

Em paralelo, uma pessoa de sua família havia inaugurado com sucesso uma "ponte" Minas Gerais - New York, onde comercializava com o artesanato e a arte popular brasileira. Porque não fazer o mesmo com relação à Europa, se perguntou? Do momento em que se colocou a questão até a partida para a viagem, pelos países que pareciam mais receptivos, investiu todo seu tempo na pesquisas em lojas, livros, autores e colecionadores. Constituiu um acervo, que encarou como "*mostruário*" e, em meados de 1984, partiu para o velho continente com diversas obras na bagagem e muitas estórias sobre o interior do Brasil para contar. Viajou pela Escandinávia, Holanda, Noruega e França. Em todos os lugares, as peças e fotos causavam sensação. No entanto, a cada novo contato, a realidade mostrava contornos insuspeitos. Os interessados queriam impor prazos rigorosos e não compreendiam quando ela falava da pequena quantidade de peças produzida mensalmente por cada escultor. Quando um comerciante da

Noruega encomendou 10.000 santos em madeira, Ana Maria concluiu que seu negócio não daria certo.

Não se pode exportar peça única. Acostumados com o artesanato de origem indígena, de outros países da América do Sul onde a padronização é uma realidade, eles não conseguiam formular a idéia de pagar por alguma coisa sobre a qual não pudessem ter o controle total. Queriam que eu assegurasse que eles receberiam exatamente o que haviam encomendado. Além disso, achavam os prazos que eu dava longos. E olhe que naquela época eu ainda não compreendia essa produção como arte. Eu pensava que era possível intervir, estimular o artesão a produzir mais, que isto seria um benefício para livrá-lo da miséria. Eu encarava tudo pragmaticamente. Artesanato e arte popular eram um mesmo negócio que podia ser lucrativo para todos. Por sorte, não deu certo. Porque teria sido uma catástrofe para a Arte Popular Brasileira...(Chindler, 1995)

Seu depoimento deixa claro que, ao iniciar o empreendimento, Ana Maria como os demais lojistas, não tinha uma idéia pronta do que seria a arte popular. Essa idéia vai sendo construída em meio ao exercício da atividade que inclui aspectos conflituosos, especialmente pela vasta parentela desta arte com outras produções igualmente marginais, onde os valores de legitimação das obras e artistas ainda não estão estabelecidos, sendo alvo de permanentes revisões e críticas.⁷

⁷ O que ainda não foi feito: um estudo sistemático de como, em diferentes épocas, se pensou a arte popular de formas diferentes no Brasil.

3.2 COMÉRCIO E ATRIBUIÇÃO DE VALOR PELOS LOJISTAS

Um ponto crítico na discussão do mercado de arte diz respeito ao próprio comércio de objetos onde a atribuição de valor - simbólico e mercantil⁸ - é subjetiva, dando margem a extremas variações. Se tomarmos os preços pelos quais os objetos de arte popular são vendidos, verificaremos que em sua composição os lojistas não obedecem exclusivamente nem a critérios de custo, nem a padrões de excelência, ou fama. Muitas vezes as obras de um autor considerado grande artista "encalham", e o capital investido fica imobilizado. Mesmo levando em conta que o valor mercantil das obras que integram este mercado é dos menores - em comparação com outros gêneros de arte estatutária - a reversão deste prejuízo vai ser obtida através da colocação de um índice maior sobre o preço de outro autor - o que altera sua cotação, ainda que isso não corresponda à escala e ao "valor arte" atribuído pelo próprio lojista. Essa contradição entre teoria e prática é identificada como "*busca de lucro a qualquer preço*", sendo extremamente mal vista por grande parte da comunidade, especialmente pelos intelectuais que, ambigualmente, e na maior parte das vezes, são os principais aliados dos lojistas, na medida em que são seus clientes preferenciais, como trataremos adiante. É frequente vê-los qualificar o lojista pejorativamente como "*atravessadores*" e "*intermediários*", o que pode ser

⁸ Valor simbólico e mercantil. Cf. BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Op. cit.

verdade em alguns contextos. Não raro lhes atribuem a responsabilidade pela descaracterização da obra popular pura⁹; pela enxurrada de cópias; pelas mudanças do modo de produção, e, ainda, pela pobreza em que os artistas se mantêm, particularmente aqueles que adquirem notoriedade.

Ainda que seja necessário manter uma atenção crítica na observação do mercado, acusar os lojistas é uma atitude simplista pois ignora os conflitos existentes e impede que se aprofunde a questão em outras direções. Sendo o lojista um intermediário entre o produtor e o consumidor sua atuação deve ser vista como consequência e não como causa. Certamente é mais fácil o caminho da denúncia do que a reflexão sobre o mercado como uma zona onde os problemas se colocam, e cujas formas de resoluções encontradas são resultado de complexas negociações entre as partes envolvidas.

Apesar de referir-se ao comércio de artesanato, Canclini (1994: 101) oferece uma outra possibilidade de leitura desse fenômeno, que podemos aplicar ao mercado de arte, tomado como patrimônio cultural:

Talvez os efeitos da mercantilização sejam mais ambivalentes nas culturas populares tradicionais. Quem sabe por isso muitos estudos e documentos políticos se furtem à análise dessa ambiguidade... preferível denunciar, simplesmente, que os artesanatos submetidos ao regime de valor de troca sofrem uma deterioração em sua qualidade e em seus componentes simbólicos tradicionais. Mas é inegável que em certos povoados pobres, para cujos habitantes a única opção é emigrar, a incorporação do artesanato ao mercado urbano e turístico possibilita que

⁹ A este respeito ver BAÊTA NEVES, apud COELHO FROTA, Lélia, in 7 brasileiros e seu universo. MEC, Brasília, 1974:49. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro trata do tema no livro Carnaval Carioca - dos bastidores ao desfile. Edit. UFRJ/Minc/Funarte. Rio de Janeiro, 1994.

muitos indígenas e camponeses permaneçam em suas comunidades e reativem suas tradições produtivas e culturais.

Essa idéia de deterioração pressupõe que tenha existido, em algum momento, uma integridade que foi perdida. Está ligada mais a uma nostalgia de um tempo passado¹⁰ do que à realidade da produção pois é inegável que ao perder certa significação, a obra adquire outra. Não se pode ignorar a pressão do mercado pela incorporação de mais artistas no circuito de arte popular, e, com isso, às vezes adquirem relevância autores que, em outras circunstâncias, seriam recusados ou mesmo passariam despercebidos.

Esse é um fenômeno que não se restringe ao campo que estamos tratando e, pelo contrário, se estende por todas as áreas de produção artística, sendo atribuído por Walter Benjamin

ao papel crescente desempenhado pelas massas na vida presente (...) [exigindo que] as coisas se lhe tornem mais próximas, tanto humana quanto espacialmente (1983:12).

Quanto ao artista, quando a criação de uma obra resulta num imediato interesse pela aquisição de outras semelhantes, isso pode levá-lo a tornar-se um artesão de si. Isso tende a ocorrer porque o preço que essa produção alcança é muito baixo, pressionando-o economicamente. Entretanto, se

¹⁰ A idealização do passado como um tempo melhor e mais íntegro que o presente está no cerne do Romantismo.

esse conceito de deterioração resulta de uma comparação entre a obra original e as cópias subsequentes então, atribuir, tão somente, essa deterioração à atuação do lojista não é procedente. Ela é produto da interação de múltiplos interesses.

Parece-me preconceituoso julgar que o aumento do consumo tenha resultado apenas em perda e diluição do suposto valor. Pelo contrário, com o deslocamento do eixo de produção da zona rural para a urbana e a redução das ofertas de trabalho no campo, muitas pessoas se integram na produção de arte visando a sobrevivência. Como ocorreu, por exemplo, no Vale do Jequitinhonha, MG, onde novas manifestações de arte popular tiveram origem e podem ser vistas como vigorosas respostas artísticas à passagem do tempo e às mudanças sociais. Diante de uma situação social concreta, podemos verificar que houve um processo de adaptação determinado pelo mercado. Entretanto, isso não nos autoriza a identificar a produção resultante como de nível inferior.

3.3 CONTRATOS E ENCOMENDAS: OS ARTISTAS VISTOS PELOS LOJISTAS.

Quando o lojista vai para o campo atrás de peças para exibir e vender em sua loja, ele compra diretamente dos artistas. Ele chega de uma megalópole onde as relações, em geral, são regidas por valores igualitários e individualitas, que Roberto Da Matta chama de - *uma igualdade paralela* (1980:

172) e onde as distinções entre os indivíduos não derivam das relações de parentesco e sim da posição hierárquica na estrutura de poder. Já, nos pequenos núcleos, vigoram relações sociais totais, onde a marca individual passa pelas relações de família e parentesco: todos são *peessoas* (Da Matta, 1980) ou seja, filhos de; sobrinhos de, afilhados de... ¹¹.

Nestas comunidades tradicionais, a chance do lojista conseguir influir na feitura dos objetos, comprar, encomendar, passa por sua possibilidade de ser incorporado na rede de relações que vigora no local. Durante o trabalho de campo em algumas regiões do Vale do Jequitinhonha, MG, tive a oportunidade de presenciar muitas vendas. Quase sempre perguntava aos artistas e artesãos se as pessoas com quem transacionavam eram conhecidas. Invariavelmente, recebi como resposta tratarem-se de amigos. Surpresa constatei que se referiam assim aos compradores, mesmo quando se tratava da primeira vez. Perguntei: mas se vocês não conhecem, como são amigos? E obtive respostas desse tipo:

¹¹ Cf. Da Matta: 1983: 175: A noção de indivíduo e de pessoa recobre as seguintes características:

INDIVÍDUO: livre; tem direito a um espaço próprio; igual a todos os outros; tem escolhas, que são vistas como seus direitos fundamentais; tem emoções particulares; A consciência é individual; a amizade é básica no relacionamento = escolhas; o romance e a novela individualista (obra de autor), são essenciais; faz as regras do mundo onde vive; não há mediação entre ele e o todo.

PESSOA: presa a totalidade social à qual se vincula de modo necessário; complementar aos outros; Não tem escolhas; A consciência é social (isto é, a totalidade tem precedência); A amizade é residual e juridicamente definida; A mitologia, as formulações paradigmáticas do mundo são básicas como forma de expressão; Recebe as regras do mundo em que vive; A segmentação é a norma.

Se eles vem aqui, longe, para comprar da gente, é porque gostam e entendem o que a gente faz. Prá gente eles são amigos. (Isabel Mendes da Cunha, 1995)

Tal consideração, entretanto, não implicava numa atitude sem crítica. Pelo contrário, depois da terceira viagem para a região, especialmente em Campo Alegre onde passei mais tempo, ouvi críticas às práticas de comércio de conhecidos comuns. A idéia de que pessoas "desconhecidas" lucram com a revenda sem o esforço da produção também está bastante presente em Caraí, provocando a indignação de pessoas como Ulisses Pereira Chaves, Noemiza Batista dos Santos e especialmente, de Santa, sua irmã. As entrevistas informais feitas aqui no Rio de Janeiro, com artistas que visitara anteriormente em seus locais de origem, contribuíram para deixar mais explícita a tensão que percorre as relações entre os artistas e os lojistas.

A aparente posição superior do lojista (é quem tem o dinheiro, quem vem da cidade grande, quem impõe as condições) pode ser problemática, uma vez que nem sempre as relações são convencionadas como exclusivamente de compra e venda, como por exemplo, quando o artista se nega a vender uma obra para um dado comprador, dizendo que a mesma já está vendida (e, posteriormente, a oferece ao pesquisador para que este a compre). Algumas práticas, como esta e outras, podem ser vistas como necessárias para evitar



IL 13. Barracão comunitário de estoque e vendas. Campo Alegre, Turmalina, MG. Fonte: Foto da autora (1995).



IL 14. Isabel Mendes da Cunha em sua casa/oficina. Fonte: Foto da autora (novembro/1995).



IL 15. Isabel Mendes da Cunha e os filhos também ceramistas: Amadeu, Maria Madalena e Glória. Santana do Araçuaí, MG. Fonte: Foto da autora (novembro/1995)

possíveis conflitos oriundos dessa superioridade hierárquica, dessa diferença sócio-cultural evidente.

Um outro exemplo de tensão pode ser a mudança do ritmo de vida e trabalho - com a introdução do que chamo de *tempo lento* (quando não se vai diretamente ao assunto) nas negociações, e a caracterização (rápida) da relação como "*de amizade*". Ou seja, mesmo estando evidente o interesse do comprador/turista pela aquisição de objetos, os artistas não deixam que o contato se resuma a uma mera transação comercial. Marcam que a relação possível é sempre pessoal, até porque as vendas se fazem, em geral, no interior das próprias casas. Assim, uma série de regras de "etiqueta" são cumpridas: fala-se sobre o tempo, o interesse do comprador, "puxam assuntos" sobre a viagem feita até ali... Quando o comprador já é conhecido, outros rituais são cumpridos: o lojista muitas vezes dá presentes para o artista ou pessoas de sua família, por vezes come ou dorme em suas casas, lembra de levar coisas necessárias, às vezes remédios, cópias de fotos, reportagens que porventura tenham saído nos jornais da capital, etc..., buscando significantes que colaborem na construção de uma intimidade fundamental, conforme os relatos tanto dos artistas, enaltecendo através da enumeração dos presentes e cuidados recebidos a força da amizade, como também dos lojistas¹². O que se observa é que esses atos têm como

¹² Estes comportamentos foram observados por mim no Vale do Jequitinhonha em 1994/1995 e 1996; e também no Alto do Moura, em Caruaru, quando, em fevereiro e março de 1985, entrevistei alguns artistas com o objetivo de escrever o roteiro para a realização de um documentário sobre arte popular brasileira.

finalidade promover a quebra da hierarquização entre os envolvidos nas transações.¹³

Essa “amizade” rápida, que pode tornar o estranho, íntimo, a partir de uma, ou duas visitas, parece se dever à vigência do que Marshall Sahlins (1994) chama de estrutura prescritiva, que percebemos como sendo compartilhada pelos envolvidos na transação: a caracterização dos laços entre lojistas e artistas como “de amizade” não só parece ser necessária aos artistas como parece ser compreendida instantaneamente pelos lojistas e por outros compradores. Visto de outra forma, poderíamos dizer que há uma “imposição” por parte do artista de que as transações se dêem dessa maneira, já que os artistas não se submetem inteiramente à objetividade (urbana) do comércio.

Isso nos remete, por analogia, ao caso da qualificação parental, que adquirem por casamento, os nativos de Fiji ¹⁴:

Todos os nativos de Fiji se casam com seus primos cruzados, não porque as pessoas assim aparentadas tenham que se casar, mas porque elas sempre serão relacionadas dessa forma ao se casar - não importando quais os laços prévios, se é que algum existia (Sahlins, 1994, p.46).

¹³ CAVALCANTI, Maria Laura V. Castro, durante a revisão apontou a possibilidade destes rituais servirem como pressão no sentido do estabelecimento do compadrio. SAHLINS, M. sugere que estas relações sejam olhadas sob o prisma da ação criando a relação adequada, lembrando que “Se os amigos criam presentes”, “Os presentes criam amigos”. SAHLINS, M. Ilhas de História. Jorge Zahar Edit., Rio de Janeiro, p.12.

¹⁴ As ilhas Fiji integram a Polinésia. Este estudo foi publicado por Sahlins em 1985.

Do mesmo modo, todos os que transacionam com a arte popular são tidos ou mencionados como amigos, mesmo que o contato entre artista/lojista seja restrito a um único encontro. Quando cessa essa qualificação, cessa também a chance da negociação prosseguir, o que reforça nossa argumentação de que a relação não se dá no plano estritamente econômico.

Como se evidencia, de lado a lado, as coisas não se passam num contexto de pura racionalidade econômica. Ainda que o lojista tenha consciência da importância da *intimidade* para o aprofundamento das relações, acreditamos que no contato ocorre mais do que relações entre indivíduos rotulados como lojista ou artista, que obedecem objetivamente seus interesses profissionais. Processa-se o que Raymond Firth denomina “*negociação da realidade*” (Firth, 1951) que nem sempre se dá de maneira consciente, sendo produtora e produzindo significados.

A própria idéia de negociação implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade (Velho, 1992:28) (...) Não só o conflito, mas a troca, a aliança, a interação em geral constituem a própria vida social através da experiência, da produção e do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores diferentes (Velho, 1992:30).

Por isso, as relações não são do mesmo tipo que as feitas na própria sede da loja. Mesmo pagando à vista - porque às vezes os lojistas, sem exceção, recebem peças em consignação - o que sustenta a relação não é apenas o pagamento e sim, junto com ele, uma série de outras possibilidades de trocas.

Marlene Eufrásio expressa como as regras que atuam neste tipo de relação são complexas. Nascida em Formiga, MG, onde viveu até os 17 anos, reconhece que através do trabalho com a arte popular pôde manter os vínculos com sua origem interiorana. Há 14 anos no Rio de Janeiro, as constantes idas para o interior, garimpando autores e obras para abastecer a loja de

"novidades", porque eu não gosto de trabalhar sempre com as mesmas coisas (Eufrásio, 1995).

lhe dá um grande prazer interno.

Quando vou prô meio destes matos, tô feliz. É sempre muito corrido mas eu gosto das pessoas. Sou madrinha de não sei quantos; levo roupas, presentes...(idem).

Essas práticas de solidariedade, se por um lado demonstram que há um compartilhar dos mesmos códigos facultando a união entre as pessoas, por outro, correm o risco de reforçar as éticas verticais que opõe fortes e fracos; ricos e pobres; patrões e clientes, especialmente por encontrarem referencial nas ideologias da bondade e caridade, que constituem

um ponto alto de nossa definição enquanto povo (Azevedo, 1966 apud Da Matta, 1980:182).

Entretanto, cumpre assinalar que essas práticas estão continuamente sendo elaboradas numa construção onde os diferentes valores de cada parte se confrontam, adquirindo matizes próprios. Na vida cotidiana os valores não tendem para o absoluto e os indivíduos não agem de forma mecânica e pré-determinada. Na maior parte das vezes, é só através da vivência de situações concretas, e não à priori, que a diferença se explicita, permitindo a elaboração dos interesses em jogo¹⁵.

No relato abaixo, Eufrásio, demonstra sua incompreensão com a atitude de um artista a quem ela “descobre” - *sem mercado, vendendo as peças por qualquer preço (Eufrásio, 1995)* - e a quem propõe a feitura de um acordo, que a seu ver será benéfico para ambos¹⁶.

O artista aceita o acordo para rompê-lo após algum tempo (talvez o suficiente para entrar num outro circuito de vendas e prescindir da intermediação proposta anteriormente), sem razão aparente, e utilizando meios indiretos

¹⁵ Enfocamos como o acesso às novas mídias tecnológicas pode acelerar e produzir mudanças evidentes nas relações sócio-culturais, entre as camadas, conforme aponta MATTOS, C. (1982:19). Essa autora chama a atenção para o surgimento da autoria (na música popular) a partir da sua veiculação pela indústria fonográfica. Essa entrada do produto popular para um novo circuito permite a ressignificação dessa produção promovendo a inter-relação entre as camadas, quando os diferentes valores se confrontam, exigindo mudanças:

É somente a partir do momento em que o samba começa a ser veiculado pela indústria fonográfica e mais tarde, radiofônica, respectivamente em 1917 e 1932, que se dá o registro da autoria individual. É importante notar que, simultaneamente, o samba, produto cultural das classes populares, deixa de ser mero valor de uso para tornar-se também valor de troca, e passa a ser consumido pelas classes mais favorecidas, e, portanto, a expor-se mais à influência ideológica dessas classes.

¹⁶ Nessa situação Marlene Maria Eufrásio atua nos moldes do marchand contemporâneo. Giulio Carlo ARGAN (1985, 24) chama a atenção para a atuação dos marchands (e do mercado): “Fenômeno típico de nosso tempo é o novo relacionamento que o negociante, como se fosse mandatário de sua clientela, institui com os artistas, procurando assegurar para si o exclusivo da sua obra e comprometendo-os, por contrato, a ceder-lhes toda a sua produção (...).”

(vendeu antes da chegada do lojista para outro, por preço menor). A nosso ver essa circunstância exemplifica o que Da Matta (1983: 226) chama de *mediação pela vingança*, quando através da astúcia, os diferentes interesses são colocados em pauta e ocorre uma relativização dos papéis sociais "do forte" e "do fraco". Nestes momentos, o gesto objetiva a devolução da reciprocidade social, sem com isso, destruir as regras vigentes:

O artista, o artesão, é muito contraditório. Nem sempre obedece a acordos prévios. Se você combina com ele assim: olha, eu vou te lançar, vou divulgar sua obra e você me dá a preferência na comercialização, ele aceita. Mas dura pouco e às vezes nada. Logo ele está vendendo para outros, e, às vezes até mais barato do que vende para você. Isso restringe os investimentos e impede que se faça uma política de preços (Eufrásio, 1995).

Quando o lojista pede exclusividade em troca de divulgação, ele age como agiria um marchand cosmopolita que atua no circuito do que é tido por arte erudita. Entretanto, nem sempre aquele que recebe esta oferta compreende o valor de prestígio que está implicado na transação. Pelo contrário, pode interpretar a existência de vínculo como sujeição e/ou limite para ganhos maiores (ainda que ao vender para outros, o tenha feito por preços mais baixo). Isso demonstra a existência de códigos díspares, pois não está em pauta apenas formas de transações comerciais. O artista não compreende as razões da lojista. E da forma como age, a lojista passa a caracterizá-lo como "pouco ético".

As atitudes dos “artistas” face a essa demanda dos lojistas pode variar muito. Isabel Mendes Cunha (Santana do Araçuaí, MG) é a primeira a reconhecer o papel fundamental do lojista (já falecido) Jean-Jacques (da loja O BODE, de São Paulo) para sua projeção no mundo das artes¹⁷. Responsabiliza-o pela divulgação de sua obra e pela política de preços que pode praticar hoje. Manoel Gomes da Silva, conhecido como Nuca dos Leões (Tracunhaém, PE), ilustra uma atitude bem diversa:

(...) - recebi a encomenda de um senhor de Recife, dono de um antiquário, pedindo prá fazer uns leões bem grandes. Nunca tinha feito, nem ele deu modelo. Fiz da minha cabeça, ele gostou (Coimbra Martins & Duarte, 1980:26).

Coimbra, et allii prosseguem:

Nuca mostra tres leões sentados, com altura aproximada de 70 cm, bem executados, iguais. As peças lembram os antigos leões de louça portuguesa, que ainda hoje enfeitam a entrada dos velhos casarios colonias de Recife. Sabendo como permanece vivo o interesse por esse tipo de escultura, o antiquário fez a encomenda e Nuca soube responder à solicitação (idem).

Tudo corre bem mas o artista incomoda-se com a obrigatoriedade de atender a um cliente único:

Dá prá fazer até 3 por semana. Mas depois fui achando ruim não poder vender a mais ninguém, nem leão nem

¹⁷ Cf. entrevista à autora.

outras peças. E coisa obrigada eu não gosto. E, ainda por cima, o senhor demorava a vir buscar a encomenda. Então resolvi quebrar o contrato (ibidem).

Ou seja, diante de propostas semelhantes, verificam-se diferentes maneiras de interpretá-las e vivê-las. No Caso 1 há um acordo entre as partes envolvidas e no Caso 2, não. Essa situação revela os diferentes interesses que animam os atores. O que nos leva a reconhecer que na análise dos acontecimentos devemos ter sempre em mente que a diferença produz significados sendo elemento constitutivo das relações.

Essa mesma divergência de interesses (Caso 2) que dificulta o trabalho do lojista se dá em relação ao artista e sua obra, quando este se nega a prosseguir num tipo de trabalho que agrada ao público (diga-se, de passagem, um público que ele desconhece, o público anônimo das metrópoles) e dá livre curso à sua imaginação:

O próprio artista enjoa de fazer a mesma coisa. Daí muda de estilo, de temática e o público fica insatisfeito porque quer mudanças mas também quer que as particularidades do artista que ele aprecia permaneçam. Mas ele não quer saber disso. (Eufrásio, 1994)

Esse duplo aspecto da relação entre artistas e mercado (lojista e público), nos remete ao tema desse capítulo, enfatizando os diferentes matizes que entram em jogo quando se trata das interações entre indivíduos. As diferentes

atitudes perante uma mesma situação, trazidas aqui pelos casos 1 e 2, demonstram a cilada que pode constituir a busca pela definição do que constitui a especificidade “do” artista popular - tomado como sujeito coletivo.

3.4 INDIVIDUALIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Aprofundando a compreensão do conceito de individualidade neste circuito de trocas, nos deparamos com a questão das encomendas. Por *encomenda* entendemos a “tentação” que leva o comerciante a solicitar ao artista cópias de suas próprias obras ou então de “modelos” trazidos através de fotos, ou mesmo, diretamente. Usamos a palavra “tentação” porque trata-se de assunto tabu, dado a pouca receptividade que encontramos ao tocar nesse tema: nenhum entrevistado admite fazer encomendas de réplicas. Esse fato sinaliza as mudanças ocorridas na forma de compreender esse tipo de produção. Hoje, mesmo que a prática continue, nenhum lojista admite que fornece modelos ou solicita cópias - hábito corrente na década de 70, fartamente documentado por Silvia Coimbra, Flavia Martins e Letícia Duarte no livro “O Reinado da Lua - escultores populares do nordeste”, publicado em 1980.

Essa prática não se limita a certas regiões. Pelo contrário, pode ser verificada em muitos núcleos produtores no Brasil. Maria Alice Duarte, há 10 anos compradora da Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha,

(CODEVALE), MG, empresa estatal criada há 30 anos para apoiar a auto-sustentação dos habitantes daquela região, entende que quando há encomenda,

os artistas cedem, porque muitas vezes, não têm alternativa. Eles vêem nelas uma oportunidade de ganhar "dinheiro certo." Ou seja: é fazer, e mandar, que o dinheiro vem, sem que o artista corra risco de investir em obras pelas quais ninguém queira pagar. Por que nesta atividade o artista está sempre no risco...e as obras que não têm saída significam perda mesmo. (Duarte, 1995)

Quando se trata de encomenda de grandes quantidades, a situação pode se agravar pois implica na montagem de uma oficina com ajudantes o que acaba alterando o modo de produção e o produto, sem que com isso, o artista realmente multiplique seus ganhos - até porque, segundo Marlene Eufrásio (Trem de Minas) *habitualmente a qualidade cáí.*

mas se formos pensar pelo lado do artista, a situação dele também é difícil: ele começa a fazer sucesso, todo mundo quer... Daí vai alguém lá e pede: quero 50 (cinquenta!) bancos-sapos. Olhe, parece até maldade! Só de imaginar que tudo é feito com a mão, ralando no duro, a pessoa não pode dar conta. E, às vezes, quem faz a encomenda não compreende e ainda acha que está colaborando. Mas a qualidade tem que cair porque não é possível manter. Aí, o artista monta um esquema para continuar com aquilo e satura o mercado. Não aparecem outras encomendas. (Eufrásio, 1995)

Um dramático exemplo pode ser constatado com relação à produção de alguns artistas, do já referido Vale do Jequitinhonha, MG, onde, hoje, há mais oferta que procura por trabalhos de arte. Ainda na opinião de Maria Alice (Nota 21) a modalidade “encomenda” piora a situação do artista pela forma como é praticada por alguns lojistas:

[Eles] têm uma visão de curto prazo. Não investem pensando no conjunto ou globalmente. Trabalhando no esquema de encomendas, praticam os mesmos métodos de pagamento como se lidassem com prestadores de serviços temporários: pagam mais do que o artista pede, impondo prazos curtos, de modo a atender com presteza sua clientela. Aparentemente isto seria ótimo, se houvesse continuidade. Mas não há. Os lojistas acabam inflacionando o mercado em virtude da seleção que fazem e do seu imediatismo. Se você tem dois ceramistas morando lado a lado e um começa a ter seus preços majorados, os outros seguem atrás. (Duarte, 1995)

Em geral, essa pressa do lojista esgota-se em pouco tempo. Deixa como resíduo uma alteração, quase sempre negativa, na forma da produção. Este mecanismo de aceleração se instala e mesmo sem ter bases concretas, reais de demanda, se mantém.

O resultado é: barracões de estoque cheios, lojas repletas, artistas e artesãos sem ter mais onde colocar seus produtos (idem).

Este aumento do ritmo redundava na perda da qualidade formal e técnica, da criatividade investida

e pode conduzir artistas brilhantes à massificação (ibidem).

Na opinião de Sílvia Martins, isso teria ocorrido com a arte de Adriano, discípulo de Nhô Caboclo. Em entrevista concedida em fevereiro de 1989, ela relata como a super solicitação de obras, por parte de arquitetos, acabou prejudicando sua produção:

Uma arquiteta do Rio de Janeiro fazia divisória com essas peças do Adriano. Então, os pedidos eram dados em metragens, tipo: 3m X 2 m. A nova novela da Globo vai ter uma divisória. Então ele fez, entrou um primo na jogada. E aí começa arrematando o trabalho. Mas ele sabe fazer bem feito, se quiser...(Martins, 1989).

Mas, trabalhar “por encomenda” copiando suas próprias invenções, nem sempre é interpretado negativamente pelos artistas. Para muitos, significa ocupar uma posição privilegiada, de mais status, que libera da obrigação de vender a qualquer um que queira comprar (do anonimato). Quando a relação com a pessoa que faz as encomendas é satisfatória, o fato é citado com orgulho:

Eu não tenho peças a vender. Só trabalho por encomenda. É tudo peça comprada. Até as que quebram. (Ulisses, outubro, 1994)

Por outro lado, esse mesmo artista enfatiza e valoriza o aspecto da criação individual, como forma de substantivizar seu próprio eu:

Eu não copio. Eu invento. Agora, uma lojista lá do Rio mandou esta foto para eu copiar. Isso é copiar, se foi eu mesmo que fiz? Se eu inventei a peça, só eu sei copiar. Agora, se outro pegar a foto e fizer o mesmo que Ulisses, então não é artista. (idem, agosto, 1995).

O caráter - propriamente artístico - do artista popular é confirmado através do autodidatismo e da manifestação de sua individualidade na composição de obras únicas. Gerar espontaneamente, sem ter visto modelos e afiançando-se apenas na memória, aparece repetidas vezes, na fala dos artistas populares, como qualificação distintiva, do seu ser-artista:

*Não olhei santo nenhum! Usei assim, de minha cabeça. Fiz aquela boneca, e depois botei aquele pano. Vieram dizer a mim que eu tinha ido a Nazaré, tinha visto uma santa e fiz por ela. Quem contou essa estória atrapalhou-se todo, porque nem em Nazaré eu não fui olhar santo nenhum. É só memória. A gente se senta assim, num canto. Ainda agora eu vim lá de fora, estou aqui sentada, mas estou pensando em tudo o que eu tenho que fazer. Casamento, casa de farinha, um bocado de menina brincando de roda...(Lídia Vieira, Tracunhaém, PE, [*1911+1974] apud Coimbra, Martins & Duarte, 1980:12).*

Autonomia que Nhô Caboclo radicaliza:

Não conheci ninguém, nasci só. (Catálogo da Exposição Arte Popular Brasileira, 1976:39)

Essas qualidades exaltadas aqui são do mesmo tipo daquelas, que caracterizam a oposição entre os fracos e os poderosos, e que Da Matta chama de *poder dos fracos*:

O poder dos fracos é um poder que se atualiza por meio de qualidades intrínsecas, irremovível de seus portadores e concebido como sendo natural, dado pelo nascimento através do caráter. Os poderes dos fracos, assim, são poderes internos que não podem ser roubados. (...) As qualidades boas e superiores, são atribuídas a pessoas e não a objetos que, como contam os episódios mágicos dos contos de fadas, pertencem aos poderosos ou são por eles cobiçados. (Da Matta, 1983:230)

Esses poderes intrínsecos de ordem pessoal permitem que o artista seja legitimado - e portanto, viva de seu trabalho - e apoia-se na crença da existência de um ser individual, o que, por caminhos diferentes, conduz a uma aproximação ideológica entre os pólos produtores (e a idéia de sujeito coletivo "artista popular") e legitimadores da arte popular. Mesmo quando a afirmação da individualidade do autor só se expressa a nível de desejo, como por exemplo no caso de Regina Vieira, que segundo insinuam Coimbra, Martins & Duarte, modelava a partir de formas inventadas pela irmã Lídia, não se pode negar a presença forte do conceito de criação individual no discurso dos próprios artistas:

[Regina] insiste em dizer que a idéia desses santos [pequenos] veio de sua cabeça. Com a morte de Lúcia, diz ter perdido toda a inspiração." (1980: 18) (...) Seus santos seguem a mesma linha dos santos de Lúcia. Como marca mais própria, há uma singeleza maior na forma, ausência de desenhos e, quanto ao tamanho, é quase que exclusivamente de 15 cm. Há cinquenta anos repete com fidelidade o mesmo trabalho (1980:19)

Tal crença aparece recorrentemente, até naquelas sociedades tradicionais, onde a cooperação é habitual e não há distinção entre o trabalho de arte e o trabalho produtivo. Em nossa opinião é até estimulada pela oposição e pela diferença, patente entre os - produtores - , e os - consumidores e legitimadores - da arte popular. Reforça inapelavelmente o moderno conceito de gênio (que se funda na individualidade), tornando-o a principal via para que o artista alcance o sucesso e a arte popular deixe de ser vista como uma expressão do passado integrando-se no panorama das artes plásticas como uma legítima expressão da arte contemporânea:

(...) A evolução do conceito de gênio começa com a idéia de propriedade individual. A idéia de produtividade intelectual e propriedade intelectual provém da desintegração da cultura cristã. Logo que a religião deixa de controlar e unir em si todas as esferas da vida espiritual, surge a idéia de autonomia das várias formas de expressão intelectual e torna-se concebível uma arte que traz em si mesmo o seu significado e intenção. (Hauser: 1972:434)

Vale ressaltar que a despeito da existência desse valor informando a prática, os processos de criação, especialmente nos pequenos núcleos, são

tecidos na intimidade do coletivo, onde a cooperação não precisa de justificativa. Ela atravessa o cotidiano, integrando totalmente os diversos interesses. Mas, isso não significa ausência da consciência do pertencimento individual da criação. Cada qual sabe e enuncia o que cria, ainda que compartilhe generosamente o uso de suas “invenções” :

Todas essas invenções de motivos de boneco, foi a gente que inventou: eu e ele. Eu e Manoel Eudócio...É, botava-se na banca a operação, o dentista, o advogado. Então os homens pegavam a chegar lá de fora: “Bom Vitalino, o Zé Caboclo e o Manuel Eudócio já têm ali umas coisas que você não tem aqui: procure fazer...” E ele (Vitalino) fazia também, ia atendendo, mas sendo ele o inventor, viu?... Depois o povo disse assim: “Vitalino, os bonecos dos meninos têm olho (inicialmente Vitalino fazia uns buraquinhos), você procure fazer também...Ele pegou fazer....(...) Ele reconheceu que pegou muitos assuntos, muitas novidades, pelo meu intermédio - de mim e de Manuel Eudócio, que foram os primeiros discípulos dele...” (Zé Caboclo apud Coimbra, Martins & Duarte, 1980)

Essa realidade não implica que todos os processos possam ser necessariamente compartilhados; e que sequer possam ser reproduzidos, dado a força com que se apresentam enquanto imagem poética:

Minha inspiração para a arte erótica começou assim: eu estava tomando banho e aí o rapaz achou que a gente estava fazendo algazarra no banheiro. E para a gente sair, jogou água assim, com mangueira, e aí desenhou na parede. Eu fiquei impressionado com aquilo. A forma que ele desenhou não foi essa, foi uma coisa muito mais bacana que isso. A peça que eu fiz logo, nunca mais eu fiz, foi um estalo mesmo. Eu fiz tudo para tentar fazer e nunca mais consegui. (...) Eu fiz a peça e vendi por muito. (...)

Para mim, foi uma alegria. Só que a peça que eu fiz nunca mais fiz. É como aquele sábado que acontece na vida da gente. (Givaldo Cardoso Jaciara apud Coimbra Martins & Duarte, 1980: 158)

Essa abertura da experiência artística que não pode ser controlada, Gaston Bachelard chamaria de "consciência sonhadora", quando

a imagem vem antes do pensamento (Bachelard, 1989:4)

e nem mesmo o próprio autor consegue captá-la em sua integridade, dado seu caráter accidental, que a impede de ser apreendida racionalmente. Essa experiência da subjetividade, que aparece como "um segundo eu", é característica de uma visão romântica do mundo (Hauser, 1972:834), e vai sustentar a moderna concepção do artista e da criação artística.

A experiência do artista baiano Givaldo Cardoso Jaciara, na época em que foi entrevistado por Coimbra, Martins & Duarte, cumprindo pena na Penitenciária Lemos de Brito, em Salvador, exemplifica o ideário que anima a concepção da arte moderna, pós-romântica, onde a improvisação e a inspiração são fruto da vivência e não de algum caráter propriamente artístico.

Consciente ou inconscientemente, toda a moderna concepção da arte assenta na convicção de que os elementos mais valiosos da obra de arte são o produto de acidentes felizes e de vôos de fantasia, numa palavra, dons de uma misteriosa inspiração; e que o melhor que o artista

tem que fazer é deixar-se levar pelo seu próprio poder de invenção. (Hauser, 1972:917)

O enunciado de Manuel Fontoura, conhecido como Nhô Caboclo, nascido em Águas Belas, pequeno município encravado na reserva dos índios Funiô, PE, típico emigrante do meio rural que encontra seu espaço na cidade grande (Recife), reforça a importância da inspiração e a crença na espontaneidade da criação:

Eu fazia qualquer coisa, qualquer lembrança que vinha no corgo. Corgo é um sentido, é uma coisa que aquele que não tem o dom pode ter. Eu não tenho o poder de possuir o dom, sou perverso, mas tenho corgo, que é a pessoa fechar os olhos e, o que vier no sentido, fazer. (...) Eu não imito ninguém. Tudo o que eu faço é caricatura minha mesmo, as caricaturas que eu quero fazer. (Coimbra, Martins & Duarte, 1980: 275)

Mas, ainda que o artista compartilhe esse pensamento com os lojistas e demais integrantes do público consumidor, sua prática nem sempre está destituída de conflitos. Ao mesmo tempo em que se espera dele que, viva de maneira autêntica “sua” individualidade ímpar, e radicalize na escuta e expressão de suas sensações (sob a qual não tem controle), é voz corrente que “esse poder de inventar”, esse compromisso com a liberdade, também possa ser visto como uma construção intencional:

Nhô Caboclo tinha uma produção individual muito forte. Mas o preço da liberdade de Caboclo foi muito alto: para manter aquilo, as demonstrações que ele fazia..., as extravagância que ele fazia para construir aquele tipo, que foi o forte dele para se impor diante da sociedade... (Coimbra, Martins & Duarte, 1980,275)

Essa dificuldade de entender a irreverência de Nhô Caboclo atribuindo-lhe uma intencionalidade na construção de suas atitudes¹⁸, talvez encontrem sentido se pudermos observá-las à luz do que Bakhtin (1977:3) denomina “cultura cômica popular” onde as relações são mediadas pelo jôgo e pela inversão dos papéis. Do contrário, o que se obtém é uma visão deformada posto que

são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos (Bakhtin,1977:3) .

Os relatos acerca das extravagâncias de Nhô Caboclo são muitos e quase sempre destaca-se seu caráter enigmático, revelando uma incompreensão

¹⁸ Em abril de 1976, uma gripe desencadeou uma perturbação violenta e fatal no organismo de Caboclo. Todas as marcas deixadas pelas suas extravagâncias alimentares, pelas muitos “lapadas” de cana [cachaça], e até mesmo, de gasolina - “prá espantar os abelhudos” - e, mais uma deficiência cardíaca, cujos sintomas eram interpretados como excentricidades (ele dormia sentado numa espriguiçadeira (“Caboclo só dorme assim”) conspiraram definitivamente contra ele, levando-o à morte. (Coimbra, Martins & Duarte, 1980:278)

acerca da lógica que os estrutura, especialmente naqueles onde parece haver uma decidida intenção do artista em ignorar o mundo oficial¹⁹:

Chegava Ministro da Agricultura, chegava esposa de Prefeito, ele se comprazia de conservar e exhibir seus termos (Martins, 1989)(...) Se comprazia em dizer aqueles termos que ninguém entendia, como responder para uma autoridade:

- Isso é coisa do reinado da lua. (Coimbra, Martins, Duarte, 1980)

Criando uma linguagem indecifrável, Nhô Caboclo marca a sua insubmissão às relações hierárquicas. No próprio momento do encontro, com o uso de uma “fala” indecifrável para o interlocutor, promove a desestruturação das relações de classe, instaurando uma outra ordem social, onde as regras oficiais são quebradas. Entretanto, sua atitude não é vista por nossos entrevistados como agressiva. Ao contrário, ela conduz ao riso. No domínio do “descontrole da boca”, Nhô Caboclo responde a uma autoridade de maneira que nenhuma outra pessoa o faria. Essa irreverência está presente em suas interações e pode ser constatada no relato abaixo.

¹⁹ O culto romântico da biografia está inserido nos sistemas ideológicos onde aparece a noção de criação como expressão irredutível da pessoa. Bourdieu critica a escola de arte pela arte, acusando-a de fingir um rompimento com a tradição romântica.

Pode-se afirmar que a escola da arte pela arte não faz mais do que racionalizar o processo de estetização de toda a existência que já se fazia presente com o dandismo, sujeitando a vida de modo cada vez mais total às exigências da obra e convertendo sistematicamente as aventuras pessoais em “experiências” estéticas (“não se tem possibilidades [de ter êxito] a não ser cultivando seu temperamento e exagerando-o”, dizia Flaubert), pelo recurso a técnicas de concentração e ascese, pelo acentuamento de tendências patológicas e pela exploração de situações-limite, capazes de revelar os aspectos originais da personalidade ou de propiciar sentimentos insólitos. BOURDIEU, 1992, P.185, Nota 4.

Recusando a pressão da consumidora privilegiada (irmã da proprietária da loja que o emprega) o artista ignora "com quem está falando"²⁰, e usa de ironia para manter seu ponto de vista:

Ele fazia tantas extravagâncias, tanta loucura... Mas era uma pessoa que guardava sua liberdade. Um dia, a Maria Clara (irmã de Sílvia Martins) comprou de Nhô Caboclo um pássaro e botou na janela. Deu um vento e ele caiu. Ela veio aqui e disse:

- Caboclo, voce devia fazer este pássaro com a base mais pesada. Porque o vento bate e ele cái. E depois, preto...? Porquê não, verde?

Ele olhou para ela e disse:

- Esse pássaro que a senhora pensou é a senhora que vai fazer, não é? (Martins, 02/1989)

Nesse acontecimento Nhô Caboclo explicita sua insubmissão às regras vigentes e à expectativa da consumidora. Além disso, recusa o "belo" e o "decorativo". Se podemos identificar em seu comportamento um desejo de corresponder ao ideal-tipo de artista, pelo qual "paga caro", esse desejo se coaduna com o pensamento dos membros da sociedade envolvente:

Ambos, os participantes na criação do trabalho de arte e os membros da sociedade em geral concordam em que fazer

²⁰ Cf. DA MATTA, 1993, P.139-193. O rito autoritário do "Você sabe com quem está falando?" constitui um dos aspectos da cultura brasileira da qual não se tem orgulho. Sua menção é velada e não aparece nas antologias que visam definir nosso caráter enquanto povo e nação. Seu uso implica uma separação radical e autoritária de duas posições sociais real ou teoricamente diferenciadas.

arte requer um trabalho especial, uma dádiva que poucos têm e alguns mais do que outros...Um artista é alguém privilegiado de alguma maneira. Essa crença compartilhada é expressa na arte que envolve esses poderes especiais e raros. Inspeccionando esse trabalho vemos que alguém especial o fez. E achamos importante quem tem esse talento e quem não tem. E prodigalizamos essas pessoas que tem com direitos especiais e privilégios.(Becker, World Art: 14).

Mesmo quando não há concordância em relação a todos os itens que qualificam o trabalho de arte como produto desse “ser especial” (como no exemplo citado, sobre a atitude de Maria Clara) é inegável a cumplicidade que une os integrantes dessa rede. Seja interpretando a atitude de Nhô Caboclo como “maluquice”, seja compreendendo como adequado o “tapa com luva de pelica” dado pelo artista na consumidora “abusada”, o certo é que o artista é lembrado positivamente por sua atitude neste episódio.

Apesar do relevo dado aos aspectos positivos da interação do artista com o público, esse episódio é revelador da fragmentação e complexificação da vida social, característico da modernidade. Ao enunciar

Não conheci ninguém, nasci só. (Coimbra, Martins e Duarte, 1980),

Nhô Caboclo explicita o ideário da individualidade do artista, simbolizando um caso extremo de crença nestes valores, tão presentes na vida artística atual.

3.5 DISTINÇÕES SIGNIFICANTES - CONSUMO E CONSUMIDORES VISTOS PELOS LOJISTAS.

Segundo os lojistas cariocas, a arte popular "*não está mais na moda*"²¹. Com isso, querem dizer que não interessa ao público em geral, da mesma forma que ocorria em meados da década de 70.

A arte popular, enquanto produção simbólica de um grupo marginal ao sistema legítimo - e, portanto, cuja atribuição de valor se dá de fora para dentro - está mais sujeita às sanções determinadas pela variação do gosto do público. Por isso, interessa saber: qual era a moda na época citada? Messeder (1992) aponta a "contracultura", cuja principal marca é a constestação aos valores vigentes:

²¹ Cf. Ana Maria Chindler; Marlene Eufrásio; Márcio Doctors; Julia Egrejas Lima.



IL 16. Nhô Caboclo. Recife, PE.
Fonte: Foto de Cafí. Acervo J.V.B.

delineando os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude das camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura (Messeder, 1992, p.8).

A recusa dos valores impostos pela excessiva massificação da vida nos grandes centros levou esses jovens a descobrir na vida rural e no ideal comunitário o reduto perfeito para se viver a era do "Paz e Amor".

Essa tendência, no Brasil, propicia a percepção da existência de modos de vida e produção marginais à cultura oficial. Ilumina a presença de grupos bastante significativos (as minorias étnicas e culturais), até então completamente sem visibilidade política ou cultural. Como consequência da ampla mudança de valores fecundada renova-se o ideário romântico que identifica na vida rural os fundamentos legítimos de uma ordem social mais justa. As principais idéias desse movimento, que principia no país na década de 1960, banalizam-se na década de 1970. Como que deglutidas antropofagicamente pelo próprio sistema contestado, tornam-se moda.

Simmel (1940;1957) observa que a moda, por permitir marcar simbolicamente a distinção (...) confere uma marca comum aos membros de um grupo particular, distinguindo-os dos estranhos ao grupo. Portanto, quando essa produção [a arte popular] deixa de ser identificada com um grupo específico (no

caso, os jovens e simpatizantes dos movimentos de contracultura) e se universaliza, ela perde aquele poder simbólico que tinha e adquire outros. Por esta via ideológica esse tipo de arte ganha visibilidade entre os jovens e conquista pela mídia um público amplo, tornando-se moda. Após um certo período, este público migra para outros interesses, reduzindo as chances de expansão deste mercado. No bôjo destas questões,

Não se louvava esses artistas [populares] apenas porque tivessem um talento especial, mas porque tudo o que vinha do povo era bom (...) (Revista VEJA, 19/05/1993)

Na área de artes plásticas, um exemplo dessa atenção especial ao povo e à sua produção se verifica no Rio de Janeiro, com a programação de exposições em importantes museus. Numa única semana de setembro, em 1976, os mais importantes espaços museológicos exibem simultaneamente exposições ligadas à arte popular, conforme Frederico de Moraes, no Jornal O GLOBO, de 4/7/1976:

No Museu Nacional de Belas Artes hoje é, também, o último dia para se ver a exposição de um bom artista popular: Nêgo (suas peças de madeira, geralmente pequenas, retratando cenas de costume e de igreja, são de requintada elaboração e muito precisas nos detalhes fisionômicos) permanecem, entretanto, a mostra didática de arte popular e desenhos de Roberto Franco.(...) Da próxima terça até o dia 22 de agosto, o MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio estará quase que literalmente tomado pela arte popular brasileira. No foyer será montada a exposição denominada "O Rio - Carrancas do São Francisco", organizada por Gisela Magalhães. (...) No segundo andar, todo ele, estará parte (1.500 peças) da

coleção Jacques Van de Beuque. No espaço que dá para a escada espiralada estarão expostos cerca de 500 ex-votos e/ou "milagres" de barros. (...) No espaço maior, distribuídos em vitrines serão apresentadas peças (...) Todos os nomes importantes da arte brasileira estarão presentes, com obras. Vitalino, Nhô Caboclo, que vem de falecer, GTO, Benedito, Antonio Poteiro, Louco, Ciça, Nhozim e outros (...). (Jornal O GLOBO, 1976)

Essa grande exposição do acervo de Jacques Van de Beuque vem a constituir a primeira divulgação relevante desse gênero em meio culto, causando um verdadeiro impacto no âmbito das artes plásticas, conforme veremos.

Entretanto, se verificamos a programação de exposições dos meses de abril e maio de 1996, na cidade dos Rio de Janeiro, teremos: uma exposição da obra de Mestre Vitalino, no mesmo Museu Nacional de Belas Artes²²; duas sobre a cerâmica do Vale do Jequitinhonha - a primeira, inaugurada em abril, no Senai-Rio²³ e a segunda, em fins de maio, no Rio Design Center²⁴. Além de duas outras, temporárias, organizadas pelo Museu do Folclore Edison Carneiro, além de exposições dos acervos permanentes, desse museu, reformado em fins de 1994, e do Museu Casa do Pontal.

O que confirma nossa hipótese de que não é o público desse circuito aquele do qual se ressentem os lojistas. É do público "da moda" que

²² Com a curadoria e o acervo de Jacques Van de Beuque.

²³ Cerâmica e Tecnologia no Vale do Jequitinhonha, cuja autora integra o corpo de técnico da pesquisa realizada e é responsável pela curadoria de arte e pela programação visual. O "folder" e as fotos da Exposição integram o Anexo.

²⁴ Artesanato do Jequitinhonha - o desejo de plantar.

depende de fatores externos (televisão, publicidade, grandes eventos, etc...) para legitimar suas escolhas, e está sempre migrando em busca de novos signos distintivos.

Hoje, a arte popular é consumida basicamente por estrangeiros, viajantes e pessoas de classe média, de instrução superior, egressos dos movimentos de contracultura dos anos 60/70.²⁵ São pessoas oriundas destes meios que sustentam as quatro lojas que, em 1995, data das entrevistas realizadas pela pesquisadora, fazem do comércio da Arte Popular sua atividade principal e regular no Rio de Janeiro:

Pé-de-Boi - Arte Popular (foto);

Trem de Minas - Artesanato e Arte Popular de Minas Gerais (foto);

Brumado - Arte Popular e Antigüidades (foto) e

Andanças - Arte Popular (foto).

O público²⁶ predominante da Trem de Minas é a classe média e os turistas. Entretanto, estes últimos

deixam de ser relevantes após a adoção do Plano Real (Eufrásio, 1995).

²⁵ Cf. depoimentos dos lojistas entrevistados.

²⁶ A designação de público, neste sentido, "só cabe a um conjunto mais ou menos constante de clientes; capaz de, até certo ponto, garantir a continuidade da produção num certo âmbito da arte. Aglomerados com caracteres de um público baseiam-se na compreensão mútua; mesmo se as opiniões estão divididas, a sua divergência dá-se num único e mesmo plano (Hauser, 1972, p.1138)

(em julho de 1994, que incluiu, entre outras reformas, a troca da moeda - de cruzeiro real para real), quando os preços brasileiros ficaram muito altos (um real equivalendo a um dólar americano) e os turistas

fugiram do país (Eufrásio, 1995).

Por outro lado, com a moeda forte, os brasileiros têm viajado mais ao exterior, efetuando lá suas compras. Mesmo assim, até oito meses atrás as pessoas compravam algum objeto para dar de presente, ou mesmo para mudar a própria casa. Hoje (setembro 1995) a retração é grande e até o público de menor poder aquisitivo deixou de comprar:

Quem pode comprar, prefere viajar para exterior e lá comprar similares, às vezes até de qualidade inferior (...) ou então, os "importados" que substituem os objetos de arte por um menor custo (Eufrásio, 1994).

Esta constatação deixa Marlene Eufrásio indignada, e não apenas pelos prejuízos. Seu inconformismo se dirige ao pouco caso

com que o brasileiro de classe alta e a própria mídia trata a arte do povo. Poucos reconhecem a beleza e o valor de nosso artesanato, de nossos artistas (Eufrásio, 1995).

Por isso admira tanto o trabalho do colecionador Jacques Van de Beuque:

[Ele] abriu um caminho (Eufrásio, 1995).

E lamenta não ter tido a oportunidade de aprender mais com ele.

Jacques sabe muito sobre arte popular. Ele vê os melhores. Quando viu o trabalho de Higino aqui, pela primeira vez, comprou muitas peças. Acho que não colocou no museu não... Foi quando o conheci, em 1988, durante a segunda exposição que a Trem de Minas fez. Depois eu sempre o busquei para apresentar obras, artistas, e ficamos amigos.

Em sua fala, Marlene opõe o brasileiro de classe alta (elite) e o povo. Enquanto sujeito falante, situa-se liminarmente entre essas duas categorias, assumindo-se, portanto, como uma integrante da classe média. Revela-se assim um duplo aspecto de sua posição: por um lado, faz parte do público que consome preferencialmente a arte popular; por outro, faz uma mediação entre o produtor da obra de arte (povo) e a elite, aqui representada pelo colecionador. Pois, sintomaticamente, quem *vê* a arte do povo é o colecionador.

Mas, ao indignar-se com o descaso da mídia, o círculo se fecha configurando a impossibilidade de distinguir a legitimação da arte popular (via consumo) a partir da estratificação social - uma vez que os que trabalham na imprensa são oriundos das mesmas camadas médias, onde Marlene se localiza.

O que salta aos olhos neste exemplo é que a tentativa de definir o consumo a partir do uso dessas categorias (classe alta, média, baixa) não parece suficiente para dar conta da totalidade do fato narrado, como se os personagens - típicos - saíssem de seus papéis e estragassem tudo. Bourdieu afirma:

A posição de um indivíduo ou de um grupo na estrutura social não pode jamais ser definida apenas como um ponto de vista estritamente estático, isto é, como posição relativa (superior, média ou inferior) numa dada estrutura e num dado momento. O ponto da trajetória que um corte sincrônico apreende, contém sempre o sentido do trajeto social. (Bourdieu, 1992:7)[grifo da autora]

A apreensão do trajeto social possibilita captar os movimentos que particularizam os indivíduos. Portanto, aqui não está em questão a validade do conceito de classe mas sim, suas possibilidades analíticas para dar conta da questão sobre a qual nos debruçamos:

Não podemos ignorar que a definição de classe social não é estática. Por exemplo, a classe superior de uma cidade pequena apresenta a maioria das características das classes médias de uma cidade grande (Bourdieu, 1992:5).

Ainda que permaneçam alguns traços válidos na definição de classe média urbana, as segmentações definidas pela situação e posição na estrutura social - ou seja, as relações que mantém com as outras classes sociais não são suficientes para definir uma classe. Isto, porque

inúmeras propriedades de uma classe social provém do fato de que seus membros se envolvem deliberadamente e objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos de outras classes, e com isso exprimem diferenças de situação e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em distinções significantes (Bourdieu, 1992).

São estas distinções significantes que parecem orientar Márcio Doctors quando define o público consumidor da arte popular como integrante de um sub-grupo específico da camada média, que se caracteriza por ser intelectualizado, dinâmico, por ter engajamento político, consciência de cidadania, e dedicar-se às profissões liberais: médicos, dentistas, professores, psicanalistas, advogados, arquitetos... Também engloba neste mesmo perfil o turista estrangeiro: quem compra nunca é o mais rico nem o mais pobre - que escolheu a viagem em função do preço da excursão. São os estrangeiros intelectualizados que buscam um contato efetivo com o país e não apenas um *souvenir* de viagem.

Aliando sua experiência comercial às reflexões que faz como crítico de artes plásticas, Márcio aponta discriminações no tratamento e recepção da arte popular pela elite brasileira e pelos mais pobres.

Sintomaticamente, eles têm muitos elementos coincidentes (Doctors, 1995),

Márcio Doctors chama a atenção para aqueles que nomeiam essa arte como produto concreto do "brasileiro", sem nunca se incluir nesta categoria. Suas observações nos remetem às reflexões de Da Matta (1983) sobre a presença da hierarquia como elemento estruturante do sistema de relações sociais no Brasil, onde um pequeno número de pessoas impõem seus interesses sobre um vasto contingente de indivíduos.

Diferentemente da Índia, que exclui sistematicamente o indivíduo, ou dos Estados Unidos, que excluem sistematicamente a pessoa, no Brasil nós parecemos utilizar tanto uma quanto outra categoria." (Da Matta:1983:180)

Ao procurar distinguir as noções de indivíduo e pessoa, percebe a sociedade brasileira sendo regida simultaneamente pelas duas noções :

Em razão disso, temos a possibilidade de exprimir a realidade social brasileira por meio de um código duplo, como tem sido repetidamente percebido por um grande número de estudiosos do nosso cenário cultural. (Da Matta, 1983: 180)

No sistema de pessoas, todos se percebem como complementares, se conhecem, são gente e cada qual ocupa o seu lugar. Lugar este que é ditado pela hierarquia social - redes de parentesco, grupos profissionais, bairros, etc... e que dá origem aos

medalhões, aos figurões, aos ideólogos (...) às superpessoas (Da Matta, 1983).

- que fazem as leis e cuidam das tarefas jurídicas, estéticas - que enfim, têm prestígio e legitimidade para falar e conduzir os seus "inferiores estruturais", sempre denominados "povo", (...) cuja vontade ninguém precisa conhecer. São os que adotam como modelo o da alteridade que é sempre posta fora de si. Aquela alteridade que nomeia "*o brasileiro*" como um tipo do qual quem enuncia nunca faz parte. Por que a garantia de uma posição diferenciada torna-se regra básica num país onde o

tratamento igualitário é sempre sinônimo de tratamento inferior (Da Matta, 1983:184).

A elipse do complementar povo (*brasileiro*) não é suficiente para esconder aqui, a estrutura hierárquica que conduz esse gênero de reflexão. Quem fala integra o grupo superior estrutural - a pessoa - cujo prestígio não deve ser subestimado - e engloba seus inferiores, vistos coletivamente como povo, e assim fala por eles.

Ainda que enfatize a existência de exceções, Ana Maria Chindler concorda com Doctors. E traz outro exemplo da complexidade implicada na busca de distinções significantes por parte do consumidor de arte.

Abrindo a filial da Pé-de-Boi, em Ipanema, num ponto comercial “nobre” (esquina da Rua Visconde de Pirajá com Aníbal de Mendonça) pensou estar indo ao encontro da “distinção” e “sofisticação” pretendida por seu público:

A loja era linda: cada peça destacava-se individualmente, com iluminação planejada, estudo de cores... Um espaço sofisticado onde eu exibia os melhores autores. Mas não funcionou. O público não entrava. No início eu pensei que era porque as portas de vidro intimidavam os potenciais clientes. (Por causa do ar condicionado elas ficavam fechadas.) Então, passamos a trabalhar com um calorão e as portas abertas. Não houve alteração. Os clientes eram sempre os mesmos: estrangeiros que residiam por perto e um pequeno grupo de pessoas de classe média alta, que preferiam ir a Laranjeiras, garimpar peças na loja que parecia um depósito. Em pouco tempo percebi que as pessoas adoram a sensação de descobrir algo novo, só delas, que a profusão de obras no depósito permitia. (Chindler, 1995)

O que demonstra não serem óbvios os fatores de distinção procurados. O fato dos compradores preferirem “descobrir” objetos no depósito e não numa loja especialmente preparada para sua exibição remete à um gênero de valoração do mesmo tipo daquele que marca os objetos antigos: a busca pela “autenticidade”. A obra encontrada ao acaso, perdida da escolha do lojista é aquela que guardou sua completude e ainda não virou mercadoria. Portanto, a “verdadeira” obra de arte.

Na profusão do depósito, o único olhar que a ilumina é o do cliente. O não ter-sido selecionada é o sinal que a distingue da contemporaneidade, equivalendo na ordem imaginária a uma elisão do tempo.

Julia Igrejas também observa esta característica em seus clientes e compartilha ela própria deste prazer:

gosto de descobrir; gosto de ter visto a beleza e trazê-la para que outros a vejam...(Lima, 1995)

Julia fala da exploração de territórios desconhecidos como prazer. Viver esta experiência individual da descoberta constitui uma das exigências da sensibilidade moderna. No depósito, assim como antes da obra entrar no circuito de vendas, ela está incompleta: não encontrou ainda seu destino. Pois, o sentido da obra só se revela quando alguém se apercebe dele. É o olhar do outro que reinventa a beleza e lhe dá substância (M. Certeau, 1980)²⁷.

Concluindo este episódio: a loja Pé-de-Boi de Laranjeiras financiou a de Ipanema.

Durante dois anos trabalhei no vermelho lá até que a fechei. O brasileiro de classe alta não gosta do que é nosso. Ele identifica arte popular com pobreza, com a miséria que ele não quer ver.(Chindler, 1995)

Opinião que parece ser voz corrente em certos meios: Chicô Gouveia, escolhido por essa mesma elite carioca como um dos melhores decoradores de interior²⁸, explica porque usa pouco as obras de arte popular - que aprecia muito - em seus projetos:

²⁷ M. de Certeau. *L'Invention du quotidien*. t. Arts de Faire, Paris, U.G.E., 1980, p.11 apud CHARTIER, Roger. *A História Cultural - entre práticas e representações*. Difel, Lisboa, 1990, p.59.

²⁸ Cf. depoimento de Ana Maria Chindler e Revista VEJA, 04/01/95. Edit., SP?, 1995.

A classe que pode comprar gosta de outras coisas. Brasileiro quer mesmo é produto estrangeiro. (Revista VEJA, 04/01/95)

Na mesma edição da revista VEJA, a pesquisadora e crítica de artes plásticas Aracy Amaral comenta que

o brasileiro não compra arte popular por pura insegurança. As pessoas sentem necessidade de afirmar que são cosmopolitas. É por isso que a arte conceitual, com sua aparência primeiromundista, continua na moda.

O óbvio é que, havendo retração na compra, a produção seja paralisada. Mas não é o que ocorre. Talvez pelo fato da matéria-prima (barro e madeira) ainda poder ser encontrada com relativa facilidade, e do maior custo ser o investimento de tempo, a produção prossegue e a oferta é imensa. Paradoxalmente, os lojistas são unânimes em reconhecer que a queda nas vendas antecede em dois anos o Plano Real, e apenas se acelera com ele. Então por que as lojas continuam abertas?

Julia se afeiçoa às peças

como se fossem amigos. Talvez por se tratar da representação de figuras humanas. Conheço os artistas, estabeleço vínculos. Cada peça corresponde a uma história, uma viagem, uma dada circunstância (Lima, 1995).

O que leva o artista plástico Luiz Áquila a comentar:

*Isto não é um comércio, é um modo de vida.*²⁹

Talvez um modo de vida para poucos. Os que poderiam adquirir as obras não querem vê-las como arte desadjetivada. O "popular" prevalece sobre a "arte". Os que pertencem aos extratos sociais mais baixos nem se colocam a questão da aquisição e usufruem de sua contemplação como podem:

Tenho público certo. Quem passa, mesmo não podendo comprar, pede para ver e se emociona com a brasilidade... Quando a gente abre a loja de manhã, está o lixeiro da rua petrificado diante da vitrine, embevecido...; no outro dia é o operário da obra em frente; fora os carregadores e os trabalhadores que frequentam a loja por razões profissionais (Chindler, 1995).

Na *Andanças* a situação se repete. Apesar da loja localizar-se num shopping especializado em decoração, muitos a visitam apenas para olhar e chegam a admitir que não levariam para casa. Avós e netos que se dirigem ao teatro localizado no mesmo Shopping fazem ali uma parada obrigatória e invariavelmente confessam:

*Vir aqui com meus netos é melhor do que ir a um museu. A gente pode contar a estória dos nossos costumes. Ver a alma do povo*³⁰ (Julia Egrejas Lima, 1995).

²⁹ Cf. Julia Egrejas Lima, 1995.

³⁰ Julia Egrejas de Lima, 1995.

Quando se indaga pelo interesse em adquirir uma obra, respondem:

Eu gosto. Mas estas figuras são para serem olhadas eventualmente; não para se conviver no cotidiano; Não combina com a casa; fica bonito aqui , ou então: Gostaria de dar de presente mas é difícil saber se o presenteado gostará. Não é todo mundo que gosta...(idem)

Obviamente, há um segmento que foge a este padrão. São os colecionadores, quase sempre um público fiel e atento ao que surge. Segundo Chindler, no Rio de Janeiro não existem muitos colecionadores de arte popular, no sentido amplo do termo. Ou seja, pessoas que compram sistematicamente. E, sem sombra de dúvida, entre estes, destaca Jacques Van de Beuque como o maior. Cita outros colecionadores:

O César Aché, o Hugo e a Bárbara Sorrentino, o João Maurício Pinho, o Luís Buarque de Holanda e mais alguns. O César Aché gosta de coisas específicas e temáticas. Agora, existem os amantes, os pequenos colecionadores, aqueles cuja coleção tem um limite, seja este limite espacial, seja porque são pessoas que apreciam a variedade e compram arte popular de outros países também. (Chindler, 1995)

Chama a atenção para o gosto quase secreto que anima algumas pessoas a comprar em segredo, em evitar dar ao próprio lojista a dimensão de seu real interesse:

Tem gente que compra sempre mas que não compartilha conosco o fato de estarem empenhadas em colecionar. Os anos passam e, de repente, a gente se dá conta da existência de um belo acervo e identifica que a constituição dele passou pela nossa loja. Isto é um prazer. (Chindler, 1995)

O segredo parece fazer parte de um momento em que a coleção ainda não se definiu inteiramente, ou quando seu proprietário ainda não se assenhorou dela. Não por acaso, é pelo viés do consumo que chegamos ao tema "coleção". Pois colecionar na cultura ocidental tem sido, na maior parte das vezes, uma forma do indivíduo se apropriar do mundo, reunindo coisas em torno de si.

Uma necessidade excessiva, às vezes até voraz, de ter transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim, o eu deve possuir mas como não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias - para fazer boas coleções (Clifford, J., 1994, p.71).

Esse é nosso tema no próximo e último capítulo.

4. COLECIONADOR - O OLHO QUE ENSINA A VER

4.1 O MERCADO E O SURGIMENTO DOS COLECIONADORES

Na história da arte ocidental, a idéia de que o artista é senhor absoluto de sua criação é recente. Canclini¹ identifica o surgimento da palavra artista como resultado do processo histórico e das mudanças econômicas, culturais e sociais do mundo europeu.

A palavra artista pronuncia-se pela primeira vez no século XV, em Florença, e transcorrerão ainda três séculos mais para que alcance o sentido usual em nossos dias (Canclini, 1984, p.97)

Hauser² compreende a evolução desse processo como produto das mudanças de paradigmas, que se deram pelas sucessivas substituições do poder eclesiástico (mantido até fins da Idade Média), pelo

¹CANCLINI, Nestor Garcia, 1984, p. 97.

²HAUSER, A., 1972.

poder real (durante a época clássica) e, finalmente pelo poder de mercado (que vigora em nossos dias).

O movimento do campo artístico em direção à autonomia, que se realizou em ritmos diferentes segundo as sociedades e as esferas da vida artística, acelera-se brutalmente com a Revolução Industrial e com a reação romântica (...)(Bourdieu, 1992, p.102)

Até fins da Idade Média, os artistas estavam subordinados ao controle religioso. Vinculados ao poder eclesiástico, era daí que partiam os códigos simbólicos que utilizavam na composição de quadros, afrescos, entalhes, esculturas e arquitetura. Durante a época clássica, a arte e os artistas estiveram subordinadas ao gosto da corte, sob a égide do poder real. Esse período é marcado pelo controle político do trabalho artístico, quando os artistas ainda não se consideravam criadores. Com o crescimento do capitalismo e a ascensão da burguesia, a divisão do trabalho se estabelece dando origem ao profissional de arte. Paralelamente a isso, avulta-se um novo público, o burguês, que constitui um mercado para os bens culturais, um mercado em que as obras passam a ser valorizadas por critérios estéticos e, não mais por critérios religiosos ou políticos.

Com a sociedade de mercado, a partir do século XVIII, criam-se as circunstâncias que vão propiciar o aparecimento dos

colecionadores privados³. É nesse momento que a criação artística passa a transitar por Salões de Arte e Museus - e, posteriormente, pelas galerias de arte, os teatros fechados e as salas de concertos.⁴

O mercado cultural, ao mesmo tempo em que facultou a alguns artistas viverem de seu próprio trabalho, estabeleceu critérios de julgamento para as obras de arte. Florescem, em decorrência disso, aqueles espaços especiais onde se darão estas avaliações: as academias e os salões. No interior dessas organizações surgem os critérios de validação das obras de arte, desvinculados dos valores de comercialização, e das determinações estéticas dos compradores anônimos. O desenvolvimento dessa estrutura de intermediação possibilitou o aprimoramento da idéia de liberdade, que está no cerne da idéia de "artista genial" (já referida no Capítulo II) e que o romantismo tornou inerente ao trabalho de arte.

Simultaneamente, essas novas intermediações vieram ocupar o vazio deixado com a retirada dos clientes certos (a Igreja e a Corte). Pois o artista livre necessitava de um espaço para a exibição (e a conseqüente venda) de suas obras. Mais do que isso, conforme suas obras perdiam-se progressivamente no anonimato do mercado burguês, tornava-se

³Deve-se considerar que a indicação dessas etapas tem por finalidade situar esquematicamente a mudanças das relações sociais que conduziram à discriminação do papel do artista. Francamente reducionista, este tipo de abordagem é característico das tentativas de abarcar amplamente a história, perdendo-se as nuances e a complexidade dos fenômenos que acarretam essas mudanças sociais. Entretanto, sua introdução neste capítulo justifica-se por abrir uma porta para a compreensão do surgimento do colecionador de obras de arte.

⁴Idem Op. citada, Nota 2.

imperioso que, de alguma forma, houvesse uma recuperação das trajetórias desses artistas e de sua produção até como forma de assegurar acerca da consistência da produção, enfrentando desta forma o risco de dispersão (da produção) inerente à essa nova maneira da sociedade se relacionar com a produção artística.

Esse lugar que inicialmente foi ocupado pelos marchands (compradores da elite e dos nobres), possibilitou o surgimento de uma nova categoria de clientes, os colecionadores, que através de suas ações rompem com a idéia de difusão anônima, recuperando e guardando obras e dados sobre as trajetórias dos artistas.

Os acervos assim formados vem a constituir uma espécie de lastro para a atividade artística, funcionando como aquele capital cultural imobilizado que serve para dar estabilidade ao sistema de arte de uma certa sociedade.

Essa atividade particulariza-se por pretender liberar a criação artística da sujeição ao mercado formado pelo público anônimo, e contribui para deslocar o ponto focal da obra para o autor.

Nessa perspectiva, o conceito coleção (do latim "colligere": escolher, reunir) distingue-se do de acumulação pois a coleção emerge para a cultura⁵:

visa objetos diferenciados que têm freqüentemente valor de troca, que também são "objetos" de conservação, de

⁵Cf. BAUDRILLARD, Jean, 1993, p.111.

comércio, de ritual social, de exibição, - talvez mesmo fonte de benefícios. Estes objetos são acompanhados de projetos. Sem cessar de se remeterem uns aos outros, incluem neste jogo uma exterioridade social de relações humanas (Baudrillard, 1993)

Mesmo sendo constituída por objetos diferenciados que freqüentemente têm valor de troca, seu objetivo é mais abrangente.

O colecionador não reúne objetos no intuito de vendê-los. O que não quer dizer que as coleções não possam gerar divisas e até acumulação de capital; entretanto esta não é sua finalidade primordial. Pelo contrário, essas iniciativas marcam-se por constituírem atividades de longa duração nas quais aqueles que se propõem a fazê-las investem, em geral, a maior parte de suas vidas.

4.2 O QUE LEVA ALGUÉM A FORMAR UMA COLEÇÃO?

Na tentativa de responder essa questão, Berta Ribeiro (1993, p.12) recorre ao cientista K. Pomian, que define coleção como sendo um conjunto de:

objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos à uma proteção especial e expostos ao olhar do público (Pomian, 1985, p.51- 86).

A característica desses objetos é, pois, serem destituídos de valor de uso, mantendo-se, entretanto, seu valor de troca.

Este provém do fato que, embora não sirvam para serem usados, e sim para serem expostos ao olhar são considerados uma preciosidade. (idem)

Pomian sugere que na classificação desses objetos seja considerado seu caráter significativo, pois, apesar de não terem utilidade como objeto de consumo, não são manipulados e não sofrem usura por não estarem à disposição do mercado e sim, do olhar desinteressado⁶.

A atividade produtiva revela-se, portanto, orientada em dois sentidos diferentes: para o visível, por um lado, para o invisível, pelo outro. Para a maximização da utilidade ou para a do significado. As duas orientações, embora possam coexistir em casos privilegiados, são todavia opostas na maior parte das vezes. (Pomian, 1985, p.71)

⁶Salvo do olhar dos ladrões, que nunca são desinteressados e que muitas vezes especializam-se na apropriação desses objetos raros e, exatamente por isso. Mesmo havendo dificuldades em atribuir valor de mercado (objetivo) aos objetos que integram os acervos dos museus ou das coleções privadas importantes, esse valor existe e, pelo contrário, tende a ser maior pelo fato de ter pertencido à uma coleção. Também devemos pensar nos litígios que envolvem instituições e Estados pela posse de objetos espoliados em processos equívocos e até durante as guerras. Por estas razões torna-se importante relativizar as idéias de K. Pomian.

O aparecimento do colecionador no mercado - aquele que não adquiria uma obra para um fim específico - significou o fim de um período em que a arte estava condicionada exclusivamente pelo consumidor. A substituição da mentalidade de aquisição de obra de arte para fins específicos - uma escultura para um lugar determinado na casa; uma pintura para comemorar o festejo de bodas ou o nascimento do filho - criou oportunidades novas, até aí nem suspeitadas, para o artista livre e independente. Ao substituir o comprador que procura - e, portanto, encomenda, pelo que busca as ofertas - o amador, o perito e o colecionador - a arte cresce no sentido de possibilitar ao artista exercer sua individualidade.⁷

Quando Burke (1995) estuda a história das mentalidades das classes letradas, ele põe em perspectiva a participação desses mediadores e chama a atenção para o fato de tratar-se, em geral, de pessoas de fora da cultura local. Viajantes, clérigos e pesquisadores letrados recolheram e conservaram objetos feitos por pessoas oriundas das camadas letradas, permitindo que fossem recuperados dados fundamentais acerca do pensamento e da cultura dessas camadas subalternas - que de outra forma teriam se perdido.

É sob esta ótica que vejo o trabalho levado a efeito por Jacques Van de Beuque: como uma iniciativa, entre um conjunto de outras

⁷Cf. HAUSER, Arnold. Op. cit., p.400.

não sistematizadas, cujo efeito deu visibilidade à produção de arte de amplo segmento da população brasileira.

Ao tomá-lo como mediador “de fora da cultura” (estrangeiro) nos interessa verificar como sua atuação tem contribuído para a articulação do social, conforme aponta Roberto da Matta:

Os repositórios de obras de arte - como os museus e as galerias - e os best-sellers são, em nosso universo social, meios de articulação social, permitindo a união tênue ou profunda de grupos, categorias, segmentos sociais e até mesmo nações (Da Matta, 1983, p. 241)⁸.

Na próxima seção aprofundarei as reflexões sobre a criação da Casa do Pontal, pondo em perspectiva o ponto de vista de Jacques Van de Beuque, na qualidade de colecionador individual, objetivando compreender como esse projeto de vida se articula no ambiente social. Também tentarei identificar qual o gênero de relações que se estabeleceram entre Jacques Van de Beuque e os artistas populares.

⁸DA MATTA, Roberto, 1991.

4.3 O ARTISTA E COLECIONADOR JACQUES VAN DE BEUQUE

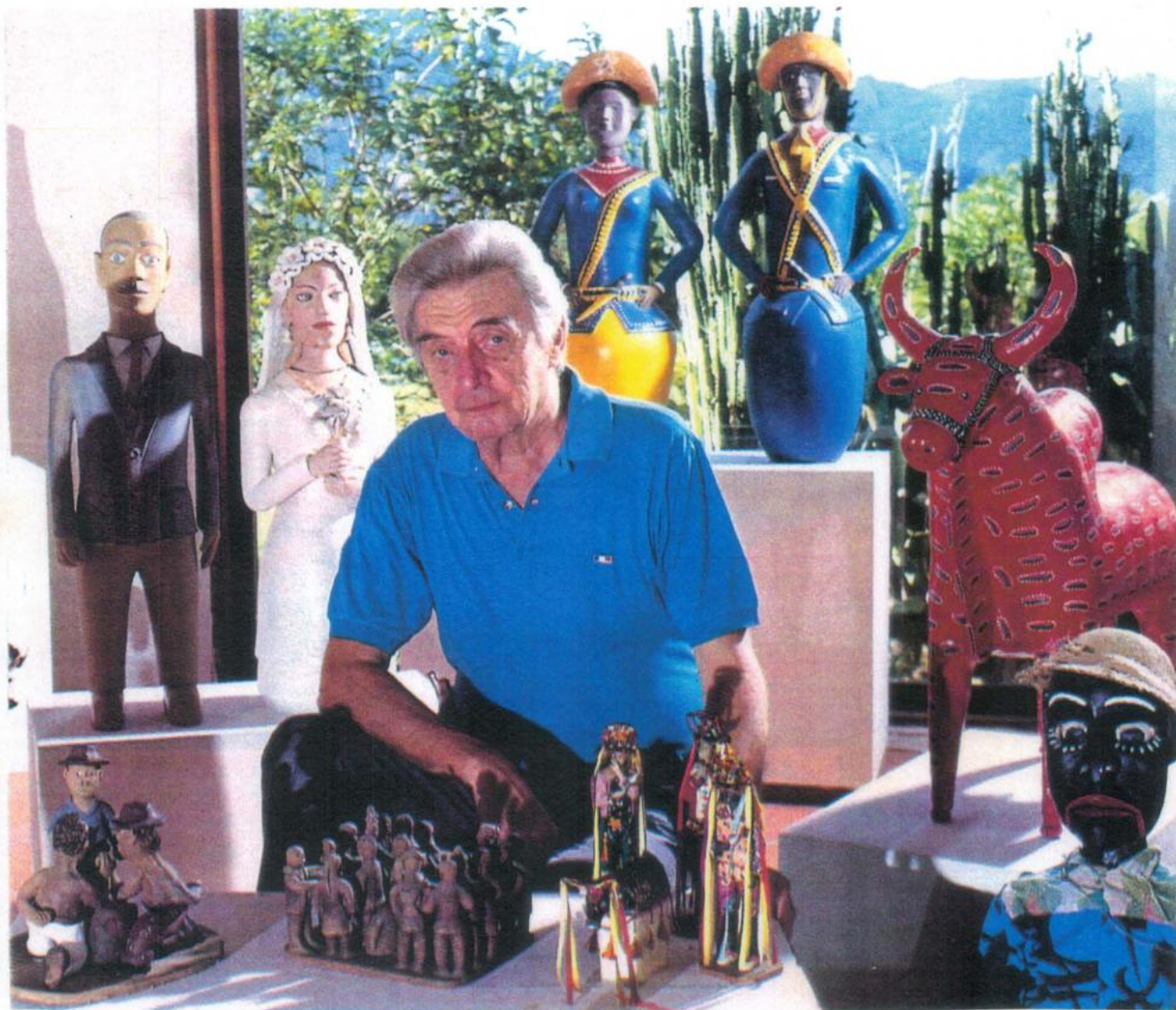
Algum sentimento inexplicável fizera com que Jacques Van de Beuque sentisse uma certa inquietude diante das esculturas em barro que veio a conhecer nas feiras das pequenas cidades do nordeste brasileiro:

As diferentes expressões de cada "boneco", o olhar atônito que reencontrava reproduzido, muitas vezes como se os "bonecos" observassem o comprador com os mesmos olhos com que o comprador o observava. Ou então, a surpresa pôr encontrar semelhanças fisionômicas entre o autor e a obra acabada, tudo contribuía para criar um certo fascínio (Beuque, janeiro, 1993).

Sem conseguir definir exatamente a atração que sentia, Jacques rende-se à fatualidade figurativa, ao humor, à poesia, ao estar-presente que a obra sugeria.

A indeterminação dos sentimentos experimentados diante de uma realidade a ser decifrada lembra a sensação vivida por Jean Duvigneaud, quando assistiu ao ensaio geral da peça de Samuel Beckett "Esperando Godod":

somente alguns compreendiam o alcance do que assistíamos que, na verdade, inquietava, atingindo de forma confusa a sensibilidade (Duvigneaud, 1993)



Jacques Van de Beuque na capa da Revista VEJA (Rio)
Fonte: Revista VEJA (Rio), 01/ 1993, Foto de Fernando Lemos

Jean Duvigneaud identifica a existência desse fenômeno de estranhamento sensível como parte constituinte do relacionamento com a obra criativa, lembrando que assim também ocorreu com as primeiras pinturas de Pablo Picasso e Paul Klee.

Como se o objeto saltasse das bancas nas feiras nordestinas e impusesse emoções desconhecidas ao ex-aluno de Belas Artes. Talvez, de maneira semelhante, à forma como arte e ciência se apresentam a Diane Ackerman (1992):

tanto a ciência como a arte têm o hábito de acordar-nos, acendendo todas as luzes, sacudindo-nos pelo colarinho e dizendo: prestem atenção! (1992:280)

Na época em que Van de Beuque começou a adquirir “os bonecos”, a idéia de arte popular era uma descoberta recente. Existia um inequívoco interesse pela renovação dos valores que não se restringia aos intelectuais e artistas cultos mas perpassava toda a sociedade brasileira. Os valores artísticos, que estavam em mudança desde o final da primeira grande guerra, agora atingiam a maturidade, após o explosivo vigor artístico da década de 1920, quando as correntes artísticas das vanguardas européias entraram na América Latina. Ainda assim, poucos se aventuraram a classificar como arte,

objetos que misturados à profusão artesanal das feiras, contestavam padrões vigentes e, se destacavam em meio à abundância da produção.

Os primeiros objetos adquiridos por Jacques foram dados de presente aos amigos. Desde o início não teve dúvidas sobre a legitimidade estética das obras encontradas. Perguntado se, ao comprar os objetos, o fazia como quem adquire “souvenirs” e artesanato, sua resposta é definitiva:

Sempre tive uma noção muito clara sobre artesanato e arte popular. Arte popular são os objetos feitos sem finalidade prática aparente. Artesanato implica em uso: são potes, cestas, objetos que se destinam à vida prática. São dois mundos diferentes. Em algum momento estas peças podem se encontrar nos mesmos domínios. Por exemplo, aquela moringa que eu tenho lá no Pontal, aquela lindíssima do Zé Caboclo, que representa uma mulher, com chapéu azul e tudo o mais. Obviamente ninguém vai pensar em servir água dali a alguém que esteja com sede. Então, essa peça sai do domínio do artesanato e passa a ser arte figurativa mas, de qualquer forma, arte. É preciso deixar claro que não é o fato de ser utilizado que torna o objeto utilitário. Senão um crucifixo seria qualificado como utilitário, quando não deve ser (Beuque, janeiro, 1993)

A exibição das peças sempre provocou debates onde surgiam acaloradas discussões sobre uma questão que ainda hoje se mantém atual: arte ou artesanato? arte ou folclore? Por muitos anos Jacques reservou-se o direito de não teorizar sobre o assunto. Adotou uma posição neutra, descomprometida das questões que o tema despertava pelo simples fato de ser produzido pelo povo:

Sempre desviei desta questão. Independente de quem faz, das circunstâncias em que é feito, só comprei peças que me impactaram como obras de arte. Jamais cedi a razões ideológicas. Usei meu gosto pessoal. Na maioria das vezes, não posso dizer porque esta peça é melhor do que aquela. Apenas sei que uma me fala mais do que a outra. A peça fala por si. Nem sempre um mesmo artista produz coisas instigantes o tempo todo. Há um conjunto de elementos, que os críticos de arte nomeiam e que eu apenas sinto. Tem a ver com harmonia, com ironia, com um algo mais provocativo que faz uma peça tornar-se única (Beuque, janeiro, 1993).

4.3.1 O projeto “Casa do Pontal”

A organização de coleções individuais ocorre em sociedades complexas e quase sempre termina nos museus, retratando a imagem que as sociedades humanas deixam de si⁹. Como registramos no capítulo II, a idéia da criação de um museu surge como resultado de um longo processo. O projeto de trabalhar em níveis mais profundos o acervo, constituindo um museu, é resultado do crescimento incontrolável da coleção e do impacto causado pela mesma junto aos círculos profissionais e pessoais de Jacques Van de Beuque.

Na S. João Batista¹⁰ o impacto já começava pela porta - toda entalhada em madeira. Era uma casa antiga, de estilo português, que se caracterizava pela disposição

⁹ Cf. RIBEIRO, Berta G. Etnomuseologia: da coleção à exposição. Datilografado. Rio de Janeiro, 1993, p.12)

¹⁰ Trata-se da Rua S. João Batista, no bairro de Botafogo, onde Jacques manteve por alguns anos seu escritório de publicidade, planejamento e montagem de stands comerciais em feiras temáticas.

longitudinal. Aproveitando o pé-direito alto, dispus os objetos criando um verdadeiro muro de bonecos. Os amigos, fornecedores e clientes que me visitavam no escritório se espantavam com o efeito causado, que era belíssimo (Beuque, 1993).

A partir de um certo tempo a notícia de seu interesse por arte popular se espalha, e o fato torna-se conhecido em outros círculos, levando a que pessoas desconhecidas passem a procurá-lo com o intuito de falar sobre obras vistas durante viagens ou mesmo para lhe propor a compra de outros acervos. Mas isso é resultado de um lento processo que se inicia com as primeiras viagens de Jacques a Pernambuco, em 1948, a serviço da empresa aérea SAS (Scandinavian Airlines System), quando toma contato com a existência desse gênero de produção. Da aquisição descomprometida de obras, ao estabelecimento de um acervo público, o colecionador percorre um caminho difuso, quando sedimenta e aprofunda sua relação com o objeto.

Meu interesse sempre foi o de usufruir da beleza das peças que encontrava. Eu as comprei para mim, sem jamais imaginar como finalidade a criação de um espaço público. Essa idéia tem uns 7 ou 8 anos, no máximo, e faz parte de um amadurecimento pessoal (Beuque, janeiro, 1993)

Não sem esforço, Jacques experimentou a divisão causada pela grandeza da coleção, que o levou a perder de vista o sentido diletante que motivara

inicialmente a aquisição dos objetos. Cláudia Márcia Ferreira¹¹, museóloga e coordenadora da área de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), e coordenadora do Museu do Folclore Edison Carneiro dessa instituição entre 1983 a 1990, acompanhou de perto algumas etapas:

Nestes 11 anos em que convivi com Jacques pude vê-lo experimentar simultaneamente o medo de se expor, e tornar o acervo público, e a intencionalidade de assim o fazer. A construção do Pontal é o marco desta intencionalidade pois a casa foi projetada especialmente para isso. Eu conheço alguns poucos colecionadores mas nenhum tão ligado, imbricado na sua coleção, como o Jacques é (Ferreira, janeiro, 1993) .

O caminho trilhado desde a compra da casa, em 1975, na Estrada do Pontal - Barra da Tijuca - foi sinuoso, pontilhado por altos e baixos, e em seu percurso deu-se a reflexão que redundou na inauguração da Casa do Pontal, em 1993. Em meio à indeterminação que caracteriza a passagem do privado para o público, foi prevalecendo o sentido da necessidade de classificação¹². Não havendo ainda uma determinação quanto ao destino do acervo Jacques ocupou-se de sua organização. Tendo colecionado selos durante muitos anos em sua vida compreendia a importância da organização:

Colecionei selos por considerá-los fonte de informação e beleza. Sei que a organização é terrível. Mas, se você coleciona, tem que passar por isso senão você despreza o que pretende colecionar (Beuque, março, 1996).

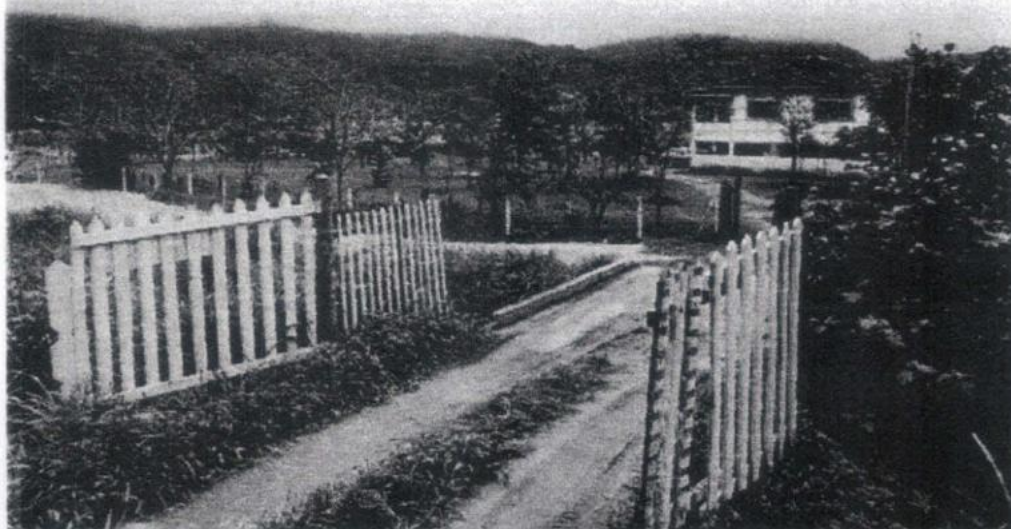
¹¹ Cf. entrevista à autora em janeiro, 1993. A coordenação de Folclore e Cultura Popular (1991) é herdeira da Campanha Brasileira de Defesa do Folclore (1958), e o Instituto Nacional do Folclore (1978).

¹² Ver apêndice.

Buscando conhecer os padrões oficiais de catalogação museológica, depara-se com dificuldades que exigem mudanças. Ferreira faz uma leitura dessa passagem:

Eu fui lá com esse intuito: discutir os conceitos, verificar como se podia pensar em documentar a coleção. Mas não foi fácil. Um colecionador é uma figura muito especial pois cada peça adquirida quer dizer pedacinhos da vida. Hoje faço a seguinte leitura: a documentação, de certa forma, ameaçava a relação de Jacques com o objeto. Suas dúvidas nas discussões técnicas vinham sempre impregnadas da preocupação de se expor através de uma documentação que tornaria acessível para todas as pessoas o acervo, a coleção, e de certa forma, sua intimidade. Todas essas questões foram sendo resolvidas em meio à grande emotividade que sempre o caracterizou (idem).

Através da catalogação, informações que até então pertenciam inteiramente ao domínio da experiência vivida (relatos sobre os encontros com artistas, sobre as circunstâncias especiais em que foram adquiridas certas obras, sua elaboração e memória), escapariam de seu controle. Essa decisão não foi fácil, e conviver com a perda do espaço privado representada pela abertura da coleção ainda hoje configura-se como uma experiência delicada. Esse momento pode ser visto como um ritual de passagem, quando o colecionador se dá conta vivamente da presença destes dois desejos antagônicos: reservar/ exibir.



IL 31. Vista da entrada principal da Casa do Pontal. 1976
Fonte: Acervo familiar



IL 32. Sinalheiro do Vento. Laurentino, Curitiba PR.
Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.

Uma necessidade excessiva, às vezes até voraz, de ter transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim, o eu deve possuir mas como não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias - para fazer boas coleções (Clifford, 1994, p.71).

Clifford sugere a possibilidade de que a prática de "ajuntamentos" materiais visando a demarcação de um domínio subjetivo em torno do eu e do grupo, de forma a manter inconfundível o "eu" do "outro", sejam universais:

todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu. Mas a noção de que essa reunião envolve a acumulação de posses, a idéia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiências), por certo não é universal (Clifford, 1994).

Refere, como exemplo, à acumulação individualista dos chefes na Melanésia como não-possessiva, já que seu objetivo é propiciar a troca, através da doação. O tipo de troca referido por Clifford, M. Mauss descreve no seu "Ensaio sobre o Dom"¹³. Fala das trocas levadas a efeito em sociedades onde elas constituem predominantemente relações de reciprocidade mais que transações meramente econômicas constituindo um:

¹³Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas in Sociologia e Antropologia, São Paulo, Edit. Pedagógica e Universitária Ltda e Editora da USP, 1974.



Mapa localizando a Casa do Pontal
Fonte: Folheto de divulgação da Casa do Pontal (1994)

fato social total: isto é, dotado de significação simultaneamente social e religiosa, mágica e econômica, utilitária e sentimental, jurídica e moral (Mauss, 1974)

A constatação de que este gênero de troca não é predominante entre nós, não nega sua existência. Pelo contrário, as relações sociais estão sempre mediadas pelas trocas de todos os gêneros, e se as pensamos como meras operações “egoístas” podemos deixar de ver outras possibilidades de trocas que mesmo uma coleção ocidental “possessiva” oferece.

No mundo das artes, essas relações que Pierre Bourdieu chama de trocas simbólicas, ficam mais evidenciadas e, dado o caráter específico desse gênero de atividade, é possível perceber os diversos níveis de investimento simbólico, afetivo e social que marcam as relações sociais, onde a todo momento se negocia prestígio, poder, potência, simpatia, posição ou emoção.

Raymond Firth, no livro *Primitive Polynesian Economics*¹⁴, estudou as ocasiões em que ocorrem trocas cerimoniais na Polinésia. Descreve os presentes ofertados pelo pai do noivo observando que os bens ofertados são trocados por outros, equivalentes, no mesmo momento das bodas. Caso isso não ocorra, o beneficiário se compromete a doar em ocasião futura *contrapresentes*,

¹⁴ Cf. descrito por LÉVI-STRAUSS, Claude. In: As estruturas elementares do parentesco. Vozes, Col. Antropologia, n.9, Petrópolis, 1976.

cujo valor excede muitas vezes o dos primeiros, mas que por sua vez dão direito a receber mais tarde novos dons que superam a suntuosidade dos precedentes (Lévi-Strauss, 1976)¹⁵

A idéia de “contrapresentes” não parece estar tão distante da elaboração de Jacques Van de Beuque, dando a impressão de ser ela mesma condutora de suas reflexões e prática, ou mesmo que, em sua consciência a obrigação de retribuir os dons recebidos está marcada. Ao entrarmos no recinto da exposição, na Casa do Pontal, uma placa anuncia:

A Casa do Pontal é uma homenagem ao país que me acolheu e me possibilitou a realização de um sonho - sonho que espero poder transmitir ao visitante. Num mundo corrupto, dominado pela violência e pelo ódio, é saudável encontrar outro universo criado por mãos habilidosas de artistas humildes e honestos.

Jacques Van de Beuque

Jacques Van de Beuque declina sua posição de estrangeiro, criando uma oposição: entre o mundo “real” - corrupto, dominado pela violência e o ódio, e outro, da arte - o mundo “idealizado” dos humildes e honestos artistas que fazem da arte popular um universo feito à imagem e semelhança do

¹⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude . Idem, p. 92.

"real" mas governado por outras leis e regras que o transformam no mundo dos seus sonhos.

Ao oferecer sua obra ao país que o acolheu, coloca-se simultaneamente como intermediário entre esses dois mundos opostos e, como o devedor que paga sua dívida.

Essa idéia de pagar com o oferecimento de doações aparece com frequência na trajetória de Jacques Van de Beuque: na véspera de partir de Paris rumo ao Brasil, Jacques convida sua irmã Raymonde¹⁶ para jantar num ótimo restaurante, o "Gaffner", no Quartier Latin. Estava vestido "como um mendigo", mas tinha dinheiro e foram bem atendidos. Pediram um bom jantar e beberam champanhe. Na volta para casa, ao cruzar o rio Sena, Jacques se detém e, apoiado sobre a murada, observa o rio correr:

Pensei que devia deixar alguma coisa para a cidade. Eu tinha uns sapatos com sola de madeira - os tirei e joguei no rio. Fiquei olhando até que a correnteza os levasse e depois fui descalço para meu quarto. No dia seguinte peguei o trem para Bordeaux. O comandante do navio foi quem me deu o par de sapatos com que cheguei ao Brasil (Jacques, janeiro, 1993).

Não pode despedir-se sem doar algo de si. Como se vivenciasse intuitivamente o princípio de troca, de que fala Marcel Mauss¹⁷, oferece o único

¹⁶Ver cronologia.

¹⁷MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss in Coleção Os pensadores, Vol. XLI, Abril Cultural, São Paulo, 1975.

bem que acredita possuir. A doação como despedida, longe de significar uma porta que se fecha, pontua o sentido da reciprocidade e permite que seu adeus seja mais leve: abandona Paris supondo que a cidade guardará seus sapatos e estará sempre pronta a acolhê-lo.

M. Mauss encontrou referências à prática da reciprocidade através de “dons - doações”, não apenas nas sociedades primitivas insulares da Oceania, como também nas sociedades primitivas européias. Inclusive, relata que os processos de trocas cerimoniais equivalentes aos descritos na Melanésia e entre os índios da América do Norte (o “potlatch”¹⁸) , são encontrados no direito germânico e em certas remanescências do direito antigo romano, que já não são compreendidas. Ao analisar os diferentes significados atribuídos ao vocábulo “gift” (= presente) ou (= veneno) nas diferentes línguas germânicas, Mauss descobre no ato de “oferecer uma bebida”, que configura a prestação-tipo¹⁹ entre os germânicos e escandinavos, a chave para essa filiação de sentido. A incerteza sobre a natureza boa ou má do presente (veneno ou presente?) aplica-se muito bem quando a doação se dá através do oferecimento de bebidas pois

¹⁸“Gigantesca circulação de presentes entre tribos esquimós (...) - através da qual se desvendam a plenitude e a complexidade da vida social (...) - faz aparecer os diversos móveis estéticos, morais, religiosos, econômicos, os diversos fatores materiais e demográficos, cujo conjunto fundamenta a sociedade e constitui a vida em comum (GUÉDEZ, Annie in Sociologia - guia alfabético, org. DUVIGNEAUD, Jean. Forense Universitário, Rio de Janeiro, 1974: 170)”

¹⁹A “prestação-tipo” é a forma mais recorrente como se dão as “trocas” em uma dada sociedade. São através das prestações que o equilíbrio econômico é assegurado “(pela fabricação e circulação dos bens dados e devolvidos); são ainda elas que fazem aparecer com força o caráter simbólico do fato social, de vez que elas são “polidezas, festins, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, de que o mercado não é senão um dos momentos e onde a circulação das riquezas não passa de um dos termos de um contrato muito mais geral. (GUÉDEZ, Annie, Op. cit. p. 171)”

A bebida-presente pode ser um veneno, em princípio, salvo sombrio drama, não o é; mas sempre pode vir a sê-lo. Em todo caso é sempre um dom (o termo gift conservou este sentido em inglês) que une para sempre os comunicantes e que sempre pode voltar-se contra um deles se infringiu o direito (Mauss, 1981)²⁰

Trazemos essas reflexões para o âmbito de nossa pesquisa por relacionarmos a prática “do oferecimento da bebida” - ritual sempre cumprido por Jacques Van de Beuque em relação aos visitantes da Casa do Pontal - como uma maneira de atualização cotidiana. A associação troca/dívida, estrutura as relações de Jacques Van de Beuque com o meio social, expressando-se ainda na dificuldade que ele sempre teve em tornar a Casa do Pontal um empreendimento autônomo.

Sob a forma de estudo de caso apresento, a seguir, dois outros relatos que contribuem para configurar a complexidade de fatores que estão em jogo nas relações de troca.

4.3.2 Trocas simbólicas: articulação entre artista, lojista e colecionador.

Para atingir a finalidade a que nos propomos, no Caso 1 trazemos a relação estabelecida entre o artista (Maurino), a lojista

²⁰MAUSS, M. Ensaio de Sociologia. Perspectiva. São Paulo, 1981, p. 366.

(Eufrásio) e o colecionador (Beuque), a partir das articulações em torno de um interesse comum, de promover uma exposição daquele artista mineiro no Rio de Janeiro, no ano de 1983. O último exemplo (Caso 2) é testemunhal. Traz o relato da lojista Chindler e com seu exame pretendo dar relevo aos aspectos subjetivos da atuação do colecionador Jacques Van de Beuque.

4.3.2.1 Caso 1

Como parte das atividades da loja Trem de Minas, Marlene programa exposições de artistas selecionados por ela. Estas exposições são divulgadas através de "folders" e a apresentação dos artistas é feita por críticos como Lélia Coelho Frota ou Walmir Ayala²¹. Nos últimos anos Marlene tentou realizar alguns projetos com Jacques Van de Beuque, inclusive uma exposição de Maurino, conhecido como o *Mestre do Barroco mineiro*. Jacques já o conhecia mas, ao montar na África (Nigéria, Lagos, 1976) uma exposição - Pavilhão Brasileiro no Festival de Arte Negra - (cujá curadoria foi de Clarival do Prado Valladares) que incluía seus anjos, ficou apaixonado. Ao voltar, Marlene lhe propôs que a ajudasse a promover uma exposição daquele artista.

Foi levada a sugestão a Maurino que aceitou. Como ele não tinha obras disponíveis para a empreitada, acertou-se que Van de Beuque financiaria todo seu trabalho durante alguns meses, em troca de uma ou duas obras produzidas. As demais, o artista venderia durante a exposição.

²¹Exposições: 1) Madeira à moda mineira. Rio de Janeiro, setembro, 1988. Apresentação de Walmir Ayala. 2) Esquina do barroco. Rio de Janeiro, setembro, 1991. Apresentação Lélia Coelho Frota. Ver Apêndice.

Mas o empreendimento não foi adiante porque Maurino passou a produzir peças

apressadas, diferentes de seu estilo (Eufrásio, 1993)

e Jacques o criticou por isso. Maurino não aceitou as críticas e *simplesmente* cancelou o compromisso.

Todo o dinheiro investido por Jacques foi perdido (idem).

O que faz a lojista confirmar sua tese:

Não é fácil trabalhar com eles. São geniosos. Se têm uma opinião, não mudam. Mas se der na telha, eles pegam seu trabalho mais bonito e levam para o chão da praça onde vendem por qualquer preço (ibidem).

A atitude do artista, que a lojista critica, é fruto da própria constituição do mercado de arte e parece confirmar a assertiva de Bourdieu (1992, p.103):

(...) no momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os (...) artistas têm a possibilidade de afirmar - por via de um paradoxo aparente - ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística.

Neste sentido, quando o artista vende o *trabalho mais bonito* (e, portanto, valioso monetariamente) por *qualquer preço*, ele está afirmando sua vontade singular, sua liberdade e autonomia. Com o que Jacques Van de Beuque parece concordar. No livro "Arte Popular Brasileira", de sua autoria, lançado em Frankfurt, Alemanha, na Feira do Livro (1994), compara o artista e o artesão sustentando:

ao artista é permitido ser irracional. Ao artesão não (Beuque, 1994).

E, mais adiante completa:

a grande definição de arte está na capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir sensações e sentimentos (idem).

Em sua visão marcadamente romântica - onde

o indivíduo, na sua integridade é quem orienta o olhar estético (Ortiz, 1991, 64)

- o homem prevalece sobre o objeto:

A maior expressão da arte popular brasileira, porém, não reside no objeto produzido, e sim na figura do artista, não apenas em sua capacidade criadora, mas em seu comportamento em relação à vida. (Beuque, 1994, p.32)

Mas no processo enfocado aqui, a ausência de consenso com relação ao que cada um considerava válido não permitiu que o objetivo comum fosse atingido. Porque o artista produziu uma obra diferente daquela que o caracterizava como tal aos olhos do colecionador? As razões disto nunca saberemos , mas ao *mudar seu estilo* Maurino parece se perceber

enquanto produtor independente, dotado de um gênio criador (Ortiz, 1991,p.64)

e compactua com o mesmo ideário que anima Van de Beuque. No entanto, se todos comungam da mesma ideologia, por quais motivos o projeto não se conclui como previsto inicialmente? Para aprofundarmos esta questão, traremos alguns dados da realidade de Maurino de Araújo.

Oriundo de pequena vila em Minas Gerais, iniciou-se na cerâmica, passando para a madeira muitos anos depois. Sua obra torna-se conhecida a partir da década de 70,

pela vigorosa retomada da etnicidade do negro, através da reinterpretação da imaginária barroca mineira (Frota: catálogo da Exposição de 72 obras de arte, Trem de Minas, 1991).

Transferindo-se para Belo Horizonte,

num claro processo de mudança social (Frota, 1991),



IL 18. Vista da entrada principal da Casa do Pontal.
Fonte: Foto da autora (1995).



IL 19. Bom dia, Zé Caboclo. Alto do Moura, PE.
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. A arte popular brasileira. Câmara Brasileira do Livro, 1994.

chama a atenção a rede de parentesco que marca seu grupo de discípulos e seguidores. A par da adoção de um estilo de vida urbano, a manutenção de uma forma de trabalho, onde a cooperação familiar é intensa, e a presença da vivência e imaginário rurais em sua obra, aponta para a predominância de uma maneira tradicional e não-moderna de produzir e viver. No entanto, a transferência para a cidade grande - a adaptação à ela - e a afirmação de sua vontade individual a despeito da forma de trabalho coletiva, podem ser vistos como evidência de um desejo de integração a uma forma de viver diferente daquela de sua origem, e, portanto, da convivência de interesses e valores contraditórios.

Quando produz comunalmente uma obra e aceita ser financiado pelo *mecenas*, está sob a regência dos valores tradicionais. No entanto, quando recusa as críticas do colecionador-mecenas e não aceita o questionamento de sua vontade - e o não reconhecimento de seu *gênio artístico* - o que está em operação são valores individualistas modernos.

A análise deste fato, ocorrido em 1983, nos permite verificar os variados acordos que se processaram neste exemplo de negociação frustrada da realidade:

1 - artista, colecionador e lojista, por diferentes razões, partilham da crença sobre o valor especial do trabalho de arte;

2 - Como o projeto se baseia num conhecimento prévio das obras do autor, está implícito um acordo do ponto de vista estético - ou seja, ao convidar Maurino para fazer uma exposição está suposto o reconhecimento do valor estético de suas obras;

3 - o que deriva um novo acordo: a partir da existência concreta e da análise da obra, revela-se a concordância estética entre os três agentes;

4 - ao formularem o projeto fica subentendido a aceitação de um trabalho cooperativo entre todos. A divisão de trabalho necessária para que houvesse um acordo ocorre;

5 - como não houve explicitação do tipo de obra desejado na formulação do projeto, está subjacente a suposição da liberdade de criação. Almeja-se que o artista exerça o seu gênio - pois não houve interferência - nem da lojista, nem do colecionador - para que Maurino produzisse uma determinada obra. Mas está suposto que o artista produzirá aquelas obras que o tornaram merecedor do nome de "artista" e estimularam a concepção do projeto.

Há um universo de valores comuns que embasa a transação e torna desnecessária a feitura de um contrato formal para regulamentar o papel de cada um²².

Todos os participantes na criação do trabalho de arte e os membros da sociedade em geral, concordam em que fazer arte requer um talento especial, uma dádiva que poucos têm e alguns mais do que outros (Becker, 1982, p.14).

No entanto, é a própria suposição da concordância que gera a discordância criando uma situação paradoxal pois, a despeito de partilharem de valores comuns quanto ao papel do artista, quando Maurino traduz a liberdade de criação e experimentação para o seu centro de referência - para seu universo de valores -, isto redundando em

mudança de estilo, forma de trabalhar, resultado e qualidade final (Eufrásio, 1993).

²²Também o fato da cultura popular ser transmitida notadamente por via oral pode ser considerado.

E a empreitada fracassa por aquilo que parecia poder conduzi-la ao sucesso, ou seja, pela suposta concordância entre todos os envolvidos.

Para compreendermos as prováveis razões do impasse, seria necessário ouvir o artista Maurino, o que não foi possível. Entretanto uma das causas a ser considerada é estarmos lidando com um universo em constituição onde as convenções não são claramente partilhadas. O que nos leva a considerar a possibilidade de Maurino não estar plenamente socializado no código do mercado e deste mundo de arte onde,

As pessoas que entram em cooperação para produzir uma obra de arte geralmente não decidem as coisas a cada ocasião que elas surgem. Ao contrário, baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram habituais, acordos que se tornaram parte da maneira convencional de se fazer as coisas no mundo das artes (Becker, 1977, p.212).

Por outro lado, quando o colecionador - para quem

a maior expressão da arte popular não reside no objeto (...) e sim na figura do artista (Beuque, 1994)

quer deter o privilégio da palavra final está lidando ambigualmente com valores excludentes de legitimação da obra de arte.

Ainda que não seja o caso, pois Van de Beuque não impôs uma direção à Maurino - apenas recusou o que ele propunha como arte e que era diferente do que produzira até então - vale lembrar que

a arte adquire nas sociedades modernas uma autonomia que não desfrutava anteriormente (Horkheimer, 1991)²³.

Em 1445, por exemplo, o contratante de um trabalho de arte poderia impor algumas regras tais como: cores a serem utilizadas, tipos de tinta, composição cênica, etc... (Becker, 1982, p.19). Hoje, assumir esta exigência é transgredir o acordo sobre o trabalho do artista e quem se submete a este tipo de regra, passa a pertencer a outro mundo correlato tal como o dos trabalhos de publicidade, de comunicação visual, ou propaganda, ou seja, ao mundo de arte que integra o que Bourdieu (1992, p.116) denomina de sistema da indústria cultural²⁴.

É da ordem da convenção no campo das “artes plásticas” - enfocadas como integrantes do sistema de artes médias - considerar que no trabalho de arte prevalece a invenção individual. Nesse sistema e, no contexto dessa dissertação usamos a idéia de rede cooperativa para enfocar sua legitimação como um gênero de produção plenamente inserido no campo das artes plásticas contemporâneas.

Entretanto, como se trata de um sistema em vias de consagração - o sistema que define o campo da arte popular - é contraditório tomá-lo como um sistema autônomo, projetando sobre ele características e convenções definitivas. Existe uma alternância de valores que são legitimados enquanto correspondem às expectativas²⁵. Neste contexto a continuidade é difícil e a estabilidade não existe.

²³Horkheimer, M. apud Ortiz, 1991, p.66 .

²⁴A criação das fantasias do carnaval carioca, da forma como é mostrado por Maria Laura V. de Castro Cavalcanti (1994) é um exemplo da ação das redes cooperativas na criação do trabalho de arte, visto sob o prisma da indústria cultural. O chefe da equipe de adereços, Geraldo, assume que sua arte é “viajar e criar na cabeça do Renato (o carnavalesco)”. Na confecção de fantasias, pessoas de formações diversas e trabalhadores “temporários” contribuem para a “viagem” do carnavalesco, da mesma forma como numa novela, onde “o diretor tem que fazer em cima do que está escrito”. (CAVALCANTI, 1994, p.178).

²⁵ “Embora padronizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Elas não especificam um conjunto inviolável de regras ao qual todo mundo deve se referir ao estabelecer questões sobre o que fazer.

Portanto, quando Maurino resolve “fazer o que quer” , e recusa a continuidade formal e temática - às vezes até sem consciência total do resultado a que chegará, o efeito é a subversão da expectativa. Apesar de todos ocuparem os papéis certos o consenso não se estabelece. O artista cumpre sua função de extrapolar limites, ousar novas maneiras de trabalhar... Se dá o direito de propor algo que redunde na destruição daquilo que o consagrava aos olhos do colecionador e da lojista como artista.

Sua ação foi diagnosticada pela lojista como *mudança de estilo, trabalho apressado, sem gosto* e pelo colecionador como *obra de má qualidade, desinteressante, sem sua marca pessoal*.

No balanço, o que se verifica é que assim procedendo Maurino corre o risco de, no limite, não ser mais reconhecido como artista por essa rede onde seu trabalho até então é recebido como tal. Por outro lado, essa reação parece ser a única saída lógica possível pois, se ao invés disso reconsidera sua proposta estética e aceita a recusa de Jacques, se defrontará com a impossibilidade de permanecer no “seu” mundo das artes e no do próprio Jacques - já que estará conferindo à outro o poder de dizer o que é e o que não é arte em sua produção. Estará negando sua possibilidade de produzir

um trabalho de caráter único e de qualidade inestimável.
(Becker, 1982, p.14)

que - finalmente - o caracteriza como artista. Nessa relação triangular de troca, os termos da troca pareciam estar claros até o momento em que se percebe - na obra - que não estão: o substrato que mantém a relação se

Mesmo quando as indicações parecem bastante específicas, deixam muitas coisas não colocadas, que são resolvidas por referência a formas costumeiras de interpretação, por um lado, e através de negociação, por outro (BECKER, 1977, p.214).

rompe. Apesar da frustração, a atitude de Maurino consubstancializa a crença comum de que

as pessoas com talento não podem se sujeitar às restrições impostas à outros membros da sociedade (Becker, 1982, p.14).

Portanto, esse dissenso é também a afirmativa da posição de Maurino como artista, concordando novamente - neste aspecto - com o ponto de vista do colecionador - que apesar de recusar aquelas obras (circunstancialmente?) continua vendo-o como tal.

E por que Jacques Van de Beuque não inclui nenhuma obra sua na coleção?

Apenas porque as obras que eu quis comprar não consegui (Beuque, 1993).

4.3.2.2 Caso 2: O olho que ensina a ver

Ana Maria Chindler afirma que aprendeu a conhecer uma obra de boa qualidade observando, primeiro a atuação de dois importantes lojistas de São Paulo, Jacques e Maureen Bisiliat e, depois, as escolhas de obras efetuadas por Jacques Van de Beuque:

Desenvolvi meu padrão de sensibilidade olhando a loja "O Bode", em São Paulo. Eu ia e ficava admirando (Chindler, 1993).

Só muito tempo depois veio a conhecer os donos da loja "O Bode"²⁶.

...eles formavam uma dupla de extremo bom gosto. A loja era linda...(Chindler, 1993).

Entretanto, no período inicial da loja Pé-de-Boi, Ana Maria admite que a pessoa que mais a influenciou foi o colecionador Jacques Van de Beuque:

No princípio precisei do seu olho. Eu via e gostava de algo: checava com Jacques que aprovava ou não (Chindler, 1993).

Esta influência pode ser exemplificada com o caso do artista Ulisses Pereira Chaves, de Carai, MG. Ao conhecer seu trabalho Ana Maria apaixonou-se. Entusiasmada planejou realizar uma exposição no Rio de Janeiro e comprou todas as peças que pôde. Mas a certeza inicial se abalou ao voltar da viagem. Na dúvida sobre sua própria intuição, buscou em Jacques o apoio do "expert":

Jacques ficou calado. Pegava uma peça e punha de lado, e depois outra e mais outra. Separou vinte delas. - Essas eu quero. Isso foi todo nosso diálogo sobre o Ulisses. Se

²⁶Hoje, com a morte de Jacques Bisiliat, a loja foi fechada. Maurenne é a diretora do Memorial da América Latina, em São Paulo, SP.

ele queria era porque era bom. E fiz a exposição confiante (Chindler, 1993).

Um outro caso ocorreu com a obra de outro autor desconhecido para a lojista: Amadeu. Em viagem por Alagoas, Ana Maria visitou o Museu Théo Brandão, em Maceió. Lá viu uma série de figuras de madeira que formavam uma banda de pífaros. Perguntou pelo autor. Indicaram onde ele poderia ser encontrado: em Delmiro Gouveia, uma pequena cidade a cinco horas de Maceió:

Ao chegar a única referência que eu tinha era que ele morava na Antiga Rua do Trilho. Lá chegando não encontrei pessoa que pudesse indicar onde ficava a tal rua. Ninguém conhecia. Andei duas horas por vielas emburacadas. Rodei a cidade inteira e o que achei foi uma pessoa à morte. Ele estava deitado no chão de um barraco, cercado de cacos de vidro por todos os lados. Estava sem comer há tempos, fraco, mas me ofereceu as peças para comprar. Eram nove peças inacabadas, quebradas, sujas. Perguntei o preço. Ele disse 1. Isso mesmo: 1. Não sabia de moeda, nem de valor. Seu preço se confundia à unidade de cada objeto. Ali eu via loucura, dor, uma obra enraivecida. Impactada, paguei e saí. Fui a uma mercearia. Comprei leite, mantimentos, a comida que encontrei e trouxe. Eu tinha que ajudá-lo e esta foi a forma que encontrei. Deparar-me com sua condição de doença e indigência deixou-me muito triste. Por mais que coisas semelhantes aconteçam, a gente não se acostuma.

De volta ao Rio de Janeiro, chama Van de Beuque para vê-las. Coloca as peças enfileiradas sobre a mesa e pede sua opinião:

Jacques sentou num banquinho: durante uma eternidade seu olho ia de uma em uma. Então, perguntou:

-Quanto você quer por elas?

Respondi:

-Não estão à venda. Eu não comprei, não posso vender.

Ele tornou a dizer antes de ir embora:

- Eu te dou uma semana para dizer o preço. Eu quero ter essas peças.

No dia seguinte, tomei uma decisão e liguei para ele.

- Olhe. Não vendo as peças. Te dou. Porque não paguei por elas e é uma forma de homenagear o artista. Elas vão para a Casa do Pontal de presente. Só faço uma condição. Quero ficar com uma delas para mim.

Jacques brincou:

-Ah! quer ficar com a mais bonita.

- Não - eu disse. Você escolha. Para mim é indiferente.

Jacques voltou à loja. Olhou de novo uma por uma. Elas tinham uma inscrição em baixo. Ele demorou, demorou e por fim deixou a minha lá. Junto, deu um cheque e não admitiu que eu recusasse.

- Você já me deu um presente inestimável - ele disse.

Quando eu abri e vi o valor quase caí de costas. Com aquele cheque Jacques cobriu o custo da minha viagem.

Pergunto a Jacques por qual motivo não aceitara a oferta de Ana Maria. Ele diz que, o relato da situação do artista foi comovente. Entretanto, quando foi chamado para ver as peças, concentrou-se nas qualidades formais, como sempre fazia:

Como habitualmente Ana Maria me chamava para mostrar peças com o intuito de vendê-las, talvez na época eu nem tivesse percebido tratar-se, para ela, de uma situação excepcional. Ao longo do tempo ouvi e presenciei histórias muito tristes pois a vida dos artistas inclui, quase sempre, muito sofrimento (Beuque, junho, 1996).

Ou seja, havia uma convenção que marcava a relação colecionador/lojista: onde Jacques era solicitado como um comprador especial - a quem, possivelmente as obras melhores e de maior valor monetário eram habitualmente oferecidas - inexistindo uma prática diferente dessa. Portanto, a força do acontecimento vivido pela loja não teve o impacto necessário para produzir uma quebra de acordo. Jacques não percebeu que estava diante de uma situação excepcional onde a loja propunha uma mudança circunstancial de papéis. Como a seu ver as obras eram valiosas, ele pagou caro por elas, sem levar em conta que o valor oferecido correspondia ao custo de toda a viagem da loja.

4.4. O OLHAR DO COLECIONADOR

Qualquer coleção revela paixões e preferências, o que fatalmente implica em maior destaque para alguns artistas. Adalton Fernandes Lopes (Niterói, RJ, 1938) e Antônio de Oliveira (Belmiro Braga, MG, 1912) apresentam o maior conjunto de obras em exposição o que pode ser justificado pelo fato de ambos morarem nas cercanias do Rio de Janeiro e manterem um ritmo intenso de trabalho. Sem querer reduzir a uma mera questão prática a particularidade da contribuição individual desses autores no interior da coleção, não restam dúvidas que estes dois fatores conjugados possibilitaram uma troca mais constante e um acompanhamento mais próximo de suas produções.

No que tange à presença das diversas regiões do país, sobressai a extensão de obras oriundas da região nordeste - com a melhor e mais completa ilustração. A meu ver, essa evidência não deve ser justificada apressadamente. Pelo contrário, tal fato pode constituir substrato valioso na análise da produção reunida, se nos perguntarmos por seu significado. A maneira como uma coleção se constitui pode fazer compreender não só a produção artística de grupos específicos como orientar a aplicação dos conceitos utilizados em sua análise²⁷.

A coleção Van de Beuque se forma prioritariamente a partir do relacionamento intenso mantido por seu autor e os artistas populares cujas obras a integram. Os relatos abaixo, contextualizam algumas circunstâncias em que o contato entre colecionador e artistas se fizeram:

(1) *Antônio Poteiro (Antônio Batista de Souza, Braga, Portugal, 1925) surpreendeu-se ao ver uma de suas primeiras peças aqui. Há quarenta anos ela a deixara no mercado de Anápolis (GO) para ser vendida e nunca soube quem comprou. Quando se deparou com ela aqui, ele chorou. É superemocionante. Eles estão acostumados a ver as peças no chão, nas feiras, no mercado... Quando eles vêem a peça valorizada, num ambiente como o da Casa do Pontal, com a dignidade que elas merecem, eles ficam muito felizes.*

(2) *Uma das expressões mais gratificantes que ouvi foi dita pela Ciça, de Juazeiro. Saindo da Casa do Pontal, chorando, com o braço apoiado no meu, ela disse: "Às*

²⁷Cf. Rosza W. Vel Zolads. Desenhos espontâneos Karajá. Edit. Univ. Santa Úrsula, Rio de Janeiro, 1987.

vezes a gente se pergunta porque faz as coisas. E, de repente, a gente sabe" (Beuque, janeiro, 1993).

Entretanto, essa proximidade evidenciada pelo prazer da convivência, nunca o impediu de exercer críticas e despudoradamente rejeitar obras que, em sua opinião, não condiziam com a estatura de determinado artista²⁸.

Esse olhar especial que é atribuído a Jacques Van de Beuque tem sua razão de ser. De fato, não se dá fortuitamente a descoberta da arte popular por ele. Na verdade, essa percepção é resultado de um espírito voltado, desde a mais tenra adolescência, para as questões da arte. Perfeitamente engajado em seu tempo e, portanto, na modernidade, Jacques teve sensibilidade para perceber a riqueza de uma legítima expressão artística que se oferecia a seus olhos no país que escolheu para viver.

Van de Beuque é fruto da urbanidade. Nascido numa região altamente industrializada do norte da França, sua trajetória permite entrever a pessoa obstinada que soube somar experiências e construir uma obra de grande significação cultural.

O fato de ser estrangeiro não pode ser ignorado na sua história. Até o advento da segunda guerra mundial, Paris converte-se de tal maneira no centro das artes plásticas e em gerador de novos movimentos, que se fala numa Escola de Paris, para englobar todos os artistas do ocidente que sofreram influências francesas. É neste ambiente que seu espírito é forjado.

²⁸Exemplificamos no Estudo de Caso (Caso1).

Sua vinculação com intelectuais e artistas de vanguarda, brasileiros e estrangeiros, desde o momento de sua chegada, o conectaram às discussões mais emergentes da elite intelectual no país²⁹.

A concretização da Casa do Pontal pode ser vista como integrando um esforço cultural abrangente, formulado desde o princípio do século com os movimentos nativistas. No Brasil, esse movimento tem como expoentes a Semana de Arte Moderna (1922) passando pelo Tropicalismo (década de 60/70), pelas exposições de arte popular organizadas pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 1951, (tendo à frente Cecília Meireles), àquelas presentes na V Bienal de São Paulo (Bahia no Ibirapuera, 1959) e no Museu de Arte de São Paulo (A mão do povo brasileiro, 1969), sob a curadoria de Pietro Bardi e, finalmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Arte Popular Brasileira, 1976), essa última já com a totalidade do acervo de Jacques Van de Beuque³⁰.

²⁹Ver o catálogo da Exposição TEMPOS DE GUERRA (Hotel Internacional/ Pensão Mauá) - Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Galeria de Arte do Banerj. Março/Abril de 1986. Essa exposição reuniu 135 obras realizadas naquele período e ampla documentação textual e iconográfica. Na apresentação lemos: "Nenhum país, pode prescindir da contribuição estrangeira, nos campos tecnológicos, econômicos e políticos. Essa contribuição é mais necessária ainda no plano da arte, que é patrimônio comum da Humanidade, situando-se acima das Nações e das ideologias. O Rio de Janeiro, cidade aberta e generosa, sempre acolheu com carinho e admiração os artistas estrangeiros que para aqui vieram espontaneamente ou premidos por condições adversas. E, ao mesmo tempo que lhes ofereceu condições de trabalho e criação, soube aproveitar sua contribuição para o desenvolvimento cultural. Essa exposição é a melhor prova disso."

³⁰Ver Cronologia.

4.4.1 Linhas de fronteira

Ao analisar a atuação de Jacques Van de Beuque como colecionador, por diversas vezes iluminamos o fato de tratar-se de um “estrangeiro”.

No livro “O Tempo das Tribos”, Maffesoli discute a questão do Estrangeiro, partindo dos estudos realizados por Simmel³¹, tendo por objetivo discutir o policulturismo na modernidade e pós-modernidade. Este autor particulariza em muitos momentos o caso do Brasil, onde o multiculturalismo é acentuado graças à miscigenação e à mobilidade, em todos os sentidos do termo, já apontadas por Gilberto Freire no clássico “Casa-Grande & Senzala”³².

Maffesoli não vê como ignorar o conceito sociológico do “estranho” e do “estranhamento”, tão utilizado na pesquisa antropológica (e na problematização do trabalho de campo), quando reflete sobre a tendência da cultura atual para o que chama de “neotribalização”. Diante de uma cultura multifacetada, aponta a proliferação de pequenos núcleos através dos quais as múltiplas culturas presentes numa megalópolis moderna podem se constituir e expressar.

Lembrando que na língua francesa l'étranger é simultaneamente estrangeiro e estranho, observa a emergência desses

³¹Ver a propósito de G. Simmel, cf. L'école de Chicago, Paris, Aubier, 1984 apud MAFFESOLI, M. O tempo das tribos. Forense Universitário. Rio de Janeiro, 1987, p.226, nota 17.

³²FREIRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. Record. Rio de Janeiro, 1994.

“núcleos de afinidade” (as tribos urbanas) como sintoma da irreversível globalização da sociedade atual, o que faz com que a experiência de “ser um estrangeiro” (vista pelo viés da diferença de hábitos e costumes, que independem da nacionalidade) seja vivenciada e valorizada pela maioria das pessoas:

essa intrusão da estranheza pode funcionar como anamnese: ela lembra a um corpo social, que tinha tendência a esquecê-lo, que ele é estruturalmente heterogêneo; mesmo que, por facilidade, tenha tido a tendência de dirigir tudo para a unidade(Maffesoli, 1987, p.150).

Mas no senso comum, tal qualificação conserva a ambigüidade provinciana: se por um lado, “o estrangeiro” é aquele que faz circular as idéias, por outro, é o “invasor” contra o qual devem ser tomados certos cuidados, para que não ameace o equilíbrio do grupo de origem. Os pesquisadores Ferreira e Lima (1994) chamam a atenção para a manifestação desse gênero de dúvida, quando se trata de qualificar Jacques Van de Beuque. Detectam “uma certa curiosidade”, que pode ser vista circunstancialmente como motivada pela “desconfiança” ou por um “interesse efetivo”, presente entre aqueles que “ouvem falar” de Jacques Van de Beuque mas “desconhecem sua história”:

Afinal, quem é esse francês? O que faz no Brasil? Por que sua dedicação à arte popular? (Ferreira, Lima, 1994)³³

Sem pretender esgotar tema tão complexo, esperamos que os fatos aqui analisados possam contribuir para esclarecer parte dessas questões pois, aqui é o próprio “sentido de estranhamento” iluminado pela distância (sócio-cultural e geográfica, entre outras) que opera as transformações. Nesta dissertação enfocamos positivamente o papel de mediação operado por esses “estranhos à cultura local”:

Aquilo que se esgota, mesmo na sua completude, necessita de uma disfunção vinda do exterior, para que se dinamize. A maior parte do tempo, aliás, o elemento estranho não faz senão atualizar uma potencialidade que se havia negligenciado ou reprimido. Na lógica que indiquei acima, a tensão e o paradoxo são, portanto, necessários, algo assim como uma poda que permite a árvores esgotadas dar novamente belos frutos (Maffesoli, 1987, p.150)

A nosso ver, em relação à arte popular brasileira, o recorte feito por Jacques, somado às suas iniciativas pela concretização da Casa do Pontal, inscrevem-se num movimento a favor da inclusão da atividade popular no campo específico das artes plásticas. Se observamos tal movimento, que se inicia justamente através da intermediação de outros

³³FERREIRA, Claudia Márcia e LIMA, Ricardo Gomes in Casa do Pontal: a obra de um francês. Piracema - Revista de Arte e Cultura. Nº3. Ano 1994.

“estrangeiros”, percebemos que sua atuação funciona como elemento constitutivo de novas ligas culturais (produto da estreita união de elementos diferentes), a exemplo do que ocorre na fundição das ligas metálicas (Chartier, 1990,56).

As duas cronologias apresentadas no anexo permitem relacionar a vida e atividades de Jacques e os acontecimentos privilegiados que contribuíram para dar maior visibilidade à produção artística popular no Brasil.

4.4.2. O tratamento do Espaço

Ao analisar a ordenação do espaço na Casa do Pontal, verificamos que a idéia de tornar a coleção pública se concretizou a partir dele. Antes de Jacques ter uma visão conceitual, a prática já estava estabelecida. Esse traço possibilita o encontro de mais um vínculo entre Van de Beuque e os artistas populares, pois, da mesma forma que eles, não perseguiu um objetivo conceitualmente claro. Talvez, as mesmas palavras ditas por Ciça, que o impressionaram, pudessem ter sido ditas por ele:

A gente não sabe porque faz. E, de repente, a gente sabe (Ciça).

Em meio à profusão de estilos e gêneros, avulta a importância do construir que perpassa a exposição. Mesmo inaugurada

oficialmente, a Casa do Pontal ainda não está pronta, caracterizando-se como uma obra aberta a constantes interações.

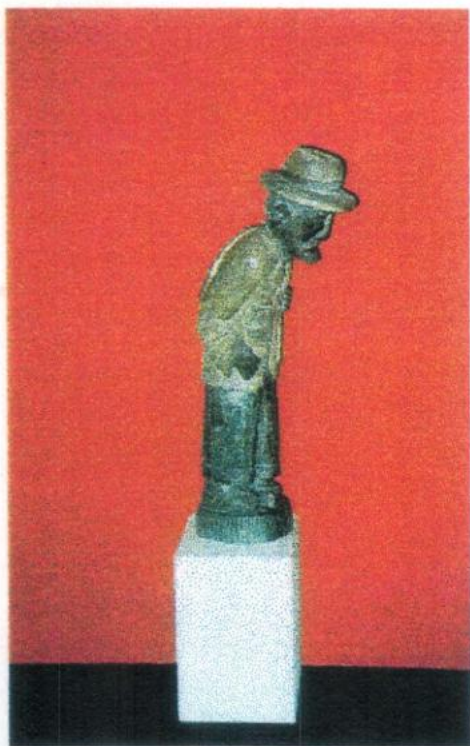
A primeira classificação, feita ainda antes da primeira grande obra na Casa do Pontal, não tinha uma sequência de leitura. Organizei em função das peças mais bonitas, buscando uma harmonia estética entre as figuras principais. Tinha muitas opções (classificar por região, estilo, autor, etc...) mas preferi o efeito visual.

O circuito atual da exposição permite ao visitante uma visão geral de grandes blocos temáticos onde é exaustivamente abordado cada assunto tratado. A partir da entrada, dispõem-se nesta ordem, 17 blocos: Atividades profissionais/ Mestre Vitalino/ Ciclo da Vida/ Brasil: Festa Popular/ Festas folclóricas/ Jogos e Diversões/ Adalton Fernandes Lopes/ Antônio de Oliveira/ Garrafas de Areia e Bichos/ Arte Incomum/ Carrancas/ Cangaço/ História do Brasil/ Religião/ Sincretismo/ Ex-voto e Sambódromo³⁴.

Mas até chegar a essa organização, Jacques passou dois anos procurando encontrar um sentido lógico:

Durante grande tempo hesitei entre começar com religião ou trabalho. A meu ver, as duas grandes necessidades humanas, que estão na base de qualquer cultura. Optei pelo trabalho, porque é o mais óbvio: para sobreviver tem que trabalhar! Cheguei a me questionar se essa importância que eu dava ao trabalho não vinha da minha formação européia. Então solucionei isso, ampliando a noção de trabalho que é apresentada na própria arte

³⁴Ver Apêndice.



IL 20. Velho. Bigode (José Alves da Silva).
Olinda, Fonte: Foto da autora.



IL 21. Vista do espaço interno do setor Cangaço.
Fonte: Foto da autora.



IL 22. Fotógrafo. Luís Antônio. Alto do Moura, Caruaru, PE.
Fonte: Foto da autora (1994)

popular. De um lado, coloquei as profissões "liberadas" e, do outro, as liberais. Ou seja, numa mesma família (trabalho), o humor separa de um lado, o ladrão de galinha, o bêbado, o delegado e, do outro, os assalariados, os operários, os médicos e professores (Beuque, março, 1996).

A presença de cada peça no circuito de exibição é fruto de reflexões onde pesam vários critérios:

(1) Resolvi abrir a exposição com o violeiro porque tudo que é manifestação do povo tem um violeiro acompanhando. Isso é típico do Brasil. Em segundo lugar, é uma peça de Mestre Vitalino. Em terceiro, é uma peça pequena. Porque a maioria das peças do Pontal são pequenas. Além disso, essa obra de Vitalino foi divulgada pela revista da UNESCO em toda parte do mundo.

(2) Encerrando o ciclo da vida, localiza-se o espaço da morte. Tive muita atenção com esse tema. Por isso, fiz a sala recuar do circuito. Então, o sujeito sai do ciclo da vida, vê o Velho, do Bigode³⁵, e entra na festas (Brasil - festa popular). Não o obrigo a passar por lá. Pode passar por fora e deixar para mais tarde. Entra quem quer. Assim também ocorre com a sala do sexo. É opcional (Beuque, março, 1996).

O impulso por realizar e o prazer pela disposição, pela harmonia, pelo conjunto, foi a forma de expressão artística encontrada por Van de Beuque. A solução encontrada por ele para integrar dois temas que lhe pareciam difíceis dá conta de seu poder de inventividade:

³⁵ Bigode (José Alves da Silva). Olinda, Pernambuco.

A mais difícil de interligar foram as figuras de proa dos barcos do rio São Francisco (as carrancas) e o cangaço. Era preciso simultaneamente que eu tivesse um forte poder de síntese e abstração. Então, fiz a passagem por fora, pela parte externa, pela vegetação dos jardins. A questão da Religião não foi tão complicada porque pude colocar uma separação física - automática - onde a idéia de planos se tornou concreta. No alto, está o plano divino. Depois do final dos finais, que é a religião e a fé (no alto), a gente desce para o samba - porque é, como digo: Tudo no Brasil acaba em samba (Beuque, março, 1996).

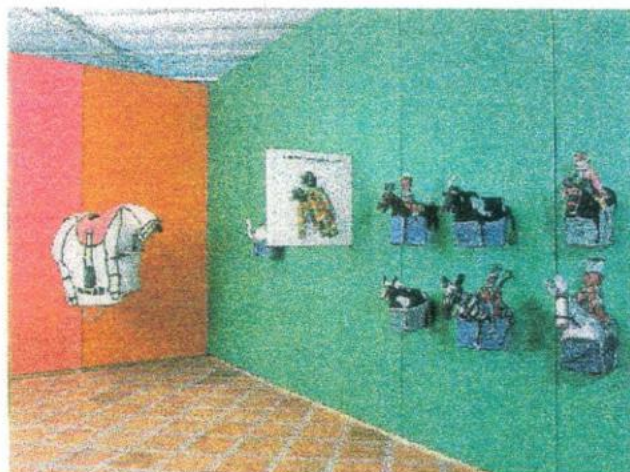
A estruturação do espaço interno, a disposição das peças, a exploração das relações entre figura e fundo, para citar apenas alguns, quebrou a assepsia que costuma caracterizar os ambientes destinados às mostras.

Não há muito mistério. A abordagem tem que ser, preferencialmente, frontal. O público vê o que está na frente. Lateralmente não há uma abordagem muito boa. Um outro aspecto, fruto da minha experiência com todo tipo de exposição, é que as pessoas não costumam ler no Brasil. Prevalece uma cultura muito visual. Ao contrário, o estrangeiro lê tudo. Muitas vezes reclamam de falta de informações porque as pessoas olham e nem reparam que ela existe. Plantei as cores com essa finalidade: realçar peças, famílias de peças e planos de interesse (Beuque, março, 1996).

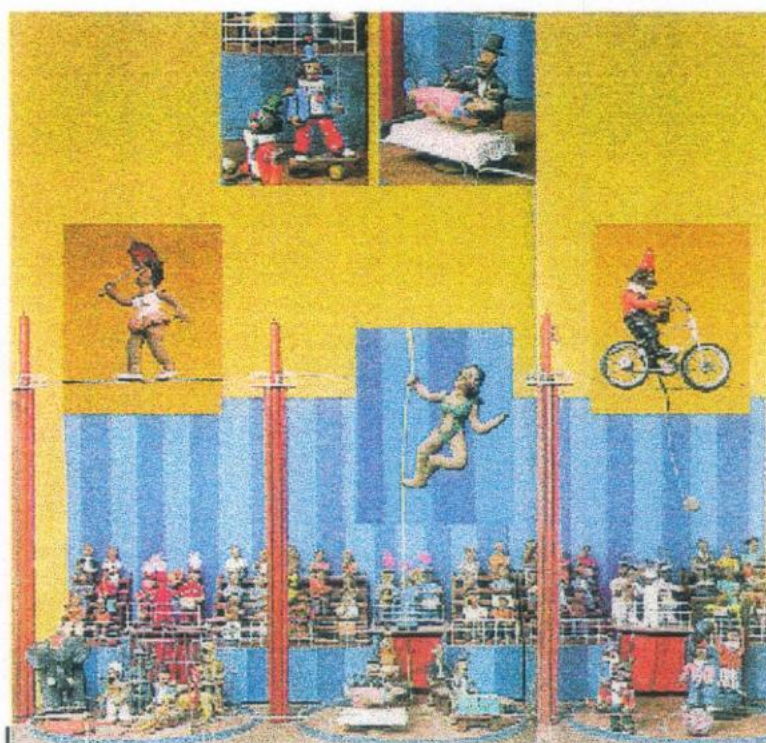
Jacques Van de Beuque criou uma ambientação visual arrojada para abrigar a ousadia da arte popular brasileira. Misturou cores vivas produzindo efeitos de tropicalidade, traduzidos em geometrizações e insinuando sua adesão ao movimento modernista.



IL 23. Lampião e Maria Bonita.
Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.



IL 24. Detalhe da galeria. Setor Brasil/ Festa Popular. Casa do Pontal.
Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.



IL 25. Circo. Adalton Fernandes Lopes. Niterói, RJ.
Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.

Utilizando exaustivamente as dimensões de altura, largura e comprimento, surpreendendo na harmoniosa integração do interior com o exterior, ultrapassa a simples exposição de objetos permitindo o envolvimento do observador. O abandono do porto seguro das cores neutras e das concepções tradicionais deve ser creditado à sua experiência em publicidade, com montagens de exposições, onde pôde realizar um trabalho impactante e personalizado.

Esse conjunto de fatos fornece elementos que objetivam a compreensão acerca da complexidade que envolve o projeto de implantação de uma instituição cultural de tal porte.

Por estas razões, a Casa do Pontal pode ser lida como uma obra de arte, em si, um projeto artístico, sem objetivos funcionais. pois, para Van de Beuque, ela parece ser tão funcional quanto o é um crucifixo.

Quando Jacques Van de Beuque abre a Casa do Pontal à cidade do Rio de Janeiro, a cidade que

generosamente o adotou (Beuque, janeiro, 1993),

propõe-se a dividir com todos seus habitantes este amor recebido pois

dar significa fazer do outro um doador e ambos compartilham de haver trazido algo à vida (Fromm, 1990)³⁶.

Ao tirar o objeto de seu contexto e exibi-lo aos olhos dos visitantes, Jacques permite, especialmente aos brasileiros³⁷, uma nova

³⁶FROMM, Erich, 1990.

³⁷Acostumados a ver os objetos de arte popular em ambientes informais, os visitantes brasileiros encantam-se com a exibição, parecendo descobrir pela primeira vez a beleza da arte popular. Inúmeros

leitura da produção popular. Livre da contextualização, das amarras do cotidiano, os objetos ganham vida própria, falam por si, se instalam e provocam o aparecimento de novas sensibilidades.

4.5 PORQUE NÃO, MUSEU?

É compreensível que Jacques tenha evitado a denominação “museu” para a “Casa do Pontal”. Adotar esse conceito, na sua visão, implicaria em associar o acervo ao tempo passado cristalizando-o como expressão de um tempo que não o presente. E também, aceitar definitivamente a idéia de “bem público”. Essa recusa, se por um lado pode servir para reforçar nossa argumentação acerca da ambigüidade (exibir/reservar) que marca o colecionar, também demonstra que Jacques não se alheava da crise porque passa o conceito de museu, tão bem expressa por Merleau-Ponty, a propósito do museu imaginário, de André Malraux³⁸:

O museu, vergastando a acepção estática e mórbida de necrópole - acrescenta falso prestígio ao valor real das obras, destacando-as dos acasos, em cujo meio nasceram, e fazendo-nos pensar em fatalidades que guiaram desde sempre a mão dos artistas, como se cada um viesse cumprir o seu papel na história da pintura e não simplesmente fazer a sua obra, quando, na verdade,

confessam em depoimentos deixados no livro de presença sua perplexidade ao “redescobrir” a arte popular através da Casa do Pontal.

³⁸Esse artigo (O sentido dos museus na cultura) de PESSANHA, José Américo Mota, integra a coletânea O Museu em perspectiva. Série Encontros e Estudos 2. Ministério da Cultura/FUNARTE - Coordenação de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, 1996.

o estilo de cada pintor latejava como a pulsação de uma vida, de sua vida, tornando-o justamente capaz de reconhecer todo esforço além do seu. O museu converte essa historicidade secreta, pudica, não-deliberada, involuntária, viva, enfim, em história oficial e pomposa (Merleau-Ponty apud Motta Pessanha, [1988] 1996:29).

No caso da arte popular brasileira, eleger essa denominação implicaria em outras problemáticas além dessa pois, contribuiria para confirmar o equívoco corrente que trata essa produção como produto de uma memória nacional, perdida no tempo, e não, como expressão plástica contemporânea.

Jean Duvignaud, no catálogo da “Exposition Brésil- art populaire contemporain”, realizada em Paris em 1986, afirma justamente que :

Um Brasil novo se faz através do antigo. A modernidade explode no interior do continente. Tudo se transforma sem que se transforme o núcleo vivo desse espantoso país (Duvignaud, 1986, p.8)³⁹

Ao adotar oficialmente o nome “Casa do Pontal”, Jacques preferiu remeter a produção ali reunida ao ideário de intimidade e abrigo: à forma de produção familiar, ao âmbito das relações de proximidade e vizinhança, que é o solo onde se enraíza a arte popular. A palavra “casa” presentifica as imagens da transformação do cotidiano, o dinamismo da vida diária, o labor criativo: terra, água, fogo e ar.

³⁹ Catálogo da Exposição “Brésil - art populaire contemporain”. Projeto Brasil/França (Exposição de Arte Popular no Grand Palais, Paris, 1987).

Roberto da Matta põe em discussão a dialética das categorias casa e rua na sociedade brasileira. Casa e rua, enquanto categorias sociológicas implicam uma oposição e também gradações. Tanto a rua pode ser vista como prolongamento da casa como o contrário: a casa como prolongamento da rua. Em seu estudo, estabelece como zona de transição entre a casa e a rua, a sala de visitas onde

as famílias colocavam em móveis especiais, as cristaleiras, todas as louças da família, numa espécie de exposição permanente (Da Matta, 1983, p. 74)

O fato de Jacques optar por usar a categoria "casa" para referenciar a exposição de seu acervo, parece também ter como finalidade lembrar que se trata de uma coleção privada, que seu autor, guarda (como as famílias guardam os álbuns de família) e exhibe, "em prateleiras de vidro" aos olhos dos visitantes. No texto que abre a exposição, ele enfatiza esse caráter de intimidade, evocando a imagem do "álbum de família":

Um pouco como se fosse uma história em quadrinhos, as peças aqui expostas registram, nos seus mais variados aspectos, a vida do povo brasileiro. É a história de algumas gerações, retratada com fidelidade e contada com humor e poesia:

- nas suas atividades profissionais, liberais ou artesanais, legais ou marginais, individuais ou coletivas, masculinas ou femininas;*
- no seu relacionamento com a família, com a sociedade, com a vida;*
- nas suas tradições, suas alegrias, seus sofrimentos e sua fé;*

Um pouco, também, como se fosse um álbum de família.

A ligação entre casa e rua, marca a vida de Jacques Van de Beuque desde muito cedo: em Paris, e no mundos dos jovens artistas, o ateliê e a casa se fundem num espaço único, rompendo distâncias protocolares entre um e outro espaço. No Rio de Janeiro, mantém⁴⁰ o escritório na mesma casa onde habita desde 1959. Tal fato fez com que vida e trabalho estivessem sempre associados em sua trajetória, a atividade pública regida pelas regras e necessidades do universo familiar, da mesma forma como ocorre na vida dos artistas populares.

Compreender a existência dessas analogias nos permite entender com naturalidade a escolha desse nome e perceber à própria Casa do Pontal como esta zona de transição onde a intimidade do proprietário pode ser revelada ao visitante, mesmo que através de um álbum de família zelosamente conservado e exibido.

Entretanto, ainda que relute em aceitar a classificação - museu - para a Casa do Pontal, ela é identificada como tal. É muito comum as pessoas se referirem à ela dessa forma, na medida em que recebe, catalisa e expõe obras de arte, além de possibilitar a reflexão sobre a arte popular a seus especialistas, que a freqüentam há muitos anos, os quais, de certa forma, vivenciaram organicamente sua estruturação.

⁴⁰Com pequena interrupção (durante o período que o escritório funcionou na R. São João Batista).

O permanente contato mantido por Jacques Van de Beuque com pessoas ligadas aos museus da cidade do Rio de Janeiro denota sua preocupação com as questões formais, que foram se impondo pela necessidade de solucionar problemas relativos ao planejamento e uso do espaço. Trabalhar o espaço exigiu um aprofundamento teórico e fez surgir os contornos de um espaço público para ser usufruído por um contingente de pessoas e transcendente a seu criador.

A museóloga Maria Augusta Machado da Silva (1993) comenta:

Eu sugeri a Jacques que fizesse uma classificação antropológica do acervo. Ele relutou muito em fazer um museu, em deixar que esse nome, ao qual ele impunha muitas restrições, dominasse a coleção e o espaço criado para ela. Mas o gigantismo do acervo impôs que houvesse uma organização, uma reflexão didática. Jacques criou algo que se tornou incontável. A melhor definição para designar a Casa do Pontal não é nem Museu de Arte Popular, nem Museu de Folclore. Na minha opinião, a Casa do Pontal é o embrião de um verdadeiro Museu do Homem. Um museu antropológico, voltado para a arte, cujas peças testemunham uma trajetória não apenas do homem brasileiro mas de toda a humanidade (Machado Silva, 1993).

Em 1976, com a aquisição de uma casa há 30 km do centro do Rio de Janeiro, os fundamentos para tornar o acervo público têm início. Durante quase duas décadas o museu é construído, como "obra de igreja", nos intervalos entre a produção de "stands" para exposições comerciais, que

Jacques Van de Beuque executa para as empresas IBM do Brasil, Xerox do Brasil, e outras.

Neste período, são os amigos que usufruem do acervo, além dos visitantes estrangeiros que sempre aportam trazidos por algum conhecido. Na época (meados de 1980) em que René Gouedic foi adido cultural da Embaixada Francesa, inaugura-se um hábito que se mantém até hoje: a Casa do Pontal torna-se parada obrigatória dos franceses ilustres em visita oficial ao país. Também são recebidas delegações de muitas partes do mundo, parecendo não haver fronteiras no interesse demonstrado por visitantes da América Latina, Moscou, China ou dos Estados Unidos.

No entanto, até pelas razões anteriormente expostas, houve uma certa dificuldade em dar andamento formal ao projeto de abrir a visita ao público anônimo. Para atingir esse objetivo muito esforço é devido ao trabalho de seu filho Guy Van de Beuque que não só assessorou a formulação dos estatutos jurídicos como projetou o perfil institucional que ela tem hoje, além de ensejar esforços visando o tombamento de parte do acervo e a criação de uma Associação de Amigos.

Na elaboração constante desses desejos aparentemente antagônicos (reservar/exibir) Jacques conseguiu amadurecer lentamente a idéia sobre a abertura da Casa do Pontal, levando à atual organização da exposição. No espaço especialmente criado para a exibição da mostra, nas conexões temáticas e estéticas escolhidas, não ao acaso, nem como um esforço

permanente de racionalidade, mas um esforço sensível, surgiram os caminhos indicados por métodos pouco ortodoxos:

Durante a noite, com o silêncio e a quietude, eu passeava pelas galerias quando me parecia que os objetos ganhavam vida. Na maioria das vezes, já na cama, esperando o sono chegar, descobria a organização dos objetos que procurava (Beuque, 1993).

O que nos leva a considerar, como Ackerman⁴¹ (1992) que

a visão não acontece nos olhos, mas no cérebro.

Por este conjunto de questões, concluímos que o projeto "Museu Casa do Pontal" é consequência de um somatório de experiências, não implicando, à princípio, alguma idéia preconcebida. Os planos de seu autor modificavam-se com os novos fatos da realidade. Na articulação deles com a realidade subjetiva (do autor) e objetiva (do meio social e do país) novas perspectivas se forjaram, o que configura a Casa do Pontal como um projeto aberto às interações. Quando uma coleção se torna pública, ela projeta a imagem de quem a fez, que agrega seus significados à da sua própria existência. Colecionando a visão de outros homens, o colecionador incorpora o outro (através de suas representações) ao eu.

⁴¹ACKERMAN, Diane. 1992, p. 278

Visto desta maneira, o ato de colecionar pode ser qualificado como consumo cultural ou intelectual. Mas, ao mesmo tempo, esse consumo resulta em algo novo, gerando um "outro", inexistente até então. Como entender essa dupla situação que a meu ver caracteriza esse projeto?

M. Certeau⁴² propõe que se anule o corte entre consumo e produção pois

ainda que o consumo não resulte na criação de um objeto, ele resulta em representações que apesar de não serem iguais às que o produtor, o autor ou o artista investiram na obra, permitem sua resignificação (M. Certeau, 1980).

E justifica:

A uma produção racionalizada, expansionista, tanto quanto centralizadora, estrondosa e espetacular, corresponde uma outra produção qualificada como consumo. Esta é ardilosa, encontra-se dispersa, mas insinua-se por toda parte, silenciosa e quase invisível, uma vez que não assinala sua presença com produtos próprios mas com maneiras de utilizar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (idem, 1980:11) (...) Anular o corte entre o produzir e consumir é antes afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constróem as suas significações (ibidem, 1980:59).

⁴²M. CERTEAU apud Chartier, Roger, 1990.

Apesar da coerência deste modelo, com o qual concordo em muitos níveis, não vejo o grau de investimento feito por esse "consumidor cultural" como inferior àquele feito pelo produtor, autor ou artista. Na minha opinião, quando Jacques Van de Beuque apropria-se de objetos para construir a "sua" visão da arte popular, o seu álbum de família, e, através dela consegue consubstanciar uma forma de ver original, atingindo a sensibilidade das pessoas, isto só é possível porque ele faz um investimento comparável ao do produtor da obra de arte.

O sucesso artístico do empreendimento, a enaltecida beleza da exposição só se tornou possível porque ao fazê-la Jacques Van de Beuque se colocou pôr inteiro como autor.

Com a criação da Casa do Pontal, um projeto artístico em si mesmo, o colecionador realiza-se aqui também como artista.

5. CONCLUSÃO

Apresentei dados e reflexões a partir de uma pesquisa sobre o campo de relações que se forma em torno da idéia de arte popular, estando particularmente interessada no exame dessa produção, que é uma forma de expressão plástica de um determinado grupo, e que originou a constituição de um grande acervo e a criação de um museu inteiramente dedicado a ela: a Casa do Pontal.

Ao focar esse universo, a maior dificuldade encontrada foi perceber que o discurso sobre esse gênero remetia continuamente obra e autor ao passado, instalando uma contradição temporal, a meu ver, originada pela fusão entre o conteúdo narrativo e estético suposto da obra e a forma (tradicional) de viver de seus autores.

Essa constatação, associada à percepção da diversidade de atores implicados na construção da idéia de arte popular, levou-me a recorrer ao modelo de "redes cooperativas", como forma de englobar os dois polos de uma mesma

cadeia significativa, que começava com os artistas e terminava com o colecionador, envolvendo nesse trajeto a participação de uma gama de outros personagens igualmente importantes (consumidores, lojistas, estudiosos, etc...).

Com essa estratégia, pretendi romper simultaneamente com duas idéias principais: a concepção paradoxal que alinhava a produção contemporânea do povo a um outro tempo - o tempo imemorial ou, mesmo, do passado - situando-a e aos seus atores, nossos contemporâneos, contraditoriamente num outro plano de tempo a-histórico; e com a noção de fatalidade de classe, presente na maior parte dos estudos sobre as relações entre a produção de elite e aquilo que não o é. A meu ver tais distorções acentuavam as oposições entre artistas e não artistas (artificialmente), impedindo o acesso analítico à produção e dificultando percebê-la inequivocamente como arte desadjetivada.

Ao privilegiar a observação desse contexto vislumbrei no modelo de redes cooperativas uma possibilidade de, a priori, evidenciar esse equívoco e reconduzir os acontecimentos que pretendia analisar a uma mesma temporalidade. Além disso, desviei-me da armadilha conceitual que resulta do uso dos grandes conceitos explicativos da estratificação social, pois a perspectiva interacionista privilegia o caráter particular, a concretude das histórias individuais, explicitando-se o arcabouço compreensivo que sustenta a relação analítica e permitindo o surgimento das nuances.

Quando iniciei a pesquisa, pensava a arte popular de fora, como se fosse algo produzido por algumas pessoas e conservado por outras, e onde minha participação oscilava - sempre de um ponto exterior - entre dois papéis: de

mero observador (e aqui, pesquisador) a eventual consumidor. Ao longo da pesquisa percebi que na dinâmica da constituição de qualquer mundo de arte todos os papéis desempenhados pelos atores sociais se implicam estruturalmente na sua configuração. Mesmo quando o processo e as escolhas parecem aleatórias, eles definem a maneira pela qual um grupo de pessoas concorda em agir e dá substância ao mundo criado por elas.

O trabalho de campo levou-me a perceber a modulação dos papéis sociais e a necessidade de matizar os tipos: um colecionador não é o tempo todo “um colecionador”, assim como “um artista” não atua artisticamente o tempo todo. E nem o consumidor marca-se, necessariamente, pela passividade.

É no contexto desse mundo de arte popular aqui postulado - referenciado constantemente ao domínio das coisas amadas, sem implicar automaticamente em prestígio ou status - que se relativizam os papéis sociais.

Em todo o processo estive consciente dos riscos dessa abordagem, que pode tender à generosidade, ao privilegiar os aspectos de encontro. Perceber os objetos plásticos e os sujeitos analisados como investidos da cultura que os engendra pode facultar a criação, pelo pesquisador, de um universo significativo onde tudo passa a ter sentido, se integrado apenas pelo aspecto parcial da interface (os pontos de encontro) selecionada.

Entretanto, a ênfase na subjetividade balisa essas relações e constituiu um recurso que permite aflorar as contradições entre discurso e prática, possibilitando o acesso às tensões, diferenças e conflitos que percorrem as relações dos indivíduos nos grupos e que nem sempre são explicitadas de outra

forma. Se por um lado essa metodologia evita as análises reducionistas, por outro é evidente que privilegia certos aspectos em detrimento de outros. Por exemplo: não aprofundei suficientemente os estudos sobre a postura classista (autoritária) que desqualifica a obra de arte popular (por destinar-se ao mercado), apoiando-se em critérios unilaterais que não são solicitados quando se trata das produções artísticas de outros grupos.

Em compensação, ao chamar a atenção para o encontro entre o pintor Augusto Rodrigues e Mestre Vitalino como fundador, não somente do interesse da elite pela produção da arte popular, mas, principalmente, de uma mudança paradigmática da percepção da produção popular (não mais como fenômeno de religiosidade, com a produção de ex-voto e santeiros e o mito do Padre Cícero; ou de marginalidade, com os justiceiros e Lampião; ou então na fusão desses dois ideários, com o justiceiro/religioso, Conselheiro), creio ter dado pistas que permitirão estudos futuros sobre a contribuição da arte para a mudança de mentalidade operada durante o século XX no Brasil.

Ao priorizar o diálogo entre as camadas, o bilinguismo cultural, obtive como resultado uma maior aproximação com o próprio objeto de estudo, permitindo o aparecimento de especificidades que os modelos por oposição binária (elite X povo) encobrem. Essa opção também possibilitou uma mudança do olhar sobre a relação centro e periferia, desmistificando a idéia de distância cultural.

A questão que me propus ao iniciar essa investigação - a qual concepção de arte remetem o pensamento e a prática dos grupos analisados no âmbito dessa pesquisa - começa a ser respondida.

Pois é a idéia de distância (no tempo e no espaço) que se projeta no imaginário sobre essa arte (e que remete ao ideário romântico) que dá sustentação à constituição desse "mundo de arte".

Por isso afirmo que é a concepção romântica de uma vida idílica, de pessoas que criam subjetivamente e produzem numa comunidade harmônica que anima, a despeito da realidade, as relações em jogo no grupo aqui estudado e que denomino de "um mundo de arte". Entretanto, se podemos ver criticamente esse ideário como limitador, posto que ancorado numa irrealidade, é ele que tem gerado a produção de novos fatos culturais significativos. O que nos leva a concluir que, a despeito das razões subjetivas de cada integrante desse mundo de arte, sua ação tem consequências na cultura objetiva. E torna ineficaz pensar o mundo das artes como cindido em dois: de um lado, o mundo da produção erudita, onde o artista persegue objetivos claros e racionais e, de outro, o mundo da produção popular, que é aquele onde brotam - como se houvessem sementes vindas do ar, esparramadas pelo vento, que fizessem nascer aqui e acolá produções que podem ser vistas como arte.

Essa experiência como pesquisadora da produção que anima a constituição do mundo da arte popular mostrou que as manifestações de arte, independente de suas razões, ou da consciência de seus agentes, são sempre

fomentadoras de novas realidades e constituem o espaço privilegiado das relações e das trocas.

Neste sentido, a Casa do Pontal, não é apenas local de guarda de um acervo, depósito imobilizado de objetos. Sua existência confirma a diversidade cultural no Brasil e marca a dimensão criativa da arte, denunciando o contínuo florescer de novas sensibilidades. Seu acervo, abrigando múltiplas propostas artísticas sinaliza o enfraquecimento do conceito de genialidade na arte e aponta a importância da arte como uma forma irrefreável de expressão humana.

Toda a dissertação é percorrida pela idéia de habitar como metáfora, pois artistas, colecionadores e consumidores habitam o mundo através do encontro provocado pela arte. O que marca a arte popular é o sentido de habitar em toda a sua complexidade : as margens, o centro, a distância, a proximidade, o íntimo e o distante.

Quando enfatizamos a observação dos pontos de encontro entre camadas culturais diferentes, estamos abandonando a neutralidade acadêmica e apontando esta como uma nova maneira de ver as comunidades afetivas agindo num mundo fragmentado pela orgia das possibilidades. Esta nova maneira de ver, identifica a relativização dos focos de atenção da sociedade como um todo, e mostra que aquela produção que era considerada marginal está sendo incorporada a múltiplos centros.

Ao explicitar a cooperação de vários atores sociais tanto para a mudança da forma de ver a arte popular quanto para a criação da Casa do Pontal, estamos permitindo que essas manifestações sejam dimensionadas a

nível dos interesses sociais e não apenas como fruto das idiossincrasias pessoais. Pois tal situação se efetiva não apenas porque o colecionador e um pequeno grupo de simpatizantes ou apaixonados tivessem se esforçado para isso. Na verdade, esse espaço conquistado pela arte popular é sinal da maleabilidade com que os conjuntos cultos e populares se relacionam no Brasil, incluindo afinidades e conflitos.

A exploração dos espaços de diálogo e trocas apresenta-se como imperativa, neste momento, quando a fragmentação e a pluralidade são a tônica. Privilegiar essa abordagem pode conduzir a novas leituras e olhares, não só sobre a arte mas sobre a condição humana.

6. REFERÊNCIAS

6.1 LIVROS:

ACKERMAN, Diane. Uma história dos sentidos. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.

ADES, Dawn et colab. Arte en Iberoamérica: 1820 -1980. Ministério da Cultura. Madrid, 1989.

AGAMBEN, G. Gosto. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, v.25.

ARANTES, Antonio Augusto apud DAVIS, Natalie Zemon. In: Culturas do Povo (Apresentação). São Paulo/ Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

BAÊTA NEVES, Luis Felipe. O paradoxo do coringa. Rio de Janeiro, Achiamé, 1979.

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo, Martins fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília, Edunb/ HUCITEC, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo, Perspectiva, 1993.

BECKER, Howard S. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

_____. Art Worlds. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, USA, 1982.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BEUQUE, Jacques Van de. Arte Popular Brasileira. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1992.

BURKE, Peter. A escola dos Annales - 1929/1989. São Paulo, Edit. UNESP, 1991.

_____. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia das letras, 1995.

CABRAL DE MELLO, Paulino. Vitalino sem barro: o homem. Fund. Assis Chateaubriand/MINC, Rio de Janeiro, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte - teoria e prática na América Latina. São Paulo, Cultrix, 1980.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. O mundo invisível. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

_____. Carnaval carioca - dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro, UFRJ/MINC/FUNARTE, 1994.

CERTEAU, M. de. L'Invention du quotidien. T. Arts de Faire, Paris, U.G.E., 1980 apud CHARTIER, Roger. A história cultural - entre práticas e representações. Lisboa, DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. A história cultural - entre práticas e representações. Lisboa, Difel/ Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia. São Paulo, Cortez, 1989.

COIMBRA, Silvia, MARTINS, Flávia e DUARTE, Leticia. O reinado da Lua - escultores populares do nordeste. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980.

DAVIS, Natalie Zemon. Culturas do Povo. São Paulo, Paz e Terra, 1990.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.427-428.

DUMONT, Louis. O individualismo - uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo, Cultrix, 1988.

DURHAM, Eunice. Verbete Folclore. Enciclopédia Abril. São Paulo, Abril, 1972.

DUVIGNEAUD, Jean. Sociologia - guia alfabético. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.

_____. As ambiguidades da cultura. In: Anais do I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário. Recife, MEC, 1977.

_____. Microsociologia e formas de expressão. In: Anais do I Ciclo de Estudos sobre o Imaginário. Recife, MEC, 1977.

_____. O artista, a arte, a identidade. Trad. Vel Zolaz. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 1990.

_____. Jean Duvigneaud na EBA UFRJ. Trad. Vel Zoladsz. Rio de Janeiro, EBA-CLA/UFRJ, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FERRUTI, C. Sensibilidade. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, v.25.

FIRTH, Raymonde. apud VELHO, Gilberto. Subjetividade e Sociedade - uma experiência de geração. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

FREIRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala - formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro, Record, 1994.

FROTA, Lélia Coelho. Mitopoética de 9 artistas brasileiros. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

_____. Brasil - arte popular hoje. Coordenação. Rio de Janeiro, Publicações e Comunicações Ltda., 1987.

FROMM, Eric. A arte de amar. Belo Horizonte, Itatiaia, 1990.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Guanabara/Koogan, 1989.

GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Difel/Bertrand Brasil, 1991.

GUÉDEZ, Annie. In: Sociologia - guia alfabético. Org. DUVIGNEAUD, Jean. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo, Mestre Jou, 1972, Tomo I e II.

HORKHEIMER, M. apud ORTIZ, R.. Cultura e Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1991.

KANT, I. apud AGAMBEN. In: Gosto. Enciclopédia Einaudi. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992.

LE GOFF, Jacques. A história nova. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural (A estrutura dos mitos). Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1975.

_____. Estruturas elementares do parentesco. Petrópolis, Vozes, 1976 (Coleção Antropologia n.9)

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

_____. O conhecimento comum. São Paulo, Brasiliense, 1988.

MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

_____. Relativizando - uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

MATOS, Claudia Neiva. A poesia popular na República das Letras. Rio de Janeiro, MINC/UFRJ, 1994.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Sociologia e Antropologia. São Paulo, Pedagógica Universitária, 1973, v.2.

MAUSS, Marcel. Ensaaios de sociologia. São Paulo, Perspectiva, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: Coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1975, vol. XLI.

MICELLI, Sérgio. A força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1992.

ORTEGA Y GASSET, Jose. Que é filosofia? Rio de Janeiro, Livro Íbero-Americano, 1961.

ORTIZ, Renato. Cultura e Modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. O que é contracultura. São Paulo, Brasiliense, 1992.

PRADO VALLADARES, Clarival. (Prefácio) apud FROTA, Lélia. Mitopoética de 9 artistas brasileiros. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

_____. In: Viva o Povo brasileiro. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1992.

RIBEIRO, Berta G. O índio na cultura brasileira. Rio de Janeiro, UNIBRADE/ UNESCO, 1987.

_____. Arte Indígena - linguagem visual. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.

_____. Etnomuseologia: da coleção à exposição. Original datilografado. S/d.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.

SHILS, Edward. Centro e periferia. Lisboa, Difel, 1992.

SIMMEL, G. apud MAFFESOLI, M. O tempo das tribos. Rio de Janeiro, Forense Universitário, 1987.

VEL ZOLADZ, Rosza. Augusto Rodrigues: o artista e a arte, poeticamente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.

_____. Desenhos espontâneos Karajá. Rio de Janeiro, Universitária Santa Ursula, 1988.

VELHO, Gilberto. Unidade e fragmentação em sociedades complexas: duas conferências. Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura/ UFRJ, 1992.

_____. Subjetividade e Sociedade - uma experiência de geração. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

6.2 APOSTILAS, CATÁLOGOS, REVISTAS E JORNAIS:

ABREU, Regina. Síndrome de Museus? In: O museu em perspectiva. Série Encontros e Estudos 2, MINC/FUNARTE/CFCP, 1996.

PONTUAL, Roberto et alii. Catálogo da Exposição Arte Popular Brasileira. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In: revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº23, 1994.

FERREIRA, Claudia Márcia e LIMA, Ricardo Gomes. Casa do Pontal: a obra de um francês. Piracema - Revista de Arte e Cultura. Rio de Janeiro, FUNARTE/MINC, 1994, Nº 3, Ano 2.

FROTA, Lélia Coelho. A arte de viver e arte do fazer na coleção Jacques Van de Beuque. In: Catálogo da coleção Arte Popular Brasileira. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1976.

_____. Arte do Povo. Catálogo da Exposição de mesmo nome. Rio de Janeiro, Fund. Roberto Marinho/ESSO, 1983.

_____. Mestre Vitalino. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro, CCBB, 1993.

MASCELANI, Angela. Um sonho que se mostra: a criação da Casa do Pontal. Arte & Ensaio. revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 1994, Ano 1, Nº 1.

_____. A arte popular no cinema de curta duração. Monografia de final do curso ministrado pelo Prof.Dr. Rogério Medeiros no Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte) EBA/ UFRJ. Digitado.

MELLO E SOUZA, Laura. A cultura popular e a história. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro, IBAC, 1992

MORAIS, Frederico de. Artes Plásticas, séculos XIX e XX. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, ?

O MUNDO ENCANTADO DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA. In: O artista popular e seu meio I. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/INF, 1983.

PESSANHA, José Américo da Motta. O sentido dos museus na cultura. In: In: O museu em perspectiva. Série Encontros e Estudos 2, MINC/FUNARTE/CFCP, 1996.

SEGATTO DE CARVALHO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro, IBAC, 1992

SOARES, Lélia Gontijo. Bonecos e Vasilhas de Barro do Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais - Brasil. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, 1984.

TEMPOS DE GUERRA. Catálogo de Exposição. Galeria de Arte do BANERJ. Rio de Janeiro (março/abril) 1986.

VIVA O POVO BRASILEIRO - artesanato e arte popular. Catálogo da Exposição de mesmo nome realizada no Museu de Arte Moderna, RJ, 1992

XV BIENAL DE SÃO PAULO - ARTE INCOMUM. Catálogo do evento de mesmo nome. São Paulo, FUNARTE/ MEC/ SEPLAN, 1981.

VEJA. Revista. 19/05/83

O GLOBO. Jornal. 4/7/76

6.3 REFERÊNCIA FOTOGRÁFICA

IL 1. Brincadeira de criança. Antônio de Oliveira. Belmiro Braga, MG.
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. "A arte popular brasileira". Câmara Brasileira do Livro, 1994.

IL 2. Ordenha. Mestre Vitalino, PE.
Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. "A arte popular brasileira". Câmara Brasileira do Livro, 1994.

IL 3. Vista da galeria superior. Casa do Pontal.
Fonte: Foto de fernando lemos. Revista VEJA (Rio) Ano 2. Número 4, janeiro, 1993.

IL 4. Velho e velha comendo banana. Zé Caboclo, PE.
Fonte: Acervo J.V.B. (autoria indeterminada)

IL 5. Roda. G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), MG.
Fonte: Acervo J.V.B. (autoria indeterminada)

IL 6. Antônio de Oliveira no Morro da Urca onde mantinha uma exposição de seus "bonecos".

Fonte: Acervo J.V.B. (autoria indeterminada)

IL 7. Adalton Fernandes Lopes.

Fonte: Foto de Luiz A. Dualibe e Antonio D'Althoughia. Cartão do Projeto Artesanato Brasileiro. INF/ FUNARTE.

IL 8. Artesanato de várias regiões do Brasil.

Fonte: Foto da autora. Interior da Exposição Arte Popular e Artesanato no Brasil (Expomeeting). Riodesign Center. Novembro (1994).

IL 9. Barco. Nhô Caboclo. Recife, PE.

Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. "A arte popular brasileira". Câmara Brasileira do Livro, 1994.

IL 10. Garrafas de areia. Autores não identificados.

Fonte: Guy Van de Beuque.

IL 11. Ex-voto. Todo ex-voto é anônimo.

IL 12. Ex-voto. Todo ex-voto é anônimo.

IL 13. Barracão comunitário de estoque e vendas. Campo Alegre, Turmalina, MG.

Fonte: Foto da autora (novembro/1995).

IL 14. Isabel Mendes da Cunha em sua casa/oficina.

Fonte: Foto da autora (novembro/1995).

IL 15. Isabel Mendes da Cunha e os filhos também ceramistas: Amadeu, Maria Madalena e Glória. Santana do Araçuaí, MG. (Errata: aparece na legenda como 14.)

Fonte: Foto da autora (novembro/1995)

IL 16. Nhô Caboclo. Recife, PE.

Fonte: Foto de Cafi. Acervo J.V.B.

IL 17. (Errata: não há)

IL 18. Vista da entrada principal da Casa do Pontal.

Fonte: Foto da autora (1995).

IL 19. Bom dia. Zé Caboclo. Alto do Moura, PE.

Fonte: Foto de Rômulo Fialdini. In: Beuque, J.V. A arte popular brasileira. Câmara Brasileira do Livro, 1994.

IL 20. Velho. Bigode (José Alves da Silva). Olinda, PE.

Fonte: Foto da autora.

IL 21. Vista do espaço interno do setor Cangaço.

Fonte: Foto da autora.

IL 22. Fotógrafo. Luís Antônio. Alto do Moura, Caruaru, PE.

Fonte: Foto da autora (1994)

IL 23. Lampião e Maria Bonita.

Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.

IL 24. Detalhe da galeria. Setor Brasil/ Festa Popular. Casa do Pontal.

Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folde" de divulgação da Casa do Pontal.

IL 25. Circo. Adalton Fernandes Lopes. Niterói, RJ.

Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folder" de divulgação da Casa do Pontal.

IL 26. Mestre Vitalino em atividade (1958).

Fonte: Foto de Fúlvio Roiter. Revista Manchete. rio de Janeiro, 1/março/1958. Número 306.

IL27. Noivos a cavalo. Mestre Vitalino. Alto do Moura, PE.

Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folde" de divulgação da Casa do Pontal.

IL 28. Cavalo Marinho. Capitão Pereira.

Fonte: Foto de Caf. Catálogo da Exposição "A arte do povo brasileiro". MASP/SP.

IL 29 e IL 30. Obras de Nino. Juazeiro do Norte, CE.

Fonte: Acervo J.V.B. (autoria imprecisa)

IL 31. Casa do Pontal na época da aquisição, quando a parte de baixo estava sendo fechada para fazer dois andares.

Fonte: Acervo família Van de Beuque.

IL 32. Sinaleiro do vento. Laurentino. Curitiba, PR.

Fonte: Foto de Pedro Oswaldo Cruz. "Folde" de divulgação da Casa do Pontal.

7. ANEXOS

7.1 JACQUES VAN DE BEUQUE - CRONOLOGIA.

- 1922 - Nasce em 27 de maio em Longueville, França.
Filho de Jacques Jacob Van de Beuque e Clair Sohier.
Teve 3 irmãos: Madeleine (não conheceu; morreu tragicamente em 1916); Raymonde (faleceu há 12 anos); e Gérard (vive em Paris).
- 1938/9 - Escola de Belas Artes Valenciennes (FR)
- 1941/2 - Escola Nacional Superior de Belas Artes - Lyon (FR)
- 1942 - Formatura e diplomação pela Escola Nacional Superior de Belas Artes ,
Lyon (FR)
 - Preso em Lyon, numa manifestação de protesto contra o governo de Vichy, em 1 de maio.
 - Deportado para Alemanha em 16 de dezembro (Kiel), Campos de trabalho de Speckenweg e Shonkirchen.
- 1944 - Evasão da Alemanha, em 20 de abril; retorno à França, Paris.
- 1945/6 - Curso livre na Escola Nacional de Belas Artes - Ateliers Souverbie e Docos de la Haye.
- 1946 - Conhece Portinari na ocasião de uma exposição do pintor na Galeria Charpentier. Desejando deixar a França, decide vir ao Brasil, seduzido por Portinari e Ceschiatti que falam muito bem do Brasil.
 - Chegada, em outubro, no Rio de Janeiro.
 - Contatos com pessoas ligadas a Portinari, das quais recebe, conforme suas palavras, "uma ajuda maravilhosa".
- 1947 - Pinta alguns retratos de membros da família Catão. Também pinta o filho filho de um amigo (Ottomy Strauch).
 - Casamento com Edith Barragat.
 - Viagem às Antilhas e México.
 - Permanência de seis meses nos Estados Unidos, Washington. Lá trabalha como intérprete (do espanhol para o francês) em algumas conferências internacionais Conferência sobre o Trigo, em Washington.
- 1948 - Volta ao Rio de Janeiro onde exerce diferentes atividades até se firmar na área de projeto e montagem de exposições: trabalha com Burle Marx, colorindo a guache seus projetos paisagísticos; revisa textos em francês nos congressos e conferências internacionais. A partir deste ano suas atividades tornam-se mais regulares na área de exposições.
- 1951 - Nasce seu primogênito: Guy Van de Beuque.
- 1952 - Nasce sua filha: Jacqueline Van de Beuque.

Exposições: projeto e execução

1942	-	Decorador Oficial da Exposição do Artesanato	Lyon - França
1945	-	Exposição da Compagnie de Saint-Gobain	
		Feiras de :	Lyon - França
			Paris - França
			Bâle - Suíça
	-	Exposição da Defesa Contra Incêndio do	
		Ministério do Interior	Paris - França
1954	-	Decorador Oficial da Exposição Industrial Francesa	
		IV Centenário de São Paulo	São Paulo - Brasil
1955	-	Exposição da Catequese - Congresso Eucarístico -	
		Colégio Santa Úrsula	R. Janeiro - Brasil
1958	-	Decorador Assistente do Pavilhão do Brasil;	
		Exposição Internacional de :	Bruxelas - Bélgica
1959	-	Exposição permanente do Museu da Escola Naval	R. Janeiro - Brasil
1960	-	Exposição das Realizações do Governo	
		Juscelino Kubitschek - "Um Plano em Marcha"	R. Janeiro - Brasil
1961	-	Stand da Cidade do Rio de Janeiro	
		Exposição Universal	Seattle - EUA
	-	Stand da Indústria Automobilística Brasileira	
		Exposição Universal	Seattle - EUA
	-	Stand Modulado da Indústria Automobilística	
		Brasileira	Hamburgo - Alemanha
			Lisboa - Portugal
			Milão - Itália
1963	-	Exposição Internacional de Transportes	
		Stand da VARIG	Munique - Alemanha
1965	-	Exposição do Lions Club do Rio de Janeiro	
		Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
1966	-	Exposição de Engenharia Naval	
		Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
1967	-	Exposição do Banco Central - Congresso do	
		Fundo Monetário Internacional - MAM	R. Janeiro - Brasil
1968	-	Exposição de Engenharia Naval e Transportes	
		Marítimos - Aeroporto Santos Dumont	R. Janeiro - Brasil
	-	Exposição do Ministério da Agricultura	Porto Alegre - Brasil
	-	Exposição do Instituto Brasileiro de Petróleo	
		Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
1969	-	Exposição da Inauguração da Nova Casa da	
		Moeda	R. Janeiro - Brasil
	-	Exposição do Instituto Brasileiro de Petróleo	Santos - Brasil
	-	Exposição da OECON - OFFSHORE	
		Exploration Conference	R. Janeiro - Brasil
1971	-	Exposição da Associação Brasileira de Metais	

	-	Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
	-	Exposição do Instituto Brasileiro de Petróleo	
	-	Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
1972	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição de Posidonia	Atenas - Grécia
	-	Exposição da Superintendência da Borracha	Belém - Pará
1973	-	Pavilhão do Brasil na	
	-	Feira Internacional de Barcelona	Barcelona - Espanha
1974	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição de Posidonia	Atenas - Grécia
1975	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição Norshipping	Oslo - Noruega
1976	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição de Posidonia	Atenas - Grécia
	-	Exposição do Instituto Brasileiro de	
	-	Petróleo - Hotel Nacional	R. Janeiro - Brasil
1977	-	Pavilhão do Brasil no Festival de Arte Negra	Lagos - Nigéria
	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição Norshipping	Oslo - Noruega
1978	-	Exposição da Associação Brasileira de Metais	
	-	Hotel Nacional	R. Janeiro - Brasil
1980	-	Exposição da Superintendência de Desenvolvimento	
	-	da Região Centro-Oeste	Brasília - Brasil
1981	-	Exposição da Associação Brasileira de Metais	
	-	Centro de Convenções de:	Recife - Brasil
	-	Exposição do Instituto Brasileiro de Petróleo	
	-	Hotel Glória	R. Janeiro - Brasil
	-	Exposição da Superintendência de Desenvolvimento	
	-	da Região Centro-Oeste	Brasília - Brasil
1982	-	Exposição da Associação Brasileira de Metais	
	-	Hotel Sheraton	R. Janeiro - Brasil
	-	Exposição Arte do Povo	
	-	Fundação Roberto Marinho	R. Janeiro - Brasil
	-	1982	Recife - Brasil
	-	1983	Brasília - Brasil
	-	"	B. Horizonte - Brasil
	-	"	S. Paulo - Brasil
	-	Exposição do Banco do Brasil	
	-	Hotel Nacional	R. Janeiro - Brasil
	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição Posidonia	Atenas - Grécia
	-	Exposição do XXXVII Congresso EXPOMET	
	-	Sheraton Hotel	R. Janeiro - Brasil
1983	-	Stand especial da IBM do Brasil na SUCESU	
	-	Feira Internacional de Informática	São Paulo - Brasil
	-	Stand especial da XEROX do Brasil na SUCESU	
	-	Feira Internacional de Informática	São Paulo - Brasil
1984	-	Stand da Esabrás	
	-	Exposição Posidonia	Atenas - Grécia
	-	Stand da Cia. Metalúrgica Barbará	Santiago - Chile

1985	-	Stand especial da IBM do Brasil na SUCESU	São Paulo - Brasil
	-	Feira Internacional de Informática	
	-	Stand especial da XEROX do Brasil na SUCESU	São Paulo - Brasil
	-	Feira Internacional de Informática	
1986	-	Stand Esabrás	
	-	Exposição Posidonia	Atenas - Grécia
	-	Stand Spasa	Frankfurt - Alemanha
1987	-	Stand XEROX do Brasil	
	-	Feira Internacional de Informática	S. Paulo - Brasil
	-	Exposição Leonardo da Vinci no:	
		. MASP	S. Paulo - Brasil
		. MEC	R. Janeiro - Brasil
		. Teatro Nacional	Brasília - Brasil
		. Palácio Iguazu (1988)	Curitiba - Brasil
		. Universidade Federal (1988)	P. Alegre - Brasil
1988	-	Stand XEROX do Brasil	
	-	Feira Internacional de Informática	S. Paulo - Brasil
1989	-	Exposição Planeta Terra no:	
		. MASP	S. Paulo - Brasil
		. MEC	R. Janeiro - Brasil
	-	Stand XEROX do Brasil	
	-	Feira Internacional de Informática	S. Paulo - Brasil
1990	-	Stand XEROX do Brasil	
	-	Feira Internacional de Informática	S. Paulo - Brasil
1991	-	Exposição Permanente "Brasil Através da Moeda"	
		no Centro Cultural Banco do Brasil	R. Janeiro - Brasil
	-	Stand XEROX do Brasil	
	-	Feira Internacional de Informática	S. Paulo - Brasil
	-	Exposição Itinerante - "Leonardo da Vinci "	R. Janeiro - Brasil
1992	-	Exposição Margareth Mee no MAM,	
		para a ECO'92	R. Janeiro - Brasil
1993	-	Exposição "Corredor Cultural do Rio de Janeiro"	S. Paulo - Brasil
	-	Exposição "Mestre Vitalino"	
		Centro Cultural Banco do Brasil	R. Janeiro - Brasil
1994	-	Exposição "Rio Capital D'Além Mar "	
		Centro Cultural Banco do Brasil	R. Janeiro - Brasil
	-	Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional	
		do Livro em Frankfurt	Frankfurt - Alemanha
1995	-	Atualização e Adequação da mostra permanente	
		"Brasil através da Moeda "	
		Museu do Centro Cultural Banco do Brasil	R. Janeiro - Brasil

EXPOSIÇÕES DE ARTE POPULAR BRASILEIRA

1972 - Exposição no IBEU do Rio de Janeiro

- 1976 - Exposição no MAM do Rio de Janeiro
- 1978 - Exposição de ex-votos na UERJ, Rio de Janeiro
- 1983 - Exposição Arte do Povo, no Centro de Convenções do Recife.
- Participação na Exposição do Cangaço, no SESC Tijuca, no Rio de Janeiro.
- 1984 - Exposição Arte do Povo na Casa do Bispo, no Rio de Janeiro.
- 1985 - Exposição Arte do Povo, no Salão Negro do Congresso, em Brasília.
- Participação na Exposição de Vitalino, no Museu Edison Carneiro, no Rio de Janeiro.
- 1986 - Exposição Arte do Povo, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.
- Participação na Expo Brasil, em Copenhage, Dinamarca.

ATIVIDADES EXERCIDAS COMO CURADOR E DIRETOR DO MUSEU CASA DO PONTAL

Projeto e montagem de exposições de arte popular

- | | | | |
|------|---|--|-----------------------|
| 1972 | - | Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU) | R. Janeiro - Brasil |
| 1976 | - | Museu de Arte Moderna - MAM | R. Janeiro - Brasil |
| 1978 | - | Universidade do Estado do Rio de Janeiro | R. Janeiro - Brasil |
| 1983 | - | Centro de Convenções de Pernambuco | Recife - Brasil |
| | - | Fundação Roberto Marinho | R. Janeiro - Brasil |
| 1984 | - | Congresso Nacional | Brasília - DF |
| 1985 | - | Palácio das Artes | B. Horizonte - Brasil |
| 1986 | - | Museu de Arte de São Paulo - MASP | S. Paulo - Brasil |
| 1989 | - | Equitana | Essen - Alemanha |
| 1994 | - | Burgerhaus Bornheim | Frankfurt - Alemanha |

Participação em exposições

- | | | | |
|------|---|--------------------------|------------------------------|
| 1970 | - | Jornadas Brasileiras | Ingelheim - Alemanha |
| 1972 | - | III Bienal de Bratislava | Bratislava - Tchecoslováquia |

1978	-	Bienal de Veneza	Veneza - Itália
1981	-	Bienal de São Paulo	São Paulo - Brasil
1986	-	Brasil 86 - National Museet	Copenhagem - Dinamarca
1987	-	Mestre Vitalino - Funarte	R. Janeiro - Brasil
1988	-	Bendito o Fruto Mulher - Funarte	R. Janeiro - Brasil
1989	-	Hayward Gallery	Londres - Inglaterra
1989	-	National Museum	Estocolmo - Suécia
1989	-	America's Society - Brooklin	New York - USA
1990	-	Palácio Velasquez	Madrid - Espanha
1992	-	Helmhaus	Zurique - Espanha

Títulos e prêmios.

1956	-	Primeiro prêmio em Concurso de Vitrines do Rio de Janeiro.
1957	-	Primeiro prêmio em Concurso de Vitrines do Rio de Janeiro.
1958	-	Grand Prix International de Décoration, pela programação visual do Instituto Brasileiro do Café, na Exposição Internacional de Bruxelas.
1977	-	Prêmio Estácio de Sá de Artes Plásticas - Rio de Janeiro.
1986	-	Cidadão Honorário da Cidade do Rio de Janeiro.

7.1.1 O pintor Jacques Van de Beuque

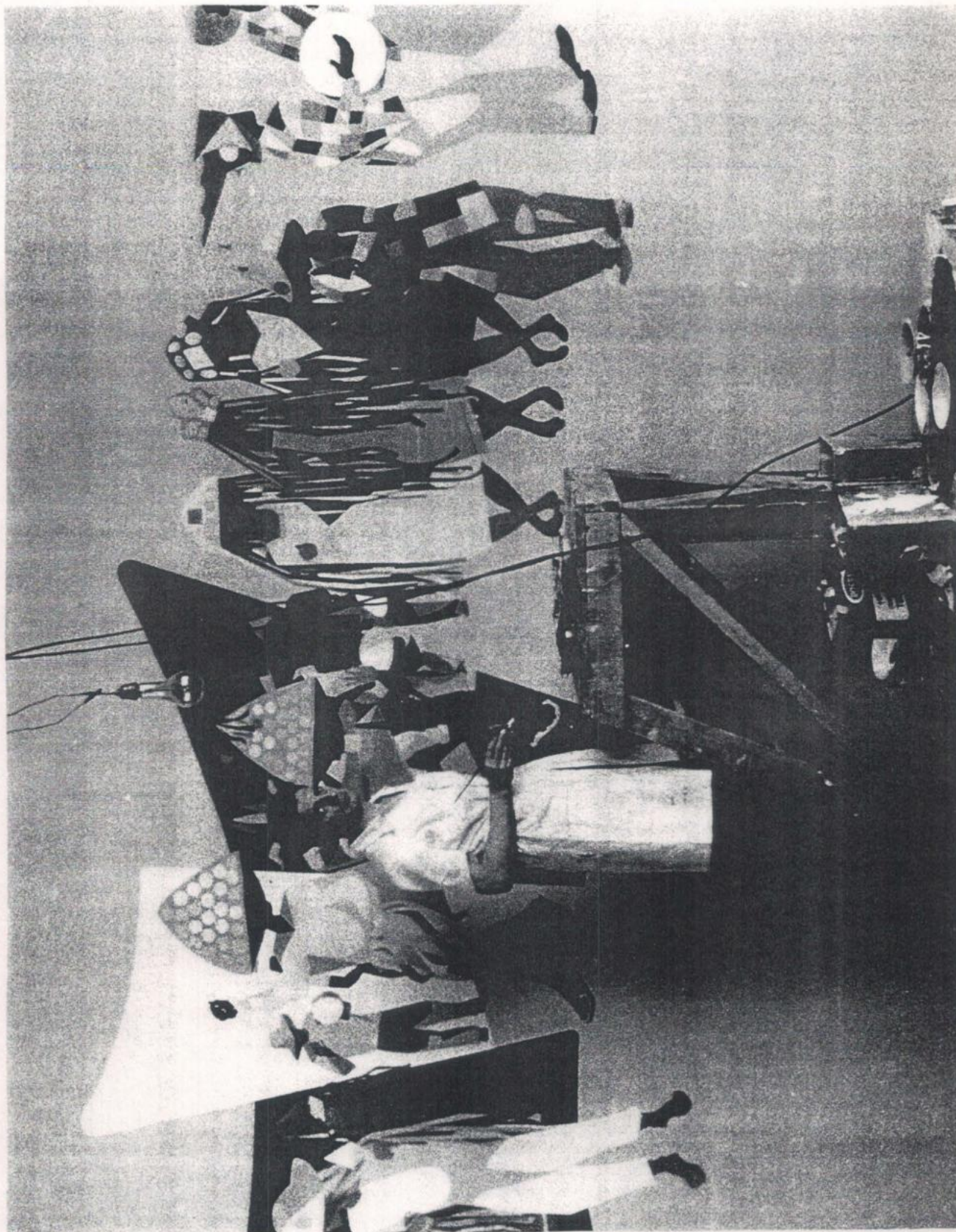
7.1.1.1 Pintura a guache sobre papel realizada em 1943. Integrou a exposição "Tempos de Guerra" realizada em na Galeria de Arte BANERJ, na cidade do Rio de Janeiro, nos meses de março e abril de 1986.



Beuque, Jacques van de
"Trabalhadores russos —
campo de deportação de Kiel"
guache/papel - 33 x 37 cm
1943
Coleção do artista, RJ

7.1.1.2 Imagem do pintor em ação.

Painel decorativo realizado para a sede da Sul América e realizado na década de 1950.



7.1.2 Cenografia

Cenário para teatro (data imprecisa - provavelmente na década de 1950)



7.1.3 Arquitetura promocional: o projeto de vitrines
Lay-out do projeto feito em pintura a guache



7.1.3 Arquitetura promocional

Stand da Empresa Xerox do Brasil realizado para a V Feira Internacional de Informática realizada no Pavilhão de Exposições do Anhembi, SP, entre 23 e 26 de setembro de 1985.



7.1.4 Arquitetura

Esboço de portal de Igreja edificada na Praça Seca, Jacarepaguá, Rio de Janeiro, na década de 1960.



1947 - 1996			
APONTAMENTOS QUE PODEM CONTRIBUIR PARA A FEITURA DE UMA CRONOLOGIA SOBRE O INTERESSE PELA ARTE POPULAR BRASILEIRA			
		EXPOSIÇÕES	
1947	22 junho a 11 de julho		Cerâmica Popular Pernambucana
			Local: Sede da Associação dos
			colaboração com a diretoria de
			Documentação e Cultura.
			Cidade: Rio de Janeiro
			Iniciativa: Augusto Rodrigues
			Obs.: Primeira exposição de arte
			popular feita num grande centro
			urbano (RJ).
1949	janeiro		Exposição de Cerâmica Popular de Pernambuco
			Local: Museu de Arte de São Paulo
			(Rua 7 de abril)
			Cidade: São Paulo
			Iniciativa: Augusto Rodrigues
1951	?		I Congresso do Folclore
			Local: Museu Nacional de Belas
			Artes
			Cidade: Rio de Janeiro
			Iniciativa: Cecília Meirelles
			Obs.: durante o Congresso inaugura-se
			uma exposição de arte popular.
1959			V Bienal de São Paulo: Bahia no Ibirapuera
			Local: São Paulo
			Iniciativa: Lina Bo Bardi
			Obs.: Neste mesmo ano foi planejado o
			Museu Solar do Unhão
1960	3 de novembro (inaug.)		-
			Local: Escolinha de Arte do Brasil
			(Av. mal. Câmara, 134)
			Cidade: Rio de Janeiro
			Iniciativa: Augusto Rodrigues
			Obs.: Posteriormente esta exposição foi
			para Brasília, sendo montada no Ginásio
			de Brasília.
1962	8 de novembro (inaug.)		Feira de Arte Popular
			Centro Metropolitano (esq. Av. São Luís

			com a Pça. Dom José Gaspar)	
			Cidade: São Paulo	
			Iniciativa: VASP	
			Obs.: Evento comercial	
1963			Solar do Unhão	
			Cidade: Salvador, Bahia	
			Iniciativa: Iina Bo Bardi	
1969			A mão do povo brasileiro	
			Local: Museu de Arte de São Paulo (MASP)	
			Cidade: São Paulo	
			Iniciativa: Pietro M. Bardi	
1972			Arte Popular Brasileira	
			Local: Instituto Brasil/ EUA	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Iniciativa: Jacques Van de Beuque	
1976	6 de julho a 22 de agosto		Arte Popular Brasileira	
			Local: Museu de Arte Moderna (MAM)	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Obs.: com a totalidade de obras oriundas do acervo de Jacques Van de Beuque.	
1978			Ex- voto na UERJ	
			Local: Universidade do Estado do Rio de Janeiro	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Iniciativa: Maria Augusta M. Silva	
			Obs.: Acervo, projeto e montagem de Jacques Van de Beuque.	
1980	26 de setembro a 27 de novembro		O mundo de Mestre Vitalino	
			Local: Museu da Chácara do Céu	
			Cidade: Rio de Janeiro	
1981	13 de agosto a 5 de setembro		Arte do Casual	
			Local: Galeria de arte do BANERJ	
			Cidade: Rio de Janeiro, RJ.	
			Obs.: curadoria Janete Costa	
1982			A arte do povo brasileiro	
			Local: Centro de Convenções de Recife	
			Cidade: Recife, PE	
			Iniciativa: Esso e Fundação Roberto Marinho	
			Obs.: Acervo J.V.B. / projeto e montagem idem.	
1983			A arte do povo brasileiro	
			Local: Sede da Fundação Roberto Marinho	
			Cidade: Rio de Janeiro	

			Iniciativa: Esso e Fundação Roberto Marinho	
			Obs.: Acervo J.V.B. / projeto e montagem idem.	
1985			A arte do povo brasileiro	
			Local: Congresso Nacional	
			Cidade: Brasília	
			Iniciativa: Esso e Fundação Roberto Marinho	
			Obs.: Acervo J.V.B. / projeto e montagem idem.	
1985			A arte do povo brasileiro	
			Local: Palácio das Artes	
			Cidade: Belo Horizonte	
			Iniciativa: Esso e Fundação Roberto Marinho	
			Obs.: Acervo J.V.B. / projeto e montagem idem.	
1985	14 de março a 17 de junho		Inauguração Galeria Mestre Vitalino	
			Local: Anexo Museu do folclore Edison Carneiro (Rua do Catete)	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Obs.: Somente obras de mestre Vitalino: (16) do Museu do Folclore Edison Carneiro (32) Jacques Van de Beuque (31) Fundação Castro Maia (34) outras procedências.	
1986			Arte do povo	
			Local: Museu de Arte de São Paulo (MASP)	
			Cidade: São Paulo	
			Iniciativa: Pietro Bardi	
			Obs.: Acervo, projeto e montagem de Jacques van de Beuque	
1987	abril		Brésil - art populaire contemporain	
			Local: Grand Palais	
			Cidade: Paris, França	
1987	10 de abril (inaug.)		Mestre Vitalino (espaço permanente de exibição do acervo Castro Maia)	
			Local: Museu do Açude - Floresta da Tijuca	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Obs.: Desativado posteriormente.	
1993	19 de agosto a 26 de setembro		Mestre Vitalino	
			Local: Centro Cultural Banco do Brasil	
			Cidade: Rio de Janeiro	
			Obs.: Projeto, montagem e curadoria de	

		Jacques Van de Beuque		
1994		Arte popular brasileira na feira do Livro de Frankfurt (Alemanha)		
		Obs.: Projeto, montagem e curadoria de Jacques Van de Beuque		
1995	29 de novembro de	Mestre Vitalino: 80 anos de arte popular		
1996	1995 a 30 de janeiro de 1996	Local: Museu Nacional de Belas Artes		
		Cidade: Rio de Janeiro		
		Obs. Inaugurando o espaço cultural Mário Pedrosa, destinado à exposições relativas às origens da arte brasileira.		
		Projeto, montagem, curadoria: Jacques Van de Beuque		

7.3 REPRODUÇÃO DE REPORTAGENS PUBLICADAS EM JORNAIS, REVISTAS E FOLHETOS

1) Jornal Última Hora - Ponto Alto

14/11/1972

Os dois mil ex-voto de Jacques

2) Revista ? Seção: A mulher moderna

1973

Imagens do Ateliê de Jacques Van de Beuque localizado na Rua São João Batista, em Botafogo, Rio de Janeiro

3) Jornal do Brasil

1973

Na mostra popular a arte da coleção

4) Jornal O GLOBO

17/7/1996

Arte Popular é a nova atração no MAM

5) Revista Manchete

1976?

A arte pura na mão do povo.

6) Jornal O GLOBO

2/12/76

Salão Global, Recife: Artesanato, moradia da síntese - um caminho para o homem integral

7) O GLOBO

29/ 10/ 78

Em São Paulo....

Em "Hoje", nota sobre exposição de ex-voto.

9) Jornal do Brasil

6 /11/ 1978

Entre o arcaico e o contemporâneo.

10) Jornal do Brasil

29/07/1983

Conhecendo Mestre Vitalino e Nhô Caboclo

11) Jornal O GLOBO

11/04/93

A super-reitora do folclore judaico

12) Jornal Quarteirão

maio/junho 1996

Museu de Arte Popular Brasileira, onde o vento faz a curva

13) Jornal do Brasil

27/5/1996

Arte Popular a caminho da modernidade

14) Folheto de divulgação de ofertas de supermercado

Supermercado Zona Sul, Rio de Janeiro, agosto, 1996.

Os 2 mil ex-votos de Jacques

O ESCRITÓRIO de Jacques Van de Beuque ocupa um prédio inteiro. É um casarão colonial de Botafogo e a porta que dá para a rua logo chama a atenção: é de madeira maciça, toda entalhada com motivos folclóricos. Lá dentro, pelas salas enormes, as paredes são pintadas de cores diversas, muito vivas, contrastando violentamente com as imagens neelas dependuradas — enormes ex-votos de corpo inteiro e bizarras carrancas de São Francisco.

Uma escada de madeira leva ao andar de cima, onde diversas estantes dispostas numa galeria comprida, acham-se repletas de outras peças de arte popular. Barro e madeira, moldado e entalhado pela mão de homem do povo, numa demonstração impressionante da capacidade de se expressar plasticamente do nordestino humilde, do caboclo rude, de índio ainda semi-selvagem.

Ao todo, são mais de duas mil peças. É uma das maiores coleções do Brasil no gênero. Na parte de ex-votos, é a maior.

— Eu levei 15 anos para formar essa coleção, fazendo viagens constantes ao interior. Sempre me interessei profundamente por arte popular. Considero-a uma das expressões mais autênticas, mais puras da arte. Meu interesse por essas peças começou quando travei conhecimento com Mestre Vitalino. De 1949 a 1954 eu viajava todo mês, religiosamente, para o Recife.

Ao lado das peças hoje preciosas do falecido gênio nordestino, estão outras, muito importantes, de autoria de Caboclo, famoso escultor pernambucano, que faz principalmente "brinquedos" e navios dotados de movimento, utilizando-se dos mais diversos meios mecânicos aplicados à madeira e ao ferro, como, por exemplo, o princípio do excêntrico: peças dos ceramistas Zé Caboclo (Caruaru), Zezinho, Lídia e Antônio (os três de Tracunagem, um lugarejo perto do Recife).

Em prateleiras separadas, jarros e figuras antropomorfas feitas pelos índios Carajás, da Ilha do Bananal, e por tribos nômades de Mato Grosso.

— Os jarros Carajás, hoje em dia, são dificílimos de se conseguir. A cerâmica das tribos nômades também não é fácil de ser obtida, pois esses índios oferecem pouca produção; eles vivem andando, em pequenos grupos, somente parando quando encontram barro bom; aí fazem umas poucas peças e levantam acampamento novamente.

A coleção mais importante, a dos ex-votos, é a mais difícil de ser formada. Para colecionar isso, a pessoa tem que ter muita coragem, além de paciência e disposição para viajar. O ex-voto é uma escultura, em baixo ou alto relevo, ou com três dimensões, ligada a uma promessa, que geralmente, se relaciona com doenças; a pessoa reza a um determinado santo para ficar boa, depois oferta-lhe a reprodução da parte afetada pelo mal. A representação pode ser feita, também, por uma pintura. O Brasil é o único País em todo o mundo onde há ex-votos de madeira; eles são feitos no Nordeste, principalmente no Ceará (Juazeiro e Canindé). Na Bahia, são moldados em barro. No Sul, usa-se cera. Jacques Van de Beuque explica:

— Os ex-votos sempre me fascinaram, não só pelo seu conteúdo

volitivo, tremendamente humano, como pelo seu valor plástico. É simplesmente impressionante a variedade de soluções encontradas por pessoas que não têm a menor noção de escultura ou anatomia. O próprio autor da promessa é que esculpe, em duas fases: na primeira, chamada *promessa* — quando ele implora para ficar curado — oferta uma representação da parte afetada, o braço, por exemplo, com os sinais do mal; na segunda — chamada *milagre* — ele oferta a escultura da parte já curada (quando obtém a graça divina). Dessas esculturas, feitas por leigos, resultam às vezes verdadeiras obras-primas.

O colecionador de ex-votos é um sofredor. Tem que percorrer uma verdadeira via-sacra para obter as peças sob sua mira.

— Ex-voto é coisa que não se compra, pois não há para vender. Não pertence a ninguém de carne e osso, mas sim ao santo ou santa a que foi dedicado. Por isso, cria-se uma grande confusão. A gente tem que ir ao Arcebispo do Canindé e se identificar como colecionador. Aí, o arcebispo dá um papel autorizando a coletar peças. A gente apresenta o papel ao pároco e ele nos encaminha ao sacristão encarregado da sala das promessas. Das 7 da manhã às 9 fica-se escolhendo as melhores peças, colocando-as num canto; das 9 às 11 temos que repetir a operação, porque os fiéis começaram a nos seguir, primeiro dois a dois, depois em grupos maiores, pegando as peças escolhidas e recolocando-as no monte. O sacristão reclama: "O moço tem autorização do arcebispo para levar isso." Os fiéis respondem: "Mas isso não é do arcebispo é dos santos!"

Jacques Van de Beuque conta que os padres querem acabar com os ex-votos esculpidos em madeira ou moldados em barro pelos próprios fiéis, passando a permitir somente os de cera, que são vendidos nas igrejas.

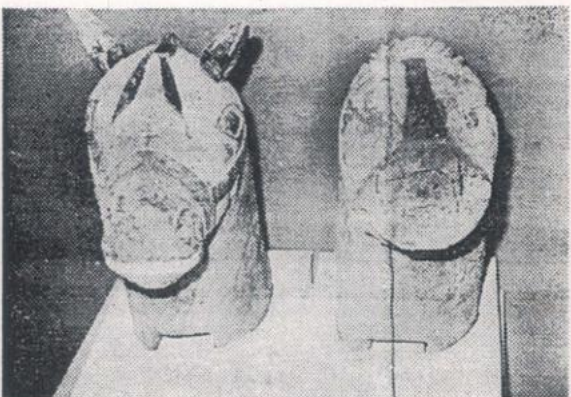
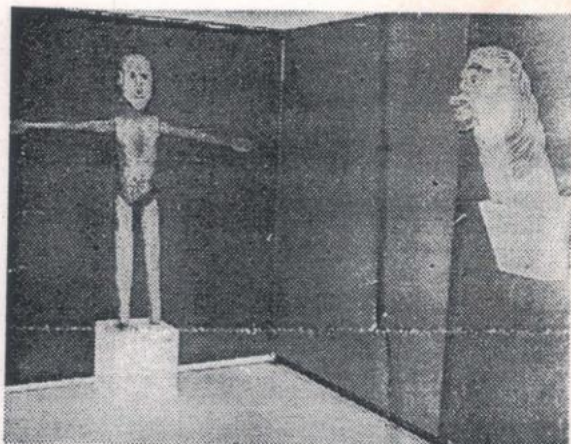
— Eles alegam que os de madeira dão cupim. Mas qual a importância, se ao final de cada dois anos é tudo queimado, para dar lugar a novos ex-votos? Se os padres acabarem com isso, estarão estrangulando notáveis vocações artísticas, matando no nascedouro talentos capazes de se expressar genialmente na escultura. O ex-voto, principalmente o de madeira, é patrimônio da arte brasileira.

Jacques conta que esteve recentemente em Creta, visitando o Museu Heraklion, que contém figuras rituais, bichos, figuras antropomórficas e outras jóias da antiga escultura grega.

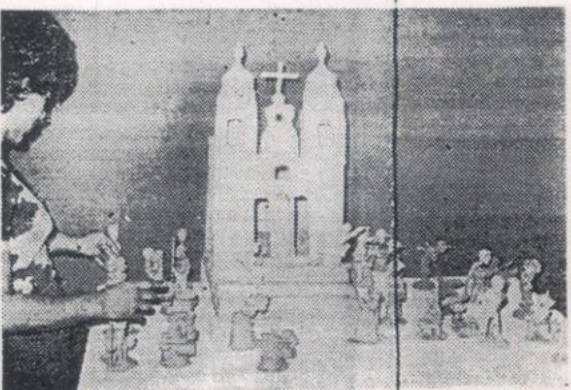
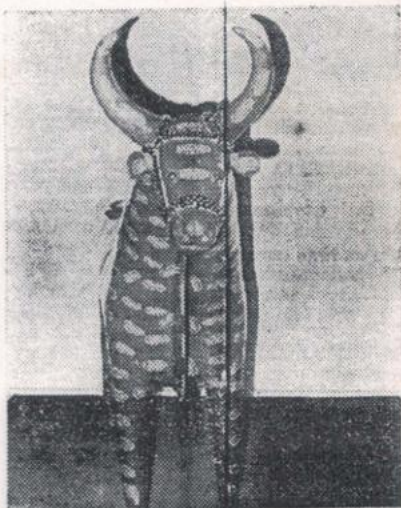
— Fiquei impressionado ao ver a semelhança que há entre essas obras-primas de há 4 mil anos e os ex-votos de madeira do Nordeste brasileiro. A mesma autenticidade, a mesma simplicidade, a mesma força mística, o mesmo fogo criador, as mesmas soluções. Eu trouxe até alídes, para fazer comparações para quem quiser ver. É simplesmente impressionante.

Jacques Van de Beuque é um dos profissionais mais conceituados em seu setor altamente especializado. Entre as exposições que ele decorou ou ajudou a decorar estão a Internacional de Bruxelas de 1958 (Pavilhão do Brasil), a Universidade de Seattle, em 1961 (vários estandes do Brasil), a Internacional de Transportes, em Munique, em 1964. Foi ele quem decorou a Exposição da Borracha, montada em Belém com vistas às comemorações do Sesquicentário de nossa Independência.

— Meu tempo vago é muito exigido! Mas todos os minutos extras de que disponho são para as minhas coleções. Eu vivo fascinado pela arte popular brasileira.



Além de ex-votos, Jacques também coleciona objetos de arte popular do Nordeste, carrancas do S. Francisco e as raras esculturas feitas pelos índios Carajás. Essas peças valem uma fortuna e lotam seu atelier



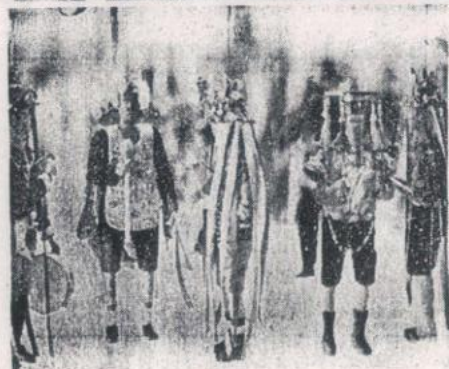


O *hobby* deve servir para ampliar o campo de seus interesses.

NA MOSTRA POPULAR A ARTE DA COLEÇÃO



O francês Jacques van de Beuque é o organizador da Mostra de Arte Popular Brasileira no IBEU



Bumba-meu-boi, de Nhozinho (Maranhão)

Especialista em montagens de exposições, o decorador Jacques van de Beuque está mostrando parte do seu acervo de arte popular brasileira, na Galeria do IBEU.

Com objetos de barro dos índios carajás, ex-votos, carrancas do São Francisco, vasos, santos e representações de festas populares, a coleção van de Beuque reúne, ao lado de obras anônimas, os melhores trabalhos dos artistas populares de Minas, Bahia, Pernambuco e Ceará.

Valor da pesquisa

Jacques van de Beuque nasceu na França, onde estudou Pintura na Escola Nacional Superior de Belas-Artes, em Lyon, aperfeiçoando-se mais tarde em Paris. Radicado no Brasil desde 1946, pesquisa arte popular brasileira há 15 anos, tendo conseguido reunir um acervo numeroso e importante, que já serviu de base a diversos trabalhos e publicações.

Na Exposição de Arte Indígena Brasileira — que o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores organizou em setembro para a III Bienal de Bratislava — mais de 20 das 80 ampliações de do-

cumentação iconográfica, foram retratadas da sua coleção.

— A arte popular brasileira é a mais criativa que conheço — afirma Jacques van de Beuque. — Enquanto em outros países se observa geralmente uma linha uniforme e tradicional, no Brasil ela apresenta uma infinidade de tendências.

O poder de observação e a habilidade do artista brasileiro recriam sua realidade. No Nordeste, e principalmente em Pernambuco, a arte popular tem grande vitalidade, constituindo-se num hábito sem quebra de continuidade. Veja, por exemplo, o Mestre Vitalino. Depois da sua morte, seus filhos continuam a produzir dentro da mesma linha e quase com a mesma intensidade.

Melhores obras

Em vitrinas iluminadas, estão os famosos barcos de Caboco, feitos de madeira e enfeitados com plumas e cores fortes. Jangadeiros e guerreiros misturam-se a andaluzes, escadas e engrenagens de movimento, que não obedecem a uma representação fiel da realidade, e sim extravasam a imaginação do autor.

Montadas em destaque, estão duas das melhores peças de GTO (Geraldo Teles

de Oliveira), artista mineiro, de Divinópolis. Aproveitando a forma natural da madeira, ele esculpe formas fantásticas de anjos, dragões, violas e outras figuras, entrelaçadas sem nenhum nexo aparente.

Suspense num círculo de arame, o *Bumba-Meu-Boi*, de Nhozinho (São Luís do Maranhão), representa a grande festa popular com pequenos bonecos coloridos, de madeira e pano.

— Ao lado dos ex-votos (de autores anônimos) — diz Jacques van de Beuque — os trabalhos desses três artistas (Caboco, GTO e Nhozinho) são o que há de melhor na exposição. Nhozinho, em particular, me parece o que tem maior mérito. É um homem surdo, não tem pernas e suas mãos são aleijadas. Tinha, portanto, todas as condições para ser um revoltado. No entanto, é uma pessoa dinâmica e criativa, que consegue fazer coisas maravilhosas.

— Os ex-votos foram recolhidos no Ceará (a maior parte) e em Bom Jesus da Lapa, na Bahia. Dificilmente se identifica os seus autores e não há uma forma de comprá-los. São conseguidos gratuitamente, mas é preciso levar ao sacristão da igreja onde se encontram uma autorização especial do

bispo. Se um colecionador não os leva, no fim de certo tempo são queimados.

Consciência da arte

— Acho que o brasileiro precisa se conscientizar da sua verdadeira arte popular. Este é um dos objetivos desta mostra. É preciso que as pessoas aprendam a distinguir um trabalho autêntico de obras de gosto duvidoso, como os trabalhos afro-brasileiros de Jacarandá, que são vendidos na maioria das lojas de artesanato.

— O grande afluxo de turistas, principalmente na Bahia, está incentivando a venda desse tipo de objetos. Isso deturpa o conceito que se tem do artista popular, ao mesmo tempo em que lhe faz concorrência. Assim, a cerâmica carajá — que é feita com grande habilidade e como meio de vida pelas mulheres desses índios, na Ilha de Bananal — está sendo produzida e vendida em série nas lojas de Salvador.

A Mostra de Arte Popular Brasileira, da Coleção van de Beuque, ficará em exposição no IBEU até 6 de janeiro. A galeria (Av. Copacabana, 690 — 2.º andar) funciona de segunda a sexta, das 16 às 22 horas.



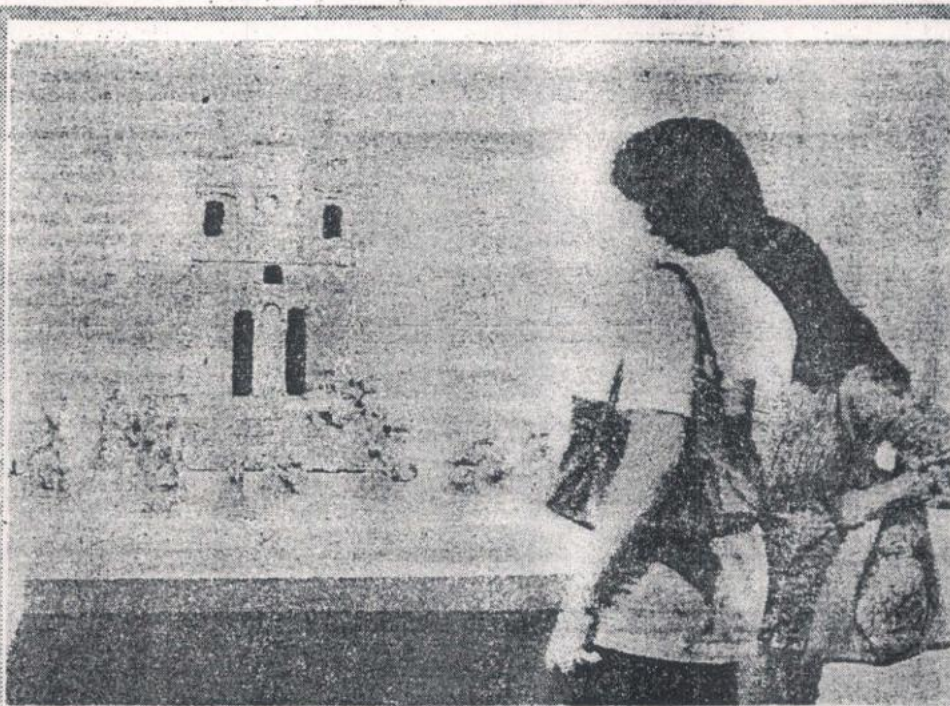
Escultura em madeira, de Caboco (Pernambuco)

Estado passa bens públicos à Prefeitura

O Governador Faria Lima assinou decreto ontem reconhecendo de domínio do Município do Rio os bens públicos da cidade destinados ao uso comum através de projetos, (em vigor em 14 de março de 1975) de abertura, alargamento ou ampliação de logradouros, viadutos, pontes ou túneis da rede

viária municipal. O decreto abrange também os bens públicos remanescentes dessas obras, desde que não tenham sido adquiridos ou desapropriados por entidades de administração indireta do antigo Estado da Guanabara e transferidos para o Estado do Rio.

A Prefeitura terá de enviar ao Departamento do Patrimônio Imobiliário do Estado, dentro de 180 dias, a relação de todos os projetos que estavam em vigor em 14 de março de 1975, para que o Estado discrimine os imóveis a serem transferidos para o Município.



Depois dos mestres da Escola de Paris, no MAM os mestres da arte popular brasileira

Arte popular é a nova grande atração no MAM

"Peça ao Deus (aquele das avencas) abençoe este sertão. E conserve o poderemos saber da grande aventura do dia que nasce e morre dando espetáculos."

Com essa frase na entrada, as exposições "Arte Popular Brasileira" e "As Carrancas do São Francisco" poderão ser vistas até o dia 22 de agosto, no Museu de Arte Moderna, em promoção conjunta com O GLOBO. A primeira está montada no segundo andar do museu e conta com 1.500 objetos, na maioria vindos do nordeste, pertencentes ao colecionador Jacques Van Beuque.

A exposição vem despertando um enorme interesse, principalmente do público feminino, que vem registrando maior frequência. No último domingo houve mais de 3 mil visitantes.

OPINIOES

Elana Kaufmann (bancária), frequentadora do MAM, destacou a importância da mostra, em "levar ao público brasileiro, a cultura do povo nordestino, com suas crenças e seus costumes."

Marcelo Maurício Fernandez (engenheiro) em visita às exposições observou o interesse do GLOBO em realizar promoções culturais, desde a exposição anterior, "Um século de pintura em Paris", o New London Ballet até o Projeto Aquarius e o Ciclo Brahms. "Promoções desse tipo, que levam a todas

as classes o melhor da cultura, é o que precisamos".

Elizabeth Cardoso L. dos Santos (estudante): "Devárias regiões do Brasil, um tipo de cultura se criou. Aqui na exposição nós temos uma mostragem da nossa terra. Melhor impossível".

AUTORES

Entre os trabalhos apresentados destacam-se os de No Caboclo, GTO, Vitalino, Benedito e outros. No "foyer" estão localizadas as carrancas e os objetos da região do São Francisco. Como destaque, um enorme retrato Francisco Guarany Biquibala Fluente, mestre-carranqueiro com 91 anos, autor das carrancas apresentadas e figura mais importante da história desse gênero de arte do São Francisco.

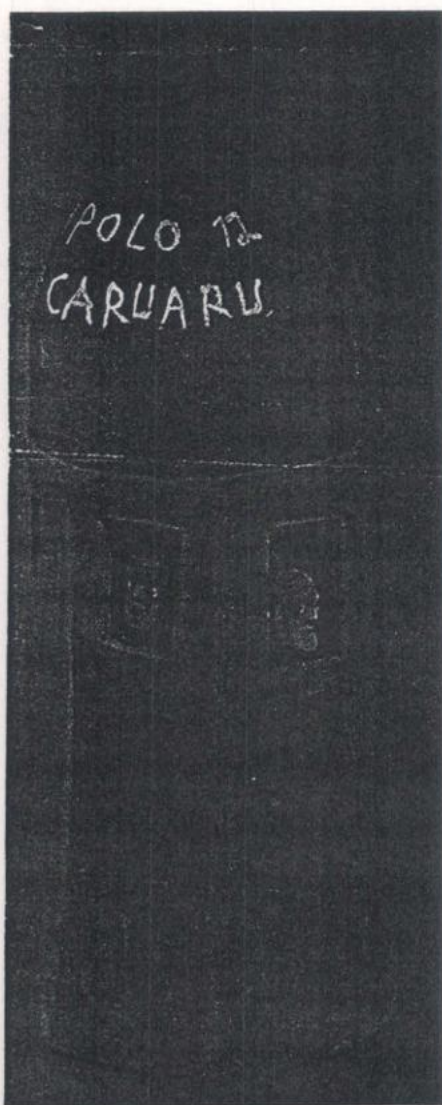
Aos domingos a exposição oferece aos visitantes na Cinemateca do MAM, palestras sobre arte popular brasileira, com lançamentos de livros sobre o tema. Amanhã às 16 horas, será a vez de Lélia Coelho Frota lançar seu livro "Mitopoética de Nove Artistas Brasileiros."

A exposição vem sendo considerada pelos críticos como a mais completa no gênero montada no Brasil. O horário é o seguinte: terça a sexta, das 12 às 19 horas; aos sábados, das 12 às 22 horas; e aos domingos, das 14 às 19 horas.

Pesquisadores de arte e antropólogos sociais se interessam cada vez mais por uma manifestação autêntica da cultura popular brasileira

A arte pura na mão do povo

Texto de Flávio de Aquino • Fotos de Gil Pinheiro



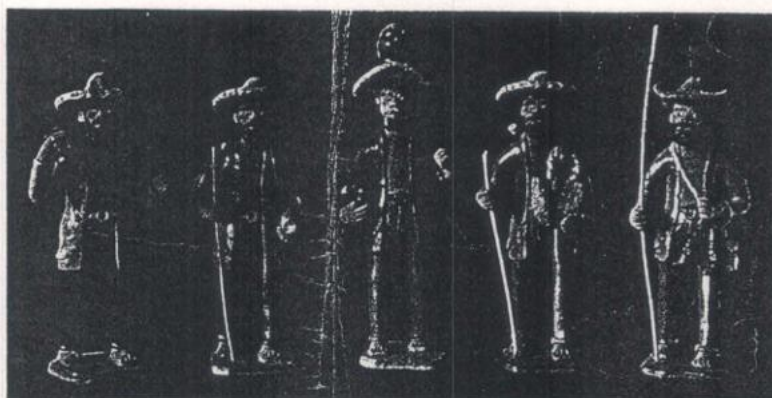
Zé Rodrigues, de Caruaru, só ouviu falar dos feitos da nave Apolo-12 através da literatura nordestina de cordel. Ele viu a astronave como uma espécie de mamadeira com janelas.

HA vinte anos, o francês Jacques van de Beuque conheceu Portinari e Alfredo Ceschiatti em Paris. Na época, ele era pintor e pensou — como muitos europeus que fazem arte — representar a tropicália brasileira no próprio local. Logo, desembarcou no Rio. Depois deixou de pintar, ganhando a vida como **designer** de uma companhia estrangeira de aviação. Foi a oportunidade de viajar pelo Brasil e o mundo. Naquela época, por volta de 1947, Augusto Rodrigues e Joaquim Cardozo promoveram no Rio de Janeiro uma exposição de Mestre Vitalino Pereira dos Santos, de Caruaru, revelando às elites intelectuais a arte pura e pitoresca do Nordeste — criação da chamada **mão do povo**. A mostra fez sucesso, Vitalino mais tarde ganharia glórias internacionais quando suas pequenas esculturas de barro foram mostradas na Europa, particularmente na Exposição de Arte Popular de Bratislava, na Tchecoslováquia. Gostar e procurar compreender os valores de uma arte tipicamente autóctone — como é a popular — foi um prosseguimento lógico do processo nacionalista do Movimento da Semana 22. Jacques van de Beuque seguiu a trilha de Augusto Rodrigues e tantos outros e — com mais afã ainda do que eles — passou a colecionar objetos artesanais de Pernambuco, Bahia, Ceará, Minas Gerais, São Paulo e Santa Catarina. O resultado, 20 anos depois, é uma formidável coleção com cerca de três mil peças, das quais mil e quinhentas ocuparam recentemente todo um andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, numa excelente exposição. A coleção Van de Beuque, evidentemente, não pode incluir todo o vasto campo de arte popular — que não se limita apenas aos bonequinhos de barro ou madeira, mas compreende todas as manifestações artesanais de regiões não-culturas (ou melhor, culturas) tora da cultura urbana).

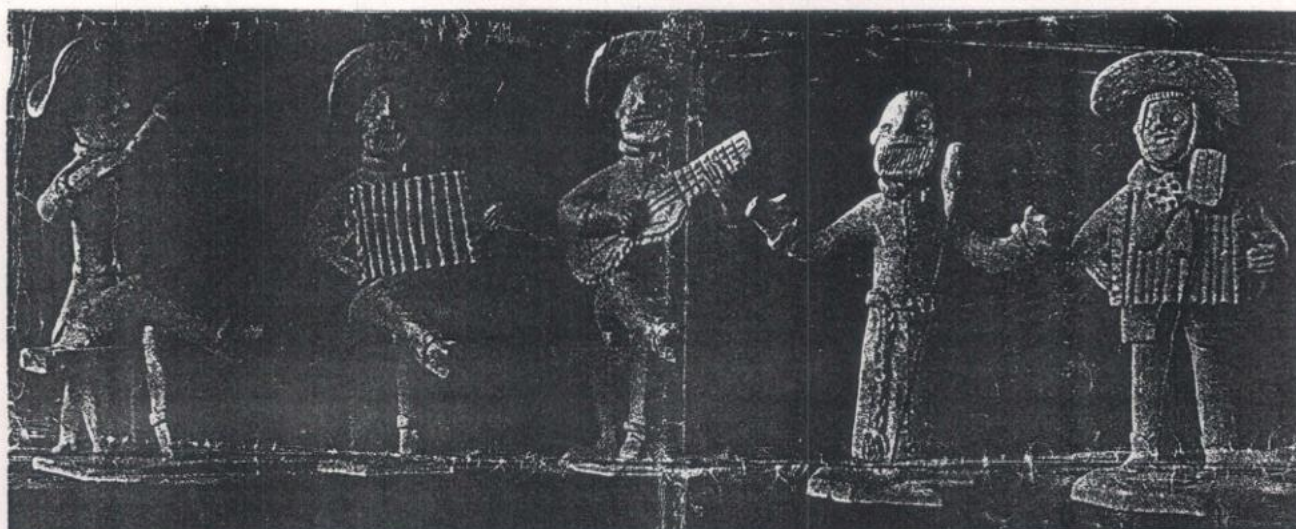


Lampião e Maria Bonita (alto): transformados em vasos por um autor anônimo do Nordeste. No centro, Fittipaldi e seu *Formula-1*, na interpretação de Noemiza. Acima, Aula de Alfabetização da mesma artista. A direita, Roda, talha de uma só peça feita por G.T.O., de Minas.

Os artesãos executores dos bonequinhos são produtos do meio e da cultura agropastoril em que vivem. Suas obras não têm intenções estéticas



Romeiros com roupas coloridas e carregando nas mãos promessas e ex-votos — são representados em barro por um artesão popular do interior baiano — que conhece os menores detalhes dos seus personagens.



Um alegre forró do interior cearense, em que todos os instrumentos musicais são detalhados. Um padre faz as vezes de crooner.

ESSAS manifestações abrangem ainda ilustrações de literatura de cordel, cartazes não-impresos, inscrições em pára-choques de caminhões, pinturas de veículos etc. — além da escultura de ex-votos. A arte popular, matéria ampla, é “produto de culturas com valores próprios, critérios de gosto e aperfeiçoamento determinados, que demonstram invenção formal técnica e fruição estética” — como diz a Professora Lélia Coelho Frota, especialista em Arte Popular Brasileira. A essa espécie de manifestação não cabe o conceito de primitiva, rústica, naïve ou atribuições similares. Produtos de uma cultura agropastoril com tradição artesanal, os executores dos bonequinhos (os chamados bonequeiros) não têm intenções estéticas imediatas e suas obras estão frequentemente ligadas a três funções principais: religiosas (imagens), lúdicas (brinquedos) ou utilitárias (vasos). Se o artesão que as faz muda-se para um ambiente urbano,

gradualmente perde suas raízes e fontes de inspiração. Não conseguirá transcrever criativamente os elementos urbanos que têm à frente. Vai tentar imitá-los toscamente e cai numa pintura ingenuamente guache. Há dois exemplos. O primeiro é o de Noemiza, de Jequitinhonha, em Minas Gerais, em sua transcrição em boneco de Fittipaldi como piloto Fórmula-1. Morando num centro isolado de comunicações visuais, Noemiza só conheceu os feitos do corredor brasileiro por meio de narrações verbais. Ela, então, representou em barro o piloto como se fosse um homem comum da região e o carro de corridas apenas como uma vaga referência de um veículo qualquer. O resultado tem sabor puro e original, como nenhum kitsch urbano conseguiria dar. Outro caso é o de Zé Rodrigues, de Caruaru. Ele ouviu falar dos feitos das Apolo-11 e 12. Reproduziu a cápsula como se fosse uma espécie de mamadeira, com gente olhando pelas janelinhas abertas nos flancos.



Em seu candomblé (acima) Zé Rodrigues, da Bahia, mostra perfeito conhecimento do movimento da dança. À direita, Mãe e Filha, de Noemiza. À esquerda, Casamento, da mesma. O noivo cabeludo tem seios.



SEGUIE

A vida e os acontecimentos cotidianos das pequenas cidades do interior são pitorescamente narrados por seus artesãos

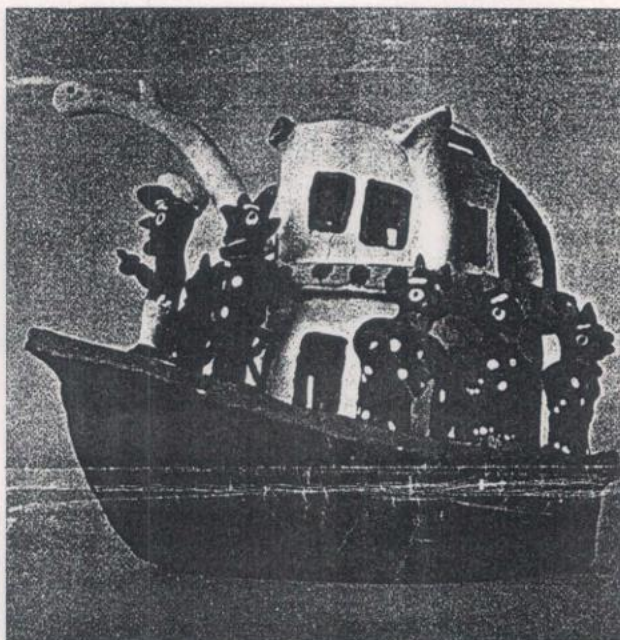


Jacques van de Beuque, em vinte anos de pesquisa pelo Brasil, conseguiu reunir uma coleção de mais de duas mil obras de arte popular.

A escultura popular, produto de culturas e valores com aperfeiçoamento artesanal peculiar é, também, forte expressão do inconsciente coletivo, dos hábitos da região urbana-rural e do indivíduo — ou grupo familiar — que a modela. Mestre Vitalino, por exemplo, preferia ilustrar o pitoresco da vida cotidiana de sua pequena cidade; os casamentos, operações cirúrgicas, bandas e música, procissões e tipos nordestinos. E a isso acrescentava estilo próprio e humor satírico. Suas figurinhas coloridas ou monocromáticas são quase sempre em grupo, mas cada qual mostra os mínimos detalhes dos seus vestuários e objetos de uso pessoal. Quando Vitalino morreu em 1963, seus filhos Severino, Manuel, Antônio e Maria José continuaram, no mesmo estilo e temática, os seus bonecos. Em Caruaru trabalham ainda Manuel Eudócio, Zé Rodrigues e o fabuloso Zé Caboclo. Noemiza, ceramista do vale do Jequitinhonha, cria com sua irmã Joana Gomes dos Santos belas moringas de barro em forma humana, além de grupos em marrom e branco

narrando casamentos, aulas e caçadas da região. Isoladas do mundo, só conhecendo aspectos da civilização urbana através de imprecisas informações que recebem, transformam o mundo de cabeludos da cidade em rapazes com seios de moça e boca pintada. G.T.O., escultor de Divinópolis, em Minas, entalha em uma só peça de madeira os mais intrincados labirintos de figurinhas unidas umas às outras. Hoje a arte popular brasileira já atinge altos preços nos **marchands** do Rio e São Paulo, mas seus verdadeiros admiradores estão nas feiras do interior. Lá elas são comentadas; e as melhores peças, compradas para servir de brinquedos às crianças ou de santos milagreiros.

Uma operação cirúrgica modelada por Vitalino, mostra a capacidade de observação do mestre nordestino.



As moringas antropomórficas (alto), obras de Noemiza. No centro, Barco de Exus, de um anônimo baiano. Acima, Agrimensor, de Vitalino.

Salão Global, Recife:

Artesanato, moradia da síntese — um caminho para o homem integral

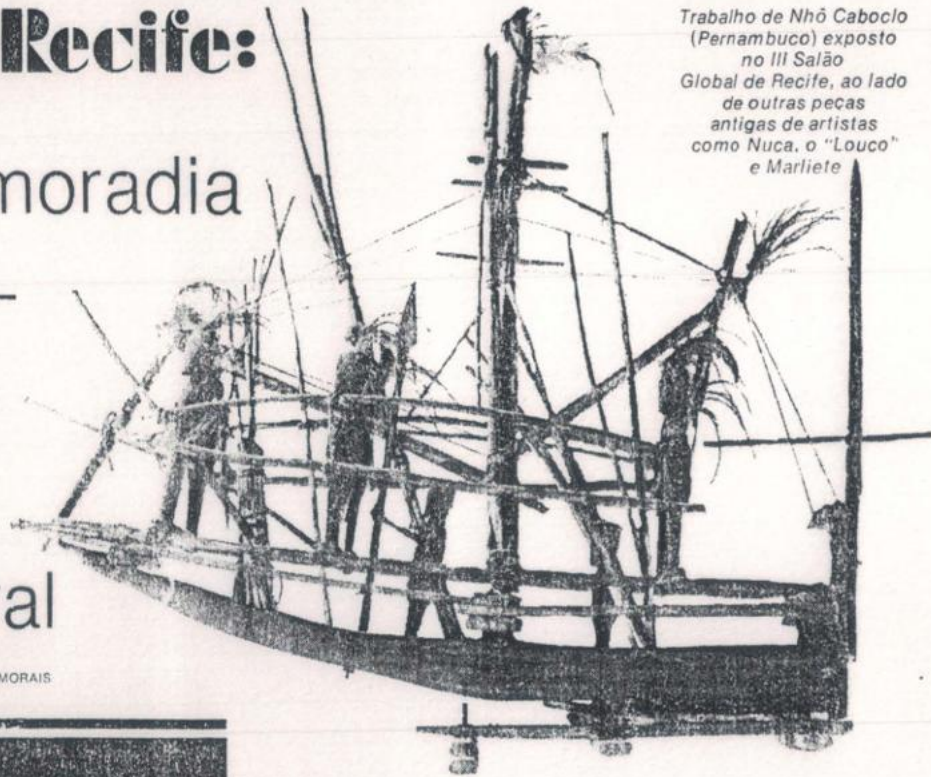
FREDERICO MORAIS



"Índio",
peça de
Nhô Caboclo

A Rêde Globo de Recife, ao transformar o III Salão Global em um conjunto de manifestações em torno do tema "O homem e o artesanato", deu um excelente exemplo de como desenvolver uma política cultural adequada à região, ao mesmo tempo que soube criar alternativas válidas para o salão de arte, hoje uma instituição em crise. Com efeito, o júri do Salão anterior, do qual fiz parte, ao decidir aceitar todos os trabalhos inscritos (decisão que posteriormente a Bienal de São Paulo adotaria) tinha por objetivo propiciar um debate em torno da problemática dos salões, pois convencer-se de que "devido à sua estrutura convencional, este tipo de manifestação não ficaria imune ao cansaço observado nos últimos anos nas demais do gênero, incluindo as Bienais". Terminado o Salão, a direção da Rêde Globo do Recife pôs-se imediatamente a campo para estudar as modificações a serem introduzidas no desta ano. E foi justamente o artista premiado no II Cablo, o paraibano Raul Córdula Filho, que encarregou-se das modificações, tendo, inclusive, participado de um congresso internacional de artesanato, no México, para receber subsídios.

ARTESANATO PARA TODOS



Trabalho de Nhô Caboclo
(Pernambuco) exposto
no III Salão
Global de Recife, ao lado
de outras peças
antigas de artistas
como Nuca, o "Louco"
e Mariete

jovem arquiteta e também artista plástica, Karla Mesel, com o texto "Arquitetura artesanal e suas variações". No seu trabalho procurava chamar a atenção para uma arquitetura marginal, não percebida pelos especialistas, que é popular e artesanal. Esta arquitetura é estudada do ponto de vista dos materiais como também da adequação de seu "partido" e "programa" às condições ecológicas. Dois estudiosos do Rio, Cecília Branco de Miranda e José Rodrigues da Silva Filho, abordaram o tema "O Homem excepcional: de marginalizado a artesão" e receberam o segundo prêmio.

Este interesse crescente pelas formas artesanais de arquitetura, bem como a reabertura do debate sobre a arquitetura brasileira, em diferentes níveis e audiências, está levando a direção da Rêde Globo, em Recife, a considerar a arquitetura como tema do próximo Salão.

SIMPÓSIO

6 — Entretanto, a parte mais importante do Salão foi a realização do Simpósio encerrado sábado, como as demais atividades montado e executado pelo Instituto Joaquim Nabuco. Apesar de restrito a especialistas é certamente o que trará saldo mais positivo. Não disponho, ainda, do documento final, reunindo as conclusões dos diferentes grupos de trabalho criados durante o

pode constatar a superioridade do artesanato mexicano sobre o nosso, mas também, a nossa possibilidade de fazer concorrência a países como a Índia ou Paquistão. O nosso problema, entretanto, afirmou, não é de qualidade, que temos de sobra, mas de quantidade. Na Feira de Frankfurt, em 1968, um grupo de comerciantes japoneses perguntou de saída quantas mil dúzias poderia entrar por mês. A resposta foi naturalmente desconcertante. A nova proposta dos japoneses foi comprar tudo o que estava exposto e obter uma autorização para fazer moldes visando uma produção em escala industrial. A conclusão do relato do sr. Henrichsen é melancólica: fechou sua firma, Acha, hoje, que o Governo e todos os demais implicados devem se esforçar por comercializar o artesanato dentro do país, ampliando o mercado interno.

ARTESANATO COMO DESIGN

Aloysio Magalhães, diretor do Centro Nacional de Referência Cultural, em sua conferência, defendeu uma posição de equilíbrio entre as duas correntes:

"Num país em desenvolvimento, como o Brasil, sem tradições arraigadas, estratificadas, o artesanato deve ocupar na direção de uma maior produção de bens materiais, com um caráter

ARTES PLÁSTICAS

FREDERICO MORAIS

Em São Paulo, a I Bienal Latino-americana

Mais uma vez as atenções estarão voltadas para São Paulo, onde, na sexta-feira, às 11 horas, inaugura-se a I Bienal Latino-Americana, completando, assim, o esvaziamento da temporada de 78, no Rio. Do que se anuncia para este resto de ano, aqui, possivelmente a única exposição importante será a de Rubem Valentim, na Bonino, já que os informes disponíveis não permitem alimentar qualquer expectativa quanto ao I Salão Nacional de Artes Plásticas, a ser aberto em novembro. Enquanto isso, em São Paulo, além da Bienal e do simpósio que se realizará paralelamente, algumas exposições já inauguradas — Marcelo Grassmann, Nelson Leirner, Aldir Mendes de Souza e Carlos Martins — e outras anunciadas para a semana subsequente, como o Panorama da Arte Brasileira Atual, este ano dedicado ao exame da escultura e do objeto, no Museu de Arte Moderna e a mostra de desenhos de Cildo Meireles, na Pinacoteca do Estado, deslocam para a paulicéia nossa derradeira esperança de ver alguma luz no obscuro horizonte da arte brasileira tal como foi desenhado neste ano.

HOJE

● Pouco para ver neste domingo. A recomendação desta coluna vai para a mostra que reúne cerca de 300 ex-votos da coleção Jacques van de Beuque, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Texto, fotos e um utilíssimo catálogo preparado por Maria Augusta Machado da Silva ajudam a apreender todos os significados dessa produção brasileira de cunho religioso e popular. A mostra está montada na galeria que se situa no subsolo da capela ecumênica da UERJ e, hoje, permanecerá aberta de 10 às 18 hs. No museu da Imagem e do Som prossegue a retrospectiva de desenhos, gravuras e pinturas de Geza Heller, enquanto no Museu Nacional de Belas Artes o visitante poderá constatar o estado atual da jovem gravura carioca, em mostra coletiva que reúne 16 novos gravadores. Enquanto isso, na Zona Sul da cidade, dois endereços podem ser visitados hoje: o Copacabana Palace, onde a II Expotel reúne alguns desenhistas cariocas de diferentes estilos, temas e idades e, na Galeria B-75 Concorde, Cândido José Mendes de Almeida expõe fotografias coloridas.

A SEMANA

● Das mostras a serem inauguradas esta semana, no Rio, só uma pode oferecer alguma surpresa: desenhos de Georgina Albuquerque, com os quais se inaugura mais uma galeria no Shopping Center da Gávea, de nome Toulouse (loja 304). Terça-feira às 21 hs. As demais exposições são as de Alice Lomelino (pinturas) na Casa do Estudante do Brasil, Stella Rodrigues (pintura), na Imobiliária J.M. Tavares, à Rua Barata Ribeiro, 207, ambas amanhã, e a de "pinturas e outras coisas", da escritora Eva Bán, terça-feira, na Biblioteca Regional da Lagoa. Ainda esta semana teremos duas conferências. No curso de arte brasileira que o Museu Nacional de Belas Artes vem promovendo em auditório nobre, Roberto Pontual falará, terça-feira, às 17h30m, sobre Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Maria Augusta Machado da Silva falará, também na terça-feira, às 20 hs, sobre escultura e pintura votiva no Brasil.

BIENAL DE SÃO PAULO

● Até o momento em que este roteiro era redigido, pouco se sabia, de oficial, sobre a I Bienal Latino Americana, que será inaugurada sexta-feira, às 11 horas,



Carlos Martins, gravura, 1977

no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera, na capital paulista. As informações chegam ao colunista por via oficiosa, de dentro e de fora do país, fornecidas pelos próprios artistas que dela irão participar ou por críticos estrangeiros que virão para o Simpósio. De oficial, até agora, afora o tema da Bienal — Mitos e Magia — o que se sabe, é o seguinte:

● Participarão artistas de 15 países do Continente: Brasil, Paraguai, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Peru, República Dominicana, Uruguai, Venezuela, Bolívia, Argentina. Os nomes dos artistas não foram divulgados, a não ser os três que irão integrar a representação equatoriana: Leonardo Tejada, Nelson Roman e De la Torre.

● O simpósio será realizado entre sexta e segunda-feira, em torno do seguinte tema: 1 — Mitos e Magia na Arte Latino-Americana; 2 — Propostas para as próximas bienais latino-americanas e 3 — Problemas gerais da arte latino-americana. Já confirmaram sua presença, no Simpósio, os seguintes críticos e artistas: Bengt Oldenburg, Guilherme Whitelaw, Jorge Romero Brest, Ernesto Sábató, Alfredo André, Carlos Spartaco, Martin Muller, Silvia Ambrosini e Jorge Glusberg, da Argentina, Carlos Silva e Graziana La Rocca, da Venezuela, Gálcor Carbonnel, da Colômbia, Mirko Lauer, do Peru, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Nestor García Canclini, Juan Acha e Oscar Ales, do México e José Perasso, do Paraguai. A crítica brasileira estará praticamente ausente do Simpósio, tal como se pode concluir da lista de participantes divulgada pela Bienal: Adalce Araujo, Alba Zaluar, Clyde Morgan, Darcy Ribeiro, Eduardo de Oliveira, Fernando Mourão, Israel Pedrosa, Jacob Klintowitz, José Angelo Galarsa, Lélia Coelho Frota, Luiz Felipe Baeta Neves, Heloisa Fenelon, Mário Pedrosa, Raul Lody, Romanita Martins e Verissimo de Melo.



"Lampião, Padre Cicero e Maria Bonita", óleo sobre tela, triptych, 1974, de Alcides Santos.

● A montagem da Bienal ficou, este ano, por conta do "designer" e ex-concretista Alexandre Wollner.

● Até agora, a Bienal não divulgou a relação completa dos artistas brasileiros que participarão como convidados especiais ou que tiveram suas propostas aceitas pelo Comitê Cultural. Entretanto, extra-oficialmente, já se sabe que entre os brasileiros presentes à Bienal, encontram-se os cariocas Dimitri Ribeiro, Maria Tomaselli Cirne Lima, Glauro Rodrigues, Antonio Maia, Farnese e Edival Ramosa, os paulistas Antonio Henrique Amaral e Sulamita Meireles, o pernambucano Alcides Santos, o goiano Antonio Poteiro, os mato-grossenses Humberto Espindola e João Sebastião. De fora do Brasil, a participação mais divulgada, como sói acontecer sempre, é a o Grupo de los Trece, de Buenos Aires, que desenvolverá o tema "Os mitos do ouro".

OUTRAS EXPOSIÇÕES

● Hoje, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, estará sendo encerrada a retrospectiva de Arcangelo Ianelli, que mereceu unânimes aplausos da crítica local e mesmo carioca. A mostra coincidiu com o lançamento do livro de Paulo Mendes de Almeida sobre o artista, graficamente primoroso. No Museu de Arte Assis Chateaubriand, Israel Pedrosa está apresentando pinturas nas quais desenvolve pesquisas em torno do que denomina cor inexistente e mutações cromáticas. Na Pinacoteca do Estado uma exposição didática procura mostrar as diferentes possibilidades do papel como suporte da expressão artística. No Paço das Artes, ampla exposição sobre o circo, com obras de 80 artistas brasileiros, em sua maior parte, porém, de qualidade duvidosa. No circuito comercial, os destaques ficam com Marcelo Grassmann, apresentando desenhos na Galeria Griffo, Carlos Martins que expõe na Galeria Luiza Strina as gravuras em metal que realizou em seu estúdio de quatro anos em Londres, Nelson Leirner que prossegue expondo na mesma Luiza Strina desenhos da série denominada "a linha não dura", Aldir Mendes de Souza, que se mantém fiel ao paisagismo rural nas pinturas que neste momento apresenta na Galeria Global e Maria Helena Grembecki, que expõe desenhos a pastel e gravuras em metal na Galeria Graphus. E o mineiro Carlos Bracher expõe suas paisagens na Galeria Portal.

● Em Curitiba, duas inaugurações: pinturas de Indalécio Lacerda Seabra, na Galeria SH316 e de Liane Chamas Camasnie na Eucatexpo. Em Porto Alegre, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul inaugura sua nova sede em velho prédio restaurado e situado à Praça Barão do Rio Branco. E a carioca Gilda Basbaum expõe pinturas no Museu de Arte Moderna da Bahia.

Artes Plásticas

ENTRE O ARCAICO E O CONTEMPORÂNEO

Roberto Pontual



Renda de bilro, das Salinas da Margarida (Bahia)

A arte em trabalho, na IV Feira do Artesanato Baiano

I

De 20 de outubro a 1.º de novembro últimos, esteve se realizando em Salvador a IV Feira do Artesanato Baiano. Promovida pela Coordenação do Fomento ao Artesanato, da Secretaria do Trabalho e Bem-Estar Social do Estado, ela ocupou todo o espaço do Teatro Castro Alves com uma infinidade de objetos de barro, madeira, pedra, metais, fibras, tecidos, couro, etc. Eram cerâmicas, utilitárias ou não, esculturas, bonecos de pano, redes, rendas, trançados, bijuteria, luminárias e até doces, flores e plantas. Vinham de diferentes municípios artesanais da Bahia, como Maragogitinho, Santo Amaro, Cachoeira, Vitória da Conquista, Rio Real, Lençóis, Morro do Chapéu, Feira de Santana, Xique-Xique, Jequié e de própria Capital. Alguns artesãos demonstravam sua certa habilidade aos olhos do público, arredondando e barro em formas de vasos, acumulando pacientemente os fios em panos de Costa ou montando com a madeira engenhosas pequenas peças escultóricas. Um ambiente de feira e de festa, soma de sério e cidade. Mas nem por isso incapaz de causar inquietude, se encarado numa perspectiva mais crítica.

Acompanhei a abertura daquele evento. Vi a parte final de sua montagem, a correria para acertar detalhes, o burburinho da multidão na primeira noite, o retorno de muita gente no dia seguinte. Constatou o êxito precoce da venda, a evidente satisfação dos participantes, ativos e passivos. E de toda a experiência retirei novos elementos de prova para me assegurar da gravidade que ronda, a

questão do artesanato posto sob o olhar oficial, da preservação da fonte popular em contato com a demanda acadêmica, do anônimo perdido pelo artista do povo, do arcaico inexoravelmente empurrado à contemporaneidade. E aí, encruado, pôs o ambiente da 4a. Feira do Artesanato Baiano para ser bem refletido na aparência, porém sua inquietante problemática não se funda. Entre a precária perseguição do governo e a avassaladora expressão do turismo — os polos da produção artesanal, que ali se afirmavam tão humildemente — não tive como descartar a pergunta: estaria no apelo estatal, atraída de ampliação sistemática do mercado consumidor, a única saída para a encruzilhada do nosso artesanato hoje de hoje? E não se deveria deixar bastante mais demarcada a linha divisória entre artesanato e arte popular, seriado e individualizado, para saber a autenticidade a preservar e a diluição a aceitar? A Feira baiana misturou essa oposição, falhando ao não esclarecer os por trás didáticos.

Na verdade, o problema em causa só esporadicamente tem recebido atenção mais detida, objetiva e especializada, entre nós. Quasi-se tempo maior no trato de seus aspectos descritivos do que no antecolamento de suas implicações ideológicas. Um dos últimos cuidados, que se tomou para bem enfrentar, foi a transformação do III Salão Global de Recife, em fins de 1976, numa série de manifestações (autoexposições, trabalho em público, simpósio) em torno do tema O Homem e o Artesanato. Na hora de se debaterem idéias, as posições ficaram polarizadas entre tratar de não interferir metódica e urbanamente nos mecanismos espontâneos do artesanato ou apresentar a sua irreversível entrada na cultura da industrialização, produzindo,

distribuído e consumido e mais velozmente possível, peça. No longo registro que Frederico fez do evento, na época, a intervenção do designer Aloisio Magalhães aparece como uma saída intermediária. Defendendo a industrialização do artesanato, tanto quanto um design nacional que partisse de formas artesanais brasileiras, dizia Aloisio: "Num país em desenvolvimento, como o Brasil, sem tradições arraigadas, estratificadas, o artesanato deve servir, na ilusão de uma maior complexidade tecnológica, como mais um 'serviço industrial'". E admitia: "Naturalmente, isto resultará na perda de certas características manuais".

Parece-me, em tanto, que a posição defendida foi mesmo simpática por Tungaui Dutierrez, diretor do Fundo Nacional de Fomento ao Artesanato Mexicano — mesmo disposto a aceitar a pura e simples deglutição do arcaico pelo contemporâneo —, sugere um caminho melhor a tomar. Como narra ainda Frederico Moraes, Gutierrez lembrava que a velocidade de comercialização é bem maior do que a do fazer criativo, peça por peça. O artesão, por sua vez, necessita cada vez mais de dinheiro para suprir suas necessidades, e assim acelera sua produção, que tende a séria. De que maneira, então, evitar tal distorção? É importante que o Governo crie uma estrutura capaz de assegurar ao artesão segurança econômica cotidiana. Isto significa respeitar seu trabalho criador, afastá-lo das pressões comerciais. Em seguida, deve distribuir sua produção artesanal ao comércio privado ou estatal, criando salas próprias para a venda da produção artesanal de qualidade, de modo a distingui-la da outra, puramente comercial. Nada, portanto, de pressa, improvisação, tentação de livro deformador, imposição de padrões contemporâneos. E, além de mais, um cuidado não só com o aspecto estético final da questão, mas sobretudo com o respeito pelo lado humano que lhe serve de origem. Um antidoto de efeito variado contra essa ansia de progresso, típica da visão classe-média, do mundo. O verdadeiro artesão, na sua, numa sabedoria, não gosta de ser guiado. Quer, como qualquer outra pessoa, ver melhoradas as suas condições de vida. Mas a miragem do dinheiro certamente não terá a forma mais adequada de dar continuidade ao nosso melhor artesanato. Pelo contrário, será, fatal, no plano da criação e da existência.

Trato de tudo isto hoje especialmente porque vejo muita coisa a ser feita a oportunidade da retomada do debate a partir de fatos concretos. A Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, está apresentando, até meados de dezembro, uma exposição (que, por acaso, na muito sobre temas ligados às gumas das manifestações do arcaico. Num ambiente apropriado e seguindo uma montagem, impecável, encontram-se ali, inclusive, objetos e objetos tradicionais, brasileiros — em madeira, de plástico, e em barro, os segundos — da coleção Jacques-Varela, de Jacques-Varela, porém, a amostragem não é das peças esplendidamente selecionadas — o que mais importa a natureza. Valor muito maior, no caso, tem a atitude de disciplina do reconhecimento, que, por isso, é substancialmente diferente. Propõe a arte a separação definitiva com o que se deseja do espírito universitário: busca, pesquisa é questionamento do real. Deceba-se ao encontro da Capela da UERJ, antes de chegar às peças expostas nos painéis ou vitrines, o visitante encontra informação textual e visual suficiente para conhecer o contexto em que aqueles objetos se inserem da antiguidade à contemporaneidade dos povos. O texto e as reproduções de imagens foram agrupados pela museóloga, Maria Augusta Machado da Silva, e se apresentam num pequeno, mas eficaz, catálogo de abordagem sistematizada do tema. Longe do conceitual e do festivo, a mostra nos entrega o trabalho da mente e da mão do povo na sua justa medida, estética e humanamente respeitadas. Propõe o estudo demorado, não o brilho passageiro.

Aíla, e mesmo conjunto de textos e orais, reunidos agora na UERJ, seria elemento vital para a exemplificação do tema: Mitos e Magia, regulador da vida. Hienai Lino-Americana de São Paulo, que se está inaugurando nesta sexta-feira, não sei se a sua atuação será compensada pela apresentação ali, no âmbito brasileiro, do trabalho de Mada Peres — o registro fotográfico de um milênio milênio — o ex-voto, uma obra lha no Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Ou se este trabalho se equilibrará com a ampla exibição de arte popular e de tecidos típicos que o México anuncia haver trazido para o evento. De qualquer maneira, já se sabe que as questões da arte popular e do artesanato, envolvendo o reconhecimento do arcaico com o contemporâneo, serão levantadas em várias das contribuições prometidas para o simpósio que acompanhará, até a próxima segunda-feira, a 1a. Feira Bial. A brasileira, Lúcia Coelho Frota ali dirá, por exemplo, que "nada impede, como não impediu tantos criadores de alcance universal, que os artistas latino-americanos da norma culta tenham redol-se em pé de qualidade, e estes autodidatas marcam, egressos das culturas populares, voltando-se para o modelo endógeno da recuperação da identidade cultural. Devolve-se ao artista a sua própria, descondicional e das pressões do poder, do saber, ou de ambos, e ele reconstrói, sem postular, sem paternalismo, sem falso regionalismo, uma obra linguagem coletiva, bifronte entre o subjetivo do símbolo e a realidade do seu viver entre os homens".



Ex-voto em madeira pintada (Caminda, Ceará)

Orante em barro, do Nordeste brasileiro

UNIVERSIDADE

A super-reitora do folclore judaico

Carlos Ivan

DANIEL STYCKER



Aliza, da Universidade de Haifa

Ela é baixinha, seus gestos são discretos e o som de sua voz é quase imperceptível. Mas por trás deste jeito tímido se esconde uma figura notável. Aliza Shenhar-Alroy, 50 anos incompletos, não é apenas reitora da Universidade de Haifa, uma das mais importantes de Israel, mas também a primeira mulher de seu país a ser eleita para um cargo de tamanha envergadura. Sua especialidade: o folclore judaico. No Rio, onde esteve recentemente, Aliza conheceu o Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da UFRJ, visitou a Universidade Federal Fluminense e conheceu o Museu de Artes Populares, na Casa do Pontal. Encantada, a reitora disse que tem grande interesse em intensificar o intercâmbio com estas instituições.

— Meu campo de trabalho é o folclore, a tradição de se transmitir histórias oralmente através de gerações. Não se lida com folclore sem se fazer estudos comparativos. Uma maneira de se fazer isso é observando os catálogos e livros de outras culturas. E, nesta área, posso dizer que o Brasil não é muito bem representado internacionalmente — opinou a reitora.

Aliza Shenhar-Alroy nasceu em 1943, se graduou em literatura hebraica comparada, na Universidade Hebraica de Jerusalém, e realizou mestrado e doutorado em folclore. É autora de oito livros e dezenas de artigos sobre o assunto.

A Universidade de Haifa, que foi criada há 20 anos, vem absorvendo cerca de mil novos alunos por ano. Em 1994 serão mais de dez mil estudantes. A universi-

dade forma alunos nas áreas de ciências humanas e sociais.

— Temos três galerias de arte, um dos melhores museus do mundo em arqueologia, e o melhor departamento de Psicologia e de Estatística em Israel — vangloria-se a reitora.

A universidade abriga também a maior quantidade de estudantes árabes de Israel: 18 por cento dos alunos.

— É bom para a luta contra os estereótipos que as pessoas estudem juntas — ela diz.

Aliza diz que há um sentimento de estresse na sociedade israelense. Mas tem confiança que, no futuro, seu país poderá viver em paz com os vizinhos árabes.

— Não esqueça que não podemos terminar as histórias folclóricas sem finais felizes. Depois de todo ódio e conflito há sempre um final feliz — conclui.



Casa do Pontal
Estrada do Pontal, 3.295 - Recreio
Aberto de 2ª a 6ª feira
com hora marcada,
sábados, domingos e feriados
das 14:00 às 17:30 h.

Tem violeiro, açougueiro, barbeiro e padeiro, tem flautista, corista e sambista, tem santo e diabo, tem boi, cobra e cachorro, tem homem, mulher, velho e criança.

Tem tudo que represente nossas crenças, nossos costumes, nossas vidas. O museu Casa do Pontal entrega a você o Brasil visto pelo povo brasileiro. O Brasil interpretado por Mestre Vitalino, Aduilton, Antônio de Oliveira, Nhô Caboclo e Mané Galdino, entre tantos outros. Este acervo tão rico em formas, temas e estilos foi formado, ao longo dos últimos 50 anos, por Jacques Van de Beuque, um designer francês que teve a visão e a sabedoria necessárias para compreender a importância da arte popular de nosso país. Andando de norte a sul, num trabalho de garimpo, Jacques selecionou com apuro e afiado senso estético as obras mais significativas de cada um dos principais artistas populares de nossa terra. Hoje, em seus 1.500 m² de galerias, o museu abriga mais de 4.500 peças de 200 artistas que, no barro, na madeira ou na sucata, retratam o real e o imaginário, o sagrado e o profano, com criatividade, com humor e poesia. Para que se entenda com profundidade o significado da Casa do Pontal, o Zona Sul repete e enfatiza as palavras de seu fundador: *"Quis dedicar ao povo que me acolheu com grande generosidade esta paixão maior da minha vida. Este acervo da Casa do Pontal representa parte do que há de mais rico e autêntico na cultura popular do Brasil. Mais do que objetos, são pedaços de vida, segmentos de uma trajetória humilde e corajosa, carregada de poesia e de grandeza, do povo brasileiro"*.

Visite a Casa do Pontal. Mestre Vitalino e seus companheiros de arte esperam por você.

M

ESTRE VITALINO VIVE NO RIO. MUSEU CASA DO PONTAL.

RIO.
CIDADE
DO
CORACÃO.

Zona
Sul

Tudo pra você gostar da gente

MUSEU DO PONTAL

Um museu de Arte Popular Brasileira onde o vento faz a curva

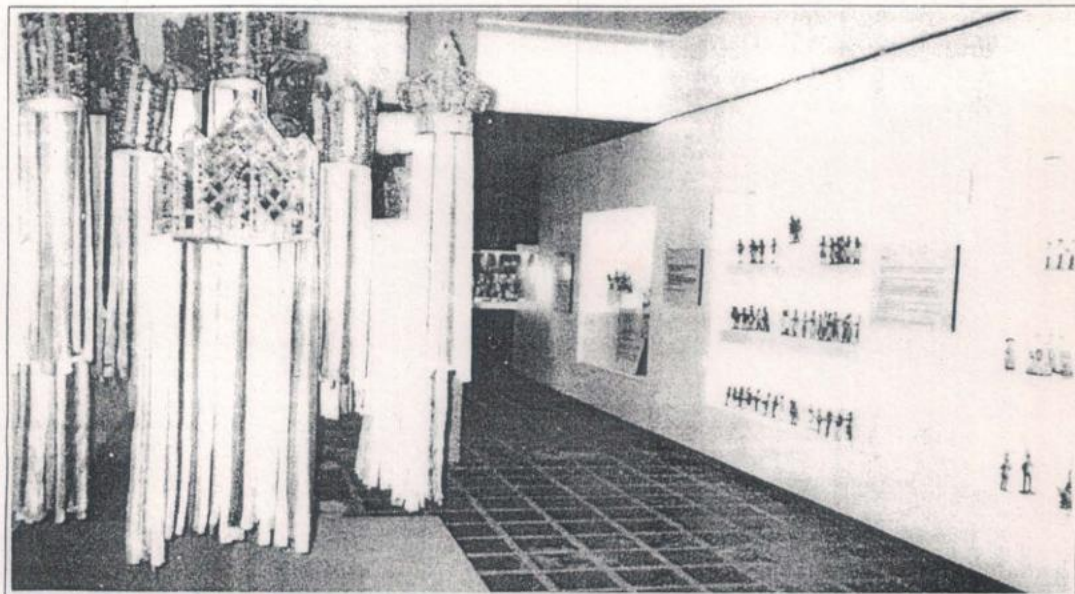
Descer a Grota Funda ou vir pela Avenida das Américas ao encontro das montanhas, em busca do Museu do Pontal é, desde o início, um exercício do olhar. Ali, naquele trecho do Rio, onde a natureza se acumplicia com o espectador, os olhos se perdem no verde azulado da vegetação. Sem dúvida alguma, a Estrada do Pontal, com seus meandros floridos, parece um Rio que escapa aos problemas e ao burburinho da cidade.

Ecológica por natureza, a Zona Oeste guarda, entre outras preciosidades, o inesperado Museu do Pontal: um acervo de 3.500 peças em barro, madeira e papier maché, obras dignamente representativas da Arte Popular Brasileira, expostas em um prédio de 2 pavimentos, muito bem situado, integrando natureza via paisagens e jardins e uma pequena praça cercada de árvores onde se pode estacionar.

O inusitado é o Museu de Arte Popular em perfeita harmonia com o contexto natural, como se entre as flores a mais original se destacasse: a arte do povo brasileiro. Nenhum visitante sensível a esse tipo e fazer artístico passa incólume pelo Museu do Pontal, tal o conjunto de informações que guarda e a alegria que inspira. Uma relação prazerosa que não se pode esquecer.

Viagem ao imaginário do artista popular brasileiro

O Museu do Pontal, localizado na Estrada do Pontal, nº 3.295, ao pé da montanha que separa o Recreio dos Bandeirantes da Barra de Guaratiba, se propõe a comunicar a Arte Popular Brasileira, oriunda de diversos estados como Pernambuco, Ceará, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio de Janeiro, São



Paulo e Distrito Federal, através de peças que interpretam, sob diversos aspectos, a vida cotidiana do povo brasileiro.

Trata-se de uma coleção particular, pertencente ao arquiteto francês Jacques Van de Beuque, que reuniu durante 40 anos trabalhos dos mais expressivos artistas populares. O projeto do Museu do Pontal iniciou-se com a aquisição de uma casa à qual foram feitas reformas e acréscimos, adaptando-a à nova função que viria a desempenhar. Considerando a qualificação de arquiteto e designer de seu mentor, as obras obedeceram a critérios que integram harmoniosamente o prédio ao entorno ajardinado, formando um conjunto paisagístico de grande beleza, que tem como pano de fundo a Serra da Grota Funda.

O direito e o avesso do Museu do Pontal

O Museu não é ainda muito conhecido na região,

pois está instalado ali apenas há quatro anos, apesar de já ter sido matéria de jornais e revistas.

Linhas de ônibus servem a Estrada do Pontal, não havendo outro tipo de transporte coletivo, o que dificulta um pouco o seu acesso. O seu afastamento do centro nervoso do Rio é mais um atrativo para aqueles que desejam buscar algumas horas de um lazer tranquilo e, simultaneamente, saborear as informações ali contidas. Dispõe de estacionamento para carros e ônibus.

O Museu do Pontal realiza com singular competência sua proposta de expor e comunicar a Arte Popular Brasileira, o que faz segundo o modelo tradicional, com o visitante e coleções interagindo, ao mesmo tempo em que a natureza se incumbiu de expor, através de imensos janelões, variadas espécies do reino vegetal.

A Exposição

É uma viagem ao imaginário do povo

brasileiro, através das 3.500 peças dispostas harmonicamente em vitrines ou arrumadas sobre blocos ou em painéis junto às paredes. O circuito é direcionado e cheio de pequenas surpresas que convidam o visitante a interagir com a exposição. Textos explicativos, em português e em francês, abrem a exposição e predispoem o visitante à descoberta. Legendas curtas e simples, abrangentes, em tamanho adequado são de fácil leitura e informam correta e objetivamente.

Impecável do ponto de vista técnico (espaço, luz, cor, recursos gráficos, recursos cinéticos), a exposição comunica sua mensagem de modo prazeroso e bem humorado.

Quanto à abordagem temática do acervo, cujo suporte é basicamente barro, madeira e papier maché, reúnem em vitrines ou em suportes decorativos, muito bem arranjados, obras que mostram variados temas conjugados e assuntos afins (exemplos: Cenas da vida cotidiana, Profissões, Jogos, Diversões

e Esportes, Brincadeiras de meninos e meninas, Atividades domésticas, Escola, Comemorações, Vida na roça, Ciclo da vida, Festa Popular Brasileira, Religião etc), havendo ainda setores especiais para a Arte Incomum, Peças Eroticas em sala reservada e um espaço dedicado especialmente ao Carnaval com o desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro.

O Museu do Pontal cumpre seus objetivos na medida em que se auto-comunica na exposição do acervo, tornando-se local de agradável interação entre o homem e o seu patrimônio cultural, com ênfase no trabalho quase anônimo do artista popular. Carece apenas que esse prazer e essa informação sejam compartilhados com mais visitantes, principalmente os da Região Oeste do Rio de Janeiro que, na sua maioria, não sabem que há quatro anos podem ser encontrados neste museu.

Arte popular a caminho da modernidade

Museu criado por colecionador francês investe em bistrô, 'souvenirs' e CD-Rom

CELINA CÔRTEZ

Com um acervo formado por mais de quatro mil peças de arte popular brasileira — que já viajou pela Alemanha, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos, entre outros países — o Museu da Casa do Pontal, no Recreio dos Bandeirantes, quase fechou suas portas, vítima de uma aguda crise financeira. Mas com a injeção de ânimo gerada pelos R\$ 10 mil mensais obtidos junto à Secretaria municipal de Cultura, a direção do museu teve garantida não só a manutenção das exposições como a possibilidade de execução de novos projetos.

Fundado pelo designer francês Jacques van de Beuque, 74 anos — que há 50 viaja pelo interior do país em busca de peças para sua coleção — o museu, só este mês, recebeu a visita de mais de 500 crianças, em excursões de escolas particulares. Auxiliado pelo filho Guy de Beuque, 45 anos, Jacques pretende tornar a casa — construída numa área de 1.500 metros quadrados — comercialmente viável. "Os estrangeiros, principalmente, reclamam da falta de um texto explicativo. Agora poderemos providenciar esse texto, além de organizar, por exemplo, um setor só voltado para a história do Brasil", festeja Jacques, que tem atuado profissionalmente na execução de exposições comerciais e culturais.

"A representante do Museu do Louvre, em Paris, disse que o Pontal é o mais significativo museu do gênero no mundo. Eles enviaram um abaixo-assinado ao prefeito César Maia, em apoio às iniciativas de reestruturação da casa", lembra Guy, contando que o museu recebeu, este mês, a visita de membros do International Council of Museums (Icom), que "ficaram absolutamente encantados" principalmente com a forma como o espaço foi organizado. "Quem entra com-



"A representante do Museu do Louvre disse que o Pontal é o mais significativo museu do gênero no mundo"

Jacques van de Beuque

preende o significado de cada setor de imediato. As peças falam por si", afirma Guy.

Passar pelo Pontal é mergulhar na vida e na cultura do homem brasileiro. As obras estão divididas por oito setores, e, segundo Jacques, as de maior valor artístico são as de ex-votos: "Não do ponto de vista financeiro, mas por suas representações, sempre ligadas a um acontecimento dramático. Mostram como o povo apela para o milagre, já que não pode recorrer ao poder público", diagnostica. Uma das atuais metas de pai e filho, no momento, é justamente a busca de patrocínio para a instalação de uma exposição desses ex-votos no Museu Nacional de Belas Artes, que já mantém um espaço



Bonecos da Casa do Pontal: verba da prefeitura garante exposição

exclusivo destinado à arte popular da Casa do Pontal. Atualmente, a mostra em cartaz exhibe os trabalhos de Mestre Vitalino, o papa da arte popular nacional.

Jacques van de Beuque deixou seu país aos 24 anos, cansado das atrocidades da guerra, e aconselhado por seu amigo, o pintor Di Cavalcanti. Formou-se em Belas Artes em Paris, mas dedicou-se à pintura por pouco tempo. A paixão pela arte popular brasileira surgiu após viajar pelo Nordeste, tão logo chegou ao Brasil. Estimulado pelo Prêmio Estácio de Sá, concedido pelo Museu da Imagem e do Som em 1976, Jacques promoveu uma exposição com suas peças e o evento o inspirou a criar o museu. A primeira sede foi em Botafogo, até que

Jacques comprou um terreno pantanoso na Estrada do Pontal, próximo à Prainha, e iniciou a construção da casa, que hoje abriga a instituição. Daí para a compra de obras de colecionadores particulares foi um pulo. Como as cerca de 150 peças de Vitalino.

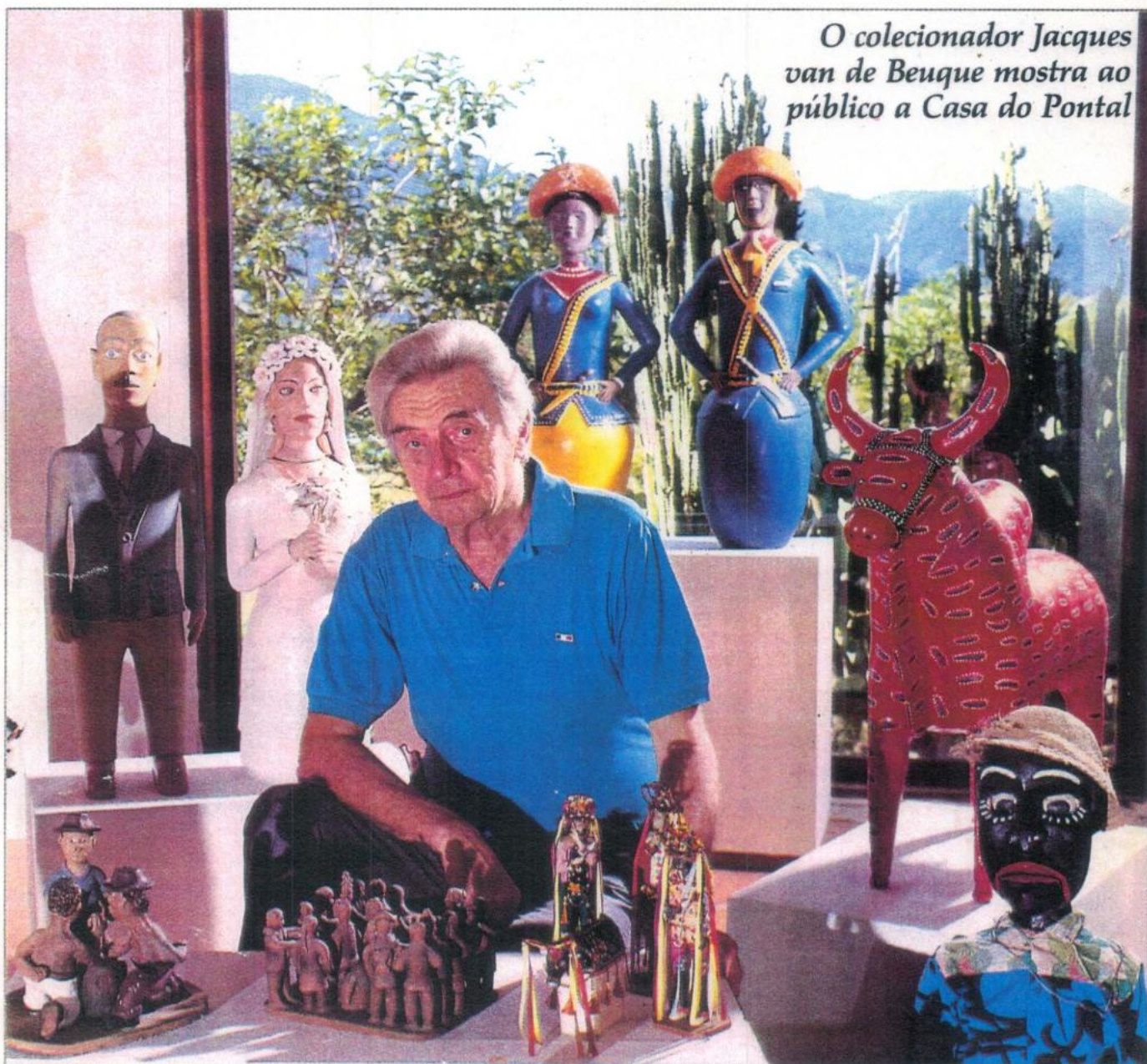
Um dos próximos projetos de Jacques e Guy é a instalação, no museu, de um bistrô e de uma loja que ofereça cartões postais, pôsteres e camisetas. "Todo mundo pede", relata Guy. Outro projeto, que será encaminhado ao Ministério da Cultura, se refere à informatização do museu. "Vamos propor uma pesquisa, coordenada pela antropóloga Ângela Mascelani, que resultará num banco de dados e um CD-Rom", conclui.

veja Rio

JANEIRO 1993

S	T	Q	Q	S	S	D
25	26	27	28	29	30	31

O colecionador Jacques van de Beuque mostra ao público a Casa do Pontal



O FRANCÊS DO PONTAL

Dono da melhor coleção de arte popular da cidade abre museu

8. APÊNDICE

8.1 RESULTADO DA PESQUISA "CERÂMICA E TECNOLOGIA NO VALE DO JEQUITINHONHA", REALIZADA EM CONVÊNIO COM O MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA, ONDE A AUTORA ATUOU COMO PESQUISADORA E CONSULTORA.

ETAPAS DO PROJETO DE COOPERAÇÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA INT / SOL

FASE I - 17 a 21 de agosto de 1995

OBJETIVOS

Visitar Santana do Araçuaí, Santo Antônio (Carali) e Campo Alegre (Turmalina).

Promover sondagens, pesquisas e consultas preliminares à população-alvo, buscando conectar dados da realidade local, considerando os aspectos técnicos concernentes ao assunto.

RESULTADO

Em Santana do Araçuaí, os artesãos apontam como principal necessidade local o estímulo ao comércio. Prevalece o domínio técnico no modo de produção e não há queixas nesse sentido.

Em Santo Antônio, a comunidade é mais dispersa geograficamente e a experiência com a cerâmica é polarizada.

Em Campo Alegre, o conhecimento técnico é bastante equilibrado e a comunidade acredita que através do aquecimento do mercado pode-se melhorar a qualidade técnica.

FASE II - 09 a 13 de novembro de 1995.

OBJETIVOS

Cumprimentar informações colhidas na primeira fase do projeto através de pesquisa direta junto às populações das comunidades anteriormente visitadas.

Verificar níveis de informação e conhecimento sobre as diferentes etapas de trabalho que envolvem a produção de cerâmica figurativa tradicional - coleta e uso da matéria-prima, métodos e processos de feitura, secagem, queima, transporte, embalagem e venda das obras.

Verificar conhecimentos técnicos específicos, referentes ao forno, queimas e penas de objetos: dificuldades enfrentadas e o interesse pela introdução de melhorias no processo de feitura da cerâmica tradicional.

Verificar índice de quebra.

RESULTADO

Sem tomar os dados obtidos como conclusivos, alguns pontos podem ser destacados afirmativamente: as três comunidades pesquisadas apontam como necessária uma maior divulgação de sua produção; insistem na necessidade de ampliar seu público consumidor, conhecem detalhadamente o processo técnico de feitura da cerâmica tradicional e as novas gerações estão integradas nele.

Os levantamentos referentes ao índice de quebra feitos pelo INT foram baseados única e exclusivamente nos depoimentos das pessoas em atividade de produção e mostraram que o impacto econômico do índice de quebra penaliza apenas o artesão, já que o produto colocado à venda é pré-selecionado por seus autores. Esses índices são expressivos em S. Antônio e Campo Alegre. É igual a zero em Santana do Araçuaí.

FASE III - 11 a 14 de janeiro de 1996

OBJETIVOS

Repassar informações referentes ao processamento dos dados coletados.

Tendo sido analisada a composição das matérias-primas das três localidades observou-se que, a despeito das diferentes composições, todas foram consideradas adequadas ao processamento cerâmico, visando a produção de cerâmicas artesanais. Com isso, o fator matéria-prima foi descartado como indutor de falhas no processo. Este fato direcionou a pesquisa para o processo de feitura, dando origem a um desdobramento que se caracterizou pelo acompanhamento de todas as etapas de feitura, em especial aquelas relativas ao peneiramento, secagem e queima. Apenas em Campo Alegre, onde a argila é predominantemente comprada em outra localidade (Buriti) será avaliada a adequação de matérias-primas locais, visando identificar fontes alternativas. Também será avaliada a questão do consumo de lenha na etapa de queima das cerâmicas. Em Santana do Araçuaí, devido à ausência de problemas identificados pelos artesãos locais e da perda igual a zero não foi continuado o projeto, estabelecendo-se Santo Antônio e Campo Alegre como concentradoras das ações em função do interesse demonstrado pelas comunidades e pelas possibilidades circunstanciais de aproveitamento.

RESULTADO

Em Santo Antônio as pessoas ouvidas mostraram-se interessadas. No entanto, a comunidade é mais dispersa geograficamente e apresenta dificuldades para o contato com um maior número de artesãos.

Em função das características locais, pareceu inoportuno o acompanhamento do processo de feitura da cerâmica neste momento. Em Campo Alegre, as ceramistas estão organizadas numa Associação e moram próximo ao barracão de venda. São bem organizadas e a diretoria da Associação é muito ativa. A solidariedade é notável e os artesãos consultados demonstraram interesse na continuidade do processo já que declaram ter a intenção de "melhorar sempre". Por estas razões conclui-se pela continuidade do projeto na comunidade de Campo Alegre.

FASE IV - 01 a 10 de março de 1996

OBJETIVOS

Para a avaliação tecnológica das matérias-primas e produtos conformados e queimados durante esta etapa o INT montará um laboratório móvel composto de balança de precisão, microscópio estereoscópico e aparelhos destinados ao tratamento das matérias-primas e avaliação das propriedades físicas dos produtos. Participarão desta etapa 15 ceramistas que farão as peças necessárias aos objetivos pretendidos. A queima será realizada em dois fornos - um deles utilizarão o processo de queima convencional usado pela comunidade, e o outro, com modificações sugeridas pelo INT.

RESULTADO

Os resultados obtidos mostraram que pelo menos três matérias-primas disponíveis próximo a Campo Alegre são comparáveis às de Buriti, o que deixa às ceramistas, agora, a opção de escolha de matérias-primas com reflexos econômicos positivos. A respeito da poupança de energia, o forno com as modificações sugeridas pelo INT foi aproximadamente 40% mais eficiente no que concerne à redução do consumo de lenha e as propriedades das cerâmicas nele queimadas evidentemente superiores à do forno operado de forma tradicional. Entretanto, para a implantação das melhorias, os conceitos em vigor deverão ser readequados, bem como o ciclo de queima.

Corpo Técnico / Pesquisa de campo:

Eng. Dr. José Carlos Rocha (INT), Química e MsC Maria Conceição Greca (INT) Eng. Nilza O. Moutinho (INT), Eng. Djalma M. Gonçalves (INT), Sr. Magno Diniz (O SOL) e Mestranda em Antropologia da Arte Angela Mascelani



PARCERIA

INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIA

PATROCÍNIO

BANCO REAL

PROMOÇÃO

SENAI

Rio de Janeiro

APOIO

CNC



CERÂMICA E TECNOLOGIA NO VALE DO JEQUITINHONHA

**Projeto de Cooperação
Técnico-Científica firmado
entre O SOL e o INT, do
Ministério da Ciência e
Tecnologia.
Análise, transferência de
informações e avaliação
tecnológica dos processos de
fabricação e queima da
cerâmica tradicional de
algumas regiões do Vale do
Jequitinhonha, MG.**



**O Novo
SOL
ARTESANATO
BRASILEIRO**

BANCO REAL
apresenta o resultado da pesquisa de cooperação
técnico-científica

CERÂMICA E TECNOLOGIA NO VALE DO JEQUITINHONHA

uma realização da
OBRA SOCIAL LESTÊ-UM O SOL

em parceria com o
INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIA
Ministério da Ciência e Tecnologia e
Ministério do Bem-Estar Social

curadoria
ANGELA MASCELANI

apoio
CNC / SENAC

uma promoção
SENAI RJ

O SOL é uma organização não governamental de caráter nacional. Trabalha há 30 anos divulgando e escoando o artesanato de todo o Brasil por acreditar que, através do apoio ao artesanato, pode contribuir para a fixação do homem em suas regiões de origem, além de permitir que o artesão usufrua de resultados econômicos concretos, advindos de sua própria cultura e do saber acumulado através de gerações.

Seu Centro de Estudos, Pesquisas e Produção Artesanal (CEPPA) dedica-se à pesquisa tecnológica, a partir dos problemas detectados nas peças que são escoadas através da Feira Permanente que é mantida na sede da instituição: Rua Corcovado, 213 Jardim Botânico.

Um dos maiores problemas enfrentados na produção de cerâmica artesanal é a sua fragilidade estrutural, que a despeito de acondicionamento adequado para o transporte e a manipulação cuidadosa, nem sempre evita perdas por fraturas, lascas superficiais e mesmo quebra.

Este motivo levou O SOL a solicitar ao INT, Instituto Nacional de Tecnologia, do Ministério da Ciência e Tecnologia, uma avaliação da qualidade de algumas peças quebradas, aleatoriamente recolhidas em seu estoque, provenientes de algumas regiões do Vale do Jequitinhonha.

O laudo apontou a necessidade de controle da temperatura e atmosfera dos fornos e da análise das argilas em uso.

Em função disso, foi proposta a parceria entre o Instituto Nacional de Tecnologia e a Obra O SOL, que se tornou viável face ao apoio recebido do extinto Ministério do Bem-Estar Social. O contrato nº 03/970095, publicado no Diário da União em 27/07/95, selou o acordo.

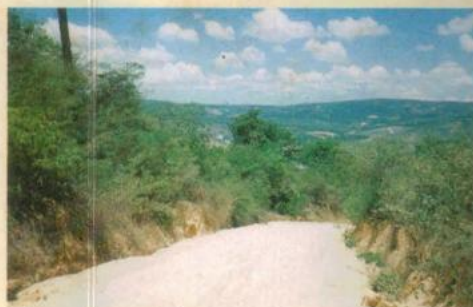
As localidades de Santana do Araçuai, (Município de Itinga) Santo Antônio (Município de Caraí) e Campo Alegre (Município de Turmalina) foram selecionadas para que se procedesse uma análise comparativa.

O trabalho de pesquisa desdobrou-se em 4 etapas, detalhadas neste folheto.

CERÂMICA E TECN



Santo Antonio (Carai)



Santana do Araçuaí (Itinga)

Neste projeto com processos tecnológicos científicos. A tecnologia é fomentada na base gerando um saber de origem popular e aperfeiçoamento transmitido familiarmente através do uso



Forno danificado de Agostinha Gomes (Campo Alegre)

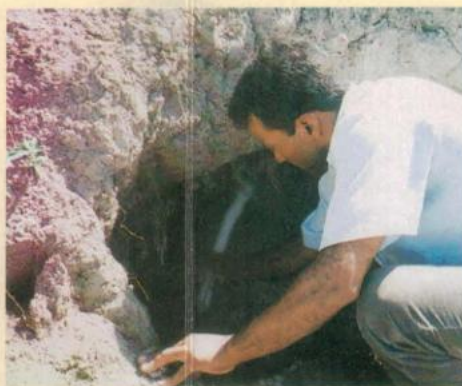
A tecnologia científica se dá através de processos sistemáticos e se realiza por meio de métodos laboratoriais e estatísticas. Em Campo Alegre, testados protótipos e verificados diretamente no fazer, sendo realizadas reuniões diárias para troca de informações.



Cerâmica de Campo Alegre



Cerâmica de Campo Alegre no barracão de venda



O barreiro

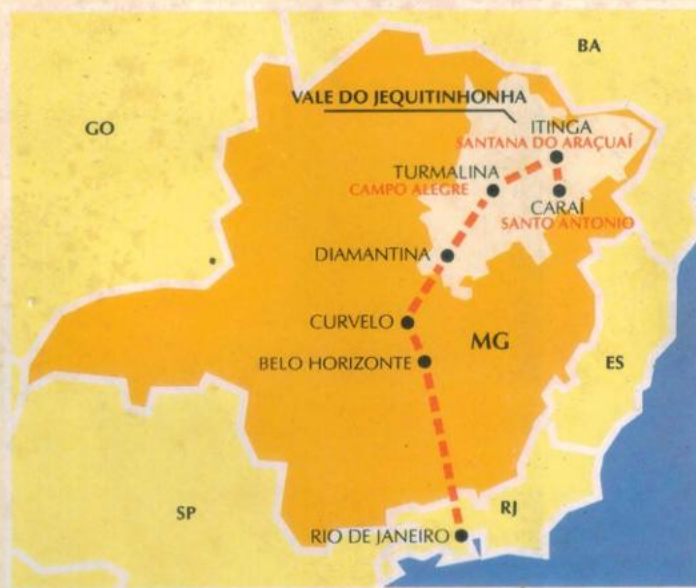


Cerâmica Santana do Araçuaí. A análise laboratorial comprovou que a matéria-prima é adequada. A perda declarada pelos artesãos é igual a zero

LOGIA NO VALE DO J

ram-se os
tradicionais e
ia tradicional
o oral
mulado, de
processo de
gerações, é
nte e testado

tudo
iências
gre foram
te o modo de
de repasse

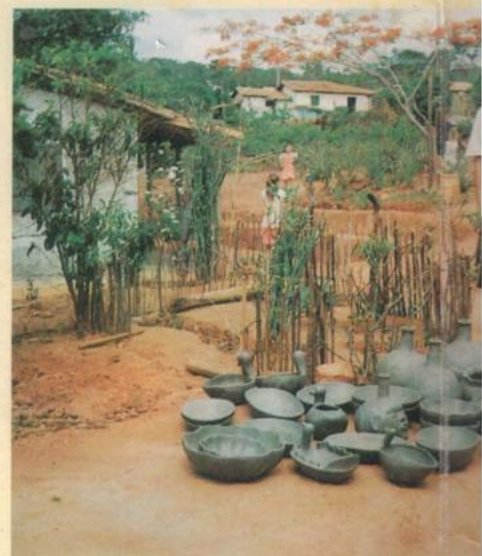


Forno em atividade de D. Delmira Ferreira de Oliveira (Santana do Araçuaí)

O processo tradicional de
feitura da cerâmica.



A pilagem



Secagem ao ar livre (Campo Alegre)



do barro



Cerâmica de Carai



Sob a supervisão de técnicos
de algumas fases do processo
granulométrica e microscopi

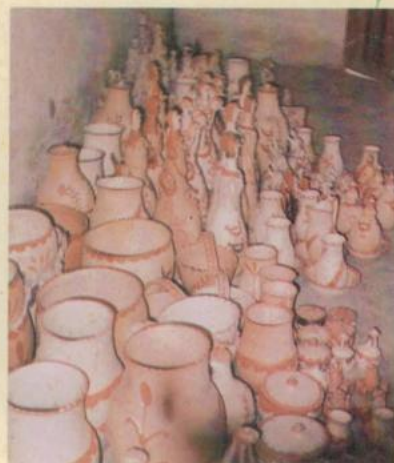
TEQUITINHONHA



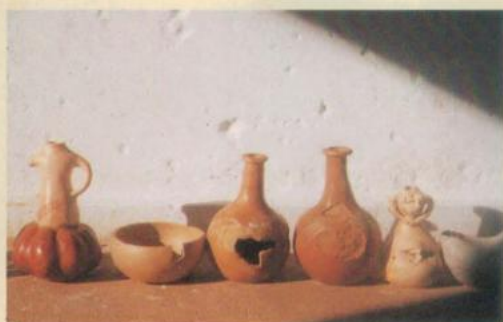
Finalizando as peças selecionadas.
D.Rosa (Campo Alegre)



Peças qualificadas pelos artesãos para venda



Matéria-prima adequada. Perda declarada diferente de zero (Carai)

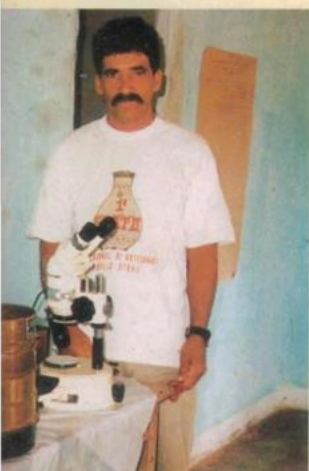


Peças descartadas no processo de seleção
(Campo Alegre)



Embalagem das peças (Campo Alegre)

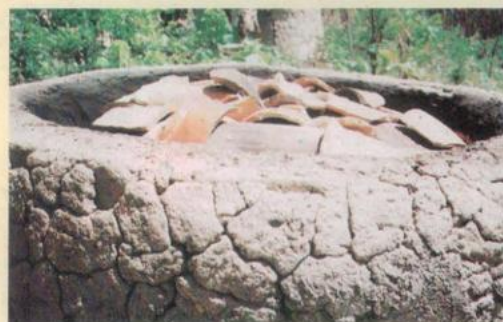
TRADIÇÃO E TECNOLOGIA



...s do INT a comunidade participa
...so de análise laboratorial, análise
...ia ótica



Coleta de barro para análise no lab. móvel



Queima no forno tradicional (Santana do Araçuaí)



Peça esfriando após a queima (Campo Alegre)

