

Viva Cultura Viva: anotações sobre a arte popular afro-diaspórica **Viva Cultura Viva: notes on Afro-diasporic popular art**

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA¹

Universidade de Brasília, Brasília - DF, Brasil

RESUMO

O presente texto busca refletir sobre o lugar da arte popular no acervo do Museu Afro Brasil, por meio da exposição *Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro*, com curadoria Emanuel Araújo, em 2006. Para tanto, foca-se no projeto curatorial de Araújo e seus desdobramentos para a compreensão de parte do acervo da instituição. Nesse amplo continente elencamos alguns artistas que explicitam a heterogeneidade da produção popular afro-diaspórica: Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, Cícero Alves dos Santos (Véio), Julio Martins, Madalena dos Santos Reinbolt e Waldomiro de Deus

PALAVRAS-CHAVE

Arte popular afro-diaspórica, Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, Exposições, Curadoria.

ABSTRACT

This text reflects on the place of popular art in the collection of the Museu Afro Brasil, through the exhibition *Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro*, curated by Emanuel Araújo in 2006. To this end, we focus on Araújo's curatorial project and its implications for understanding part of the institution's collection. In this broad continent, we list some artists who make explicit the heterogeneity of Afro-diasporic popular production: Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, Cícero Alves dos Santos (Véio), Julio Martins, Madalena dos Santos Reinbolt and Waldomiro de Deus.

KEYWORDS

Afro-diasporic popular art, Museu Afro Brasil, Emanuel Araújo, Exhibitions, Curatorship.

“Provocadamente caótica, para que dentro dessa tensão visual e estética se defina cada criador e suas criaturas”, escreveu Emanuel Araújo a despeito da proposta da exposição *Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro*, no Museu Afro Brasil, com sua curadoria em 2006. Araújo prosseguiu:

Ora, armar um diálogo entre a arte erudita e a arte popular tem resultado sempre em tentativas inócuas. Mas pensar em consignar os diferentes papéis da criação entre essas forças criativas do povo brasileiro em vão seria não permitir que uma vez mais se faça esta provação. Claro é que a provocação não deve jamais estabelecer os limites entre uma e outra, mas sim permitir que a imaginação corra livre e que elas possam cruzar-se independentemente de seus significados. Enfim, celebramos a justaposição da diferença. (Araújo, 2006, p.39)

¹ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB). Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Pesquisador do CNPq (Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível 2).

A posição “provocadora” do curador da mostra, e do museu que a recebia, exprimiu à época as tensões geradas entre duas fronteiras sobrepostas e não excludentes. A primeira, mais aparente, explicitava a porosidade entre os rótulos “popular” e “erudito”, contrapostos. E, a tensão entre os fenômenos culturais e toda uma produção que estaria, simultaneamente, contida no circunscrito espaço das artes visuais traduz a segunda. Em boa medida e com todas as ressalvas, *Viva Cultura Viva...* funcionou como a expressão das tensões do próprio acervo do Museu Afro Brasil, os limites: entre os estatutos do que se compreendia dentro e fora da cultura popular/erudita; entre as fronteiras da ampla cultura material e imaterial, para adotar a terminologia da época; entre o que se aceita no presente século como arte, especialmente em contextos culturais e históricos onde o estatuto artístico ocidental não funciona.

A exposição foi produzida na esteira do Programa Cultura Viva, criado pelo Ministério da Cultura em 2004, cujo objetivo mais visível era a identificação e a gestão dos Pontos de Cultura. Dentro um projeto de Estado, *Viva Cultura Viva... do Povo Brasileiro* manuseava uma das obsessões da crítica quando se trata da produção popular: a premissa identitária. Araújo foi um hábil manipulador dessa premissa, ampliando-a para além dos clichês rotineiros, mas, ao mesmo tempo, se aproveitando de “lugares-comuns” consagrados. Contrastes, paradoxos e embaralhamentos são contingências de suas curadoriais, que só funcionaram porque elas operavam sobre uma base convencional (Oliveira, 2022). Em outras palavras, para criar novos efeitos e sentidos, Araújo tomou preceitos e preconceitos ativados pela história da cultura e da arte eurocentradas. Em suas mostras, como em boa parte das exposições de arte contemporânea, éramos frequentemente questionados sobre os limites do que era considerado arte ou não.

As premissas de *Viva Cultura Viva...* já tinham sido exploradas pelo curador no núcleo *Arte Popular* da *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*, realizada em São Paulo, em 2000. Dividida com Frederico de Mello, a curadoria desse núcleo mostrou influir nas decisões de mostras posteriores (Oliveira, 2023), graças a sua capacidade de construir elos entre regimes estéticos convencionais díspares e por ter assumido abertamente que se tratava de uma exposição que homenageava outras exposições, como: *Civilização do Nordeste*, exposição que inaugurou o Museu de Arte Popular em Salvador, em 1963, e a *Mão do Povo Brasileiro*, no MASP, em 1969, ambas organizadas por Lina Bo Bardi; a exposição *Arte Popular Hoje*, de Lélia Coelho

Frota, no convento de Santo Antônio da Ordem Terceira de São Francisco em João Pessoa, em 1989; da *Viva o Povo Brasileiro*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1992 e; da exposição *Arte Popular Brasileira*, organizada durante a 46ª Feira do Livro de Frankfurt e em Zurique, em 1994, ambas com a coleção de Jacques Van de Beuque. Todos esses eventos expositivos formaram as referências utilizadas por Araújo para configurar a seleção em 2000.

Além de Bo Bardi, Costa, Van Beuque e Frota, o Núcleo de Arte Popular tomou como norte a produção intelectual de Clarival do Prado Valladares, ao segmentar a exposição em obras que exprimissem *ancestralidade*, *arcaísmos* e *permanências*. Enquanto os trabalhos de Nhô Caboclo, GTO, Artur Pereira, Madalena Santos Reinbolt e Júlio Martins da Silva preenchem a vertente da *ancestralidade*, as carrancas de Biquiba Gurarany e as esculturas de Nuca de Tracunhaém e Conceição Freitas da Silva foram destaques da vertente do *arcaísmo*, graças às suas figuras totêmicas. No segmento da *permanência*, a exposição selecionou peças anônimas que transitavam entre o sagrado e o profano: trabalhos vinculados aos folguedos, ex-votos, gravuras de “tacos” que ilustram a literatura de cordel, além das tradições ceramistas de Caruaru (PE) e do Vale do Jequitinhonha, cujas figuras matriciais eram Mestre Vitalino e Isabel Mendes da Cunha, respectivamente. Mesmo inovando com a apresentação da indumentária produzida pelo grupo de Virgulino Ferreira da Silva, numa homenagem à estética do cangaço, o Núcleo de Arte Popular buscou um forte sentido de síntese.

Naquela ocasião, a curadoria dedicou-se fortemente em garantir o estatuto artístico das obras, distanciando-se de outras interpretações e confusões terminológicas, pois, segundo Emanuel Araújo, “assim como a palavra folclore, também a palavra artesanato deveria ser excluída de nosso vocabulário, se quiséssemos de fato enfrentar o desafio de compreender o universo da criação popular” (Aguilar, 2000: 36).

Ampliando para toda a mostra, em muitos aspectos, ao segmentar a produção dita popular e não reconhecer sua presença em outros módulos — como as seções *Afro-Brasileira*², *Negro de Corpo e Alma*³ e *Imagens do Inconsciente*⁴, apenas para

² Com curadoria de Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum.

³ Curadoria de Emanuel Araújo.

⁴ Curadoria de Luiz Carlos Mello e Nise da Silveira.

citar segmentos também atingidos pelas dinâmicas dos discursos primitivistas —, a curadoria da *Mostra do Redescobrimento* persistiu na valorização de uma imobilidade que tipificaria a produção vernacular atrelada a certas representações tradicionais, celebradas pelo mito do caráter do povo criativo. A mesma imobilidade foi buscada pela exposição *Viva o Povo Brasileiro*⁵, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1992, sob curadoria de Janete Costa, que operava em favor da artificialização e, em certa medida, pela “eruditização” da produção popular.

Assim, um novo desdobramento da *Mostra do Redescobrimento* era apresentado por Araújo com *Viva Cultura Viva...* Agora, em outra instituição. O que não foi corriqueiro para os efeitos buscados pelo curador. De fato, focava-se na especificidade da cultura brasileira, cuja prova derradeira, senão “verdadeira”, estaria na singularidade da formação de seu “povo”. Essa sobrevalorização de nossa especificidade convivia com a noção daquilo que denomino “pluralidade seletiva”, ou seja, da diversidade da arte popular seleciona-se aquilo que reforçará certas representações identitárias regionais-nacionais e seus vínculos com outras tipologias da produção artística, especialmente o cânone da arte moderno-contemporânea.

Por certo, é preciso logo dizer que a arte consagrada na exposição de 2006 não foi automaticamente a popular *stricto sensu*, mas a arte do “povo brasileiro”. Dessa forma, a produção dita popular foi apenas um ponto de partida para se alcançar um âmbito amplo da cultura popular e de sua reverberação na construção de certas obras da chamada arte moderna-contemporânea. Correlacionando tal cultura com a produção de diferentes artistas num evidente curto-circuito das tipologias convencionais, ao mesmo tempo que se apelava para uma expografia de justaposições e aglutinações, típica da linguagem consagrada pelo Museu Afro Brasil, embaralhando arte, cultura e outras formas da economia imaterial.

Como ocorreu em 2000, na *Mostra do Redescobrimento*, utilizavam-se as chaves da *ancestralidade*, do *arcaísmo* e da *permanência*, mas agora a instituição organizadora predicava novas maneiras de interpretá-las. Ao debater a relação entre o artista popular e o mercado de arte, o curador afirma:

Tudo isso mostra o quanto são tênues as fronteiras que separam a criação popular da produção utilitária ou voltada para o mercado, necessariamente reprodutora de padrões já consagrados. Por isso se deve considerar que,

⁵ Diferente da exposição de Costa, “o povo brasileiro” será distinto em *Viva Cultura Viva...*, pois, neste último caso, emulava-se a “caótica provocação” realizada pelo acervo do próprio museu Afro Brasil, enfatizando a centralidade de “artistas negros e mestiços” (Araújo, 2006, p.42).

nesta exposição, como para alguns pesquisadores, a expressão ‘arte popular’ serve para designar aos criadores populares um lugar na produção artística em geral, lugar de uma autenticidade criadora que, embora não desenraizada da produção de uma comunidade em que se embasa, no entanto não se confina a ela nem cede à sedução fácil do mercado. Assim, o que se persegue aqui é a tentativa de estabelecer parâmetros pelos quais se pudesse aferir a criação artística popular, legitimando-a a partir de cânones semelhantes aos que são utilizados com relação à arte erudita, já que é esse os métodos que conhecemos. Por essa razão, organizamos esta exposição de obras de arte popular através de três vertentes – ancestralidade, arcaísmos e permanências – que tendem a agrupar esteticamente os artistas numa possível linguagem canônica. (... p.42)

O discurso conciliador é evidente. Araújo aceita as premissas construídas por Clarival do Prado Valladares ao citar – e reproduzir no catálogo da exposição – as bases de seu texto *Primitivos, Genuínos e Arcaicos* de 1966. Uma premissa que objetivava delinear a “verdadeira” arte popular, dissociando-a dos maneirismos exigidos pelo mercado. Subjaz no discurso produzido por Valladares o pensamento de Gilberto Freyre, que defendeu o retorno às tradições e à valorização da arte popular, especialmente em seus textos a partir de 1945⁶.

A tríade herdada de Valladares (que a sintetizou de outros pensadores⁷), atravessou a maioria dos projetos curatoriais e editoriais de Araújo e estão, sem reivindicar qualquer protagonismo, na gênese do Museu Afro Brasil. Os exemplos notórios são os discursos orientadores dos projetos expositivos e editoriais de *A Mão Afro-Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1988; *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*, inaugurada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1994 e, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, ocorrida na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, 1998. De toda forma, estas mostras não ocorreram dentro de um museu singular no cenário brasileiro e que qualificava as escolhas de *Viva Cultura Viva...* para um franco debate com o acervo da instituição; dando-nos a possibilidade de especular sobre o papel do “popular” no amplo continente da cultura afro-diaspórica no Brasil.

Museu Afro Brasil e a arte popular: fragmentos

⁶ Decerto, há diferenças entre o tratamento folclorista de Freyre e os textos de Valladares dos anos 1960, mas ambos defenderam a valorização da autenticidade como critério para distinguir a “genuína” arte popular. Cf.: DIMITROV, E. *Regional como opção, regional como prisão: trajetória artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

⁷ A lista é longa e já fadada a incompletude, mas é preciso apontar ao menos: Sílvio Romero, Carlos Kozeritz, Manuel Querino, Nina Rodrigues, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Mário Barata, Luís Saia, Oneida Alvarenga, Arthur Ramos e Edison Carneiro, entre outros tantos.

Respondendo ao seu questionamento retórico “Quais são as linhas mestras deste museu?”, Roberto Conduru (2009, p. 163) delinea as bases fundantes da instituição:

No Museu, podemos observar a persistência de algumas ideias. Central é o foco na questão afro tal como ela existe no Brasil. O Museu se estrutura de maneira não estanque e descentrada, a partir de temas como escravidão, economia, cotidiano, religiosidade, personagens. Destacam-se as conexões com a África, seja na exposição do acervo, seja nas mostras focadas nas artes de diferentes sociedades na África. Nesse sentido, tem especial destaque a questão da diáspora africana no mundo.

O museu Afro Brasil e seu curador se confundem na história das instituições museológicas brasileiras. Criado em 2004, a partir da coleção pessoal de Araújo, o museu é um marco na visibilidade da produção artística e cultural afro-diaspórica. O gestor-curador buscou, com o museu, a constituição de um acervo significativo para o reconhecimento da herança negra na cultura brasileira, bem como o reconhecimento de tradições africanas milenares que, na diáspora, passaram por processos de resignificação. Para Inocêncio (2010: 17), Araújo encontrou motivação para sua longa militância pró-africanidades “diante de tanta precariedade, tanta superficialidade e generalização em torno das contribuições negras na formação da nossa sociedade”. Ou seja, *Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro* foi constituída por uma instituição que enuncia uma inversão crucial: o componente negro da cultura brasileira torna-se protagonista.

Nesse ponto do texto, vale ressaltar a presença de alguns artistas na exposição e que compõem também o acervo da instituição. E, a partir deste pequeno recorte, insinuar algumas aproximações com a coleção permanente do museu. Insinuação não é uma palavra corriqueira quando se trata de compreender os limites da arte popular. Seria insensato definir qual o perfil da produção dita “popular” num acervo avesso a classificações peremptórias. De partida, porque teríamos que explicitar o critério mínimo: o que venha ser “arte popular”. Decerto, sem o recorte pontual e a seleção de um óculo teórico, o questionamento de partida é inexequível, graças à heterogeneidade e ao trânsito dos objetos e das obras que constituem o poroso universo da “arte popular”. Frequentemente, a arte popular sobrepõe-se,

avizinha-se e coaduna-se com outros termos, como *primitiva*, *ingênua*, *naif*, *outsider*, *folclórica* e, até mesmo, *virgem*⁸.

Há mais de um século, a cultura popular e a sua feição artística tornaram-se objetos de interesse de diferentes grupos políticos, despertavam curiosidade científica e vivificavam projetos identitários regionais e nacionais distintos. No contraponto, há tentativa da superação da dissolução das fronteiras do que fora outrora delineado como “popular” e como “erudito”; os efeitos classistas da segmentação cultural; os danos e as políticas distintas para ações culturais avizinhas e o preconceito social, étnico e geográfico que orienta, ainda hoje, a preservação dessas ações culturais.

Se partirmos do pressuposto de que o próprio conceito “popular” existe apenas em decorrência de discursos que interpretaram, segmentaram e apartaram parcela da produção cultural, podemos concluir que tal conceito não pode existir a priori, mas somente a posteriori dessas práticas discursivas. Ou seja, entramos num processo circular, onde o discurso instaura o próprio objeto que pretende interpretar (Certeau, 1995). Assim sendo, no âmbito que nos cabe, interessa compreender o funcionamento do conceito, localizando-o, contextualizando-o e percebendo seu endereçamento. Como estamos no âmbito institucional, vale lembrar que há um persistente processo de musealização de tal produção a partir das narrativas interpretativas *primitivistas* — narrativas que exploram temas como a ancestralidade, o arcaísmo, a gratuidade, a rusticidade, a autenticidade cultural, o autodidatismo e até o anonimato.

É nesse amplo continente que desejamos nos aproximar de alguns artistas que explicitam a heterogeneidade da questão: Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, Cícero Alves dos Santos (Véio), Julio Martins, Madalena dos Santos Reinbolt e Waldomiro de Deus. A escolha parte de algumas conveniências. Primeiro, trata-se de um núcleo central majoritariamente formado por descendentes afroindígenas, iletrados, moradores de áreas rurais ou das periferias empobrecidas das cidades brasileiras; ou seja, suas obras foram facilmente associadas ao campo

⁸ Os termos representam posições estéticas, sociais e históricas distintas, que foram embaralhadas pela crítica e pelos organizadores de mostras do final dos anos de 1950 até o final de 1970 no Brasil. Embora diferentes, receberam ou se associaram à expressão “primitivo”, que “vem sendo usada como um guarda-chuva semântico, que engloba manifestações tão distintas como colagens feitas por pacientes psiquiátricos, pinturas pré-históricas e artefatos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução artística” (Goldestein, 2008).

dedicado às artes populares-primitivas, guiado por segmentações sociais, raciais e culturais que marcaram a história da constituição social brasileira ao longo de todo o século XX e o próprio entendimento que intelectuais brasileiros nutriram sobre a modernidade (Cardoso, 2022; Cabañas, 2018; Garramuño, 2009; Simioni, 2021). Segundo, são artistas que podem ser encontrados nos registros online do acervo do Museu e que frequentemente testam o *limiar* entre arte popular, arte contemporânea, arte afro-brasileira, e tantas outras classificações. Outra arbitrariedade da seleção advém do pressuposto de que, na atualidade, os selecionados já constituem parte do cânone no sistema artístico brasileiro, cânone este constituído por uma cadeia de agentes, instituições e práticas que nos legaram conjuntos mais ou menos precisos do que se expôs no Brasil, nas duas primeiras décadas do século XXI, sob a alcunha de “arte popular”.

Francisco Guarany pode ser considerado um dos primeiros artistas a atravessar a linha entre a artesanaria e as artes visuais, sendo tipificado como um “genuíno” artista popular. Hoje suas carrancas constituíram um campo interseccional entre a arte dita popular, afro-brasileira e oriunda de uma região muito particular do país: o médio São Francisco. A carranca do artista (datada entre 1963-1985) presente ao acervo do museu compõe um amplo conjunto de peças que ganharam reverberação a partir dos anos 1940⁹. De fato, a produção Guarany passou a ser francamente debatida nos anos 1970, com as publicações realizadas por Paulo Pardal, que enfatizava o arcaísmo autêntico e híbrido de suas obras: “O vigor da escultura primitiva de Guarany, marcado pelo fantástico, resulta de sua autenticidade, Capingão, o cavalo encantado, Curupema, a índia virando onça, o animal pré-histórico e todas as demais carrancas então no mundo interior” (PARDAL, 1975, p.26). Naquela mesma década, um passo importante foi dado para a compreensão de Guarany como um artista negro: sua participação no Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana o FESTAC’77, realizado em Lagos, em 1977. Festival em Araújo esteve presente e que marcou sua percepção da produção africana e suas relações com a arte do outro lado do Atlântico (Rohrer, 2018, p.93-94).

⁹ Crucial nesse processo foi a publicação da Revista Cruzeiro (edição nº 0045) de 1947 com texto de Theóphilo Andrade e fotografias de Marcel Gautherot. Focado nas carrancas, a fotorreportagem eleva as peças à estatura de arte e identifica seus artífices, mesmo que utilizando a chave de “homens primitivos” (O Cruzeiro, 1947, p.63).

Guarany representa um grupo pioneiro de criadores que ajudaram a construir um espaço para a produção popular-primitiva no incipiente sistema moderna de arte brasileira. Ao seu lado, temos José Bernardo Cardoso Junior, mais conhecido como Cardosinho e tradicionalmente considerado o primeiro “primitivo” já nos anos 1930; Heitor dos Prazeres, o pintor-sambista premiado na I Bienal Internacional de São Paulo (Pinheiro, 2021); Mestre Vitalino, cuja produção encabeçou a visibilidade da escultura figurativa do Nordeste brasileiro; o pintor José Antônio da Silva, cuja pintura começa a chamar a atenção dos principais críticos e agentes da arte em 1946; e, mesmo, Agnaldo Manuel dos Santos, que iniciou sua produção em 1953, no ateliê de Mario Cravo Junior, em Salvador — ano, também, do início da carreira artística de Elisa Martins da Silveira, no Rio de Janeiro.

Se Guarany representa um conjunto de “pioneiros”, Waldomiro de Deus, Júlio Martins e Madalena dos Santos Reinbolt exemplificam uma geração de artistas populares urbanos dedicados prioritariamente à pintura, na tradição construída por Prazeres. Os três tipificam a complexidade das migrações internas do Brasil no pós II Guerra. Em poucos anos o baiano Waldomiro de Deus passou de um pintor que vendia seus trabalhos nas praças paulistanas ao artista “primitivo” aceito na Bienal de São Paulo em 1967. Tornou-se uma das presenças mais ativas nas coleções e acervos museológicos brasileiros. Sua trajetória e os modelos de classificação utilizados para sua produção nos ajudam a problematizar termos como arte bruta ou ingênua. Pinturas como *Esconderijo de Bin Laden* (2001), acrílica sobre tela, presente na mostra de 2006 e pertencente ao acervo do museu, dá em boa medida o método de criação de Deus que reinterpreta fatos contemporâneos a partir de símbolos demiúrgicos e cores contrastantes. “Pode-se-ia dizer que ela [diversidade brasileira] se aproxima desses artistas de raiz popular, que se influenciam por uma linguagem ou uma estética erudita, como Waldomiro de Deus, Agostinho José de Freitas ou José Antônio da Silva.” (Araujo, 2006, p.48).

Algo semelhante ocorre com Júlio da Silva, que no interior fluminense sonhava em se tornar um cozinheiro de primeira categoria, já no final da vida tornou-se um pintor “primitivo” celebrado no Rio de Janeiro, nos anos 1970. Na época, o morador Morro da União viu-se tipificado como um “artista favelado”, negro e descendente de pessoas escravizadas, um “pintor extremamente dedicado, refinado mesmo, com uma problemática espacial que faz lembrar a pintura persa e os primitivos italianos”, nas palavras do crítico Walmir Ayala (1973). O óleo sobre madeira

Paisagem veados (s.d.), obra do museu na exposição *Viva Cultura Viva...* (Figura 1), demonstra as qualidades do artista, especialmente quanto ao seu controle cromático, sob o predomínio dos tons verdes, e a distribuição espacial da paisagem, composta pelo toque suave do pincel.

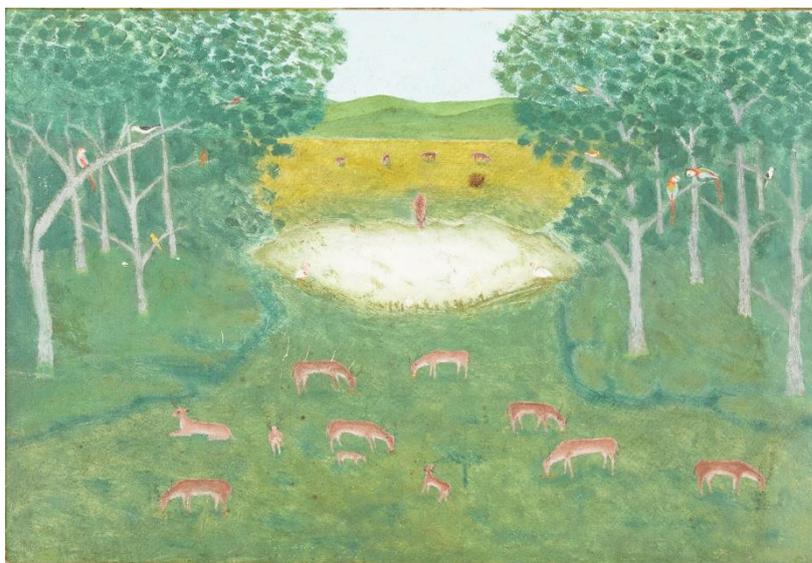


Figura 1. - Júlio Martins da Silva, *Paisagem com veados*, s.d., óleo sobre madeira. Crédito da imagem: Ricardo Morais. © Museu Afro Brasil.

Já a baiana Madalena dos Santos Reinbolt está associada tanto às pinturas com tinta a óleo, quanto às tapeçarias conhecidas como “pinturas de lã”. Ex-empregada doméstica, o reconhecimento das qualidades poéticas de seus trabalhos, aos contrários dos demais, foi tardio. Das obras pertencentes ao acervo do museu, ao menos duas tapeçarias sem título estiveram presentes na mostra. No texto curatorial de *Viva Cultura Viva...*, Araújo destaca “a saliência criada pelo pesponto de lã gera uma textura magnífica, tirando a mesmice plana do tapete normal (2006, p.44).



Figura 2. - Madalena dos Santos Reinbolt, Sem título, s.d., tapeçaria; bordado sobre tecido; fibra vegetal, fibra sintética e miçanga, 97x128x5,5 (com moldura). Crédito da imagem: Isabella Finholdt. © Museu Afro Brasil.

Véio, por sua vez, representa artistas os limítrofes. Artistas que já negociam sua presença no circuito da arte contemporânea. Algumas vezes são abraçados por tal circuito (os exemplos mais notáveis são Deoscóredes Maximiliano dos Santos e Artur Bispo do Rosário), mas geralmente ficam em suas bordas. O mais jovem dos artistas selecionados para este breve comentário, Cícero Alves dos Santos encontra-se entre o vocabulário associado ao “popular” e as dinâmicas da arte contemporânea. Rodrigo Naves pontua que “Véio tem clareza de que vivemos num mundo híbrido, em que as fronteiras nítidas entre tradições e costumes diversos deixaram de existir.” (Naves, 2012, p. XVII).

Muitos outros artistas representados em *Viva Cultura Viva...* compõem o acervo do museu. Pela quantidade e, especialmente, pela qualidade das obras, o Museu Afro Brasil possui uma das mais importantes coleções de arte popular do Brasil. Institucionalmente o museu interpreta tal “coleção” dentro do universo cultural afro-brasileiro, tomando tais obras como parte da trajetória histórica das africanidades na construção da sociedade brasileira. O projeto curatorial de *Viva Cultura Viva do*

Povo Brasileiro exemplifica o quanto a instituição reforça, assim, a necessidade de tornar a categoria *popular* parte do “contemporâneo” afro-diaspórico aos olhos dos diferentes públicos almejados pela instituição.

Referências

AGUILAR, N. (org.). **Mostra do Redescobrimto: arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000.

ANDRADE, Theóphilo. Carrancas de Proa do São Francisco. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Edição. 0045, p.63, ago. 1947.

ARAÚJO, A. O Universo mágico do barroco brasileiro. *In*: GALERIA DE ARTE DO SESI. **O Universo mágico do barroco brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesi Fiesp, 1998.

ARAÚJO, E. Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro. *In*: MUSEU AFRO BRASIL. **Viva Cultura Viva do Povo Brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil; Ministério da Cultura, 2006.

ARAÚJO, E. Introdução e Proposição. *In*: __. (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

AYALA, Walmir. Um grande primitivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1973.

CABAÑAS, K.M. **Learning from madness: brazilian modernism and global contemporary art**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

CERTEAU, M. de. **A cultura no Plural**. Trad. Enide Abreu Dobránszky. Campinas : Papirus, 1995.

CONDURU, R. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. **Anais XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Vitória, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf. Acesso em: dez. 2022.

DIMITROV, E. **Regional como opção, regional como prisão: trajetória artísticas no modernismo pernambucano**. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GARRAMUÑO, F. **Modernidades Primitivas**. Tango, samba e nação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

INOCÊNCIO, N. **Emanoel Araújo: o mestre das obras**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

NAVES, R. Prefácio. É ferro na boneca! *In*: MONTES, Maria Lucia (org.). **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

OLIVEIRA, E. D. G. de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 151–185, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670987. Acesso em mai.2023.

OLIVEIRA, E.D. Atualizações, sobrevivências e contaminações da arte popular: práticas expositivas e curatoriais (2000-2010). *In*: _____; SILVA, A.; CORTES, F. (orgs.). **Musealização da Arte**. Curitiba: Appris, 2023, p.109-120.

PARDAL, P. **Carrancas do São Francisco**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974. Acesso em ago. 2022.

PARDAL, P. Carrancas, Os Mistérios Descobertos. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n° 2, jan. 1975.

PINHEIRO, B. Moenda de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, v. 2, n. 2, jul./dez. 2021.

ROHRER, F.W. **Garimpeiro de memoriais: memórias de Emanoel Araújo**. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

SIMIONI, A.P.C. Primitivisms in Dispute: Production and Reception of the Works of two Brazilian Artists in Paris in the 1920s. **Modernism-Modernity**, v. 6, p. 1-25, 2021.

VALLADARES, C.P. Primitivos, Genuínos e Arcaicos. **Cadernos Brasileiros**, ano 8, n. 2, março-abril, 1966.

Sobre o autor

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (2009). Pós-doutorado na Universidad Autónoma de Madrid (2024). Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília. É pesquisador do CNPq (Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível 2). Foi editor das Revistas: *Em Tempo de Histórias* (2007-2008) e editor-fundador da *Revista Museologia e Interdisciplinaridade* (2012-2016); *VIS* (2015-2016). Atualmente é Editor da *Revista MODOS* (ISSN: 2526-2963). Além do PPGAV/UnB, foi pesquisador vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação/UnB (2015-2024). Lidera o Grupo de Pesquisa *Musealização da Arte: poéticas em narrativas* (UnB/UFBA) e integra os grupos de pesquisa *História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender* (UnB, Unicamp, UFRJ, UFRGS, UERJ e UFBA); *Museologia, Patrimônio e Memória*

(UnB) e Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra (USP e Unicamp). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, arte popular, história da arte, exposições, acervos e coleções de arte.

dionisio@unb.br

<http://lattes.cnpq.br/8175059045027748>

<https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

Recebido em: 16-12-2023

Como citar

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de (2024). Viva Cultura Viva: anotações sobre a arte popular afro-diaspórica. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.5, n.1, p.XX-XX, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v5-n1-2024-71836>



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