

A DIVERSIDADE CULTURAL NO SISTEMA DAS ARTES: CONFERÊNCIA PROFERIDA NO EVENTO ARTE DOS MESTRES 2024

Cultural diversity in the arts system: a lecture given at the Arte dos Mestres 2024 event

Diversidad cultural en el sistema artístico: una conferencia impartida en el evento Arte dos Mestres 2024

ARTUR ANDRÉ LINS'
ORCID: 0000-0003-2885-617X

RESUMO

Durante o evento *Arte dos Mestres*, ocorrido entre 28 de agosto e 01 de setembro de 2024, em São Paulo, foi proferida a conferência “A diversidade cultural no sistema das artes”, no contexto de uma Roda de Conversa intitulada “Diálogos entre arte contemporânea, arte popular e artesanato”. A conferência versa sobre a chamada “arte popular brasileira”, apontando para as condições de possibilidade de emergência desse gênero artístico nacional. Dividida em três partes, inicia-se com uma discussão sobre o modernismo e o culto à marginalidade artística. Na segunda parte, o conferencista enfoca a história da constituição do circuito das artes populares no Brasil durante o século XX. Por fim, o raciocínio se direciona para compreender como o universo das artes populares estabelece diálogo com o paradigma contemporâneo da arte. Argumenta-se que, atualmente, o sistema da arte é fortemente marcado por uma estratégia de valorização das diferenças, tornando o valor da “diversidade cultural” um código incontornável da esfera cultural do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: arte popular brasileira; artesanato; diversidade cultural; sistema da arte.

ABSTRACT

During the *Arte dos Mestres* event, held from August 28 to September 1, 2024, in São Paulo, the lecture “Cultural Diversity in the Arts System” was given as part of a discussion group entitled: “Dialogues between Contemporary Art, Popular Art, and Crafts.” The lecture focuses on the so-called Brazilian popular art, highlighting the conditions that made the emergence of this national artistic genre possible. Divided into three parts, it begins with a discussion on modernism and the cult of artistic marginality. In the second part, the lecturer emphasizes the history of the constitution of the popular arts circuit in Brazil during the 20th century. Finally, the discussion moves toward understanding how the universe of popular arts establishes a dialogue with the contemporary art paradigm. It is argued that, today, the art system is strongly marked by a strategy of valuing differences, making the value of cultural diversity an indispensable code in the cultural sphere of the contemporary world.

Keywords: Brazilian Popular Art; Crafts; cultural diversity; art system.

RESUMEN

¹ Artur André Lins é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília. Mestre em Sociologia pela Unicamp. Graduado em Sociologia pela Universidade de Brasília. Autor do livro: “O Circuito das Artes Populares no Brasil: o caso do povoado Ilha do Ferro (AL)”, publicado pela Editora Fino Traço. Áreas de atuação: Sociologia da Cultura e Teoria Sociológica. Informações de contato: aalins@hotmail.com / aalins94@gmail.com

Durante el evento Arte dos Mestres, celebrado del 28 de agosto al 1 de septiembre de 2024 en São Paulo, se impartió la conferencia “Diversidad Cultural en el Sistema Artístico”, en el marco del grupo de discusión “Diálogos entre Arte Contemporáneo, Arte Popular y Artesanía”. La conferencia trata sobre el llamado arte popular brasileño, señalando las condiciones que permitieron la emergencia de este género artístico nacional. Dividida en tres partes, comienza con una discusión sobre el modernismo y el culto a la marginalidad artística. En la segunda parte, el conferencista enfatiza la historia de la constitución del circuito de las artes populares en Brasil durante el siglo XX. Finalmente, el análisis se dirige a comprender cómo el universo de las artes populares establece un diálogo con el paradigma del arte contemporáneo. Se argumenta que, en la actualidad, el sistema del arte está fuertemente marcado por una estrategia de valorización de las diferencias, convirtiendo el valor de la diversidad cultural en un código ineludible en la esfera cultural del mundo contemporáneo.

Keywords: Arte Popular Brasileño; Artesanía; diversidad cultural; sistema artístico.

1. INTRODUÇÃO: CONTEXTUALIZAÇÃO DO EVENTO E DO AUTOR DA CONFERÊNCIA

Entre os dias 28 de agosto e 01 de setembro de 2024, no *STATE Innovation Center* da cidade de São Paulo, localizado na Vila Leopoldina, ocorria a segunda edição do evento *Arte dos Mestres*, uma exposição-feira organizada pela instituição Artesol – Artesanato Solidário², que contou com a curadoria de Josiane Masson e Marco Aurélio Pulchério, reunindo 15 coletivos e mestres dos quatro cantos do Brasil. Esse evento acontecia paralelamente à *SP-Arte Rotas Brasileiras*, a mais relevante feira comercial de arte do Brasil sediada na *ARCA*, um espaço que abriga grandes eventos, situado ao lado do referido *STATE*. De um lado, havia uma exposição-feira voltada exclusivamente para as chamadas artes populares do Brasil, contando com a presença física de grandes mestres artesãos brasileiros junto a seus objetos (*Arte dos Mestres*). De outro, ocorria uma exposição-feira do alto circuito artístico nacional, com a participação das principais galerias de arte do Brasil, em uma edição focada especificamente na arte brasileira (*SP-Arte Rotas Brasileiras*).

Curiosamente, a dita arte popular brasileira se fazia presente em ambos os espaços. No evento *Arte dos Mestres*, havia contato com artistas populares vivos, nacionalmente reconhecidos, que possuíam acesso ao mercado qualificado de artesanato e, em alguns casos, também ao mercado de arte. Já na *SP-Arte Rotas Brasileiras*, estavam presentes, além de obras de artistas modernos e contemporâneos, vivos e falecidos, obras de artistas populares canônicos, consagrados e considerados clássicos do gênero no século XX, majoritariamente falecidos. À época, despertou-me curiosidade a discrepância nos valores econômicos atribuídos às obras desses artistas considerados populares em ambos os eventos. Enquanto, no *Arte dos Mestres*, os valores variavam entre cinco e trinta mil reais, na *SP-Arte*, as obras de artistas ditos populares custavam entre trinta mil e quinhentos mil reais. Essa discrepância parece justificada pelo fato de que, de um lado, apresentava-se a arte popular contemporânea, em vanguarda e postulante à consagração temporal; de outro, mostrava-se a arte popular moderna, já temporalmente consagrada pelo mercado classificado de arte.

No contexto do evento *Arte dos Mestres*, como parte da programação oficial, ocorreram diversas rodas de conversa. A maior parte delas teve como protagonistas os artistas populares presentes no evento. No encerramento, em 1º de setembro de 2024, a última roda de conversa, intitulada *Diálogos entre arte contemporânea, arte popular e artesanato*, contou com a participação de três especialistas acadêmicos e estudiosos do universo da arte popular brasileira. A mediação foi feita pelo antropólogo Ricardo Gomes Lima, professor da UERJ e colaborador histórico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) do IPHAN. As conferências foram proferidas por mim e pela antropóloga Ilana Goldstein, professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP.

Cursando Ciências Sociais na Universidade de Brasília entre 2013 e 2017, fui introduzido à Sociologia da Cultura no segundo semestre pelo professor Edson Farias, integrando seu grupo de pesquisa *Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD)*. Iniciei minha trajetória de pesquisa interessado nas relações entre cultura, economia e Estado, estudando a obra e a atuação institucional do economista e ex-ministro da Cultura Celso Furtado. Em 2017, estagiei no Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), onde me aproximei do tema da cultura popular brasileira. Escrevi minha monografia de conclusão de curso sobre a história institucional do IPHAN e, posteriormente, elaborei projeto de pesquisa para ingresso no mestrado em Sociologia da Unicamp, voltado para o mercado de artesanato

² A Artesol é uma instituição que surgiu como programa do governo de Fernando Henrique Cardoso, em 1998, encabeçado pela então Primeira Dama e antropóloga Ruth Cardoso. Posteriormente, a Artesol se transformou em uma organização não-governamental voltada ao desenvolvimento do artesanato brasileiro, com sua sede localizada em São Paulo/SP.

em Alagoas. Na Unicamp, em 2018, fui acolhido pelo sociólogo Michel Nicolau Netto, então meu orientador e leitor crítico privilegiado.

Durante o mestrado, conheci também o antropólogo Antônio Augusto Arantes, que me apresentou à ONG Artesol – Artesanato Solidário. Em colaboração com Arantes, realizei uma pesquisa de levantamento de dados para a exposição comemorativa dos 20 anos da Artesol, intitulada *Criativos por Tradição*, ocorrida em novembro de 2018 no Museu do Meio Ambiente do Rio de Janeiro. Desde então, passei a escrever ocasionalmente reportagens e artigos para o site da Artesol, consolidando minha ligação com a instituição organizadora do evento *Arte dos Mestres*.

Defendi minha dissertação de mestrado em 2021, que investigou a arte popular do povoado Ilha do Ferro, no município de Pão de Açúcar, sertão de Alagoas, banhado pelo Rio São Francisco. Em 2022, retornei à Universidade de Brasília como doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, sob orientação de Edson Farias. No mesmo ano, submeti minha dissertação reescrita ao Concurso Sílvio Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular, organizado pelo CNFCP do IPHAN, recebendo o 1º lugar. A premiação resultou no livro *O Circuito das Artes Populares no Brasil: o caso do povoado Ilha do Ferro (AL)*, publicado em 2023 pela Editora Fino Traço.

A partir dessa trajetória de pesquisa, com um livro na área de estudos sobre cultura popular brasileira, recebi o convite para realizar uma conferência no evento *Arte dos Mestres 2024*. Elaborei a apresentação refletindo o tema proposto – os diálogos entre arte contemporânea, arte popular e artesanato – e nomeei minha conferência *A diversidade cultural no sistema das artes*. Ao longo da transcrição do texto da conferência, proponho a inclusão de algumas fotografias por mim feitas durante o evento *Arte dos Mestres 2024*, com o objetivo de ilustrar o universo artístico abordado e o contexto em que se insere minha apresentação. Contudo, não se estabelecem nexos diretos entre o texto e as imagens.

Figura 1 – Entrada da exposição *Arte dos Mestres 2024*



Fonte: O autor, 2024.

2. A CONFERÊNCIA: A DIVERSIDADE CULTURAL NO SISTEMA DAS ARTES

Boa tarde a todos e a todas.

Primeiramente, gostaria de dizer que é motivo de grande satisfação estar aqui compondo esta roda de conversa. Primeiro, por se tratar de um convite de uma instituição como a Artesol, que realiza um trabalho muito importante para o segmento da arte popular e do artesanato no Brasil. E depois, por estar aqui ao lado de duas grandes referências da minha área de estudo: Ricardo Lima e Ilana Goldstein.

Bom, vou iniciar o meu raciocínio.

Nos últimos anos, quando observamos o funcionamento do sistema da arte, podemos perceber que já está disseminada uma notável estratégia de valorização das diferenças. Nota-se, assim, uma atenção crescente aos artistas marcados por identidades historicamente marginalizadas: mulheres, negros, indígenas, pessoas queer, periféricos e indivíduos das camadas populares da sociedade. Podemos afirmar que, no mundo contemporâneo, a diversidade cultural se consolidou como um valor incontornável: ético-moral, estético e político (Ortiz, 2015; Netto, 2014). Em todos os âmbitos da vida social, impõe-se a exigência de inclusão de uma pluralidade de vozes. Há uma preocupação crescente com a representatividade nos espaços de poder e prestígio, bem como com a democratização da cultura, fomentando debates sobre ampliação de acessos e diversificação de conteúdos.

É nesse contexto que as artes populares se afirmam hoje como um segmento de enorme relevância. Por meio delas, podemos iniciar conversas sobre inclusão social, diversidade cultural e democracia. Portanto, o objetivo da minha fala, aqui e agora, é apresentar um pouco do contexto desse debate sobre as artes populares: como essa história começou, como se desenvolveu ao longo do tempo e de que forma ela se atualiza no mundo contemporâneo.

Figura 2 – *Família Pereira*, de José Maria Pereira (Carai/MG)



Fonte: O autor, 2024.

2.1 - PARTE 1: O MODERNISMO E O CULTO À MARGINALIDADE

Quando se observa o debate sobre a “cultura popular”, é interessante situá-lo no tempo. Na literatura especializada, esse debate aparece como um fenômeno da modernidade. É no momento em que as sociedades ocidentais passam pela Revolução Industrial, pelo processo de urbanização, pela ampliação da educação cívica formal e pela consolidação de uma cultura oficial, acadêmica e letrada, que a chamada “cultura popular tradicional” se torna uma questão (Burke, 2010). Uma questão para quem? Para a intelectualidade erudita, que partia do diagnóstico de desaparecimento dessa “cultura popular tradicional” (Chartier, 1995).

O interesse pela “cultura popular” surge ainda no contexto europeu, na transição do século XVIII para o XIX, repercutindo posteriormente em países periféricos, como o Brasil, fortemente influenciados pelas modas intelectuais estrangeiras. Na esteira de um movimento cultural como o Romantismo, ao longo do século XIX, a “cultura popular” passou a ser concebida como um reservatório de valores resistentes à força avassaladora da modernização capitalista, que ameaçava as formas tradicionais de existência (Lowy; Sayre, 2001). Criou-se em torno da “cultura popular” um amplo movimento de salvaguarda, conduzido por intelectuais, artistas, antropólogos e folcloristas. O “popular” surgia, assim, tanto como um objeto de conhecimento quanto como um elemento simbólico de celebração nacional (Ortiz, 1992).

Em paralelo, na segunda metade do século XIX, desenvolveu-se outro movimento significativo: o Modernismo, que estabeleceu uma ruptura com a arte acadêmica. O sistema acadêmico, vigente desde o século XVII, pautado em hierarquias de valores e em um cânone oficial, começava a declinar diante de movimentos artísticos emergentes que reivindicavam independência. Entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, diversos modernismos artísticos, sobretudo os agrupados sob o pós-impressionismo, consolidaram essa ruptura (Shiner, 2001; Zolberg, 2015).

O Modernismo trouxe também uma nova figura de artista: o “artista moderno”, que sintetizava as características da noção romântica de gênio criativo – espontaneidade, desobediência, isolamento e inconformidade (Shiner, 2001; Bourdieu, 1996). Nesse momento, afirmava-se o valor da autenticidade como expressão de uma interioridade subjetiva livre de influências externas (Heinich, 1998). Surgiu, assim, a busca pelos elementos primordiais da expressão artística, associando o “autêntico” à pureza, à natureza humana intocada, ao inconsciente, ao primitivo e, também, à cultura popular tradicional. Tudo aquilo que não aparentava estar excessivamente contaminado pela civilização industrial ou pela cultura burguesa dominante tornava-se objeto de interesse (Rhodes, 1994).

Figura 3 – *Família Mestre Zé Caboclo*, de Antônio Rodrigues (Caruaru/PE)



Fonte: O autor, 2024.

Com o Romantismo e o Modernismo, emerge o que poderíamos denominar de culto à marginalidade, de modo que manifestações culturais e artísticas consideradas “desviantes” passam a adquirir maior visibilidade e centralidade. Isso ocorre no início do século XX, quando os chamados “artistas modernistas”

se aproximaram dos “primitivos”, dos “insanos”, das “crianças”, dos “ingênuos”, dos “populares” e dos “autodidatas”, identificando neles uma desejada rebeldia e inconformidade (Peiry, 2001).

Essa aproximação dos modernistas com os gêneros artísticos marginais ocorreu, inicialmente, como um recurso para a renovação estética das vanguardas. Posteriormente, ao longo do século XX, os artistas identificados com esses “gêneros marginais” foram paulatinamente integrados ao sistema da arte (Rhodes, 2022). Assim, a apreciação dessa marginalidade artística, que inclui o amplo espectro das artes populares, constitui-se como um sintoma do Modernismo (Elkins, 2006), sintoma que ainda hoje continua a ecoar.

Esse é o primeiro ponto que gostaria de afirmar: no que diz respeito à valorização de formas alternativas de expressão artística, vivemos, em certo sentido, as consequências de um processo iniciado pelo paradigma moderno da arte. Com o Romantismo, surge um movimento de valorização da “cultura popular”. A partir do Modernismo, estabelece-se uma ruptura com a tradição artística acadêmica. Esses fatores, combinados, possibilitaram o interesse por aquilo que, posteriormente, foi denominado “artes populares”.

Ao longo do século XX, as expressões artísticas marginais foram contempladas por diversas categorias de classificação: “arte naïve”, “arte primitiva”, “arte folclórica”, “arte popular”, “arte popular contemporânea”, “arte popular não-tradicional”, “arte bruta”, “outsider art” e “arte autodidata”. Toda essa história terminológica não será aqui recuperada em detalhes. O importante é compreender que, embora tais termos não signifiquem exatamente a mesma coisa e encerrem polêmicas irresolutas, eles apontam, provisoriamente, para um aspecto comum: são rótulos que se referem a criadores marcados por diferentes formas de marginalidade social, bem como a formas de arte originalmente situadas fora da tradição acadêmica ocidental ou fora dos circuitos mainstream de exibição e distribuição.

2.2 - PARTE 2: AS ARTES POPULARES NO BRASIL

Ainda no que diz respeito aos ecos do Modernismo, a ação de intelectuais e artistas modernistas, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1940, contribuiu fortemente para o entusiasmo com a cultura popular brasileira, visando à “redescoberta” do Brasil a partir daquilo que seria considerado autenticamente nacional. Havia, por parte dessa intelectualidade modernista, a percepção generalizada de que a “cultura de elite”, isto é, a cultura das classes dominantes, estava excessivamente marcada pela imitação de padrões culturais estrangeiros, principalmente europeus (Schwarz, 2005). Portanto, foi no terreno da “cultura popular” que se buscaram os elementos de autenticidade necessários à afirmação da singularidade nacional brasileira (Ortiz, 2005). É nesse contexto que surge uma atenção maior às artes populares.

Figura 4 – Obra de Josielton Sousa (Teresina/PI)



Fonte: O autor, 2024.

No Brasil, essa atração pela cultura material popular ocorreu ao longo da primeira metade do século XX. Podemos citar alguns indivíduos e instituições que foram importantes nesse sentido. Através de instituições como os Institutos Históricos e Geográficos de capitais como Recife e Salvador (Viana, 2024), bem como da Coleção Regional do Museu Nacional do Rio de Janeiro (Dias, 2023), variados artefatos que compunham a vida de setores das camadas populares foram coletados. Também relevante, a Missão de Pesquisas Folclóricas, encabeçada por Mário de Andrade em 1938, se coloca como um marco nesse processo. Dava-se a modelagem de um olhar colecionista voltado à cultura material popular. Com isso, um olhar atento se dirigia a utensílios domésticos (potes, panelas, colheres, cestarias, rendas e bordados), itens do vestuário (chapéus de palha, gibão de couro, indumentária religiosa), imaginária sincrética (católica e afro-brasileira), instrumentos musicais, brinquedos, ex-votos e ferramentas de trabalho, isto é, a objetos que, desempenhando uma função em seus contextos de origem, evocavam uma tradição comunitária enraizada no cotidiano. Nesse primeiro momento, a cultura material popular despertava interesse especialmente pelo valor etnográfico, enquanto expressão dos modos de vida das camadas populares da sociedade.

É a partir de meados da década de 1940 que se intensificou o reconhecimento do valor estético da produção plástica popular (Lima; Waldeck, 2016). Desde então, além do valor etnográfico, passou-se a reconhecer também o valor estético da cultura material popular. Podemos destacar alguns marcos nesse sentido. No terreno da escultura, destaca-se a exposição pioneira sobre a *Cerâmica Popular Pernambucana*, em 1947, ocorrida no Rio de Janeiro, com a curadoria de Augusto Rodrigues, responsável por lançar o nome de Mestre Vitalino no circuito das artes. Em 1949, ocorre no MASP a exposição *Arte Popular Pernambucana*.

Paralelamente, o debate da época foi marcado pela contribuição do crítico Mário Pedrosa sobre o conceito de *arte virgem*, que, junto com Léon Degand, organizou a exposição *9 artistas do Engenho de Dentro*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com internos do Centro Psiquiátrico Pedro II, pacientes da médica Nise da Silveira. No terreno da pintura, nesse mesmo momento da década de 1940, passou-se a dar maior atenção a artistas de extração popular como Cardosinho, José Antônio da Silva e Heitor dos Prazeres. Os dois últimos, já em 1951, participaram da I Bienal de São Paulo. É também nesse período que o debate sobre *art brut*, na França, por Jean Dubuffet, começava a se consolidar e ganhar contornos institucionais (Thévoz, 1980).

A partir desses momentos marcantes, inicia-se, em sintonia com o que ocorria no exterior, um movimento de “descoberta” de artistas populares, sobretudo escultores e pintores. Essa “descoberta” resulta, já na década de 1950, no surgimento de uma nova modalidade de colecionismo privado: o colecionismo de arte popular e artesanato (Viana, 2024). Praticado por setores da elite e da classe média urbana, esse colecionismo fomentou não apenas as feiras do interior, mas também impulsionou um novo comércio, com o aparecimento das primeiras lojas e galerias de arte popular e artesanato na década de 1950, situadas em capitais como São Paulo, Salvador e Recife.

Nesse mesmo período, multiplicaram-se as exposições dedicadas à produção plástica popular brasileira. Já nas décadas de 1960 e 1970, houve um amadurecimento do processo: o comércio se ampliou, novos artistas e tradições foram descobertos e houve um acúmulo de pesquisa e reflexão sobre o campo. Somou-se a isso uma maior institucionalização das artes populares nos museus de folclore e nos museus de arte (Frota, 2005). Consolidavam-se, nesse momento da década de 1970, os contornos de um circuito artístico específico: o circuito das artes populares no Brasil (Mascelani, 2006; Lins, 2023).

Lembro ainda que, na década de 1970, emergiu com mais intensidade, no plano internacional, o debate sobre a chamada *Outsider Art*, tradução do termo francês *Art Brut*. Nos Estados Unidos, ocorreu a consolidação do circuito denominado *Contemporary American Folk Art*, posteriormente incorporado à categoria *American Self-Taught Art* (Arderly, 1997; Fine, 2004). Observa-se que os processos nacionais não são isolados: desenvolvem-se em concomitância, de modo que o que ocorria no Brasil dialogava com o que também acontecia em outras partes do mundo, especialmente na Europa, América do Norte e América Latina. Há, nesse campo das artes marginais, um intercâmbio transnacional de ideias, pessoas e objetos. É importante ter isso em mente para não isolar o processo brasileiro.

Figura 5 – Obras de Mestre Espedito Seleiro (Nova Olinda/CE)



Fonte: O autor, 2024.

Diante desses breves apontamentos históricos, qual é a reflexão que podemos fazer? Antes do reconhecimento estético e institucional, a cultura material popular era produzida pelo povo e para o povo, de modo que desempenhava uma função tradicional na comunidade, sendo consumida no próprio meio de origem. Algo se transformou quando essa cultura material popular passou a ser alcançada pela apreciação estética e pelo colecionismo privado de um público metropolitano, com maior instrução formal e poder aquisitivo. Qual é o ponto de transformação? Essa cultura material popular caminha na direção de uma “artificalização” (Shapiro, 2007), no sentido de se transformar em “arte”, passando a ser considerada “arte popular”.

Os objetos são deslocados do cotidiano, adquirindo uma aura de excepcionalidade; passam a ser produzidos para um consumo externo ao meio de origem (Valladares, 1974). Os artistas populares tornam-se, gradualmente, sensíveis às expectativas de gosto dessa nova clientela (Frota, 1988; Porto Alegre, 1994; Lagrou; Gonçalves, 2015); começam, portanto, a se individualizar, imprimindo sobre os objetos, além de uma assinatura, uma marca estética pessoal. Assim, ocorre uma transição do “valor de uso” para o “valor de exposição” (Benjamin, 2013). Isso tem como consequência uma alteração na materialidade dos objetos. Esse é o ponto de transformação que se estabelece a partir do reconhecimento estético da cultura material popular.

Dito isto, as artes populares precisam ser compreendidas como um fenômeno resultante da interação entre diferentes segmentos da sociedade, pertencentes a distintas classes sociais, que estabelecem entre si trocas simbólicas e materiais; de um lado, os criadores das classes populares; de outro, os intermediários e consumidores provenientes das elites e das classes médias urbanas. Cria-se, nessa interação, um novo mercado: um circuito específico de exibição e distribuição de bens culturais. É possível afirmar que as artes populares revelam um modo particular de relacionamento entre setores de diferentes classes sociais no Brasil. Nisso reside, em parte, o valor sociológico do estudo científico das artes plásticas populares.

2.3 - PARTE 3: A TRANSGRESSÃO DAS FRONTEIRAS NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

Vimos que o primeiro movimento de integração das artes marginais — incluindo as artes populares — surge como sintoma do paradigma moderno da arte. Isto porque o Modernismo inaugura um processo de transgressão das fronteiras, rompendo com os critérios de representação herdados dos cânones renascentistas e com os fundamentos da arte acadêmica. A arte moderna operou uma ruptura com o paradigma clássico, de modo que o valor artístico passou a ser orientado não pela imposição de uma tradição institucional, mas pela expressão de uma interioridade subjetiva.

O paradigma moderno desencadeia um processo contínuo de transgressão das fronteiras: das fronteiras do criar e do olhar; das fronteiras materiais e mentais; das fronteiras institucionais e classificatórias. Estas, que supõem uma relação entre “dentro” e “fora”, não são fixas ou inertes; são móveis, históricas e, portanto, dinâmicas. São também porosas, admitindo posições intermediárias e formas híbridas de existência. A arte contemporânea, por sua vez, leva ao limite essa disposição de transgredi-las.

Figura 6 – Obra de Mestre Fernandes Rodrigues (Vitória de Santo Antão/PE)



Fonte: O autor, 2024.

Mas de quais fronteiras podemos falar? É possível pensar em vários tipos de fronteira: a fronteira entre “arte” e “não-arte”; entre “arte” e “vida”; entre “arte” e “artesanato”; entre “arte”, “política” e “mercado”; entre “artista” e “obra”; entre “obra” e “público”; entre “museu” e “mundo”; entre “erudito” e “popular”; entre “autêntico” e “inautêntico”; entre “centro” e “periferia”. O paradigma contemporâneo da arte caracteriza-se justamente por uma radicalização da experiência de transgressão dessas fronteiras (Heinich, 1998). A arte contemporânea testa todos os limites: espaciais, materiais, cognitivos, simbólicos e institucionais. Na atualidade, esse paradigma coexiste com o paradigma moderno, estabelecendo com ele uma relação permanente de tensão, continuidade e ruptura.

Por falar no paradigma contemporâneo, é importante mencionar o que foi qualificado como Pós-modernismo nas artes. Que questões ele coloca? A intensificação da transgressão das fronteiras provoca a obsolescência da noção de “cânone”; a própria ideia de um “centro estético unificador” é posta em dúvida; instala-se uma sensação generalizada de incerteza; o consenso sobre critérios de excelência cultural e artística é enfraquecido. Isso desencadeia um cenário em que vigoram formas híbridas, misturas de gêneros, ecletismo de códigos e uma ampliação da validade estética que alcança manifestações tidas como marginais (Zolberg; Cherbo, 1997). A separação tradicional entre “alta cultura” e “cultura popular” também é cada

vez mais questionada. Tudo isso favorece a integração da diversidade cultural no interior do paradigma contemporâneo.

Nesse contexto, fortalece-se a estratégia de valorização das diferenças: diferenças étnicas, raciais, regionais e sociais. Isso aparece claramente no incentivo às identidades periféricas, o que evidencia a relação entre estética e política na esfera cultural. Testemunhamos, por exemplo, o aumento da participação de artistas negros e indígenas em espaços privilegiados de exibição, como a Bienal de São Paulo. Institucionalmente, cresce o interesse de grandes museus, como o MASP, em incorporar artistas populares aos seus programas de exposição e aquisição de acervo. Feiras comerciais como a SP-Arte e a ArtRio acolhem, cada vez mais, artistas considerados “outsiders”. Muitas galerias antes dedicadas exclusivamente às artes moderna e contemporânea passaram, nos últimos anos, a incluir artistas fora do alto circuito e sem formação acadêmica.

Multiplicam-se exposições que justapõem, em igualdade de condições, artistas modernos, contemporâneos e populares, borrando fronteiras classificatórias tradicionais. Observamos um amplo movimento de recuperação institucional de artistas periféricos do século XX, antes categorizados como “primitivos” e agora reclassificados como “modernos”, como representantes de alternativas ao Modernismo brasileiro. Soma-se a isso uma reabilitação de valores associados ao artesanato tanto no cenário contemporâneo das artes plásticas quanto no segmento do high design. O artesanato não apenas se tornou mais contemplado em exposições, como também inspirou, com maior intensidade, artistas contemporâneos que recorrem a técnicas e materiais típicos do universo artesanal, como demonstra a vitalidade recente da arte têxtil.

Eu gostaria de finalizar a minha conferência trazendo um ponto de tensão entre o paradigma contemporâneo da arte e o universo das artes populares. E esse ponto de tensão se encontra justamente na fronteira da autenticidade. Entre as diversas fronteiras desafiadas pelo paradigma contemporâneo está aquela referente ao valor da autenticidade, abalado desde o ready-made de Marcel Duchamp, passando pela pop art de Andy Warhol até o advento dos múltiplos, dos novos suportes e das novas mídias a partir da década de 1960. A arte contemporânea instaura, assim, uma dúvida radical sobre a natureza do autêntico, lançando suspeitas sobre seu caráter fantasioso e fabricado (Heinich, 1998). Por outro lado, o universo das artes populares parece preservar — e até mesmo celebrar — a autenticidade.

Enquanto valor fundamental do paradigma moderno, a autenticidade depende sempre de um ato de atribuição. Em que consiste, afinal, esse valor? Há quatro elementos centrais (Moulin, 1978). O primeiro é a autenticação da origem: o objeto autêntico precisa ter procedência confiável para não ser confundido com uma imitação; é necessário estabelecer um vínculo comprovado entre criador e criação. O segundo é a singularidade autoral, isto é, a expressão de uma interioridade subjetiva sem interferência externa, justificada pela assinatura. O terceiro elemento é a sinceridade (ou o desinteresse), quando a intenção artística se mantém independente de expectativas de fama ou recompensa financeira. Por fim, o quarto elemento é a raridade, associada ao equilíbrio entre disponibilidade e exclusividade.

Origem, singularidade, sinceridade e raridade balizam o valor da autenticidade, que continua regendo a fantasia da arte. Podemos discutir se esses critérios são factíveis ou projeções idealizadas, se são benéficos ou também constituem armadilhas; mas é inegável que orientam a percepção e a avaliação de uma parte significativa dos agentes do sistema artístico. Portanto, embora contestada, a autenticidade ainda importa. E, de certo modo, podemos dizer que, após um longo período de crítica, houve também um retorno à autenticidade.

Figura 7 – Kitharetsi Feminina e Tecidos do Povo Ashaninka do Rio Amônia (Marechal Thaumaturgo/AC)



Fonte: O autor, 2024.

Como dito antes, a arte contemporânea não faz desaparecer o paradigma moderno da arte. A intensidade das transgressões pode provocar, inclusive, um efeito de saturação e esgotamento, resultando em um retorno aos valores modernistas e tradicionais. Talvez, como efeito do paradigma contemporâneo, não sejamos mais tão ingênuos em face da “autenticidade”, entendendo-a como uma construção social, mas ainda testemunhamos que esse valor permanece vivo nas preocupações dos artistas, das instituições, dos especialistas e dos públicos. E podemos ter uma medida disso, por exemplo, quando observamos a sobrevalorização das narrativas de singularidades biográficas, com uma exaltação do componente biográfico nas avaliações da arte (Fine, 2003).

Nós estamos aqui em um evento como esse, a Arte dos Mestres, que é uma celebração da arte popular brasileira, mas estamos aqui sobretudo para celebrar as histórias de vida dos mestres. Isso é um elemento que reforça a pertinência e a saliência desse valor da autenticidade biográfica, ainda muito vivo e presente no sistema da arte. Então, é por conta dessa constante busca renovada pela autenticidade, em um mundo marcado pela padronização, homogeneização, uniformização e algoritmização, que as artes populares são capazes de reter a atenção das instituições e do mercado, bem como despertar o interesse tanto das antigas quanto das novas gerações de apreciadores.

Para finalizar, nesse contexto em que as fronteiras são questionadas, cresce a dúvida sobre a pertinência da noção de “arte popular”. Cresce, sobretudo entre curadores e críticos, uma “evitação” desse termo. Parte-se do pressuposto de que ser “popular” constitui algum demérito, de que o “popular” assinala um conteúdo de menor valor. Sabemos que esse não é necessariamente o caso. Eu penso que a definição de “arte popular”, como qualquer outra classificação no campo das artes, é imprecisa e problemática e, no limite, elusiva. Por outro lado, também considero que a carga semântica dessa definição se alterou com o passar do tempo.

O “popular” não necessariamente precisa ser visto como um “estigma”; o predicado pode ser encarado como uma “insígnia”, como um sinal de pertencimento. Ao que parece, ser qualificado como “popular” não tem sido mais um impeditivo para que artistas sob esse rótulo figurem em exposições de instituições consagradas ou mesmo em espaços comerciais do alto circuito. Antes, ser “popular”, atualmente, pode inclusive facilitar acessos privilegiados.

Além disso, a definição de “arte popular” cumpre uma função comunicativa: ela empresta visibilidade a todo um segmento de artistas historicamente marginalizados e afirma um universo de criadores e criações organizados em torno de um gênero artístico de apreciação. Nesse sentido, a mencionada categoria – que precisa ser considerada apenas como uma categoria e nunca como uma ontologia – encerra uma ambiguidade: ao mesmo tempo que exalta, enaltece e divulga, se mal empregada para dividir e segregar, corre o risco de aprisionar, restringir e limitar. Por isso, é importante sempre enfatizar que falar em “arte popular” é, antes de tudo, um modo de falar sobre a arte brasileira em seu sentido ampliado.

E com essa mensagem encerro a minha exposição. Muito obrigado!

01 de setembro de 2024, São Paulo/SP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARDERY, Julia. “Loser wins’: Outsider art and the salvaging of disinterestedness”. *Poetics*, v. 24, p. 329–346, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revistando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179–192, 1995.
- DIAS, Carla Costa. *O povo em coleções: a Coleção Regional do Museu Nacional, 1920-1950*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023.
- ELKINS, James. “Naïfs, faux-naïfs, faux-faux naïfs, would-be faux-naïfs: there is no such thing as outsider art”. In: THOMPSON, John (ed.). *Inner worlds outside*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2006.
- FINE, Gary Alan. “Crafting authenticity: the validation of identity in selftaught art”. *Theory and Society*, v. 32, n. 2, p. 153–180, 2003.
- FINE, Gary Alan. *Everyday genius: self-taught art and the culture of authenticity*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2004.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino*. São Paulo: Publicações e Comunicação LTDA, 1988.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- LAGROU, Els; GONÇALVES, Marco Antônio. “L’art populaire brésilien: um art de la relation”. *Perspective*, n. 2, jun. 2015.
- LIMA, Ricardo Gomes; WALDECK, Guacira. “Arte popular, mundo de ‘descobertas’”. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016.
- LINS, Artur André. *O circuito das artes populares no Brasil: o caso do povoado Ilha do Ferro (AL)*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2023.
- LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. London: Duke University Press, 2001.
- MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.
- MOULIN, Raymonde. “La Genèse de La Rareté Artistique”. *Ethnologie Française*, v. 8, n. 2/3, p. 241–258, 1978.
- NETTO, Michel Nicolau. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2014.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho D’Água, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Universalismo e Diversidade – Contradições da Modernidade-Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PEIRY, Lucienne. *Art Brut: The origins of Outsider Art*. Paris: Flammarion, 2001.

- RHODES, Colin. *Outsider Art: Art Brut and its Affinities*. New York: Thames and Hudson, 2022.
- RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art*. New York: Thames and Hudson, 1994.
- SCHAPIRO, Roberta. “Que é artificação?”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135–151, 2007.
- SHINER, Larry. *The invention of art – a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- THÉVOZ, Michel. *L’Art Brut*. Genebra: Edition d’Art Albert Skira, 1980.
- VALLADARES, Clarival do Prado. “Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares”. In: *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens e permanências*. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação do Ministério da Cultura e Educação, 1974.
- VIANA, Helder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco do início do século à década de 1950*. Natal/RN: Caule de Papiro, 2024.
- ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Londres: Cambridge University Press, 1997.
- ZOLBERG, Vera. “Outsider art: from margins to the center?”. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 501–514, 2015.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l’art contemporain: sociologie des arts plastiques*. Paris: Les Édition de Minuit, 1998.

Data de submissão: 22/08/2025

Data de aceite: 11/11/2025

Data de publicação: 15/12/2025