

Trajetória e formação de um acervo de arte popular no nordeste brasileiro a partir da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” (1990)

Trajectory and formation of collection of popular art in the Brazilian northeastern from the exhibition “Brasil, Arte Popular Hoje” (1990)

RAISA FILGUEIRA SOARES GOMES¹

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, Brasil

SABRINA FERNANDES MELO²

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, Brasil

RESUMO

O artigo percorre histórias (não) contadas sobre o acervo de arte popular do Centro Cultural São Francisco (CCSF), localizado em João Pessoa/PB. O objetivo é analisar o processo de musealização da arte popular, sua trajetória e os processos de curadoria iniciado com a exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”, com curadoria de Lélia Coelho Frota, realizada no CCSF na década de 1980. Será destacada a importância de compreender o contexto histórico e cultural que envolve a formação desse acervo, assim como os principais artistas e obras que a compõem, o que possibilita uma reflexão sobre a manifestação da arte popular descentrada do ponto de vista do sistema da arte nacional, ou seja, aquela que está fora dos principais eixos culturais do Rio de Janeiro e São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Popular, Acervo, Exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*.

ABSTRACT

The article covers (un)told stories about the popular art collection of the São Francisco Cultural Center (CCSF), located in João Pessoa/PB. The objective is to analyze the process of musealization of popular art, its trajectory and the curatorship processes initiated with the exhibition “Brasil, Arte Popular Hoje”, curated by Lélia Coelho Frota, held at CCSF in the 1980s. the historical and cultural context that involves the formation of this collection, as well as the main artists and works that compose it, which allows a reflection on the manifestation of popular art decentered from the point of view of the national art system, that is, the one that it is outside the main cultural axes of Rio de Janeiro and São Paulo.

KEYWORDS

Popular Art, Collection, Exhibition *Brasil, Arte Popular Hoje*.

Nas dependências do Antigo Convento de Santo Antônio, localizado na cidade de João Pessoa/Paraíba, hoje Centro Cultural São Francisco (CCSF),

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE).

² Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFPB/UFPE.

(re)existe a coleção de Arte Popular Brasileira, proveniente da Exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”, realizada em 1990, com curadoria da antropóloga, escritora e museóloga Lélia Coelho Frota. Neste período, o economista paraibano e então ministro Celso Furtado foi responsável por construir e consolidar um Ministério da Cultura, no auge do período da redemocratização do Brasil.

A formação da Coleção de Arte Popular pelo Ministério da Cultura ((MinC) na década de 1980 teve como objetivo a promoção da cultura brasileira no cenário internacional. Devido à trajetória de Lélia Frota no campo político de gestão do patrimônio, uma parte significativa dos objetos que compõem a exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” foi adquirida pelo MinC. Após sua exibição no *Grand Palais*, em Paris no ano de 1987, a exposição seguiu para Brasília. Depois, foi temporariamente instalada, por meio de um contrato de comodato, no Convento de Santo Antônio, em João Pessoa. Posteriormente, os objetos foram cedidos ao Centro Cultural São Francisco (CCSF). A jornada da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” reflete o percurso histórico e as negociações institucionais em torno do acervo de arte popular.

A presença do acervo de arte popular do CCSF na Paraíba é de extrema importância para as Artes Visuais no estado. Essa exposição se destaca como uma das poucas dentro de um espaço museológico dedicado exclusivamente à arte popular, preenchendo assim uma lacuna na valorização e promoção da arte popular na região. A valorização de manifestações populares e o reconhecimento da arte popular nordestina são aspectos que ainda precisam ser abordados dentro do cânone da história da arte brasileira. Essas questões foram apontadas por Costa (2014) e merecem ser consideradas para uma maior visibilidade da arte popular nordestina, promovendo o reconhecimento de sua importância e potencial artístico:

João Pessoa, é uma das capitais do país que não tem um museu específico de arte, predominam no cenário museológico da cidade os memoriais, em homenagem a figuras históricas ilustres, ou museus de ciências e espaços culturais. Nesse contexto, poucos são os espaços museológicos que se dedicam a arte popular, o mais tradicional deles é o Centro Cultural de São Francisco (CCSF), criado no Governo de Tarcísio de Miranda Burity, em 1979 e aberto ao público em 06 de março de 1990, contando desde a sua inauguração com uma mostra permanente de arte popular. (Costa, 2014, p.02).

O objetivo do artigo é percorrer histórias (não) contadas sobre este acervo, sua trajetória e os processos de curadoria e musealização da arte popular, iniciado com a exposição. Em primeiro lugar, será realizada uma narrativa abrangendo a origem, a trajetória e as diversas facetas da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”. Será destacada a importância de compreender o contexto histórico e cultural que envolve a sua criação, assim como os principais artistas e obras que a compõem. O artigo traz uma reflexão sobre a manifestação da arte popular descentrada, ou seja, aquela que está fora dos principais eixos culturais do Rio de Janeiro e São Paulo.

Exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”: Trajetória e resistências

Lélia Coelho Frota, natural do Rio de Janeiro, desempenhou diversas atividades importantes durante sua trajetória. Foi antropóloga, escritora, crítica de arte, curadora e museóloga. Além disso, ocupou o cargo de presidente do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC) do Instituto Nacional do Folclore na gestão de Aloísio Magalhães e atuou como consultora na Fundação Nacional Pró-Memória. Lélia foi responsável pela curadoria da representação brasileira na Bienal de Veneza em 1978, além da curadoria da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”, exibida primeiramente no *Grand Palais* em decorrência do projeto Brasil-França.

A ida da mostra à França resultou em diversas matérias que registraram esse momento. No Jornal da Imprensa, Rio de Janeiro (1988), falava-se da possível circulação da exposição em outros países, como Estados Unidos e Suíça. No entanto, entre os documentos localizados, a informação que predominava estava relacionada à vinda direta da exposição para o Museu de Arte de Brasília (MAB), e logo em seguida, para o museu de arte popular do CCSF (Figura 1). As notícias a seguir foram divulgadas pelo jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) e *Correio Braziliense* (DF). No último veículo de comunicação mencionado, a matéria destacou a presença do boi na exposição, indicando uma característica curatorial que estabelece um diálogo com a categoria das manifestações dramáticas.

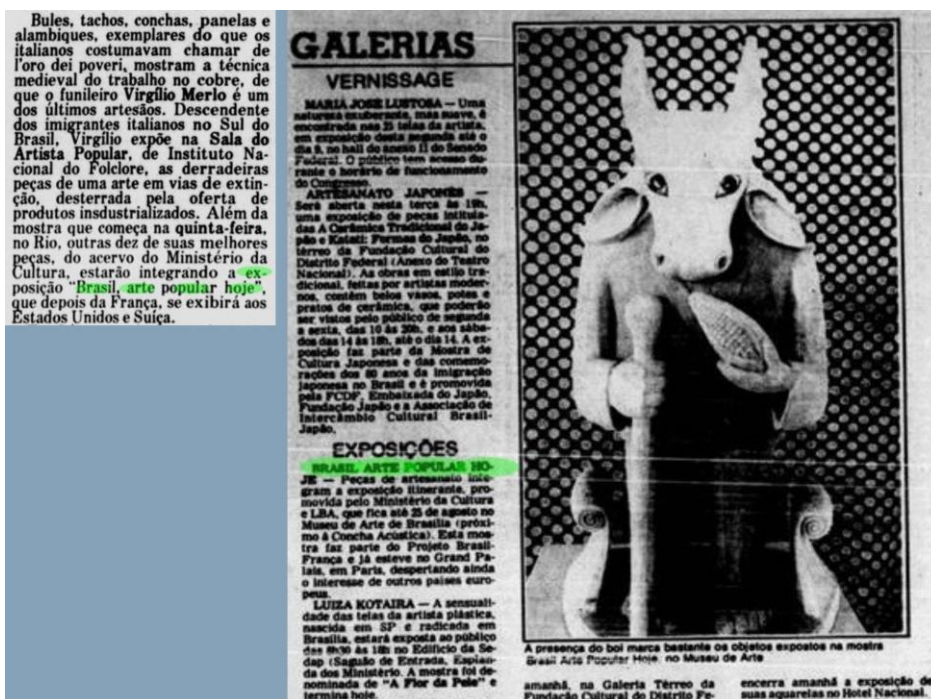


Figura 1. - Matéria sobre a mostra na França, exibida no *Jornal da Imprensa* (RJ) e no *Correio Braziliense* (DF) relatando sobre a exposição no Museu de Arte de Brasília.
Fonte: Hemeroteca digital, *Jornal da Imprensa* (RJ) e *Correio Braziliense* (DF), 1988.

A exposição chegou em João Pessoa através de um contrato de comodato, renovável por até dois anos. A curadoria de Lélia Frota procurou não estabelecer divergências entre o popular e o erudito. Dessa forma, ela ocupou o mesmo espaço da exposição de longa duração de Arte Sacra e de uma terceira mostra intitulada "Arte Popular Paraibana", organizada pela UFPB. (CORREIO BRAZILIENSE, 1990). Na manchete, são mencionados aspectos da exposição, "Ela não é uma mostra fria, mas retrata o homem brasileiro hoje, com todas as suas riquezas materiais e dificuldades materiais". (FROTA, 1990, p.36). A então administração do CCSF afirmou que a exposição recebeu um grande número de visitantes, principalmente de Brasília.



Figura 2. - Capa e contracapa do catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, produzido enquanto a mostra acontecia na França.
Fonte: Frota, 1987.

A busca de Lélia por elevar o sujeito e relacioná-lo à sua produção ia na contramão de uma estrutura, um comportamento mercadológico, que atribuía pouco valor ao artista e seu contexto. Lélia, por sua vez, priorizava uma narrativa biográfica e questionava os interesses do mercado de arte, como é mostrado a seguir:

Por outro lado, à virulenta mercantilização dos “produtos artísticos” em tempos globalizados, ciclope que deglute indiferenciadamente a arte do passado, a moderna e a contemporânea, interessa atribuir algum valor de mercado também à “popular”, sempre reduzindo ao mínimo a informação sobre seus autores, e focando quase exclusivamente as suas qualidades formais. Esse tipo de passaporte permite que finalmente as artes de fonte popular ingressem nos museus de arte e galerias, e sejam objeto de exposições, embora seja mantida a fronteira do rótulo que as designa, a sua posição periférica em relação às criações da elite, e em geral se negue a elas conceito. Omitem-se - quer por desconhecimento - quer por desígnio consciente, ou ambos - os seus laços e nexos relacionais com aquelas. Para não falar da barreira econômica que sempre reduz o artista popular a uma condição de inferioridade com relação aos seus pares da norma culta. Permite-se que alcancem melhor cotação no mercado, porém, mantendo-os a uma larga distância da produção erudita. E ainda assim, mesmo os criadores que alcançam um preço melhor no mercado, recebem pequena percentagem dessas vendas, em alguns casos melhorando de vida, mas sobrevivendo de maneira extremamente modesta, quando não bem próxima ainda da pobreza. (Frota, 2005, p. 24)

Nesse sentido, o autor Emerson Dionísio Oliveira (2014) traz à tona a experiência de algumas instituições museais, como a do Museu de Arte de Brasília, com as coleções de arte popular. Ele reflete sobre a dificuldade dessas instituições em lidar com o que a narrativa “popular” apresenta em sua totalidade.

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 acervo. A coleção brasiliense optou pela assimilação da arte contemporânea, vinculada aos centros culturais hegemônicos. (Oliveira, 2014, p. 135).

Yasmin Fabris (2021) revisita o universo da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, com curadoria de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bo Bardi, apresentada em 1969 e reapresentada em 2016. A autora discute sobre a relação das instituições com a temática “popular”, levando-nos a refletir sobre a cultura material popular para a modernidade brasileira:

Nota-se, com base no levantamento feito no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu, que nos anos 1970 e 1980 houve a recorrência da temática popular no museu, trabalhada a partir de mostras individuais e coletivas. A reincidência nas temporárias, contudo, não implicou o crescimento expressivo do núcleo popular do acervo nem no destaque desta tipologia de artefatos (produzidos por sujeitos subalternos) na pinacoteca do MASP. No que se refere ao modo como a instituição trabalhou o tema, é possível notar que houve mostras que contemplaram criadores/as indígenas, sujeitos inseridos em contexto de produção, circulação e consumo urbanos e rurais, além de obras de origem africana. (Fabris, 2021, p. 105).

Nas duas situações mencionadas, revela-se o desconforto ao lidar com os artistas populares e toda a sua produção, o que também ocorreu na exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”, como Lélia enfatizou em muitas de suas considerações sobre seus processos curatoriais e a inserção desses trabalhos em instituições museais. Essas discussões foram prontamente refletidas na produção da curadora, e independentemente dos resultados obtidos, é fundamental ler essas posturas, pois suas apreensões já anunciavam o percurso que essa exposição iria trilhar e sua (não) relação com os mercados e instituições. Sobre as escolhas curatoriais de Lélia e a relação entre sujeito e objeto, percebe-se a preocupação principal em salvaguardar o patrimônio material. Isso é reforçado pelo protagonismo do sujeito, como destacado a seguir:

As expressões materiais da cultura popular, focalizadas através de objetos-documentos que signifique a visão de mundo e as formas de viver e relacionar-se de brasileiros pertencentes às mais diversas áreas geoculturais, passaram a ser nesses museus consideradas como testemunhos do que continua vivo e se transformando lá fora, no contexto sociocultural onde homens, mulheres, crianças lhe dão significado. O foco passou do objeto para o sujeito, iluminando a pessoa humana, produtora de cultura, relacionada a todos os aspectos da vida em sociedade. (Frota, 2005, p. 23).

Por outro lado, essa necessidade de autoria e a conexão entre sujeito e objeto são enfraquecidas e invisibilizadas pela relação da coleção com o lugar. Tradicionalmente, as exposições são moduladas para longa duração, média duração e para itinerâncias, cujo tempo sempre dependerá da proposta. A exposição de longa duração é aquela em que o acervo museográfico é apresentado constantemente ao longo da existência da instituição, como é o caso da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje”, do CCSF. Essa exposição já foi itinerante e tornou-se de longa duração, estando ativa desde o início da década de 1990 até os dias atuais. No entanto, ela não permanece imutável e continua a provocar questionamentos e inquietações no contexto contemporâneo.

A exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” tem como ponto de partida um viés geográfico da região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Foram selecionadas obras de artistas do Vale do Jequitinhonha e de outras localidades que apresentam em sua produção traços da cultura indígena, negra e portuguesa (Figura 3). Esse enfoque levanta algumas questões problemáticas dentro da exposição. Algumas dessas questões levantadas incluem o mito das três raças; o foco em uma única região do país em detrimento de outros lugares, como a Paraíba e a presença de uma produção feminina incipiente, em relação ao quantitativo de artistas homens. Apesar disso, a exposição conta com a presença de cerca de dez mulheres artistas, incluindo nomes como Placedina Fernandes (Vale do Jequitinhonha/MG), Noemisa Batista dos Santos (Vale do Jequitinhonha/MG) e Isabel Mendes da Cunha (Vale do Jequitinhonha/MG). Em várias seções da Exposição não consta nenhuma artista mulher. Tais assimetrias não são uma realidade apenas do presente acervo, mas se repetem na maioria dos acervos de arte e instituições museais.



Figura 3. - Obras que representam a produção artística indígena (Bonecas karajás), branca (imagens de santos e anjos do Mestre Dezinho) e negra (Exú Relógio de Chico Tabibuia).
Fonte: Raísa Gomes, 2021.

Durante os anos de 1980, momento em que a exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” foi realizada, percebe-se no campo da arte e da museologia, que as discussões sobre os objetos museais e as exposições tomaram novos rumos e sentidos. As estruturas classificatórias tradicionais foram abaladas pela arte contemporânea, questionadora do estatuto de “obra de arte” e pela ampliação do campo do patrimônio e museus ocorridos a partir da década de 1960. Maria Ignez Franco (2018 p. 30) destaca que os “museus mais do que coletar, estudar e manter coleções de objetos artísticos, históricos ou científicos, redirecionaram suas práticas para a preservação das referências patrimoniais das diversas sociedades”.

Como aponta Marília Xavier Cury (2006), em consonância com as mudanças teóricas, epistemológicas e práticas ocorridas no campo da arte e da museologia, as exposições são pensadas a partir de problemáticas, questões e discursos, e não apenas pautadas em taxonomias classificatórias. É nesse sentido que a curadoria da exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” foi pensada por Lélia Frola, dividida em vinte e uma seções, com um número de peças que variam de 1 a 52 obras por seção. As seções abordam temas ligados ao urbano, ao rural, às profissões, às

atividades cotidianas, às celebrações religiosas e profanas, às festas populares entre outros. É importante ressaltar que os dados mencionados correspondem ao acervo original da exposição. Atualmente, a realidade pode ser diferente em termos de números, gestão, funcionários e inclusão de novos artistas.

O acervo de arte popular

Conforme investigações de Equinoa (2018), a responsável pela coordenação do processo de coleta da organização do acervo foi Lélia Frota. O Museu Nacional do Folclore (Museu do Folclore Edson Carneiro) situado no Rio de Janeiro e associado à FUNARTE, ficou à frente das ações relativas à tutela, instalação, acondicionamento e traslado da exposição. No término da exposição realizada em Paris toda a coleção retornou para o Instituto Nacional do Folclore e por ordem do Ministro da Cultura na época, Celso Furtado, a coleção foi trazida para a Paraíba, sendo instalada no Antigo Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana. Entretanto, somente nos anos 2000 a FUNARTE “proprietária legal da coleção faz a doação formal para a Ação Social Arquidiocesana (ASA), com quem permanece até a presente data”. (Equinoa, p. 13 a 21, 2018).

Parte do acervo de Arte Popular do CCSF, até o ano de 2020, estava localizado ao lado da exposição de Arte Sacra (Figura 4) e foi realocado para onde estava inserida a exposição da arquidiocese, entre as celas do Convento e a atual administração. (Figura 5).

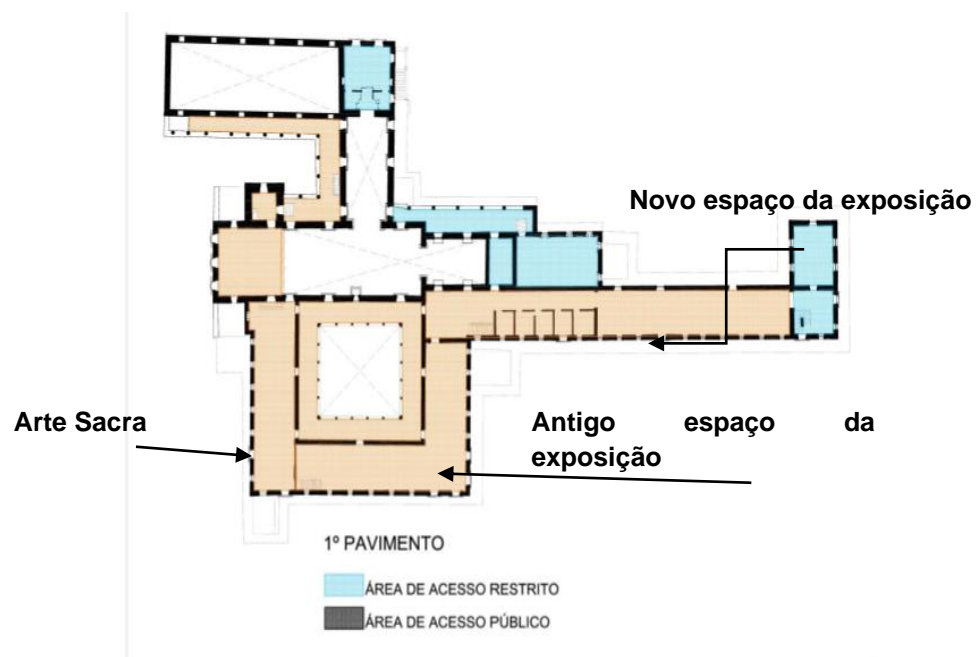


Figura 4. - Planta baixa mostrando o ambiente original e o atual de localização do acervo de arte popular, bem como as áreas de acesso restrito e público.
Fonte: Raísa Gomes, 2021.



Figura 5. - O corredor de entrada.
Fonte: Raísa Gomes, 2021.

A aquisição do Acervo de Arte Popular pelo CCSF foi concretizada, através de doação por parte da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) - entidade governamental brasileira associada, hoje, ao Ministério da Cidadania, em 10/07/1989 (Equinoa, p. 13 a 21, 2018).

Ao longo das mais de quatro décadas de exposição, nem todas as peças se conservaram no acervo por falta de manutenção ou por degradação. Outras obras foram relegadas às paredes da reserva técnica/depósito, na torre sineira, ocultando não apenas sua matéria, mas também suas narrativas. Atualmente, muitas obras da exposição ainda não possuem etiquetas de identificação dos artistas, muitas delas estão em branco. Segundo o “Projeto de Restauração e Conservação do Convento Franciscano de Santo Antônio de João Pessoa – PB”, elaborado em 2018, as etiquetas utilizadas no acervo de arte popular não seguem um padrão formal ou de recomendação museológica.

As discussões sobre arte popular tem tomado novos rumos e passam por revisões teóricas e novas posturas metodológicas, visando discutir a categoria de arte popular sob um ponto de vista descentrado e não petrificado. As questões levantadas a partir do processo de formação do Acervo de Arte Popular do CCSF apontam para a necessidade de repensar os processos de musealização e curadoria da arte popular. As lacunas identificadas no Acervo do CCSF e em outras realidades revelam a urgência de um debate amplo na tentativa de romper narrativas hegemônicas que marginalizam e limitam a arte popular e suas potencialidades.

A musealização da arte deve ser (re) pensada e realizada de forma equitativa, o que significa questionar as políticas de aquisição de acervo e ampliar os diálogos com diferentes grupos, buscando romper com narrativas hegemônicas e aplicando práticas efetivas de decolonização dos museus e dos processos de musealização da arte. Com os estudos pós-coloniais e as novas tentativas de leitura e interpretação da Arte, vários desafios vêm sendo colocados na pesquisa histórica e no conhecimento da gênese dos processos de musealização da arte e da formação de acervos. Um deles é perceber os acervos para além de meros depósitos de fontes de pesquisa e tomá-los como espaços performativos de memórias, narrativas e enquanto locais de construção e produção do conhecimento.

A seguir, será explanado sobre os dois eixos da exposição, no qual o primeiro apresenta o título Brasil: *Campo/Cidade*, que é seguido pelo segundo e último eixo, *Do sertão a galeria de arte*. Dentro desses dois eixos que estruturam a ideia da exposição, são contempladas vinte e uma seções, que passam pelas obras de Antônio Poteiro, Laurentino Rosa, pelos artefatos afro-brasileiros e indígenas, pelas festas populares, entre outros. Através do texto curatorial se nota que o primeiro eixo contempla até a décima primeira sessão, e o eixo seguinte abarca as demais seções.

Arte popular em curadoria

No texto curatorial, que se inicia com o eixo “Brasil: Campo/Cidade”, Lélia Frota aponta os critérios que a levaram a produzir a exposição. Ela começa destacando a multiplicidade das manifestações culturais do Brasil, originárias das diversas camadas sociais:

A amplitude do território brasileiro a multiplicidade das manifestações criadoras procedentes dos diversificados estratos sociais que formam a nossa civilização deixou claro, para nós, que seria necessário esboçar um retrato - entre outros possíveis retratos - do artista/artesão de nosso país, na variedade das suas situações de vida e de trabalho, bem como dos seus modos de inserção na sociedade nacional. (Frota, 1990, p.2).

Nesse trânsito campo/cidade, Lélia faz um apanhado de artistas e obras que assinalam as transformações sociais que ocorreram naquela realidade. É evidenciada a massificação de uma cultura industrial e como o meio sócio-cultural respondia àquele cenário, podendo apresentar como ameaça ou estímulo para a criação de um novo repertório artístico. É na produção do Vale do Jequitinhonha que ela enfatiza essas nuances, destacando o trabalho tradicional em barro das cerâmicas e, por outro lado, o realismo fantástico presente nas obras de Ulisses Pereira Chaves e o caminho da produção em direção a cidade, quando aponta que:

Com o figurado do barro de temática regional do Nordeste, ocorre o mesmo que já assinalamos em relação ao Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Estas criações, de início absorvidas pelas populações locais como brinquedos, são hoje destinadas ao público das grandes cidades. (Frota, 1987, p.16).

Para enfatizar a relação entre campo e cidade, Lélia apresenta os artistas e elementos que evidenciam essa conexão. A influência da indústria, da tecnologia e as facetas urbanas se revelam nas esculturas de caminhões, muitas vezes utilizados como meio de locomoção do campo para a cidade, na busca por um êxito social. A figura do retirante e a simbologia dessa ascensão e mudança de vida estão entre as narrativas da exposição. Nesse aspecto, destaca-se a figura marcante de um boi com trajes urbanos, chamado por Lélia de “Ermitão”. A obra “O Homem Boi” (Figura 6), de Lafaiete Rocha, atualmente abre a expografia no CCSF e desempenha o papel de "guardião" do espaço, como o boi civilizado, “vestido com um terno de homem, Minotauro errante com uma espiga de trigo em uma das mãos e um cajado na outra. Imagem mesmo da transição rural/urbana”. (Frota, 1987, p.18).



Figura 6. - Obra O homem boi do artista Lafaiete Rocha.
Fonte: Frota, 1987.

O recorte temporal adotado pela mostra está baseado no século XX e na produção artística desse período. Foram consideradas as transformações sociais ocorridas nessa época, abrangendo tanto as dinâmicas urbanas quanto às questões

rurais e às tensões que refletiam na produção das artes populares. Lélia afirmava que enxergava o “tradicional” não do ponto de vista arcaico, e sim como uma série de ações sociais e culturais contemporâneas, que eram replicadas pelas comunidades, transmitindo saberes de geração para geração. Sobre o recorte a curadora aponta que:

Decorrem também da escolha deste critério - um recorte no século XX, com vincada tensão entre o rural e o urbano - particularidades apontadas nos objetos-testemunhos do índice de obras da mostra. Particularidades que se traduzem nos conceitos de anonimato e autoria. (Frota, 1990, p.02).

A curadoria destacou as relações interétnicas como resultado de um processo de miscigenação, porém, sem a intenção de nivelar todos em um mesmo patamar, considerando as diferentes realidades sociais e geográficas que apontam para outras questões. Nesse sentido, Lélia defende que:

Mais do que o resultado de uma contribuição específica de brancos europeus, negros africanos e índios autóctones, a nossa civilização se caracteriza, antes de tudo, pela tônica de uma forte miscigenação que teve lugar desde os inícios dos encontros de culturas em nosso país. (Frota, 1990, p.02).

No decorrer do século XX, o conceito de arte se ampliou e se aproximou cada vez mais da vida e do cotidiano. Fronteiras foram borradas e questionou-se as categorias de popular e erudito e sua suposta oposição, aproximando-se de um hibridismo iminente, como aponta o crítico de arte Frederico Moraes (1998, p.06), “tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita seja no plano da arte popular”.

Frota (1990) disserta que as manifestações artísticas, culturais e sociais são resultado do encontro de diversas etnias e procedências, constituindo uma linha tênue entre esses grupos, difícil de ser desenhada e delimitada. Sendo assim, a exposição traz os bonecos de barro representando agricultores negros do Vale do Jequitinhonha, que foram produzidos por uma mulher branca, Maria Assunção Ribeiro. Além disso, o artista Louco (Boaventura Silva Filho), escultor baiano, apresenta São Francisco de Assis com características negras.

Observamos que a imagem do Índio, do Caboclo, venerada como a de um ancestral, é presença constante nos altares e moradias dos praticantes da religião de Umbanda, que possui, entre outras, nítidas matrizes africanas. Nesta mostra, além da presença ancestral do caboclo no altar de Umbanda,

veremos ser ainda, um branco Laurentino Rosa, do Estado do Paraná, que nos traz a representação do *Índio do Futuro*, com seu movimento articulado de móbile. (Frota, 1990, p.02).

Para finalizar esse início do texto curatorial, são apresentados alguns artistas e a pluralidade cultural que se propõe representar na exposição. A primeira seção da mostra, “Brasil: Campo/Cidade”, revela os artistas Louco e seu expressivo “São Francisco” e Antônio Poteiro nos acalentando com sua obra “O Abraço” e Laurentino Rosa, com “Índio do Futuro”, como segue abaixo:

Essas fronteiras ambíguas, ondulantes, interpenetrantes, de elementos culturais de diversas procedências, foram esboçadas nesta mostra, sem que com isso se tenha descurado de demarcar aqui a presença e a identidade de índios, negros e brancos. Até porque a conscientização dessa identidade vem possibilitando hoje tantos índios e negros, como a brancos pertencentes às camadas baixas, reivindicações quanto à garantia dos seus direitos humanos. As esculturas em madeira de Louco - São Francisco - e de Laurentino Rosa - Índio do Futuro - abrem esta mostra com as presenças simbólicas do negro e do indígena, a permear a vida brasileira de complexidade, dinamismo, humor, solenidade, movimento e reflexão. O Abraço, escultura em barro de Antônio Poteiro, nascido em Portugal, mas com setenta anos de vida no Brasil, faz com as outras duas um trio memorável, pois torna sensível uma imagem de amor, reunião e multiplicidade. Trio que ponteia um encontro fértil, um retrato possível do Brasil. (Frota, 1990, p.02).

Contudo, a exposição “Brasil, Arte Popular Hoje” e a musealização das obras dessa exposição, transformadas em um acervo de arte popular, seguiram uma trajetória linear, pautada por uma leitura eurocêntrica. Quanto ao discurso expográfico, é possível identificar uma leitura calcada no mito das três raças, uma questão que permeia a interpretação da arte popular brasileira em diferentes momentos históricos, como na década de 1930, o historiador da arte Robert Chester Smith apontou que:

Grande tema da arquitetura moderna no Brasil está ainda à espera do seu historiador, enquanto que a arte popular, cuja natureza é desprezada por uns e exagerada por outros, requer uma análise cuidadosa sob o ponto de vista triplo das contribuições do índio, do negro e do português (Smith apud Melo, 20119, p. 262).

Nota-se, no discurso curatorial de Lelia Frota, resquícios do triângulo das três raças – o branco, o negro e o índio – como chave para se pensar a arte popular. Essa “triangulação étnica” não apenas se tornou ideologicamente dominante - com o elogio da miscigenação sendo feito sob a garantia da superioridade branca - mas também abrange “a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos,

de esquerda e de direita”, como “motivação poderosa para investigar a realidade brasileira” (Damatta apud Flores; Melo, 2014, p. 341). Neste contexto:

No século XIX, houve o medo de que a mistura das três raças impedisse o Brasil de ingressar na marcha do progresso; com a República, aplicou-se a lei da eugenia para embranquecer e integrar os mestiços à modernização brasileira e criou-se o mito da democracia racial; a geração de intelectuais pós-Segunda Guerra Mundial, com a industrialização brasileira, viu que a questão racial no Brasil era uma questão social, cuja relação de classes jogava com a nossa herança escravista. O Brasil mais do que qualquer outro país, da Europa ou da América, abraçara a tese do descrédito no racismo científico a partir da década de 1930, especialmente com os trabalhos de Gilberto Freyre (Flores; Melo, 2014, p. 34).

O segundo eixo tem como título “Do sertão à galeria de Arte”. Nessa etapa, o objetivo principal é destacar o deslocamento do ambiente rural para o urbano. O registro do êxodo é mostrado por meio dos ex-votos ou milagres do sertão nordestino e as carrancas (Figuras 7) de proa das embarcações sanfranciscanas. Os objetos expostos revelam características domésticas ou relacionadas às profissões no campo, representados através de tecidos, painéis, ferramentas, entre outros.

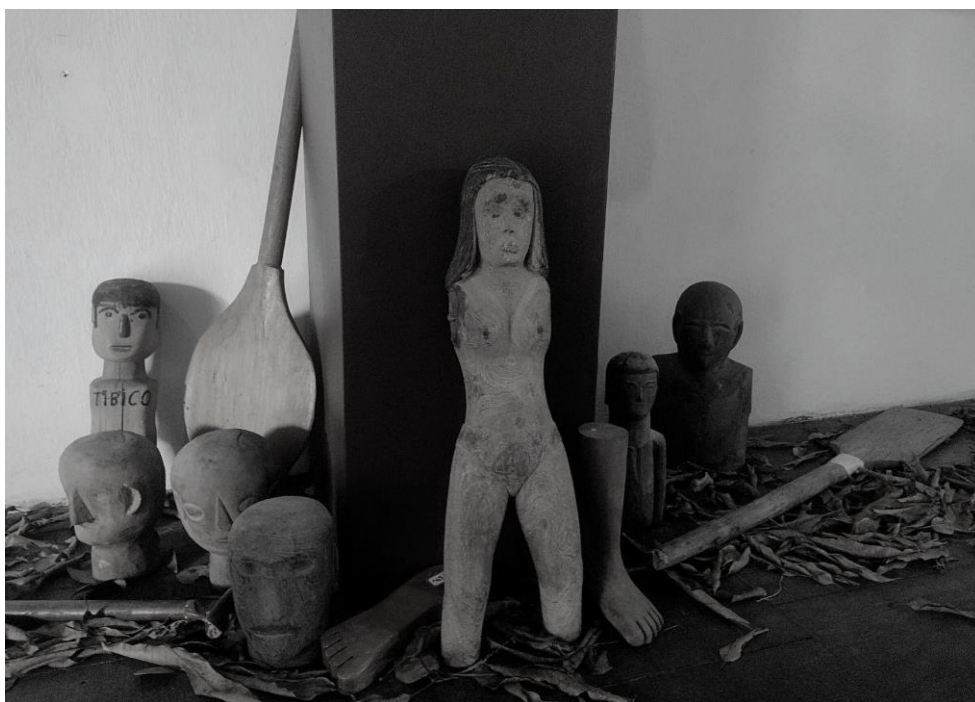


Figura 7. - Ex-votos.
Fonte: Raísa Gomes, 2021.

As vertentes mais trabalhadas na curadoria são as carrancas, ex-votos e festas. As obras representantes dessas linguagens vão do sertão à galeria e

ganham ascensão com a produção do mestre Guarany, dos romeiros e nas diversas festas que marcam o imaginário brasileiro. Com o mestre Guarany, acentua-se um viés místico e criações genuínas de “leões” esculpidos nas proas dos barcos do Rio São Francisco, acessando o circuito da arte a partir da década de 1950. (Frota, 1987).

De acordo com Lélia, quanto aos percursos em direção ao urbano e a um nicho de mercado, surgem questões relacionadas às comunidades, muitas vezes pré-industriais, com conexão com a tradição do artesanato que produzem e estabelecem uma nova relação dessa produção com um público consumidor. Sobre essa questão, Lélia (1990) comenta que no último eixo da exposição, nas últimas sessões, figura uma produção mais singularizada da obra de Geraldo Teles de Oliveira (GTO), Artur Pereira, Nino, entre outros.

Atualmente, a exposição não continua em seu ambiente de origem, nem da mesma forma. A quantidade de peças não é a mesma devido a problemas de manutenção, resultando na deterioração de algumas obras, enquanto outras foram destinadas à reserva técnica. Além disso, novas peças foram adicionadas à coleção ao longo dos anos, tornando difícil controlar o número total de obras da coleção original, “Brasil, Arte Popular Hoje”, juntamente com as peças adicionadas posteriormente. A diversidade das obras abrange o universo da cerâmica, do cordel, dos ex-votos, das festas, carrancas, entre outros.

Em conclusão, há uma série de reflexões e problemáticas envolvidas na exposição, desde a relação entre campo e cidade até as questões de representação e mercado da arte popular. A curadoria buscou abordar a pluralidade cultural e as transformações sociais do século XX, valorizando as manifestações artísticas e culturais das comunidades. No entanto, também são perceptíveis as dificuldades enfrentadas na preservação e manutenção das obras ao longo do tempo, além das escolhas curatoriais e dar formas de interpretar e comunicar a arte popular. A exposição é uma oportunidade de explorar a complexidade da arte popular brasileira e a historicidade da exposição, ao mesmo tempo em que reflete sobre os desafios enfrentados pela arte popular no contexto contemporâneo.

Referências

CENTRO CULTURAL DE SÃO FRANCISCO. **Lista do Acervo de Arte Popular em 1993**. Arquivo. Paraíba, 2019.

COSTA, Robson Xavier da. A expografia e o público: visualidades populares no Centro Cultural de São Francisco e na Casa do Artista Popular de Janete Costa em João Pessoa. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP*, 23. **Anais...** – “Ecosistemas Artísticos”, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANAIS/simposios/simposio05/Robson%20Xavier%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 14/03/2022.

CURY, Marília Xavier. A Abordagem Técnica. *In: Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação*. São Paulo. Editora Annablume. 2006. p.98-117.

EQUINOIA, Luís. **Plano de Conservação do Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana de João Pessoa/PB: diagnóstico visando a implantação de um plano de gestão para o conjunto franciscano de João Pessoa/PB** – Versão 2, revisada e ampliada – 19 de setembro de 2018. Relatório Técnico. Grillo & Werneck. Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

FABRIS, Yasmin. **A mão do povo brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)**. Tese (Doutorado) - Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/72420/R%20-%20T%20-%20YASMIN%20FABRIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 de maio de 2023.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. *In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (Org.). Identidades brasileiras: composições e recomposições*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 31-86.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Planejamento de Exposições. *In: Cadernos museológicos*. Volume 3. Brasília, DF: Ibram, 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje**. Rio de Janeiro: Editoração - publicações e comunicação LTDA, 1987.

FROTA, Lélia Coelho. **Centro Cultural de São Francisco**. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória. Catálogo de exposição, 1990.

FROTA, Lélia. Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MELO, Sabrina Fernandes. **Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade Brasileira: entre História da Arte e Patrimônio**. Tese (doutorado) - Universidade

Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. O popular e o contemporâneo no Museu de Arte: coleções e narrativas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 129- 141, mai. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16237>. Acesso em: 30 de maio de 2023.

Sobre as autoras

Raisa Filgueira Soares Gomes é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) na linha de pesquisa 02: processos históricos e teóricos em Artes Visuais. Graduação em andamento no Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Gestão e Prática em Obras de Conservação e Restauro do Patrimônio Cultural, Edição 2015, do Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI/UFPE) em Olinda, Pernambuco. Arquiteta e Urbanista, graduada em 2014 pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase no campo do Patrimônio Cultural, realizando parcerias com demais profissionais e empresas atuantes nessa esfera. Trabalhou também como consultora da Superintendência do IPHAN na Paraíba, onde elaborou o Documento Técnico de Candidatura do Componente Local do Bem Seriado de Fortificações Brasileiras - Fortaleza de Santa Catarina/PB. Atualmente pesquisa sobre Acervos, Coleções, Exposições, Imagens, Museologia, Brincadeiras Populares e Patrimônio Cultural.

raisagomes96@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9191606628277936>

Sabrina Fernandes Melo é professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFPB/UFPE. Historiadora e Museóloga (COREM-1R 554.I). Pós Doutora em História. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018) com pesquisa realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, Portugal (2017). Dedicar-se à pesquisa nas áreas de História, Teoria e Crítica de Arte, Atua na linha de pesquisa Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais.

sabrina.melo@academico.ufpb.br

<http://lattes.cnpq.br/149522244414936>

Recebido em: 30-06-2023

Como citar

GOMES, Raísa Figueira Soares; MELO, Sabrina Fernandes (2024). Trajetória e formação de um acervo de arte popular no nordeste brasileiro a partir da exposição “Brasil, arte popular hoje” (1990). Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.5, n.1, p.XX-XX, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v5-n1-2024-69878>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.