

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

“O homem transforma a matéria da natureza com o seu trabalho”: A arte popular no discurso crítico nas décadas de 60 e 70

Isabela Ferreira Loures

São Paulo

2022

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

“O homem transforma a matéria da natureza com o seu trabalho”: A arte popular no discurso crítico nas décadas de 60 e 70

Isabela Ferreira Loures

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado em Artes Visuais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob orientação do Prof. Dr. Tiago Mesquita.

São Paulo
2022

RESUMO

A referência à “arte popular” é presente nos discursos de críticos de arte, curadores e outros intelectuais brasileiros ao menos desde o início do século XX ou no romantismo do século XIX. No entanto, nota-se que esse interesse é renovado e ganha novos matizes nas décadas de 60 e 70. A presente monografia tem como objetivo apresentar os discursos e as relações culturais estabelecidas em torno da arte popular brasileira nesse período. Para tanto, apresentamos um panorama das discussões em torno da categoria de “cultura popular” internacionalmente e partimos para a expressão desta questão na dimensão nacional. Evidenciamos que a expressão popular adquire, neste contexto, uma conotação singular, que, por um lado, revela um interesse genuíno pela qualidade dessa produção das camadas mais baixas da sociedade, mas também encarna um ideal político de questionamento potencialmente contra-hegemônico. Paulo Freire parte da cultura do povo para o processo de emancipação pela alfabetização; intelectuais como Ferreira Gullar - à frente dos Centro Populares de Cultura entre 1963 e 64 - enxergam a arte popular como um compromisso do artista com os ideais do povo brasileiro; já Lina e Pietro Maria Bardi, assim como Mário Pedrosa, enxergavam na expressividade e na originalidade da arte popular uma produção de qualidade ainda não integrada ao circuito oficial, ou mesmo uma alternativa ao modernismo europeu. É comum a esses intelectuais, entre outros contemporâneos, a mirada para a produção do povo acompanhada do posicionamento político de esquerda, alinhando-se aos extratos mais baixos da população. Em suma, visamos investigar a aproximação desses intelectuais, e seus respectivos discursos, da produção artística do povo brasileiro.

*“Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta”
(Ferreira Gullar)*

AGRADECIMENTOS

Aos docentes da graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo que, com paciência e dedicação, me ensinaram muito além do conteúdo programático das aulas.

Aos funcionários da ECA, sobretudo à equipe da biblioteca, pelo trabalho incessante de ajuda a todos os instantes deste percurso.

Ao meu orientador Prof. Dr. Tiago Mesquita pelo empenho e auxílio na elaboração desta monografia, assim como de tantos outros projetos e pesquisas.

Aos meus pais, Suzana Loures e Eliomar Ferreira, os maiores incentivadores dessa empreitada, as bases para a construção de tudo que foi feito.

A Ernesto Honigsberg, pelo apoio e pelo carinho diários.

Aos amigos, Brígida Campos, Gabriel Neistein, Marília Tenório, Anderson Oliveira e Anna Carolina Nogueira de Araújo que tantas vezes foram os primeiros a escutar ou ler as elaborações presentes neste projeto.

Aos colegas de turma, que trilham comigo, em parceria e amizade, esse caminho que se estenderá ainda por muitos anos.

Aos meus avós, que são a essência do trabalho.

SUMÁRIO

Introdução	6
A Cultura Popular	13
O Intelectual	17
Práticas e Discursos Críticos	29
A Cultura Popular e a Educação Popular	19
O início da década de 60: os Centros Populares de Cultura da UNE	23
Lina Bo Bardi	29
“Habitat” (1951-1965)	30
“Bahia” no Ibirapuera (1959)	33
Uma nova concepção de museu: Museu de Arte Moderna (MAM-Bahia) (1960-1964) e o projeto da Escola de Design Industrial	34
“Nordeste” (1963)	36
O cenário cultural baiano: Aurelino dos Santos	40
“A Mão do Povo Brasileiro” (1969)	45
Mário Pedrosa	50
Arte do Inconsciente, experiência no Engenho de Dentro	50
“Arte Culta e Arte Popular”, a experiência chilena	56
Os bugres do hemisfério sul e a alternativa terceiro-mundista	57
Conclusão	61
Linha do Tempo	65
Bibliografia	67

INTRODUÇÃO

A valorização da arte e da cultura popular tem destaque na história da arte brasileira ao menos desde os primeiros modernistas do século XX. Embora não se trate de uma posição unívoca, a arte popular é vista por alguns como demarcador nacional e local, como símbolo de brasilidade, e tida como contraponto à relação estabelecida com movimentos da vanguarda internacional¹. É nessa lógica que se inserem a valorização das cores populares de Tarsila, ou da imagem do caipira interiorano de Almeida Júnior. Assim, em alguns momentos expressivos da história da arte brasileira, o nacional e o popular estiveram ligados em vista da procura de raízes para firmamento de uma identidade nacional². As relações entre o nacional e o popular não são unívocas, mas continuam aparecendo na produção da segunda metade do século. Contudo, a partir de meados dos anos 60 e ao longo dos anos 70, nota-se em textos de diversos intelectuais e críticos brasileiros uma recorrência da referência à “arte” e à “cultura popular” com um viés político mais acentuado.

Datam dessa época as ações dos Centros Populares de Cultura (CPC) associados à União Nacional dos Estudantes (a UNE), presidido entre 1963 e o seu fechamento em 1964 por Ferreira Gullar, com sua proposta - criticada pelo seu didatismo - de uma aproximação às manifestações do povo como forma de conscientização política; as exposições de Lina Bo Bardi “Bahia” (1959), “Nordeste” (1963) e “A Mão do Povo Brasileiro” (1969), assim como marcos do seu design com inspirações brasileiras, como a cadeira “Beira de Estrada” (1967); o plano de exposições de artistas não canônicos no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), então dirigido pelo marido de Lina, Pietro Maria Bardi; o plano para a exposição “Alegria de Criar, Alegria de Viver” (1978), formulado por Mário Pedrosa e Lygia Pape, e o projeto de Pedrosa para a reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) (1978), propondo a criação de um museu dividido em cinco partes incluindo um Museu da Arte Popular. É o tempo também do Cinema Novo, com sua abordagem da realidade nacional; do manifesto “Eztetyka da fome” de Glauber Rocha (1965); do Teatro de Arena, e seu comprometimento com o teatro político e social; da

¹ Como esperamos evidenciar adiante, para Mário Pedrosa, por exemplo, um intelectual longe de ser um nacionalista, a arte popular ou dos indígenas não pode ser lida como ufanista.

² As relações entre o nacional e o popular são complexas e variadas. Os seminários organizados por Marilena Chauí, que se interessam pela evidência desses pólos na produção artística, apresentam um aprofundamento notável. Como aponta Chauí, esse interesse revela as problemáticas de oposição entre o “localismo e o cosmopolitismo” (1983, p. 96) entre o “nacional e o internacional” (ibid., p.97), e mesmo da conceituação e relação das categorias de nacional e popular. Embora não seja a pretensão desta monografia adentrar nesse debate, cabe apontar aqui a relação entre ambos os termos que acontece de maneira complexa e percorrendo diferentes caminhos para autores distintos.

Tropicália e a busca pelo entendimento das assincronias da formação nacional, entre o local e o internacional; é ainda o tempo da formulação da arte participativa no cenário da arte contemporânea e dos festivais de música popular brasileira.

Em todas essas manifestações destaca-se o ideal da aproximação de intelectuais e artistas à arte produzida por indígenas, afrodescendentes, pacientes psiquiátricos ou pelo “povo” de maneira mais ampla, como caminhos para uma arte “terceiro mundista”, uma alternativa brasileira, com raízes populares e que, como é apontado no caso de Mário Pedrosa, escapasse às promessas falidas da modernidade (PEDROSA, 2015). Essa procura pelo popular aparece ora como um resgate das expressões culturais vernaculares e um apreço genuíno pela qualidade da produção material da população, ora como tematização da vivência do povo, ou ainda como um direcionamento da produção ao sujeito de baixa renda, ao trabalhador subalterno do campo ou da cidade. Ao longo da presente monografia, demonstramos como a construção da valorização do popular aparece em intelectuais dessa época, e como essa apreensão se evidenciou especialmente no campo das artes visuais. Destacamos também as definições de “cultura popular” e “povo” sustentadas por eles, assim como o potencial contra-hegemônico que pode ser associado às expressões em questão.

Não se pode deixar de apontar ainda a concomitância das manifestações artísticas citadas e o período político vivido a partir da década de 60. A questão do popular, embora apareça no discurso cultural oficial do governo com os ares paternalistas da pureza do folclore, como desenvolvemos brevemente adiante, é uma discussão que mobiliza com diferencial fervor a esquerda em um contexto em que o artista ascende como intelectual oriundo da classe média. O sociólogo Marcelo Ridenti (2014) aponta algumas razões para a observação da adoção dessa postura pelo artista. Uma importante observação feita por Ridenti, seguindo Michel Löwy³, é a notação de um “aprofundamento do processo de proletarização do trabalho intelectual e de reificação no campo da produção cultural, cada vez mais industrializada e mercantil” (RIDENTI, 2014, p. 39-40). Além disso, é evidente a obstrução para a expressão democrática através dos meios convencionais da política, que passam a se valer da cultura como campo hiper-politizado. A música “Vou Renovar” de Sérgio Ricardo, expoente dessa geração que encara o tema do popular, evidencia o lugar relegado ao artista nesse período:

Vou renovar
Sou cantador da classe média
E trago por satisfação
Cantar para o ser humano

³ LÖWY, M. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

Que me ouve com atenção
Do que eu vejo todo dia
Faço verso e melodia
Pra poder ganhar meu pão.

Vou renovar
Canto para a classe A
Canto para a classe B
Cantoria popular
Que não é nem A nem B
Cuja fonte está no povo
Onde eu vou buscar o novo
E aprender meu B-A-BA. (RICARDO, 2012)⁴.

O interesse pelas manifestações culturais populares não são originárias apenas de uma ideologia política. Há, evidentemente, um interesse genuíno pela produção popular, sua qualidade e sua origem quase trivial de uma criação cotidiana relacionada frequentemente à religiosidade ou à utilidade dos objetos. O interesse pelo material é evidente, por exemplo, na valorização das carrancas do Rio São Francisco e na passagem da produção utilitária do Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, ou Mestre Guarany, originalmente usada nas proas das embarcações como “proteção contra os perigos das águas” (FROTA, 1987, p.24), para a produção direcionada a colecionadores de suas obras a partir da década de 50 (Figura 1).



Figura 1: Vista da exposição "A mão do povo brasileiro" com conjunto de carrancas navegadas, 1969. Fonte: Catálogo "A mão do povo brasileiro 2019/2016"

⁴ Embora a música “Vou Renovar” tenha sido lançada oficialmente apenas em 2012 no disco “Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo”, foi realizada ao menos uma apresentação dela ainda em 1983 no especial musical “Canta Brasil”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HHnIn3GdDrA&ab_channel=MAURICIOVIDEOSHD . Acesso em 21 out. 2021.

Assim, o momento estudado no presente trabalho passa pelas ações culturais da esquerda do início dos anos 60, como, por exemplo, a ação dos Centros Populares de Cultura (CPC), e sua extinção após o golpe de 64, o período das restrições mais severas do Ato Institucional nº5, e o processo de redemocratização a partir de meados de 70, com o progressivo abrandamento das forças opressivas - possibilitando o retorno de exilados como Mário Pedrosa. É o intuito do presente trabalho apresentar concepções específicas relacionadas à cultura popular que afloram nesse contexto.

É importante que no primeiro capítulo da monografia nos detenhamos em uma discussão quicá mais abstrata, mas que esperamos que tome corpo na elaboração que faremos em seguida. Inicialmente, apresentamos diferentes concepções de “cultura popular”, tendo como principal fonte argumentativa o trabalho de John Storey em “Teoria Cultural e Cultura Popular” (2015). Nesse livro, o crítico cultural americano apresenta seis definições abrangentes do termo em questão, dentre as quais duas conceituações serão destrinchadas a fim de esclarecer esse vocábulo que será essencial para o desenvolvimento da segunda parte do trabalho. Apesar de tomarmos como base as definições sistematizadas por Storey traremos para o debate outros importantes nomes da discussão que circunscreve a definição e a interpretação da cultura popular, como Peter Burke, Antonio Gramsci, Roger Chartier, além de apresentar de antemão alguns dos críticos e intelectuais brasileiros influentes nesse período como Lina Bo Bardi, Lélia Coelho Frota e Mário Pedrosa. O objetivo da utilização das definições de Storey não visa restringir o termo polissêmico a apenas alguns sentidos com delimitação precisa e rigorosa, mas criar uma base que possa nortear nossa discussão dali em diante. Além disso, é notório que as diferentes concepções frequentemente se somam ou se sobrepõem no discurso de intelectuais e críticos e mesmo no trabalho de artistas.

Também apresentamos a nova responsabilidade de aproximação ao povo relegada ao intelectual. Nesse ponto, as noções de Gramsci a partir da intelectualidade como “função social”⁵ são particularmente interessantes e parecem reverberar no entendimento da ação do intelectual e do artista no cenário brasileiro. Para esse novo comprometimento corroboram ainda a profissionalização da classe artística, geralmente originária da classe média, o sentimento revolucionário anti-capitalista, assim como a necessidade combativa perante a instauração da ditadura militar e bloqueio das vias de expressão democráticas (RIDENTI, 2014).

⁵ Esclarecemos esse termo adiante. De antemão, necessita-se elucidar que o “social” não é tido aqui como sinônimo de “popular”, mas se refere ao desempenho da função dependendo do regime econômico vigente em uma perspectiva histórica.

No segundo capítulo, apresentamos a contextualização desse debate no cenário brasileiro. Para tanto, abordaremos primeiramente a relação entre a cultura popular e a educação popular, de enorme relevância para o contexto brasileiro da década de 60. Não só um meio de acesso à população, a cultura popular encara a produção do povo com interesse pela base de sua vivência, pelos conjuntos de crenças e atividades que marcam sua existência cotidiana. A convergência entre cultura do povo e educação não se limita a notação de finalidades em comum, mas se demonstram como categorias imbricadas, como atesta a participação de Paulo Freire no Movimento de Cultura Popular (MCP) iniciado em Recife em 1960 e expandido para o território estadual de Pernambuco e que foi inspiração para a organização dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em seguida, apresentaremos a visão do tema a partir dos CPCs e seus integrantes, notoriamente Ferreira Gullar, terceiro diretor da organização. A politização da cultura é evidente nos discursos cepecistas e na organização de seus membros. Serão evidenciadas críticas dirigidas aos CPCs e que determinam uma perspectiva crítica sobre sua ação, sobretudo ao que é apontado por alguns críticos como a “pedagogia política” que coloca em segundo plano a qualidade artística (ZÍLIO, 1982, p. 36). No âmbito dessa organização é evidente o destaque conferido ao teatro e ao cinema, mais do que a produção de artes manuais, sobretudo como meios de acesso e conscientização do povo.

A se, passamos pela atuação de Lina Bo Bardi, com maior destaque para sua trabalho entre 1959, ano em que curou a exposição “Bahia” na marquise do Ibirapuera e quando inicia o seu período de direção no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia) (1959 - 1964), até 1969, com a exposição “A Mão do Povo Brasileiro” que inaugura a nova sede do MASP na Avenida Paulista, em edifício projetado pela arquiteta italiana. Lina Bo Bardi apresenta uma atuação próxima à produção material popular, colecionando ex-votos, carrancas e demais objetos da cultura “pré-artesanal”⁶ nordestina como a denomina, e incentivando, junto com seu marido, Pietro, a produção de artistas “populares”, ou seja, aqueles fora do meio oficial artístico, como Aurelino dos Santos e Agostinho Batista de Freitas, e promovendo sua inserção no circuito de galerias e museus de arte.

A atuação de Lina, como esperamos evidenciar, aponta para um entendimento não engessado da cultura do povo, que pode ser tido ainda como pilar para a edificação de uma

⁶ A esse vocabulário de Lina retornaremos mais a frente. Aponta-se, de passagem, que com “pré-artesanato” a arquiteta sinalizou seu caráter rudimentar e esporádico assim como a inexistência de uma organização da produção (BO BARDI, 1994).

modernidade propriamente brasileira. A vida de Lina com essas questões fica evidente em suas curadorias e no seu entendimento institucional do museu, associado, no caso do MAM-Bahia, à ideia de uma Museu-Escola, como base para o desenvolvimento do design e de novas produções a partir da rica cultura visual do pré-artesanato já presente na região.

Por último, abordaremos a ação do crítico de arte Mário Pedrosa. Consideramos que o seu contato com o ateliê do Setor de Terapia Ocupacional do Engenho de Dentro, organizado pela psiquiatra Nise da Silveira e pelo artista plástico Almir Mavignier é fundamental para sua aproximação dessa produção “primitiva”, realizada por povos alheios à tradição oficial do cânone artístico, ou indivíduos cuja produção escapa à tradição e ao aprendizado oficial, como crianças, pacientes psiquiátricos ou parcelas marginalizadas do povo. Esse contato corrobora para o entendimento da arte como uma ferramenta de expressão considerada espontânea e inata, apontando para a universalidade da expressão artística.

É notável que a experiência de Pedrosa com o Engenho de Dentro, pelo seu contato com a produção vital e marginalizada, antecede as formulações feitas pelo crítico sobre arte popular entre 1969, ano em que escreveu o texto “Arte Culta e Arte Popular”. Evidentemente, esse texto referencia outro momento de suma importância para sua trajetória, a passagem pelo Chile de Salvador Allende, momento em que colabora com a formação do Museu da Solidariedade e entra em contato com as políticas voltadas para a produção de artesanato pela Unidade Popular.

Passaremos ainda pelo projeto “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, uma exposição de arte indígena elaborada com Lygia Pape para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Adiantamos que, tratando de Mário Pedrosa, será recorrente também a referência à preocupação do intelectual com a arte indígena. Assim como a arte de pacientes psiquiátricos, a arte indígena configura expressões artísticas distintas da arte popular. No entanto, é importante ressaltar de antemão a presença conjunta das discussões teóricas que visam a estruturação de uma história da arte mais global e de suas relações com expressões artísticas periféricas de crianças, pacientes mentais, populações indígenas e marginalizadas. Essa associação se mostra pertinente considerando o intuito do crítico de apresentar a produção realizada no terceiro mundo como alternativa à crise estética europeia. A exposição, no entanto, não aconteceu devido ao incêndio que destruiu a instituição em 1978, e, em seguida, Pedrosa apresenta uma proposta para a reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) como “Museu das Origens”, que englobaria o Museu de Arte Virgem (correspondente ao Museu do Inconsciente, já formado a partir do ateliê do Engenho de

Dentro), Museu do Índio, Museu de Arte Moderna, Museu de Arte Popular e Museu do Negro.

Neste percurso, esperamos evidenciar como o contexto sócio-político específico da década de 60 criou uma flexão nas considerações tidas da cultura popular, um tema recorrente no meio artístico brasileiro. A vastidão da questão cultural tornou necessária a mobilização - mesmo que em um nível inicial - de um entendimento sociológico da época, assim como a compreensão básica de associações políticas e independentes e projetos pedagógicos. Fica evidente ao decorrer do projeto como ele extrapola questões de natureza exclusivamente artística. Pedimos, por tanto, paciência aos leitores, já que consideramos que a pesquisa exposta e as conclusões apresentadas justificam a multidisciplinaridade da pesquisa.

Por fim, vale dizer que parte dessa pesquisa foi apresentada como comunicação no Seminário “Sentidos na Asfixia” organizado pelo grupo de estudo de Estética da Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob o título “Lina Bo Bardi e Mário Pedrosa: a arte do povo como opção terceiro-mundista” e deverá ser publicada nos anais do seminário.

A CULTURA POPULAR

Cultura supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha na vida presente os planos para o futuro. Essa dimensão de projeto, implícita no mito de Prometeu, que arrebatou o fogo dos céus para mudar o destino material dos homens, tende a crescer em épocas nas quais há classes ou estratos capazes de esperanças e propostas. (BOSI, 1992, p. 16).

Alfredo Bosi, em “Dialética da Colonização” apresenta uma definição de “Cultura” baseada em sua etimologia, sua origem no latim *colo*, ou mais propriamente, de seu particípio futuro *cultum*. A origem da palavra a relaciona com “colonização” - o presente, *colo*: “*eu moro, eu ocupo a terra e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo*” (BOSI, 1992, p.11. Grifo do autor) - e “culto” - o passado *cultus*: “a qualidade resultante desse trabalho e já incorporada à terra que se lavrou” (BOSI, 1992, p. 11). Dessa maneira, Bosi insere a palavra cultura na sua relação temporal - ou projetual - com o trabalho exercido no espaço, associando a cultura com a disposição de projetos coletivos e à potencialidade de futuro, por vezes relegada a uma perspectiva de dominação. Não à toa, nota-se uma pretensão evolucionista, muito questionada pela antropologia contemporânea, de contrapor natureza e cultura.

Não obstante, Bosi nota que essa ótica da cultura se tida apenas como aspecto de dominação tende ao reducionismo por não levar em conta que, frequentemente, sobretudo após o Iluminismo, confere-se também à cultura um papel de resistência e mesmo de revolução, propondo “alternativas para um futuro de algum modo novo” (BOSI, 1992, p. 17). No escopo da presente monografia, o interesse pela produção cultural do povo brasileiro parte da notação de sua qualidade intrínseca, mas a associa, por vezes, a um sentido de resistência, denúncia ou, ao menos, contraposição ao regime estético e mesmo social, político e econômico vigente.

Em primeiro lugar, é importante esclarecer o que entendemos por arte ou por cultura popular na presente pesquisa. Longe de assumir um significado unívoco, nota-se que cultura popular é um termo de grande dissenso, referindo-se a conjuntos de produções distintas de acordo com diferentes autores. O crítico cultural americano John Storey determina em seu livro “Teoria Cultural e Cultura Popular” (2015) seis sentidos comumente associados a essa expressão. De acordo com Storey o termo poderia se referir (1) à noção quantitativa do povo - ou seja, o compartilhamento por um grande número de indivíduos -; (2) à ideia residual tomada a partir da “alta cultura” ou “cultura oficial” - portanto uma visão que assevera que a classificação popular resulta daquilo que é excluído por uma elite cultural; (3) à cultura

produzida pelas massas e para as massas - em evidente relação com as críticas à indústria do entretenimento; (4) a concepção de cultura popular como algo que surge pelas mãos do povo e se direciona para o povo - entendido, evidentemente, como distinto de “massa”; (5) uma concepção que parte dos postulados do marxista italiano Antonio Gramsci e entende a cultura popular como sinal da resistência do povo subordinado e da potencial oposição às forças hegemônicas de dominação; e a última concepção (6) que considera que na pós-modernidade a cultura popular e a alta cultura passam a ser indistinguíveis. Ao lidar com o contexto da década de 60, com a ação do CPC e a atuação de Lina Bo Bardi e Mário Pedrosa em vista da “arte popular”, mobilizaremos sobretudo a quarta e a quinta definições citadas por Storey que dizem respeito a cultura popular como cultura feita pelo povo, para o povo e com potencial contra-hegemônico. Dito isso, é importante expormos mais a fundo essas conceituações do crítico cultural.

A quarta concepção citada em “Teoria Cultural e Cultura Popular”, a que localiza no povo uma expressão intrínseca e espontânea, se distancia da concepção da cultura popular como algo imposto de cima, tanto como uma definição criada unilateralmente pela elite cultural de forma a subjugar a expressão popular, assim como a visão da cultura massificada, imposta pela indústria como parte de um sistema de dominação. De acordo com Storey, essa definição do popular se aproxima daquilo que, sobretudo no hemisfério norte, se convencionou chamar de cultura folclórica (Folclórica - *folklore*, folk = povo em alemão). De fato, o resgate da cultura popular e sua valorização estão relacionados ao empreendimento dos românticos no século XVIII - como notável nos escritos de Johann Gottfried von Herder e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm nas regiões germânicas e mesmo aparente em algumas representações populares em Goya - de evidenciar a cultura nacional de determinadas regiões europeias, sobretudo daquelas periféricas ao centro hegemônico do Iluminismo. Além disso, essas manifestações fazem parte “de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos iguais” (BURKE, 2010, p. 35).

No Brasil, a associação entre a cultura popular e o folclore é controversa. Lina Bo Bardi, uma das intelectuais cujos estudos sobre a cultura do povo são extremamente relevantes nesse período, se manifesta contrária a utilização do termo por considerá-lo “paternalista” e “amparado pela cultura elevada” (BO BARDI, 1994, p. 12) que, ao contrário da lida com a “arte popular” não se relacionaria a “problemas reais” (ibid., p.37). Esse tema será ampliado no capítulo 2, ao apresentarmos mais detidamente a atuação de Lina Bo Bardi.

Ainda em relação a essa concepção mais orgânica de cultura popular, Storey apresenta algumas críticas pertinentes. Em primeiro lugar, trata-se, de acordo com o crítico, de uma

visão romantizada da cultura da classe operária - ou, no caso brasileiro, também da classe rural de lavradores e pequenos produtores. De fato, como nota Marcelo Ridenti (2014), persiste no posicionamento de muitos dos intelectuais da década de 60 e sua procura pelo povo, um “romantismo revolucionário” que se dirige à “busca da comunidade no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista” (ibid., p. 67). De fato, a questão da cultura popular não mantém seu escopo restrito à dimensão temporal estrita, mas à possibilidade de escape à ordem política e econômica vigente.

Outra crítica a essa concepção de cultura popular é que, mais do que nas outras definições até aqui apresentadas, o “povo” surge como uma entidade anônima de difícil apreensão. O crítico e historiador da arte Rodrigo Naves assinala essa mesma indeterminação do vocábulo:

Se um dia alguém se dispuser a mapear e compreender os diferentes usos do substantivo “povo” e de seus derivados (“popular”, “popularesco” etc.), certamente entenderemos melhor aspectos significativos de nossa tradição cultural. Possivelmente a expressão “José é muito popular em Santo Antônio da Alegria” tenha um sentido neutro que a aproxima da generalidade suposta pela palavra “povo”. O mesmo não poderia ser dito de “José é um homem do povo”. Aqui, “povo” designa alguém que pertence às classes mais pobres da população. Não tem um sentido tão vago, como ocorre na acepção anterior. E, entre “Movimento de Libertação Popular” e “música popular brasileira” a mesma palavra percorre uma trajetória complexa e acidentada que, acredito, conviria investigar, bem como sua relação com contextos sociais específicos”. (NAVES, 2012, p. XIII)

A antropóloga, crítica de arte e poetisa Lélia Coelho Frota, uma das maiores pesquisadoras da arte popular na segunda metade do século XX, nota a variedade polissêmica do termo, mas, em seu “Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro” (FROTA, 2005), onde aponta que o vocábulo “popular”:

(...) abrange desde as classes trabalhadoras que mantêm uma rede de relações vivas e compartilhadas com seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas, conforme descrito por Gilberto Velho, constituído de “pequenos proprietários, bóias-frias, pescadores, desempregados, semiempregados [sic], marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbios, periferia etc. (FROTA, 2005, p. 16)⁷

Embora a ação de Lélia Coelho Frota seja um pouco posterior a dos outros intelectuais abordados por esse trabalho, ela parece estar em consonância com eles, dando continuidade aos projetos relacionados à valorização da arte popular. Dessa forma, sua

⁷ A definição de “Pequeno dicionário do povo brasileiro” parece retomar uma citação de Frota no texto “*Artesanía: tradición y modernidad en un país en transformación*”: “Cabe todavía explicitar que aquí la designación polisémica de popular indica aquellos saberes de los estratos de la población de baja renta que mantienen una red de relaciones viva en sus territorios vecinos, en el campo o en la ciudad, con mayor grado de individualismo a medida que se adensa la presencia de lo urbano” (1995, p.26). A menção ao individualismo como uma consequência da urbanização some na definição mais tardia de Frota.

definição de “povo” é uma síntese do pensamento de Lina, Pedrosa e mesmo Ferreira Gullar como veremos adiante.

A quinta definição proposta por John Storey parte dos postulados do marxista italiano Antonio Gramsci e entende a cultura popular como sinal da resistência do povo subordinado e potencial oposição às forças hegemônicas de dominação. Essas duas últimas concepções, conceituadas por Storey, nos são especialmente úteis ao abordarmos o contexto brasileiro dos anos 60: a cultura popular como cultura feita pelo povo e com potencial contestador da hegemonia. Como conceitua o crítico cultural americano:

Cultura popular não é mais uma cultura imposta, que interrompe a história, de manipulação política (a Escola de Frankfurt); nem é o sinal de declínio social e decadência (a tradição “cultura e civilização”); nem é algo que surge espontaneamente de baixo (algumas versões de culturalismo); nem é uma máquina de significados que impõe submissões a sujeitos passivos (algumas versões estruturalistas). Em vez dessas e de outras abordagens, a teoria da hegemonia permite-nos pensar a cultura popular como uma mistura “negociada” do que “vem de cima” com o que “vem de baixo”, do “comercial” e do “autêntico”; um equilíbrio mutável de forças entre resistência e incorporação. (STOREY, 2015, p. 172).

Essa concepção de cultura popular parte do conceito gramsciano de “hegemonia” designaria, de acordo com Storey, um consenso ou estabilidade social que explicaria a ausência de revoluções socialistas em países capitalistas. A hegemonia seria a ideologia dominante. No entanto, a hegemonia não implica uma harmonia absoluta, despida de conflitos nessas sociedades, mas aponta que os conflitos são manejados para não ameaçar a existência do sistema. A hegemonia não implica uma imposição vertical hierárquica de valores, mas evidencia uma negociação, um “equilíbrio de compromissos” (GRAMSCI apud STOREY, p. 172)⁸ que envolve tanto resistência quanto incorporação por parte de ambos os polos envolvidos.

Dessa maneira, essa concepção de cultura assume uma “negociação” entre as forças constituintes da cultura popular, não vista como imposta, mas tampouco como imanente e intrínseca à classe popular. Em outras palavras, a pureza da cultura popular é posta em xeque em função de um jogo de relações complexas constituintes de suas manifestações. Podemos notar, nas obras de artistas considerados populares, sinais de negociação com novos contextos sociais em ascensão, apontando para o sentido das mudanças paradigmáticas que a sociedade brasileira - e a constituição de povo - assumem nesse período. Obras de Aurelino dos Santos (Figura 7 e Figura 8) e mesmo de Agostinho Batista de Freitas (Figura 11; 12 e 13), já na

⁸ GRAMSCI, Antonio. Hegemony, intellectuals, and the state. Em: STOREY, John (org.) **Cultural theory and popular culture: a reader**. 4. ed. Harlow: Pearson Education, 2009. p.76.

década de 90, parecem lidar com as novas configurações sociais, sobretudo no espaço urbano em um contexto de crescente industrialização que, ainda que não se assimile à cultura das massas, evidencia a inserção do artista popular em relações sociais e econômicas distintas.

O Intelectual

Diante da notação da procura pelas manifestações do povo, é necessário entender também o papel que o intelectual ou o artista adquirem nesse cenário. A conceituação de cultura popular que segue a definição de hegemonia e equilíbrio de compromissos gramsciana é especialmente interessante para essa reflexão. Em “Os Intelectuais e a Organização da Cultura” (1979), o autor italiano esclarece as propriedades do grupo social designado como “intelectuais” de acordo com sua função social, divididos em dois tipos, e que seriam figuras relacionadas à existência da hegemonia.

De um lado estariam os “intelectuais tradicionais”, uma categoria que resiste às mudanças na estrutura econômica e social, “representantes de uma continuidade histórica que não [é] interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas” (GRAMSCI, 1979, p.5). As classes no poder em determinado período devem negociar com esses intelectuais a fim de manter uma associação com sua influência.⁹. O outro grupo delimitado pelo autor são os “intelectuais orgânicos”. Cada classe social que cumpre uma função na produção econômica originária mobiliza “uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (ibid., p.3).

O autor italiano nota que, apesar de ser possível assinalar a existência do intelectual, não seria reciprocamente possível falar de um não-intelectual porque o desempenho da capacidade reflexiva não é exclusivo apenas a um grupo. A intelectualidade não se define, por tanto, pela habilidade e pela argúcia, mas pelo desempenho de uma função social.

Gramsci prossegue sua argumentação alegando que em qualquer trabalho, mesmo sendo visto como um trabalho braçal, coexiste o desempenho de uma função intelectual que persiste mesmo fora da profissão, como contribuição para “manter ou para modificar uma concepção de mundo” (ibid., p. 8). A partir daí, o autor advoga pela ascensão de um novo tipo de intelectual, que surgiria da educação técnica direcionada ao trabalho industrial:

⁹ O exemplo dado por Gramsci dessa classe são os eclesiásticos, que, embora originalmente relacionados organicamente à aristocracia, continuam exercendo sua intelectualidade como função social mesmo após a decadência do feudalismo (1979).

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”, já que não apenas orador puro - e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se permanece “especialista” e não se chega a dirigente (especialista mais político). (GRAMSCI, 1979, p.8).

Essa dimensão do novo intelectual que se acerca do povo, em sua “vida prática” é muito próxima da ação de intelectuais e artistas da segunda metade do século XX. O intelectual parece ser um porta-voz que deve assumir a dupla função de evidenciar as expressões vernaculares e, concomitantemente, se dirigir ao próprio povo, como é evidenciado no seguinte pronunciamento de Lina Bo Bardi:

O que é teoria? Deixemos de lado (é preciso limitar os problemas) a definição idealista da teoria, que estabelece um círculo vicioso procurando definir “teoricamente” a palavra “teoria” que seria uma forma teórica distinta da prática. Por nós a teoria se identifica com a prática sendo a prática demonstrada racional e necessária através da teoria e por sua vez a teoria realística e racional [demonstrada] através da prática. [...] E filosofia? Filósofo é um especialista, um técnico, como um engenheiro ou um médico, mas mais próximo de cada homem, porque sua especialidade é pensar, e cada homem pensa e somente alguns homens são engenheiros ou médicos. Cada homem é nesse sentido filósofo, ao menos que não seja patologicamente idiota. Filosofia é nesse sentido concepção de mundo passada a ser norma prática da vida [...]. (BARDI apud RUBINO, 2016, p. 64)¹⁰.

De antemão, é importante apontar que a influência de Gramsci parece prenunciar muitos dos ideais políticos relacionados à cultura pelos intelectuais da década de 60. Em alguns casos, a relação direta pode ser traçada. Silvana Rubino (2016) aponta as semelhanças entre discursos de Lina Bo Bardi e dos livros de Gramsci, notória na coincidência de ideias e termos recorrentes - como “batalha cultural” -, e corroborada pela existência de livros do filósofo italiano na biblioteca da arquiteta. É ainda possível que, no caso de Lina Bo Bardi, o contato com os escritos de Gramsci tenha se dado ainda na Itália. Além disso, Rubino (2016) ainda argumenta que as ideias de Gramsci podem ter chegado ao Brasil de maneira indireta pelo cinema neorrealista italiano.

Retornando ao pronunciamento de Lina, é evidente a sua aproximação à função social da intelectualidade e mesmo ao perfil do “novo intelectual” apresentado por Gramsci. Por outro lado, intensifica-se na década de 60 aquilo que Ridenti, apoiando-se em Michel Löwy, afirma ser um “aprofundamento do processo de proletarização do trabalho intelectual e de reificação, inclusive no campo da produção da cultura cada vez mais industrializada e mercantil” (RIDENTI, 2014, p.39-40). Essa proposição junto com outras razões - o ímpeto

¹⁰ Texto da primeira aula de Lina Bo Bardi em uma série de conferências para estudantes de arquitetura realizada em Salvador em 1958, com o título “Teoria e filosofia da arquitetura”.

anti-imperialista acrescido pela Guerra do Vietnã, assim como a eclosão de revoluções em outros países do terceiro mundo - contribuiu para a solidarização dos artistas com os interesses das classes populares.

Dessa maneira, Ferreira Gullar ao escrever o livro “Cultura Posta em Questão”, estabelece já alguns parâmetros para a função do artista

Quando se discute a função social do artista, a questão que se coloca é saber se essa função se cumpre pela simples realização da obra esteticamente válida e independentemente de outro significado implícito na obra, ou se depende, além das qualidades estéticas, de que a obra contenha um sentido revolucionário do ponto de vista social. (GULLAR, 1965, p. 19).

Em seguida, o crítico contrapõe uma tese de artistas “descomprometidos” e “comprometidos” com o sentido revolucionário da arte. Em primeiro lugar, para Gullar, é impossível dissociar completamente qualquer trabalho artístico de uma ideologia; direta ou indiretamente todas as obras de arte se vinculam a um projeto social ou econômico mais amplo. Outro equívoco apontado pelo crítico é a defesa de um purismo da obra de arte descomprometida que a localizaria anteriormente a qualquer valor sobre o mundo em nome de sua preocupação exclusiva “com a matéria artística propriamente dita” (GULLAR, 1965, p. 23). A defesa do purismo nas artes é oriunda de uma visão de mundo alinhada a uma ideologia, mesmo que não expressa abertamente. A referência contra o purismo formalista ou esteticismo na avaliação de trabalhos artísticos é evidenciada ainda na argumentação de outros intelectuais que apresentaremos ao longo da monografia.

De modo geral, o que vale apontar aqui é o discurso que surge em torno da afinidade do intelectual/artista com o povo. Ainda assim, a aproximação desse grupo intelectualizado da massa popular brasileira não pode ser enxergada apenas pela lente de uma ideologia questionadora. Há, de fato, um interesse genuíno pela qualidade da produção e pela organicidade da criação no seio da população, relacionada a motivos cotidianos ou religiosos, mas que, ainda assim, demonstram uma vocação criadora como “expressão vital”¹¹.

¹¹ referência ao título da conferência de Mário Pedrosa pronunciada em 1947 em função da exposição de pinturas de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional no Ministério de Educação e Saúde, a qual retornaremos adiante.

PRÁTICAS E DISCURSOS CRÍTICOS

A Cultura Popular e a Educação Popular

É importante ressaltar de antemão outro aspecto da função do intelectual e das expressões artísticas em sua relação com o povo. Nota-se uma vocação educacional relacionada por vezes à conscientização política e social das classes baixas, mas também referente à emancipação desses grupos sociais. Nas resoluções do Iº Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular (1963), a relação entre a educação e a cultura do povo é explicitada em:

4. Alfabetização e cultura popular: suas características de ação junto ao povo. Dentro desse contexto, a alfabetização é, legitimamente, uma forma de cultura popular. O trabalho de alfabetização deve, portanto, pautar-se de uma interação cada vez maior com o povo; deve procurar uma identificação tão completa quanto possível com a comunidade onde atua, deve procurar um diálogo crítico que não se fará somente entre alfabetizador e alfabetizando, mas principalmente, entre este último, propiciando um processo de desenvolvimento cultural dinâmico. (I ENCONTRO NACIONAL... 1983, p. 239 - 240).

Esse atrelamento da cultura à alfabetização demonstra que as iniciativas de educação popular tinham um entendimento ainda mais amplo de cultura popular do que os apresentados anteriormente. A definição de Freire em “A importância do ato de ler” é elucidativa:

Todos os povos têm cultura, porque trabalham, porque transformam o mundo e, ao transformá-lo, se transformam. A dança do povo é cultura. A música do povo é cultura, como cultura é também as formas como o povo cultiva a terra. Cultura é também a maneira como o povo tem de andar, de sorrir, de falar, de cantar, enquanto trabalha. (...) Cultura são os instrumentos que o povo usa para produzir. Cultura é a forma como o povo entende e expressa o seu mundo e como o pivô se compreende nas suas relações com o seu mundo. Cultura é o tambor que soa pela noite adentro. Cultura é o ritmo do tambor. Cultura é a ginga dos corpos do povo ao ritmo dos tambores. (FREIRE, 1989, p.42)

Já em “Educação como prática da liberdade”, a definição dada por Freire aproxima a noção de cultura - e, evidentemente de cultura popular - da noção de trabalho e criação:

E pareceu-nos que a primeira dimensão deste novo conteúdo com que ajudaríamos o analfabeto, antes mesmo de iniciar sua alfabetização, na superação de sua compreensão mágica e ingênua e no desenvolvimento da crescente crítica seria o conceito antropológico de cultura (...) A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições “doadas”. A democratização da cultura – dimensão da democratização fundamental. O aprendizado da escrita e da leitura como uma chave com que o analfabeto iniciaria a sua introdução no mundo da comunicação e da escrita oral. O homem, afinal, *no* mundo e *com* o mundo. O seu papel de sujeito e

não de mero e permanente objeto. A partir daí, o analfabeto começaria a operação de mudança de suas atitudes anteriores. Descobrir-se-ia, criticamente, como fazedor desse mundo da cultura.

Descobriria que tanto ele como o letrado têm um ímpeto de criação e recriação.

Descobriria que tanto é cultura o boneco de barro feito pelos artistas, seus irmãos do povo como cultura também é a obra de um grande escultor, ou de um grande pintor, de um grande místico, ou de um pensador. (FREIRE 2022, p.142 – 143).

Dessa argumentação surge a proposta da criação dos Círculos de Cultura. Para esses círculos, foi montado um diafilme com dez situações, associadas às ilustrações de Francisco Brennand, que visavam suscitar uma discussão conjunta sobre a conceituação de cultura. A 6ª situação, intitulada “O homem transforma a matéria da natureza com seu trabalho” (Figura 2) - que nomeia também a presente monografia -, retrata o processo de produção em cerâmica de dois homens. A discussão suscitada sobre o que fazem recebe as respostas “trabalham com o barro”, “estão alterando a matéria da natureza com o trabalho” ou se fala ainda na “alegria de fazer as coisas bonitas” (2022, p.172)



Figura 2 e Figura 3: Francisco Brennand. Ilustrações para Diafilme do Programa Nacional de Alfabetização, projeto iniciado em janeiro de 1964 e interrompido após o golpe militar. As ilustrações correspondem à 6ª situação: "Homem transforma a matéria da natureza com seu trabalho" e à 7ª "Jarro, produto do trabalho do homem sobre a matéria da natureza".

Na situação seguinte, correspondente à imagem de um jarro de barro finalizado (Figura 3), fruto do trabalho dos ceramistas da imagem anterior, Paulo Freire nota: “Com emoção, escutamos, num Círculo de Cultura do Recife, durante a discussão desta situação, uma mulher emocionada, dizer: ‘Faço cultura. Sei fazer isto.’” (FREIRE, 2022, p.174).

Assim, a referência à cultura como fruto de um trabalho popular, de uma ação criadora e cotidiana sobre a natureza e acessível a todos, inserida em um contexto de alfabetização e mesmo de emancipação social, nos interessa como revelação de um projeto de que põe em evidência a arte popular nos anos 60.

Embora não possamos traçar uma referência direta à ação de Paulo Freire, essa noção da cultura enquanto elaboração do povo através do “trabalho” é usada por Lina Bo Bardi, que usa a palavra para nomear, de modo indistinto, todos os objetos presentes na exposição “A mão do povo brasileiro”, de 1969 no Museu de Arte de São Paulo, de modo a questionar a diferenciação entre “arte” consagrada, “artesanato” e objetos utilitários (PEDROSA, 2016). Não se trata de estabelecer um vínculo de influência entre ambos usos, mas apontar para uma ideia comum de cultura como prática de criação.

A abertura da definição de “cultura” propicia também a ação do educando de fornecer seu próprio conceito às palavras, ressignificando seu mundo. O professor, escritor e antigo ministro da cultura, Francisco C. Weffort, se referindo ao trabalho dos círculos de cultura, esclarece que:

(...) a meta a atingir não é propriamente a elucidação de conceitos, objetivo teórico que não teria qualquer sentido para os participantes do círculo. Não se pretende apenas definir alguns atributos do homem em geral. O que fundamentalmente importa é que estes homens particulares e concretos reconheçam a si próprios como criadores de cultura. (WEFFORT, 2022, p.14).

Embora a análise do presente trabalho visa nos encaminhar para um entendimento da cultura material e da criação artística sobretudo no campo das artes visuais, é evidentemente necessário argumentar para a existência de um cenário amplo e abrangente de aproximação do povo e do desejo de emancipação política dessa classe social que influi na música, no teatro, no cinema, na literatura e nas artes visuais assim como na perspectiva pedagógica.

No já citado relatório das realizações do Iº Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular encontra-se uma seção referente aos “Meios e técnicas de Cultura Popular” em cuja entrada de artes visuais é assinalada a dedicação de famílias a produção de artesanato, sobretudo em regiões de seca, a partir de materiais locais. Nesse sentido, a mobilização de artistas e artesãos assim como o desenvolvimento técnico dessas artes tem como motivo primeiramente um incremento da produção dessas famílias, a ocupação de mão de obra desempregada não-especializada ou um complemento da renda. Há ainda a menção à organização em cooperativas, como as observadas por Mário Pedrosa em sua experiência no exílio chileno durante o governo de Salvador Allende e a União Popular, a qual abordaremos mais à frente. Não obstante ao argumento econômico, o documento nota também que “através da fixação dos elementos democráticos de nossa cultura, as artes plásticas podem contribuir na formação da consciência popular, sufragando os elementos da cultura do povo, e preservar [sic] a cultura nacional contra a alienação e o cosmopolitismo.” (Iº ENCONTRO..., 1983, p. 228)

Uma organização relevante para o princípio da articulação entre cultura popular e educação foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), iniciativa civil criada em 1960 no governo do então prefeito de Recife Miguel Arantes, com a participação de Paulo Freire. O MCP se uniu ao Movimento de Educação de Base (MEB), da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) no propósito de alfabetização e adotou uma perspectiva que alinhava a pedagogia e a cultura do povo pela educação, através da difusão de aulas por canais radiofônicos do estado, assim como pelas atividades relacionadas à expressão cultural. Assim, o movimento promoveu festivais de cinema e teatro, semanas estudantis além da criação dos parques e praças de cultura, democratizando o acesso à educação, à cultura e à política.

A experiência do MCP foi posteriormente incorporada na formação, em 1962, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), associados à União Nacional dos Estudantes (UNE), presentes em várias capitais brasileiras, e dos quais trataremos a seguir.

O início da década de 60: os Centros Populares de Cultura da UNE

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, em sua tese publicada como livro, “Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde” (1980), o CPC, de maneira geral, se desvincula da noção de “arte popular” e “arte do povo”, acatando a ideia de “arte popular revolucionária”. Nessa concepção, a essência do povo dá lugar a uma interlocução política compromissada com os ideais associados às classes populares. Além disso, embora não corresponda a uma visão de todos os membros do grupo, é notória a referência à arte do povo como expressão ingênua ou alienada, como notamos no Anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido sob a direção do sociólogo Carlos Estevam Martins, primeiro diretor da organização:

Tanto a arte do povo, em sua ingênua inconsciência, quanto a arte popular, como arte da distração capital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência. (...) A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das condições de sua própria existência. (ANTEPROJETO..., 1962, p. 130).

Na versão final do manifesto encontramos uma menção ainda mais detalhada da concepção inicial do CPC sobre esses conceitos:

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte

popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos como também devido ao aparecimento de uma divisão do trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. (...) A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC, de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo. (CPC DA UNE..., 1983, p.65)

Embora essa concepção não seja consensual em todo o movimento, nota-se nesta passagem o sentimento paternalista em relação ao povo e a desvalorização das manifestações espontâneas de uma “consciência popular atrasada”. Na argumentação cepecista escrita sob a direção de Estevam Martins, a desvalorização das expressões da população dá lugar à defesa programática da arte popular revolucionária que enxerga como papel do intelectual/artista - a *intelligentsia* do movimento - a conscientização das massas populares. De acordo com Marcelo Ridenti, essas posições controversas são progressivamente questionadas dentro do CPC, mas ainda são mantidas as prerrogativas da arte “nacional e popular, voltada para a conscientização política” (2014, p.57).

Evidencia-se assim, o propósito de engajamento do artista e do intelectual como responsável por uma ponte para alcançar o povo. Afinal, o artista encarna as necessidades e as lutas que se imaginam originárias das classes populares: “Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio a seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns.” (MANIFESTO..., 1983, p.59)¹²

No livro “Cultura Posta em Questão”¹³ de Ferreira Gullar, terceiro diretor do CPC¹⁴, a definição da cultura popular é abordada de modo menos controverso, mas mantendo-se ainda a indicação de que se trata de uma finalidade social e política da produção à serviço do povo, mais do que aquela originada dele. Para ele:

Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para êle e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que o obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la. (GULLAR, 1965, p.1)

¹²Texto retirado de “Cultura Popular/ Educação Popular: memória dos anos 60” (1983) de Osmar Fávero.

¹³ Esse livro de Ferreira Gullar, esperado como próximo lançamento da editora da UNE. Em função do golpe militar e mesmo do incêndio do prédio da UNE, a tiragem foi perdida. O texto foi reeditado e publicado pela Editora Civilização Brasileira (1965).

¹⁴ Ferreira Gullar foi o terceiro diretor do CPC, seguindo o mandato de três meses exercido entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963 pelo cineasta Carlos (Cacá) Diegues e o primeiro diretor, já referenciado, Carlos Estevam Martins. Gullar permaneceu à frente da instituição até seu encerramento em 1964 em função do golpe militar.

Gullar também aborda o papel do artista diante dessa sociedade. De início, ao falar do intelectual, sugere que deve ser realizada uma autocritica em relação aos princípios de classe:

E é exatamente num tipo de sociedade como a nossa, em que o poder dominante de classe se disfarça detrás de uma máscara idealizadora que as manifestações artísticas e literárias tendem a colaborar naquela idealização, definindo-se a si mesmas como valores absolutos, em termos idênticos aos dos valores morais da classe dominante. Eis porque a opção do intelectual só se faz na medida mesmo em que êle realiza a crítica dos seus próprios valores em relação ao momento histórico em que vive. (GULLAR, 1965, p. II)

Sobretudo diante do cenário brasileiro, de acordo com Gullar, é necessário que o intelectual mire os valores de sua classe social de maneira crítica e que assuma uma postura combativa em sua atuação. Essa postura deveria se afastar do “isolamento artepurista” (GULLAR, 1965, p. II) e se dirigir prontamente às questões sociais pungentes na realidade brasileira.

Em um capítulo dedicado propriamente aos artistas, Gullar procede dividindo-os entre os “descomprometidos” e os “comprometidos”. O primeiro grupo defenderia a existência de uma motivação no fazer humano que propicia uma inclinação estética pura. Essa defesa corresponde à mesma atitude que mais tarde Mário Pedrosa criticou em função da “arte pela arte” europeia, responsável pela crise estética adereçada pelo crítico. Gullar ainda faz a ressalva de que, por mais que esse tipo de produção artística se pretenda isenta e neutra ao contexto social, não existe arte que não siga uma ideologia, mesmo que essa permaneça oculta. O segundo grupo, o dos “comprometidos”, seria formado por aqueles que estariam cientes do discurso social mobilizado pela atividade artística e que encarariam “não apenas o caráter ideológico da obra de arte, como a necessidade que ela atue como veículo de conscientização do público.” (GULLAR, 1965, p.22). Esse grupo, que não pretende se isentar de uma realidade social, de acordo com Gullar, é frequentemente julgado de maneira injusta a partir de critérios estéticos da arte pura que se põem, de forma mascarada, à serviço de determinada ideologia ou, poderíamos ainda dizer, pensando em Gramsci, da hegemonia. Se referindo a essa diferença entre os artistas descompromissados e compromissados, cita os escritores Samuel Beckett e James Joyce como participantes do primeiro grupo:

(...) muito do que se considera qualidade, nas obras desses escritores, são características intransferíveis que não devem ser procuradas nas obras de artistas participantes [comprometidos], por exemplo, que não têm nem do mundo nem da [sic] arte concepção idêntica à deles. Não obstante, é em nome desse equívoco que se costuma acusar de esteticamente inferior as obras participantes. No fundo, o julgamento desses críticos é ideológico, tanto para estas como para as obras de “pura” arte. (...) críticos que se dizem politicamente avançados aceitam a obra de Beckett “por sua força expressiva”, como se tal força pudesse estar desvinculada da mensagem que a obra transmite - e essa mensagem é a negação da esperança. (GULLAR, 1965, p. 23).

O dilema entre mensagem e conscientização social versus inovação estética é um ponto da atuação da organização por vezes criticado em relação ao CPC. Essa crítica é encontrada, por exemplo, na tese de Heloísa Buarque de Hollanda, publicada em “Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70” (1980), que alega que a pretensão cepecista de uma arte revolucionária em sua mensagem inibia inovações técnicas e não se relacionava com a qualidade formal da obra. Por essa observação, Hollanda retoma o célebre texto “O Autor como Produtor” de Walter Benjamin (2012) e sua discussão entre tendência política e qualidade estética. De acordo com Benjamin, uma obra de arte deveria não só ser politicamente engajada, como deveria contrapor-se também aos padrões estéticos a partir de uma inovação técnica para efetivar seu caráter não-conformativo e questionador. Assim, embora essa não seja uma visão unívoca do CPC, segundo a argumentação de Hollanda, não se encontra na arte cepecista essas inovações técnicas que renovem as convenções de produção estabelecidas como deveria fazer a arte, para além de sua tendência social ou política, para cumprir seu papel revolucionário (1980).

Hollanda aponta ainda que há um experimentalismo forte, sobretudo das correntes concretistas da literatura, mas que cai em um didatismo a partir da década de 60 com a demanda pela vocação e pelo engajamento social: “seus princípios estéticos continuam fundamentalmente os mesmos, explicitando-se apenas uma inclinação engajada, política, que de resto já estava presente.” (HOLLANDA, 1980, p. 41). Ou seja, apenas a inserção de temas sociais e engajados não torna o experimentalismo concretista uma inovação técnica.

A relação do engajamento político e o concretismo também é relatado por Marcelo Ridenti, seguindo Ferreira Gullar (2014). O sociólogo transcreve um relato oral de Gullar em que afirma que chegaram ao CPC poemas concretistas engajados, inclusive do poema de Décio Pignatari que joga com as palavras “Coca-cola” e “cloaca”, de 1957, o que surpreendeu os membros da organização. Os poemas não teriam sido publicados em função da instituição do regime militar e consequente encerramento das atividades dos CPCs.

A própria trajetória pessoal de Gullar pode ser interessante para entender a relação entre o CPC e a vanguarda artística. O escritor, muito conhecido na história da arte e na literatura por sua relação com o concretismo e com o neoconcretismo, em vista do cenário efervescente das lutas da década de 60, passa a fazer o que chama de uma “poesia deslocada” e após sua experiência no CPC escreve poesias com linguagem de cordel, como “João Boa-Morte: cabra marcado para morrer” (1962), publicado pela Editôra Universitária da UNE (Figura 4). Em outra anedota, ainda relembrando o início vanguardista de sua atuação

política, a própria trajetória de Gullar evidencia sua visão da relação entre os concretistas e a arte engajada:

Eu tinha posições existencialistas, não eram formalistas. Eu nunca fui formalista. Inclusive, a minha divergência com os paulistas [irmãos Campos e Décio Pignatari] sempre foi porque eles eram formalistas. Eu sempre busquei na poesia uma coisa mais no sentido da vida e da própria literatura do que fazer experiências formais. E o que existe na minha poesia de audácia formal é consequência dessa indagação do futuro. (GULLAR apud RIDENTI, 2014, p.59).

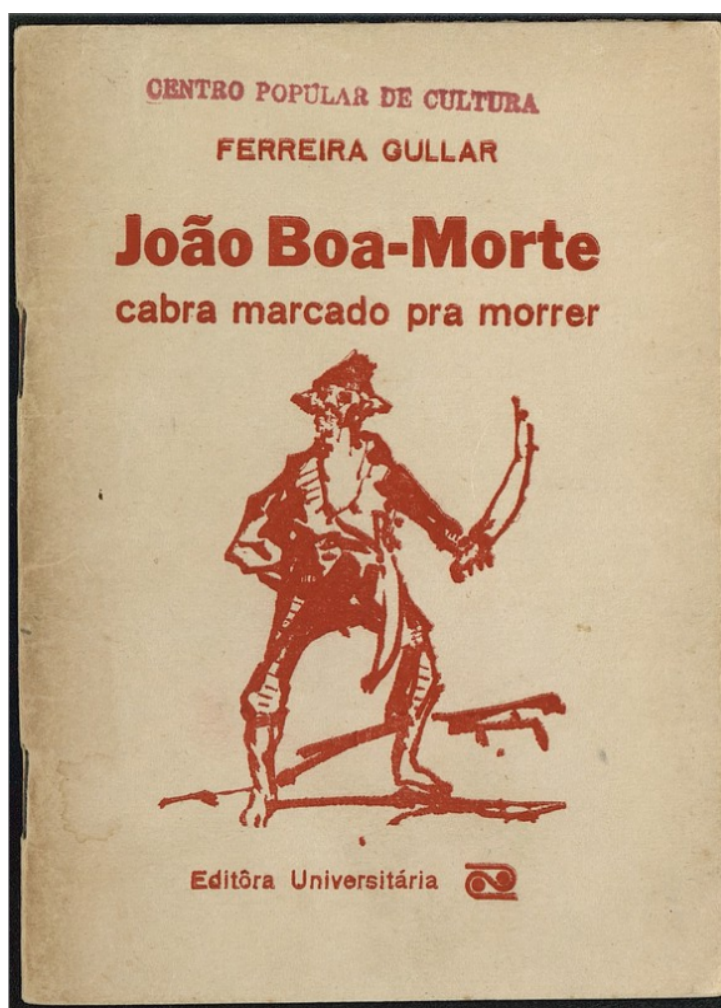


Figura 4: Capa de "João Boa-Morte" de Ferreira Gullar, publicado pela Editora Universitária, 1962. Fonte: Biblioteca Virtual Cordel da Université de Poitiers, disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/260>. Acesso em 17 nov. 2022

Uma outra possível crítica a organização é realizada por Heloisa Buarque de Hollanda no que diz respeito ao verdadeiro alcance dos artistas e intelectuais cepecistas à massa popular para a qual desejavam se dirigir. Para ela, a tematização e a aproximação daquilo que esses intelectuais consideravam ser os interesses do povo não significava prontamente uma aproximação das classes mais baixas.

Embora a ação do CPC tenha finalizado com o golpe de 64, Hollanda segue a argumentação de Roberto Schwarz (1978) da anomalia da hegemonia cultural da esquerda na década de 60, enfatizada pelo crítico no cenário cultural já no período da ditadura militar, entre 1964 e 1969. De acordo com Schwarz:

Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, o desemprego e o exílio, foi poupada. Torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidade. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

A partir dessa observação de Schwarz, a escritora e crítica literária nota o enclausuramento das pretensões artísticas do CPC a linguagens já integradas ao sistema. Aproximando mais uma vez sua argumentação da observação de Walter Benjamin no contexto alemão da década de 30, a autora lembra que é notória a capacidade do “aparato burguês” de assimilar temas revolucionários, sem que isso ponha em xeque a ordem do sistema (HOLLANDA, 1980, p. 31). Dessa maneira, na concepção de Hollanda, os cepecistas, por meio dessa operação, “canalizaram a ação cultural da esquerda para um circuito de espetáculo” (ibid., p. 31), frustrando sua pretensão revolucionária pelo bloqueio do acesso ao povo.

Lina Bo Bardi

A arquiteta italiana se mudou para o Brasil com seu marido Pietro Maria Bardi em 1946 e logo após a chegada no país, colaboraram com a fundação do Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), instituição onde Pietro atuou como diretor desde sua fundação, em 1947, até 1996. A trajetória profissional de Lina no que tange sua relação com a cultura popular brasileira e seu interesse pelos objetos que surgem da “mão do povo” é evidenciada pela sua ação no museu juntamente com seu marido. Assim, desde a fundação do MASP e durante o extenso período de direção de Pietro, o museu apresentou uma diversidade de exposições relacionadas à arte não canônica e de origem vernacular.¹⁵

Para além de um contato com os ideais de Gramsci e da aproximação ao arquiteto Gio Ponti, ainda na Itália, é notório, na trajetória de Lina, um apreço e uma grande admiração pelos objetos em si criados pelo povo. A coleção particular de Lina e P.M. Bardi incluía diversos objetos de arte popular, incluindo obras de Agostinho Batista de Freitas, em cuja trajetória - assim como na de Aurelino dos Santos - a ação do casal Bardi foi crucial para o incentivo da produção e para a sua inserção no circuito artístico de galerias e museus.

O interesse de Lina por esses objetos carrega um olhar atento às possibilidades de criação dentro de um sistema social particular, interessada pelas raízes únicas da criação do povo que evidencia o “trabalho criativo como algo inerente ao humano” (OLIVA, 2016, p.24). A pesquisa da arquiteta sobre as artes do povo parece seguir um interesse condizente com:

(...) a procura antropológica no campo das artes contra a procura estética (...) num debate lúcido que exclui das situações romântico-artesanais às [sic] visões de Ruskin e Moris: um reexame da história recente do “fazer” nas artes. Não uma recusa em bloco, mas um cuidadoso processo de revisão. (BO BARDI, 1994, p. 13).

¹⁵ Adriano Pedrosa, cita em seu texto “A mão do povo brasileiro: 1969/2016” no catálogo homônimo do Museu de Arte de São Paulo, diversas exposições que demonstram a evidência do tema popular ou, de forma mais ampla, de artistas “fora do circuito tradicional das artes e da academia”. São elas: “Emídio Souza (1949); Exposição de arte indígena (1949); Diógenes Duarte Paes e desenhos sobre assuntos folclóricos (1951); Cássio M’Boy (1951); Agostinho Batista de Freitas (1952); Amazônia (1972); Exposição afro-brasileira de artes plásticas (1973); Ação arte no Vale do Paraíba (1975); Festa das cores (1975); O rio – carrancas de São Francisco (1975); Repassos – exposição documento (1975); José Antônio da Silva (1976); Dito Pituba (1848 – 1923) – um santeiro paulista (1977); Da senzala ao sobado – arquitetura brasileira na Nigéria e Benin (1978); Tropa, tropeiro, tropeirismo (1978); A cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle (1978); Arte no Brasil – uma história de cinco séculos (1979); Guarany – 80 anos de carrancas (1981); Maria Auxiliadora da Silva (1981); Cerâmicas de Apiaí (1981); Tecelagem artesanal de Minas Gerais (1982); O presépio no artesanato (1982); Bordados da Caatinga do Piauí (1983); Arte Kayapó (1983); A visão estereotipada do índio Brasileiro (1983); Projeto Zumbi (1983); 3ª Exposição do presépio artesanal paulista (1984); Bonecos de pano (1984); Artesanato em madeira (1984); Joias artesanais (1984); Brinquedos artesanais (1984); 4ª Exposição de presépios artesanais: Presépio – nasce o menino de mãos artesãs (1985); Traçado brasileiro (1985); A arte do povo brasileiro (1986); Máscaras brasileiras (1986); Arte indígena Kaxinawá (1987); Mês da pintura ingênuas brasileira (1988); A maloca Marúbo (1988).” (PEDROSA, 2016, p. 33-34).

O vocábulo “antropológico” empregado por Lina nesse texto e presente na avaliação de muitos comentadores de sua obra, aponta em sua pesquisa para o mecanismo de aproximação que transcende as dimensões puramente estéticas da obra de arte popular - embora não as desqualifique - em função de uma avaliação do contexto social em que a obra foi criada e na qual circulava. Assim, o olhar antropológico a que se refere Lina implica uma aproximação da dimensão social em torno dos objetos, evidentes na arte popular pela sua relação com funções religiosas ou utilitárias e cotidianas.

“Habitat” (1951-1965)

Logo em 1951, o casal Bardi criou a revista “Habitat” que publicou textos diversos sobre arte, arquitetura, cinema, música e cultura como um todo até seu encerramento em 1965. A primeira publicação da revista surgiu como catálogo do MASP com seu título completo: “Habitat: Revista das Artes no Brasil”. Lina foi editora da revista, mas manteve-se diretamente envolvida apenas nas dez primeiras edições, voltando para a publicação do décimo quarto e décimo quinto números (HALL, 2019). A revista tinha o objetivo de se tornar uma plataforma para a discussão cultural no Brasil, visando, por um lado, estimular o cenário do design do país e, ao mesmo tempo, questionar a contraposição da cultura nacional às tendências no design e os preceitos da modernidade europeia.

Se o intuito principal da revista ainda permanece relacionado ao questionamento da visão tradicional sobre a arquitetura, nota-se que o destaque conferido à arquitetura vernacular é alinhado à valorização de outros elementos da cultura popular e dos objetos produzidos nesse contexto. Vários artigos exemplificam esse propósito questionador da revista, como “Povo arquiteto: Amazonas” (N. A. Rockfeller, 1951, nº1), “Porque o povo é arquiteto?” (Renato Cirell Czerna, nº 3, 1951), “A pintura popular na Bahia” (J. Valladares, nº 6, 1952), “O Índio na Bienal” (Flavio Motta, nº 6, 1952), “Cerâmica dos Carajás” (C. Cortese Caldas, nº 7, 1952), “Folclore nas Artes Plásticas” (R.F.B., 1953, nº13), para citar apenas alguns¹⁶.

A ampla gama temática dos textos publicados pela Habitat evidenciam o que Hall (2019) caracterizou como uma ferramenta de justaposição de valores para propor uma versão da modernidade a partir sobretudo da aproximação do sertão, recorrente na produção de Lina como imagem da vivência popular no Brasil:

¹⁶ Escolhemos como exemplos títulos presentes nos primeiros 15 números da revista, uma vez que são nesses que se nota maior envolvimento de Lina Bo Bardi como editora da revista, como aponta Fabiana Terenzi Stuchi (2006).

Nesse sentido, Bo Bardi usou a revista *Habitat* para desmitologizar o *sertão* falando com os ricos de São Paulo - fundindo sistemas de valores opostos em suas páginas, não para desmascarar aqueles interessados no mercado de arte, mas para desafiar a origem dos seus valores. (...) “propondo uma versão da modernidade que situava o sertão ao lado do centro cultural estabelecido no Brasil, ainda que não necessariamente nele inserido. (HALL, 2019, p.78. Grifo da autora).

O interesse pela produção material do sertão, como, por exemplo, pelos ex-votos, é evidente em um artigo publicado no número 5 da revista em 1952, enquanto Lina Bo Bardi ainda era a editora. O artigo assinado por Alceu Maynard, etnólogo e folclorista, aponta o interesse pela tradição popular da realização dos “ex-votos”, pequenas esculturas de madeira ou cera, fotografias ou pinturas, que em geral representavam uma parte do corpo que era ofertada por um fiel em função da realização de um milagre, ou, na descrição de Maynard, representavam um hábito das populações rurais que, “quando não conseguem algo racionalmente”, buscam “no sobrenatural o reforço para a realização de seus intentos” (MAYNARD, 1951, p. 42).

Essas obras eram realizadas em geral como pagamento para um milagre de cura concedido por um santo e representavam a parte do corpo curada: mãos, pés, regiões íntimas, cabeças, braços, corações ou mesmo uma figura de corpo todo. Poderiam também ser pinturas ou fotografias da pessoa que recebeu o milagre ou ainda objetos como rádios, vestidos de noiva, enxadas, muletas, etc. Estes últimos são chamados por Maynard de “especiais ou representativos de valor” (ibid., p. 42).

A descrição dos objetos feita pelo etnólogo, assim como a feita por outros intelectuais, evidencia um interesse genuíno pela forma e materialidade deles. Esse apreço é evidente na pesquisa e no inventário feito por Lélia Coelho Frota sobre os ex-votos encontrados no Ceará:

Nas cercanias das cidades e povoados, nas várzeas, e nas catingas, os santeiros escolhem madeira e o barro, para fazer a peça encomendada, regionalmente denominada de “milagre”. (...) Enumerando os tipos de madeira mais usados, temos: a imburana-de-espinho, a imburana-de-cheiro, o pau-d’alho, o pau-branco, a aroeira, o cedro, a timbaúba, o pau d’arco, o mulungu e o tambor.

Os pigmentos utilizados para colorir e acentuar detalhes, como marcas de ferimento, são o extrato de noqueira, o urucum, o alvaiade, o atuá, o carvão dissolvido. A solução do cabelo tem recebido o mais variado tratamento, desde o extrato de noqueira, mais comum, até o grafite de lápis, a cera de abelha, corantes industriais. Muitos ex-votos, contudo, não apresentam representação de cabelo.

Acentuam-se, dia-a-dia, o aparecimento de ex-votos em gesso e outros materiais até então incomuns, como o isopor. As pessoas que trabalham com cerâmica, como já assinalado, produzem, comumente, encomendas de ex-votos ao lado da produção da louça utilitária. (FROTA, 1987, P.27-28).

O encantamento desses intelectuais pelo ex-voto é material, como fica evidente pelas descrições precisas das obras, mas também se dirige a sua dimensão cotidiana e religiosa.

Como se refere Lina à exposição desses itens, “Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas” (...)” (1994, p. 33). Em função da sacralidade desses objetos, Maynard registra a dificuldade para o seu colecionismo: “Talvez temendo um castigo, vindo do Alto, talvez pelo respeito acendrado que o caipira tem pelo “sagrado” os objetos existentes numa capela são intocáveis, e é por isso que temos encontrado certa dificuldade para enriquecer nossa coleção de “ex-votos” (...)” (1951, p.43).

Os ex-votos estiveram presentes em várias das exposições organizadas por Lina, tanto em “Bahia” (1959), “Nordeste” (1963) e “A mão do povo brasileiro” (1969) que abordaremos em seguida.



Figura 5: Vista da exposição “A Mão do Povo Brasileiro” de 1969: em primeiro plano, conjunto de utensílios de metal para alambique; ao fundo, conjunto de ex-votos; acima, a escultura Senhor Morto; na parede, colchas de retalhos. Fonte: MASP, catálogo “A mão do povo brasileiro 1969/2016”



Figura 6: Ex-votos. Montagem de 132 peças em madeira na exposição “Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992” realizada na Fundación Juan March entre 2018 - 2019, obra sem data. 220 x 160 cm. Fonte: Galeria Estação.

“Bahia” no Ibirapuera (1959)

Em 1959, Lina realiza a exposição *Bahia* sob a marquise do parque Ibirapuera - onde hoje se encontra o Museu de Arte Moderna (MAM-SP) - concomitantemente com a 5ª Bienal de São Paulo. A exposição acontece após a primeira incursão de Lina ao estado em 1958, convidada a lecionar na Universidade Federal da Bahia (UFBA) pelo então reitor Edgard Santos.

Foram expostas obras barrocas, xilogravuras, flores feitas de lata, carrancas do rio São Francisco, ex-votos, instrumentos musicais usados no candomblé, objetos do cotidiano, obras barrocas do século XVIII, vestimentas tradicionais de vaqueiros, baianas e orixás, além de fotos da arquitetura baiana realizadas por Pierre Verger e Marcel Gautherot. A curadoria e a expografia, realizadas com o cenógrafo e então diretor da Escola de Teatro da UFBA, Martim Gonçalves e com colaboração do cineasta Glauber Rocha, criaram painéis suspensos em bases de concreto incrustadas de conchas. Outras obras ficaram dispostas na frente de cortinas ou em varais, alguns *displays* utilizados no antigo prédio do MASP na rua 7 de abril

foram adaptados e folhas de eucalipto foram dispostas no chão¹⁷ (TOLEDO, 2019). Essas soluções expográficas destacam as especificidades regionais da produção em questão, conciliando o ideal de modernidade com um Brasil vernacular. A busca por essa síntese moderna, com bases populares bem enraizadas, e não baseada apenas na apropriação de temas ou soluções formais, é recorrente em grande parte da produção de Lina. A contraposição entre a exposição no vão do Ibirapuera e a Bienal que ocorria paralelamente no parque potencializa o efeito questionador do estatuto moderno da arte.

A exposição, assim como suas sucessoras, coloca em evidência aquilo que Lina denominou posteriormente de “pré-artesanato”. De acordo com a arquiteta, a definição de artesanato necessitaria de uma organização social específica, as uniões de trabalhadores especializados, em que os artesãos estivessem “reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES” (BO BARDI, 1994, p. 16). Para Lina, a produção brasileira não logrou organizar-se de forma tão elaborada como sua defesa da produção artesanal. No Brasil e em especial no Nordeste, existiria um “pré-artesanato”, uma produção mais esporádica e rudimentar; uma atividade de subsistência que, por não ser organizada entre os artesãos, “desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural” (ibid., p. 28).

Uma nova concepção de museu: Museu de Arte Moderna (MAM-Bahia) (1960-1964) e o projeto da Escola de Design Industrial

No ano seguinte à exposição “Bahia” no Ibirapuera, Lina Bo Bardi é convidada para fundar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-Bahia). Inicialmente, o museu ocupou provisoriamente o *foyer* do Teatro Castro Alves, após a realização de adaptações concebidas pela própria Lina. O museu foi inaugurado com duas exposições, uma de Antonio Bandeira e outra de Edgar Degas, na qual foram expostas esculturas da renomada coleção em bronze do MASP (TOLEDO, 2019).

Em 1963, diante da intenção de reabertura do teatro, (SOUZA e ALVES, 2018), o Museu foi transferido para sua sede atual, o Solar do Unhão, um engenho do século XVII. O MAM passou a dividir espaço com o Museu de Arte Popular, criado na inauguração do espaço reformado. As alterações arquitetônicas também realizadas por Lina Bo Bardi na

¹⁷ De acordo com Marcela Suzuki, colaborador de Lina Bo Bardi, esperava-se cobrir o chão do ambiente expositivo com folhas de pitanga, utilizadas em rituais de terreiros de candomblé. Não tendo sido possível encontrar quantidade suficiente no período da montagem da exposição, optou-se pela utilização das folhas de eucalipto colhidas no parque Ibirapuera (LATORRACA, 2014).

adaptação do novo espaço para abrigar ambos museus levou em conta o perfil da arte e da arquitetura vernacular:

No projeto, a arquiteta preservou os principais traços da fachada e da estrutura interna de madeira com as tesouras do telhado, os muxarabis das janelas e das oitavas, que ganharam pintura vermelha. Bo Bardi acrescentou ao conjunto uma escada central que conecta os dois pavimentos do Solar. Construída com encaixes de madeira, em uma referência aos carros de boi utilizados no Brasil rural, a escada com seu formato espiralado geometrizado, leva a cultura popular e a técnica construtiva vernacular para o interior do museu (FONTE, HABITAT..., 2019, p. 200).

Alguns paralelos podem ser traçados entre a concepção das reformas do Solar do Unhão e a nova sede do Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista, construído anos mais tarde em 1969. Embora por linguagens e soluções arquitetônicas que respondam a questões e contextos distintos, nota-se em ambos casos a preocupação com a dimensão do povo, cuja cultura se destaca como a premissa do Solar do Unhão, e que no MASP reconquista o espaço emprestado ao edifício do museu pelo vazio livre. Essa preocupação com a manifestação do “povo” - entendendo sua especificidade em cada contexto - é evidenciada pela projeção arquitetônica em ambos os casos, assim como na ação de produção e curadoria dessas instituições; é o desafio que Lina propõe ao espaço do “museu-templo”, que “ganha uma dimensão pública”, (TOLEDO, 2019, p.128.).

Contra a ideia do museu como “mausoléu intelectual” (BO BARDI, 2019, p. 91) , que se propõe como santuário para a conservação de objetos de valor cultural, ou a ideia do “museu-templo”, Lina propõe que o espaço ganhe “uma dimensão pública” (TOLEDO, 2019, p.128), e aponta que, “nos países de cultura em início, desprovidos de um passado, o público, aspirando instruir-se preferirá a classificação elementar e didática” (ibid., p.91).

A direção de Lina Bo Bardi à frente do MAM-Bahia entendeu de forma inovadora o papel da instituição. Defendia que ela não deveria ser tratada como Museu em sentido estrito, tanto por sua pinacoteca incipiente, como também pela função social que deveria ter junto à vida do povo. Por isso, preferia as nomenclaturas “centro”, “movimento”, ou principalmente, “escola”. Assim, como demonstra o professor e arquiteto Juliano Aparecido Pereira (2003), também as suas exposições e a apresentação na pinacoteca a ser formada concretizavam a ideia de um espaço com teor quase didático, procurando aproximar espectadores não iniciados no mundo da arte de museu e prescindindo da intermediação da crítica especializada. Afinal, a arte popular acontece em outro contexto sociológico, distinto daquele que via de regra rege as relações dentro de instituições culturais.

Além disso, a arquiteta elaborava o plano de constituir, associado ao museu, uma Escola de Desenho Industrial, que partisse da produção pré-artesanal encontrada no Nordeste,

do conhecimento vernacular e da escassez de material. De acordo com Pereira, o curso, que teria duração de dois anos, se dividiria entre “estudantes mestres” e “estudantes projetistas” que aprenderiam uns com os outros as habilidades teóricas e práticas necessárias para para o um design original. Esse modelo de aprendizado que considera a experiência e o domínio dos próprios estudantes, ou educandos se preferimos, leva em conta as trocas entre o conhecimento técnico tradicional e os saberes construtivos locais. Dessa maneira, confere-se ao projeto um dado original em relação a outras escolas de design concebidas no Brasil nessa mesma época (PEREIRA, 2003)¹⁸.

Essa importante experiência no âmbito do design, se voltava para a possibilidade da capacitação de mão de obra a partir das características da produção local, mantendo, em função da industrialização em progresso na época, uma aliança entre a modernização e a identidade cultural do povo brasileiro. O ideal dessa união entre as correntes europeias metropolitanas de design e uma apreensão popular fica bem evidente em um trabalho de design posterior de Lina, a cadeira Beira-de-estrada, de 1967, feita a partir de uma referência africana, notória em uma fotografia preservada pelo Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi junto aos croquis dessa peça¹⁹. A cadeira se vale de uma estrutura simples e austera, abrindo mão de preocupações ergonômicas em função da referência a construção sóbria, provinda da escassez material da realidade popular: três galhos de madeira são unidos por uma amarração em couro no topo, mantendo seus pés afastados na base de forma a manter a estrutura da cadeira e um quarto galho menor é amarrado horizontalmente em dois pés da cadeira formando a base de assento do móvel.

Nota-se, portanto, que a produção do povo é entendida como uma passagem, como uma base para o desenvolvimento das especificidades brasileiras e visto, para além de suas características estéticas, em sua propensão social e econômica e em sua formulação cultural moderna.

¹⁸ A importância desse projeto de uma escola de design é precedida por outro empreendimento de Lina que em 1951 institui as atividades do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo, que deveria proporcionar cursos nas áreas de moda, fotografia, propaganda, arquitetura e design baseado-se em princípios da New Bauhaus. Na década de 60, outras escolas de design também fornecem uma marca da valorização do campo no Brasil: a criação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, a Escola Técnica de Criação do Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAM RJ, e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, (FAU-USP).(SOUZA, 2016)

¹⁹ Cristina Ortega (2019) evidencia, a partir dos croquis dessa peça, outras soluções pensadas pela arquiteta. Considerou-se a utilização de materiais diferentes para a sua confecção, como cordas de nylon para amarrar as ripas de madeira ou mesmo a utilização de uma rede de nylon, inspirada em redes de pesca, para criar uma superfície mais confortável para sentar fazendo do móvel uma cadeira para piscina, onde poderia-se tomar sol.

“Nordeste” (1963)

Em 1963, em ocasião da inauguração do Solar do Unhão, Lina Bo Bardi realizou a curadoria da exposição “Nordeste”. Dividida em duas seções, uma parte da exposição apresentava a produção de artistas nordestinos enquanto a outra se dedicava a obras da cultura popular, como objetos de culto, ex-votos, e objetos utilitários, explorados também na exposição “Bahia” no Ibirapuera em 1959.

A expografia da primeira parte de “Nordeste” retomou os expositores já utilizados no MASP, formados por estruturas verticais afastadas da parede, substituindo a viga metálica por uma haste de madeira, apontando uma passagem do industrial para o vernacular (TOLEDO, 2019, p.220). Já a parte da exposição dedicada a objetos da cultura popular simulou expositores de feiras populares, apresentando os objetos em exposição em caixas de pinus, de forma a evidenciar o caráter vernacular da produção. As inovações da expografia visavam contextualizar o objeto dentro de um regime estético e social próprio.

A exposição Nordeste foi reformulada em 1964 para a Galleria Nazionale d’Arte Moderna em Roma, que, no entanto, não chegou a ser aberta por ordem do regime militar brasileiro. Os objetos feitos pelo povo e expostos na mostra de Lina não condiziam com a imagem nacional pretendida pelo governo militar como uma nação do progresso e do desenvolvimento “civilizado” (PEDROSA e TOLEDO, 2019, p. 226). O arquiteto e historiador Bruno Zeni, após a ordem de fechamento da exposição expedida pela Embaixada, escreveu o texto “A arte dos pobres apavora os generais” em 1964 (ZENI, 2016) apontando o início da repressão que se acentuaria nos anos seguintes. A expografia dessa montagem se diferencia daquela realizada no Solar do Unhão no ano anterior, não se valendo da montagem que se assemelha à disposição das feiras populares. Os expositores se aproximam mais da ideia tradicional de *displays* museológicos, mas ainda se valem da madeira e da montagem por encaixes que remetem às técnicas de construção do povo (PEDROSA; TOLEDO, 2019).

Tanto a exposição “Bahia” quanto a “Nordeste” foram fundamentais para a formação do discurso de Lina em torno da arte popular. Nesta última, a arquiteta passa a ser mais enfática sobre sua visão da cultura popular em seu potencial de contestação, bem como sobre o sentido político que a mostra assume, produzindo um texto expositivo com tom de manifesto:

Esta exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.

Como referido anteriormente, no apreço de Lina pela produção popular há um encantamento com o objeto a partir de sua inserção dentro de um contexto particular da realidade do povo - sobretudo sertanejo. Essa posição encara a qualidade de produção do objeto mantendo um interesse pelo seu entorno, pelas relações sociais tecidas a partir dele, pelo seu local primário como objeto utilitário ou de culto. A disposição de um olhar para a sociabilidade do objeto e sua inserção em um contexto próprio configura ainda uma oposição cerrada ao lema da “arte pela arte” da modernidade formalista:

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte.

Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos. (BO BARDI, ANO, p. 25)

Por isso, a valorização do contexto social do trabalho popular se contrapõe ao purismo de determinadas correntes de arte e ganha também uma conotação de alternativa ao ideal de autonomia artística, um ponto que será articulado mais a fundo na argumentação de Mário Pedrosa.

Em consonância com a notação do entorno social e ambiental que é determinante para a arte do povo, Lina ainda argumenta que o dilema da produção popular, em face à industrialização “abrupta não planificada”, seria um problema “fundamentalmente político-econômico” (BO BARDI, 1994, p. 11). E em face dessas observações Lina diagnosticou o papel do artista que iria além do reconhecimento da desculturação: em consonância com o intelectual, ele deve *agir* de maneira integrada ao povo. Esse apontamento de Lina coloca o artista e mesmo seu próprio papel como curadora, arquiteta e diretora de museu, em um local próximo ao papel do novo intelectual apontado por Gramsci como definido no primeiro capítulo.

Essa ação impede a visão da arte do povo como algo estável e dado. De fato, os textos que se referem à exposição “Nordeste” evidenciam a preocupação de Lina com a atuação a partir das bases culturais do povo, encaradas sobretudo como pilar para a “desmistificação do design como arma de um sistema” (BO BARDI, 1994, p. 13), ou antes, entendendo-o como expressão nacional. Assim, nesse programa em que a arte do povo, entendida por meio do que Lina chama de olhar “antropológico” - ou seja, evidenciando aspectos culturais da vida cotidiana e as relações sociais tecidas em torno do objeto - as formas e os materiais são contingenciais na renovação da produção, mas sua essência estrutural é mantida.

A estratégia de Bo Bardi de articular nitidamente o Nordeste brasileiro como algo singular - apesar de sua multilocalidade fraturada - é importante em virtude das fortes raízes africanas em sua cultura. Para muitos no Brasil, o continente africano representava a antítese da agenda modernizante no país, tornando a África um lugar

de angústia para a elite dominante. O impacto dessa simplificação permitiu a Bo Bardi refutar o ocidente como protótipo do progresso social, com a ideia de múltiplas modernidades como meio de confrontar a tendência de se promover uma única realidade dominante em detrimento da existência de outras (HALL, 2019, p.77)

Outro importante ponto apontado por Lina nessa exposição é que a evidenciação e a valorização da arte popular não devem se comprometer com uma visão paternalista do povo. No primeiro capítulo, demonstramos que a definição de cultura popular como aquela que surge do povo - muito próxima do sentido empregado por Bo Bardi - se aproxima aos estudos do folclore (*folk* = povo) pelos românticos alemães do século XVIII. No Brasil, a utilização do termo folclore entre as décadas de 50 e 70 evidencia disputas tecidas em torno das manifestações vernaculares. Lina se contrapõe ao uso do termo folclore e, ao negar a utilização do termo em questão, se coloca como partidária de uma abordagem da cultura popular que foge da visão simplista, condescendente e engessada da produção:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (BO BARDI, 1994, p. 12)

O diagnóstico duro da arquiteta dessa relação com a cultura popular que engessa seu potencial criativo reaparece em:

Quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um País secam: é sinal de que “interesses” internos ou de importação tomaram o poder central, e as possibilidades de cultura autóctone são substituídas por “frases feitas”, pela “supina repetição” e pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados. (BO BARDI, 1994, p. 21)

Algumas políticas públicas tomadas contemporaneamente ao envolvimento de Lina com a arte popular evidenciam essa diferença entre o entendimento engessado enxergado por Lina no folclore e a abordagem orgânica, aberta à cultura popular como reinvenção contínua e não determinada por uma política identitária rasa. Em 1958 é organizada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) associada ao Movimento Folclorista Brasileiro (MFB). Embora não se trate de uma unanimidade, nota-se que o discurso estabelecido por alguns folcloristas associados a essa campanha, como aponta Pollyana Quintella (2018), parte de uma visão protecionista da cultura popular, considerada ameaçada pela cultura de massas. O folclore deveria manter sua base fundamental da “brasilidade” formada pelas “três matrizes raciais” em uma associação de inspiração freyriana (ibid.). A visão da cultura popular promulgada pelas ações desses agentes (dentre os quais destacamos Edison Carneiro e Renato Almeida), estabelece o folclore como algo possível de desaparecer, como memória a ser

preservada. O projeto desses folcloristas ainda muito influenciados pela geração de Mário de Andrade e Câmara Cascudo, pretendia a preservação da cultura do povo, considerando a sua importância na constituição simbólica da identidade nacional (ALVES, 2013)²⁰.

O propósito desses folcloristas da imagem nacional pelo popular acabou por ser apropriado pelo governo militar. O projeto de memoração da cultura popular por esses intelectuais não era incompatível com os ideais do governo autoritário, o que explica a criação do Museu de Folclore do Rio de Janeiro em 1968 - rebatizado em 1976 de Edison Carneiro - no mesmo ano da promulgação do rígido Ato Institucional nº 5²¹. A imobilidade ancestral associada à cultura do povo, a afasta da possibilidade de transformação e recriação do contexto social, econômico e político. Não coincidentemente, em 1975, é criada a Política Nacional da Cultura que estabelece como seu objetivo a valorização da “identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores históricos-sociais e espirituais” (apud QUINTELLA, 2018, p.61)²² explicitando o interesse do governo militar pelas raízes da população.

A contraposição a esse paternalismo cultural é evidente na posição de Lina, já exposta anteriormente, que diz respeito a visualização do pré-artesanato como disponibilização de soluções, de saberes técnicos próprios e da lida com a escassez como alicerce para a edificação de um design industrial propriamente brasileiro. Dessa forma, a nacionalidade não sai de cena, mas passa a ser incorporada em sua formação dinâmica e contínua.

O cenário cultural baiano: Aurelino dos Santos

A estadia de Lina na Bahia no início da década de 60 se deu em um momento efervescente, em que se pode falar mesmo de uma revolução cultural no estado (MONTES, 2012). É o período de Barravento (1962) de Glauber Rocha, um pouco anterior ao lançamento de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e do manifesto do “Eztetyka da Fome” (1965); época da ascensão da Tropicália, de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Outros estrangeiros, além de Lina, se fixaram no estado e participaram do cenário artístico e intelectual da região, como Pierre Verger e o pintor Carybé.

²⁰ Essas visões não são unívocas. Como relembra Elder Patrick Maia Alves: “Câmara Cascudo, por exemplo, preferia lançar mão do conceito de *cultura popular* ao de *folclore*, alegando que o primeiro tinha uma acepção mais ampla, concernente às práticas e aos gestos cotidianos.” (ALVES, 2013, p. 143).

²¹ Evidentemente isso não implica que os folcloristas promulgaram da mesma visão arquetípica do popular a serviço de um governo autoritário. Exemplo disso é a saída de Edison Carneiro da diretoria do Movimento Folclorista Brasileiro a partir do golpe de 1964. O que se aponta é que o imobilismo com que tratam a cultura do povo é compatível com a identidade nacional formulada pela ditadura militar e, por isso, foi facilmente assimilada.

²² página 5 do documento original.

Nesse cenário, Lina conheceu e se tornou incentivadora do trabalho do artista baiano Aurelino dos Santos. Aurelino narra seu percurso como artista e sua inserção em um circuito de galerias, tendo como incentivadores e mediadores tanto Lina quanto o pintor Roberto Santos e o escultor Agnaldo Manoel dos Santos:

Esse pé de árvore aqui era grande, aí arrumei uma tela, desenhei o Farol da Barra aqui, sentado nos galhos. Esse quadro eu vendi por seiscentos cruzeiros, aí Agnaldo [Manuel dos Santos, escultor] mandou lá pra o Castro Alves, que a diretora era a Linda Bardi [a arquiteta Lina Bo Bardi], ela me deu material que fiz os quadro. Fiz uma exposição, depois fiz outra exposição na Galeria Querino com o Renot... fiz uma outra exposição numa galeria que tinha ali no Politheama com o nome Bazarte... e aí continuei pintando. (SANTOS apud MONTES, 2012, p. 29).

O pintor Justino Marinho relata à Maria Lucia Montes (2012) que conheceu Aurelino em 1968 na Galeria Convívio, onde se reuniam artistas como Rubem Valentim, Agnaldo Manoel dos Santos, Jamison Pereira e Mário Cravo. Esses artistas faziam parte da geração de 60, ligada ainda a Emanuel Araújo, Fernando Coelho e José Maria. Ainda assim, Aurelino não se adaptou inteiramente ao ambiente intelectualizado do circuito cultural, vivendo entre o mundo da favela do Rio Vermelho, sua casa, e o mundo das galerias de arte e museus, do circuito oficial de arte.

Como aponta Lorenzo Mammi (2012), seguindo a nomenclatura sugerida por Lélia Coelho Frota²³ como alternativa à expressão “arte popular”, Aurelino pode ser considerado um “artista liminar”²⁴. Esse termo que, de acordo com Mammi, se indicaria

uma arte que não surge diretamente do folclore, mas da urbanização de camadas pobres da população. Já desligados de seu ambiente de origem, mas também excluídos, em grande parte, das novas formas de socialização, os artistas liminares reorganizam seu imaginário com o ovo material que têm à disposição. Dialogam, portanto, com a arte e os meios de comunicação dominantes, mas a partir de um ponto de vista diferente que lhes permite, quando o talento ajuda, uma interpretação original (MAMMI, 2018, p. 77).

Essa concepção não se aplica a todas as obras consideradas “populares”. No entanto, é pertinente para a descrição do conjunto de referências da tradição popular, mas também da visualidade da arte moderna e da vivência urbana que trespassam a obra de Aurelino. É evidente na obra do artista um referencial à espacialidade da arte moderna, verticalizada e planar, sem a perspectiva associada a outros pintores “naïf” (MAMMI, 2018). Sua obra revela uma vontade construtiva de organização do espaço que é descrita tanto por Mammi quanto por Maria Lucia Montes (2012) como uma barreira contra o caos - que beira à desordem psicanalítica na avaliação de Montes - no quadro.

²³ O texto de Mammi não referencia em que trabalho Frota propõe o uso dessa expressão.

²⁴ Embora não tenhamos encontrado nenhuma afirmação diagnóstica, com frequência a arte - e a personalidade - de Aurelino é aproximada da loucura. Apresentaremos mais adiante uma discussão acerca da arte do inconsciente, apresentando os artistas do Engenho de Dentro.

Esse esforço de organização do espaço termina por criar imagens que, em um número considerável de suas obras, ocupam todo o espaço da tela. O respiro das figuras - quando se trata, evidentemente, de uma pintura da qual deduzimos uma figuração - nos é garantido apenas em alguns trabalhos. Na obra “Fachada” (Figura 7), por exemplo, o espaço que escaparia da silhueta da construção é ocupado por dois grandes círculos, um vermelho e outro ocre. Essas zonas de cor puras criam uma região de destaque em comparação com as pinceladas curtas que compõem a figura à maneira de um mosaico. A fachada figurada é imponente, simétrica e composta por formas geométricas, adquirindo uma aparência planar e bidimensional.

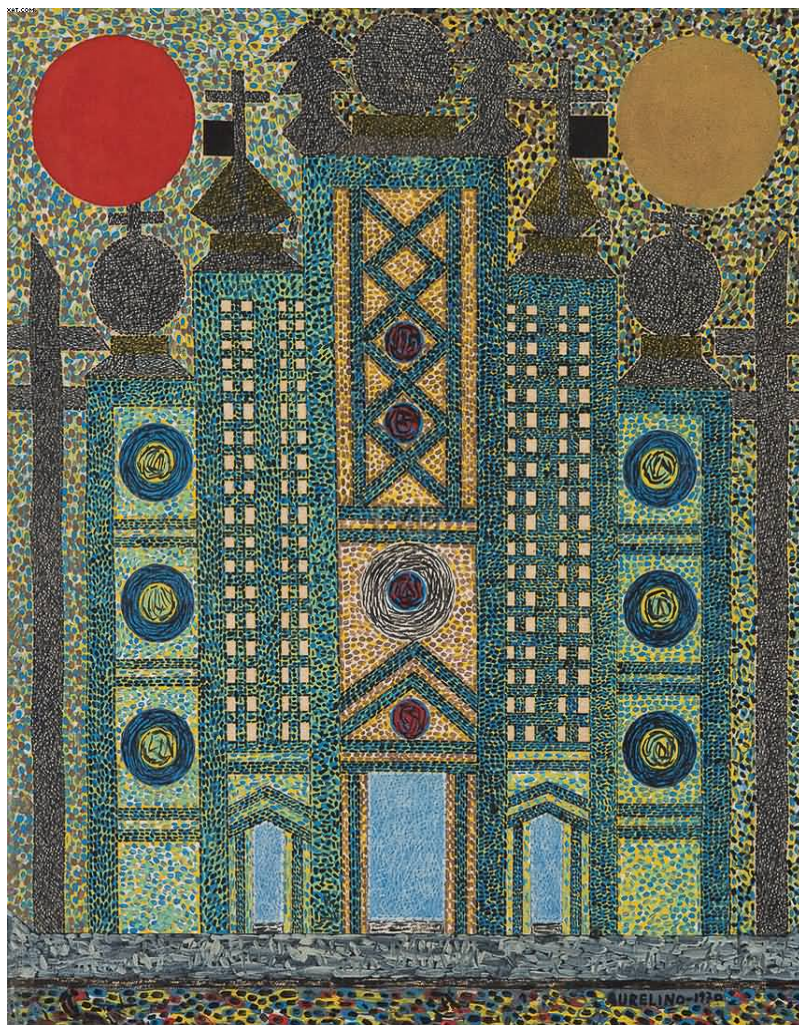


Figura 7: Aurelino dos Santos. Fachada. 1970. Óleo sobre tela. 48 x 40 cm. Galeria Estação



Figura 8: Aurelino dos Santos. Sem título. Óleo sobre tela. 72 x 52 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. Fonte: "Teimosia da Imaginação".

Chama a atenção que, em outras obras, especialmente as mais tardias, produzidas a partir da década de 90, o sentido de construção e ocupação espacial da tela por Aurelino tenciona as fronteiras entre figuração e abstração. Podemos, por vezes, reconhecer vagamente indicações de fachadas, ruas, ou mesmo um rio ou mar com uma embarcação (Figura 8). Em outros casos, a organização da tela invoca maquinários abstratos, sem que seja possível a individuação ou identificação das formas empregadas (Figura 9). Ou ainda, a composição espacial pode ser criada a partir de colagens de embalagens e rótulos de produtos, dando destaque para a possibilidade de criação formal a partir desses produtos industrializados cotidianos (Figura 10).



Figura 9: Sem título, 2002. Óleo sobre eucatex. 66 x 76 cm. [S.l.]. Fonte: Ricardo Von Brusky. Disponível em: <https://www.vonbrusky.com.br/peca.asp?ID=12567373#desc-compl>. Acesso em: 21 nov. 2022



Figura 10: Aurelino dos Santos, 1996. Técnica mista sobre tela. 78 x 60 cm. Coleção Paulo Darzé, BA. Fonte: “Teimosia da Imaginação”.

“A Mão do Povo Brasileiro” (1969)

As exposições “Bahia” (1959) e “Nordeste” (1963) contribuíram para a construção de um argumento que fundamenta a exposição “A mão do Povo Brasileiro” realizada no MASP em 1969 e recriada em 2016 sob a direção de Adriano Pedrosa. Essa exposição foi a primeira realizada no novo edifício no museu, que acabava de se mudar da Rua Sete de abril para o edifício projetado por Lina na Avenida Paulista, ao qual já nos referimos anteriormente.

Nessa exposição, Lina Bo Bardi se contrapõe à utilização do termo popular para se referir às obras em questão. Ao invés desse termo, o casal Bardi opta por “do povo” na exposição de 1969. Outra solução para o dilema da nomenclatura encontrado pela arquiteta foi à referência a todos objetos expostos - desde obras de Agostinho Batista de Freitas, até instrumentos utilitários como um arador e outras ferramentas - como “trabalhos”, destituindo a aura de arte circundante do objeto. Assim, deixa de lado uma classificação que poderia, outrora, hierarquizar os objetos ali expostos, e dá lugar a um olhar que transcende o

juízo estético que não daria conta da realidade "antropológica" procurada pela arquiteta em sua pesquisa pela arte do povo.

Tomás Toledo (2016) faz um inventário das obras presentes na exposição de 1969, comparando-a também com as adaptações realizadas para a montagem de 2016. De acordo com Toledo haviam na exposição “joias de crioula”, usadas por escravizados; ferramentas de trabalho, objetos relacionados ao ambiente doméstico; ex-votos; imagens e objetos católicos assim como de religiões afrobrasileiras; colchas; artefatos reciclados a partir de produtos industrializados; brinquedos artesanais²⁵; carrancas, vestimentas típicas de vaqueiro; plumária e alguns objetos utilitários indígenas, entre outros.

Ainda segundo Toledo (2016), havia, por parte de Lina, uma vontade de não tratar os objetos utilitários a partir de uma interpretação artística. Os objetos, mesmo que expostos como foram, ainda que tenham perdido sua funcionalidade imediata, são mantidos no domínio do utilitário. Essa vontade é explicitada no texto “A Arte Popular Nunca é Kitsch”:

Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas”, as colchas, os “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste.

A possível “carga” de arte desta produção necessária não é interpretada com os instrumentos da crítica de arte. É, como já dissemos, apenas uma documentação limitada da capacidade de sobrevivência do Povo Nordestino. (BO BARDI, 1994, p.33).

Além disso, atentamos ainda para a presença de objetos indígenas nessa exposição²⁶. A discussão em torno da expressão popular com frequência se relaciona com a questão dos povos originários, da cultura afro-diaspórica e mesmo, em algumas ocasiões, dos pacientes psiquiátricos. É evidente que essa associação perpassa o pertencimento de todas essas manifestações à entidade do “povo” brasileiro e a persistência de elementos africanos e indígenas nas expressões de setores populares frequentemente mestiços que, por intercorrências diversas, perdem seu contato com as comunidades das quais são originários. Mas a associação integra também comunidades - e produções - consideradas marginais socialmente, historicamente agrupadas sob o rótulo do “primitivismo”, como sociedades indígenas africanas, oceânicas e americanas, expressões de grupos populares ou mesmo de pacientes psiquiátricos.

²⁵ Como lembra Toledo, os brinquedos são especialmente atraentes para Lina, que viria a realizar, em 1982, a exposição “Mil brinquedos para a criança brasileira”, no SESC Pompéia.

²⁶ A presença dos objetos indígenas assim como de religiões afrobrasileiras foi ampliada na remontagem de 2016 (TOLEDO, 2016), o que aponta para a valorização da expressão artística dos povos originários a partir da ampliação novas perspectivas globais da arte.

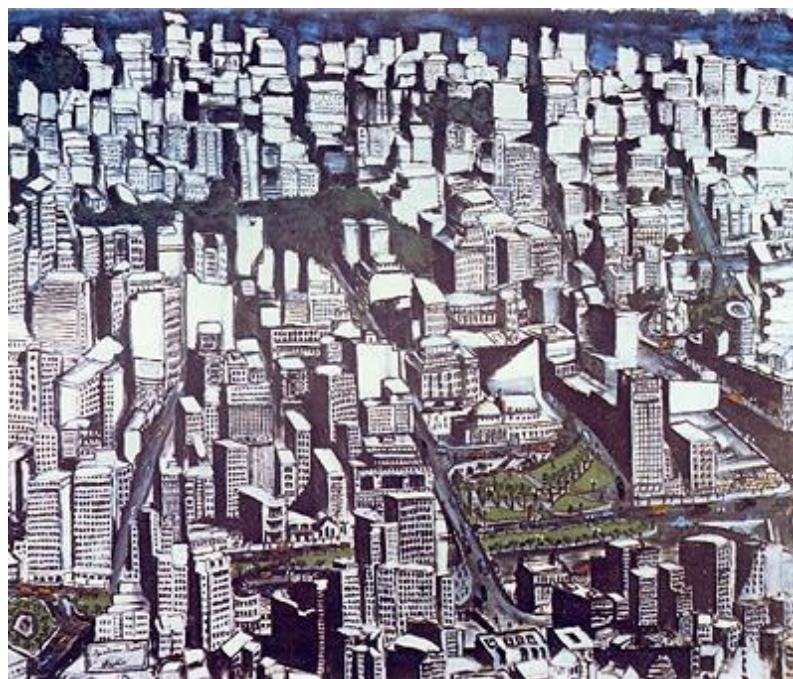


Figura 11: Agostinho Batista de Freitas. Vista de São Paulo, 1952. Óleo sobre tela. 84 x 100 cm. Coleção Ugo di Pace, São Paulo.

Das pinturas expostas em 1969, a equipe do MASP, na ocasião da reformulação da exposição, conseguiu identificar apenas a obra “Vista de São Paulo” (1952)²⁷ (Figura 11). P.M. Bardi conheceu o trabalho do pintor que vendia suas obras na Praça do Correio, no centro de São Paulo, e tornou-se um grande incentivador de sua obra. Dele partiu a encomenda para a pintura da vista da cidade a partir do edifício mais alto da capital, o prédio do Bovespa, que resultou na obra exposta na exposição de 1969. A pintura, que segue uma perspectiva chamada de “*birds-eye view*” (OLIVA, 2016), apresenta a imensidão do centro da cidade, com o horizonte comprimido entre os prédios no topo da tela. Os edifícios se impõem como múltiplos blocos de construção que, amiúde variações sutis de seus formatos, poderiam sempre ser reduzidos ao mesmo princípio sintético do bloco de concreto. Chama a atenção a evidência do traçado e do desenho dessas formas, que não recebem tratamento em cor, reservada para as áreas verdes do canteiro da Praça Ramos de Azevedo e da avenida abaixo e ao azul do céu ao fundo dos prédios²⁸.

O interesse pela cidade de São Paulo é uma característica marcante da obra do pintor, registrando as mudanças que, já na década de 50, desenhavam outro perfil de cidade em frente à

²⁷ Demonstrativo do apreço do casal Bardi pela obra de Agostinho Batista de Freitas é o fato de que “Vista de São Paulo”, ficou pendurada no quarto de P.M. Bardi na Casa de Vidro entre 1978 e 1992 (MARTINS, PEDROSA, 2016) ou, de acordo com Oliva até 1996, ao lado de uma tela de Paul Klee (OLIVA, 2016).

²⁸ Outra versão dessa obra foi realizada por Agostinho em 1992. Nela, fica ainda mais evidente a dimensão do traço, junto com uma capacidade de síntese e finalização que apontam para uma pincelada certa, sem hesitação.

modernidade conservadora que altera o cenário da metrópole paulistana. Embora as obras não busquem a princípio se engajar em questões sociais relacionadas com a urbanização, elas revelam de maneira singela a relação entre as figuras humanas, os passantes de difícil individualização, em face da escala monumental, impessoal e distante da metrópole (MESQUITA, 2016) (Figura 12).

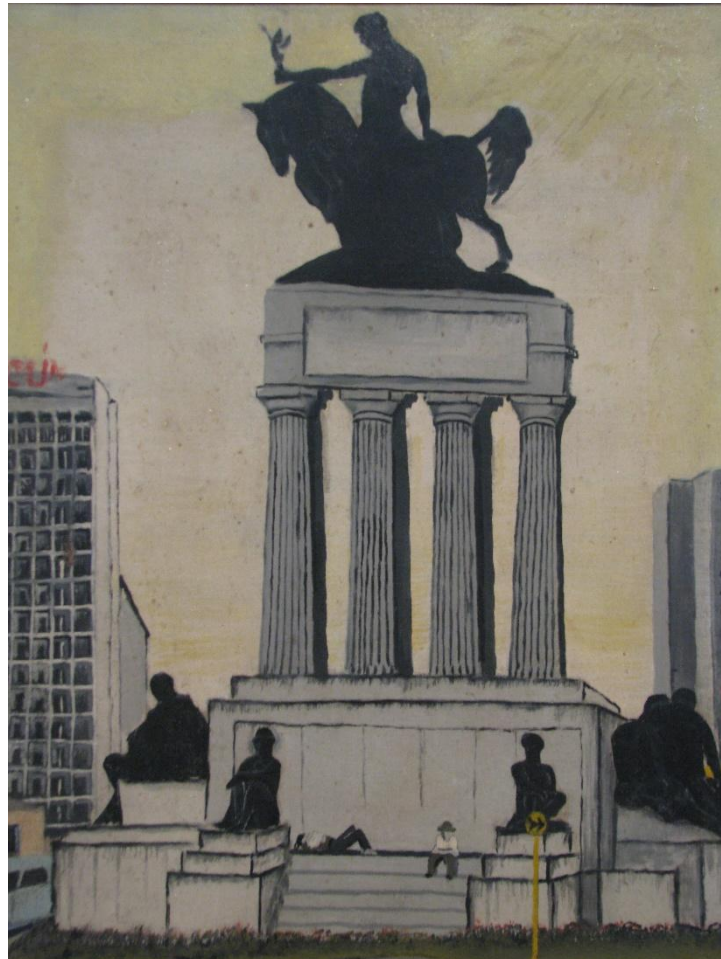


Figura 12: Agostinho Batista de Freitas. Monumento a Ramos de Azevedo, 1965. Óleo sobre tela. 48,5 x 38,5 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De fato, o fato de trabalhar com a imagem de uma modernidade que se desenrola na cidade incubiu à Agostinho o apelido de “primitivo urbano”. Como aponta Rodrigo Moura (2016), a denominação primitivista carrega em si uma noção pejorativa e classicista empregada para definir artistas sem formação acadêmica, visto em um recorte anistórico em que o pintor se situa em um período anterior à evolução das artes visuais do cânone estabelecido. Por outro lado, a combinação do termo “primitivista” com “urbano” conota uma aparente contradição, localizando espacialmente - mas também temporalmente, em vista das mudanças estruturais do meio urbano - a atuação do artista. Como aponta Moura: “A modernidade urbana que Agostinho registrava era a mesma à qual sua pintura não podia

pertencer, segundo essa alcunha e uma visão que inclui os artistas, mas que os segrega e hierarquiza” (MOURA, 2016, p.15).

A relação próxima estabelecida entre o pintor e o casal Bardi a partir de então resultou na exposição individual do pintor no MASP em 1952 e na participação na Bienal de Veneza em 1966 com Chico da Silva e José Antônio da Silva, artistas considerados “naifs” ou “populares”, além Arthur Luiz Piza, Sergio Camargo e Wesley Duke Lee. Embora sua individual seja surpreendente em vista dos outros nomes expostos no museu naquele ano (Goya, Flávio de Carvalho, Burle Marx, entre outros), a exposição atesta para o pilar do museu a valorização da arte produzida à margem do circuito oficial e acadêmico. A aproximação ainda é visível em várias obras de Agostinho Batista de Freitas do prédio do MASP na década de 70 e 80. Nelas, o MASP se coloca como presença monumental na paisagem, sem uma vinculação direta com o transeunte, a figura humana de difícil individuação. Uma vista interessante do Museu é realizada por Agostinho pela rua lateral (Figura 13). O prédio ainda se coloca como um monolito de presença forte, ocupando boa parte da metade superior da tela. O interessante dessa pintura é que ela revela o vão projetado por Lina que deveria devolver ao público o espaço que toma emprestado dele. As figuras de Batista de Freitas ocupam o espaço, mas não se comunicam com ele, estão apenas de passagem, alheios ao ambiente projetado pela arquiteta.



Figura 13: Agostinho Batista de Freitas. Vista do Masp, 1978. Óleo sobre tela. 75 x 90 cm. Acervo MASP

Arte do Inconsciente, experiência no Engenho de Dentro²⁹

Embora o texto de Mário Pedrosa que mais diretamente aborda a questão da arte popular “Arte Culta e Arte Popular” date de 1969, a relação do crítico com a arte não canônica, considerada primitiva, se dá primeiramente a partir de seu contato com a atuação do ateliê do Setor de Terapia Ocupacional (STO), criado pela psiquiatra Nise da Silveira e pelo artista Almir Mavignier, também funcionário da instituição, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro.

A ideia da montagem de um ateliê dentro do STO partiu, por um lado, da inconformação de Nise com o tratamento desumano conferido aos pacientes do centro psiquiátrico e, por outro, da sugestão de Mavignier, um pintor que trabalhava no centro³⁰. As atividades promovidas do STO se contrapunham primeiramente à abordagem violenta empregada no hospital, como a lobotomia, a terapia de choque elétrico e a injeção de insulina (ESPADA, 2012). O STO, ao contrário, visava proporcionar um ambiente de sociabilidade e convívio harmônico, trabalhando a afetividade e também a autoestima dos pacientes.

Pela ação de Mavignier, o ateliê do Engenho de Dentro se destacou no cenário artístico e passou a ser frequentado por artistas como Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitorio e Geraldo de Barros em um grupo liderado por Mário Pedrosa (VILLAS BÔAS, 2008). A experiência no ateliê foi impactante para os artistas concretos daquela época e para teóricos ligados ao concretismo, sobretudo para Mário Pedrosa, que via, na produção realizada pelos pacientes do hospital psiquiátrico, a corroboração de sua tese da Psicologia da Forma. A tese do crítico defendia que a percepção se baseava em princípios universais para a constituição da “boa forma”, localizando a criação artística na intuição e em princípios inatos comuns a todos, que precedem a construção objetiva.

O texto “Arte, necessidade vital” de Mário Pedrosa, apresentado como conferência em função da exposição de pinturas de pacientes psiquiátricos do Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro em 1947, apresenta o posicionamento do crítico a partir dessas manifestações artísticas que tem como ponto de

²⁹ Embora o convívio de Mário Pedrosa com os artistas do Engenho de Dentro relatado aqui seja anterior à década de 60, tendo se iniciado no final da década 60, consideramos que ela é fundamental para a vida do crítico com as manifestações artísticas populares ou virgens.

³⁰ Os relatos de Nise e Mavignier sobre a origem da ideia da criação do ateliê são divergentes, como demonstra Gláucia Villas Bôas (2008), no entanto, em ambos relatos se nota o esforço conjunto entre a psiquiatra e o artista.

partida a necessidade de expressão e da libertação das amarras de associações mentais e certas fórmulas aprendidas pelo consciente:

A consciência, ao enfraquecer-se, tende a deixar escapar as representações que povoam a mente com uma presença obsedante. É quando, então, surge aquela tendência à exteriorização que coloca essas representações fora da própria consciência, como se fossem de um sujeito estranho. Nas crianças, e sobretudo nas personalidades mentalmente perturbadas, essa representação é profundamente interiorizada; daí a necessidade de exteriorização poder tornar-se, por isso mesmo, insuportável. Mesmo quando em simples função terapêutica, tal o caso da atividade artística dos expositores que ora nos interessam, essa atividade pode levar as obsessões até a sublimação, como se vence um inimigo, dando-lhes expressões plásticas. E fica, ainda, do processo elaborativo, o documento de exteriorização, suscetível de ser isolado e apreciado na sua qualidade de expressão artística intrínseca. (PEDROSA, 2015, p.58 - 59).

Nesse texto, Pedrosa assinala ainda a contraposição da arte moderna aos parâmetros formais da arte Renascentista, como uma imitação da natureza. Esse paradigma, como aponta o autor, é posto em xeque sobretudo com os Iluministas, cuja produção coincide ainda com a valorização da arte feita por povos ditos “primitivos” - das Américas, da Oceania e da África - assim como o advento da psicanálise com Freud. A junção desses marcos para a cultura europeia corrobora para o questionamento dos preceitos do academicismo ao mesmo tempo assim como para a indagação da origem psíquica da expressão artística.

A discussão tecida em torno da arte de pacientes psiquiátricos se aproxima à discussão da arte popular e também da de povos indígenas, americanos, africanos ou oceânicos, por fugir à instrução e à codificação própria da arte acadêmica³¹. De fato, o encontro entre esses dois lugares de produção artística externa aos parâmetros mais tradicionais das artes plásticas e do meio acadêmico é agrupado sob o entendimento de “primitivismo”:

Os povos bárbaros da América pré-colombiana, da Oceania, da África, são também considerados dignos de interesse e, com espanto o homem culto do Mediterrâneo constata que eles também têm arte (esta, assim, deixa de ser privilégio de raças superiores da Europa ocidental). A arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também a fazem. E como tudo, em arte, se julga pela qualidade, e como a qualidade não se mede, esses produtos artísticos de povos primitivos são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França. (...) É, sem dúvida, uma revelação de novas organizações formais, puras, tão puras quanto as que conceberam os cânones clássicos ocidentais. (PEDROSA, 2016, p. 50 - 51).

Em outra passagem, Pedrosa nota ainda que as expressões artísticas “ingênuas” aparecem de forma semelhante em diversos povos e comunidades distintas, pois se trataria de uma “manifestação de ordem poética, universal” (PEDROSA, 2016, p. 52):

³¹ Entretanto, como apontamos anteriormente, alguns artistas se situam em uma posição de comunicação entre o mundo das classes baixas, dos trabalhadores rurais e da experiência sensorial metropolitana, assim como o convívio com uma classe intelectualizada de artistas, como no caso de Aurelino, o que leva Frota a propor a nomenclatura de “artista liminar”.

Com surpresa verificou-se uma semelhança significativa entre as obras de homens brancos e anônimos de um povo e as das gentes simples de outros povos. Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. (PEDROSA, 2016, p.52).

Embora tenhamos apontado o interesse de Mário Pedrosa na arte como “expressão vital”, é necessário, contudo, fazer o adendo de que o interesse de Mário Pedrosa não se dirige exclusivamente à comprovação de sua tese sobre a Psicologia das Formas e a universalidade do ímpeto expressivo. A apreciação dos artistas do Engenho de Dentro parte da notação da qualidade da produção de alguns artistas que se destacaram no ateliê Mário Pedrosa curou, ainda em 1949, juntamente com Leon Dégand, a exposição *Nove artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Os artistas expostos foram Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Lucio Noeman, Raphael Domingues, além de outros creditados apenas pelo primeiro nome: José, Kleber, Vicente e Wilson. Além disso, Mário Pedrosa curou também a exposição individual de Raphael Domingues no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1980 (ESPADA, 2012).



Figura 14: Raphael Domingues. [retrato de Abraham Palatnik. 1950, 35 x 35. Nanquim e bico de pena sobre papel. Fonte: Catálogo da exposição “Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro” no IMS. No

texto de Heloisa Espada sobre Raphael no mesmo catálogo esse desenho é apontado como um retrato de Mário Pedrosa e não de Palatnik.

A obra de Raphael Domingues parece ter sido de interesse também de Pietro Maria Bardi, que, ainda em 1947, propôs a confecção de um álbum do artista pelo MASP, embora os planos nunca tenham se concretizado.

Ao contrário de outros artistas do Engenho de Dentro, Raphael recebeu treinamento artístico formal, tendo estudado no Liceu Literário Português antes dos primeiros sintomas de seu transtorno psiquiátrico. O domínio que Raphael adquiriu das técnicas de desenho e do uso de bico de pena e nanquim em seus estudos é evidenciado em trabalhos naturalistas, desenhos de observação e figuras humanas realizados na década de 20. A partir dos primeiros sintomas de sua esquizofrenia, o artista abandona a abstração e seus desenhos passam a formar apenas pequenos traços e círculos, que como nota Heloisa Espada, “parecem o resultado de um moto-contínuo sem objetivo específico” (2012, p. 17). Essa passagem do abandono do figurativo em função da abstração é associada psicanaliticamente como indicador do processo de dissociação psicológica de Raphael. Com a ação do STO, haveria um processo de organização e reassociação:

Rafael dissocia o nosso mecanismo físico dos objetos reais organizadores. E quando seus médicos e orientadores procuram colocá-lo dentro do real cotidiano, numa tentativa terapêutica, Rafael começará a associar vagamente as coisas e os seres. Porém permanecerá livre na visão interior de suas visões. Porém permanecerá livre na visão interior de suas intuições artísticas e usará esses elementos como um simples preceito, uma negação da convenção que os reverte. (AUTOR DESCONHECIDO, 2012, p. 181)

O desenho de Rafael se compõe por linhas que em geral delimitam um desenho, uma silhueta da imagem, da figura humana ou da natureza morta, mas também criam arabescos que se somam e interferem nessas figuras. A linha até pode hesitar, mas não deixa de ser contínua, como se não acabasse, apenas desembocasse em outra. A espontaneidade dessas linhas e essa capacidade sintética de Raphael, lhe rendeu comparações com Matisse, por exemplo, ou com a liberdade da forma pretendida por correntes modernistas.

Emygdio de Barros foi outro artista do Engenho de Dentro de cuja produção se aproximou Mário Pedrosa. Emygdio foi pintor de paredes e também torneiro mecânico, chegando a ir para Paris se aperfeiçoar nas oficinas da Marinha Francesa. Há ainda uma menção, encontrada apenas em um prontuário, de que teria frequentado o Liceu de Artes e Ofícios (NAVES, 2012). Após retornar ao Brasil, começou a apresentar sintomas de esquizofrenia e foi internado em 1924. Apenas após 23 anos de internação, passou a frequentar o ateliê do Setor de Terapia Ocupacional.

A pintura de Emygdio se destaca sobretudo por suas relações cromáticas, que constituem uma força estruturante no quadro. Como nota Mário Pedrosa em uma análise de uma pintura de Emygdio, a expressividade colorística e sua capacidade de estruturação da imagem, conferem também ao traçado do artista, uma liberdade formal (2012).



Figura 15: Emygdio de Barros. Universal, 1948. Óleo sobre tela 107 x 110 cm



Figura 16: Emygdio de Barros. Sem título. 2017. 33,3 x 48,3 cm. Fonte: Raphael e Emygdio, Catálogo do IMS

Além disso, a análise de Mário Pedrosa também sugere uma equiparação das obras do artista à produção da “Escola de Paris”:

Emigdio [sic] dá-nos, há quatro anos, uma série de quadros que percorrem toda a evolução da pintura contemporânea, desde o impressionismo. Sua obra repete, no plano individual, a evolução coletiva, social, estética da pintura que, surgida de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, é hoje chamada genericamente de “Escola de Paris”. Partindo-se na exposição atual, de *Flores* e a grande paisagem impressionista *O pátio*, através do expressionismo arquitetônico da *Cidade Eiraim* e o “fauvismo” transfigurado de *O Municipal*, chega-se à série de paisagens feitas em Nhunguaçu. Aqui os elementos da realidade exterior são mais visíveis, o apuro da composição é mais acentuado e a distribuição das cores se faz por massas e zonas cromáticas, sinteticamente, sem apego aos pormenores realistas. Ao mesmo tempo, as linhas libertam-se para traçar na tela arabescos de uma finura japonesa. Se o sopro de inspiração é contínuo, agora a organização plástica é superior e, sobretudo, o tratamento da matéria pictórica mais refinado. A fusão dos planos colorísticos com o entrelaçamento linear é perfeita e feliz. (PEDROSA, 2012, p.)

É interessante notar, de acordo com Naves (2012), que é bem improvável que, em sua estadia em Paris, como aprendiz na Marinha, o artista não tenha, nem por curiosidade, visitado os museus da cidade. O cartaz de uma individual de Emygdio, curada por Pedrosa em 1962 afirma que tinha costume de visitar o Louvre:

Nasceu em 1895 na Paraíba do Sul, entregando-se à pintura somente aos 31 anos. Desde cedo impelido ao trabalho, foi aos dezesseis anos aprendiz de pintor com mestre Domingos na arte de misturar tintas e fazer letras para cartazes, placas e letreiros. Preparava-se para ser um eficiente pintor de paredes. Contudo aprendeu outro ofício: o de torneiro mecânico. Tornou-se mestre nessa profissão e na qualidade de chefe de seção do Arsenal de Guerra. O Museu do Louvre foi para Emygdio um local de frequentes visitas descobrindo êle um outro tipo de pintura. Voltando ao Rio, em 1924, prosseguiu em seu trabalho de mestre de torneiro até o momento em que tomba vítima de uma grave enfermidade. Viu-se Emygdio, aos 31 anos, retirado da vida ativa para o Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro. Em 1947, surge um novo Emygdio de Barros, o pintor de óleos e aquarelas impondo-se ao panorama artístico brasileiro com uma nova e eloquente expressão pictórica. Em 1949 fêz parte da mostra coletiva “9 artistas de Engenho de Dentro” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, iniciativa da Dra. Nise da Silveira, apoiada por Mário Pedrosa: em 1951 realiza sua primeira individual no Instituto Brasil-Estados Unidos e em 1952 faz parte da Delegação Brasileira na Bienal de Veneza (FÔLDER DA EXPOSIÇÃO..., 2012)³².

Como aponta Villas Bôas, a experiência no Engenho de Dentro despertou uma discussão quanto a formação e a profissionalização do artista como um percurso definido de contato com a tradição artística. Afinal, além da própria condição psicológica e social dos artistas, Nise da Silveira defendia que durante a produção no ateliê não se deveria ter contato

³² Transcrição do documento citado por Rodrigo Naves e reproduzido em seu texto “Emygdio de Barros: O sol por testemunha” para o catálogo “Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro” (2012). Não foi possível encontrar cópia digital do documento nem reproduzir a imagem com qualidade aqui, restando-nos a transcrição do texto. Documento creditado no catálogo do IMS como: Fôlder da exposição *Emygdio de Barros: aquarelas na Galeria Ambiente*, São Paulo, 1962/ Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

com influências de outros artistas, para impedir que houvesse reproduções de pintores famosos, mantendo a atividade artística como expressividade individual.

“Arte Culta e Arte Popular”, a experiência chilena

No final dos anos 60, com a passagem de Pedrosa por seu segundo exílio, durante a ditadura militar, no Chile, outra experiência com a arte liminar, dessa vez com a arte feita pelas classes mais pobres, se mostra marcante para o crítico. Como argumenta Luiza Mader Paladino (2021), esse momento de sua carreira, de pouco destaque se comparado à fortuna crítica que aborda sua atuação junto ao construtivismo brasileiro, também é fundamental para o desenvolvimento do sentido político de comunidade em sua atuação no campo das artes, assim como de sua avaliação da produção espontânea popular. Afinal, Pedrosa atuou junto ao governo de Salvador Allende na criação do Museu da Solidariedade, composto por obras adquiridas por doação de artistas simpatizantes com o governo socialista, ou, mais tarde, com a resistência à ditadura de Pinochet.

Mais do que sua experiência no Museu da Solidariedade, Paladino defende o potencial comunicativo e político da arte em comunidade assimilado por Pedrosa nesse período parece ser proveniente das políticas culturais da Unidade Popular do governo de Allende, caracterizadas pelo reconhecimento de valores nacionais e do sentimento de comunidade. A autora apresenta o modo de operação dessa empreitada de valorização do popular:

Os atores envolvidos nesse processo utilizaram amplamente os locais oficiais vinculados à Universidade e aos Museus, ao mesmo tempo que convocavam trabalhadores e artistas sem formação convencional para exporem nesses espaços. Simultaneamente, instituições universitárias alinhadas ao governo popular promoviam gratuitamente uma série de cursos artísticos para a classe trabalhadora. Por exemplo, durante o primeiro semestre de 1970, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile ofereceu classes de desenho, história da arte, encadernação, ilustração, xilogravura, apreciação artística e introdução à arte popular³³. Do mesmo modo, houve uma política de descentralização cultural capitaneada pelo Instituto de Desenvolvimento Agropecuário, que promoveu a criação de convênios em zonas rurais, por meio da formação de centros culturais campestres, onde eram oferecidos cursos de teatro, artesanato, pintura mural, entre outros. (PALADINO, 2021, p.22).

Como ainda aponta Paladino, a questão da arte comunitária mobilizou Pedrosa a partir do seu contato com as cooperativas de artesanato, elaborado pelo crítico em uma comunicação intitulada “Arte Culta e Arte Popular” realizada em 1975 no Seminário de Arte Popular no México. Em seu texto, o crítico apresenta a atuação da Cooperativa Centro de

³³ Nota de rodapé da citação: *Cursos Artísticos y Artesanales para Obreros y Empleados*. Informe do Museu de Arte Contemporânea. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Mães (COCEMA) sob o governo de Salvador Allende no Chile. O governo da Unidade Popular incentivou a ação das cooperativas de artesanato e da cultura popular como modo de “desmistificar processos históricos de dominação” (ibid., p. 22).

A abordagem de Pedrosa da arte popular elaborada no texto em questão com base na ação dessa cooperativa, assim como a defesa de Lina Bo Bardi do “pré-artesanato” nordestino não focaliza uma crítica estética. O crítico nota que, se por um lado o artesanato se torna importante para a expressão cultural criativa da identidade do povo chileno, por outro lado, o incentivo do governo às cooperativas elimina a necessidade de intermediários no processo de comercialização das obras e amplia o acesso ao consumo dos bens artesanais não apenas pela burguesia das grandes cidades, mas também pelo próprio povo.

Além de sua abordagem socioeconômica, o texto de Mário Pedrosa evidencia o potencial de comunicação e poder inerente à arte, enxergando sua expressão moderna europeia como parte de um projeto ideológico da sociedade burguesa, constituinte de seus “aparelhos ideológicos”, como coloca o crítico seguindo a terminologia de Althusser (PEDROSA, 2015, p. 538). Embora note a distinção entre arte erudita e popular como uma bifurcação oriunda da idade moderna na Europa, a visão do crítico não recai em uma definição residual da arte popular como aquela rejeitada pela arte erudita, mas como uma construção inerente à luta de classes.

Pedrosa nota que a arte popular escapa “das honras da historiografia da arte erudita” (PEDROSA, 2015, p. 544) e, ainda que a arte e a cultura também possam ser enxergadas pelo seu potencial contra-hegemônico alinhado ao questionamento dos poderes imperialistas, não se pode ignorar a mistificação que muitos políticos e teóricos criam em cima dessa produção, que a leva, frequentemente, a expressar a “ideologia da dependência (...) destinada a atender o interesse pelo folclórico do mercado turístico” (PEDROSA, 2015, p. 545). Diante dessa notação da arte posta frente às relações de poder e às ideologias, Pedrosa afirma que: “O artesanato só se torna revolucionário quando contribui para romper a estrutura de classes e põe em questão o monopólio da atividade criadora da burguesia” (ibid., p.545).

Os bugres do hemisfério sul, a arte indígena e a alternativa terceiro-mundista

A partir da experiência no Chile, Pedrosa passa a conferir à arte do povo um lugar privilegiado em oposição às tendências europeias. Ainda se atentando ao potencial político da valorização dessas expressões, em “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976), a arte produzida nos países periféricos da economia global passa a aparecer como alternativa à hegemonia europeia, evidenciando a decadência estética da arte ali produzida, exemplificada,

de acordo com o crítico, pela obra de Rudolf Schwarzkogler, artista do acionismo vienense. Para Pedrosa, as auto mutilações infligidas pelo artista - episódio equivocadamente narrado no texto - em suas performances revelavam a decadência e a autodestruição do próprio sistema econômico. De acordo com o crítico, nesses países a industrialização e o ritmo frenético de produção tecnológica e comercial findam as possibilidades de uma consciência verdadeiramente criativa, notando a associação do ritmo de inovação comercial à sucessão de vanguardas sempre à procura de algo novo. Nesse cenário, para Pedrosa, os rumos contemporâneos nos quais seguiam a arte e a economia ofereceriam à periferia econômica mundial apenas variações do imperialismo. A arte de países do terceiro-mundo, como expressão político-estética, deveria romper com esses paradigmas e entender-se em seu potencial de renovação - ou de revolução.

A investigação de Pedrosa sobre a alternativa terceiro-mundista reverbera também na dissertação de mestrado de Lygia Pape “Catiti-Catiti, na terra dos brasis”, dedicado ao crítico de arte, em que, de início, a artista já afirma:

É na obra de Mário Pedrosa em: “Mundo, Homem, Arte em Crise”, “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” ou ainda em “Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda”, que vamos buscar - além da análise lúcida e profunda - a proposta otimista e generosa que aponta aos deserdados da sorte, aos habitantes do terceiro mundo a tarefa de assumir a liderança criadora, no domínio das artes. (PAPE, 1980, p.4)

Em sua dissertação, Pape destina um capítulo às “manifestações anônimas e criativas do homem do povo, que Mário Pedrosa diz se encontrar mergulhado na miséria” em no capítulo seguinte aponta para o papel do “artista-inventor” nesse cenário terceiro-mundista.

Por acreditarmos também nesse destino, é que queremos apontar aqui os artistas-inventores como os únicos capazes para essa função, como os experimentadores do novo. Somente eles, com uma visão voltada para a pesquisa terão condições pelas frestas que já começaram a se abrir com o próprio Oswald de Andrade e, em seguida, com o projeto construtivo brasileiro. Seriam eles os iniciadores dessa postura para a invenção.” (PAPE, 1980, p.4)

O artista, na concepção de Pape, muito baseada nas formulações de Pedrosa, é figura chave para a ação alternativa do terceiro-mundismo, proposta pelo crítico. Marcelo Ridenti (2013) aponta a formação de um cenário global propício a partir do final dos anos 50 para a viabilização do desenvolvimento do sentimento revolucionário terceiro-mundista. Somam-se nesse período o êxito da revolução cubana em 1959, da independência da Argélia em 1962, a guerra em curso contra o imperialismo no Vietnã e os movimentos contra o colonialismo na África. Somando-se ao enfraquecimento do burocrático socialismo soviético propiciavam a procura das teorias românticas revolucionárias que vislumbravam possibilidades políticas do

terceiro mundo como “alternativas libertadoras (...) diferentes da polarização da Guerra Fria” (2013, p.18)

Encabeçado por figuras nacionais como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, o terceiro-mundismo deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho. (SCHWARCZ, 1989, p. 127).

Essa defesa teórica de Pedrosa da valorização da arte terceiro-mundista se expressa no projeto da exposição de arte indígena “*Alegria de Viver, Alegria de Criar*” organizada com Lygia Pape para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978. A questão da arte indígena, sobretudo nesse período, caminha frequentemente lado a lado com a produção popular, evidenciando uma visão primitivista associada a ambos tipos de expressão:

Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizado, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento. (BOSI, 1992, p.323)

A aproximação de Pedrosa da arte indígena pode ter se dado ainda no final da década de 60 com seu texto sobre os Kadiwéu (ou, como gravado por Pedrosa, Caduceus) em que compara a conclusão de Levi-Strauss³⁴ de que as pinturas faciais dos kadiwéu que “em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma, efetivamente, um rosto verdadeiro” (PEDROSA, 1975, p.222). A análise de Pedrosa prossegue e ele afirma que “A arte dessas culturas não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, coletiva, e não substitui nada em nenhuma de suas manifestações. Não é representação de uma imagem, mesma da realidade, porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recriação da realidade” (ibid., p.222). De acordo com o crítico de arte, o fascínio exercido por essas expressões em artistas europeus do modernismo decorre de seu “comportamento coletivo” (ibid., p. 223) e essa atitude e trabalho, contra ao isolamento, passam a ser procurados em equivalência pelo artista europeu em seu próprio contexto social.

Patrícia Corrêa aponta ainda que essa aproximação de Pedrosa de produções não canônicas, da arte indígena, de pacientes psiquiátricos ou da produção vernacular, tem um sentido próximo à defesa de Walter Benjamin, de “escovar a história a contrapelo” e, seguindo a sintetização de Michel Löwy³⁵, “rejeitar a história oficial (...) opondo-lhe a história dos vencidos” e destruindo “o mito do sentido inevitável do progresso” (CORRÊA, 2019, p. 472 – 473). Como apontamos anteriormente, de fato, Pedrosa constata uma crise

³⁴ Análise presente em *Tristes Trópicos* (1ªed: 1955).

³⁵ LÖWY, M. Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

mundial de ordem econômica e política e mesmo no estado das artes e na esfera estética. Nesse cenário, a produção indígena poderia “deflagrar processos de consciência e estratégias para o enfrentamento dos perigos presentes.” (ibid., p. 472); já que, em seus escritos, ela não aparece como

um conjunto inerte de objetos ou imagens, mas emerge como trama entre materialidade e capacidade agentiva, como processo eficaz de presentificação, condensação e deslocamento de relações sociais, modo de conhecimento e exercício de restrições e liberações, enfim, como acesso a uma reinvenção constante da coletividade. (ibid., p.481)

Um último ponto levantado por Patrícia Corrêa que é de suma relevância para o trabalho diz respeito à postura de Pedrosa em vista do nacional na arte brasileira. É importante ressaltar que, para Pedrosa, a valorização da arte indígena, assim como da arte popular, não se firma nos ideais nacionalistas do estabelecimento de raízes propriamente brasileiras para as artes plásticas. Afinal, “para Pedrosa, o Brasil se explicaria pela descontinuidade e pelo desenraizamento, sendo preciso incorporá-los criticamente à consciência de que qualquer gesto de identificação seria também de invenção” (ibid., p.484). Assim, Pedrosa se afasta ao mesmo tempo do essencialismo nacionalista e da apropriação formalista ou estilística do modernismo europeu.

A exposição organizada por Pedrosa mobilizaria uma equipe com nomes de peso, com participação dos antropólogos Berta Ribeiro, Lux Vidal, Eduardo Viveiro de Castro, Darcy Ribeiro, assim como das fotógrafas Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, e contaria com peças do Museu Nacional, Museu Goeldi, Museu do Ipiranga, Museu da USP, Museu de Cuiabá, além da tentativa de empréstimo do Manto Tupinambá do Museu do Homem na França. Dentre as obras expostas haveria também uma ampla gama de representação de etnias indígenas, com obras de Guarajara, També, Pankará, Xirianá, Parecí, Tukano, Iruti-Tapuia, Makuxi, Karapaña, Wapichana, Bororo, Kanela, Tapirapé, entre outros (QUINTELLA, 2018).

No entanto, em função do incêndio que destruiu o museu e a maior parte de seu acervo em 1978, a exposição não foi executada. Cerca de 90% do acervo foi perdido com obras de Torres-Garcia, Picasso, Miró, entre outros (QUINTELLA, p. 41) além dos documentos da instituição e da biblioteca. Após o incidente, artistas como Carlos Vergara e Rubens Gerchman, além do próprio Pedrosa, se mobilizaram para a reconstrução do museu, mobilizando manifestações que defendiam a permanência do museu que, como aponta Quintella, mais do que um espaço expositivo, era um local importante para a arte experimental dos anos 70³⁶.

³⁶ Vale lembrar a ação da Unidade Experimental no MAM, criada em 1969 por Cildo Meireles, Frederico Morais, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus.

Nesse contexto, Pedrosa defendeu a oportunidade de repensar o projeto museográfico da instituição, e propõe a constituição do Museu das Origens. Essa proposição seria composta por cinco museus que se relacionariam, sem, contudo, serem dependentes um do outro: o Museu do Índio, Museu da Arte Moderna, Museu do Negro, Museu da Arte Virgem (que incorporaria o já existente Museu do Inconsciente, formado a partir da produção do Engenho de Dentro) e o Museu de Artes Populares.

Sobre o último, em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 15 de setembro do mesmo ano, esclarece que: “O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha, etc.” (1978, s/p).

Embora o projeto não tenha sido posto em prática, uma nota do MAM esclarece: “Aprovamos integralmente o projeto do Museu das Origens, de Mário Pedrosa, considerando-o, entretanto, incompatível com a atual estrutura de poder do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (apud. QUINTELLA, 2018, p.44).

Por último, vale a pena apontar ainda a concomitância desses últimos textos que valorizam a arte indígena e apontam para uma alternativa terceiro-mundista e a associação de Mário Pedrosa ao Partido dos Trabalhadores (PT), sendo o primeiro filiado do partido. Embora também não seja nosso intuito um estudo atento às colocações políticas de Pedrosa, é evidente a comparação crença em um partido cuja premissa seria de conferir o poder aos trabalhadores, ao “povo”, e no qual os intelectuais viriam a reboque e a ação do artista e do próprio crítico na crença de uma opção semelhante no campo estético.

CONCLUSÃO

Em vias de encerrar a presente monografia, é importante ressaltar que os discursos acerca do popular não começaram nem muito menos findaram após a década de 70 e depois dos marcos explorados nesta pesquisa. Ao contrário, a discussão em torno da produção vernacular e de sua classificação continuam fortes ainda hoje. Algumas exposições da década de 80 confirmam a continuação do interesse pela questão nos anos seguintes, como “Caixote de Arte Popular” (1978), “Caipiras, capiaus: pau-a-pique” (1984) e “África Negra” (1988), curadas por Lina Bo Bardi, e mesmo a individual de Raphael Domingues com curadoria de Mário Pedrosa em 1980, pouco antes do falecimento do crítico. Além disso, é importante apontar que é no final dos anos 70 que Lélia Coelho Frota, antropóloga, poetisa e crítica de arte, publica seu primeiro livro sobre o tema “Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros” (1978). Ainda que sua produção se dê um pouco posteriormente à atuação dos críticos e intelectuais apresentados aqui, ainda a consideramos como uma continuação desse projeto de valorização da cultura do povo. Sua obra sobre a arte popular se desenvolve em sequência com o livro “Mestre Vitalino” (1986) e com o livro seminal sobre o tema “Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro”, esse publicado mais tardiamente já em 2005.

Entretanto, assim como apontamos a diferença nos discursos em torno do popular a partir da década de 60, em alguma medida antecipados pela experiência de Mário Pedrosa no final dos anos 40 com o Engenho de Dentro, notamos, a partir da bibliografia, que também há, após a virada para a década de 80, um decréscimo no fervor contra-hegemônico dos projetos artísticos e intelectuais no cenário Brasileiro, como nota Ridenti:

(...) a história da inserção de artistas e intelectuais nos projetos alternativos à ordem estabelecida na sociedade brasileira a partir de meados da década de 1970, que se constituiu num esboço de contra-hegemonia política e cultural, que se diluiria ao longo dos anos 1980 sendo finalmente derrotado com a vitória de Collor sobre Lula nas eleições presidenciais de 1989, mesmo ano da queda do muro de Berlim, ambos marcos do início de um período de refluxo e recomposição das esquerdas brasileiras e mundiais. (RIDENTI, 2013, p. 4)

Em consonância a essa mudança na avaliação revolucionária da arte popular, Osmar Fávero também aponta para um novo capítulo que se inicia na década de 80 em que se realiza uma crítica dos movimentos de cultura popular: “seu objetivo é buscar nas lições úteis à nova etapa da luta popular que marca o início dos anos 80” (FÁVERO, 1983, P. 11). É nesse cenário de reavaliação que se inserem algumas fontes utilizadas no decorrer da monografia, como os seminários organizados por Marilena Chauí e editados pela Editora Brasiliense (1983) e mesmo a tese de Heloísa Buarque de Hollanda sobre os CPCs (1980).

O debate em torno da arte popular e da produção no terceiro mundo será marcado também, na década de 80, pela ascensão e tematização da globalização e pelas exposições “*Primitivism in the 20th century art: affinity of the tribal and the modern*” realizada no MoMA em 1984, com curadoria de Kirk Varnedoe e William Rubin e ainda a “*Magiciens de la terre*”, no Centre Pompidou e no Grand Halle de la Villette em 1989, com curadoria de Jean-Hubert Martin. Esses debates acontecem na esfera internacional e, portanto, devem ser lidos em um contexto distinto.

Retornando ao presente trabalho, esperamos que tenha ficado evidente os mecanismos que guiam a aproximação à questão popular no discurso dos intelectuais apresentados. Em Paulo Freire a cultura popular ganha corpo como uma formação criada organicamente pelo povo e sua ação se destina à conscientização sobre a existência dela à emancipação implicada em se reconhecer como criador dessas relações, modos de vida e objetos que chamamos cultura.

Como demonstrado, em Ferreira Gullar, a visão imperativa de Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, é suavizada, e aponta para a existência de matizes dentro do movimento e não uma visão unívoca sobre a cultura popular. Ainda assim, notamos que a preocupação do CPC como um todo, assim como de Gullar, ainda se mantém relacionada não ao resgate e à evidenciação de expressões populares em si, mas à conscientização revolucionária da função social da arte e do artista.

Já na ação de Lina Bo Bardi, e, talvez possamos dizer, também na de seu marido Pietro, à frente do MASP, essa aproximação apresenta um corpo a corpo não só com o material ou objeto artístico, mas também com as relações sociais estabelecidas em sua criação. O potencial criador - e renovador - da arte do povo é deduzido de suas próprias criações e não é posto como uma função social *a priori* incumbida a ela. Ainda assim, é evidente um projeto que parte da produção que Lina nomeia “pré-artesanato” como as raízes para um design autenticamente brasileiro, como expressão de uma modernidade *sui generis*.

Por último, as expressões do povo, especialmente em Mário Pedrosa, se aproximam da discussão da arte de pacientes psiquiátricos e de indígenas. A correlação entre esses modos de expressão é traçada na história da arte sob a rubrica do primitivismo e do interesse por diferentes formas de alteridade, consideradas inferiores ou atrasadas. Ainda assim, nota-se que essa produção teve grande impacto na obra de pintores europeus de peso do início do modernismo. De todo modo, o fio conectivo que parece interessar Pedrosa perpassa essas diferentes “categorias” da criação, unindo tanto a ideia de “expressividade vital” quanto a evidenciação de novas possibilidades ou alternativas para a modernidade europeia.

Em suma, apesar das divergências, a atuação do CPC, de Lina e Pedrosa apontam para o horizonte da valorização da produção vernacular como local da renovação das forças da expressão cultural e artística, sobretudo diante do processo de industrialização brasileira. Por vezes, nota-se que essa valorização da arte produzida no hemisfério sul, pelos povos originários ou pelo extrato social marcado como “povo”, alinha um interesse genuíno e admiração pela cultura, aparente na apreciação dos objetos e dos modos de vida produzidos nesse contexto a um compasso ideológico de expressão política ou emancipação social.

Embora a presença da arte popular não se configure como projeto unívoco nesses intelectuais, encerramos por aqui com o prenúncio de Mário Pedrosa da valorização da produção terceiro-mundista como local da renovação das forças da expressão cultural europeia:

Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça a brotar. (PEDROSA, 2015, p.559)

LINHA DO TEMPO

1946 - Inauguração do ateliê do Engenho de Dentro

1947 - Fundação Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)
Exposição de pinturas dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional, no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro.

1949 - Exposição “Nove Artistas do Engenho de Dentro”, curadoria de Mário Pedrosa e Leon Dégand no MAM-SP

1952 - Inauguração do Museu de Imagens do Inconsciente
Exposição individual de Agostinho Batista de Freitas, MASP
Obras de Emygdio integram a comitiva brasileira para a XXVI Bienal de Veneza

1953 - Participação de Emygdio na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, expondo duas paisagens,

1959 - Exposição “Bahia” no Ibirapuera, curadoria de Lina Bo Bardi.

1960 - Lina Bo Bardi assume a direção do MAM - Bahia
Início do MCP em Recife.

1962 - Formação dos Centros Populares de Cultura (CPCs)
Exposição individual de aquarelas de Emygdio de Barros, Galeria Ambiente (São Paulo), organizada por Mário Pedrosa

1963 - Exposição “Nordeste” no MAM- Bahia, curadoria de Lina Bo Bardi.

1964 - Golpe militar
Fechamento e incêndio da sede da UNE
Fim do CPC
Exposição “Nordeste”, na Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, curadoria de Lina Bo Bardi

1965 - Manifesto “Eztetyka da Fome” de Glauber Rocha

1966 - Participação de Agostinho Batista de Freitas, Chico da Silva e José Antônio da Silva do pavilhão brasileiro da 33ª Bienal de Veneza.

1968 - Promulgação do AI-5
Inauguração do Museu do Folclore do Rio de Janeiro

1969 - Exposição “A Mão do Povo Brasileiro” no MASP, curadoria de Lina Bo Bardi.
Comunicação “Arte Culta e Arte Popular” realizada por Mário Pedrosa...

1976 - Curso de Cultura Negra lecionado por Lélia Coelho Frota na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

Exposição “Arte Popular Brasileira”, MAM-RJ. Organizada por Jacques Van de Becque, cuja coleção deu origem ao museu Casa do Pontal.

1978 - Projeto da exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, curadoria de Mário Pedrosa e Lygia Pape

Projeto do “Museu das Origens” - MAM-RJ - Mário Pedrosa

Exposição “Caixote de arte popular” - Sesc Pompéia, curadoria de Lina Bo Bardi

1980 - Exposição individual de Raphael Domingues, curadoria de Mário Pedrosa.

1981 - Falecimento de Mário Pedrosa

1984 - Exposição “Caipiras, capiaus: pau-a-pique”, Sesc Pompéia, curadoria de Lina Bo Bardi

Exposição “*Primitivism in the 20th century art: affinity of the tribal and the modern*”, MOMA, curadoria de William Rubin e Kirk Vanerdoe

1988 - Exposição “África Negra”, MASP, curadoria de Lina Bo Bardi

1989 - Exposição “*Magiciens de la terre*”, Centre Pompidou e Grand Halle de la Villette, curadoria de Jean-Hubert Martin

BIBLIOGRAFIA

I ENCONTRO NACIONAL DE ALFABETIZAÇÃO E CULTURA POPULAR / RESOLUÇÕES. Em: FÁVERO, O. (org.). **Cultura Popular Educação Popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ALVES, Elder Patrick Maia. O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os Anos 50 e 60. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, edição dupla, nº 12, jan./dez., 2013, pp. 131-152.

ANTEPROJETO DO MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA, redigido em março de 1962. Em: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.) **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. Em: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; FAGUNDES, Maurício Cesar Vitória. Cultura popular e educação popular: expressões da proposta freireana para um sistema de educação. **Educar em Revista**, [S.L.], n. 61, p. 89-106, set. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.47204>.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHASTIDE, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos: Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, jan. 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>. Acesso em: 06 jul 2022.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CORREIA, Patricia. Arte Indígena, Arte Brasileira e a História a Contrapelo de Mário Pedrosa. In: PUCU, Izabela; BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito (org.). **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 471-502. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2022.

CPC DA UNE / Manifesto de 1962. Em: FÁVERO, O. (org.). **Cultura Popular Educação Popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

EID, Vilma (org.). **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos**. São Paulo: Editora Wmf, 2018.

ESPADA, Heloisa. Arphael, Raefal, Rapheld, Rafaeldo, Raphael: a integridade da linha. Em: ESPADA, H.; NAVES, R. (org.). **Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro**. [S.l.]: IMS, 2012.

ESPADA, H.; NAVES, R. (org.). **Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro**. [S.l]: IMS, 2012.

FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura Popular / Educação Popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

_____. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022.

FROTA, Lélia Coelho (coord.). 1987. **Brasil - arte popular hoje**. Rio de Janeiro: Publicações e Comunicações LTDA.HILLER

_____. Artesanía: tradición y modernidad en un país en transformación. **Revista Artesanías de América**, Cuenca, n. 46-47, p. 25-60, ago 1995. Disponível em: <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1387>. Acesso em: 17 nov. 2022.

_____. **Pequeno Dicionário da Arte Popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros; vida, verdade e obra**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Popular Posta em Questão**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1965.

HALL, Jane. Lina Bo Bardi, O intelectual orgânico e a revista Habitat. Em: PEDROSA, A.; CUY, J.E.C.; GONZÁLEZ, J.TOLEDO, T. **Lina Bo Bardi: Habitat**. São Paulo, MASP, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 - 1970**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

LATORRACA, Giancarlo. **Maneiras de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. Aurelino. Em: EID, V.; MONTE-MÓR, G. (coord). **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. Batista de Freitas no MASP. Em: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo, MASP, 2016.

MESQUITA, Tiago. Parece um mistério, parece um cemitério. Em: PEDROSA, A; OLIVA; F; MOURA; R. (org.) **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo: MASP, 2016.

MONTES, Maria Lucia. Aurelino dos Santos: Frente ao mar do infinito. Em: MONTES, Maria Lucia. **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MOURA, Rodrigo. Agostinho Batista de Freitas, São Paulo. Em: PEDROSA, A; OLIVA; F; MOURA; R. (org.) **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo: MASP, 2016.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. Em: MONTES, Maria Lucia. **Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. Emygdio de Barros: o sol por testemunha. Em: ESPADA, H.; NAVES, R. (org.). **Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro**. [S.l]: IMS, 2012.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. In: **Encontro Regional da Associação Nacional de História do Rio de Janeiro: Memória e Patrimônio**. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. 2020. 276 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e Crítica de Arte, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf. Acesso em: 23 jul. 2022.

_____. O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 14–31, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663905. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663905>. Acesso em: 17 nov. 2022.

PAPE, Lygia Carvalho. **Catiti-Catiti: na terra dos brasis**. 1980. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/5575>. Acesso em: 17 nov. 2022.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). **A mão do povo brasileiro: 1969/2016**. São Paulo: Masp, 2016.

_____. A mão do povo brasileiro, 1969/2016. Em: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo, MASP, 2016.

PEDROSA, Mario; MAMMI, Lorenzo (org.). **Arte. Ensaio: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREIRA, Juliano Aparecido. A Didática dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os Conteúdos da Modernidade e da Identidade Local (1960-1964). Em: **Docomomo 5th Seminar**, São Carlos: Brasil, 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br>. Acesso em 17 nov. 2022.

RICARDO, Sérgio. **Vou Renovar**. [S.l.]: Warner Music Brasil Ltda.: 2012

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da televisão**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. Em: PEDROSA, A.; TOLEDO, T. **Agostinho Batista de Freitas, São Paulo**. São Paulo, MASP, 2016.

QUINTELLA, Pollyana. **Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna**. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em:

https://www.pollyanaquintella.com.br/_files/ugd/158ef8_a62253c0392946b692bde6dcd98abf5c.pdf. Acesso em 23 jul. 2022

QUINTELLA, Pollyana. Alegria de Viver, Alegria de Criar: a experiência da arte como modo de vida In: PUCU, Izabela; BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito (org.). **Mario Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 471-502. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2022.

SOUZA, Andre Felipe Batistella; ALVES, André Augusto de Almeida. Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 78-98, 2018. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/623/338>. Acesso em: 29 out. 2022.

STOREY, John. **Teoria Cultural e Cultura Popular**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat**: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. 2007. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, University of São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.16.2007.tde-14052010-102629. Acesso em: 2022-10-28.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. Em: **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raynold. **Keywords**. New York: Oxford University Press, 1983

WEFFORT, Francisco C. Educação e Política: reflexões sociológicas sobre uma pedagogia da liberdade. Em: **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

ZÍLIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**: artes plásticas / literatura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.