

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo editor, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 4.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the editor of the journal, with the following conditions: available under Creative Commons License 4.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 27., 2013, Natal. **Anais...** Natal: ANPUH, 2013. 10 p. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364659196_ARQUIVO_Oliveira,EmersonAnpuh_2013.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2014.

O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA*

A constituição e o enquadramento da produção artística apartada do sistema de reconhecimento acadêmico e mercadológico deram-se, lenta e gradativamente, ao longo do século XX. Sob o questionável rótulo de “arte popular”, todo um conjunto de obras produzidas fora dos âmbitos classificados como “cultos” foi assimilado pelas narrativas da história da arte e pelo sistema museal brasileiro. Este conjunto foi inserido num processo de compreensão da produção popular mais ampla, no qual se destacaram a militância intelectual crítica e a supremacia do discurso erudito, num complexo jogo de representações que subordinava a cultura popular às categorizações. Enquanto noção histórica própria das artes visuais, a “arte popular” e suas imagens nasciam do interesse pelos temas regionais – por parte da literatura e do cinema –, da forte influência da música regional na incipiente indústria fonográfica, do nascimento das primeiras políticas voltadas para o patrimônio nacional, bem como do nascimento do turismo profissional em ampla escala.

Price vincula o processo de constituição da categoria Cultura Popular àquele que instituiu e normatizou a produção material dos povos considerados primitivos. Para ela, há um paralelo entre o modo como os meios científicos e artísticos se apropriam da arte “primitiva” proveniente de povos diferentes da organização ocidental e a fundação de lugar para os “primitivos” presentes nas sociedades “civilizadas”, um lugar específico e hierarquizado. A arte proveniente das culturais africanas, ameríndias, asiáticas etc. serviu para autorizar uma discriminação, pela semelhança de funções ou formas, contra bens culturais de camponeses, operários, homens e mulheres “incultos”, numa complexa circulação, apropriação e reapropriação de representações dos “inferiores” sociais (PRICE: 2000).

Alguns intelectuais foram cruciais no apartamento e na delimitação da “arte popular”. De Silvio Romeiro a Silva Mello, passando por Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Mário de

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília.

Andrade¹, a consciência de uma produção material distinta daquela cortejada pelas clássicas classificações foi sendo sedimentada no amplo, difuso e heterogêneo rótulo de Cultura Popular. Para Lélia Coelho Frota, a descoberta das artes populares “é consequência de um processo histórico cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923” (FROTA, 1986:11). Ela, ainda, nos lembra de que:

Os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de gradual reconhecimento. Pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam (...). Esses novos trabalhos apresentam a construção de um estilo comparável aos dos artistas de norma culta, e destinam-se agora à clientela de maior poder aquisitivo das galerias de arte e museus. (FROTA, 2005: 31)

Sendo assim, além da participação ativa dos criadores, a visibilidade dessa produção é indiciada como resistência pelas instituições patrimoniais desde os anos de 1930. Todo um conjunto de objetos e práticas herdadas do passado que se apresenta como testemunha de distintos estilos de vida, geralmente do universo rural e menos abastado.

Essa perspectiva traz como consequência a mistificação da noção de popular, idealizada enquanto cultura ‘autêntica’, ‘pura’, testemunho de uma realidade de outrora, mais nobre, que caberia a todo custo conservar e defender de influências espúrias, posto que lhe cabe o papel ora melancólico, de sobrevivência condenada ao desaparecimento, ora redentor, de representante das raízes, da identidade e da nacionalidade. (LIMA; FERREIRA, 1999:112).

¹ Mario de Andrade foi crucial na convergência entre uma categorização da “arte popular” e dos processos patrimoniais. Ele acreditava que ao Estado cabia o patrocínio de expedições de coleta folclórica e a preservação dos elementos selecionados em ambientes museais adequados. Mas não só. Quando propunha a criação de expedições, sua finalidade não estava apenas endereçada ao papel coletor, mas, sim, a uma trama pedagógica que visava, entre outras coisas, um “museu de reproduções”, cuja meta era a de levar a regiões remotas um pouco das artes plásticas produzidas nos centros urbanos. (CHAGAS, 2006).

É nessa perspectiva que Michel de Certeau nos lembra de que esse processo de delimitação da arte e da cultura populares pressupõe uma ação não confessada. Para ele, foi preciso censurar a produção “popular” para poder estudá-la. “Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995: 55-6).

O temor desse “perigo” pode ser percebido na história do sistema museal voltado às artes visuais no Brasil. Desde a primeira metade do século XX, coleções de “arte popular” foram apartadas das coleções provenientes das matrizes classificatórias clássicas da história da arte. Quando é aberta a mostra “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana” na Biblioteca Castro Alves do Instituto do Livro, no Rio de Janeiro, em 1947, inicia-se uma longa marcha de musealização da “arte popular” brasileira, prefigurada na obra de Mestre Vitalino, um símbolo dessa institucionalização², ao lado do pintor Heitor dos Prazeres, artista presente na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e José Antônio da Silva, pintor que participou da 26ª Bienal de Veneza, em 1952.

Nas últimas quatro décadas do último século, essa segmentação acentuou-se com o crescente prestígio da arte contemporânea, mesmo quando um amplo e devotado debate sobre a produção material e imaterial de matrizes “populares” ganhava fôlego e visibilidade. A convivência entre a arte considerada de matriz popular e a arte contemporânea é um ponto evidente de tensão dentro das coleções de arte marcadas pela heterogeneidade e formadas desde os anos de 1960. As condições históricas dessa tensão têm operado em acervos públicos de arte, de modo a nos mostrar diferentes políticas de conservação e comunicação, e apresentam-nos propostas distintas que ora segregam a arte considerada popular, ora emancipam-na como arte atualizada (OLIVEIRA, 2010: 82-101). Tais coleções mostram-se espaços privilegiados para que possamos perceber o manejo do conceito de “popular” e suas significações aplicadas às artes visuais, bem como os modelos de assimilação e desaquecimento operados pelas instituições gestoras dessas coleções.

² “Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino, é figura emblemática na arte popular brasileira. Foram as suas esculturas que despertaram a atenção dos grandes centros urbanos para o vasto território da criação plástica popular. Apresentado ao grande público em 1947, numa exposição coletiva organizada pelo artista plástico e criador da Escolinha de Arte do Brasil, Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro, na qual eram mostradas obras de artesãos e artistas pernambucanos, Mestre Vitalino tornou-se, juntamente com seu compadre Zé Caboclo e com Manuel Eudócio, uma das principais figuras do mundo da arte popular, até então tão pouco divulgado.” (MASCELANI, 2002: 14).

Há, de modo premente, um certo embaraço quando instituições dedicadas ao fomento, à divulgação, à circulação e à memória das artes visuais em suas políticas aquisitivas e de conservação precisam computar juntas obras classificadas *a priori* dentro dos códigos da “cultura popular” e a chamada “arte contemporânea”. Em centros culturais onde a variedade de instituições criou coleções segmentadas, o embaraço tornou-se menos evidente. Todavia, em outras comunidades, a carência de instituições que normatizassem uma separação entre esses dois códigos artísticos tornou-se uma questão cada vez mais complexa, à medida que a arte contemporânea foi estendendo seus domínios sobre regiões consideradas periféricas.

No Centro-Oeste, temos realidades históricas distintas quando se trata da relação de colecionamento, em instituições públicas, da arte popular e da arte contemporânea. Em Goiânia, o Museu de Arte Contemporânea (MACG), instituição fundada em 1987, optou por seccionar o acervo em pequenas coleções, diferenciando-as no que concerne à política de comunicação e visibilidade. As obras classificadas como arte popular não ganharam visibilidade na última década. Já o Museu de Arte de Goiânia (MAG), seu congêneres mais antigo, fundado em 1970, preferiu fundir as duas realidades, dando preferência por fazer-se representar por um elenco já consagrado de artistas locais. O MAG posicionou seu acervo do lado daqueles que creem que um museu de arte, mesmo na cena atual, deve comportar-se como um *lugar de memória* no sentido que Pierre Nora confere ao termo (NORA, 1993: 07-28), diferentemente do MACG, filiado à corrente que vê os museus atuais, prioritariamente, como formuladores de políticas aquisitivas da arte contemporânea mais experimental e atualizada. Nesse sentido, o MAG – tomado pelas escolhas desde 1997 – tenta instituir-se como guardião da cena artística goianiense, atrelando-se à própria história da cidade e elegendo, como elenco representativo, artistas renomados e conhecidos, dos quais Antonio Poteiro se destaca como um nome crucial para nosso problema. No campo das relações simbólicas, o MAG impele sua representação junto a uma certa “modernidade” da cidade, como índice e prova da “capital cultural”, ao passo que também elege, na cena artística local, apenas artistas consagrados, computados aqueles dedicados ao vocabulário “popular”. O sentido que se pretende representar está muito mais atrelado ao passado recente do que à promessa de continuar atento à produção hodierna.

Em Campo Grande, o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, fundado em 1991, opera pela elevação da arte popular a elemento da prática artística contemporânea.

O MARCO tem procurado amainar o debate entre arte e artesanato e, para tanto, celebra três artistas de forte relação com a cultura local, popular/indígena e suas apropriações identitárias. O museu sul-mato-grossense procura aproximar-se da produção da arte contemporânea, sem abrir mão de manejar a produção de apelos identitários, identificada com a arte popular. Uma configuração semelhante ocorre com a coleção do Museu de Arte Contemporânea de Jataí, fundado em 1995, em Goiás, , o qual, no entanto, nos últimos cinco anos, tem procurado abrir-se para a produção daquilo que o museu denomina como uma arte mais “atualizada”.

Por sua vez, o Museu de Arte de Brasília, inaugurado em 1985, optou por uma lenta e gradativa política de desaquecimento da coleção de “arte popular” herdada da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ou seja, embora a arte local não merecesse distanciar-se da nacional, no caso da capital brasileira, parte considerável dela deveria ser apartada sob a nomenclatura de “popular” e transferida para outro acervo³. A coleção brasiliense optou pela assimilação da arte contemporânea, vinculada aos centros culturais hegemônicos.

É dentro dessa sintética indicação que trazemos a para nossa discussão a experiência contrapontística ofertada pelo Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, criado pelos artistas e críticos Aline Figueiredo, Therezinha Arruda e Humberto Espíndola em 1974.

Sabemos a importância do papel que Figueiredo teve na consolidação de uma retórica que valorizasse a arte regional por meio de seus aspectos nativos. Sua militância, desde o final dos anos 1960, tem enfrentado o difícil caminho aberto pelas categorias afiliadas e sobrepostas da “arte popular”, da “arte primitiva” e da “arte regional”:

Como dizia, deve-se expressar essa visualidade toda, desprezando, porém, os excessos de detalhes, a soltura ou a improcedência de elementos, o sentido ilustrativo e fácil que torna, obras desse tipo, meramente regionalistas ou folclóricas. Somos pelo regional e é a nossa bandeira. Mas somos contra a pieguice regionalista que não consegue extrapolar os horizontes, exatamente porque não tem

³ Uma avaliação realizada na abertura do museu, pelo museólogo e crítico João Evangelista de Andrade Filho, expressa a falta de prestígio da coleção tipificada como “arte popular”: “Os *naifs* de Brasília não possuem a sofisticação dos iugoslavos, a plasticidade dos mexicanos, o dramatismo dos haitianos e belgas. Não se caracterizam também pelo preciosismo decorativo ou pela complexidade mítica, mas pela simplicidade e leveza que se sobressaem também, por exemplo, na obra do americano Horace Pippin, da francesa Albetine e na de muitos primitivos italianos.” (GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL, 1985: 15). Tal coleção foi transferida, em 2007, para o Museu Vivo da Memória Candanga.

subsídios de argumento, nem reflexão, nem plástica e muito menos visual. Somos por uma arte brasileira com raízes regionais bem definidas e bem posicionadas dentro de um discurso temático, cujas formas, pela inovação e qualidade, transcendam para a esfera universal. Em outras palavras, que seja bom aqui ou no Japão. (FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL, 1982: 4-5).

O Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP) é decorrente de uma série de ações de Figueiredo e Espíndola desde 1966, com a realização, em Campo Grande, da *Primeira Exposição de Artistas Mato-Grossenses*. A exposição singular para as políticas governamentais dedicadas às artes plásticas foi seguida da criação da Associação Mato-Grossense de Arte, em 1967, e pela criação da Universidade Federal do estado, em 1970. O MACP foi criado em torno do conceito de museu-ação, “organismo vivo e em constante interação com a comunidade e que viabilizou o potencial criativo da região.” (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010: 16). Instituído com a missão de compreender três pilares da cultura (arte brasileira, cultura popular e indigenismo), o museu buscou, desde os primeiros anos, a atualização da arte brasileira e o apoio do artista mato-grossense. “O Museu de Arte e Cultura estabeleceu a ruptura com o anacrônico e criou um público receptivo ao contemporâneo.” (*idem*).

Em 1976, é criado o projeto mais ousado do museu: Ateliê Livre, voltado a ministrar cursos e a realizar mostras para comunidade⁴. Articulado por Dalva de Barros e Humberto Espíndola, o projeto teve, entre seus primeiros participantes, os moradores de Caxipó, bairro onde estava situado o *campus* da universidade. Sobre a participação dos artistas do Ateliê no Salão Jovem Mato-Grossense: “Houve imenso cuidado em preservá-los da massificação do mercado que poderia desviá-los da busca criativa. O quanto pôde fizemos para garantir-lhes a despreocupação com o sustento, para que nos garantissem a preocupação com a pintura.” (*idem*: 17).

⁴ Inicialmente o projeto estava atrelado à Fundação Cultural, entre 1976 e 1979. O projeto passa a pertencer definitivamente à Universidade em 1981.



D. Joana e Domingas (atribuição), Moça-moringa, s.d., cerâmica, 33 x 20 x 19cm; acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular/UFMT; fonte: FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010.

No eixo que buscava trazer ao estado a produção contemporânea, o museu realizou mostras individuais e coletivas com artistas com carreiras nacionais: Luiz Zerbibi, Bené Fonteeles, Cildo Meireles, Rubem Valentim, Daniel Senise, Áurea Katsuren, Gilberto Salvador, Rubens Gerchman, Luiz Áquila, Takashi Fukushima, Ângelo Venosa, Nelson Maravalhas, Tunga, Paulo Fogaça, Márcio Sampaio, entre outros. Além de receber críticos do peso de Clarival Valadares, Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mario Barata e Aracy Amaral. No que concerne ao “indigenismo”, o museu acolheu obras de Valdir Sarubi, Conceição Freitas da Silva, Edival Ramosa, Clóvis Irigaray, além de propostas poéticas de artistas que se adaptaram ao tema “índio” de modo crítico: Rubens Gerchman, Gilberto Salvador e Cristiano Mascaro.

A “arte popular”, por sua vez, estava presente graças às mostras de Valdelino Lourenço e de Antonio Poteiro, e também na própria criação do museu. No período imediatamente anterior à criação da instituição, Therezinha Arruda estava empenhada em divulgar e preservar parte da produção ceramista das comunidades ribeirinhas do rio Cuiabá, dentre elas a emblemática comunidade de São Gonçalo, cujos artistas – como Biuína Moura, Joana e Domingas Silva e Clínio Moura – tornaram-se símbolos de resistência de uma arte que parecia na época ameaçada pelo esquecimento. Foram as peças desses artistas que marcaram o início do acervo do MACP.

Um ponto crucial para compreensão de como o museu lida com a problemática da “arte popular” repousa no enfrentamento da pluralidade dessa terminologia. Trabalhos díspares, como os ofertados pelo núcleo ceramista de São Gonçalo até trabalhos como os de Adir Sodré cuja temática já inclui uma releitura da arte canônica europeia, foram assimilados pelo acervo do museu dentro da compreensão polissêmica do que venha ser “cultura popular” e seus difíceis imbricamentos com a cultura de massa, os processos identitários regionais e a tradições indígenas e afro-descendentes da região. Nomes como Clovis Irigary, Alcides Pereira dos Santos, Nilson Pimenta, Benedito Nunes, Sebastião Silva, Maty Vitart e Miguel Penha expressam essa multiplicidade de fontes e repertórios visuais que acabam por solapar a imagem da “arte popular” enquanto categoria agregadora.



Adir Sodré, *Natureza Viva*, 1990, acrílica sobre tela, 38x208cm; acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular/UFMT; fonte: FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010.

Mesmo que o MACP continue atrelado a uma certa ideologia identitária que busque preservar o “regional” e o “popular”, uma breve consulta a seu acervo demonstra que, se a intenção de seus fundadores era desestabilizar as fronteiras entre uma arte “erudita”⁵ e uma “arte popular”, suas ambições parecem-nos subestimadas. De fato, a coleção do museu, em toda a sua multiplicidade de elementos, coloca a própria dicotomia em questão. Talvez a

⁵ Nestor García Canclini adverte que o termo “erudito” é demasiadamente problemático: “É preferível falar em culto, elitista, erudito ou hegemônico? Essas denominações se superpõem parcialmente e nenhuma é satisfatória. Erudito é a mais vulnerável, porque define essa modalidade de organizar a cultura pela vastidão do saber reunido, enquanto oculta que se trata de um tipo de saber: não são eruditos também o curandeiro e o artesão?” (GARCÍA CANCLINI, 2003: 21)

dificuldade de tipificar essa variedade tenha cunhado o termo “Pintura Cabocla”, expressão que serviu de mote para a mostra “Brasil Cuiabá: Pintura Cabocla”, realizada, em 1981, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, apresentada no MAM-SP e no Teatro Nacional de Brasília.

Diferentemente de outras instituições museológicas dedicadas à produção de matriz popular, o museu mato-grossense explicita que a categoria “popular” torna-se, de fato, um refúgio para aqueles empenhados em sua manutenção memorial e, ao mesmo tempo, um espaço discriminado da produção visual contemporânea.

Referências:

- CERTEAU, M. de. *A cultura no Plural*. Trad. Enide Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1995.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SP: Argos, 2006.
- FIGUEIREDO, A.; ESPÍNDOLA, H.. *MACP: animação cultural e inventário do Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT*. Cuiabá: Entrelinhas, 2010.
- FROTA, Lélia C.. *Mestre Vitalino*. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1986.
- _____. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro - Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SDS, 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985.
- LIMA, R.G.; FERREIRA, C.M.. “O Museu de Folclore e as Artes Populares”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28, p.101-119.
- MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/ Mauad Editora, 2002.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Jorapimo: autêntico pioneiro de nossas artes”. *Folder* de exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

NORA, Pierre. “Entre historia e memória: a problemática dos lugares”. *Revista Projeto História*, n.º 10, PUC/SP, dez. 1993, p.07-28.

OLIVEIRA, E. D. G. de. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.