

CHAVES CONCEITUAIS E HISTÓRICAS NA CONSTITUIÇÃO DE ARTE E ARTISTA POPULAR NO BRASIL

Leda Guimarães

RESUMO

Este texto busca problematizar concepções naturalizadas sobre arte e artista popular com o auxílio de Ana Mae Barbosa e Lélia Coelho Frota. As duas autoras fornecem chaves conceituais que ajudam a situar “arte e artista popular” como construções históricas e que acontecem no Brasil no contexto do século XX e tendo o modernismo como importante deflagrador para a “descoberta” da arte e do artista popular. Procurei situar concepções das duas autoras, exemplificando visualmente suas proposições e também indicando como a atuação delas contribui para repensar o próprio campo que ajudam a construir. Finalizo o texto encaminhando algumas reflexões sobre possibilidades do trabalho com arte e cultura no ensino de arte, especialmente no intercruzamento com os fazeres artísticos e pedagógicos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte e artista popular. Arte do povo. Desejo de biografia. Modernismo. Circuitos culturais.

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história, diferentes definições de arte têm criado debates entre críticos e historiadores, levando a polarizações como: de um lado, fazeres reconhecidos como “Arte” (com A em maiúsculas).

culo) e, do outro, vários fazeres humanos não reconhecidos como arte, tais como: artesanato, ofícios, trabalhos manuais e outras nomenclaturas mais atuais. Os discursos classificatórios e dicotômicos podem ser danosos mesmo quando aparentemente enaltecem o popular, seja a produção ou a seus produtores chamando-os de ingênuos, autodidatas, primitivos, e outras denominações presentes nos discursos artísticos, estéticos, culturais e pedagógicos.

Outra questão que merece atenção é a relação a-histórica em que se coloca a chamada arte popular, como se assim existisse independente de fatores sócio-históricos, econômicos, culturais etc. Este texto propõe um exercício de problematizar esse discurso naturalizado por meio de duas chaves conceituais elaboradas por duas autoras que se dedicaram à reflexão e ao estudo da chamada arte popular brasileira.

2 ANA MAE BARBOSA - “ARTE DO POVO”

Ana Mae Barbosa é a criadora da Abordagem Triangular, que mudou os rumos da arte educação no Brasil. Professora aposentada da Universidade de São Paulo (USP), continua ativa ensinando, orientando e pesquisando sobre a história do ensino de arte no Brasil e, também, sobre processos interculturais. Na sua luta pelo ensino de arte, Ana Mae argumenta que seu ensino nas escolas incentiva a criatividade, facilita o processo de aprendizagem e prepara melhor os alunos para enfrentar o mundo. A preocupação e o interesse pelas questões do “popular” estão diretamente relacionados a suas questões educativas em um sentido mais amplo, filosófico e epistemológico de uma proposta política para o ensino das artes no Brasil. A professora acredita que, hoje, o ensino de arte esteja “muito mais político”, e ressalta a necessidade de se aliar “arte popular” e “arte das elites” no contexto da aprendizagem da arte.

A trajetória de Ana Mae passa por momentos históricos nos quais as questões do popular estavam na agenda de intelectuais ativos e criativos. Segundo ela, “[...] ter Paulo Freire como mentor, Aloísio Magalhães como inspiração e Abelardo Rodrigues como guia dos valores da Arte canônica e popular, me levou a trabalhar não só com a Arte do Povo, mas também com a Cultura Visual do Povo desde a Escolinha de Arte do Recife [...]” (BARBOSA, 2010, p.2). Lembra, ainda, que Aloísio foi o *designer* que flexibilizou no Brasil o internacionalismo da Escola de Ulm, preconizando entre nós a ideia de relacionar os códigos internacionais com o popular. Segundo Ana Mae, esse momento efervescente no qual se pensava nas matrizes da arte do povo integradas aos códigos eruditos foi interrompido em 1964, com o Golpe Militar.

Ana Mae Barbosa prefere chamar arte popular de “cultura visual do povo”. Ou melhor, de “culturas visuais do povo”, pois, como ela mesma explica, “[...] tanto em educação como em arte, pluralizar é preciso, se pensamos dialeticamente e operamos multiculturalmente” (BARBOSA, 2011). Dentro desse campo, propõe três possibilidades de entendermos esse vasto repertório: (1) Arte do povo; (2) Arte das minorias ou cultura visual do povo e (3) Estética das Massas.

- a) **Arte do Povo** segundo a autora é assim **reconhecida pelos críticos** como a arte dos produtores e produtoras que vêm das classes trabalhadoras e **que reconhecem a si mesmos** como artistas. (ex: Vitalino e outros).
- b) **Arte das minorias e estética do povo ou cultura visual do povo** - aplica-se ao produto que tem alta qualidade estética, mas não é codificado como arte pela cultura dominante e os/as criadores/as não se consideram artistas. Por exemplo: os trabalhos realizados com latas, as confeitarias de bolo e outros mais.

- c) **Estética das massas** (no plural) quando é relacionada com valores visuais dos grandes mitos e das manifestações populares, como o Carnaval e os rituais de Candomblé.

Neste texto vamos nos deter na produção que ela chama Arte do Povo, para depois relacioná-la com o que Lélia Coelho Frota chama de desejo de biografia. Na definição “arte do povo”, Ana Mae traz um duplo movimento de reconhecimento. Primeiro porque indica a ação de outros atores, os críticos, no reconhecimento (legitimação) desse campo. Então, temos a “arte do povo” como àquela que, ao ser reconhecida em separado pelo código hegemônico como arte (popular), resulta também no reconhecimento que o criador faz ao também se reconhecer como artista. Esse duplo reconhecimento gera por sua vez uma fortuna crítica em forma de estudos, análises, exposições nacionais e internacionais, formação de acervos e coleções, constituição de espaços específicos, tais como museus e galerias e também seus circuitos de visibilidades: feiras, bienais, mostras etc. Ou seja, esta produção qualificada, legitimada enquanto tal tem os mesmos circuitos da chamada arte erudita, embora valorativamente continuem periféricos a esta.



Figura 1 - Vitalino segurando bonecos –
fonte: <http://www.tvreplay.com.br/tag/mestre-vitalino/>

Vitalino Ferreira é talvez o mais conhecido exemplo desse artista popular. É descoberto em por Augusto Rodrigues (1913-1993), artista plástico e arte educador, e só passou a assinar suas obras depois de ter sido aconselhado por Abelardo Rodrigues (1908-1971), que era colecionador de artes e irmão de Augusto. Além do Rio de Janeiro, Vitalino viajou a São Paulo e Brasília e suas obras foram ganhando o mundo, caindo no “gosto das elites”. Morreu cedo, mas seu trabalho passou a caracterizar uma região do Alto do Moura em Caruaru, Pernambuco, e por extensão toda uma ideia de arte nordestina.

Para Ana Mae Barbosa (2006, p. 9), “[...] foram os primeiros modernistas que na sua guerra contra o academicismo atribuíram importância e deram visibilidade à arte da criança, dos loucos, dos índios, dos africanos e dos autodidatas, como códigos culturais construídos à margem dos valores dominantes”. Na segunda fase do Modernismo após a Semana de 1922, o contexto nacional é caracterizado por uma mescla de surto industrialismo e combate ao atraso. Getúlio Vargas, por um lado, elegia símbolos da identidade nacional, tais como o samba e a feijoada, e, por outro, combatia ferozmente as manifestações afro-brasileiras, o que incluía a capoeira e demais formas de canto, jogos e danças. Para os intelectuais era preciso fazer algo antes que o imenso acervo popular brasileiro desaparecesse, fosse pela repressão policial, fosse pelo avanço da vida urbana e industrialização.

Mas a autora faz uma observação importante dizendo que este reconhecimento serviu, de certa forma, de *marketing* para a obra dos artistas modernos: “[...]valorizar o traço ingênuo dos não escolarizados e a ordem oculta da arte das crianças e loucos era valorizar as origens internas da sua própria arte” (BARBOSA, 2006, p.9).

Essa pontuação é importante para entender a arbitrariedade das classificações surgidas junto com as operações da biografia dos

artistas populares: “Arte *Naif*, Arte Primitiva, *Outsiders*, Arte Popular, Arte Ingênua, Arte ínsita, Arte Tradicional, Arte Étnica, Arte Espontânea e até mesmo ‘painters of sacred heart’ (Wilhelm Uhde)” (BARBOSA, 2006, p. 10). Para Ana Mae estas diversas classificações foram sendo descartadas porque revelavam preconceitos, como chamar de primitiva a arte da África e dos artistas autodidatas? Penso que, embora com menor força, estas classificações continuam presentes sustentando hierarquias e criando campos de distinções estéticas, socioeconômicas e culturais.

Outro aspecto histórico trazido por Ana Mae é o fato de que, passado o “período heróico do primeiro modernismo” no alto modernismo, tudo que era popular “se tornou indefensável.” Sem dúvida, em uma época em que reinava o hermetismo da arte (abstrato, minimalismo e conceitualismo), a aparente clareza e simplicidade da produção popular não tinha mais lugar, nem mesmo como antes, quando era considerada fonte de pulsão criativa para os artistas de norma culta.

A contribuição de Ana Mae Barbosa vem também de suas ações à frente de instituições museológicas onde ela declaradamente propôs a “[...] dissolução de territórios, acrescentando a cultura visual do povo e as representações eruditas contemporâneas que incorporam o popular” (BARBOSA, 2006, p.9). Foi assim quando dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre os anos 1987 e 1993 e também em 2006, quando foi curadora da Bienal Naifs do Brasil com o tema [entreculturas].

No MAC – USP Ana Mae transversalizou a arte oficial realizando experiências multiculturais, propondo dentro do próprio museu uma série de exposições que levaram para o recinto da arte erudita outras estéticas e outras formas de produção. O projeto consistiu em levar para o museu pelo menos uma exposição por ano sobre os **códigos estéticos das minorias**, “[...] um espetáculo de estética das massas é sempre a busca de comunicação com as preferências

do público, além da intenção, ao mesmo tempo de influenciar a formação do gosto pelas massas.” (BARBOSA, 1998, p. 81).

Em 1987, realizou a exposição **Carnavalescos** levando para o museu alegorias das escolas de samba do carnaval carioca e paulista. Em 1988, monta a exposição **Estética do Candomblé**, na qual cinco artistas eruditos, conhecedores do sincretismo religioso brasileiro, fizeram, cada um, uma instalação esteticamente interpretativa de um orixá, concebendo outro sincretismo religioso resultante da simbiose arte erudita versus arte popular.

Na Bienal Naifs de 2006, ela anunciou que aquela não seria uma Bienal da pureza naif, “[...] mas da contaminação, de afirmação de diferentes testemunhos visuais comprometidos com a cultura do povo” (BARBOSA, 2006, p.9). Nessa Bienal, ela continuou expandindo as relações difíceis de separar entre a arte dita *naif* e a arte popular. Acrescentando a cultura visual do povo e a representações eruditas contemporâneas que incorporaram o popular. Por exemplo, ela colocou em diálogo três obras: *A metamorfose da Onça Caetana*, um tapete produzido pela manufatura da Casa Caiada em Pernambuco sobre um desenho de Ariano Suassuna; a *Moça Caetana*, de Daniel Macedo, e uma pintura de muro intitulada *Um dia é do caçador, outro da caça*, vinda de um pintor de muros, Inácio da Silva, de Goiânia (BARBOSA, 2006, p. 155).

Tanto como educadora quanto atuando em curadorias, Ana Mae tem investido na ampliação de um repertório de manifestações artísticas que considere diferentes heranças culturais. Relaciona, inclusive, o expressivo número de trabalhos enviados para essa bienal a uma “ebulição cultural do povo” e acredita que a:

[...] inflação de inscrições de boa qualidade do desenho e da pintura se devem principalmente à disseminação de experiências de aprendizagem de arte entre o povo através das ONG em todo o Brasil e principalmente das Oficinas de Arte multiplicadas pelo Estado de São Paulo, domicílio de quase metade dos inscritos (BARBOSA, 2006, p. 10).

Assim, tanto como formuladora de chaves que ampliam nossa compreensão sobre “arte popular” como enquanto agente cultural à frente de instituições e como educadora, Ana Mae tem contribuído para um olhar mais generoso e menos ingênuo sobre essa produção no Brasil, apontando seus trânsitos, contaminações e recriações.

3 LÉLIA COELHO FROTA – O DESEJO DE BIOGRAFIA

Nossa segunda autora é Lélia Coelho Frota (1938-2010). Lélia foi crítica de arte, curadora de arte, poetisa, tradutora e antropóloga brasileira. Talvez seja a pesquisadora mais conhecida das manifestações da arte popular brasileira. Teve uma atuação institucional muito importante por ocupar espaços e gerar ações que possibilitaram estudos, catalogações e exposições da arte popular. Foi diretora do Instituto Nacional do Folclore (INF) da Funarte, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CN-FCP), presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Em sua gestão à frente do INF, de 1982 a 1984, foi criado o programa **Sala do Artista Popular**. Lélia foi responsável pelas representações brasileiras nas bienais de Veneza de 1978 e 1988 e curadora da exposição *Brésil, Art Populaire Contemporain*, no Grand Palais (Paris, 1987) e fundadora do Museu de Arte Popular Edson Carneiro. Em 1980, como diretora do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Rio, produziu o LP “Folia de Reis no Morro de Santa Marta”, que contou com pesquisa de Cecília Conde e José Maria Neves. Entre 1989 e 1990, foi coordenadora e curadora, pelo Ministério da Cultura, da instalação da Exposição Permanente de Arte Popular Brasileira, no Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, Paraíba. Em 1982, como diretora do INF, produziu o LP “Chico Antonio, No Balanço do Ganzá”, Edições Tapeçar. Chico

Antonio foi um grande cantador de cocos que Mário de Andrade conheceu no Rio Grande do Norte, em 1929. Localizado novamente por Aloísio Magalhães em 1980, o cantador e seu meio social foram objeto de um projeto do Instituto Nacional do Folclore, do qual resultou o disco.

Para Lélia Frota, o que hoje se compreende como arte popular só passa a existir do século XX quando se instaura o “desejo de biografia”, noção que, segundo a autora, determina um “nascimento” da arte popular no Brasil. Vejamos um trecho de uma entrevista com a autora onde ela explica o porquê.

Pergunta: Seu dicionário abrange apenas o século 20. Por quê? Antes não havia arte popular?

Resposta: Não. Havia manifestações individuais nas artes de fonte popular. Havia obras coletivas de cerâmica, de trançado, de outras técnicas, mas a busca de um estilo, **um desejo de biografia**, aparece realmente no século 20. O século 19 foi o do movimento folclorista, que surgiu na Europa com o intuito de preservar a cultura popular, que desaparecia. Foi um movimento emergencial, de registrar o que já estava sumindo; limitou-se às manifestações em si e deixou de lado quem as fazia. **É no século 20 que o autor passa a ter registro e a ter o desejo da biografia.** (grifos nossos). (Revista RAIZ, entrevista 2007).

Segundo a autora, os “descobertos” encarnaram para a **nova mentalidade** esse movimento de **mão dupla**, de encontro. A menção à duplicidade do encontro se refere ao interesse dos artistas da norma culta pelas **temáticas** da vida dos populares. Frota (2010)¹ lembra que Cândido Portinari (1903-1962) retratava a vida cotidiana das camadas de baixa renda no campo e nas cidades, assim como Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Roberto Burle Marx (1909-1994) e Di Cavalcanti (1897-1976).

1 Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro. Aeroplano.



Figura 2 - Portinari, **Figura 3** - Guignard, **Figura 4**- Burle Marx, **Figura 5** - DiCavalcanti.

Abaixo vemos obras de Tomás Santa Rosa (1909-1956) e José Pancetti (1904- 1958), que retratavam empregadas domésticas, fuzileiros e trabalhadores urbanos e rurais; e de Tarsila do Amaral (1890-1973), que abordava a paisagem brasileira, a religiosidade popular e o operariado paulistano, já incorporando à escala cromática de uma de suas fases os azuis e rosas que chamava de “caipiras”.



Figura 6- Santa Rosa; **Figura 7 e 9** - Pancetti; **Figura 10**- Tarsila do Amaral

Nesse interesse por temas do povo, podemos, ainda, citar artistas que exploraram os elementos indígenas, como, por exemplo, o escultor Victor Brecheret (1894-1995) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), que usou de elementos indígenas marajoaras como elementos da linguagem formal de sua pintura; e Alfredo Volpi (1896-1988), que funde elementos visuais do popular à linguagem

erudita, seja por meio da figura, da abstração ou da síntese simbólica de ambas.² Para Lélia, o importante é entendê-los no movimento **de construção do interesse pelo popular** naquele momento da nossa modernidade, que buscava na “brasilidade” a conexão de identidade.

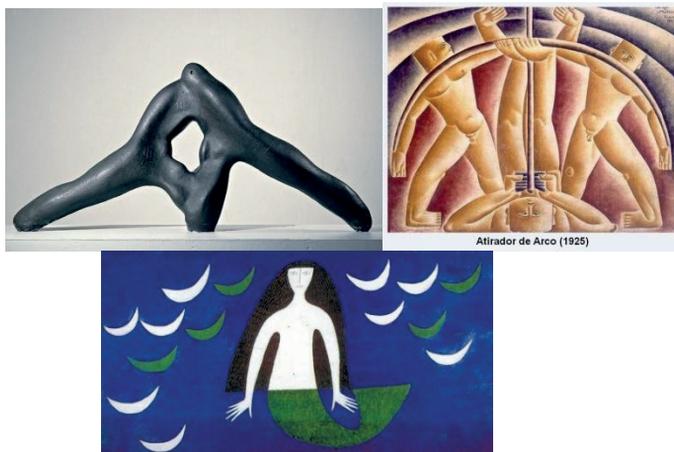


Figura 11- Brecheret, **Figura 12-** Rego Monteiro, **Figura 13-** Brecheret.

Frota chama atenção para um aspecto que é fundamental na discussão sobre arte popular no Brasil: o fato de que esses encontros entre artistas da norma culta e os artistas “descobertos” no veio da cultura popular não acontecem de forma passiva, em que os primeiros subjugam e determinam a condição dos segundos. Para Frota (2010), esses artistas

[...] experimentaram as mudanças desencadeadas pela industrialização e pela era do rádio, transformando-se também. O mestre Vitalino, por exemplo, partiu da relativa uniformidade do figurado de barro feito antes na sua região como brinquedo de criança – daí o termo “bonecos” – para o que seus amigos e companheiros

2 Sobre estes artistas, recomendo a leitura do livro de IcleiaBorsaCattani *Arte Moderna no Brasil*. CATTANI. Belo Horizonte, C/Arte, 2011, vol. 6

de ofício, numa clara indicação da **consciência da renovação visual** que tinha lugar no Alto do Moura, em Caruaru (Pernambuco), chamavam de “inventação de motivo de boneco”. Renovação que terminou por dar origem a uma verdadeira “escola” de ceramistas naquela localidade, onde hoje 160 famílias vivem da arte do barro. (FROTA, Lélia, Revista RAIZ, entrevista, 2007) (grifos nossos).

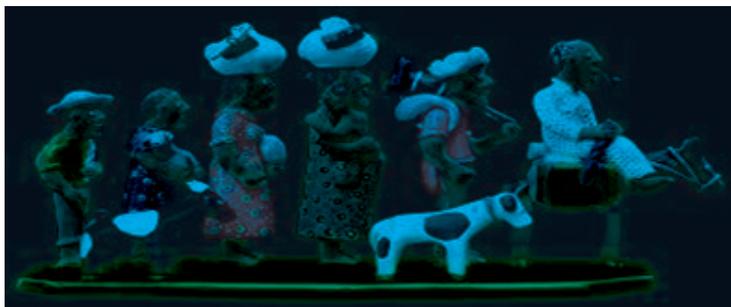


Figura 14. Retirantes: Vitalino. Fonte internet

Vemos, então, que o desejo de biografia de que nos fala Frota caracteriza um determinado segmento de criadores, alguns já conhecidos, com trabalhos escritos sobre estes, exposições nacionais e internacionais, fundações, diplomas de reconhecimento etc.

Em 1978, Lélia publica o livro *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros*, que seria um marco na literatura sobre a produção de arte popular no Brasil numa época em que, apesar de o interesse pelo popular estar se firmando na cena brasileira, o foco ainda recaía na produção, e não no contexto do produtor/criador. Segundo a própria Lélia, esta publicação “*enfocava pela primeira vez a vida e o trabalho de indivíduos criadores procedentes do povo comum*”. Lélia tinha a preocupação de “*aproximar estética e antropologia, de evidenciar a questão da mudança social, de apontar para o hibridismo cultural e de contextualizar historicamente uma produção que até então era apresentada como anônima, anedótica, estática, a-histórica e, acima de tudo, sem conceito*”. (p. 162). Os artistas que aparecem

nestes livros são: 1 - Maria Auxiliadora da Silva, pintora; 2 - Geraldo Teles de Oliveira (GTO), escultor; 3 - Arthur Pereira, escultor; 4 - José Antonio da Silva, pintor; 5 - Pedro Paulo Leal, pintor; 7 - Manuel Faria Leal (filho de Pedro Paulo), pintor, e Julio Martins da Silva, pintor; 8 - José Valentim Rosa, escultor, e 9 - Maria Madalena Rheimbolt, tapeceira.



Figuras 15 e 16- Maria Axiliadora trabalhando e o quadro “A Capoeira”



Figuras 17 e 18 - GTO. Roda da Vida -861 x943

Fonte: eusr.wordpress.com

Procurei colocar neste artigo o retrato e uma obra de cada um desses artistas. Não consegui imagens de Manuel Faria Leal e Julio Martins. A foto de Pedro Paulo Leal é antiga e não retrata um momento de produção como eu desejava, pois essa relação de

mostrar-se em seu local de trabalho, com suas ferramentas e seu produto, demonstra, na minha percepção, tanto o duplo reconhecimento do qual fala Ana Mae Barbosa quanto faz parte do desejo de biografia de que nos fala Lélia Coelho Frota. A fotografia, bem como o vídeo, é ferramenta fundamental na sistematização e legitimação do campo da “arte do povo”.



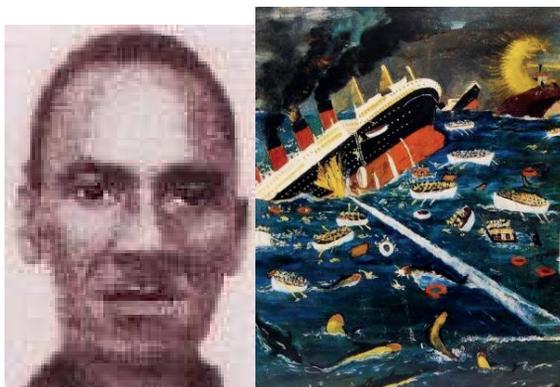
Figuras 19 e 20 - Arthur Pereira e sua obra.

Fonte: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/01/artur-pereira.html>

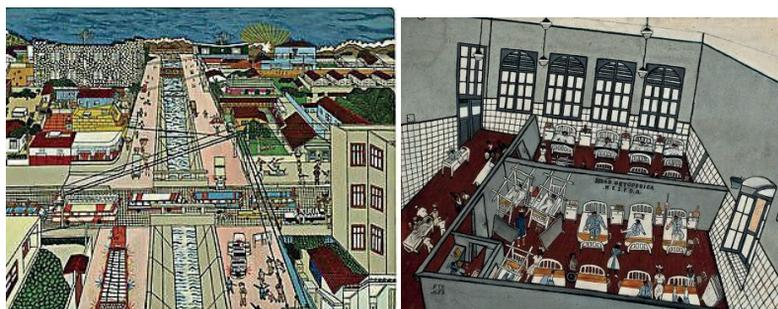


Figuras 21 e 22 - José Antonio da Silva. Retrato em frente a uma obra e autorretrato.

Fonte: www.escritoriodearte.com



Figuras 23 e 24 - Pedro Paulo Leal retrato e obra Naufrágio
www.catalogodasartes.com.br



Figuras 25 e 26 - Manuel Faria Leal.
Fonte: www.catalogodasartes.com.br



**Figuras 27 e 28 - Julio Martins da Silva Obras Um mundo
embrulhado para presente e Fazenda com bois.**
Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>



Figuras 29 e 30. Jose Valentim Rosa. Artista trabalhando e obra.

Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br>



Figuras 31 e 32. Madalena Santos Reinbolt -Retrato da artista e obra sem título.

Fonte: http://trimano.blogspot.com.br/2014_10_31_archive.html

Em 1982, Lélia publica um trabalho sobre Ataíde, mestre do Barroco mineiro. A autora lembra que, no fim da vida, o mestre Ataíde já assinava seu trabalho. Em 1986, publica outro trabalho sobre Vitalino, mestre criador da tipologia dos bonecos em Pernambuco. Este último foi “encomendado” pela Fundação Joaquim Nabuco (Recife) e, depois, reeditado em São Paulo como livro de arte. Em 2005, convidada por Aloizio Magalhães, publica o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Segundo Lélia (2007) esse dicionário é quase um painel do seu trabalho visando evidenciar o trabalho desses

artistas. Essa perspectiva de painel demarca de fato a importância do dicionário modestamente chamado de pequeno, mas decisivo para a consolidação deste campo, bem como para a sua expansão. Ainda hoje, e a despeito de um panorama mais rico de publicações na área, é o único dicionário do gênero no país. O olhar de antropóloga de Lélia também se voltou para as manifestações de rua como o Carnaval e o futebol, mas neste texto, de forma proposital, pincei a questão do desejo de biografia para falar daqueles criadores, conectados na maioria das vezes a ofícios, tais como marceneiro, poteiros e oleiras, bordadeiras, entalhadores, pintores de placas e letreiros, que, mediante operações já descritas por Barbosa e Frota, foram (e ainda são) “alçados” a condição de artista. A saber, arte popular pode ser considerada um ramo do campo da arte no geral, e desse campo estariam excluídos, portanto, as artesãs e ofícios ainda não reconhecidos como “arte”. Eis um problema a ser explorado em outro lugar, dando continuidade a essas primeiras reflexões.

4 CONSTITUIÇÃO DO CAMPO “POPULAR”: UMA QUESTÃO DISCURSIVA

Reunindo as chaves fornecidas pelas duas autoras selecionadas para este exercício, podemos perceber que a construção histórica de um campo para arte e artista popular e que o modernismo no Brasil traz as sementes desse desejo. Também, pensando em desejo de biografia como instauração do duplo reconhecimento (o do descobridor e o do descoberto) e o da fortuna crítica como consequência de capital teórico conceitual sobre obras e produtores chamados de popular, percebemos a falácia de noções fixas e românticas sobre pureza, ingenuidade e outros que cercam esta produção. Os considerados populares são alvo de processos discursivos no qual agentes da norma culta contribuem para a descoberta, no entanto, como nos diz Lélia, estes produtores também reconhe-

cem a si mesmos enquanto artistas, bem como consideração a sua produção como arte. Nomeação, legitimação e sistematização desse campo por meio da instituição de aparelhos culturais, exposições, publicações diversas (livros, catálogos, revistas, artigos), pesquisas acadêmicas, vídeos, divulgação de artistas e seus trabalhos em *blogs*, *sites*, dicionários etc. Não podemos ignorar a existência desse campo e seus circuitos na cena de uma produção de diversas manifestações plásticas que foram sendo reconhecidas como arte popular. Seus criadores, uma vez “descobertos” e “reconhecidos”, passam a acumular uma fortuna crítica e um desejo de biografia, e as suas obras passam, por exemplo, a integrar aquela noção de que a arte oferecia um tipo de experiência única usufruída por uma minoria.

Diante da constituição desse campo, do qual fazem parte atores, contextos, histórias, circuitos de exibição, formação de acervos, trânsitos regionais, nacionais e internacionais, perguntamos: onde está esta produção nos livros de história da arte no Brasil? Onde está este conteúdo em publicações mais específicas, nas reflexões teóricas mais sistematizadas da arte como campo expandido? Como esta produção contribui no campo do ensino de arte no Brasil? Como este imenso repertório já sistematizado poderia contribuir com a educação visual, estética, artística e cultural?

O esforço de colocar as duas concepções em diálogo teve como objetivo ressaltar o caráter de desconstrução de “popular” dentro do circuito das artes visuais no Brasil desnaturalizando concepções românticas em torno dessa produção, revelando as estratégias de descobertas, legitimações, intercâmbios entre os criadores chamados de “artistas populares” e demais agentes da cena cultural da norma culta.

Lélia faleceu em 2010, interrompendo uma fértil produção sobre o assunto que ela ajudou a reconhecer, a firmar em espaços institucionais. Ana Mae continua sua atuação nas lidas pedagógicas do ensino das artes visuais, hoje, pesquisando mais de

perto a relação *design* e comunidades, especialmente as questões de gênero na produção de mulheres artesãs (2010).

Este texto procurou abrir brechas conceituais em torno do “popular” procurando com ajuda de Barbosa e Frotacompreender trânsitos, contextos, estruturas discursivas que têm sustentado nomenclaturas. Ao realizar tal exercício, espero também provocar outros olhares sobre a questão do “popular”, uma vez que este tema habita a minha agenda docente e investigativa como professora de artes visuais comprometida com uma formação crítica de futuros professores que irão enfrentar (ou já enfrentam) esses desafios conceituais em suas *performances* docentes tanto em espaços formais quanto não formais.

CONCEPTUAL KEYS AND HISTORICAL IN ART CONSTITUTION AND POPULAR ARTIST IN BRAZIL

ABSTRACT

This text seeks to unveil naturalized conceptions on art and popular artist with the help of Ana Mae Barbosa and Lélia Coelho Frota. The two authors provide conceptual keys that help to situate art and popular artist as historical constructions and that take place in Brazil in the context of the 20th century having modernism as an important kickoff to the discovery of art and popular artist. The effort made here was to highlight how the two authors outlined conceptions and actions that helped with the construction and expansion of popular field in Brazil context. I tried to visually exemplify their propositions and also, indicating how the work of both authors contribute to rethink art and popular artist field. Concluding the text, based on the contributions of the authors, I forward some reflections on possibilities of working with “arte of the people” or “peoples visual culture” in art education, especially in intercrossed on contemporary pedagogical and artistic settings.

Keywords: art and popular artist, art of the people, desire to biography, modernism and cultural circuits.

REFERÊNCIAS

ALVES, Daniela; YASSUDA, Selmy. **Espelho do Brasil: A Arte Popular vista por seus criadores**. Editora Casa da Palavra. 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. BH: Editora Com/arte, 2001.

BARBOSA, A. M. **A imagem no ensino da arte**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBOSA, A. M. **Uma questão de política cultural: Mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras**. Anais 19º Encontro Anpap “Entre Territórios”. Cachoeira - Bahia. 2010.

BARBOSA, A. M. **A cultura visual antes da cultura visual**. Revista Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 293-301, set./dez. 2011.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (Orgs). **Interritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora SENAC SP/Edições SESC SP, 2008.

BARBOSA, A. M. **Um olhar atuante pela educação**. Entrevista a Revista Continuum. novo.itaucultural.org.br. Março 2008. Acesso em 26/09/2015.

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

BORGES, Adélia. **Design e Artesanato**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BORGES, Adélia. **Design Sustentável**. Entrevista. Blog Planeta saudável. Acessado em 22 de setembro/2015 as 15: 45.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira e culturas brasileiras**. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COIMBRA, Sílvia R., MARTINS, Flávia e DUARTE, Maria Letícia. **O Reinado da Lua – Escultores Populares do Nordeste**. 4. ed. Editora Caleidoscópio, Recife, 2010

DISSANAYAKE, Ellen. *What is Art For?* University of Washington Press, 1988.

FROTA, L. C. **Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

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

FROTA, Lélia Coelho. Imagem e linguagem de objetos-documentos em contexto museal. In: SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto (orgs.). **Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2006.

FROTA, Lélia Coelho. **Entrevista para Heloísa Buarque de Holanda**. s/d. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-elia-coelho/>. Acesso em 25/09/2015.

FROTA, Lélia Coelho. **“Arte é o que é bom e eu gosto”**. Entrevista para a Riccardo Gambarotto. Revista RAIZ. Edição no. 1. **Publicado em 08 de março de 2007**. http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=71. Acesso em 09/07/2015.

GUIMARÃES, L. GUIMARÃES, A. GOYA, F. **Objetos Populares da Cidade de Goiás**. Goiânia-GO: SEBRAE/FAV-UFG, 2002.

INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO (org.) **Teimosia da Imaginação - Dez Artistas Brasileiros**. Textos: Maria Lucia Montes. Prefácio: Rodrigo Naves. Fotos: Germana Monte-Mór. Editora: Martins Fontes. 2012. Edição: 1. 390p.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Tese de Doutorado. UNICAMP, SP: [s.n.], 2000.

RICHTER, Y. M. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado das Letras. 2003.

BIOGRAFIA DA AUTORA

Professora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Atua na formação de professores (cursos presencial e a distância) e no Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual. Foi responsável pela implementação dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais na modalidade a distância na FAV. Tem pesquisado sobre arte e cultura popular, formação docente e sobre pesquisa e ensino em artes. É membro da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas- ANPAP, do InSEA - “The International Society for Education Through Art” e faz parte da atual diretoria da FAEB - Federação dos Arte Educadores do Brasil.