

*Vamos voltar à minha
filiação à poesia. Você
tem aí uma intuição que
ciência nenhuma pode dar.
Ver, no outro, um artista
criador, que você tem de
olhar como uma pessoa,
um indivíduo, com o seu
universo, o seu mundo,
os seus símbolos – toda a
sua história de vida.*

Lélia Coelho Frota (1937-2010), acervo CNFCP

Ministro da Cultura
JUCA FERREIRA

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional
LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial
MÁRCIA SANT'ANNA

Diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CLAUDIA MÁRCIA FERREIRA

Coordenação Técnica
LUCIA YUNES

Coordenador do Setor de Pesquisa
MARIA ELISABETH COSTA

Coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro
ELIZABETH BITTENCOURT PAIVA POUGY

Coordenadora da Biblioteca Amadeu Amaral
MARISA COLNAGO COELHO

Coordenadora do Setor de Difusão Cultural
LUCILA SILVA TELLES

Coordenação Administrativa
LUIZ OTÁVIO MONTEIRO

Apoio
ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO
MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

EXPOSIÇÃO

Concepção, pesquisa e textos
GUACIRA WALDECK

Projeto expográfico
LUIZ CARLOS FERREIRA
TALITA DE CASTRO MIRANDA (ASSISTENTE)

Edição e revisão de textos
LUCILA SILVA TELLES
ANA CLARA DAS VESTES

Programação Visual
RITA HORTA E LÍGIA MELGES

Produção e montagem
CRISTIANE DE LIMA FERREIRA
JORGE GUILHERME DE LIMA
LEILA TELES
LUIZ CARLOS FERREIRA
TALITA DE CASTRO MIRANDA
LCG PRODUÇÕES

Luminotécnica
ARNALDO COSTA FILHO

Edição de vídeo e imagens
ALEXANDRE COELHO

Conservação do acervo
VANESSA MORAES FERREIRA
CAROLINA PONTIM
DANIELE DOS SANTOS DA SILVA

Documentação do acervo
VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA
LUCIANA LACOMBE MAGOULAS (ESTAGIÁRIA)
MARIANA GOMES LAMEU (ESTAGIÁRIA)

Reproduções fotográficas das obras
FRANCISCO MOREIRA DA COSTA|ACERVO CNFCP

Agradecimentos
CENTRO MARIO SCHENBERG DE DOCUMENTAÇÃO
DA PESQUISA EM ARTES|ECA-USP

Realização

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA
POPULAR|IPHAN

P659 Pintura : coleção Mario Schenberg / texto e organização:
Guacira Waldeck. -- Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2010.

56 p. : il.

ISBN: 978-85-7334-181-2

Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino,
no período de 14 de dezembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011.

1. Pintura popular – Brasil. 2. Pintura – Coleções e colecionadores. II.
Waldeck, Guacira, org.

CDU 75(81)

pintura

coleção Mario Schenberg

cnfcp | iphan | minc | 2010

Apresentação

As telas que compõem esta exposição integram a Coleção Mario Schenberg e foram doadas por ele ao acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro em 1983. A incorporação destas obras ao patrimônio público deve-se à visão e gestão de Lélia Coelho Frota, que dirigiu o então Instituto Nacional do Folclore, que hoje, com nova denominação, temos orgulho e prazer de representar.

É a primeira vez que são expostas em conjunto, e cabe dizer que se trata de uma pequena parte da coleção de pinturas “primitivas” do renomado físico brasileiro de expressão internacional e crítico de arte com destacada atuação nacional.

A mostra estava planejada para uma edição especial, com a curadoria de Lélia Frota. Lamentavelmente a saúde debilitada da poeta superou sua incrível força e disposição de seguir produzindo, indagando, instigando a crítica e os meios, a realidade e os conceitos, os indivíduos e as coletividades, para projetar os artistas, a arte e a cultura de seu mundo, de seu trabalho, de sua vida. Ficamos tristes e sóis nessa empreitada. E sua falta se projeta em homenagem, em reconhecimento, que prestamos na apresentação desta mostra. Difícil tarefa, pois o espaço e o tempo da perda são ainda curtos para expressar o muito que ela nos enriqueceu com ideias e questionamentos, com artigos e discussões, com projetos e posturas.

Sem dúvida alguma, a curadoria inicialmente ensaiada ofereceria uma oportunidade ímpar, posto que Lélia e Mario comungavam dos mesmos interesses na análise e crítica da arte e em sua importância cultural e política para a formação da sociedade brasileira. Certamente, o conhecimento e respeito mútuos foram determinantes para tornar pública esta coleção. Partilhavam do entendimento de que estudar e valorizar as expressões artísticas e suas diferentes visões de mundo é essencial para compreender e reconhecer uma sociedade, uma nação que se projeta na ação de seus indivíduos criadores, inovando e alimentando os processos sociais e o desenvolvimento humano. O interesse pela cultura do país que acena para uma sociedade de base humanista determina as contribuições intelectuais desses dois expoentes da história e da crítica da arte brasileira.

Em nossos dias não se pode julgar a importância efetiva de um povo pelo produto nacional bruto, pela renda nacional per capita e nem mesmo pelo nível tecnológico e científico. É preciso avaliar a sua capacidade de criação cultural radicalmente inovadora.

Mario Schenberg

Mario Schenberg (1914-1990) constituiu sua coleção de pintura em meio às atividades científicas da teoria da física e da atuação no campo da política, onde foi eleito duas vezes para deputado estadual pelo Estado de São Paulo - pelo PCB em 1946 e pelo PTB em 1962 -, embora nunca tenha exercido mandato porque foi cassado nas duas ocasiões. Impregnado pelos estudos da arte e envolvido com expoentes das artes e da cultura brasileira, dos quais podemos destacar Volpi e Oswald de Andrade, dentre muitos outros, propagou, insistentemente, o entendimento integrado das perspectivas científica e artística, rompendo fronteiras em busca de uma sociedade humanista.

O grande impasse de nossa época, que se reflete no campo do comportamento, e por conseguinte no de todas as artes, parece ser a incompatibilidade entre ciência e humanismo, que deveriam idealmente completar-se, como prefigura a paidéia dos gregos. A causa dessa desarmonia reside no endeusamento e glorificação da tecnologia, apanágio das civilizações cumulativas, compreendendo problemas sociais tão contemporâneos como a contaminação das águas, o ruído, o congestionamento urbano, a destruição da natureza.

Lélia Frota; “Criação individual e coletividade”, catálogo exposição *7 Brasileiros e seu universo*, pág.54,1974

Escritora, poeta, museóloga, historiadora da arte e antropóloga, Lélia (1938-2010) exerceu com paixão e competência a crítica da arte, rompendo com cânones estabelecidos para o estudo da produção artística das classes populares, “colocada à margem por norma ‘cultura’ da sociedade, que paternaliza ou ignora uma espécie de criatividade que, por seu caráter mitopoético, escapa a seu rigor intelectualista” (idem, pág.56).

Como historiadora da arte, publica dois trabalhos de especial interesse para entendermos os artistas e as obras da Coleção Mario Schenberg. O primeiro, e talvez mais importante pelo ineditismo da abordagem antropológica sobre a produção estética que privilegia a narrativa dos próprios artistas, é *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, editado em 1978, com prefácio de Clarival do Prado Valladares. Nesse livro Lélia dá voz aos nove artistas ‘liminares’ entre a origem popular e a criação de indiscutível valor estético aceita em nichos sociais que não lhes são familiares ou acessíveis, ao tempo que analisa suas obras com densidade e propósito explícito de “contribuir para a sua correta conceituação no âmbito das artes plásticas que denominamos de cultas”. O outro livro, de especial importância como obra de referência, é o *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, que apresenta 150 verbetes de artistas, tendo estabelecido, com muitos deles, permanentes trocas, resultado de fôlego de mais de 30 anos de pesquisa. Este é seu último trabalho, publicado em 2005.

Os pintores que integram a Coleção Schenberg pertencem exatamente ao universo estudado e qualificado por Lélia. Mario certamente reconheceu e prestigiou sua iniciativa de negociar a doação, e selecionou pessoalmente, no seu apartamento-museu na cidade de São Paulo, as 221 obras para doar ao Museu, que se constituiu, nesse mesmo período, no grande palco das transformações conceituais que marcaram a direção de Lélia Frota no Instituto Nacional do Folclore.

De lá para cá, o Museu de Folclore Edison Carneiro ganhou prestígio e importância, e sua atuação, integrada ao hoje denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, permite o desenvolvimento do programa de exposições temporárias da Galeria Mestre Vitalino.

Abrimos, mais uma vez, as portas da GMV para propor leituras e aproximações do mundo da arte e do universo dos artistas instigadas pela curadoria da pesquisadora Guacira Waldeck, museógrafa de Luiz Carlos Ferreira e atuação de muitos outros profissionais deste Centro, que se orgulha de sua história e daqueles que contribuíram de modo tão especial para a vitalidade institucional.

Obrigada, Lélia, por tudo que nos legou. Nossa homenagem vai junto com as pinceladas, texturas, motivos, perspectivas, composições e cores dos artistas desta coleção. Vai junto com a emoção, a intenção, a intuição e o desejo de expressão estética de diferentes indivíduos, de visões singulares.

Claudia Marcia Ferreira
diretora | Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular



Lélia Coelho Frota e Gilberto Freyre

Cerimônia Comemorativa dos 50 anos de Casa Grande e Senzala, 1983
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Coleção Mario Schenberg

A ideia desta exposição nasceu nesses momentos em que percorremos a reserva técnica para seleção de peças de acervo. De um lado, telas que ali estavam sempre me pareceram pertencer a uma classe de seres totalmente absorvidos pela quietude e sombra tão características dos acervos, das reservas, desses sagrados domínios de guarda e memória. Havia, contudo, quem poderia retirá-las desse silêncio, lhes dar corpo e alma, fazendo ecoarem a voz e a presença de cada um dos artistas.

Foi em 2009 que levei a Lélia Coelho Frota a proposta de que escrevesse o catálogo para a exposição das telas da coleção do físico, crítico de arte e colecionador pernambucano Mario Schenberg (1914-1990), doadas durante a sua gestão do então Instituto Nacional do Folclore, em 1983. Seu rosto iluminou-se – “é um enorme prazer”. Já sabia que cumpria seus incontáveis compromissos de trabalho, com sua proverbial energia e entusiasmo, travando duelo com a doença. Sempre adiei a conversa, com a esperança de que ela, plenamente recuperada, pudesse, com calma, sem a pressão de prazos, escrever sobre a coleção. Infelizmente, sua ausência malogrou nosso propósito, mas decidimos prosseguir, como forma de homenageá-la.

O físico pernambucano Mario Schenberg (Recife, 1914 – São Paulo, 1990) distinguiu-se no meio acadêmico por relevantes pesquisas nos campos da física e da matemática. De 1948 a 1953, lecionou na Universidade de Bruxelas. Foi diretor do Departamento de Física da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP, de 1953 a 1961; na década de 60, lecionou no Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, no Rio de Janeiro. Foi membro da Academia Brasileira de Ciências, membro da Academia de Ciências do Estado de São Paulo, bem como da Academia de Ciências da América Latina, em Caracas. Entre 1978 e 1981 ocupou a presidência da Sociedade Brasileira de Física. Trabalhou em importantes centros de pesquisa no exterior, tendo sido colaborador de cientistas laureados com Prêmio Nobel de Física e, entre seus alunos, no Brasil, destacaram-se os físicos César Lattes, José Leite Lopes, entre outros. Em 1983, recebeu, na área de física, o Prêmio Nacional de Ciência e Tecnologia, do CNPq.

Em seu currículo artístico, afirma que, na meninice, as viagens ao exterior, as visitas a museus e a exposições despertaram o interesse pela arte. Registra, em 1939, em Paris, o encontro com Di Cavalcanti, começa

a estudar história da arte e conhece o físico e crítico de cinema Plínio Sussekind Rocha, e o historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes. Sua iniciação, digamos, como crítico de arte, concretiza-se em 1944, quando fotografa as telas, organiza e escreve para o catálogo da primeira exposição do pintor Alfredo Volpi. Selou elos com diversos artistas, como Lasar Segall, Flávio Carvalho, Candido Portinari, José Pancetti, Bruno Giorgi, Mira Schendel, Roberto Moriconi, Waldomiro de Deus, Aloísio Siqueira, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerschman, entre outros. Conviveu com importantes críticos de arte, como Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa.

Mario Schenberg colaborou em periódicos e revistas de arte, tendo escrito textos de apresentação em catálogos de vários artistas de renome. Integrou a comissão nacional de seleção das bienais de 1965, 1967 e 1969. Foi membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

No artigo “Waldomiro de Deus por Mario Schenberg”, a historiadora de arte Alecsandra Matias de Oliveira (2007) assinala que o físico pernambucano inicia-se na crítica analisando o pintor Alfredo Volpi, em 1944, e que os anos 60 e 70, fase em que sofreu perseguição política, foram o período em que mais se dedicou à crítica, figurando como importante mediador de ditos artistas primitivistas. O então Instituto Nacional do Folclore recebeu, em 1983, o total de 221 “obras de arte primitivistas”, entre telas e desenhos, segundo o termo de responsabilidade firmado entre a Funarte – Fundação Nacional de Artes – e Mario Schenberg. Dessa coleção fazem parte A. Peixoto, Agostinho Batista de Freitas, Aloísio Lucas Siqueira, Bajado (Euclides Francisco Amâncio), Farid Gerber, Descartes Marques Gadelha, Edson Pereira Lima, Ernesto Meyer Filho, Djanira Maria Volpi, Elza Maria de Souza, Ivoneth Gomes Miessa, Lourdes Guanabara (Maria de Lourdes Araújo), Marcia Tabôa, Maria Isabel dos Santos, Mozinha (Guiomar Job Guerra), Neuton Freitas de Andrade, Violette Fernezlian, Pery (Pedro Ricardo Soares de Oliveira), Raquel Kambinda (Raquel Trindade de Souza), Rita, Waldomiro de Deus, entre outros. Entre os objetivos do termo de compromisso, constava o propósito de “editar um catálogo das obras doadas contendo reproduções de pelo menos uma obra de cada um dos artistas”, bem como de dar o seu nome [Mario Schenberg] “a um dos principais espaços do referido Museu”.

No ofício 461/[19]83, de 4 de novembro daquele ano, Lélia, então, escrevia ao amigo, solicitando dados complementares fundamentais: “É da maior importância para nós possuir dados relativos aos artistas e biografias, bem como aqueles referentes às obras propriamente ditas.”

Ainda em 83, era inaugurado o projeto pioneiro da Sala do Artista Popular, e Lélia deixava em texto de apresentação do primeiro catálogo o testemunho de sua visão modernista, abrangente, da arte como habilidade envolvida nos saberes associados à vida cotidiana, às celebrações, como reinvenção individual, personalíssima, fruto de encontro, negociação de tradições culturais diversas, como resultado de processo de urbanização e migrações em direção às metrópoles.

Ao procurar pistas sobre o acervo, identifiquei um projeto que se estendeu de 1984 a 1986, intitulado Projeto Estudo de Coleção: Pintura, coordenado por Ricardo Gomes Lima, que contou com a especial colaboração da artista plástica e então funcionária Maria Lúcia Luz. São ao todo 10 fitas de gravação e fotos realizadas em São Paulo, Embu e Atibaia. A presença de Lélia se destaca na memorável entrevista que realiza, em 1984, em Osasco, na casa de Waldomiro de Deus.

O Projeto expressa a filosofia de trabalho que Lélia então implantara, o seu propósito de dar conta do contexto de vida, “da cultura dos produtores e usuários”, buscando captar o objeto como “centro irradiador polissêmico da cultura que o gerou” e assim retirá-lo daquela condição em que jaz nas reservas – “muda, em termos de valor como objetos documentos” (Frota, 2006: 161).

Em linhas gerais, a iniciativa ampliava a atuação pioneira da pesquisadora e crítica, que, em 1975, publicou *Mitopoética de 9 artistas populares*. “A arte, para eles, faz parte do fluxo da vida” (Frota, 1975: 22) é um dos argumentos centrais da autora, ao questionar certos rótulos que vêm a reboque do termo “artistas primitivos”, como se eles pertencessem a um mundo totalmente separado – “rústico, pitoresco ou trágico”. Sua atividade consiste em sair em defesa da dissipação de fronteiras que erguem hierarquias e, assim, redefinir o lugar que artistas e objetos então ocupavam, conforme é possível observar na passagem em que afirma ter esperança de que “a arte ínsita tenha respeitada a sua fisionomia e que, com apoio adequado, o indivíduo criador não se veja premido a alterar comercialmente o seu modo de ser e a sua representação plástica”

(*Idem*: 23). Nesse sentido, Lélia sugere a oposição entre a “criatividade genuína que deriva da tensão equilibrada entre o inconsciente e a realidade, e a produção que já nasce **consumida** pelo mercado de arte, dirigida à cultura de massa e que leva o nome de primitivista” (p. 33) [grifo da autora].

A oposição entre “criatividade genuína” e “produção que já nasce consumida pelo mercado” possui certa afinidade eletiva com as ideias de Edward Sapir (1884-1939), em “Culture: genuine and spurious”, publicado em 1924. De acordo com o historiador George Stocking Jr. (1985), a edição pode ser considerada o “documento fundador” da “sensibilidade etnográfica nos anos 1920”, nos Estados Unidos. O linguista e etnógrafo discípulo de Franz Boas propunha uma linha que distinguisse as categorias civilização e cultura, “cultura genuína” e “cultura espúria”. Percebe-se, da plataforma de Sapir em Lélia, que a cultura espúria estaria inteiramente inclinada aos apetites incoercíveis do mercado ou, nos termos de Sapir, aos fins práticos imediatos, mecânicos que transfiguram homens e mulheres em apáticos apêndices de máquinas, destituídos de espaço para o exercício da criatividade livre, que seria para esse autor um valor universal. A criatividade genuína supõe a possibilidade de expressão livre, individual, um vínculo harmônico entre o indivíduo e a cultura.

Projeto Estudo de Coleção: Pintura

O objetivo do Projeto Estudo de Coleção: Pintura era cobrir as lacunas do acervo doado pelo físico pernambucano; um trabalho de detetive. Na agenda, uns poucos endereços, a partir dos quais se pretendia então desvendar uma rede bem maior de pintores que se concentravam em São Paulo, identificando os artistas da coleção e, por intermédio destes, outros. Entretanto, nem todos os artistas presentes na coleção foram documentados – alguns nem em São Paulo residiam. Além das casas visitadas, alguns pontos emblemáticos da efervescência da vida cultural de São Paulo tornaram-se, assim, itinerários obrigatórios para os pesquisadores em campo: a feira da Praça da República, bem como a localidade do Embu, onde alguns pintores então residiam e expunham. Na bagagem, gravador, câmera fotográfica e um conjunto de imagens, em slides, do acervo de pinturas do Museu de Folclore, para mostrá-las aos artistas entrevistados. Ricardo Gomes Lima, ao justificar sua presença na casa das pessoas, que tão bem o recebiam, mencionava a coleção de Mario Schenberg, a exigência da instituição de documentá-la, de saber mais

sobre quem as produziu, verificar, se houvesse, títulos de obras, datas.

Na fala de Ricardo, entrevemos que o Projeto resultaria na edição, pelo INF/Funarte, de um catálogo de todo o acervo de pintura, com um verbete de cada artista, bem como o endereço, a fim de que o leitor interessado pudesse contatá-lo diretamente. Certamente o elenco de dificuldades cotidianas da instituição – escassez de recursos, de quadro de pessoal – somado ao desmonte das instituições federais de cultura, nos anos 1990, adiaram o projeto.

É interessante ressaltar que o ingresso da pintura nessa coleção de certa maneira difere de algumas concepções que orientavam os estudos do folclore – tecnologias tradicionais, ênfase em materiais como o barro, madeira, fibras naturais, objetos do cotidiano –, o que não significa ignorar a emergência desse novo campo de pintores. Em “Artes populares: seu universo e diversidade”, um dos textos de apresentação do *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, Edison Carneiro (1912-1972), diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1961 a 1964, destacava que ainda havia “um mundo por descobrir”, mencionando o “sentimento coletivo” que se oculta “nas formas e nas cores”. Não por acaso destaca os “milagres”, ex-votos pintados para serem depositados na igreja como testemunhos de fé e gratidão. Feitos por encomenda, eles expressam a devoção e trazem a voz que se ergue suplicante ao céu, não sendo confectionados, portanto, para a contemplação silenciosa, desinteressada.

Para ele, a criatividade individual corresponde a fatos corriqueiros, cotidianos, aos festejos coletivos: “a pintura responde por murais de botequim, letreiros de barraca de feira, anúncios de festejos populares e efígies de santos, no levantamento de mastros”. Chega até a mencionar acervos como o do Museu Nacional, que abriga “painel pernambucano de aviso de bumba-meu-boi”. Entretanto, não ignora a emergência de pintores, sobretudo no eixo Rio-São Paulo:

Desenho e pintura mais livres de vínculos diretos com outras atividades artísticas populares começam a desenvolver-se no centro sul, e sobretudo em São Paulo, com o pintor José Antônio Silva e o desenhista Tio Quincas (Joaquim Garcia Lopes, de Patrocínio Paulista, nascido em 1885), entre outros.

A “emergência de pintores, sobretudo nos centros Rio e São Paulo”, é indissociável da atividade de outros artistas, colecionadores, folcloristas e instituições como o Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand. Convém assinalar que esse museu, numa fase ainda tão rarefeita de instituições museológicas no país, então presidido pelo italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) desde sua criação, em 1947, foi a primeira instituição a receber, em 1949, uma exposição de arte popular: Arte Popular Pernambucana, organizada pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues (1913-1993), que a considerou a “exposição oficial” (*apud* Mello, 1995). Era uma mostra diversa de arte popular, com esculturas de cerâmica, ex-votos esculpidos em madeira, bonecos de apresentações de mamulengo (Waldeck, 2009).

Em 1947, Augusto Rodrigues havia organizado, no Rio de Janeiro, a exposição Cerâmica Popular Pernambucana, interpretada na literatura como marco da “descoberta das artes populares” e “revelação de Mestre Vitalino” (Frota, 2005). O Museu de Arte de São Paulo abrigou, em 1948, a 1ª Exposição de Arte do Hospital do Juqueri, organizada pelo psiquiatra e crítico de arte Osório César, responsável pela criação da seção de artes plásticas para os internos daquela instituição. A realização dessa mostra pode ser entendida em parte como eco da atuação do pintor e escultor francês Jean Dubuffet (1901-1985), que, em 1945, com o termo *art brut*, constituiu como arte as criações que considerava livres de ditames acadêmicos, fruto de impulso espontâneo, inconsciente, de crianças, prisioneiros e portadores de doença mental.

Lélia Coelho Frota assinala uma série de mediações, mudanças de mentalidade, atividades de artistas modernistas, com suas “descobertas”, sem esquecer os processos institucionais que demarcam a adesão a padrões estéticos dissonantes daqueles de armadura acadêmica. Para as vanguardas europeias, um desses marcos simbólicos foi a presença do aduaneiro Henri Rousseau (1844-1910) no Salão dos Independentes, em Paris, em 1886. No Brasil, a autora destaca a realização, em 1931, do Salão Revolucionário – 38ª Exposição Geral de Belas Artes –, da Escola Nacional de Belas Artes, presidido pelo poeta, tradutor e crítico Manuel Bandeira (1886-1968), indicado pelo diretor da instituição, Lúcio Costa (1902-1998). Nela, Cardosinho¹, que recebeu o estímulo de Portinari (1903-1962), expõe pela primeira vez, ao lado de pintores como Tarsila do Amaral (1886-1973), Cícero Dias (1907-2003), Victor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti (1889-1964), entre outros. Ainda nos anos 40, Chico Silva (Francisco Domingos da Silva, 1910-1985) fora “descoberto” pelo crítico e pintor suíço Pierre Chabloz (1910-1984). Em 1951, era a 1ª Bienal

Internacional de São Paulo que recebia Heitor dos Prazeres. A atividade de Lélia Coelho Frota, de Mario Schenberg, de Pietro Maria Bardi, de Rossini Tavares de Lima (1915-1987) corre nessa esteira de redefinir como artistas aqueles sem iniciação formal, que vinham de longe, da zona rural para a cidade.

Entre as fitas gravadas pelo Projeto Estudo de Coleção, assoma a menção calorosa a Edison Carneiro na fala de Raquel Trindade, filha do poeta Solano Trindade (1908-1974), ao citar sua colaboração na então Comissão Nacional de Folclore, para a criação, em 1950, do Teatro Popular Brasileiro². Mais tarde, em 1975, participa do “movimento de arte coletivo do Embu”, que previa a criação de um ateliê de arte e de uma biblioteca que reunisse acervo sobre cultura popular. Seria a Biblioteca Edison Carneiro, segundo Raquel. Ele defendia naqueles anos, portanto, a criação de um ateliê que pudesse ser o ponto de encontro e trabalho de todos os pintores do Embu, uma espécie de Ponto de Cultura³ *avant la lettre*.

Nas entrevistas dos artistas, são recorrentes as menções ao “professor Mario Schenberg”, à categoria “pintor primitivo”, a exposições em galerias, na Praça da República e no Embu. Em comum, a maioria migra da zona rural para São Paulo, embora Raquel Trindade tenha vivido na cidade do Rio de Janeiro, e, quando se volta para a pintura, já havia, em 1955, participado de um circuito de apresentações de dança pela Europa com o grupo do pai. Bajado passou a vida em Pernambuco, e Meyer Filho, em Santa Catarina; Farid Gerber era interno do Complexo Hospitalar Juqueri, na cidade de Franco da Rocha, SP.

“Riscos no chão e nas árvores com um graveto”, como em Agostinho Batista Freitas, “uso de carvão para desenhar nas calçadas”, em Edson Lima, e o temperamento distraído que se revelava no desenho nos cadernos, durante as aulas, para quem chegou a ter assento nos bancos escolares, eram apenas brincadeiras e travessuras de meninice que os entrevistados mencionam na tentativa de justificar o interesse futuro por tintas, telas e pincéis.

Ao se classificarem como “pintores primitivos”, esses artistas da coleção Mario Schenberg certamente trazem consigo a atribuição de valor a seu trabalho feita por críticos de arte e galeristas. Não cabe aqui discorrer sobre “primitivismo” e “primitivo”, termos tão caros à revolução estética empreendida desde o final do século 19 por artistas europeus

modernistas. Em linhas gerais, é uma fase em que, para usar um conceito do historiador norte-americano James Clifford (1994), a categoria arte se expande além das regras ditadas pelos cânones acadêmicos, além das fronteiras eruditas do mundo ocidental.

Essa expansão passava então a incluir o “outro”, estivesse ele num território supostamente intocado pela civilização, e também os camponeses e crianças europeias. Expressões como a arte do vitral, os impressos populares, os ex-votos, entre outras, eram fontes de inspiração de artistas eruditos. O que perseguiram era o “frescor do olhar”, para usar a expressão de Kandinsky (1866-1944) (Rhodes, 1994:56), a nostálgica crença na atividade criativa revestida com o halo da simplicidade e da espontaneidade. O “primitivismo”, contudo, não produz os contornos de uma tendência, de um estilo, nem identifica um grupo de artistas (p. 7).

Nas entrevistas, não identificamos um denominador comum quanto à iniciação na pintura, tampouco a origem rural pode indicar espectro temático. Há passagens de encontros que foram essenciais, conforme é possível observar, por exemplo, no percurso de Waldomiro de Deus, que nasceu em Itagibá (BA), em 1944, e sozinho, aos 14 anos de idade, migrou para São Paulo, onde trabalhou como jardineiro e engraxate. Em entrevista a Lélia Coelho Frota, o artista rememora uma passagem significativa, quando, expondo tinta guache sobre cartolina no Viaduto do Chá, chamou a atenção do compositor Teodoro Nogueira, que lhe sugeriu procurasse na redação do jornal *Gazeta* o folclorista Rossini Tavares de Lima, atuante personalidade do “movimento folclórico brasileiro” (Vilhena, 1997):

O professor Rossini Tavares de Lima (...) me indicou para uma exposição na Feira de Água Branca. Foi em 62, 63. Ai, logo depois da Feira de Água Branca, apareceu o Marquês della Stuffa, que hoje já é morto. Ele chegou assim: 'que beleza! Por que você não pinta a óleo?'

(1984, acervo CNFCP)

O decorador italiano Marquês Torre della Stuffa reconheceu o potencial de Waldomiro, abrindo-lhe as portas para que pudesse se dedicar à pintura. E foi em sua residência que conheceu Mario Schenberg – que, de acordo com Alecsandra Matias de Oliveira (2007), o considerou “a maior revelação entre primitivistas brasileiros” –, além de Pietro Maria Bardi, a arquiteta Lina Bo Bardi e a família Matarazzo. Quando se mudou para a Rua Augusta, nos anos 1960, a casa de Waldomiro tornou-se ponto de encontro de “tropicalistas, hippies e todas as tribos urbanas”

(Oliveira, 2007). De início, Mario Schenberg foi essencial na abertura de espaço para o artista no exterior. Seu trabalho em desenhos e telas, “a um tempo irreverente e místico”, diz Lélia, revela um homem atento às questões de seu tempo, inquieto, que subverteu inteiramente a iconografia religiosa ao pintar imagens de santos como se fossem pessoas comuns de sua época:

Nossa Senhora Aparecida de minissaia. Ai deu um escândalo. (...) Pinteí Jesus Cristo de bermuda, “A ceia baiana”. São Pedro tocando guitarra (...). A igreja ficou louca comigo.

(entrevista a Lélia Coelho Frota, São Paulo, 1984)

Em sua estada em Israel, reata com a religiosidade tão intensa na infância no interior da Bahia – “de sábado a domingo a gente fazia reza em casa”. Telas povoadas de anjos e templos religiosos, um caminho para a comunhão entre todos os homens do planeta. Essa preocupação cósmica, planetária, o embate entre o bem e o mal, ele passa para a tela definindo as figuras com traços negros, lembra Lélia (2005: 417), como as composições dos vitrais:

O marquês preferia temas como danças do interior e folclore, com saci-pererê, mula-sem-cabeça e lobisomem, enquanto o professor Mario me estimulava a seguir minha criatividade. Nessa época, quando terminava cinco, seis quadros, levava para o professor ver.

(D'Ambrosio, 1999)

Se Waldomiro de Deus parte para uma escala de toda a humanidade, uma escala planetária, e subverte certos temas considerados tabus, temos em Ivoneth Gomes Miessa, que se inicia em 1976, a busca nostálgica de trazer para a tela em óleo a meninice vivida no município paranaense de Reserva, que se instaura em sua trajetória quando se mudou para Brasília e percebeu que, em eventos de folclore, faltavam “coisas do Paraná” – o que, para ela, significava o registro, por exemplo, dos migrantes poloneses, russos. Pinta “vários casamentos, todos diferentes um do outro, você vê que é de lá”. É notável o seu interesse pelo valor que homens do campo, da localidade em que passou a infância, atribuíam, por exemplo, às carroças. Lá estavam elas, presentes em muitos momentos da vida cotidiana, como meio de transporte das pessoas, essencial na atividade da lavoura e em ritos de casamento e morte, quando ganhavam ornamento especial de flores colhidas no campo. Chegou a retornar ao seu torrão natal para fotografar e “entrevistar 20 velhinhos”,

numa paisagem já inteiramente transformada, irreconhecível: “com carro na garagem”, “trator”. Em uma de suas telas doadas, “Três camponesas: Erica-Erna-Ola”, conta que completou o rosto depois do quadro terminado, motivada pelo comentário de que não detalhar o rosto era a “manha do primitivo”. Entre os críticos que foram importantes em sua trajetória, a pintora destaca Walmir Ayala e Mario Schenberg.

Cartazes de filmes de faroeste e letreiros foram o início do trabalho do pernambucano de Marinal, Bajado – ou Euclides Francisco Amâncio (1912-1996) –, bilheteiro de cinema que obteve notável ressonância nos círculos eruditos. Alcançou projeção quando se mudou de Recife para Olinda, passando a assinar “Bajado, artista de Olinda”, o que de certa maneira dá a medida da popularidade alcançada na cidade que o acolheu e onde adorava brincar carnaval. Seus trabalhos povoaram espaços públicos – lojas, restaurantes, botequins, murais, fachadas, agremiações carnavalescas –, e ocuparam paredes de residências. Lélia Coelho Frota (2005: 118) reservou-lhe um espaço no verbete sobre o carnaval, do qual o artista participava ativamente fazendo a ornamentação da cidade, tendo deixado também registros notáveis, “com muito sabor e poder de descrição”, sobre a folia em pinturas, a maior parte em eucatex.

Importante mediador na trajetória do pernambucano foi o colecionador, artista plástico e marchand italiano Giuseppe Baccaro, que, na década de 1960, em sociedade com Pietro Maria Bardi, movimentava a galeria e casa de leilões Mirante das Artes. No vídeo “Bajado, um artista de Olinda”, Baccaro assinala o quanto o artista apreciava passar horas na janela vendo a ebulição, os passantes na rua. Destaca o movimento de figuras, a economia no uso da cor, o traço preciso no contraste entre o preto e branco como recursos desse artista cujas telas transmitem adesão inarredável à alegria, ao humor. A partir da “descoberta” do colecionador italiano, Bajado realizou exposições na Casa da Cultura e na Fundação Joaquim Nabuco, tendo também participado de um circuito de exposições no exterior. Quando convidado a mudar-se para São Paulo e continuar trabalhando, foi sucinto: “Não, porque eu gosto de Olinda.”

Se Bajado pertence àquele circuito de pinturas populares definido por Edison Carneiro e também presente na concepção de Lélia – pintura de murais, letreiros e anúncios de festejos populares –, a arte de Agostinho Batista de Freitas resulta da atenta observação de postais e revistas. Nascido em Paulínia (SP), em 1927, onde trabalhou na roça, Agostinho

desenvolveu habilidade para confeccionar brinquedos e móveis em madeira. Aos 17 anos, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como ajudante de pedreiro e eletricitista, e sua passagem para a pintura foi mediada por Pietro Maria Bardi, quando expunha trabalhos no Viaduto do Chá. Pensou que fosse o “rapa”, quando se deparou com aquele “senhor de terno” recolhendo seus desenhos para colocá-los numa mala: “daqui para frente você vai pintar só para mim”, disse-lhe o então diretor do Museu de Arte de São Paulo. “Bardi dava tinta, pincel, me ajudava.” Ricardo Lima, na entrevista, surpreendeu-se com o talento de Agostinho como fotógrafo, atividade que era a base de seu trabalho, em que sobressai o gosto pelas paisagens, pela cidade: “Luminoso para cá, letreiro para lá; naquilo estuda tanta coisa na cabeça, né?” (Frota, 2005: 46).

Na época em que eu trabalhava na roça, eu fazia uma pintura riscada no chão, riscando na areia, em madeiras, carvão, pedra, qualquer coisa que a gente tinha na ocasião, terra vermelha (...) e ia aparecendo qualquer coisa.

(Edson Lima, *apud* Souza, 1988: 8)

Era essa a distração do filho de agricultores Edson Pereira Lima, que nasceu numa família de 13 irmãos, em Boa Nova (BA), em 1936. Aprendeu o ofício de marceneiro e mudou-se para São Paulo em 1963. O espanhol proprietário da marcenaria possuía uma galeria, onde expôs um quadro seu com a imagem de uma igreja, que foi vendido para um estrangeiro. A exposição na Galeria Artécica selava o encontro com Mario Schenberg, que, de acordo com Roberto Pontual, observou sobre o artista: “um senso cósmico surpreendente próximo ao da antiga pintura do extremo Oriente” (*apud* Frota, 1975: 312). Como tantos outros, foi frequentador da Praça da República e do município do Embu, onde encontrava outros pintores, como Waldomiro de Deus e Maria Auxiliadora. Por lá passavam também intelectuais e críticos como Solano Trindade, Almeida Prado, Quirino da Silva e Mario Schenberg (Souza, 1988: 2).

Marina de Mello e Souza – que em 1988 foi responsável pela pesquisa de campo e elaboração do catálogo para a Sala do Artista Popular dedicada a Edson Lima – considera que temas da vida rural prevalecem em suas telas, como o gado movimentando-se na paisagem rural, por exemplo. A autora assinala que o casario multicolorido não deixa de lembrar o geometrismo que marca as telas do pintor Alfredo Volpi.

Em entrevista a Ricardo Lima, o artista afirma, sobre os matizes de sua tela, que “o degradê dá o que falar”. Uma das obras da coleção

parece evocar o pintor belga James Ensor (1860-1949) em sua série de máscaras, numa deformação de teor expressionista.

Geralmente eu não vou a algum lugar assim para eu pintar: às vezes, olhar uma casa e pintar. Eu pinto aqui dentro do meu quarto (...). Então é criação, né? Tem pintor aí que vai debaixo de pé de arvoredo, vai arrodando e vai pintando. Eu não faço isso: eu crio os meus arvoredos.

(Edson Lima, apud Souza, 1988: 5)

Neuton Andrade, que veio ao mundo em 1938, em Timbuí, no Paraná, e aos 19 anos mudou-se para São Paulo, teve sua iniciação em Osasco; “depois partimos para o Embu”. Em sua trajetória, teve o apoio do cônsul americano Alan Fischer. É possível perceber como a presença, durante os anos 60 e 70, na feira da Praça da República, de artistas, colecionadores e críticos de arte, aos poucos diminui. Na praça, aberta ao encontro de grupos sociais diversos, onde se vê de tudo, é possível caminhar e parar numa barraquinha para comprar alguma coisa e continuar o percurso comendo, bebendo, conversando, mas

Não deu mais para ir à Praça da República. Comecei a trabalhar para galeria. As galerias não querem que a gente vá para a praça porque acham que tira um pouco o nome do artista. Eu não acho que tira não, porque arte é para todo mundo ver, em qualquer lugar. Eles acham que desvaloriza. Eles não aceitam esse tipo de exposição.

(entrevista a Ricardo Lima, 1986)

Contrariando a proverbial imagem de que a tela possa condensar significados que se constituem a partir de uma experiência de vida a que se recorre, o artista mostra que revistas eram fontes correntes para novos quadros, como é possível observar numa passagem da entrevista em que Ricardo Lima quer referências sobre a tela da Bandeira do Divino, pressupondo que fosse festa da localidade onde cresceu: “não pertence à zona em que nasci”, e completa, “o Brasil é muito rico de folclore.” Sobre estilo, assinala: “o povo fala que somos *naïf*”. Neuton morreu em 1997.

Pernambucano de Serra Talhada, Aloísio Lucas de Siqueira afirma que “nem assinava no começo”. Considera-se “quase um retirante”: “arrisquei vir para São Paulo”. Afirma que “nordestino, boa parte dele, já nasce artista”. Nunca tinha visto um desenho na meninice, mas gostava de “riscar a areia”, fazendo boizinhos e cavalinhos. “A turma falava: você vai ficar louco. Porque lá quem risca o chão é louco, entendeu?”

Começou a pintar em 1963, por acaso, na barbearia onde trabalhava, em Osasco, São Paulo, frequentada pelo pintor Américo Mondanez, que, a pedido do barbeiro, trouxe-lhe “tábuas de eucatex e restinho de tinta, no domingo”. Quando para lá retornou na segunda-feira, observou: “Nossa! Você tem jeito para a coisa.” Cássio M’Boy deu-lhe telas e tintas, e, na primeira exposição, Mario Schenberg o aconselhou a prosseguir:

– Você devia deixar a barbearia.

– Como? Eu vivo do Salão!

– Pode deixar que todo mês eu compro um quadro; e tenho vários amigos e eles vão comprar alguma coisa sua.

(entrevista a Ricardo Lima, 1986)

Nas formas ondulantes em que cria a natureza morta de flores num vaso, ou na simetria de linhas geométricas, temos em Aloísio a busca de síntese e o uso controlado no contraste de cores. Um clima onírico surpreende na representação da mãe loba – o corpo animal com rosto feminino alimentando a ninhada, um pássaro no dorso –, a figura horizontal tomando a tela finca o símbolo telúrico e se opõe ao casario dos homens ao fundo.

Filha do poeta, dramaturgo e pintor Solano Trindade, uma das figuras que se destacaram em movimentos de afirmação afro-brasileira, tendo participado, com Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro, atividades artísticas e atmosfera intelectual instigante desde tenra idade foram constantes na vida de Raquel Trindade, que nasceu em Recife e, aos cinco anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde cursou até o segundo ano do segundo grau. Em 1961, mudou-se para o Embu, onde deu continuidade ao grupo de danças folclóricas, ali fundando, em 1975, o Teatro Popular Solano Trindade.

Oito quadros na coleção do MFEC de temas como samba, bumba-meu-boi e mulatas pouco revelam de sua iniciação, num período em que começou a desenhar quando se recuperava de acidente doméstico. Seus primeiros experimentos, num caderno, foram expostos na Feira de Água Branca, onde vendeu para “uns estrangeiros”. O pai a aconselhou a usar o dinheiro para a compra de material. Um dia, a artista decidiu enviar uma carta para a seção “Claudia realiza o seu sonho”, da revista mensal Claudia:

Escrevi dizendo que meu sonho era fazer uma exposição, [mas] tinha dificuldade de comprar material. A Editora Abril mandou o professor Mario Schenberg ver os trabalhos. Ele gostou muito e fez uma crítica. A editora mandou uma pessoa numa kombi cheia de material.

(entrevista a Ricardo Lima, 1986)

Adiante, afirma: “O professor Mario Schenberg, no começo de minha vida, me ajudou muito. Não sabia por que comprava tantos quadros.”

“A gente é suicida, né? Vive de arte, não tem nenhum apoio”, disse Raquel em entrevista a Ricardo Lima. Sem desistir, com afinco, prosseguiu mantendo um grupo que difunde expressões afro-brasileiras, tornando-se assim uma referência em todo o país e realizando o sonho do pai e do amigo da família, Edison Carneiro.

Como o Projeto Estudo de Coleção: Pintura se restringiu a São Paulo, a pesquisa não chegou a cobrir artistas como o pintor, escultor e músico Descartes Gadelha, que nasceu em 1943, em Fortaleza, e estudou com o pintor, escultor e mestre em vitrais autodidata Zenon Barreto (1918-2002), também cearense, no início de 1960. Expôs suas telas na mostra coletiva *Paisagem cearense*, em 1963, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Mauac; no ano seguinte, participou da mostra *Pintores do Nordeste*, no Museu do Solar do Unhão, em Salvador, BA. Cenas cotidianas, fragmentos da vida popular em seus afazeres, flagrantes nas ruas fazem parte do quadro temático desse artista que, em 1976, com base na leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, realizou a primeira versão da Guerra de Canudos, em “Cicatrizes submersas”.

Na coleção doada ao MFEC, há apenas a tela “São Francisco e os gatos”, de 1973, em que sobressai o contraste entre a vegetação verde em fundo amarelo, como se o santo, de face escavada, combatido pelo cansaço, fizesse uma pausa numa paisagem sob sol inclemente, em algum lugar no sertão. Confrontando a marca visual corrente de São Francisco, com os pássaros, o pintor escolheu a figura felina, marcada pela ambiguidade entre a vida doméstica e a vida selvagem, indômita.

Ernesto Meyer Filho nasceu em 1919, na cidade de Itajaí (SC). Aos três anos de idade, migrou com a família para Florianópolis, onde se fixou, tendo morrido em 1991. Bancário, iniciou-se no desenho explorando livros, materiais, frequentando exposições, sobretudo partindo da

“observação pura e simples de artistas de cinema da época, que serviam para treino” (Damião, 1996). Adotou o nanquim para suas composições em 1944. No final dos anos 50, foi um dos principais articuladores do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis. Em 2004, foi criado o Instituto Meyer Filho, com sede no Centro Cultural de Florianópolis, e parte do acervo do artista é exibida na sala Memorial Meyer Filho. De sua obra tão diversa, de paisagens a seres fantásticos, na coleção Mario Schenberg sobressai um dos temas marcantes: a série de galos e pássaros, pela qual ficou conhecido como “pintor de galos” (Meyer, apud Damião, idem). Investigando publicações técnicas, como a *Enciclopédia de avicultura*, identificou “somente 20 tipos de cristas de galo”; todavia, “inventei algumas centenas” (p. 82).

Meus galos são diferentes entre si, claro que todo ele é parecido. Não posso fazer um galo com cara de bode ou com chifres de vaca. Tem que ter rabo, papo, crista, aquelas coisas. Mas os detalhes em nenhum são os mesmos que em outro. Não preciso me inspirar num quadro para fazer mais um. Esboço o galo, e daí vão surgindo as variações, espontaneamente. Afinal, eu sou um artista.

Para pintar esses galos, o artista tem que ter olhar de linco, paciência de Jó e saco de filó.

(Idem: 81)

Desses animaizinhos de fundo de quintal, o pintor, em guache e nanquim sobre papel, dissipa inteiramente vestígios de inclinação realista e recria galos estilizados, em cores puras, com intenso cromatismo, gigantes, opulentos, quase bichos de culto. Pontual cita o crítico de arte João Evangelista de Andrade, na revista Habitat de novembro de 1959, que destaca em Meyer o trabalho “minucioso, analítico, por vezes, decorativo” (1969: 260), e ainda ressalta a sua série incomparável da festa do “boi-de-mamão”, “marco inicial de sua produção, em 1951” (Damião, 1996: 22).

Do artista Farid Geber, cujo nascimento supõe-se ter sido no ano de 1918, a coleção conta apenas com a tela “Cena de pesca”. Ele foi um dos internos do Complexo Hospitalar de Juqueri, em Franco da Rocha (SP), e participou da Seção de Artes Plásticas criada pelo médico Osório César, que a institucionalizou como Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri em meados dos anos 50. Convém lembrar que em 1946 a psiquiatra Nise da Silveira instalou ateliês de pintura e modelagem no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da

Silveira), no Rio de Janeiro, resultando, em 1952, na criação do Museu de Imagens do Inconsciente.

De acordo com Andriolo (2006), gravuras e desenhos de Farid Gerber, na década de 50, deixam o registro de “cenas rurais e religiosas”, e sua notável série de pássaros merece destaque. De uma proposta concebida para fins terapêuticos, essa produção passou a circular e a ser vendida, integrando acervos de instituições, como também sendo comentada por artistas e críticos. Além da 1ª Exposição de Arte do Hospital Juqueri, em 1948, no Masp, o Museu de Arte Moderna de São Paulo abrigou, em 1951, a Exposição de Artistas Alienados. Por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954, o Masp realizou a exposição dos alunos da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, e ainda hoje, assim como o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP, abriga coleção de internos que participaram das atividades artísticas-terapêuticas.

Embora as entrevistas do Projeto Estudo de Coleção: Pintura tenham se concentrado em São Paulo, a coleção doada pelo físico e crítico de arte pernambucano reúne trabalhos de artistas que se destacavam em suas regiões de origem – como Marques Gadelha, Meyer Filho e Bajado. A documentação consultada, ainda que escassa, sugere um projeto mais amplo de colecionamento de pintores que não passaram por formação em escolas. Como toda coleção, esta é um fragmento da atividade das redes de relações sociais que envolvem exposições, instituições e galerias.

As fontes para este catálogo foram essencialmente as entrevistas disponíveis em nosso acervo, dicionários de arte, como o de Lélia Coelho Frota, e a investigação em sítios na internet. Entretanto, ainda há muito a fazer em incursões na imprensa, revistas, acervos pessoais, arquivos institucionais.

A atividade da crítica especializada, a realização de exposições e edição de catálogos são, na concepção de diversos autores, práticas essenciais na constituição da moderna concepção do artista e sua obra. Da coleção doada por Mario Schenberg não foi possível ainda identificar todos os artistas. Uma das dificuldades é o fato de nem todos constarem de dicionários tais como o de Lélia Coelho Frota ou de Roberto Pontual. Um viaduto em São Paulo e a feira da Praça da República dos anos 1960 e 1970 eram a um só tempo lugares para mostra de trabalhos e reduto de encontro entre indivíduos afastados social e geograficamente na cartografia da cidade.

Nem sempre esses encontros e o trânsito das obras para galerias significavam para esses artistas maior facilidade de comercialização de seus trabalhos. Um episódio narrado por Neuton de Andrade a Ricardo Gomes Lima evidencia a dificuldade nas negociações para a venda: “você nem sabe como entrar na casa do indivíduo”, ao comentar o valor que lhe fora oferecido, abaixo do combinado. “A pessoa vai lá numa sala reservada e te faz um cheque. – Não era esse o valor!” Perplexo, assistiu ao comprador rasgar então o cheque. A decepção, contudo, não o esmoreceu, pois “a recompensa maior é saber que meus quadros estão enfeitando o mundo”.

O Projeto Estudo de Coleção não chegou a documentar todos os artistas que ingressaram no acervo em 1983, mas o propósito desta exposição foi, sobretudo, preencher uma lacuna, pois tinha sido planejada como espaço para a historiadora de arte Lélia Coelho Frota. Ao final, consideramos que a Coleção Mario Schenberg é uma marca da presença renovadora de Lélia na instituição. As entrevistas deixam pistas da fase de efervescência em feiras, como a Praça da República, e no município do Embu, bem como da atividade de intelectuais, artistas, críticos, galeristas.

Temos no *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século XX* a paixão da autora que aos 17 anos publica seu primeiro livro de poemas, fase em que descobre e se encanta com as esculturas de Mestre Vitalino (entrevista à *Revista Raiz*, 2007), o que provavelmente prenunciava uma vida dedicada às atividades de editar, estudar, idealizar exposições e programas institucionais pioneiros; enfim, de militar em favor do reconhecimento das artes populares.

Lélia foi, sobretudo, a rara combinação de estudiosa e artista de olhar iluminado, dotado de uma concepção contemporânea das artes visuais que não deixa de trazer a presença do iconoclasta artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), para quem “todo homem é um artista”. Numa passagem de seu *Pequeno dicionário*, entrevemos essa visão abrangente quando afirma que “todo folião é um artista” (p.114), o que revela a personalidade tão atenta à espontaneidade colorida que toma as ruas no carnaval, o improviso criativo no melhor espírito de *bricolage*, de aproveitar, “com o gesto criador”, o que está ao alcance, com criteriosa escolha. As pinturas de encomenda para bares e padarias, espaços privilegiados da pintura popular, conforme assinava Edison Carneiro, receberam de Lélia um verbete.

Com a categoria “sistema arte-cultura”, o historiador americano James Clifford (1994) analisa a constituição de valor de objetos fora de seus contextos de origem, e esta pode ser uma peça chave para iluminar a atividade empreendida por Lélia Coelho Frota e Mario Schenberg, bem como de outras figuras que aparecem na fala dos artistas, notadamente Pietro Maria Bardi, Rossini Tavares de Lima e Edison Carneiro. Diferente dos exemplos de Clifford, em que a apropriação de um objeto, em geral resultado de expedições, apagava inteiramente a presença do interlocutor nativo, aqui temos o diálogo entre Lélia e Waldomiro de Deus, em Osasco. Ouvimos a voz da poeta interrompê-lo. Não se tratava apenas de, numa atitude distanciada, ouvir, observar, anotar, mas, por meio do diálogo, com generosidade, provocar no outro a possibilidade de suspeitar dos rótulos.

Waldomiro: – *Acho que o pintor primitivo, ou ingênuo ou autodidata é ele se preocupar em criar o trabalho.*

Lélia: – *Você é um pintor brasileiro. Sem diferença. Você já chegou e sua obra vale por si mesma. Você não precisa de rótulos.*

Waldomiro: – *É verdade.*

Lélia: – *Quando a gente se refere aos pintores eruditos, você fala que o Volpi é um pintor erudito? Não! Quando você fala da Tarsila, você fala: pintora erudita Tarsila? Não!*

Waldomiro: – *Não precisa.*

Lélia: – *Então, no seu caso, no caso de Chico Silva, de Antonio Poteiro, falam pintor primitivo? A meu ver, isso é uma forma de discriminação.*

Waldomiro: – *Isso é verdade, é verdade. Tá certa!*

Essas mudanças, contudo, demarcavam alguns limites, mostrando que reconhecimento nos circuitos das coleções, de museus e galerias, exposições realizadas no Brasil e exterior não foram, por exemplo, credenciais suficientes para que se aceitasse a presença de Waldomiro na comissão de jurados do Salão de Arte Contemporânea. Waldomiro ainda assim não se abateu, pois se via numa escola sem fronteiras:

– *Foi uma briga danada. Um seis pessoas diziam: “Como um pintor autodidata vai ser jurado de um salão contemporâneo?” Posso não ser um pintor que teve estudo, mas o mundo é uma escola maior ainda que todas, compreende?*

(1984, Osasco, São Paulo)



Mario Schenberg em meio a seus quadros s/d
acervo Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes | ECA-USP

Referências bibliográficas

ANDRIOLO, Arley. O silêncio da pintura ingênua nos ateliês psiquiátricos. *Psicologia: teoria e pesquisa*, Brasília, v.22, n.2, maio/ago. 2006.

BAJADO. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/rss/divirta-se/2005/go/11/89htm>>. Acesso em: 8 jul. 2010.

BAJADO. Olinda: Tv Viva, 1984. 1 fita de vídeo (3min): son., color., VHS, NTSC.

CARNEIRO, Edison. Artes populares: seu universo e diversidade. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: IPHAN, n.23,1994.

D'AMBROSIO, Oscar. Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial, 1999.

DAMIÃO, Carlos. Meyer Filho: vida & arte. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1996.

FROTA, Lélia Coelho. Mitopoética de 9 artistas populares: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

_____. Imagem e linguagem de objetos-documentos em contexto museal. In: VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda (Orgs.). *Artifícios e artefatos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Website. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em julho de 2010.

INSTITUTO MEYER FILHO. Website. Disponível em: <<http://www.meyerfilho.org.br>>. Acesso em julho de 2010.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. Bajado. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=479&Itemid=1>. Acesso em julho de 2010.

MELLO, Paulino Cabral de. Vitalino sem barro: o homem, 80 anos de arte popular. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand: Ministério da Cultura, 1995.

MENESCAL, Vanessa et al. Bajado: um artista de Olinda. [19--]. 1 fita de vídeo (13min.): son., color., VHS, NTSC. (Gente: vidas e obras).

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Waldomiro de Deus por Mario Schenberg. *Pesquisa em Debate*, edição 7, v.4, n.2, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_7/artigo_1.pdf>. Acesso em julho de 2010.

PINTURA primitiva. 1984. 2 fitas cassete (90min. cada): sonoro, mono. Entrevista concedida a Lélia Coelho Frota por Waldomiro de Deus e sua esposa Lurdes em 1º de dezembro, em Osasco, SP, com o objetivo de identificar o artista e sua obra para a elaboração do catálogo de peças da coleção Mario Schenberg doada ao Museu de Folclore Edison Carneiro. Conjunto depositado na Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP, sob o n. FK0029.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PROJETO Estudo de coleções: pinturas. Rio de Janeiro, 1984-1986. 13 fitas cassete (90min. cada): son., mono. Série de entrevistas realizadas sobre pintores populares. Informantes: Ivoneth Gomes Miessa; Agostinho Batista de Freitas, Edilson da Silva Araújo, Newton Freitas de Andrade, Edson Pereira Lima, Aloísio Lucas de Siqueira, Alcides Pinto da Fonseca, Ivani Campos, Neuza Ledodora da Silva Fonseca, Luiz Carlos Nascimento, Kambinda, Norberto Porfirio dos Santos, Violette Fernezlian, Djanira Maria Volpi, Descartes Marques Gadelha, Osvaldina dos Santos, Nilson Pereira da Costa. Conjunto depositado na Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP, sob o n. FK0059.

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

SAPIR, Edward. Culture, genuine and spurious. In: _____. *Selected writings of Edward Sapir in Language, culture and personality*. Berkeley: University of California Press, 1985.

SOUZA, Marina de Mello e. Edson Lima: pintor popular. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988. (Sala do Artista Popular, 41).

STOCKING, George. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of anthropological tradition. In: _____. (Ed.). *Romantic motives: essays on anthropological sensibility*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte, CNCP: FGV, 1997.

WALDECK, Guacira. Mestre Vitalino e artistas pernambucanos. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009. Catálogo de exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.



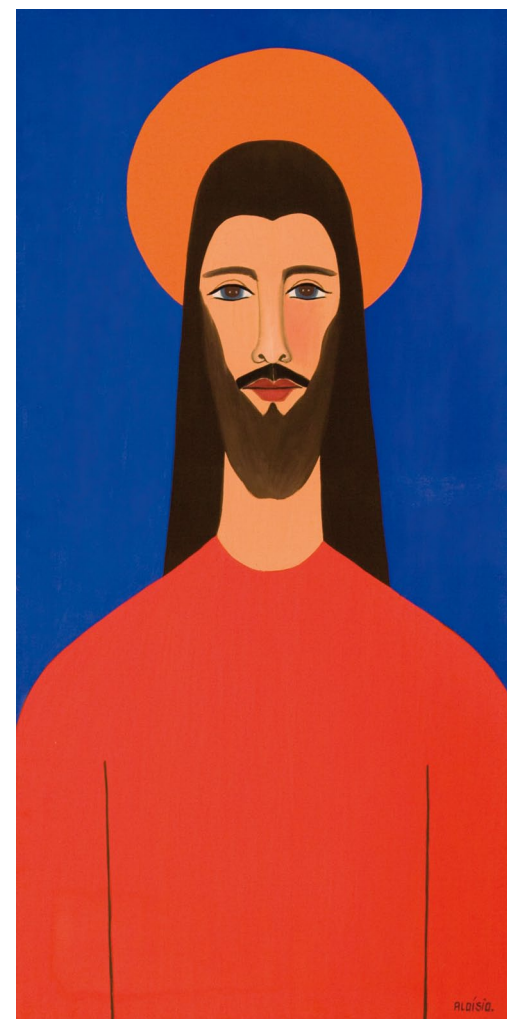
s/ título
Aloísio Lucas de Siqueira
tinta óleo em tela
60cm x 80,8cm



s/ título

Aloísio Lucas de Siqueira

óleo s/ tela
1,20m x 59cm



s/ título

Aloísio Lucas de Siqueira

tinta óleo em tela
1,20m x 60cm



São Francisco e os gatos

Descartes Marques Gadelha

óleo s/tela

81,1 x 64,8cm



s/ título

Mozinha, Guiomar Job Guerra

óleo s/ eucatex
66,5 x 49,5cm



Igreja e casal

A. Peixoto

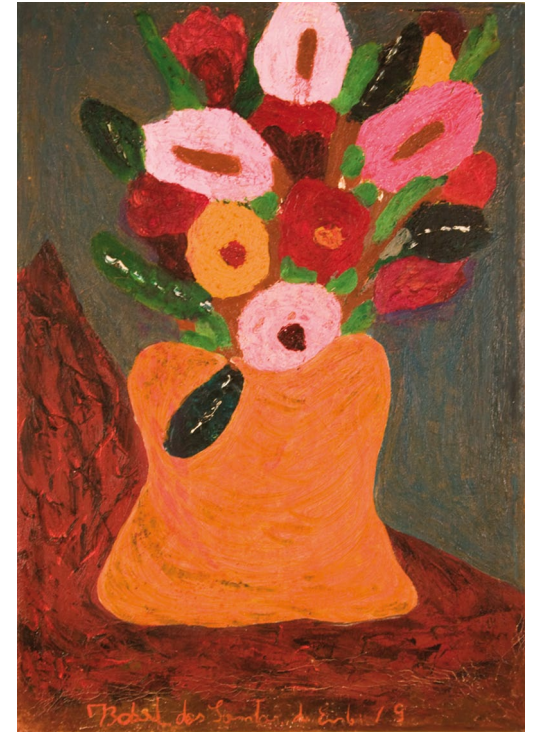
tinta s/ tela
32,9 x 40,7cm



As mulatas do Ferreira

Raquel Kambinda, Raquel Trindade de Souza

óleo s/ tela
49 x 70cm



Vaso com flores

Maria Isabel dos Santos

óleo s/ tela
56,7 x 39,8cm



s/ título

Neuton Freitas de Andrade

49,8 X 61cm



Os três grandes de Recife

Bajado, Euclides Francisco Amâncio

tinta s/ eucatex

21,1 x 41,5cm



Palhaço de circo

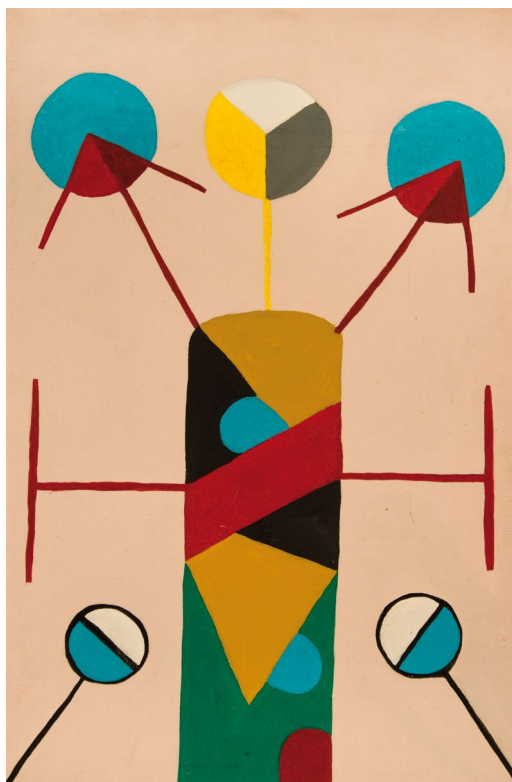
Bajado, Euclides Francisco Amâncio

tinta s/ eucatex

21,1 x 41,5cm

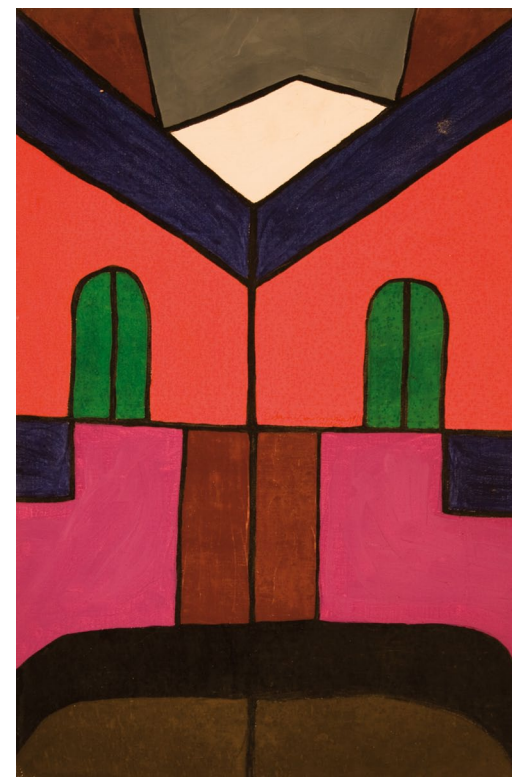


s/ título
Elza Maria de Souza
esmalte s/ tela
52,5 x 63cm



s/ título

Djanira Maria Volpi
óleo s/ tela
59 x 39,8cm



Portas verdes

Djanira Maria Volpi
óleo s/ tela
61,5 x 41cm



Boiada

Edson Pereira Lima
óleo s/ tela
50 x 59,5cm



Figurativo fantástico

Edson Pereira Lima
óleo s/ tela
60,8 x 49,9cm



s/ título

Márcia Tabôa
óleo s/ tela
38,4 x 46,2cm



s/ título

Agostinho Batista de Freitas
tinta s/ tela
51,05 x 71,03cm



Três camponesas: Erica-Erna-Ola

Ivoneth Gomes Miessa

óleo s/ tela

100,3 x 79,7cm



s/ título

Ernesto Meyer Filho
tinta guache e nanquim s/ papel
84,2 x 63cm



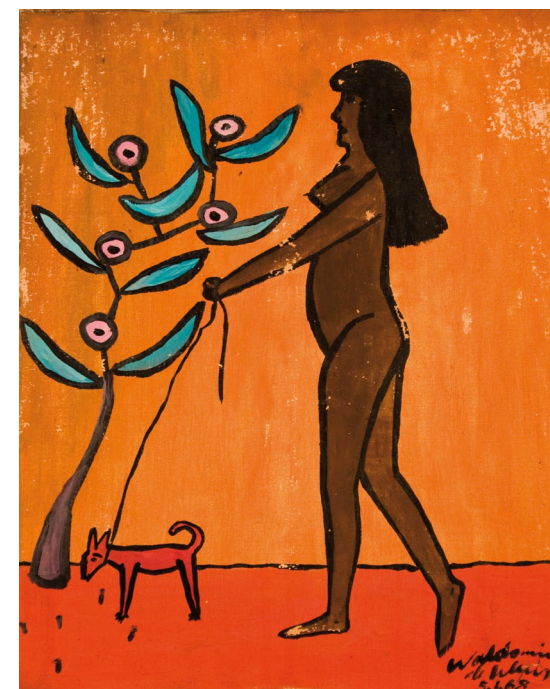
s/ título

Ernesto Meyer Filho
tinta guache e nanquim s/ papel
66,5 x 48cm



Cena de pesca

Farid Geber
óleo s/ tela
49,5 x 61cm



s/ título

Waldomiro de Deus
óleo s/ tela
41 x 33cm



Os três grandes de Recife
Bajado, Euclides Francisco Amâncio
tinta s/eucatex
21,1cm x 41,4cm



s/ título

Waldomiro de Deus

óleo s/tela
40,6 x 33 cm

ISBN 978-85-7334-181-2



9 788573 341812