

A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira¹

Angela Mascelani²

São Francisco cangaceiro. Lampião-sereia. Parteiras do sertão ajudando mulheres a parir suas crianças. Navios negreiros. Máscaras e imagens de seres antropozoomorfos. Sorveteiros, pipoqueiros, vendedores de algodão-doce ou amendoim. Festas como o carnaval, o bumba-meu-boi e o maracatu. Brincadeiras de crianças na rua. O pavão misterioso e sua exuberante cauda. Naves espaciais. A vida de Cristo contada em cenas movimentadas. Santos Dumont e o seu primeiro vôo em volta da Torre Eiffel, em Paris. Estas são algumas das milhares de cenas da vida, cotidiano, religião, história e fantasias do povo brasileiro representadas nas obras de cerca de 200 artistas que integram a coleção de arte popular brasileira do Museu Casa do Pontal.

Uma coleção que é reconhecida atualmente como a mais completa do gênero no país e que foi inteiramente reunida pelo artista plástico e *designer* francês Jacques Van de Beuque. Composta por cerca de 8.000 peças recobre a produção feita em toda segunda metade deste século com obras representativas das variadas culturas rurais e urbanas do Brasil.

O Museu está instalado em um sítio de 12.000m² na Zona Oeste do Rio de Janeiro, no Recreio dos Bandeirantes, próximo à Barra da Tijuca, entre o Maciço da Pedra Branca e a Prainha³. É totalmente informatizado e desenvolve atividades de pesquisa e educacionais nas áreas de arte, cultura brasileira e turismo. Tombado em 1989 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro, recebeu em 1996, o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que o reconheceu como “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis”. No mesmo ano, os membros do International Council of Museums (ICOM), associado à UNESCO, reconheceram: “A Casa do Pontal não é apenas um museu completo de Arte Popular Brasileira... pode ser considerada como um verdadeiro museu antropológico, único no país a permitir uma visão abrangente da vida e da cultura do homem brasileiro”. Em 2000, o Museu recebeu o Prêmio D. Sebastião de Cultura, da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Em 2002, o prêmio “Amigo das Escolas” da Secretaria Municipal de Educação e da RioTur. Em 2005, a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. E,

¹ Esse artigo foi publicado quase na íntegra na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Número 28. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999.

² Angela Mascelani é Doutora em Antropologia Cultural pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Antropologia da Arte pela Escola de Belas Artes da mesma instituição. É Diretora do Museu de Arte Popular Brasileira Casa do Pontal. Autora do livro “O mundo da arte popular brasileira” (Mauad, 2000).

³ Atualmente o Plano anual de atividades do Museu Casa do Pontal conta com o patrocínio das seguintes instituições: Petrobrás, Eletrobrás, BNDES, Caixa Econômica Federal, além do Ministério

em 2006, a Medalha Tiradentes, da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Nos últimos anos, foram feitas 40 exposições parciais do acervo no Brasil e em dez diferentes países no exterior. Entretanto, apesar de sua reconhecida importância, a Arte Popular Brasileira é em grande parte desconhecida e sub-valorizada em nosso próprio país. Um número pouco expressivo de brasileiros conhece e, mesmo, aprecia essa produção que pode ser encontrada tanto no interior longínquo quanto em pleno centro urbano, no coração das maiores cidades. As causas são inúmeras, e sem dúvida passam pela grande distância econômica-social entre os diversos segmentos da população e o preconceito das elites intelectuais, mais voltadas para a criação plástica reprodutora de padrões estéticos e formais europeus-norte americanos.

Apesar disso, ao se focar mais detidamente como essa produção circula e os caminhos pelos quais adquire internamente significado como arte, percebe-se que, em paralelo, há uma complexa cadeia de relações que articula pessoas e iniciativas, em diversos âmbitos. Evidencia-se todo um contexto onde a atuação de membros de grupos intermediários aparece como fundamental para a caracterização contemporânea deste gênero como pertencente ao mundo das artes brasileiras. Entre os participantes mais ativos destes grupos, no qual se incluem, além dos artistas, consumidores, comerciantes, jornalistas, pesquisadores e outros profissionais liberais destacam-se alguns artistas e intelectuais, pessoas que por suas trajetórias, qualificam-se como mediadoras entre as elites conservadoras do país e os artistas populares. Esse é o caso do colecionador Jacques Van de Beuque, cujo empreendimento se concretiza a partir da construção de uma relação de intimidade com os artistas populares e de curiosidade pelo país. É sob esta perspectiva que abordaremos aspectos da constituição de sua coleção.

A coleção, o colecionador e a idéia de arte popular

A coleção de Jacques Van de Beuque é constituída basicamente por esculturas, máscaras e placas. A maior parte do acervo compõe-se de peças feitas em barro, cozido ou cru, que representam, em miniaturas ou grandes formas, festas folclóricas, crenças, costumes, tradições, rituais ou o imaginário. Também há uma expressiva coleção de obras feitas em madeira e, outras, de menor porte, que utilizam como matéria-prima materiais diversos como a areia, o ferro, o papiê machê, o tecido e muitos outros. Destacam-se ainda as coleções de arte sacra católica, com a representação de santos, anjos, festas religiosas e presépios. Em menor proporção, encontra-se a representação de entidades sagradas afro-brasileiras, da umbanda e do candomblé, e de alguns elementos presentes em seus cerimoniais como o transe, o despacho, as oferendas e as ferramentas dos orixás. Os ex-votos são numerosos e na sua maior parte provêm de Canindé, no Ceará. Apenas tres carrancas, originárias do Rio São Francisco, integram o conjunto, que se completa com geringonças,

torés e grandes instalações articuladas mecanicamente. O acervo destaca-se pelo volume de obras - quase 5.000 peças na exposição permanente, pela cuidadosa apresentação e pela inventividade com que seus autores constroem plásticamente imagens significativas.

Produzido por homens e mulheres nascidos nos meios menos privilegiados economicamente da população e que, na sua maior parte, não tiveram acesso à escolaridade formal, esse acervo, a despeito de suas qualidades intrínsecamente formais e estéticas desempenha um papel importante na preservação da memória da produção artística desse segmento, nos últimos cinquenta anos.

Entretanto, ao comprar as primeiras peças que viriam a constituí-lo, Jacques Van de Beuque não punha em prática nenhum projeto racional de proteger um patrimônio ameaçado, nem percebia, em 1951, que ali estava o fundamento de uma ampla coleção. Apenas adquiria objetos “dos quais gostava” e, mais do que isso, reconhecia nas peças o talento de artistas que vira trabalhar com destreza, arte e fluidez.

Nascido no norte da França, em Bavay, o colecionador estudou Belas Artes em Valenciennes e Lyon, tendo chegado ao Rio de Janeiro, em 1946, no pós-guerra, com a intenção de aqui passar uns poucos meses. Veio recomendado pelo pintor Cândido Portinari que conhecera em uma exposição em Paris e lhe garantira que gostaria muito do país. Pouco tempo após ter chegado, começou a trabalhar colorindo os projetos do paisagista Roberto Burle Marx. A partir daí, uma sequência de fatos, entre eles, o casamento e a constituição de uma família, fez com que ele se incorporasse definitivamente à vida brasileira.

O descobrimento da arte popular deu-se meio ao acaso. Contratado por uma empresa aérea (SAS) para fazer as vitrines de suas lojas em todo o país, chega a Recife, PE, e logo se encanta com os bonequinhos de barro feitos pelos artistas e artesãos à vista de qualquer um. Fica sensibilizado pela naturalidade com que pessoas tão simples, analfabetas na maioria, conseguem criar objetos do barro em poucos minutos. “O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autônoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura pelas teclas e notas para fazer sua arte. É a arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas (BEUQUE, 1993)”⁴.

Percorrendo o Mercado S. José, em Recife, PE, onde concentram-se os artistas, Van de Beuque entra em contato com um novo mundo, que o faz refletir sobre a arte e as múltiplas maneiras pelas quais ela se apresenta. Surpreende-se com as diferentes expressões de cada “boneco”, o olhar atônito que reencontrava reproduzido muitas vezes como se os “bonecos” observassem o comprador com os mesmos olhos com que o comprador os observava. Diverte-se quando percebe semelhanças fisionômicas entre o autor e a obra acabada; apaixonou-se pela simplicidade dos que lá apresentam seus trabalhos. Sem pretender definir o que vê, rende-se à factualidade figurativa, ao humor, à poesia, ao estar-presente que as obras sugerem.

⁴ Entrevista à autora em janeiro de 1993.

A indeterminação dos sentimentos experimentados diante de uma realidade a ser decifrada lembra a sensação vivida por Jean Duvignaud (1990), quando assistiu ao ensaio geral da peça de Samuel Beckett, *Esperando Godot*: “somente alguns compreendiam o alcance do que assistíamos que, na verdade, inquietava, atingindo de forma confusa a sensibilidade”. Jean Duvignaud identifica a existência desse fenômeno de estranhamento sensível como parte constituinte do relacionamento com a obra criativa, lembrando que assim também ocorreu com as primeiras pinturas de Pablo Picasso e Paul Klee. Como se o objeto saltasse das bancas das feiras nordestinas e impusesse emoções desconhecidas ao ex-aluno de Belas Artes. Da mesma maneira como arte e ciência se apresentam a Diane Ackerman (1992): “Tanto a ciência como a arte têm o hábito de acordar-nos, acendendo todas as luzes, sacudindo-nos pelo colarinho e dizendo: Prestem atenção! (ACKERMAN, 1992)”.

Na época em que Van de Beuque começou a adquirir essas peças, a idéia que se tem atualmente de arte popular começava a ser elaborada. Alguns artistas e intelectuais propunham, ainda que timidamente, um outro gênero de aproximação com o objeto popular, diferente daquele empreendido então pelos folcloristas, que o tomavam geralmente como objeto-testemunho de uma tradição ou uma prática de vida. A criação popular era vista, sobretudo, como documento e objeto etnográfico. Efeito talvez da disseminação das idéias relevadas dos estudos empreendidos, em fins do século XIX, por intelectuais do calibre de Sílvia Romero, para quem as abordagens estéticas conduziam inequivocamente ao uso artificial e adulterador do material folclórico (MATOS, 1994).

O interesse pela poética popular em Sílvia Romero e em outros folcloristas estava a serviço de uma busca maior: o desejo de fortalecer e, mesmo, encontrar as raízes autênticas e genuínas que permitissem definir uma identidade nacional.

Podemos dizer que esse mesmo projeto prossegue ativo ainda hoje. Ao longo do século XX outros movimentos ocorridos no Brasil vieram reforçar essa perspectiva ainda que chamassem a atenção para a existência de outros diferentes valores. A Semana de 1922, epicentro do movimento modernista, por exemplo, permitiu o alargamento do horizonte artístico ao reivindicar uma nova postura frente à história questionando a submissão técnica e expressiva aos valores europeus consagrados. Pode-se ver na sua abertura para novos tipos de manifestações e linguagens artísticas uma semente cuja repercussão facultará mais tarde o entendimento da produção popular como uma dimensão da arte. Um outro momento fundamental foi a criação da Unesco, e a escolha da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), por volta de 1947, para representar o país em seu âmbito. Como mostrou Luís Rodolfo Vilhena (1997), a atuação dessa comissão estimulou a formação de uma malha muito ramificada, voltada para a defesa, registro e coleta das manifestações populares tradicionais em todo o país, mantendo-se ativa até meados da década de 1960. Entretanto, esse empreendimento, à princípio muito fecundo, fracassa em sua tentativa de estabelecer conexões com outras esferas da vida cultural (como a

universidade, por exemplo) levando a uma estagnação de seus princípios orientadores.

Paradoxalmente, será com o enfraquecimento do prestígio dos estudos folclóricos que começará a aparecer institucionalmente um novo olhar sobre a produção artística popular. Se, para os estudos do folclore a premissa fundamental é que a autoria é sempre coletiva ou anônima, sob a nova perspectiva essa questão é problematizada. Pelo viés da arte onde vigora a idéia renascentista de genio autoral, integrantes das camadas populares podem ser vistos como autores: indivíduos com características próprias e pensamento original. Ainda que se comece a pensar em autoria individual, durante muitas décadas vão coexistir as duas idéias pois o conceito de povo como uma coletividade anônima, engloba e orienta a maior parte dos projetos ligados à arte popular brasileira.

Os estudos do folclore entram em declínio por diversos motivos. E as mudanças nas artes que se solidificam neste mesmo período, tanto no país como fora dele, abrem espaço para novas maneiras de entender a criação humana. As décadas de 1960 e 1970 configuram um período típico de transição quando ganha consistência o conceito do povo autor. São promovidas exposições de arte popular em lugares consagrados: em 1969, Piero Bardi leva ao Museu de Arte de São Paulo, SP, “A mão do povo brasileiro”; em 1976, Jacques Van de Beuque ocupa o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, com uma grande mostra de Arte popular brasileira.

Uma época de mudanças

Nos anos 1950 existia um inequívoco interesse pela renovação dos valores que não se restringia aos intelectuais e artistas cultos mas perspassava toda a sociedade. As convenções artísticas, em processo de mudança estrutural desde o final da primeira Grande Guerra (1914-1918), pareciam atingir a maturidade, após o explosivo vigor da década de 1920, quando novas correntes artísticas (Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Purismo, Construtivismo) entraram na América Latina. Os conceitos de arte (belas artes, artes decorativas, utilitárias) e as próprias fronteiras entre as diversas linguagens artísticas (pintura, escultura, arquitetura, etc...) são questionados. Tudo colabora para que a partir de 1940 “(...) as divisões tradicionais entre as artes, já atenuadas por gerações anteriores, [sejam] cada vez mais ignoradas (Lynton, 1966)”.

Recém chegado da Europa, onde, na década de 1940, artesanato e belas artes ensaiavam novas demarcações de territórios - reservando-se ao artesanato o campo da manualidade e às belas artes, a produção que releva do espírito -, Jacques Van de Beuque não se interessa, à princípio, senão pela aquisição de obras “que tocam sua sensibilidade”, voltando seu interesse para suas qualidades estéticas, sem preocupar-se em situá-las hierarquicamente no campo das artes, do artesanato ou da manufatura.

Essas questões, que na época interessam a um grupo muito reduzido de atores sociais no Brasil, vão se colocar de forma mais intensa posteriormente, constituindo uma das questões centrais do percurso em que vai ser construída

não só a noção atual de arte popular como a identidade de Jacques Van de Beuque como seu principal colecionador.

Para isso é fundamental se deter na situação internacional de fundo que estimulava um olhar mais aberto não só para as artes como para a identificação e preservação de outras culturas. O mundo ocidental concluí acordos de paz, após uma guerra sangrenta onde o patrimônio cultural europeu sofrera perdas irreparáveis: pilhagem, dispersão, tráfico de bens ou mesmo sua destruição. A UNESCO, criada em 1945, e articulando 171 países, centrava sua atuação na difusão da educação, ciência e cultura, tendo em vista a proteção das liberdades humanas. Em meio à grande diversidade cultural existente, a arte, tomada como linguagem universal, desempenhava papel importante - denominador comum através do qual os homens de todas as raças, etnias e credos podiam se entender e reforçar os elos. A difusão destas idéias - do homem universal - tocava o meio artístico e intelectual que delas compartilhava na maior parte dos países do ocidente. Tal concepção, não só favorecia uma visão menos rígida sobre os conceitos de arte como estimulava a percepção de novas formas expressivas.

Benédicte Pradié (1988) destaca o “Art Nouveau” (iniciando em fins do século passado), na França, em Viena e no resto da Europa, o efêmero movimento “Art Déco”, a instituição do Bauhaus no seu começo (1919) como os movimentos que contestaram de forma mais ativa os valores que separavam as belas artes, o artesanato e as artes decorativas, tendo por referência seu caráter mais ou menos utilitário. Eles contribuíram para o alargamento do conceito de arte, na medida em que não faziam distinções entre as artes decorativas ou aplicadas e as “grandes artes” como a pintura, a escultura e a modelagem.

Soma-se a isso a já referida ausência de limites entre as artes, que também conhece seu apogeu a partir da década de 1940 e é assim descrita por Norbert Lynton (1966): “Os quadros tornam-se tridimensionais, são suscetíveis de produzir sons e, por vezes, visam a uma totalidade ambiental que antes estava limitada à arquitetura. A escultura move-se, emite sons, projeta imagens luminosas e sabe-se que se tem até sacrificado a si mesma. A arquitetura amplia-se em direção ao planejamento regional. Ninguém pode afirmar com segurança quais os artistas e quais as obras que ocuparão o seu lugar ao lado dos velhos mestres, embora cada um de nós tenha seus candidatos favoritos”.

É justamente essa maleabilidade das fronteiras que vai possibilitar que se olhe de maneira diferente para a atividade criativa em geral, permitindo a identificação do caráter artístico em obras que não obedeciam os grandes estilos reconhecidos, como é o caso das obras feitas pelos artistas populares.

Enquanto isso, que panorama o Brasil oferecia?

Com o fim da segunda guerra, que quase coincide com o fim do Estado Nôvo (1937-45) e a deposição de Getúlio, instala-se no país “um clima de otimismo diante do crescimento econômico, com a expansão de nosso parque industrial (MAGALHÃES, 1984)”, que provocava novas perspectivas na vida cultural. Em São Paulo era articulada a criação do MASP - Museu de Arte Moderna de São Paulo - o que viria a ocorrer em 1948 - e, no Rio de Janeiro,

o MAM - Museu de Arte Moderna - que se concretizou em 1949. Pode-se imaginar a contagiante efervescência cultural, que redundou na instituição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

Apesar do forte impulso a favor da internacionalização dos movimentos artísticos, permanecem na arte brasileira os debates nacionalistas. “Daí que, justamente quando o eixo Rio-SP, na onda de uma nova internacionalização das linguagens artísticas proporcionadas pelo final da guerra, começa a interessar-se pelo que marcaria com mais força a arte no mundo na década de 1950 - vale dizer, o mergulho nos abstracionismos - é o esforço de Scliar e de um punhado de seus conterrâneos, no sentido de uma arte militante, figurativa até o extremo realismo, que se vem colocar como alternativa (PONTUAL, 1987)”, numa retomada das idéias da Semana de Arte Moderna, de 1922. Podemos pensar no tema da I Bienal “do Figurativismo ao Abstracionismo”, como uma espécie de síntese das contradições deste momento.

Quando Van de Beuque aporta no Rio de Janeiro, a bordo do segundo navio que aqui chega após o término da guerra, surpreende-o a receptividade com que os estrangeiros são acolhidos por membros da elite intelectual, que os recebem e apoiam. Um dos fatores que contribui para isso é o isolamento de quatro anos entre o Brasil e a Europa, em virtude das bombas que minavam o oceano Atlântico. A elite intelectual se ressentia desse longo período de isolamento. Lembrando das primeiras imagens Van de Beuque diz: “Foi um pouco decepcionante. Porque eu imaginava uma coisa super colorida, como a Bahia de hoje, por exemplo. E quando eu cheguei estava chovendo muito. Estava chovendo e quando o navio ia encostando a minha visão era preto e branco. O pessoal todo de guarda-chuvas, quer dizer, uma linha preta, uma faixa preta e, embaixo, todo mundo vestido de terno branco. Um negócio anti-tropical, quer dizer, anti-exótico. Exatamente o que eu não imaginava. A minha primeira impressão mesmo foi preto e branco (BEUQUE, TV-E).⁵”

Em pouco mais de um mês, está instalado na Pensão Internacional, em Santa Tereza, a partir de onde estabelece uma intensa rede de relações com o meio intelectual e artístico. “Guardo agradáveis lembranças das conversas que tive com o físico Leite Lopes e com Monteiro, seu amigo matemático. Respirava-se arte: além do pintor e gravador Scliar, de Maria Helena Vieira da Silva e Arzpad Szenes, havia o crítico Rubem Navarra, Marc Berkovitz. No mesmo bairro vivia Djanira... (BEUQUE, 1993)”

Também é neste período inicial que Jacques conhece o pintor Augusto Rodrigues⁶, criador da Escolinha de Arte do Brasil e, finalmente, o responsável pela “descoberta” do ceramista Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino (1909-1963), cuja obra viria a chamar a atenção para uma peculiar criação, em barro, existente em várias partes do país. É Augusto Rodrigues quem organiza a primeira exposição impactante desta produção

⁵ Entrevista veiculada no Vídeo - Os colecionadores - produzido pela TV-Educativa do Rio de Janeiro.

⁶ É ele também quem organizara, em 1944, a primeira mostra expressiva da pintura brasileira no exterior, na Royal Academy of Arts, em Londres, num esforço que Roberto Pontual classificou de “empenho de por a arte ao lado de uma militância ideológica” pois a exposição almejava um duplo objetivo: divulgar a arte brasileira no exterior e contribuir com o esforço de guerra britânico. A arrecadação das obras vendidas foi entregue à Royal Air Force.

popular pernambucana no Rio de Janeiro, hoje tomada como referencial a partir do qual passou-se a ver qualidades artísticas e positivas nas obras produzidas em meios periféricos e surgidas em comunidades onde prevalecem os modos de vida e cultura tradicionais.

Assim como, na segunda metade da década de 1940, os pintores brasileiros voltaram “os olhos para a terra e para o homem brasileiro, dispostos a encontrar neles as mais puras fontes de sua emoção (BREST, 1987)”, a qualificação dos ceramistas populares como artistas, com identidades singulares, por um círculo de artistas cultos, não só parece dar seguimento a essa construção como também pode ser vista como um duplo sintoma: do cansaço diante de uma excessiva idealização do popular (explosiva em 1922) e, como efeito da insistente “recuperação” ideológica do popular, que se consoma a partir de 1937, “quando o Estado Novo instituindo o culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular (MATOS, 1982)” estimula e valoriza os aspectos positivos da vida do povo. Através da identificação de indivíduos que criam trabalhos personalizados, o povo abstrato deixa de ser tema (de intelectuais, políticos e artistas eruditos) para encarnar-se em personagens concretos⁷. Sujeitos com trajetórias próprias, que “(...) não foram em absoluto agentes passivos. Pois também pelo seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria como qualquer outro artista (FROTA, 1993)”, que se destacam em seus meios e que, simultaneamente, pareciam manter um modo de vida comunal e harmônico.

Sem dúvida, ainda uma imagem idealizada mas, ao mesmo tempo, uma metáfora expressiva, que continua a intermediar o contato e a recepção desta produção em meio urbano.

A idéia de arte e artistas populares

Sob o olhar de um grupo pequeno e específico, que se interessa preferencialmente pelos aspectos estéticos e formais da produção plástica popular, e onde inclui-se o colecionador Jacques Van de Beuque, verifica-se a tendência de designar como arte popular brasileira esculturas, máscaras, xilogravura, placas em cerâmica e demais objetos tridimensionais feitos a partir de materiais como a madeira, o barro, o ferro, as areias e outros, mesmo quando apresentam temáticas, formas, estilos, cores e técnicas altamente diversificadas. Diferentemente de outros países da América do Sul, neste conjunto não se inclui a arte de origem indígena - que guarda um estatuto próprio⁸ - e nem as pinturas, convencionalmente tratadas como integrando um

⁷ Ver: Mônica Pimenta Velloso. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 1987; Lúcia Lippi Oliveira. Os intelectuais e o nacionalismo. Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontros e Estudos 1. Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992.

⁸ Na maior parte das vezes a arte indígena é vista como artesanato. Para Nestor Garcia Canclini isso ocorreria porque ela entra em circulação prioritariamente através do comércio. O que não deixa de ser verdade para a arte popular também. Com a ressalva que esta última conquista o mercado ancorada nas idéias românticas da gratuidade da criação artística. Ou

sub-grupo distinto: o da arte “naif”⁹. Jacques Van de Beuque não só compartilha desta visão como contribuiu, em muito, para afirmá-la: conforme apontamos, a coleção exposta na Casa do Pontal é composta, quase que exclusivamente, por esculturas, placas e máscaras.

Uma categoria que costuma englobar todos esses estilos acima mencionados é a de arte primitiva, que tem sido usada com diversos significados na história e na crítica da arte. Esse termo, que aparece com força no início do século 20, corresponde ao surgimento de uma atitude de valorização das formas de arte arcaicas, populares ou antigas, estando ligado ao despertar da sensibilidade ocidental para as artes da África negra e da Oceania. “No sentido mais amplo, designa a arte das sociedades situadas fora das grandes civilizações ocidentais e orientais. E, não raro, refere-se a uma produção menos sofisticada. Aplica-se este termo ainda para a arte pré-colombiana - embora tenha sido produzida, em grande parte, por povos altamente desenvolvidos ¹⁰”.

Apesar de sua utilização estar sendo revista nos meios ligados à crítica da arte, especialmente em função do sentido etnocêntrico com que foi empregada, e sua vinculação às idéias evolucionistas, sugerindo uma gradação de valor que opõe o simples e rústico ao sofisticado e complexo, na prática, essa distinção continua atuando ainda hoje entre nós. No Brasil, o culto ao “primitivo” ganhou novas elaborações durante todo este século, em inúmeros contextos diferentes. Gilberto Freire e sua teoria da mestiçagem (1926); o movimento modernista (1922); as campanhas folcloristas; Getúlio Vargas e o populismo (1930), constituem momentos marcantes da elaboração interna desse conceito. Instrumentalizando a oposição entre a vida rural e urbana, a literatura elege o sertanejo, o caipira, o interiorano e suas variantes como os personagens típicos do país. Representando o autêntico, o puro e o inocente, são eles os “novos primitivos”, vistos como depositários das tradições, cerne da nacionalidade. Consagrados na literatura por Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1902), por Mário de Andrade, em *Macunaima* (1928), por Guimarães Rosa, em *Grandes Sertões Veredas* (1956), esse imaginário que recai sobre as populações rurais permanece vivo e pode ser identificado nas referências que se faz à arte popular em nossos dias.

Se por um lado o “primitivo” representa o autêntico e puro, por outro evoca uma certa estagnação e a fixação num estágio inferior. Assim, é comum chamar de arte primitiva, folclórica ou popular uma gama imensa de produtos

seja, aparentemente quem vende é o lojista e não o artista. Este último cria por necessidade subjetiva. Ver *A socialização da arte - teoria e prática na América Latina*. São Paulo. Cultrix, 1980.

⁹ Entre 1942 e 1944 a poetisa Cecília Meirelles escreve regularmente no jornal *A Manhã*, sobre o folclore infantil. Apaixonada pelo tema, em 1948, realiza uma exposição de objetos vindos de várias partes do Brasil, de outros países da América do Sul, da Europa, África e Ásia. Chama a atenção para a produção do artesanato popular do mundo inteiro. Nesta vertente mais preocupada com o culto e a preservação das tradições, os objetos misturam-se às pinturas e as qualidades estéticas são relativizadas.

¹⁰ Dicionário Oxford de Arte. Martins Fontes, São Paulo, 1996, pp. 427-428.

toscas ou refinadas como cestarias, tapeçarias semi-industrializadas ou não, crochê, tricô, reaproveitamentos de embalagens, e uma infinidade de objetos feitos nestas técnicas, que são vendidos em circuitos periféricos, em bazares privados ou em associações de artesãos, apenas por terem sido feitos à mão e não por evocarem qualidades estéticas e criativas peculiares.

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

A idéia de arte popular como demarcadora de uma origem

A exposição das obras de vários artistas populares pernambucanos, no Rio de Janeiro, em 1947, já referida, e a partir da qual o Mestre Vitalino torna-se amplamente conhecido, também pontua a vulgarização, entre nós, do uso das palavras *artista popular* e *arte popular* que passam a ter um sentido semelhante ao atual, e que referem-se, antes, à origem social dos artistas do que a um tipo determinado de arte¹¹. No catálogo da exposição feita em homenagem aos trinta anos da morte de Mestre Vitalino, em 1993, Lélia Coelho Frota, faz a seguinte leitura deste momento: “(...) A passagem destas figuras de barro para a categoria do estético corresponde a uma mudança nas mentalidades provocadas pelas transformações na vida sócio-econômica do país, onde o movimento modernista, nela inserido e delas também agente, interviu de maneira decisiva na renovação do pensamento e da cultura. (...) [Entretanto] (...) O projeto de civilização apalpado por Mário de Andrade [sem discriminação entre o popular e o culto] está longe ainda de ser atingido. A arte dos pobres continua a ser fortemente apropriada sob o rótulo de popular, como se o povo não fosse todo o conjunto da sociedade brasileira (FROTA, 1993).”

Se, por um lado, essa perspectiva dual denota uma visão etnocêntrica, onde quem nomeia (o povo) nunca se inclui nesta categoria, por outro, pode

¹¹ Entretanto, mesmo quando esta produção é tomada como emblema do interesse pela produção do povo, prevalece a tendência romântica de enfatizar o “genio autoral”, fortalecendo o culto ao povo ingênuo, bom, guardião das tradições e desligado das questões materiais. Tal formulação opõe este tipo àquele caracterizado pelo povo emergente das cidades, que produz sua arte como um trabalho que claramente deverá suprir seu sustento, e que, com sua heterogeneidade, desorganiza a visão de povo como um todo homogêneo. Ainda que a arte popular esteja sempre apta a entrar no jogo do comércio, tanto no interior como nos grandes centros, paradoxalmente, o que tem encantado os não-artistas é a suposta ausência de valor mercantil desta produção.

ser visto como uma invenção estratégica cuja principal contribuição foi ter feito ver que fora dos meios cultos e da academia havia outras formas de expressões artísticas. No entanto, mesmo que o uso desta qualificação cause, pelas razões acima expostas, um certo incômodo, a noção de arte *popular* só tem se firmado, a despeito do variado gênero de objetos que podem ser englobados por essa noção.

Quando o amante descobre-se colecionador

Independentemente das denominações, a coleção de Jacques Van de Beuque vai se estruturar a partir de seu interesse pelo contato com os artistas e pela contínua descoberta de objetos, a seu ver, criativos e “instigantes”. As seguidas aquisições levaram-no a conhecer melhor o próprio país que adotara, estimulando-o a percorrer pequenas cidadezinhas do interior em busca de tal e qual artista, de quem ouvira falar ou de quem vira alguma obra.

“Não sei se fui obsessivo. Mas que andei a procura, andei. Meu interesse sempre foi o de usufruir da beleza das peças que encontrava. Eu as comprei para mim, sem jamais imaginar como finalidade a criação de um espaço público. Essa idéia tem uns 7 ou 8 anos, no máximo, e faz parte de um amadurecimento pessoal (BEUQUE, 1993)”.

No início, comprava despreocupadamente e dava muitas obras de presente a amigos. Encantavam-o a simplicidade e a irreverência do homem do interior e sobretudo dos nordestinos. Gostava da maneira pouco convencional como se davam as negociações em torno da aquisição de uma obra específica. “Em Recife, conheci no Parque Amorim o pessoal de Caruaru, que ia vender os objetos, as peças de arte popular. Na primeira vez eu só comprei as peças. Na segunda, terceira vez, que eu voltei a Recife procurei conhecer Caruaru. De Caruaru fui lá no Alto do Moura, que é a terra de Vitalino e de todo aquele pessoal. E me tornei muito amigo de muitos deles, da maior parte. Foi realmente uma coisa fantástica! Um espanto! (BEUQUE, TVE)”

A partir deste contato mais próximo, Jacques Van de Beuque descobre “um mundo” de artistas, cada qual com uma particularidade diferente, produzindo obras excepcionais. Estas obras iam para o seu escritório de arquitetura promocional, no bairro de Botafogo, onde ficavam expostas. Os amigos, fornecedores e clientes que o visitavam “se espantavam com o efeito causado, que era belíssimo (BEUQUE, 1993)”.

Além disso, à medida em que seu gosto por estes objetos ia se tornando conhecido, ele começa a ser procurado por outros artistas, por donos de coleções que estavam em vias de desfazer-se de parte das obras ou de todas elas, por lojistas, intermediários, etc... Somando-se isso à sua paixão, que não regride, em poucos anos a coleção estava imensa, passando a fazer sentido como um conjunto e adquirindo o *status* de atividade sistemática.

Pode-se dizer que, a partir de um dado momento, a trajetória de Jacques Van de Beuque, como colecionador, e suas elaborações em torno da arte popular brasileira se juntam. O que se explicita visualmente nas soluções encontradas para apresentar as obras da coleção: destacando individualmente algumas obras, contrapondo ao figurativismo predominante os fundos

geométricos e lançando mão uma ousada distribuição de cores. Ou seja, trazendo cenograficamente a obra popular para um ambiente de pura modernidade. Um destes momentos foi a exposição realizada, com sua curadoria, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976, onde exibiu-se grande parte do acervo.

Nessa ocasião sua função de mediador e articulador de uma rede entre diferentes segmentos e camadas sociais se explicitou, evidenciando sua capacidade de intermediar as relações entre grupos distintos e transpor barreiras simbólicas. Como integrante do amplo grupo formado pelos artistas que partilham da norma “cultura”, Jacques Van de Beuque põe em contato “mundos de diferenças” dando visibilidade de conjunto a variada produção que compõe seu acervo. O impacto causado, as respostas de entusiasmo do público, sem dúvida contribuíram, para o desenho de um certo perfil da arte popular como também para sua decisão de, não só dar prosseguimento à coleção, como de completá-la, em todos os sentidos - tanto temática como geograficamente: “Eu fui fazendo o museu aos poucos. Por necessidade de organizar um espaço para preservar as peças que estavam tumultuando a minha vida também. Porque comecei a ter realmente uma preocupação de preservar... (BEUQUE, TV-E, Os colecionadores)”

O caminho trilhado desde a compra da casa, em 1975, na Estrada do Pontal, 3295 - Barra da Tijuca - foi sinuoso, pontilhado por altos e baixos, e em seu percurso deu-se a reflexão que redundou na abertura plena da Casa do Pontal, consumada em fins de 1992 e janeiro de 1993. Em meio à indeterminação que caracteriza a passagem do privado para o público, foi prevalecendo o sentido de classificação. Não havendo ainda uma determinação quanto ao destino do acervo, Jacques Van de Beuque ocupou-se de sua organização. Tendo colecionado selos durante muitos anos em sua vida, compreendia a importância dessa etapa: “Colecionei selos por considerá-los fonte de informação e beleza. Sei que a organização é terrível. Mas, se você coleciona, tem que passar por isso se não você despreza o que pretende colecionar (BEUQUE, 1996)”.

Buscando conhecer os padrões oficiais de catalogação museológica, depara-se com dificuldades. Claudia Ferreira, museóloga e atual diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, FUNARTE, MINC, que acompanhou todo o processo de perto, faz uma leitura dessa passagem: “Eu fui lá com este intuito: discutir conceitos, verificar como se podia pensar em documentar a coleção. Mas não foi fácil. Um colecionador é uma figura muito especial pois cada peça adquirida quer dizer pedacinhos da vida. Hoje faço a seguinte leitura: a documentação, de certa forma, ameaçava a relação de Jacques com o objeto. Suas dúvidas nas discussões vinham sempre impregnadas da preocupação de se expor através de uma documentação que tornaria acessível para todas as pessoas o acervo, a coleção, e de certa forma, sua intimidade (FERREIRA, 1993).”

Através da catalogação, informações que até então pertenciam inteiramente ao domínio da experiência vivida escapariam de seu controle. Essa decisão não foi fácil, e conviver com a perda do espaço privado representada pela abertura definitiva da coleção, ainda hoje, configura-se

como uma experiência delicada. Esse momento, comum a muitos outros colecionadores, pode ser visto como um ritual de passagem, quando o colecionador se dá conta destes dois desejos aparentemente antagônicos: reservar/exibir. James Clifford (1994) afirma que “uma necessidade subjetiva, às vezes até voraz, de ter transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim, o eu deve possuir mas como não pode ter tudo, aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias - para fazer boas coleções”. Ele ainda sugere que a prática de “ajuntamentos” materiais visando a demarcação de um domínio subjetivo em torno do eu e do grupo, de forma a manter inconfundível o “eu” e “outro” seja universal: “todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu (CLIFFORD, 1994).”

São essas regras que constituem o gosto do colecionador e suas razões, que nem sempre são evidentes para ele mesmo, acabam projetando a imagem de suas escolhas pessoais, nos limites de cada projeto. É o colecionador de obras de arte moderna e contemporânea brasileira, Gilberto Chateaubriand, quem lembra que o colecionador, “sendo humano, não pode gostar de tudo ao mesmo tempo”. O que justifica exclusões e eleições de artistas e obras, fazendo variar o perfil de uma coleção para outra. No exame da trajetória de Jacques Van de Beuque fica evidente que é apenas o gosto pessoal, ou a curiosidade, que conduz inicialmente o processo. Mas com o passar do tempo esse gosto pessoal articula-se intimamente com o pulsar e as pressões sociais. É Jacques quem fala de suas dificuldades na explicitação dos critérios utilizados: “Não posso dizer por que esta peça é melhor do que aquela, na maioria das vezes. Apenas sei que uma me fala mais do que a outra. A peça fala por si (BEUQUE, 1993).” Entretanto, uma observação mais atenta permite perceber a existência de algumas regras lógicas que estruturam o conjunto e que, finalmente particulariza o tipo de empreendimento feito por ele.

Jacques Van de Beuque principiou (e manteve por muito tempo) sua coleção adquirindo objetos em Recife, PE, feitos por pessoas com forte vivência rural; adquiriu principalmene obras em viagens pelo interior do Brasil. Ou seja, aquelas produzidas em localidades distantes dos grandes centros, muitas vezes sem possuir energia elétrica ou sem contar com uma rede de transportes eficiente e/ou constante, como o Alto do Moura, PE; Tracunhaém, PE; Juazeiro, CE. Manteve o foco nos aspectos plásticos, não prevalecendo como critério de aquisição o valor histórico, folclórico ou cultural e sim seu gosto pessoal; buscou o raro, o inacessível, não se contentando com o que estava à mão. Privilegiou a aquisição direta dos objetos, fazendo sempre que possível contato com os artistas e procurando conhecê-los. Estabeleceu longas amizades com alguns artistas que, “coincidentemente” são aqueles cuja obra é mais abrangente no âmbito da coleção, como por exemplo Antônio de Oliveira e Adalton Fernandes Lopes. Desprezou a aquisição de obras consideradas genericamente como *naifs*, primitivas, ingênuas, (em geral, pinturas e desenhos) tão apreciadas pelo público europeu e facilmente encontrável nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, à venda, pelo menos a partir da década de 60. Não se deixou seduzir pela produção popular urbana, aquela apresentada

nas calçadas, feiras (inclusive a *hippie*, de Ipanema) e nas lojas de souvenirs para turistas.

Também não comprou objetos utilitários no sentido mais objetivo desta palavra. Excetuando-se potes, vasos e gaiolas de pássaros (que adquiriu mas não colocou na coleção), não selecionou objetos utilitários, tais como panelas, jogos de jantar e almoço, produzidos já como resposta à demanda do consumo de bens “rústicos” ou “ecológicos”. Não se interessou especificamente pela produção de autores, *a priori* considerados doentes mentais, ou mesmo pacientes psiquiátricos. O que não quer dizer que não possua obras de muitos autores tidos por *outsiders* (liminares), como por exemplo G.T.O., Nhô Caboclo e Ulisses.

Valorizou a invenção não só de novos temas como também a invenção de novas formas para temas recorrentes. Isto é, elegeu como valor a espontaneidade criativa nos temas mas também as soluções formais para temas corriqueiros e até tradicionais, como é o caso das repetidas cenas rurais (retirantes, boizinhos, trabalho etc.) ou então, dos presépios e cenas de casamento que, a despeito da vulgarização temática, são tratados de maneiras originais por seus diversos autores.

Sem ter tido a intenção de privilegiar materiais, o acervo hoje apresenta uma hierarquia absolutamente visível: prevalecem objetos cerâmicos, seguidos pelos de madeira. Em menor quantidade seguem-se os minúsculos bichinhos de miolo de pão e as peças feitas de materiais diversos - tecido, pena, ferro, gesso, areia (que Jacques denomina mistos). Excetuando-se a coleção de exvoto, de caráter expressamente religioso, alguns santeiros e elementos da festa de Bumba-meu-boi, os chapéus de Guerreiros, carrancas e miniaturas de embarcações do rio São Francisco, procurou adquirir objetos compreendidos, por si ou por seus autores como arte, sejam voltados para o mercado ou não. Isso quer dizer que não saiu por aí procurando em objetos feitos pelo povo traços de artisticidades ocasionais (uma roda velha de moinho de cana; objetos em desuso, como por exemplo integrantes de uma casa de farinha) ou então, antiguidades.

Essas escolhas presididas por critérios muito específicos demonstram que o “gosto”, o “intraduzível em palavras (BEUQUE, 1993)”, é produto de uma vasta interlocução com concepções correntes, alternativas e, em muitos casos, divergentes de arte. As eleições feitas por Jacques Van de Beuque apontam para a valorização de seu gosto pessoal onde o fato mesmo de não conseguir explicitá-lo verbalmente, afirma a crença nos valores da individualidade e na subjetividade do próprio artista, expressa nas diferentes maneiras como cada um interpreta na obra a realidade do cotidiano ou de suas próprias fantasias.

Confirmam ainda que no âmbito desse universo aparentemente ilimitado da produção visual, estética e do imaginário, Jacques Van de Beuque fez eleições, excluindo aqueles objetos que “não mexeram com seus sentimentos e sensações (BEUQUE, 1993)”. Em meio a uma produção na qual ocorrem semelhanças evidentes entre os objetos, o colecionador elege o dessemelhante, o que escapa ao lugar comum. A Casa do Pontal e o acervo nela reunido são legitimados por inúmeras razões. Entre essas, a legitimação

que é conferida ao gosto qualificado de seu criador. É o reconhecido “bom gosto” de Jacques Van de Beuque que também permite que a Casa do Pontal seja eleita por seus pares (outros museus privados e públicos) como um dos mais belos do Brasil.

A Casa do Pontal e suas principais coleções

A Casa do Pontal foi organizada tematicamente em 12 setores que sucedem-se no circuito da exposição obedecendo a seguinte ordem: Profissões (com dezenas de atividades profissionais), Mestre Vitalino, Ciclo da Vida (Casamento, nascimento, infância, noivado, morte), Brasil - Festa Popular (Carnaval, Cavalhada, Folia de Reis, Festa do Divino, etc...), Jogos e Diversões (com jogos de adultos e crianças); Bichos e Areias, Arte incomum, Cangaço, Cenas da História do Brasil, Religião e Ex-voto. Esses setores subdividem-se em assuntos específicos: Banda de pífaros; a lei - a notícia; Tração animal; Vendedores e ambulantes; Realejo; A Praça; Rendeiras; Atividades Domésticas; Casa de Farinha; Transporte Rural; O boi, o homem e sua montaria; Retirantes e Volta da Roça; Cenas do cotidiano; Vida na Roça; Caça e Pesca; Serraria; A escada da Vida; Adão e Eva; O parto; Amamentação; Brincadeiras de meninas; Brincadeiras de meninos; Sacramentos; Escola; Casamentos; Encontros; Comemorações; Morte; Bumba-meu-boi; O morto carregando o vivo; Reisado; Maracatu; Cavalhada de Pirenópolis; Máscaras da Cavalhada; Mamulengo; Festa do Divino; Parada circense; Belmiro Braga, uma cidade mineira; placas; máscaras; Embarcações do Rio São Francisco; Peças eróticas; Chegada do Cangaço; Primeira Missa no Brasil; Independência ou Morte; Bandeirantes; Escravidão; Santos Dumont; Lei Áurea; Procissões; Vida de Cristo; Símbolos da Paixão; Religião e Sincretismo religioso; Exú; Ferramentas de Orixás; Despacho; Iemanjá; Xangô; Santos; Umbanda; Desfiles das Escolas de Samba; E tudo acaba em samba...

Alguns autores, além de Mestre Vitalino são destacados individualmente: Luíz Antônio (Alto do Moura-PE); Antônio de Oliveira (Belmiro Braga - MG); Adalton (Niterói - RJ); João e Maria Alves (Vale do Jequitinhonha - MG); Saúba (Recife - Olinda); José Apolonio (Alto do Moura - PE); Maria de Beni (Pirenópolis - GO); Mudinha (S. José dos Campos - SP); Jonjoca (S. João do Meriti - RJ); Edgar Freitas (Fortaleza - CE); Tamba (Cachoeira - BA); Antônio Poteiro (Goiania - GO); G.T.O. (Divinópolis - MG); Nhô Caboclo (Recife - PE); Ana do Baú (Vale do Jequitinhonha - MG); Adriano (Recife- PE); Otávio (Cachoeira - BA); Sólon, Zé Caboclo (PE), Manuel Eudócio (PE), Manuel Galdino (PE); Dadinho (RJ); Laurentino (PR) e Mestre Didi (Cachoeira - BA).

Como já foi dito, qualquer coleção revela paixões e preferências, o que implica maior destaque para alguns artistas. No âmbito da coleção formada por Jacques Van de Beuque, Adalton Fernandes Lopes (Niterói, RJ, 1938) e Antônio de Oliveira (Belmiro Braga, MG, 1912-1996) apresentam o maior conjunto de obras em exposição, o que pode ser justificado pelo fato de ambos morarem na periferia do Rio de Janeiro e manterem um ritmo intenso de trabalho. Sem querer reduzir a uma mera questão prática a particularidade da

contribuição individual desses autores no interior da coleção, não restam dúvidas que estes dois fatores conjugados possibilitaram uma troca mais constante e o acompanhamento mais próximo de suas produções. Ambos realizaram obras ricas e diversificadas. Cada qual num estilo e utilizando materiais diferentes trabalharam com extenso leque temático. Ao observarmos o conjunto de suas obras individualmente, é notável verificar como em ambos, estão presentes aspectos recorrentes nas representações populares: a fluidez das fronteiras temáticas, a irreverência e versatilidade.

Em Adalton, ressalta o bom humor de suas abordagens. É de sua autoria a *Vida de Cristo*, obra animada, fortemente inspirada na narrativa bíblica na qual cerca de 150 personagens modelados em barro se movimentam mecanicamente, recriando a história de Cristo, do nascimento até a subida aos céus. Também é autor da grande instalação *Carnaval*, composta por 450 personagens, aproximadamente, e onde o desfile carnavalesco carioca é o tema, com suas alegorias, músicos e grupos de foliões. Ele ainda responde pela criação do *Circo* e pela coleção integral de *arte erótica*, composta de 65 cenas, com cerca de uma centena de personagens.

Ainda que o autor mantenham os detalhes que caracterizam a vivência de cada diferente situação (vida de Cristo, carnaval, circo, erotismo, trabalho, etc...) as semelhança fisionômica dos personagens sugere tratar-se dos mesmos indivíduos no desempenho dos vários papéis sociais da vida cotidiana. Através de seus “bonecos”, Adalton criou uma visão especial da vida urbana, privilegiando os momentos de lazer, encontro (jogos, festas, danças) e as atividades que têm a rua como espaço principal, consagrando-se como um artista inventivo e sensível.

O fato de Adalton Fernandes Lopes lidar indistintamente com assuntos da fé, com a festa orgiástica do carnaval - onde passistas semi-nuas desfilam e são aplaudidas por uma platéia animada -, com o lúdico e com o erotismo demonstra que, para este autor, a comunicação entre os domínios do sagrado e do profano é intensa. Essa idéia ganha força argumentativa quando observamos que na solução plástica, esses temas, aparentemente antagônicos, são tratados de forma equivalente. Pode-se dizer até que a *Vida de Cristo* rivaliza, não apenas em tamanho como esteticamente com o *Carnaval*. Nessas duas grandes instalações, as cenas são dominadas por uma profusão dos personagens, que apesar de obedecerem à sequência narrativa (num caso, a sequência do desfile; no outro, a sequência da história bíblica) mantêm entre si relacionamento intenso, alegre, coloquial. Há uma certa excitação, de gênero semelhante, reforçada pelos movimentos ritmados e pela própria expressão de cada boneco-personagem. Esse livre transitar entre pólos aparentemente opostos, como o sagrado e o profano, não aparece como exclusivo da produção de Adalton. Pelo contrário, encontramos no universo da arte popular muitos artistas que abordam com a mesma naturalidade assuntos habitualmente polarizados.

Um exemplo análogo pode ser encontrado no setor denominado pelo colecionador como “Profissões”. Lá vemos expostos, lado a lado, o policial zeloso e o advogado mau-caráter; o ladrão de galinhas e vendedor de ovos. Pergunto a Jacques Van de Beuque o porquê dessa organização. Ele diz que

esta irreverência faz parte da cultura brasileira que tanto admira. Irreverência, a seu ver, estruturante da vida dos brasileiros.

Apesar dos diferentes enfoques, em Antônio de Oliveira notamos postura semelhante. A par do desfile carnavalesco, em *Carnaval de Belmiro Braga - MG*, o autor tematiza as representações do sagrado como se vê na *Procissão da Ave-Maria* e a crença no sobrenatural, através da representação das figuras emblemáticas de seus agentes (o demônio, a feiticeira, a morte, etc...). Na obra *A procissão da Ave Maria*, o autor inclui no corpo da procissão, entre crianças vestidas de anjo, padres e beatas, o acompanhamento musical. O que demonstra sua recusa da definição de sagrado fornecida pela teologia oficial da Igreja, que classifica certos atos de culto aos santos como profanos - o baile, o repasto coletivo, a folia, considerando apenas as atividades da liturgia da Igreja - a procissão, as novenas, a missa, como propriamente sagradas.

A questão da fluidez de fronteiras éticas e religiosas, continua ao verificarmos que Antonio de Oliveira apresenta tanto cenas de santos católicos quanto de entidades ligadas às religiões e cultos afro-brasileiros. De um lado, temos N. Sra. Aparecida; anjos, S. Sebastião flexado, N. Sra da Conceição, Sto Onofre, São Benedito e Ave Maria, além de enterros, procissões e missas. De outro, destacam-se lemanjás, Pomba-gira, Exu-tridente e Exu-caveira, cenas de umbanda, com festas de “santo”, despachos e outros...

Possivelmente, Jacques Van de Beuque conseguiu reunir a mais completa coleção das obras de Antônio de Oliveira, que a seus olhos, “conseguiu atingir um nível artístico quase insuperável (BEUQUE, 1996)”. Criou mais de 3.400 bonecos, reproduzindo personagens da história do Brasil, ilustrando o cotidiano com a história de vida das pessoas e fatos de sua infância e convivência. Retratou com poesia e elegância temas ligados ao amor, à religião, à vida e à morte. Durante muitos anos expôs, no Morro da Urca, no Rio de Janeiro, o que chamava de “*Meu mundo encantado*”: cenas rurais e urbanas, que davam aos turistas uma visão particular do país. Suas obras participaram de inúmeras exposições no Brasil e no exterior e destacam-se na arte popular pelo refinamento, beleza e imaginação.

Outras importantes coleções encontram abrigo no acervo da Casa do Pontal: do Ceará destacam-se, em Fortaleza, a de “garrafas de areia”, com as figuras elaboradas por Edgar de Freitas nesta técnica secular e rara; e em Juazeiro do Norte, as esculturas de João Cosmo Félix, conhecido como Nino. Nino desenvolve esculturas de estilo original, cujo impacto reside na interpretação personalíssima do cotidiano e do imaginário ligado a festas e mitos. Como a maior parte dos artistas populares iniciou-se produzindo brinquedos, de onde passou para a construção de grandes “bonecos”, representando figuras humanas ligadas à história do Cangaço. Atualmente, aborda temas diversificados e em suas esculturas - feitas em troncos vigorosos - destacam-se como formas recorrentes os animais (pássaros, peixes, cavalos, cabras, etc...), além de personagens e cenas da festa do reisado. Pinta detalhes, ou a peça inteira, utilizando cores contrastantes em tinta a óleo.

Do Alto do Moura (Caruaru, Pernambuco), um dos mais sólidos redutos oleiros do país, há uma expressiva representação: desde os mais antigos, como

Mestre Vitalino (1909-1962), Zé Caboclo (1921-1973) e Manuel Eudócio (1931), prosseguindo no acompanhamento da produção de seus filhos, até Manuel Galdino (1929-1996), Luís Antônio (1935) e outros. De Zé Caboclo, destacam-se as moringas antropomorfas de grandes dimensões, chamando especial atenção, *Lampião e Maria Bonita*, as alegres esculturas coloridas da Virgem Maria e as impactantes figuras do Bumba-meu-boi e do Maracatu. Estimulado pelo ambiente ativo de Caruaru e, em parceria com o cunhado Manuel Eudócio, inovou formas e técnicas, adotando o uso do arame na estrutura das esculturas e a feitura do olho em alto relevo, nas figuras humanas (ao invés de furinhos). Também criou temas originais, oferecendo uma leitura singela e irônica dos profissionais liberais: dentistas, advogados, etc. Na pintura de suas obras, utiliza cores vibrantes e decoração floral.

Manuel Galdino, firma-se como um dos mais inovadores artistas do Alto do Moura, integrando a coleção de Arte incomum ou fantástica. Suas criações são dotadas de incomparável força poética, formando um repertório de obras delirantes, originais e criativas que, não raro, combinam realidade e fantasia, constituindo monstros oníricos e tipos como: *Lampião-Sereia* e *São Francisco Cangaceiro*.

Um outro autor que tem importantes obras na coleção é Geraldo Teles de Oliveira, conhecido como G.T.O. e, já falecido, de Minas Gerais. Nascido em 1913, descobre-se escultor tardiamente, com mais de 50 anos, quando trabalhava como vigia noturno em um hospital. Induzido por um sonho obsessivo e recorrente, que o incita a entalhar na madeira, passa a produzir esculturas expressivas de qualidade estética incomparável. Utiliza grandes blocos de madeira, trabalhados em entalhes contínuos, que definem a forma a partir dos espaços vazios. Suas obras, bem como as de Antônio Poteiro, integraram a Mostra “Arte Incomum”, na XVI Bienal de São Paulo, em 1981.

Há ainda uma densa coleção das obras de consagrados artistas do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, como Ulisses Pereira Chaves, Noemiza Batista e Ana do Baú. E também uma rara amostragem de obras produzidas no Vale do rio Paraíba, no interior de São Paulo, especialmente as de temática religiosa católica.

Impossível não chamar a atenção para as obras de Nhô Caboclo e Adriano, em Olinda e Recife, PE e, ainda lá, para as coleções de mamulengos feitos por Saúba e outros. Sem deter-se na coleção de ex-votos, cumpre destacar que ela representa uma das mais antigas aquisições, sendo quase todos seus elementos entalhados na madeira.

Da coleção ao museu

No princípio Jacques incomodava-se com a denominação “museu”. Nos anos que antecedem a plena abertura da coleção para a visitação pública, quando são discutidas as denominações, ainda não havia ocorrido a revitalização das instituições culturais e museológicas, que viria a acontecer em seguida, ainda na década de 1990. Para ele o conceito de museu poderia levar o público a associar o acervo com o passado, cristalizando-o como expressão de um tempo que não presente. No caso da arte popular, isso traria

outras consequências negativas, além dessa, pois alocar a produção num tempo remoto significaria contribuir para a idéia errônea, de que a Arte, como a cultura do povo, são expressões que não fazem parte da modernidade. No entanto, mesmo que tenha relutado em aceitar essa denominação, rendeu-se às pressões do consenso. Antes mesmo de assumir o perfil de instituição museológica, que é o seu hoje, o Museu Casa do Pontal já era identificado como tal, sendo muito comum as pessoas se referirem assim a ele, na medida em que recebia, catalizava e expunha obras de arte, além de possibilitar a reflexão sobre as múltiplas formas da arte popular.

Ao enfatizar através do nome a palavra “casa”, Jacques Van de Beuque acata uma sugestão de seu filho Guy Van de Beuque e abandona outras hipóteses como “Vida e morte Severina” ou “Arte e vida Severina”. O nome casa se coloca como uma referência à sua experiência de intimidade com os artistas e a arte popular; evoca a afetividade que o espaço e o colecionador mantinha e mantém com o seu público; e consagra um uso¹². Também reforça as particularidades de uma produção cultural que expressa a realidade de populações que num modelo centro-periferia situam-se na periferia. Entre os artistas populares, a moradia, o ateliê ou oficina, e as vendas funcionam no mesmo ambiente - a casa, centro em torno do qual gravita o cotidiano.

Essa denominação remete ainda às idéias de abrigo, à forma de produção familiar, ao âmbito das relações de proximidade e vizinhança, que é o solo onde se constrói essa produção, e a partir do qual, também Jacques Van de Beuque estrutura sua vida num novo país e deixa a sua imaginação agir. Apresentando à arte a aos artistas como parte de um álbum de família, o colecionador dramatiza e explicita a força dos vínculos que o unem a seu objeto. Ao perceber e afirmar como arte formas de produção artística marginais ao sistema oficial de arte e criar, com sucesso, um museu de reconhecida qualidade ele não só constrói uma identidade pessoal singular como também marca de maneira fecunda as elaborações em torno da arte e da cultura popular.

O Museu Casa do Pontal, sua história e coleções lembram que no sistema arte/cultura as interações entre grupos e pessoas são fundamentais. É através dessas interações, conflituosas ou não, que se articulam interesses convergentes ou divergentes, que resultam na criação de novas categorias e conceitos para o entendimento da realidade. Portanto, o reconhecimento e legitimação da Casa do Pontal e de suas coleções mostram que o interesse pela expressão plástica popular tem uma trajetória que vem sendo tecida por grupos e pessoas pertencentes a diferentes segmentos sócio-culturais. E também que, nesta trama, legitimação e criação caminham juntos e se influenciam mutuamente.

Referências Bibliográficas

¹² A residência/escritório de Jacques, situados no bairro do Humaitá, compunham a casa “da [rua] Miguel Pereira”. Para diferenciá-las, surgiu na linguagem diária a “casa [estrada] do Pontal”, numa alusão direta à localização no cenário da cidade.

- ACKERMAN, Diane. Uma história dos sentidos. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1992
- BEUQUE, Jacques Van. Entrevista à autora em janeiro de 1993.
 _____ . Entrevista à autora em março de 1996.
 _____ . Entrevista veiculada na série “Os colecionadores”, produzida pela Rede de Televisão Educativa, TV-E.
- BREST, Jorge Romero apud PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Edit. JB. RJ, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte - teoria e prática na América Latina. São Paulo. Cultrix, 1980.
- DUVIGNAUD, Jean. O artista, a arte, a identidade. Trd. Rosza Zolads. Conferência pronunciada na Escola de Belas Artes, Mestrado em História e Antropologia da Arte, UFRJ, 1990.
- FROTA, Lélia Coelho. Catálogo da Exposição feita em homenagem aos 30 anos da morte de Mestre Vitalino. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, entre 19 de agosto e 2 de setembro de 1993.
- HOUAISS, Antônio apud PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Edit. JB. RJ, 1987 (s/n).
- LYNTON, Norbert. Arte Moderna. Enciclopédia das artes plásticas em todos os tempos. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro, 1966.
- MAGALHÃES, Fábio. Tradição e Ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, SP, 1984.
- MATOS, Claudia. Acertei no milhar. RJ, Paz e Terra, 1982.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Os intelectuais e o nacionalismo. Seminário Folclore e Cultura Popular. Série Encontros e Estudos 1. Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992.
- PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos - Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Edit. JB. RJ, 1987.
- PRADIÉ, Bénédicte. Destin d'objets. `Ecole du Louvre. `Ecole du Patrimoine. L'artisanat et les Beaux-Arts pendant les années quarente. Paris, 1988.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 1987.
- VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão - o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- Catálogo da Exposição: Arte em Iberoamérica. 1820-1980. Ministério de Cultura; Centro de Arte Reina Sofía; Centro Nacional de Exposiciones. Palácio de Velásquez. Madrid. Espanha, 1990.
- Dicionário Oxford de Arte. Martins Fontes, São Paulo.