

Imagens de um mundo distante

Maria Angélica Melendi

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

Há um mundo perdido para nós, um mundo inalcançável. Por mais que o desejemos jamais poderemos atingir – sem perda, sem resto, sem enganos –, a lúcida inocência, as vibrantes algaravias, as luminosas sínteses da arte dos iletrados. Uma arte que é definida apenas a partir da origem dos seus produtores: o povo – um vasto conjunto no qual se agrupam e se confundem indígenas, quilombolas, agricultores sem terra, trabalhadores rurais e urbanos, proletários, desempregados, doentes mentais e favelados – que compartilha apenas a pobreza e a subalternidade.

Sendo produzida pelo povo, essa arte abre-se para um campo de sentido vasto, que escamoteia, muitas vezes, um matiz pejorativo. Enquanto pensamos que a arte erudita está obrigada a se renovar constantemente, a arte popular parece condenada a permanecer fiel a uma essência de verdade e pureza, sem se afastar jamais dos seus valores verdadeiros nem da sua autenticidade primordial. Daí a crença, partilhada por muitos, de que a arte popular pertenceria ao passado – sobreviveria, apenas, como relíquia de um mundo arcaico, evocação nostálgica de tempos longínquos e lugares distantes – enquanto a arte erudita estaria projetada para o futuro. Um olhar mais cuidadoso permite constatar que a produção popular é perfeitamente capaz de assimilar câmbios e elaborar perguntas e respostas de acordo com suas próprias necessidades e no seu próprio ritmo.

Se pensarmos, pelo menos desde o século XVIII, que a arte erudita nutre-se da fonte popular num processo complexo de trocas, apropriações, roubos e pilhagens, percebemos que o discurso ordinário costuma-se se esque-

cer ou esconder, quase sempre, que este fenômeno modesto e subalterno é capaz de contaminar, comover e ampliar o campo de ação e formalização da chamada grande arte.

Estudar a arte popular significa, muitas vezes, perambular como um estrangeiro por um território de estranhamentos. O estudioso que se proponha a falar sobre essa produção teria que transitar e manter sempre em foco, ao mesmo tempo, a cultura de massas, a arte não escolarizada e a arte do sistema de arte.

Lélia Coelho Frota, experiente pesquisadora da arte popular do Brasil, aborda a questão desde finais da década de 70, quando publica, pela Funarte, *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Nos anos seguintes estenderia suas pesquisas ao trabalho de artistas eruditos como Ataíde, Burlle Marx e Guignard, sem deixar de lado, porém, seu interesse pelo popular.

Ao folhear as páginas do *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, nos encantamos com as belas imagens que o ilustram: admiramos as perfeitas harmonias geométricas, o cromatismo vibran-

te dos trabalhos estudados. Logo no primeiro parágrafo da introdução, a autora parece delimitar o campo da sua pesquisa à “vida e [a]o trabalho de indivíduos procedentes de camadas pobres” (p.15). Mais tarde esclarece que a denominação “popular” é polissêmica, pois “abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas” (p.16). Essas camadas – bóias-frias, comerciários, bancários, pescadores, agricultores, moradores do subúrbio – se alinhavam à palavra popular através de aspectos subentendidos: a não-escolarização, o analfabetismo, enfim, a exclusão.

O dicionário se organiza em verbetes biográficos e temáticos. Nos primeiros debulham-se, como vidas de homens infames, as vidas dos artistas do povo. Um punhado de palavras para narrar um elenco de vidas simples, iluminadas apenas pela quase milagrosa feitura desses objetos que chamamos de arte. A filiação de humilde genealogia, o município e o estado natal, as relações laborais, as even-



tuais migrações, as exposições, a inclusão das suas obras em museus ou coleções particulares. São histórias subalternas onde se esclarece a relação do indivíduo com a arte a partir de uma herança familiar ou tradicional ou, ainda, nascendo e crescendo de uma relação, sempre costurada pelas margens, do artista do povo com um artista ou uma cultura erudita. Lafaiete Rocha “de família pobre, de menino fazia bonecos de barro para brincar” (p.271); os integrantes da família Julião de Prados, MG “se voltarão integralmente, a partir do bom êxito de Itamar, para a escultura em madeira” (p.262); Agnaldo foi “vigia no estúdio do escultor, gravador e desenhista Mário Cravo Júnior, em Salvador. Incentivado por esse artista (...)” (p.38); Madalena Santos Reinbolt foi “estimulada por Lota Macedo Soares, de quem foi caseira em Petrópolis” (p.289). Dessa maneira a autora vai traçando os tortuosos percursos que a arte do povo vai seguindo, integrada num cotidiano que desconhece narrativas canônicas ou circuitos globalizados.

Os percursos de esse fazer são traçados com delicadeza e argúcia, sobre tudo no que se refere à criação e ao desenvolvimento de imaginários familiares. Mestre Vitalino, G. T. O., Itamar Julião e tantos outros dão início a uma iconografia que aos poucos vai se transformando em processo coletivo. Os membros da família ou da comunidade dedicam-se à criação de figuras de cerâmica, esculturas labirínticas, animais de madeira, seguindo a maneira delineada pelo antecessor, mas também a enriquecendo com aportes pessoais.

A forma de dicionário, escolhida pela autora, não a impede de abordar as complexas relações de repetição que excedem a preocupação pelo autoral ou original e que tenderiam a inserir as obras no campo amplo da cultura ordinária. O fazer, atravessado pela tradição, perpetua-se na renovação das tradições. Um modo de vida que é, na maioria das vezes, uma maneira de sobreviver.

Uma questão percorre a leitura do livro: quem consome a arte popular e

por quê? Sem dúvida, os produtos populares têm maior atenção nas esferas hegemônicas que nos seus próprios âmbitos, já como simples souvenirs turísticos, já como objetos de decoração ou até curiosidades antropológicas; vale reiterar que nos verbetes do dicionário se especificam as exposições nacionais ou internacionais das quais os artistas participaram e os museus ou coleções particulares que abrigam suas obras. Sabemos, por outro lado, que a produção desses trabalhos é estimulada pelo mercado de arte, pelos colecionadores e, ainda, por campanhas sociais de inclusão que visam promover a comercialização desses objetos no Brasil e no exterior. Lélia Coelho Frota está atenta a essa problemática e questiona a “virulenta mercantilização dos produtos artísticos, em tempos de globalização” (p.24), que determinaria o valor de mercado da arte popular baseado apenas nas suas qualidades formais, sem preocupação nenhuma com os seus autores. A autora destaca também a enorme diferença de preço existente entre as obras populares e as eruditas e a conseqüente situação de penúria em que vivem esses artistas, inclusive os que alcançam notoriedade.

Os verbetes temáticos incluem, sem pretensões de esgotá-los, os grandes eventos comunitários e as manifestações da religiosidade popular. Neles, a obra popular, compartilhada e renovada interminavelmente, é inserida em tradições vivas: o carnaval, o futebol, as festas e folguedos, o cordel, os ofícios e invenções do cotidiano.

O olhar sagaz da autora adivinha genealogias, restitui intensidades, atravessa abismos: nas colchas das mulheres dos pescadores de Parati, RJ, Lélia vê uma “composição inteiramente construtiva” (p.21); nos bares de Salvador, BA, encontra “uma geometria sensível de banquetas de arrumação permutável” (p.21).

Esses comentários, afetivos e entusiasmados, podem puxar um fio que nos ajude a compreender melhor o impulso que a levou a compilar este *Pequeno dicionário da arte do povo bra-*



sileiro. O assombro constante da estu-
diosa, reclusa nos seus saberes, ante a
multiplicidade da vida, lá fora, onde
esses saberes lhe servem, apenas, para
sinalizar artistas e obras, estabelecer
relações e, sobretudo, semear dúvidas.
O fascínio da intelectual que, ao jogar
um feixe de luz sobre essas vidas obs-
curas, as revela, exuberantes de vitali-
dade e engenho.

Vemos, então, lemos essas histórias
ordinárias que a autora resgata do es-
quecimento. Se a inclusão de Arthur
Bispo do Rosário, do Profeta Gentileza
ou de Mestre Didi no campo do po-
pular não chega a provocar estranheza,
imediatamente pensamos na obra de
Emmanuel Nasar, de Rubem Valentim,
de Marcos Coelho Benjamim, de
Fernando Lucchesi, de Marepe, de tan-
tos outros, obviamente ausentes do
dicionário, mas presentes no intermi-
nável diálogo de lembranças e deslem-
branças, cumplicidades e paixões que
se tece entre a arte e os artistas.

Desse imaginário raro e, ao mesmo
tempo, entranhavelmente familiar que
o *Pequeno dicionário da arte do povo
brasileiro* registra, quero destacar o fas-
cínio provocado pela persistência enig-
mática das esculturas do *Homem-ca-
valo* e do *Homem-boi* de Lafaiete Rocha,
“vaqueiro, lenhador, engraxate, carpin-
teiro, pedreiro e pintor de paredes” e a
estranheza irredutível de *O braço de
Airton Senna* de Fernando da Ilha do
Ferro, “que nunca aprendeu a escrever
o nome”, mas que construiu essa peça
magnífica que é, ao mesmo tempo, ex-
voto, atabaque e “*marmitta térmica para
usar em suas caçadas*” (p.191).



Maria Angélica Melendi é professora
de Crítica da Arte na Universidade
Federal de Minas Gerais.