

Francine Barbara Maia de Oliveira

A ARTE NA BIENAL NAÏFS DO BRASIL 2012

CELACC/ECA - USP

2013

Francine Barbara Maia de Oliveira

A ARTE NA BIENAL NAÏFS DO BRASIL 2012

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação do professor Doutor Wilton Garcia.

CELACC/ECA – USP

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família que me auxiliou e me tranquilizou ao cuidar da minha filha Maria Antonia ao longo de todo curso de especialização e estudo para produção desse artigo. Ao Museu do Folclore de São José dos Campos que me proporcionou as experiências que foram impulsionadoras para essas reflexões.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
DESCREVENDO O OBSERVADO	8
REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	16
REFERÊNCIAS	22

A ARTE NA BIENAL NAÏFS DO BRASIL

Francine Barbara Maia de Oliveira¹

Resumo

Este artigo tem como objeto de análise a Bienal Naïfs do Brasil e parte do questionamento sobre o conceito de arte adotado pela equipe de profissionais que idealizaram décima-primeira edição. A metodologia utilizada foi a observação das obras selecionadas e dos textos da curadora e da equipe de júris, a descrição das principais ideias que compõem os textos e a reflexão sobre os pontos observados. Ficou evidente o desconforto da equipe idealizadora referente às definições conceituais existentes sobre arte naïf; buscou-se, assim, uma melhor definição – arte popular – e estabeleceram-se características para tal classificação. Contudo, tais características reafirmam uma forma de concepção de mundo, sob a influência de uma ideologia capitalista, a qual classifica os objetos e pessoas de forma hierárquica, reforçando assim a relação dicotômica arte culta X inculta.

Palavras chaves: Bienal Naïfs, arte popular, arte naïf, cultura popular.

Abstract

This article aims at analyzing the Bienal Naïfs do Brasil. We start up by questioning the concept of art adopted by the team of professionals who conceived the eleventh edition. The methodology used consisted of the observation of the selected works and the curator and jury's texts; the description of text main ideas, and the reflection upon the observed aspects. The analysis revealed the team's discontent regarding the existing conceptual definitions of naïf art. A better definition was proposed –popular art, and features for such classification were established. However, such features reaffirm a world conception that reflects the capitalist ideology that classifies objects and people hierarchically, thus reaffirming the dichotomous relationship of cultured vs. uncultured art.

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos no Centro de Estudos Latino-Americanos de Cultura e Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da mesma universidade, orientanda do Prof. Dr. Wilton Garcia, atualmente é gestora do Museu do Folclore de São José dos Campos.

Keywords: Bienal Naïfs, popular art, naïf art, popular culture

Resumen

Este artículo se propone analizar la Bienal Naïfs de Brasil, y parte del cuestionamiento del concepto de arte adoptado por el equipo de profesionales que diseñó la decima primera edición. La metodología utilizada consistió en la observación de las obras seleccionadas y de los textos de la curadora y de los jurados; la descripción de las principales ideas que componen los textos, y la reflexión sobre los puntos observados. Se hizo evidente el desagrado por parte del equipo idealizador con relación a las definiciones conceptuales existentes sobre el arte naïf. Se buscó una mejor definición – arte popular, y fueron establecidas características para tal clasificación. Sin embargo, tales características corroboran una concepción del mundo influenciada por una ideología capitalista que clasifica los objetos y personas de forma jerárquica, reafirmando así la relación dicotómica arte culta vs inculta.

Palabras clave: Bienal Naïfs, arte popular, arte naïf, cultura popular.

Introdução

O campo de interesse aqui proposto é a chamada cultura popular. A motivação para tal interesse vem da experiência profissional na gestão do Museu do Folclore de São José dos Campos. Trata-se de um museu criado em 1997, após anos de trabalho desenvolvido pela Comissão Municipal de Folclore de São José dos Campos, sob a influência conceitual da folclorista Angela Savastano, cientista social formada pela Escola de Folclore de São Paulo, aluna dos folcloristas Rossini Tavares de Lima e Julieta de Andrade. As ações desenvolvidas pelo Museu do Folclore têm como base o conjunto conceitual e referencial proposto pela Carta do Folclore Brasileiro, de 1995, e as Recomendações sobre Salvaguarda do Folclore, emitidas pela UNESCO em 1989.

Nesse contexto profissional, o Museu do Folclore realizou em 2012 uma atividade de formação chamada Arte e Alteridade: Cultura Popular, um curso estruturado em oito encontros, coordenado pela antropóloga e professora da UERJ

Cascia Frade. Um dos encontros, sob a temática Arte Popular, foi ministrado pelo pesquisador antropólogo Ricardo Lima, profissional que coordenou por mais de 20 anos o programa da Sala do Artista Popular do Museu Edson Carneiro, no Rio de Janeiro.

Partindo desse contato com as ideias e propostas de Ricardo Lima e da experiência profissional de gestão do museu, assim como da experiência pessoal de nascer e viver no Vale do Paraíba, interior do estado de São Paulo, convivendo assim com artistas ditos populares, mas não reconhecidos socialmente e desvalorizados pela sua produção artística, este artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão acerca do conceito de arte popular.

Com a finalidade de delimitar o campo de estudo, por meio de um recorte da realidade social, a 11ª edição da Bienal Naïfs do Brasil 2012 – Além da Vanguarda, realizada no SESC Piracicaba, será o objeto de estudo desse artigo. Esse objeto foi definido levando-se em consideração a importância histórica dessa mostra no campo das artes populares e o seu alcance geográfico. A Bienal Naïfs do Brasil 2012 ocorreu no período de oito de agosto a nove de dezembro e contou com 536 obras apresentadas, duas de cada artista, representando 20 estados brasileiros. A maioria dos trabalhos foi elaborada com óleo ou acrílico e teve pouca utilização de materiais comuns em obras de arte popular (cerâmica, pedra e madeira) e abordou temas recorrentes, como paisagens rurais e urbanas, festas populares (folclóricas e religiosas), cenas do cotidiano e representações de problemas sociais e ambientais atuais.

As Bienais Naïfs do Brasil tiveram início no ano de 1986, através do projeto *Cenas da Cultura Caipira*. Nesse projeto, o SESC Piracicaba apresentou a primeira iniciativa de realizar uma mostra de arte naïf com o objetivo de proporcionar espaço à criação dos artistas ingênuos, espontâneos, instintivos ou ainda rotulados como naïfs de todo o país. A iniciativa, também focada na difusão e valorização dessa linguagem artística, contou com a *Mostra Nacional de Arte Ingênuo e Primitiva* apresentando 38 obras de 19 artistas. Até o ano de 1988 a mostra continuou no projeto citado e a partir dessa data prosseguiu de forma independente. Foi em 1991 que a mostra ganhou maior visibilidade e teve a participação de aproximadamente 50 artistas com mais de 100 obras expostas. Em 1992, a mostra, denominada Arte Ingênuo e Primitiva – Mostra Internacional, tornou-se uma Bienal e foi premiada como o Melhor Evento de Artes Visuais do Interior do Estado pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Foi na sétima edição, no ano de 2004, que a concepção da Bienal Naïfs Brasil sofreu alterações significativas, e críticos de arte foram convidados a conceber as propostas curatoriais. A adição de uma sala especial à mostra – um espaço para exposições temáticas de menor escala que a Bienal –, proporcionou a participação de artistas contemporâneos, ampliando o diálogo da arte naïf com outras linguagens artísticas.

Entender a proposta institucional do SESC São Paulo para essa mostra e como o grupo de profissionais envolvidos (curador e júris) na 11ª edição da Bienal Naïfs compreende a arte naïf são as questões que este artigo se propõe a analisar. É necessário entender aqui, no entanto, a arte naïf como uma classificação que se insere numa classificação mais ampla, que é a arte popular. Dessa forma, a finalidade deste estudo é refletir, por meio do estudo dos textos do curador e da equipe de júris, sobre a seleção das obras e dos artistas participantes dessa edição e sobre o que estrutura conceitualmente a proposta de cada profissional envolvido na mostra. Para tanto, o percurso metodológico será a observação das obras e artistas, o estudo dos textos dos profissionais envolvidos, a descrição do observado e uma discussão sobre o objeto deste artigo.

A formulação provisória aqui levantada é a de que, nesta edição da Bienal, há um desconforto sobre a definição do conceito de arte naïf, sobre os critérios para enquadrar as obras nessa categoria e os limites que a ela se impõem. Contudo, a reflexão elaborada sobre o conceito de arte naïf e esse desconforto permanece na superficialidade ao não estabelecer relações entre o conceito de arte popular e a sociedade, ou seja, não há uma reflexão acerca da relação entre esse conceito e a estrutura social. Compreendendo a sociedade como um campo simbólico mediado por disputas de grupos sociais, podemos entender também que tais conflitos se dão em prol de uma hegemonia cultural, por meio da qual determinados grupos, através da imposição de valores estéticos, estabelecem superioridades entre manifestações e produtos culturais. E entendendo que as artes, segundo o pensamento de Canclini (2011), são “instrumentos de compreensão, reprodução artística e transformação social de um determinado segmento social ou mesmo de indivíduos” nesse contexto as artes podem ser entendidas de forma distinta das outras artes clássicas, sendo, a primeira categoria, mediada pela tensão entre os grupos da sociedade que impõem e definem a valorização simbólica de algumas manifestações artísticas. Para a compreensão da arte

popular e de suas especificidades, é fundamental estabelecer sua relação com a estrutura social.

Assim, a hipótese aqui levantada é que a proposta dessa edição da Bienal questiona os limites conceituais da arte naïf, mas não aprofunda a reflexão, deixando de incluir os processos socioeconômicos no campo de compreensão da arte popular, não estabelecendo, assim, uma relação entre a produção simbólica e a estrutura social.

Descrevendo o Observado

No desenvolver histórico das ações do SESC, faz parte da proposta institucional o diálogo entre as linguagens artísticas, o trânsito entre o tradicional e o contemporâneo, o popular e o erudito. Conforme escreve Danilo de Miranda, diretor regional do SESC São Paulo, ao citar a política cultural do SESC,

os limites entre o que se define por cultura popular e por cultura erudita são permanentemente flexíveis. Há uma igualdade de ofertas no conjunto específico das expressões artísticas, evidentes na valorização das manifestações tradicionais, no trânsito que vai do local até a pluralidade cultural ultrapassando, muitas vezes, os contornos nacionais nas ações experimentais e na realização de grandes eventos. (MIRANDA, 2006, p.07)

Dentro dessa concepção, o SESC objetiva, ao propor a organização das Bienais Naïfs, “conceber espaço para uma cartografia da produção artística e a missão de redefinir critérios para uma fazer artístico mais democrático” (MIRANDA, 2006:p07). Para a concretização da 11ª edição, foi composta uma equipe que contou com os seguintes profissionais: Kiki Mazzucchelli, responsável pelo recorte curatorial; júri de seleção e premiação – Edna Matosinho de Pontes, Juliana Braga, Marta Mestre e Paulo Klein; Ana Paula Pontes, responsável pelo projeto expográfico. Ao descrever e desvendar as ideias e conceitos dos profissionais envolvidos nessa equipe técnica, por meio do estudo do catálogo da mostra, será possível compreender, ao longo deste artigo, a proximidade, o trânsito e o diálogo entre as culturas populares e eruditas e as linguagens artísticas, proposta esta tão almejada pelo SESC São Paulo.

Segundo o regulamento da 11ª edição, a Bienal foi composta pelo conjunto de obras selecionadas pelo júri especializado, uma sala especial proposta por curador convidado, ateliês abertos, oficinas, cursos, palestras, visitas orientadas e apresentações artísticas. Como incentivo e valorização dos trabalhos dos artistas selecionadas pelo júri, o SESC concede três possibilidades de premiação, sendo elas: Prêmio Destaque-

Aquisição, para dois artistas e suas obras respectivamente, no valor de seis mil reais, sendo as obras, posteriormente, incorporadas ao acervo do SESC; Prêmio Incentivo para cinco artistas e suas respectivas obras; e Menções Especiais – certificados de menções especiais concedidos aos artistas que se destacaram no processo de seleção do júri (esse prêmio respeita o critério de liberdade do júri).

Segundo Kiki Mazzucchelli (2012, p. 13), curadora da 11ª edição da Bienal Naïfs do Brasil, em busca da ampliação da interlocução entre a produção de origem popular e a arte contemporânea, essa edição inovou ao compor num mesmo espaço, através do projeto expográfico e do desenho curatorial, as obras selecionadas, as obras premiadas e as obras participantes da sala especial, desestruturando os compartimentos físicos.

Desde 2004 a mostra das “Salas Especiais” ficava isolada das obras selecionadas; dessa forma, havia um espaço para as obras participantes da Bienal e outro espaço para obras que compõem a exposição temática, demarcando as diferenças desses territórios artísticos. Já na edição em questão, vinte anos após a primeira, a proposta institucional do SESC era aproximar esses gêneros artísticos. Nesse contexto, segundo Kiki Mazzucchelli (2012, p. 13) o primeiro movimento de curadoria foi extinguir esses limites espaciais, com o objetivo de proporcionar uma experiência ao visitante que não tenha como referência a tradicional categorização da arte e eliminar possíveis distinções hierárquicas entre a mostra da Bienal e a mostra da sala especial, assim como o seu maior valor simbólico, definido pelo mercado das artes.

No regulamento da 11ª edição da Bienal Naïfs Brasil, consta como critério de classificação nesse gênero artístico a seguinte definição: artistas que “produzam obras caracterizadas pela estética naïf, isto é, que representem a criação primitiva, ingênua, espontânea, popular, além daquelas que incorporam a cultura visual do povo e suas representações”. A curadora Kiki Mazzucchelli, seguindo a orientação da colecionadora, pesquisadora e galerista Edna Matosinho Pontes, optou por utilizar a definição arte popular. Uma definição mais flexível que incluiria práticas artísticas com as seguintes características: obras que

se desenrolam fora dos grandes centros urbanos; se desenvolvem à parte do conhecimento erudito da arte ocidental e das vanguardas europeias do século XX; possuem algum tipo de ligação profunda com as necessidades imediatas de uma determinada comunidade, sejam ela de ordem religiosa, míticas, comercial, decorativa, prática, etc,

possuindo assim um caráter mais coletivo (MAZZUCHELLI, 2012, p.14)

Segundo a curadora, essa categoria de arte popular não é completamente distinta da conhecida arte contemporânea e também não é rigidamente definida, estática, ou seja, ela assume a possibilidade de processos artísticos extrapolarem as fronteiras estabelecidas. A curadora propõe a desestabilização dessas categorias por meio da proximidade física proporcionada pelo projeto expográfico da Bienal, e provoca esses questionamentos sobre os limites impostos para essas categorias.

Essa definição de arte popular, que leva em conta o local de ocorrência dessa expressão artística – fora dos grandes centros –, seu desenvolvimento à parte do conhecimento erudito e seu caráter de manifestação da necessidade de uma coletividade, é um dos fenômenos, no sentido de um acontecimento observável, problemáticos que será abordado na seção seguinte. Em síntese, essa abordagem parte da relação dicotômica Arte popular X Arte erudita, pois, por mais que, no discurso, se manifestem os limites fluidos das linguagens artísticas, quando se caracteriza a arte popular, essa relação dicotômica fica aparente.

Contraditoriamente, a curadora tem a pretensão de promover um diálogo e dirimir a hierarquia existente entre as linguagens artísticas, ao simplesmente descompartimentar fisicamente a mostra da sala especial e a mostra principal, ou seja, permitir que a mostra Além da Vanguarda e a mostra principal da Bienal convivam no mesmo espaço. No entanto, a curadora, ao refletir e determinar o conceito adotado para arte popular, não descompartimenta conceitualmente os limites da definição de arte popular e arte erudita, mantendo tal dicotomia.

Segundo a curadora, a proposta expográfica da mostra “Além da Vanguarda”, mostra esta que tem ênfase na arte contemporânea, não configura uma mostra concomitantemente à Bienal, mas tem como objetivo infiltrar-se cuidadosamente em meio à mostra principal, para integrar, incorporar as obras. Como Mazzucchelli (2012, p.14) descreve, “Além da Vanguarda é sua existência em relação às obras naïfs” .

Esse movimento de aproximação física das duas mostras é outro ponto problemático, sendo essa uma das principais propostas e até mesmo uma “inovação” curatorial na história das Bienais Naïfs do Brasil, pois a seleção das obras para a Além da Vanguarda e a seleção da mostra principal foram feitas em paralelo. Partindo de um mesmo conceito, mas sem diálogo no processo de seleção, a equipe de júris e a curadora não se relacionaram no processo de seleção das obras. Como a Mazzucchelli (2012,

p.14) declara, “para as surpresas as soluções foram buscadas na montagem expográfica”.

Assim, o questionamento que ressalta é: como propor um intenso diálogo expográfico e curatorial entre as duas mostras, e romper a hierarquia imposta às linguagens artísticas pelo mercado, quando a seleção das obras participantes foram feitas paralelamente e sem diálogo? Na seleção da curadoria foram incluídas 21 obras de dez artistas, sendo duas delas comissionadas, e contou-se com três artistas estrangeiros. Para essa seleção, o critério de base foi: obras capazes de suscitar diálogos e relações entre a arte contemporânea e a arte popular.

No texto “Uma Reflexão sobre a Bienal Naïfs do Brasil”, a jurada Edna Matosinho Pontes (2012) inicia tratando do termo utilizado para definir a arte que essa mostra apresenta. Para tal, recorre ao texto de Olivo Tavares de Araújo (2008), que demonstra a influência da Europa Oriental ao relacionar o termo “arte naïf” a todo artista menos contundente, ou seja, que domina recursos técnicos eruditos mas não possui reconhecimento. E nessa perspectiva técnica a pesquisadora questiona o termo “arte naïf”, pois, para ela, os artistas naïfs não dominam os recursos técnicos eruditos.

Diante da falta de consenso sobre a melhor terminologia, a autora perpassa pelo termo “primitivo”, mas o descarta por estar imbuído de valor negativo; “incito”, sinônimo de espontâneo, foi desconsiderado por ser pouco conhecido. Assim, a pesquisadora adota uma definição:

A tendência atualmente observada é usar o nome arte popular para caracterizar a produção artística não erudita. Isso não significa que seja a melhor definição, mas especifica com mais precisão o tipo de arte a que nos referimos e por isso foi adotada como a convencionalmente usada.

A concepção de arte popular como a expressão vívida da inventividade da alma do nosso povo e que através da sua fantasia reinventa a realidade a seu modo norteou o nosso trabalho como jurados da Bienal de 2012. (PONTES, 2012: p.16)

Segundo Pontes, o grupo de jurados estabeleceu algumas normas que nortearam a seleção. Uma delas foi a experiência e a formação do artista, que evita contradições entre a obra e o processo de formação do artista. Para esse exercício foram avaliadas as biografias dos artistas, através de um questionário ao qual eles responderam.



Artista selecionado. Tartaruga. Dança de Rua. Tinta esmalte sobre tela, 30x40cm

Nome: *Gerardo Alves da Silveira*
 Idade: *15-11-49* *62* ano Grau de escolaridade:

1. Porque você começou a se interessar por arte?
comecei a interessar por arte porque ro a prisão do pela história, e pelo colorido *Ensino Fundamental incompleto*

2. Trabalhar com arte é a sua atividade principal?
 Se não for, qual é a sua atividade principal (profissão)? *sim vivo de arte*

3. Onde você reside hoje é zona urbana ou rural? É o local onde você nasceu?
urbano naci em São Luiz do Paraitinga

4. O que você quer contar com seu trabalho?
meu trabalho retrata a cultura local de minha cidade e suas lendas

Faça um desenho ou escreva uma mensagem
meu nome é Gerardo Alves da Silveira conhecido por Gerardo Tartaruga naci 15 11 49 em São Luiz do Paraitinga com 9 ano comecei fazer figurinhas de barro com 15 anos fiz meu primeiro quadro era um bitorido gortei tanto que continuei e to até hoje

Tartaruga [Geraldo Alves da Silveira, São Luiz do Paraitinga, SP, 1949]

A equipe julgadora buscou considerar “a maestria da realização, a sensibilidade, a sinceridade da abordagem e a originalidade e deu destaque ao uso de técnicas e materiais pouco presentes nesta mostra” (PONTES, 2012, p.17). Para a jurada, a solução expográfica, e também proposta da curadora do Além da Vanguarda, ao integrar as obras de arte contemporânea e de arte popular “reforça a valorização da produção de artistas populares” (PONTES, 2012, p.17) e reafirma a necessidade de recompor a cisão que define a prática artística em mundos diferentes, separados. Saudável e desejável para a convivência da diversidade.

A definição adotada por Pontes para arte popular remete à mesma problemática apontada anteriormente sobre a relação entre arte popular e erudita. Há um incômodo no uso do termo “arte naïf”, pois, recorrendo à contribuição de Araújo, a pesquisadora discorda da ideia de que na arte naïf haja o domínio das técnicas eruditas, clássicas da história da arte. Assim, o que está fora da clássica história da arte ocidental se enquadra em arte popular.

Outro ponto em destaque refere-se ao critério de seleção das obras e dos artistas participantes, critério esse que busca a não contradição entre a produção artística e a identidade do artista. Pressupõe-se, assim, a busca por uma identidade essencial, não levando em consideração as mudanças culturais e sociais no final do século XX que interferiram concretamente na ideia de identidade. Na pós-modernidade, a identidade está bem distante da ideia de uma identidade essencial, fechada e não contraditória, como escreve Stuart Hall (2007). Esse ponto será desenvolvido mais adiante.

A crítica e historiadora de arte Marta Mestre, profissional que também integrou a equipe julgadora da mostra, define arte espontânea como a “produção visual que é realizada à parte do mundo institucionalizado da arte” (2012, p.19) e dá continuidade a sua ideia, citando as diversas nomenclaturas utilizadas para definir a arte espontânea:

Arte naïf, arte outsider, artbrut, rawart, folkart, arte visionária, ambientes visionários etc.; contudo, é uma mesma ordem de imaginário e crença, imagens que parecem ter saído de um Éden, acabado de descobrir. Sobrevivências de uma ‘história sem nome’ que nos chegam de forma avassaladora, intensa e disruptiva. (MESTRE, 2012, p.19)

Nesse contexto ela sugere dois questionamentos. O primeiro refere-se ao sentido da designação “Bienal Naïfs”. Para Marta Mestre, as produções que chegam às Bienais Naïfs, vindas de toda parte do Brasil, extrapolam esse universo da arte naïf, sendo esta uma definição muito limitada que não contempla a diversidade de procedências, sendo exemplos a arte indígena, a arte dos doentes mentais, a arte realizada em estados alterados de percepção e outras. Para dar continuidade a esse argumento, Marta (2012, p.20) utiliza o conceito de “fetiche” segundo Freud, pois entende que este seja um elemento que caracteriza a natureza das imagens naïfs. Segundo a autora, para Freud a imagem fetiche é estanque, inanimada, como se fosse uma paragem do olhar, constituída por um momento da história em que a imagem para. Fetiche é, ainda, um véu, uma cortina. A relação entre imagem fetiche e a arte naïf se completa quando o artista naïf utiliza a mesma fórmula para a elaboração de suas obras, fórmula essa que dá resultado e que constitui um movimento de repetição de elementos, que, por sua vez, é justamente aquilo que, para Freud, cria o fetiche.

Assim, para Marta, o termo “naïf” é parcial para caracterizar toda a produção que chega a Piracicaba e o seu uso limita pensar o futuro dessa Bienal. Marta, então, sugere um termo utilizado na Finlândia, onde passou, durante de uma viagem, por experiências no universo da arte espontânea, no ano de 2006: “ITE art”, que define da seguinte forma: “Itse Tehty Elama” que significa *self-made life* e institui a ideia de que a vida existe pela dimensão estética de cada um de nós.” (MESTRE, 2012, p.19)

A segunda reflexão que Marta propõe é sobre como a curadoria daria visibilidade para a arte espontânea. Devemos lembrar, aqui, que esse campo artístico viveu ao longo da história da arte um *apartheid*, que no entanto está sendo desfeito, mesmo com a presença de alguns paradoxos. Num primeiro caso, há um discurso segundo o qual, por serem privados da palavra, os artistas estão numa subalternidade, sempre representados pela voz de outro. Num outro caso, defende-se que a “emancipação reside numa restituição dos lugares e dos sujeitos de enunciação de modo a reconhecer e a desenvolver todas as consequências da ‘igualdade de inteligências’” (2012, p.21). Para a jurada, reafirmando a fala de outras pessoas, a arte espontânea deveria ser observada e conhecida com o seu autor ao lado, para contar sua estória.

Um dos pontos problemáticos da reflexão de Marta Mestre é a busca em relacionar, responder, ter referências em teorias freudianas. Lélia Coelho Frota, pesquisadora da arte popular brasileira, também fez esse percurso, mas com as contribuições de Jung. A interdisciplinaridade é sempre agregadora ao trazer para

reflexão contribuições diversas, mas o questionamento que aqui se faz é sobre a necessidade de buscar referências na psicanálise e na psicologia para explicar a arte popular como se os estudos sobre a cultura não pudessem dar conta desse objeto de estudo. Nesse sentido, pensando no foco deste trabalho, são relevantes as contribuições tanto das áreas de estudos sobre a cultura como da antropologia, como, por exemplo, as contribuições de Franz Boas, ao “compreender o indivíduo em sua cultura e a cultura como vivida por indivíduos” (FROTA, 1975, p.17). É interessante, ainda, perceber as intersecções das disciplinas, e como recurso metodológico, trabalhar a cultura em seu processo de hibridação – como define Canclini, “processos sociais em que se dão cruzamentos, intersecções, sem nos permitir estabelecer o caráter dessas intersecções ou dessas hibridações” (CANCLINI, 2006, p.9). Compreender a cultura de forma transdisciplinar, pensando as culturas nas suas especificidades e ao mesmo tempo em relação à estrutura de poder e divisão de classes, pensando, dessa forma, entre disciplinas, socioantropologicamente, como dizia Canclini.

Já no texto “Retorno ao Frescor Criativo”, o crítico de arte Paulo Klein (2012), também curador da Bienal Naïfs de 2004, faz uma ressalva importante quanto ao histórico da Bienal Naïf, ao referir-se à mudança de proposta que se deu a partir de 2004. Para Klein, nessa ocasião a Bienal contou com a mostra do segmento competitivo e, em conjunto, com uma mostra reflexiva, com o objetivo de promover o debate e as relações entre a arte naïf e outros segmentos das artes. Objetivo esse que se manteve nas edições seguintes e nessa 11ª edição.

Segundo Klein, a equipe de jurados considerou pertinente alguns critérios, como “eliminar a presença do naïf edulcorado, dos ingênuos inebriados em atmosfera falsa ou ainda réplica de outros criadores. (KLEIN, 2012, p.23) Segundo o crítico de arte, o resultado foi uma mescla da pintura de ingenuidade relativa, a arte dos outsiders e a dos mestres já consagrados.

Para finalizar essa seção, que tem como objetivo descrever as principais ideias e conceitos dos profissionais envolvidos nessa mostra e pontuar questões relevantes, trazemos o texto de Juliana Braga de Mattos, assistente de artes visuais da gerência de ação cultural do SESC São Paulo. Nesse texto, intitulado “O Sonho da Ingenuidade”, a júri apresenta indagações sobre o atual panorama da arte naïf ou ingênua no Brasil. A primeira delas refere-se à dissonância entre o conceito original e o uso atual, assim explicitando a impossibilidade de “enquadrar o termo como reflexo purista de produção

que escape aos tentáculos da comunicação de massa ou dos códigos do mercado de arte...” (MATTOS, 2012, p.25)

Outro questionamento vem da expectativa de encontrar uma essência dessa linguagem artística, que “fuja aos estereótipos ao mesmo tempo em que não represente mera mimese de valores postigos à cultura” (MATTOS, 2012, p.25). E se despojar de outra expectativa, ou seja, uma ideia pré-concebida de encontrar o artista ingênuo, isolado dos códigos de um mundo globalizado. A autora finaliza o seu texto reafirmando a proposta institucional do SESC de aproximação dos campos artísticos da arte popular e a contemporânea.

Nesse texto, Juliana Braga faz apontamentos relevantes para pensar contemporaneamente a arte popular, ao afirmar a impossibilidade de pensar a arte naif desvinculada do mercado de arte e sem influências da comunicação de massa. Pontua também a necessidade de se desvincular da busca de uma essência de arte naif e concomitantemente ler criticamente a produção atual.

Reflexões e Considerações Finais

Ao longo da sessão anterior, a partir da descrição dos textos da equipe que desenvolveu conceitualmente a mostra, elencaram-se pontos os quais serão a base para continuar as reflexões deste artigo. Com o intuito de retomar tais pontos, iniciamos com a posição institucional do SESC, ao afirmar a importância do trânsito entre a cultura popular e erudita, o compromisso em contribuir com a democratização do fazer artístico e, por meio da atuação de Juliana Braga, entender essas produções artísticas, num contexto contemporâneo, em que não é possível buscar identidades essenciais e muito menos tipos puros, e assim compreender tais produções artísticas num mundo globalizado, em que culturas influenciam culturas.

A equipe de júris e a curadora demonstraram a insatisfação com as classificações e categorias já instituídas. Há um uníssono em relação ao uso do termo “arte popular” e, dentro desse conceito, foram estabelecidos critérios de seleção: produções artísticas elaboradas fora dos grandes centros urbanos, à parte do conhecimento erudito; produções relacionadas com a necessidade de uma comunidade; obras condizentes com a formação do artista; busca pela sinceridade do artista; originalidade; espontaneidade.

Para complementar a reflexão sobre as características dessa categoria, “arte popular”, gostaria de trazer a contribuição de Ricardo Gomes Lima, com seu artigo

“Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?”, em que desenvolve um tema que tange ao foco desse texto, mas traz um argumento sobre a relação dicotômica entre saber e fazer, contribuindo assim para a reflexão que se pretende realizar. O autor inicia o artigo fazendo uma referência ao uso das palavras, sendo elas capazes de encobrir ou desvendar a realidade, podendo ser usadas como instrumentos de discriminação e hierarquização entre objetos, fazeres e pessoas.

Para Lima, a oposição entre elite e povo, representativa da fragmentação da sociedade em classes sociais, tem estreita relação com a dicotomia saber x fazer. O fazer é associado às camadas subalternas e o saber, o pensar, às camadas dirigentes.

Assim, supõe-se que tudo aquilo que advém da ação das elites é resultante de um conhecimento superior, é fruto do pensar, é o fazer artístico, negando-se às camadas populares da sociedade a capacidade de pensar, a possibilidade de conceber e se expressar racionalmente. A estas só resta o mero fazer...

Portanto na medida em que a ideologia capitalista dissocia o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente, vinculados à elite e ao povo, condena-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do fazer. (LIMA, 2010, p.22)

Para o autor, essa forma de concepção de mundo, que classifica os homens, as coisas e os fazeres, reproduz discriminações, confina as criações populares e produz espaço para as produções de origem erudita, feita por e para camadas dirigentes. Assim, determinadas características, como o urbano, o escolarizado, o erudito, o intencional e o sofisticado são o que qualifica e distingue a grande arte. As características que complementam essa oposição são as que qualificam a arte dita popular.

Nesse sentido, pode-se observar que as pontuações que caracterizam a arte popular para a equipe de profissionais que participaram da Bienal Naïfs do Brasil se aproximam dessas características que são fruto da divisão do trabalho e segmentação da sociedade em classes sociais, sob a influência da ideologia capitalista a que se refere Ricardo Lima. A ideia de espontaneidade, produção elaborada fora dos grandes centros, à parte do conhecimento erudito são características referenciais para a equipe de jurados e a curadora para definir a arte popular.

Ricardo Lima sugere, em função de uma análise social mais democrática e justa, que para

chegar à descoberta de categorias sociais plenas de significado, é necessário a observação interna do universo da arte dita popular. É

necessária a análise que venha a aferir quais são os modos de vida, os valores e as perspectivas dos indivíduos e grupos sociais que dão forma aos variados artesanatos e às múltiplas expressões de arte que se possa, com suas categorias, chegar a entendimentos da realidade que não sejam produtos de posturas etnocêntricas. (LIMA, 2010, p.24)

O que se quer afirmar, a partir dos conceitos propostos pela equipe de júris e pela curadora é que mesmo com o desconforto ao definir arte popular, os critérios instituídos para a seleção das obras participantes da Bienal dialogam com a concepção de mundo a que se refere Ricardo Lima, uma concepção que classifica e hierarquiza as produções artísticas, reafirmando assim a relação hierárquica entre arte popular e arte erudita. Angela Mascelani, pesquisadora e diretora do Museu Casa do Pontal, constata essa mesma observação ao pesquisar a arte dita popular e, ainda, observa que há uma compreensão limitada da arte, que não concebe a arte popular como contemporânea, como descreve abaixo,

Esse conjunto de fatores torna difícil delimitar o que seria o campo específico da arte popular. O que indica não somente que esta é uma noção em fase de elaboração, a respeito de formas de arte que ainda estão sendo conhecidas e compreendidas, como também que essas definições e a própria produção são dinâmicas, estando permanentemente sendo alteradas e negociadas. Mesmo quando exposições recentes, com curadorias diversas, demonstram seu crescente prestígio no âmbito dos museus, centros culturais, galerias e exposições internacionais, ainda é evidente a permanência de conflitos, expressos também pela dificuldade em assumir esse gênero como arte desadjetivada e contemporânea. O que confirma a manutenção, entre nós, de uma visão polarizada de arte (cultura X inculta) e a presença de tensões nas relações entre os diferentes grupos e camadas sociais. (MASCELANI, 1999, p.9)

As últimas duas citações, de Ricardo Lima e Angela Mascelani, trazem questões importantes para abordagem da arte dita popular. A primeira delas refere-se à análise da arte por meio da “observação interna do universo da arte dita popular” (LIMA, 2010, p.24), ou seja, compreender a cosmologia dos grupos e indivíduos produtores de arte, sem trazer para a análise outro referencial cultural, distinto do daqueles produtores, chegando assim a leituras mais próximas de tal realidade. Já a contribuição de Angela Mascelani traz para a reflexão a dificuldade de se conceber a arte dita popular como uma arte desadjetivada e contemporânea. Nesse sentido, pensar e estimular o trânsito e o diálogo entre as linguagens artísticas populares e contemporâneas, como foi colocado em diversas partes dos textos da equipe participante da Bienal Naïfs do Brasil, é algo

contraditório se entendermos a arte dita popular como contemporânea. Para exemplificar essa ideia, segue abaixo a transcrição de parte de uma entrevista entre a pesquisadora Lélia Coelho Frota e o artista Waldomiro de Deus, em 1984, em Osasco.

Waldomiro: - Acho que o pintor primitivo, ou ingênuo ou autodidata é ele se preocupar em criar o trabalho.

Lélia: - Você é um pintor brasileiro. Sem diferença. Você já chegou e sua obra vale por si mesma. Você não precisa de rótulos.

Waldomiro: - É verdade.

Lélia:- Quando a gente se refere aos pintores eruditos, você fala que Volpi é um pintor erudito? Não! Quando você fala da Tarsila, você fala: pintora erudita Tarsila? Não!

Waldomiro:- Não precisa.

Lélia: - Então, no seu caso, no caso do Chico Silva, de Antonio Poteiro, falam pintor primitivo? A meu ver, isso é uma forma de discriminação.

Waldomiro: - Isso é verdade, é verdade. Tá certa!

(WALDECK, 2010, p.24)

Um dos consensos entre os jurados foi relacionar a obra de arte com a identidade do artista, pois acreditam na necessidade de estabelecer coerências entre a obra e o histórico de vida do artista. Com esse critério definido para selecionar as obras participantes, ao desejar uma correspondência entre obra de arte e histórico de vida/identidade do artista, corre-se o risco de esperar a correspondência entre arte popular e cultura popular, ou ainda entre arte popular e artista proveniente de camadas populares. Esse aspecto é problemático por não se compreender as mudanças da sociedade moderna do final do século XX, as quais geraram uma alteração no conceito de sujeito e identidade. O sujeito pós-moderno, como afirma Stuart Hall (2007), formado e transformado constantemente pelo sistema simbólico de representação da estrutura social e institucional, compõe-se por várias identidades, abertas, inacabadas,

muitas vezes contraditórias, bem distantes da ideia de uma identidade essencial. Nesse contexto, pensar na impossibilidade de contradição entre identidade do artista e a representação simbólica da obra de arte, ou característica técnica da obra de arte, é não levar em consideração a realidade social existente, pois se deseja uma identidade essencial correspondente com uma obra de arte original.

Na busca pelo melhor termo para designar o campo de ação da Bienal Naïfs do Brasil, mesmo demonstrando-se o incômodo em relação ao termo adotado e a iniciativa de aproximação física das obras, manteve-se uma abordagem que não questiona profundamente o conceito da arte dita popular e muito menos rompe com a estrutura social e institucional que hierarquiza as coisas e pessoas no mundo. Assim, as denominações arte naïf, arte popular, arte ingênua, espontânea perpassam classificações simbólicas das artes definidas por uma classe dominante sem olhar com lupa o contexto social no qual essa linguagem artística se insere, com seus próprios códigos e definições. E dessa forma reafirma a dicotomia arte erudita X popular.

Como forma de finalizar este artigo, pode ser interessante pensar em uma nova proposta, a de acreditar numa outra forma de olhar a arte dita popular, ou seja, um olhar mediado por outro recurso metodológico, que leve em consideração os contextos culturais da produção artística e concomitantemente as estruturas sociais que a define, olhar a arte popular com a noção de hibridação e outros conceitos das ciências sociais, mas entendendo a arte como processo social mediado por cruzamentos e intersecções, como define Canclini. O que se propõe aqui, portanto, é olhar a arte dita popular entre disciplinas, olhar a expressão artística vinculada com o seu contexto cultural, com suas especificidades, não isolada, mas inserida na teia complexa de relações entre a estrutura social, o poder e a divisão de classes, definidoras de tal produção cultural.

REFERÊNCIAS

Bienal Naïfs do Brasil (catálogo), São Paulo: SESC, 2008.

Bienal Naïfs do Brasil (catálogo), São Paulo: SESC, 2004.

Bienal Naïfs do Brasil (catálogo), São Paulo: SESC, 2006.

Bienal Naïfs do Brasil – Regulamento 2012. Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/download/2012/folheto-regulamento_naif2012-1.pdf.

Acesso em 20 abr. 2013.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*, 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2011

_____. Estudos sobre cultura: uma alternativa Latino Americana aos cultural studies. *Revista FAMECOS*, n. 30, Porto Alegre, 2006.

Catálogos das Bienais Naïfs do Brasil. Disponíveis em:

<http://www.sescsp.org.br/bienalnaifs2012/pt/7/bienais-anteriores.aspx>. Acesso em: 20

abr. 2013.

FROTA, L. C. *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975

KLEIN, P. Retorno ao Frescor Criativo. In: *Bienal Naïfs do Brasil*. São Paulo: SESC, 2012.

LIMA, R. G. *Objetos: percursos e escritas culturais*. Coleção Cadernos de Folclore, v. 20, São José dos Campos, 2010.

MASCELANI, A. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28, Rio de Janeiro, IPHAN, 1999.

MATTOS, J. B. O Sonho da Ingenuidade. In: *Bienal Naïfs do Brasil*, São Paulo: SESC, 2012.

MAZZACHELLI, K. Além da Vanguarda. In: *Bienal Naïfs do Brasil*, São Paulo: SESC, 2012.

MESTRE, M. O Inesperado na Arte. In: *Bienal Naïfs do Brasil*, São Paulo: SESC, 2012.

MIRANDA, D. Nas Fronteiras das Culturas. In: *Bienal Naïfs do Brasil*. São Paulo: SESC, 2006.

PONTES, E. M. Uma Reflexão sobre a Bienal Naïfs do Brasil. In: *Bienal Naïfs do Brasil 2012*. São Paulo: SESC, 2012.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a; 2005.

WALDECK, G. *Pintura Coleção Mario Schenberg*. Rio de Janeiro: Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular, 2010.