



A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanuel

The esthetic of wonder in the collections of Jacque, Lina and Emanuel collections of popular arte

Ms. Daniela Ortega Caetano dos Santos
Dra. Priscila Faulhaber

Como citar:

SANTOS, D.; FAULHABER, P. A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanuel. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p.228-241, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4335>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4335>.

Imagem: Carranca, Escultura em Madeira, Francisco Biquiba Guarany ao centro, sem data. Fotografia (detalhe). Catálogo A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016 (Masp).

A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanuel

The esthetic of wonder in the collections of Jacque, Lina and Emanuel collections of popular arte.

Ms. Daniela Ortega Caetano dos Santos*
Dra. Priscila Faulhaber**

Resumo

Partiremos da análise da trajetória de três colecionadores de arte com diferentes perfis. Jacque Van de Beuque, artista plástico francês, nascido em 1922, buscou no Brasil, através do imaginário dos trópicos, esquecer os horrores da guerra e acabou por construir uma coleção que deu origem ao Museu Casa do Portal; Lina Bo Bardi, arquiteta italiana nascida em 1914, chegou ao Brasil a convite de Assis Chateaubriand para construir do Museu de Arte de São Paulo e acabou por morar alguns anos na Bahia, período em que formou sua coleção de arte popular brasileira e, por fim, Emanuel Araújo, artista plástico baiano, nascido no Recôncavo em 1940, amou durante sua vida uma numerosa coleção que deu origem ao Museu Afro Brasil em São Paulo. Pretendemos então, avaliar o papel exercido pelos colecionadores e pelos museus no processo de formação de discursos sobre arte popular a partir da seleção e classificação dos artistas e de suas obras, ao definir quais os objetos que se destacam em suas coleções. Nossa comparação levará em conta como cada um dos três vê as carrancas do Rio São Francisco criadas do Mestre Francisco Biquica Guarany.

Palavras chave

Arte popular. Coleções. Museu. Carrancas.

Abstract

The analysis focuses on the trajectories of three art collectors with different profiles. Jacque Van de Beuque was a French artist born in 1922 who tried to forget the war horror in Brazil and gathered a collection that gave birth to the Casa do Portal Museum. Lina Bo Bardi, an Italian architect born in 1914, arrived in Brazil invited by Assis Chateaubriand to build the Museum of Art of São Paulo and went to live a number of years in Salvador during the time she constituted her collection of Brazilian popular art. Finally, Emanuel Araújo, a Bahia Recôncavo born artist (1940), who hames a large collection of art objects, which gave rise to the Afro Brazil Museum (São Paulo). The goal of this article is to evaluate the role performed by those collectors and exercised the museums in the discourse formation on popular art through the selection and classification of the artists and their works, and, afterwards, at the definition of which objects were remarkable in the collections. Our comparisons will take into account how each of them saw the São Francisco river carrancas created by Master Francisco Biquica Guarany.

Keywords

Popular art. Collections. Museums. Carrancas.

Introdução

Este artigo busca investigar o papel exercido pelos colecionadores e pelos museus no processo de formação de discursos sobre arte popular a partir da seleção e classificação dos artistas e de suas obras, selecionando-se aqui objetos que se destacam em suas coleções. Para tanto foram escolhidos Jacque Van de Beuque, Lina Bo Bardi e Emanuel Araújo.

Dos colecionadores elencados, iniciamos por Jacque Van de Beuque (1922 -2000), que nasceu em Bavay França, cursou escola de Belas Artes em Valenciennes e em Lyon, e, durante a Segunda Guerra mundial passou a militar a favor da resistência francesa, chegando a ser enviado aos campos de trabalhos forçados na Alemanha, onde permaneceu por quase dois anos. Ao final da guerra, Jacque consegue fugir da prisão e, ansiando deixar a Europa, parte para o Rio de Janeiro, seguindo os conselhos do pintor brasileiro Candido Portinari, que conhecera em Paris. Sobre a escolha de Jacque pelo Brasil, Ângela Mascelani revela: “A imagem de país das misturas raciais chegara a Paris por diversas fontes, entre elas a literatura de Jorge Amado. Para quem experimentou as dores nascidas da intolerância à diferença, esse parece ser mesmo o melhor destino” (Mascelani, s.d.)¹.

Jacque chega ao Brasil em 1946 e logo começa a viajar pelo país, conhecendo vilarejos, artistas, adquirindo obras de arte popular e iniciando sua coleção, período em que “desenvolve com alguns artistas longas amizades. Ao cabo de quarenta anos constitui o mais consistente acervo da arte popular produzida na última metade do século XX” (*Ibidem*, 1).

Em 1974, Jacque compra um casarão no afastado bairro do Recreio dos Bandeirantes, no Rio de Janeiro, com intuito de servir como casa de veraneio da família e também abrigar sua coleção. Em 1976, realiza uma exposição de arte popular no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1986 finaliza a exposição permanente da Casa do Pontal, na qual reúne 3.500 peças, além das 4.500 na reserva técnica, totalizando de 300 artistas.

A exposição permanente está dividida em doze setores temáticos sendo eles: profissões, vida rural, ciclo da vida, Brasil – festa popular, jogos e diversão, circo, arte incomum, arte erótica, cangaço e história do Brasil, religião e ex-voto, e, por fim, escola de samba, sendo que um deles é dedicado ao mestre Vitalino. Outros artistas recebem destaque na exposição como, por exemplo, a ceramista do vale do Jequitinhonha Noemisa. Jacque alegava que dava destaque aos artistas que considerava “cabeça de chave”. Somente em 1988 a Casa do Pontal tornou-se um museu e foi aberta ao público em 1993.

Sobre o processo de formação de sua coleção Jacque afirma que “o acervo da Casa do Pontal é o resultado de mais de 40 anos de pesquisa e de aquisições, numa seleção que se baseou em um conceito exclusivamente pessoal, a partir do valor artístico de cada peça, sem nunca ter tido em mente a ideia de formar uma coleção” (Van de Beuque, 1994: 39). Com esta declaração de Jacque Van de Beuque percebemos que a construção de sua coleção e a concepção da exposição se deu através de um processo orgânico, afetivo, que expressa seu gosto pessoal pelas obras, uma visão romântica sobre um Brasil que se opunha aos seus traumas de guerra e também evidenciava as relações de amizade que construiu com vários artistas durante suas viagens pelo país.

Já Lina Bo Bardi (1914-1992) nasceu em Roma, estudou desenho no Liceu de artes e ofícios, e se formou arquiteta em 1940. Com o avanço do fascismo muda-se para Milão, onde trabalhou com o arquiteto Gio Ponti, líder do movimento pela valorização do artesanato italiano. Em 1946, após o fim da guerra, retorna a Roma e casa-se com o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi. A convite de Assis Chateaubriand o casal muda-se para São Paulo para fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo (Masp) Em 1958 Lina é convidada para proferir uma conferência na Universidade Federal da Bahia, momento em que também passa a dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia e projetar a restauração do Solar do Unhão, conjunto arquitetônico do século XVI tombado na década de 1940. O local deveria abrigar o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, que chegou a ser inaugurado em 1963 com a exposição *Civilização do Nordeste*.

Com o golpe de 1964, Lina foi retirada do cargo, voltou para São Paulo e o Solar do Unhão passou a sediar o Museu de Arte Moderna da Bahia. Contudo, durante o período em que morou na Bahia, Lina reuniu uma coleção de arte popular de aproximadamente 2 mil peças. Parte dessa coleção compuseram exposições como: *Bahia no Ibirapuera* (1959), *Nordeste* (1963) e *A Mão do Povo Brasileiro* (1969). Atualmente uma parte remanescente dessa coleção está exposta no Solar do Ferrão, situado no Pelourinho, em Salvador, em uma exposição denominada *Arte Popular*, e uma outra parte está na Casa de Vidro, antiga casa do casal e atual instituto Lina Bo e P.M. Bardi, que tem como objetivos promover e divulgar a arquitetura, design, urbanismo e a arte popular. A categorização de arte popular para Lina é construída a partir do pressuposto que:

Nem todas as culturas são “ricas”, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavucar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até as suas raízes populares é compreender a história de um País. E um País em cuja a base está a cultura do povo é um País de enormes possibilidades. (Bo Bardi, 1994: 20)

Lina, como vimos, constrói sua coleção de arte popular durante o período em que morou na Bahia e, ao selecionar as peças dessa coleção, seu olhar estrangeiro e analítico busca dissecar a estética brasileira à procura de sua raiz, sua essência, que para ela reside na produção das camadas populares-

E por fim, Emanuel Alves de Araújo, que nasceu em Santo Amaro da Purificação no Recôncavo baiano, em 1940. Ali, ele aprendeu marcenaria e começou a trabalhar com linotipia e composição gráfica na Imprensa Oficial. Realiza sua primeira exposição individual em 1959 e em 1960 se muda para Salvador, onde ingressa na Escola de Belas Artes na Universidade Federal da Bahia e estuda gravura com Henrique Oswald. Entre 1981 e 1983, dirige o Museu de Arte da Bahia, em Salvador, e expõe no Masp. De 1992 a 2002 dirige a Pinacoteca do Estado de São Paulo e em 2004, momento em que é aberto o Museu Afro Brasil em São Paulo, torna-se seu curador e diretor.

Interessante pontuar que o grandioso Museu Afro Brasil foi formado inicialmente pela coleção pessoal que Emanuel reuniu ao longo de sua vida. No período da abertura do museu eram 1 mil e 100 peças, atualmente são mais de 5 mil, distribuídas entre exposições e reserva técnica. As obras pertencentes ao museu contemplam desde o século XVIII até a contemporaneidade. Muitas obras do acervo recebem

de historiadores e críticos de arte a classificação de arte popular e estão distribuídas por todos os cinco núcleos temáticos da exposição de longa duração do museu: África; Religiosidade; Trabalho e Escravidão; Festas Sagrado e Profano; e Arte Afro-brasileira. Sobre a concepção do museu, Emanuel declara: “Criar um Museu que possa registrar, preservar e argumentar *a partir do olhar e da experiência do negro* a formação da identidade brasileira” (Museu Afro Brasil)². Traçamos aqui uma abordagem alternativa à visão essencializante da identidade, considerando antes processos identitários e as suas implicações para uma concepção dinâmica da cultura nacional em uma leitura crítica na trilha das formulações de Cardoso de Oliveira (2006), ainda que Emanuel não tenha detalhado sua visão nestes termos.

Emanuel adota a concepção de arte afro-brasileira para classificar as diferentes produções artísticas existentes no museu, evitando subdivisões como popular, erudito ou contemporâneo. Ele também possui uma contundente visão política sobre sua coleção e sobre o museu de forma geral, e isso fica claro na declaração abaixo.

Como um museu da diáspora, o **Museu Afro Brasil**, portanto, registra não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, salvaguardando ainda o legado de nossos artistas – e foram muitos, anônimos e reconhecidos, os que nesse processo de miscigenação étnica e mestiçagem cultural contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade (Araújo) (*Ibidem*: 3).

Emanuel Araújo traz um olhar sobre o Brasil visto de dentro. Ao construir sua coleção promove a ação política de mostrar faces obscurecidas da cultura nacional, a construção da nação e o papel fundamental do negro nesse processo, que historicamente teve seu protagonismo negligenciado por um discurso – apontado ironicamente no Manifesto Antropofágico como a “lábria” trazida pelo Padre Vieira (Andrade, 1928) – político de branqueamento da história e da memória nacional. Para Emanuel, mais importante do que classificar como arte popular ou contemporânea é evidenciar o mérito e a origem étnica do artista.

O exame de aspectos das trajetórias desses três singulares colecionadores sugere o quão rico pode ser o diálogo entre coleções e colecionadores, mostrando distintas visões e concepções sobre a arte popular brasileira: o francês Jaques com coleção afetiva transformada em seu Museu Casa, a italiana Lina e sua coleção cerebral e “desbravadora” e Emanuel, que, com o Museu Afro Brasil, ergueu também um símbolo da política de afirmação da negritude brasileira.

Revisitando marcos analíticos

Ao consultar manuais consagrados de História da Arte como, por exemplo: *História Social da Arte e da Literatura*, de Arnold Hauser, e *História da Arte*, de Ernst Gombrich, percebemos em ambos uma estrutura bastante similar. Seus capítulos são organizados cronologicamente, através de uma linha do tempo e com uma escala conceitual de “evolução” em seu discurso, que se desenvolve a partir de uma perspectiva grega.

Essa maneira de classificar a arte persiste no Brasil. Mas é preciso lembrar, como colocado por Londres (2005), que, historicamente, as primeiras representações sobre o território brasileiro se deram através de um olhar estrangeiro, com padrões estéticos construídos em outros contextos. Os viajantes europeus, na busca de um mundo exótico, registravam o que encontravam, e foram essas imagens que construíram a maneira como passamos a nos ver e como seríamos vistos pelo exterior. Este primeiro olhar colonizador conduziu a maneira como nos vemos e como somos vistos.

Quando analisamos a construção das categorias de arte, o valor da obra se constrói a partir de uma dinâmica social complexa, que envolve o artista, sua obra, os intermediários e o público, e essa cadeia vincula-se à história da sociedade e varia com ela (Canclini, 1979). O valor de uma obra de arte está muito além de seu valor estético: elementos simbólicos, relativos às relações e aos interesses de classe, serão fundamentais no momento de seleção e de consagração de uma obra de arte que implica a exaltação do setor social por ela representado; este processo faz parte da luta por poder simbólico. Poder simbólico este que está presente na construção das categorias de arte e, também, na disputa de poder que envolve o processo de dominação colonial que constituiu os discursos identitários que prevaleceram por muito tempo no Brasil de maneira hegemônica.

Quando foram encontradas no Benin exemplares de obras fundidas em bronze durante a expedição punitiva inglesa em 1897, essas peças foram levadas para a Europa e muitas hipóteses foram desenvolvidas a respeito de como aquela tecnologia teria chegado até os africanos. Chegou-se a cogitar de que se tratava de uma arte indiana com origem árabe, também que esses objetos poderiam possuir raízes etruscas ou gregas, e até que eles poderiam ter sido levados pelos portugueses, mesmo sendo sabido que naquele período a Europa desconhecia essa técnica da fundição em bronze. Tudo era de certa forma possível, menos reconhecer que os próprios africanos teriam desenvolvido a metalurgia antes dos europeus, pois assim ficaria provado o alto grau de desenvolvimento daquela cultura (Silva, 1989).

Temos no exemplo acima citado, uma clara construção de narrativa, que dentro do jogo de poder que envolve a dominação de uma cultura por outra, explicita o mecanismo que sustentou a hegemonia do poder colonial. É justamente neste universo colonial que o Brasil está inserido desde sua formação, e isso ainda se reflete na maneira como a “elite” brasileira, quer ser vista, procurando estar associada a um padrão estético europeu inicialmente, e, atualmente, estadunidense; acabando por muitas vezes ignorar a composição étnica formadora do povo brasileiro. E se evocarmos os pensamentos de Oswald é ela que aparece como a verdadeira sanguessuga evocada no Manifesto Antropofágico (Andrade, 1928).

O foco dos colecionadores aqui selecionados mostra o que é ocultado pela elite que deseja ser branca, obscurecendo a política de branqueamento aplicada no Brasil que, através do incentivo à miscigenação, visava a diluição das características de origem africana e ameríndia e alegando uma possível ascensão social através das gerações aos mesmos.

Esses padrões se apresentam na formação do senso estético e, também, no que é considerado arte, tendo em vista que esse processo se constrói no cotidiano, formando o valor do que é considerado

'belo' e o que de ver ser rejeitado como 'feio'. Este processo está diretamente ligado à estrutura social no Brasil, onde a cultura considerada elevada reserva certo desprezo às produções de origem manual e logo popular.

Quando nos debruçamos sob o tema da arte popular no Brasil encontramos uma produção que sempre foi considerada menor e que alcançou certo protagonismo com o movimento modernista durante a década de 1930, que deu destaque às produções de origem popular (Coelho, 1976). Desde o *Manifesto Pau Brasil* (Andrade, 1924), destaca-se o aspecto monstruoso da estética convencional, no seu horror àquilo que não se enquadra à normatização da arte e que canibaliza o que vem de setores populares, rebaixados social e esteticamente.

Mesmo muita coisa tendo mudado, ainda hoje a classificação de arte popular está separada do que é considerada arte acadêmica ou erudita. Por muitos críticos, a arte popular ainda é tratada como sendo uma arte menor, que se limita em representar uma identidade regional mostrada de modo infantilizado; tento isso em vista, podemos considerar um avanço a maneira como Emanuel Araújo reclassifica essa produção, escolhendo enfatizar a origem étnica e cultural dos artistas, analogamente – conforme consideramos à concepção não normativa de cultura popular que é alimentada pelos movimentos socioculturais (Fabian, 1998).

Existe uma resistência da mentalidade elitista em reconhecer o valor da arte popular como uma arte completa. Aquela ignora uma análise da realidade social que incorpora as produções daqueles que, sob a classificação de artistas populares, possuem uma sabedoria que reflete em suas criações as realidades históricas a qual pertencem e sobre a qual reagem (Lima *apud* Mattos, 2013:43).

Mas, além dos colecionadores, como avaliar a importância do processo de musealização dessas obras e qual seria o papel do museu enquanto instituição nesse processo? Após serem muzealizadas, patrimonializadas e expostas, essas obras, pertencentes às coleções, continuam a participar de uma dinâmica de poder, agora dentro do discurso de um museu. Cada decisão tomada a respeito delas não é neutra.

Neste particular, percebemos que tanto os mecanismos quanto a atuação dos profissionais envolvidos no processo de constituição do patrimônio não podem ser entendidos como neutros, mas como resultados dos interesses institucionais e de momentos históricos específicos; como uma forma articulada de exercício de poder (Grigoletto, 2011: 66).

Mas quais seriam os critérios considerados relevantes para a patrimonialização e musealização de um objeto ou, no caso dessa pesquisa, de uma obra de arte? Neste caso, podemos recorrer a uma definição estabelecida pelo IBRAM:

Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (Brasil, Lei 11.906/2009 – IBRAM, 2009).

E quando voltamos o olhar justamente aos discursos em torno das coleções de arte popular, a patrimonialização dessas obras, como mostram os três colecionadores estudados, apontam para a construção de uma identidade estética e cultural do Brasil, e passam a ser uma referência de pertencimento coletivo na concretização de um bem simbólico, como apontado por Lima: As mudanças para o estado Musealizado-Patrimonializado agregam predicados que determinam um critério de distinção: os valores de ordem museológica e patrimonial outorgando caráter de algo que passa a ser de representação ímpar, o Bem Simbólico (Lima, 2014:4339).

A este respeito, Ulpiano Bezerra de Meneses (1994:12) nos traz uma reflexão sobre a relevância da existência dessas coleções e a importância destas passarem de um status “particular” para uma “instância pública”, dentro de um museu, na construção de nossa identidade social: “A pergunta correta, pois, deveria ser: há, ainda, relevância e utilidade, entre nós, no papel que possam desempenhar museus com acervo? A resposta é francamente positiva. Estamos imersos num oceano de coisas materiais, indispensáveis para a nossa sobrevivência biológica, psíquica e social”.

Trajetórias e discursos a partir do papel dos colecionadores

Ao visitarmos um museu, na maioria das vezes temos acesso à exposição de uma coleção, “seja ela material ou imaterial, ela figura no coração das atividades de um museu” (Desvallées; Mairesse, 2013: 20). Desta forma, fica a pergunta sobre o caminho percorrido por uma obra de arte até que ela chegue a compor a coleção de um museu e ser exposta ao público.

No processo de musealização de objetos de arte popular destaca-se a coleção de Jacque Van de Beuque, exposta no Museu da Casa do Pontal, sendo considerada a mais ampla e numerosa expressão de arte popular brasileira, a de Lina Bo Bardi, formada durante o período em que morou em Salvador³. E por fim, Emanuel Araújo e a coleção exposta no Museu Afro Brasil.

A lógica das exposições em que as obras estão inseridas, assim como o discurso institucional criado a respeito delas, levam-nos a comparar e discutir como é apresentada a categoria arte popular pelos três colecionadores e pelas instituições através das respectivas exposições (em catálogos e na seleção das próprias obras expostas). Isto permite avaliar as diferenças entre discursos criados (pelos colecionadores e pelas instituições) sobre obras de mesma natureza. Como, por exemplo, as carrancas que estão presentes nas três coleções selecionadas, das quais apresentamos uma mostra mais adiante e examinaremos a partir de procedimentos comparativos, considerando que seu colecionamento supõe discursos pessoais e institucionais criados sobre obras similares, que permite refletir sobre seu processo de musealização.

E para correlacionar as visões dos três colecionadores sobre a categoria de arte popular iniciamos por indagar sobre as motivações de Van de Beuque:

Por fim, vale assinalar que a grande definição de arte está na capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir sensações e sentimentos. E a arte popular é aquela que carrega o espírito de um povo, capaz de transformar matéria em coisa viva, emocionante, uma realidade mágica brotando com força e poesia (Van de Beuque, 1994:32).

Tal definição de arte popular possui relação direta com o projeto romântico dos folcloristas do início do século XX, em busca da “essência” de ser nacional, ao mesmo tempo que não reconhece o binômio erudito/popular, atribuindo a arte popular o mesmo status da arte erudita (Mattos, 2013). Já Lina Bo Bardi, em posicionamento distinto de Jacque, afirma:

Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista, precisamos ver com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folclore popular (Bo Bardi, 1995: 25).

Araújo, entretanto, fala da importância de sua coleção no processo de construção da memória brasileira:

O termo preservar, manter, é a base de tudo. O colecionador não é só um investidor. Ele tem compromisso com a preservação de um período. Assim como esse acervo [do Museu Afro Brasil] que agora está disponibilizado a todos. A bem da verdade, toda essa minha coleção não me pertence. Está aqui, cuidada por mim por um tempo, mas serve para o gozo de todo mundo, sobretudo os negros (Araújo *apud* Souza, 2009: 48)

Meneses reforça a fundamental importância de análise do papel dos colecionadores para se pensar a construção do discurso das tradições pois são eles que possuem um papel fundamental na construção da memória, pois a memória coletiva se organiza em estruturas que se refazem num processo de adaptação da tradição e as referências e valores mesmo que definidos por sua origem estão sujeitos a mudanças dentro de uma dinâmica social (Meneses, 1992). E isso fica evidente se pensarmos que os três colecionadores tinham uma visão que liga diretamente a importância da arte popular com a construção da identidade do povo brasileiro.

Sobre a relação do artista com a tradição e seu processo de criação Bastide aponta: “(...) o artista pensa conformar-se com a tradição, mas como tem um temperamento, uma sensibilidade original interpreta sem querer essa tradição através de seu gênio especial e faz alguma coisa inteiramente nova” (Bastide, 1971: 72). Em contrapartida ao expressar algo novo, mantém elementos de suas origens e assim, consolida o processo dinâmico da construção da memória coletiva: “Mas o meio social que moldou o artista não só se inscreve na sua obra como também se insinua na sua inspiração que brota nele sob uma forma exterior” (*Ibidem*: 73).

Nesse processo de construção da memória, ainda sobre a resistência de valorização de uma arte não europeia, Pietro Maria Bardi enfatiza a crítica ao caráter sagrado da história da arte. Durante muitos anos, ao perpassar as inúmeras ramificações e articulações, independente de qual fosse a variante, o posicionamento, ou a vertente, tal concepção da história da arte não permitia um único ponto, ou nuance que fizesse referência ao trabalho genuíno de origem [popular] brasileiro, e o mesmo acontecia com outras regiões e povos como por exemplo os sul americanos. Isso produz desconhecimento e ignorância sistêmica a respeito da produção artística oriundas das culturas vistas como não cultas, que na prática representam as culturas de origem não europeia e ou não caucasianas (Bardi, 1975).

Além de não europeia e não erudita, a arte popular também costuma ser relacionada à parcela mais empobrecida da população, como se povo não fosse o conjunto de uma sociedade (Frota *apud* Mascelani, 1999: 10). Por essas razões a arte popular brasileira ainda não alcançou o devido reconhecimento.

As carrancas do rio São Francisco nas três coleções

Ao observarmos os artistas presentes nas três coleções selecionadas, e também a natureza das obras e objetos que as compõe, encontramos muitas semelhanças, e um dos elementos que possui grande destaque nas três coleções são as carrancas usadas tradicionalmente nas embarcações do Rio São Francisco.

Carrancas – Figura zooantropomorfa, ambígua, esculpida em madeira e que em cima da proa das barcas do Rio São Francisco. Essas figuras caracterizam o tipo de embarcação mais comumente no *Rio da Unidade Nacional*, e que marcaram época até meados do século XX. O que não se conhece ainda é a verdadeira função da carranca – mágica ou ornamental. Já disseram que só serve para dar imponência à barca. Mas os barqueiros acreditam que ela afasta os perigos das águas e atrai benefícios – tranquiliza os navegantes (Pardal, 1974: 72).

A maioria das carrancas presentes nas três coleções são de autoria de um mesmo artista, sendo ele o mais importante escultor especializado na arte de esculpir carrancas: Mestre Francisco Biquiba Guarany.

Mestre Francisco Biquiba nasceu em 1884 na vila de Santa Maria da Vitória, no estado da Bahia. Foi trabalhando como ajudante de carpinteiro e marceneiro que iniciou sua relação com a lida da madeira. Biquiba, juntamente com o santeiro João Alves de Souza, especializou-se no entalhe de santos e altares para Igrejas e de oratórios para residências, mas também fazia vários outros tipos de serviço para sobreviver, entre eles barris para o transporte de água, móveis, madeiramento para telhados, etc.

Em 1901, aos 17 anos, participou da construção de barcas em Santa Maria e fez sua primeira figura de proa para a barca Tamandaré. É muito difícil mensurar quantas carrancas Mestre Francisco Biquiba Guarany esculpiu durante a vida, mas ele, que considerava as carrancas como figuras utilitárias ou decorativas, sem maior significado artístico, ao perceber a grande procura por suas obras apropriou-se de sua importância, e em 1963, passou a assinar suas esculturas como F. Guarany (Pardal, 1974). Mestre Guarany morreu em 1985 com 104 anos de idade.

Mas não foi apenas Mestre Biquiba Guarany que teve dificuldade em ver as carrancas como um objeto estético, uma obra de arte; como apontado por Pardal: (...) as esculturas eram remarcadas por seu aspecto insólito, porém não eram consideradas obras de arte. Mesmo a sensibilidade de Gustavo Barroso, embora reconhecendo nelas um forte interesse, não ousou emprestar-lhes maior valor artístico (Pardal, 1975: 63).

Através da procura dos colecionadores pelas carrancas como objeto de arte, e de sua legitimação, foi que elas começaram a ser reconhecidas como tal, e se pensarmos as datas coincidem pois Mestre

Biquiba começa a assinar suas obras no início da década de 1960 e o período de formação das três coleções aqui estudadas também se dá nesse período. O interessante é perceber como essas esculturas, vindas da mesma região e feitas pelo mesmo artista, recebem leituras e significados diferentes quando passam a pertencer a coleções distintas. Na exposição da Casa do Museu do Pontal encontramos uma carranca de Mestre Biquiba Guarany, com o título de Carranca de Cavallo Homem e que está exposta na parte da exposição permanente denominada de Arte Incomum. A arte incomum, a que não se explica e que integra o insólito e o imaginário coletivo de lendas de um povo.

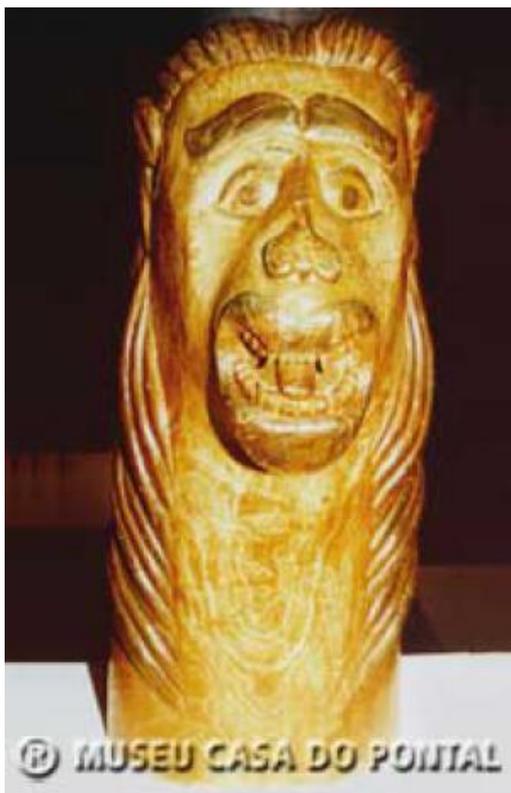


Fig.1. Carranca de Cavallo Homem, Escultura em Madeira, Francisco Biquiba Guarany, sem data.⁴

Já Lina Bo Bardi deu destaque às carrancas de Mestre Francisco Biquiba Guarany ao colocá-las em sua icônica exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, de 1969, e também realizando outras duas exposições exclusivamente sobre o tema *O Rio das Carrancas do São Francisco*, em 1975, e *Guarany 80 anos de Carrancas*, em 1981, ambas no Masp

Emanuel Araújo mantém duas carrancas do mestre Guarany na exposição de longa duração que integra o setor de arte afro brasileira do Museu Afro Brasil. Emanuel, ao abordar a arte, leva em conta tanto a origem étnica do artista como também a influência étnica na temática da obra e esse aspecto se apresenta quando Biquiba batiza muitas de suas carrancas com nomes indígenas.



Fig. 2. Carranca, Escultura em Madeira, Francisco Biquiba Guarany, sem data. Acervo Museu Afro Brasil, São Paulo. Fotógrafo: Claudio Rubiño.

Concluindo

Além do discurso dos colecionadores sobre suas próprias coleções, suas trajetórias nos revelam muito de suas escolhas e posicionamentos. Comparando a visão dos três: Jacque fala de um lugar mais romântico, como francês que procurava a beleza dos tropico no pós guerra, Lina já construiu um olhar mais racional e analítico de quem buscava nas obras escolhidas para integrar sua coleção a síntese estética de um povo, através do viés do design; dois olhares portanto distintos mas igualmente estrangeiros e europeus sobre estética popular no Brasil. Em contraponto, temos a versão de Emanuel Araújo, trazendo uma visão de dentro do território, fortemente racializada ao dar enfoque, como centro do discurso, à origem racial dos artistas, fundamental aos olhos dele para se entender o que ele considerava a identidade do povo brasileiro.

A musealização dessas coleções, erigindo instituições que as apresentam ao público, atribui aparente neutralidade ao discurso sobre a estética popular, e acaba por ocultar os processos identitários com os quais respectivos colecionadores interagiram. Ao mesmo tempo, essas coleções, patrimonializadas, musealizadas e expostas ao público, relatam por sua materialidade os processos identitários e culturais do que se convencionou chamar como povo brasileiro. Elas mostram também retratos das pessoas que escolheram e tiveram a oportunidade de formar e preservar coleções de arte. Portanto, essas coleções falam do Brasil e de sua formação popular, mas também de quem as colecionou e podem nos contar um pouco sobre as relações estabelecidas durante o ato de colecionar.

Referências

- ANDRADE, O. Manifesto Pau Brasil. *Correio da Manhã*, 18/03/1924.
- _____. Manifesto Antropofágico. Piratininga. *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. 1, maio de 1928. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/3629805.pdf>>. Acesso em: 09 jul.2019.
- BARDI, L. B. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo P. M. Bardi, 1994.
- BARDI, P. M. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.
- CANCLINI, N. G. *A Produção simbólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Caminhos da identidade*. São Paulo: UNESP / Paralelo 15, 2016.
- COELHO, L. *Arte do Povo*. 1976. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%2020%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2019.
- DESVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. (ed.). *Conceitos-Chaves de Museologia*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 2013.
- FABIAN, J. Time and Movement in Popular Culture (cap 3). In: _____. *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. London: University of Virginia Press, 1998. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9JcxW6bHUXsC&pg=PA70&hl=pt-BR&source=qbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 9 jul. 2019.
- FERNANDES, F.; BASTIDE, R. *Branços e Negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1995.
- GRIGOLETO, Maria Cristina. *Informação e Documentação: expressão material no patrimônio*. In: InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42369/4604>> Acesso em: jul. 2019.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Martins Fontes, 2000.
- HAUSER, Arnold. *Sociologia da arte*. Madrid: Guadarrama, 1975, v. 2.
- INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- INSTITUTO LINA BO E PIETRO MARIA BARDI. *Sítio Oficial*. Disponível em: <http://institutobardi.com.br/?page_id=87>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- LIMA, D. F. C. *Musealização e patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos interlaçados*. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. 15. In: *Anais...* Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/000015700/26b27e9e2cd56150bd7a902ff14bec97/>>. Acesso em: 21 jul. 2019.
- LONDRES, C. *O Patrimônio histórico na sociedade contemporânea*. Texto baseado em palestra proferida por ocasião da cerimônia de posse da autora como membro correspondente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro, em 29 de junho de 2005. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_7_Cecilia_Londres.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2019.
- MASCELANI, A. *Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal. Um olhar antropológico*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 1996.
- MATTOS, J. P. L. de. *A construção do artista popular e sua obra: a trajetória de Adalton Fernandes Lopes no Museu Casa do Pontal*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) -

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MENESES, U. T. B. de. *A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais*, *Rev. Inst. Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 9-23, 1992.

_____. *Do teatro da Memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.2, p.9-42, jan./dez. 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em: jul. 2019.

MUSEU AFRO BRASIL. *Site Oficial*. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/hist%C3%B3ria>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

MUSEU CASA DO PONTAL. Jacques Van de Beuque: da França ao Brasil. *Site Oficial*. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/jacques-van-de-beuque>>. *Site Oficial*. Acesso em: 30 jun. 2019.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *A mão do povo brasileiro 1969/2016*. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2016.

PARDAL, P. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.

PRICE, S. A arte dos povos sem história. *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n.18, p. 205-224, 1996.

SAUDERS, B. From a colonized consciousness to autonomous identity: shifting relations between the kwakwaka'wakw and canadian nations. *Dialectical Anthropologist*, v. 22, n. 2, p. 137-158, 1997.

SILVA, D. de M. *Arte afro-brasileira: origens e desdobramentos*. 1989. Tese de Livre-docência. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

SOUZA, M. de S. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

VAN BEUQUE, J. *Arte Popular Brasileira: peças da coleção casa do pontal*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

Notas

* Bacharel e Licenciada em História pela USP. Mestre em estudos ético-africanos pela CEAO-UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG PMUS UNIRIO/MAST). E-mail: danielaortega137@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3064-669X>>.

** Pesquisadora do MAST, professora do PPGPMUS, pós-doutorado em Antropologia (Universidade da Califórnia em Los Angeles), doutora em Ciências Sociais (Unicamp) e mestre em antropologia social (UnB). Apoio do Programa de Produtividade em Pesquisa do CNPq desde 1993. E-mail: pfaulhaber2016@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0251-5433>>.

¹ Site Oficial do Museu Casa do Pontal. "Jacque Van Beuque: da França ao Brasil", texto assinado Angela Mascelani. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/jacques-van-de-beuque>>. Acesso em: maio 2019.

² Site Oficial do Museu AfroBrasil, "Um conceito em perspectiva", assinado por Emanuel Araújo. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/um-conceito-em-perspectiva>>. Acesso em: maio 2019.

³ Nesta pesquisa iremos nos ater a parte da coleção de Bo Bardi que se encontra na Casa de Vidro, pois lá está concentrada a documentação das obras e os textos por ela escritos sobre arte popular; logo se faz mais fácil se aproximar do olhar de Lina sobre essas obras.

⁴ Museu Casa do Pontal: arte popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/carranca-de-cavalohomem>>. Acesso em: maio 2019.

Artigo recebido em julho de 2019. Aprovado em setembro de 2019.