

A ARTE ENTRE O SABER E O FAZER.*

Henrique Peixoto

RÉSUMÉ:

L'ART ENTRE LE SAVOIR ET LE FAIRE

Les considérations présentes ici sont formées au tour d'une réflexion critique, en face des interprétations courantes de la production artistique brésilienne, qui s'imposent d'une façon qui délimite et qui exclue.

Notre abordage cherche, dans l'univers de l'art, éliminer les frontières construites entre le faire et le savoir artistique, lesquels, traduits en concepts, viennent établir une vision limitrophe entre le populaire et l'érudit.

Contre ces concepts on cherche éliminer du procédé artistique le ton hiérarchique entre le savoir et le faire, puisque les possibilités que l'art nous présente, soit elle populaire ou érudite, sont directement liées à sa construction plastique, qui se fait dans la pensée de l'artiste de façon poétique.

Quand on élimine ces frontières, on s'aperçoit que l'art qu'on appelle ordinairement populaire se consolide comme une vraie expression de l'art contemporaine brésilienne, qui trouve sa place de façon indépendante de n'importe laquelle stratification socio-économique.

Saber e fazer, um único instante.

Este texto foi construído com base em uma reflexão que se revela de forma crítica diante de conceitos, significados, interpretações e definições que se fundam e se fazem corrente na produção artística, assim como sobre abordagens demarcadoras e preconceituosas que queiram estabelecer uma hierarquia na relação do saber e do fazer nesse tipo de produção.

Henrique Peixoto - Artista plástico e Mestre em História e Teoria da Arte
Escola de Belas Artes – (UFRJ)

* Este texto é parte das reflexões construídas para a minha dissertação de mestrado em História e teoria da arte na EBA / UFRJ

Sabemos que a arte em nosso século sempre foi marcada por sua problematização, estando longe de gerar uma unanimidade ou certezas. Ao contrário, cada vez ela se mostra mais heterogênea, mais dinâmica e, conseqüentemente, mais reflexiva. Talvez, toda essa problematização se dê em função de encontrarmos, dentro da própria razão de ser da arte, possibilidades que sempre se apresentam como uma abertura, sem ser preciso um fechamento imediato ou um objetivo totalmente predefinido. Ela, em suas características, teria sempre um caráter de problema a resolver.

A arte traz em si os seus problemas e, junto com eles, as suas soluções, não sendo preciso subordiná-la a elementos que, estranhos à sua natureza, são usualmente utilizados como fórmula identificadora, qualificadora ou autenticadora de uma produção. Antes de qualquer conotação reducionista, apenas tentamos evidenciar algumas das mais diversas possibilidades que a própria arte nos apresenta para transpor limites restritivos, abrindo-se em diálogos com as mais diversas áreas do conhecimento. Por isso, não é de forma gratuita que buscamos uma abordagem crítica frente a qualquer tendência de homogeneização das artes, ou mesmo de instituição de uma pretensa arte oficial que venha a criar conceitos demarcadores e excludentes.

Nossa abordagem é reflexo das possibilidades que a arte nos apresenta, independentemente do meio em que ela foi produzida, evitando, com isso, as fronteiras que estabelecem uma visão de elite e erudita contra uma popular e iletrada.

É diante da ótica dessas fronteiras que se estabelece o conceito criado para a arte que qualificam de popular, utilizando esse termo como identificador ou delimitador de uma produção artística que ficaria circunscrita às camadas tidas como mais baixas em nossa sociedade, dentro de uma estratificação sócio-econômico-cultural, qualificadas como populares e iletradas.

É também diante dessa ótica que nossa abordagem transparece de forma crítica, pois, na arte em si, não encontramos elos que possam apontar o caminho de uma estratificação, como critério definidor de qualquer produção artística. As possibilidades que encontramos na arte estão diretamente ligadas a sua *poesis*, ao seu fazer artístico, que se mostra primeiramente como uma abertura a um processo de construção plástica, e que se dá de forma poética.

Nas análises estéticas e críticas da arte, percebemos uma tendência interpretativa de ver a forma como um objetivo a se atingir, e o fazer, dentro o processo de construção, ficaria reduzido a um meio técnico para a obtenção dessa forma idealizada. Assim, passaríamos a ter um perigoso divisor interpretativo para abordar um mesmo objeto: de um lado teríamos um conhecimento da arte como semântica de um saber científico, adquirido em sua forma mais erudita ou

preexistindo em alguns seres mais dotados, e, de outro, um conhecimento considerado como uma simples técnica, que seria utilizada apenas para evidenciar, uma forma preestabelecida.

Ao final dessas interpretações, teríamos que, se esta forma preestabelecida, agora forma-resultado, estiver inserida no campo daquele conhecimento da arte constituído de um saber científico, essa forma-imagem passa a pertencer a um universo privilegiado da arte. Caso não esteja, dá-se a partir daí o incômodo de termos que renomeá-la, distinguindo-a, assim, do que se conceitua como arte.

Seguindo essa análise, o fazer enquanto processo plástico de construção não teria um caráter artístico, pois todo processo de formação estaria reduzido a um simples sistema de representação direcionado para a imagem-forma. O fazer seria apenas um incômodo meio utilizado entre uma idéia e sua forma final.

Com essa caminhada, chegamos a mais um pressuposto no modo de pensar a arte: o de que a atividade manual é uma simples execução desprovida de arte, onde, ao se desprezar o processo de construção, a partir da relação artista-matéria-Imaginário, relega-se o fazer a uma pura habilidade.

Nas análises da arte que seguem o pensamento acima, observa-se sempre, ao final, uma mesma interpretação, qual seja: *da forma como objetivo do fazer e do processo de construção como meio técnico para sua obtenção.*¹ Vão ser essas interpretações que balizarão os motivos daqueles que insistem em criar divisores dentro das artes a partir de critérios de ordem puramente social, econômica e culturalista. Diante dessa ótica, seriam os mais dotados de um saber científico e idealismos conceituais que estariam mais aptos para idealizar e conceber as grandes obras de arte, marginalizando-se artistas ditos populares.

Essas análises talvez tenham o mesmo fundamento e o mesmo motivo que tinha Platão, que preferiu expulsar da sua república idealista os poetas, pois, assim como Platão, os donos da arte, de uma arte centrada em um poder hegemônico, querendo torná-la única e oficial, sabem que é através desses poetas, desses artistas e dessas culturas ditas populares que os mitos² se concretizam, podendo, com isso, nos revelar novos deuses e assim sugerir um novo mundo.

É contra essa ótica idealizante que procuramos, de uma forma crítica, localizar a arte entre o saber e o fazer, talvez colocando-a como mediadora ou até mesmo como geradora desses parâmetros, atuando sempre de forma imbricada, sem a necessidade de se estabelecer uma classificação entre ser preciso saber para fazer ou fazer para saber. Na arte essas categorias se apresentam a um só instante.

1. Esse pensamento mostra-se amplamente discutido e combatido no livro do professor da EBA / UFRJ Marcelo Duprat, onde ele analisa a obra do pintor Cézanne.

2. Tomamos aqui o termo mito como uma variação semântica da palavra poesia. E quando dissemos "que a poesia se concretize", estamos querendo dizer que os ideais poéticos devem concretizar uma nova configuração de vida.

Nessa relação não há independência, esse saber visto de dentro da arte não pertence a um só mundo, nem tampouco a uma só cultura, não é invenção de um consciência, muito menos privilégio de poucos. Esse saber não dá conta só de objetos concretos, apreensíveis pela percepção sensível, mas também, de palavras, de pensamentos, sentimentos, sonhos e devaneios, travando contatos com entes, no mais amplo sentido, e criando, a partir daí, uma visão de mundo.

O que vemos, o que sabemos e o que fazemos não acontece independentemente do mundo em que estamos, não são invenções de um saber adquirido, de uma consciência privilegiada que estaria separada do mundo. Tudo acontece em uma relação ou reação, na ação, no meio, ou melhor, no permeio, sempre em uma eterna dinâmica, em uma renovação que é anterior ao sujeito-objeto. Anterior ao: "eu sei – eu faço".³

Cada grupo cultural interpreta a natureza a seu modo, funda o seu mundo. A busca da alteridade inicia o jogo das interpretações, questionando seus sistemas e suspeitando de sua própria visão em relação ao outro, o intérprete passa à incômoda posição de observado. Nós não interpretamos verdades, interpretamos interpretações. Mesmo a forma, não é uma entidade predeterminada, ela será tudo que apreende um conteúdo, e esse conteúdo existe no momento de dar a si uma forma que lhe convém. Na arte, a forma de uma panela não existe em si é preciso, antes, saber que realidade, que ser, vem habitar essa forma,

Para um maior questionamento desse poder idealizante do saber, e da arte, encontramos em Gaston Bachelard as clarificações e correções dos conceitos formuladores de um saber a partir de sua gênese, revelando o papel de uma anti-ciência onde "o conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão"; (cf. BACHELARD, 1978) Como para Bachelard, encontramos no nosso romancista brasileiro e nordestino José de Alencar, o ensinamento de que "o caminho no estado selvagem não existe; não é coisa a saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção". (cf. ALENCAR. 1989)

Uma poética da construção artística

Este texto é construído tomando-se como base uma investigação das imagens produzidas por artistas que estariam circunscritos tanto à cultura popular, como a uma cultura erudita; uma investigação de como se constrói o saber e o fazer artístico, aqui tomados como termos definidores de possíveis estilos e de uma identidade artística. São eles termos autenticadores de uma arte que, por enquanto,

3. O artista é aquele que diz: Faço logo sei. Sei porque faço

está encoberta por uma conceitualização puramente social, desviando, desse modo, a autenticidade da obra somente para um contexto externo a essa própria obra.

Embora sabendo não ser comum considerar-se a possibilidade de existência de uma poética imanente ao processo plástico de construção, uma poética como uma condição específica para a construção de qualquer obra de arte anterior, sabemos por outro lado, que ela sempre se mostra como um dos componentes característicos da maioria das obras de arte, tanto das classificadas como eruditas, quanto como da popular. Essa poética diz respeito a toda criação que não estabelece como meta o objeto produzido, mas o próprio ato de criar, o próprio fazer que conserva na forma a expressividade e a força de um processo que se mostra criador.

Tal construção poética nos oferece a possibilidade de equacionarmos toda carga de individualidade e privacidade, tirando-a de nós e transferindo-a para os domínios da arte, estabelecendo, a partir daí, transposições de tempos experimentados para domínios diferentes. Essa condição poética da construção plástica se dá, a um só momento, no fazer, no pensar, no experimentar, de forma geminada, em total sincronia com uma experiência que é vivida no momento de apreensão do objeto, como nos informa a fenomenologia de Edmund Husserl, ao questionar a noção de um "eu" essencialmente particular e inacessível.

É descentrando e ampliando esse olhar que encontraremos a possibilidade de apreciar e apreender nas obras de arte sempre algo novo, algo que estaria se dando na própria originalidade do fazer, no momento de sua ocorrência, ficando eternamente impregnado, tanto no objeto como em nossa consciência.

Os significados gerados têm como base o próprio fazer da obra. É dentro do processo que se configuram as reentrâncias e saliências do objeto, criando e expressando a um só tempo os resultados de forças internas desse objeto e externas a ele, e, conseqüentemente, reverberando para o momento de sua apreciação e apreensão o surgimento de novos significados. Essas saliências, protuberâncias, chanfros, cortes, marcas de um manusear, falam menos de composições passíveis de previamente serem conhecidas, do que de forças primitivas configuradas pelo artista no momento da criação.

Por outro lado, mesmo em um estudo objetivo da imagem ou da arte como fato semiológico, ou "fenômeno artístico"⁴, a obra de arte passa a assumir uma condição de "signo"⁵ que é "constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista". Nesse caso, a imagem-obra gera uma significação que é igual ao objeto

4. MUKAROVSKY, observa o fenômeno artístico como produtor de um símbolo sensorial produzido pelo artista a partir de sua relação direta com a experiência plástica.

5. No diálogo com a semiologia a própria constituição da forma plástica assume o caráter de signo., de referente que se abre em significados.

estético e que se encontra na consciência coletiva, em uma relação de referente ao contexto geral dos fenômenos sociais, ou seja, o fato semiológico também está voltado para a própria estrutura da obra.

A existência dessa imagem está ligada a um determinado momento de apreensão que se estrutura na ação dinâmica da própria experiência. Essa apreensão não se dá de forma passiva ou mecânica, separada da vivência do momento. Ela se mostra como uma ação da consciência que edifica os significados diante de uma descoberta, de forma intuitiva ou não, mas a partir das relações das próprias formas plásticas.

Esse signo, constituído por um símbolo sensorial, ou pela emergência de uma forma significativa, é que estrutura o sentido das obras e estabelece os princípios que irão organizar as relações de existência de sua forma plástica para com o mundo.

Ao aceitarmos essa condição, indicamos um caminho para autonomia da arte a partir de sua própria construção plástica, onde o fazer e o pensar a arte se estabelecem diante de um imaginário-plástico-poético que estrutura o campo de atuação da própria arte. É essa condição que possibilita o diálogo da arte a partir de sua autonomia com outras esferas do conhecimento, criando elos de reflexão que distende os próprios conceitos.

Percebemos isso o diálogo da semiologia com a arte, onde Mukarovsky observa que, juntamente com essa função de "*signo autônomo*", a obra artística tem mais outra função: "*a função de signo comunicativo*". E ele explica:

Uma obra de arte não funciona apenas como obra artística mas também **como a palavra** que exprime o estado de espírito, a idéia, o sentimento etc." (Mukarovsky 1989: 28)

Ou seja, a imagem já é a própria palavra que, no caso, se faz necessária para a comunicação, e não a reutilização de palavras através de analogias. Ela não é apenas um *veículo de conteúdos ideativos e conceituais*; pois o conceito está e é a própria imagem, existindo a partir de uma técnica e de um processo, que se constrói no imaginário-plástico-poético do artista, reverberando e dando-se em continuidade na consciência coletiva. É nesse diálogo que encontramos os elementos formadores da imagem, e portanto da obra de arte.

É nesse momento de criação que o artista articula a sua linguagem e configura os fragmentos de uma história, não estando, obrigatoriamente, dentro de uma seqüência lógica que forneça ao observador uma leitura linear e imediata, ou gerando um único sentido referente a um significado, mas criando a possibilidade, mesmo, de desestruturação dessa narrativa, impondo a condição de um novo olhar, levando-o a inserir-se dentro do contexto geral dos fenômenos sociais, assim como a filosofia, a política, a religião, a economia.

Esse momento da criação se dá como uma abertura que se utiliza das forças imaginantes da nossa mente. É no campo do imaginário-plástico-poético que o artista opera a construção de uma nova forma, de uma nova imagem, de uma, sempre, nova obra que também irá se abrir em novos significados.

Ao tentarmos entender os problemas da arte a partir dos elementos constitutivos arte, não pretendemos tornar hermético o seu conteúdo, mas antes, evidenciar e tornar claras as mais diversas possibilidades que a própria arte apresenta para transpor, também, os seus próprios limites. Essas possibilidades, que sempre nos aparecem como uma abertura, não se esgotam, nem no artista que a concebe, nem na compreensão de quem a observa. Elas têm a estranha capacidade de se mostrar sempre como uma superação a todo discurso que tenta confiná-la a um tempo ou a uma regra. O seu conteúdo fugaz não se deixa aprisionar.

Para ampliarmos a razão de ser dessa imagem, indo além dos limites do “popular” e do “erudito”, utilizaremos, tanto para sua construção como na sua leitura, elementos compositivos inerentes a sua própria formatividade. É na sua autonomia enquanto imagem em ação que ela surge e se sustenta como uma ordem visual dinâmica, instaurando uma nova ordem de significados. O seu sentido formal nos revela algo que ainda não estava dado, não um saber antecipado, ou uma explicação mas uma experiência, um convite da imagem para recriá-la e revivê-la.

O sentido que buscamos na imagem não aparece apenas superposto a esta imagem, não pode ser apreendido apenas por uma narrativa que, externa ao processo de construção dessa imagem, gera outros significados. O sentido nasce junto com a forma, ele é constituído pela dinâmica que opera os elementos que participam de sua construção.

Para isso, alinhamo-nos aos *Conceitos fundamentais da história da arte* de Heinrich Wölfflin, quando ele diz:

Não podemos deixar de citar Hans van Marés, quando escreve que está aprendendo a dar cada vez menos valor a escolas e personalidades, para ter em vista apenas a solução do problema artístico que, em última análise, é o mesmo tanto para Miguel Ângelo como para Bartolomeu Van der Helst. Os historiadores que, ao contrário, têm como ponto de partida as diferenças entre obras acabadas, sempre foram alvo do escárnio dos artistas: eles teriam o poder de transformar coisas secundárias em principais e, no desejo de entender a arte apenas como expressão, ter-se-iam detido apenas no aspecto não-artístico do homem. (Wölfflin;1979:11)

Tomando isso como verdade, eliminamos o caráter delimitador do termo “popular” usado para a arte e os artistas, para centralizarmos qualquer análise de suas obras nos problemas artísticos que elas apresentam. Eliminamos assim, qualquer caráter redutor que se dê à arte – de qualquer época – como sendo apenas uma materialização de fatos sociais, ou valores do meio em que se vive, embora, como

citou Pierre Francastel, também entendamos que ela sirva pelo menos, tanto quanto a literatura, como: "*instrumento aos senhores da sociedade, para divulgar e impor crença.*" (Francastel, 1965: 9)

Essa imagem existe na forma de um pensamento plástico, assim como existe um pensamento matemático, político ou social. Esse pensamento não se dá na reutilização de materiais já elaborados, ele se dá no ato criador. É criando que o artista pensa, e pensa com os instrumentos próprios da arte.

Na arte, os valores tornados manifestos pelos artistas não devem ser traduzidos em linguagem só para tocar a sociedade. Devem, sim, levar em conta que a imagem constitui por si mesma o meio que torna possível a comunicação. Se compreendermos o termo linguagem em amplo sentido, percebemos que as próprias linguagens, sejam plásticas, musicais, da religião, etc., fazem parte da edificação do sistema de interpretação de uma época.

Sejam Mendelssohn, Rembrandt, Mozart, Cézanne, Matisse, Picasso ou Mestre Vitalino, Nilson de Tracunhaem, Zé do Carmo⁶, ou tantos outros, todos no instante criador, não têm em mente apenas repetir ou traduzir em uma outra linguagem o que já foi dito, ou aquilo que poderia ser dito de outra maneira. Muito pelo contrário, o artista, nesse momento, instaura uma novidade primitiva que ocorre na linguagem.

Para chegarmos a esse instante criador, tornando-o visível, tentaremos penetrar nas palavras de alguns desses artistas, aproximando-as de nos.

A primeira, do músico alemão Mendelssohn, que nos fala de um momento que se dá em sua relação com o seu processo criação:

Aquilo que uma música de que eu gosto exprime não é nunca para mim um pensamento vago demais para ser encerrado numa palavra..., se me perguntarem o que pensei nessa exata oportunidade responderei; foi a frase musical, tal como ela é justamente escrita.(ed. Abril, 1996)

Do mesmo modo, encontramos nas correspondências de Cézanne, uma posição contrária às grandes teorias, preferindo ter razão com a prática. Como nesta carta ao amigo Octave Maus:

...como os estudos a que me dediquei só deram resultados negativos, e temendo críticas por demais justificadas, eu resolvi trabalhar em silêncio, até o dia em que me sentisse capaz de defender teoricamente o resultado de minhas experiências.(Chipp, 1996: 14)

Em outra carta, a Émile Bernard ele disse:

O literato exprime-se com abstrações, ao passo que o pintor concreto o faz por meio do desenho e da cor, suas percepções. Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza; mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo, e sobretudo dos nossos meios de expressão. Penetrar o que se tem diante de si e perseverar em se exprimir o mais logicamente possível. (idem: 17)

6. Vitalino, Nilson, e Zé do Carmo, são todos artistas do Nordeste do Brasil no estado de Pernambuco.

Fazendo um paralelo, incluiremos aqui artistas que a crítica usualmente circunscreve ao âmbito do popular, excluindo-os da grande arte. Nas palavras desses artistas, nos deparamos com situações bem parecidas, principalmente no que diz respeito ao processo criador. A apreensão da imagem dá-se de forma total no instante do trabalho, no fazer artístico, utilizando apenas o pensamento plástico. Identificamos essa semelhança em um diálogo do Mestre Vitalino com o artista Augusto Rodrigues:

A.R. pergunta a Vitalino: Como é que você chega a fazer essas coisas, essas obras que considero de arte, essas coisas lindas, essas formas harmoniosas, como é que acontece?

M. V responde: Major, mas é tão simples, é só entrar no ritmo.

Em outro diálogo com seu amigo e biógrafo Renê Ribeiro, ele disse:

Vitalino, como você aprendeu a fazer essas coisas?

Eu aprendi pela cadência, tirando do juízo (pensamento plástico e não a razão) (grifo meu) na minha terra é mais importante trabalhar com as mãos do que com a cabeça, pois as mãos produzem comida e a cabeça produz confusão. (Ribeiro, 1972; s/p)

Parece que fica claro que as palavras utilizadas pelos três artistas servem para indicar um movimento de execução do ato criador, uma sublimação no instante da apreensão de cada imagem, de cada som diante do seu mundo, sem que necessariamente se identifique uma pré-concepção, uma transposição dessa apreensão. O que aqui buscamos demonstrar é que, o essencial das atividades humanas, e entre elas o fazer artístico, não pode ser captado nem como pura teoria, nem como pura técnica. Nenhum saber ou fazer mostra-se não consciente, porém não é diante de uma exaustão intelectual que se garantira a elucidação de um objeto ou de seu modo de operar.

São esses ritmos do fazer artístico descritos por Vitalino que deixam gravado, no que venha a ser "forma", a expressividade artística de uma obra. É essa relação mãos-matéria que caracteriza o ato criador, estabelecendo uma linguagem artística. É a própria vida em forma de arte.

Em "*A realidade figurativa*", Francastel se coloca totalmente discordante diante da conclusão a que chega o historiador Milton C. Nahm, para quem a obra seria um símbolo do pensamento, assim vertido num signo equivalente. Francastel afirma que:

Uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa, ela é, em si, a coisa, simultaneamente significante e significada, ela não é o duplo de qualquer outra coisa, ela é realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. (Francastel, 1989; p18)

No mesmo texto, mais adiante, ele conclui:

Na realidade, a relação desse sistema de expressão com os outros não é diferente em si daquele que liga por exemplo a matemática ao pensamento e aos sistemas de expressão verbais. Temos aqui, igualmente, o caso de um sistema coerente de pensamento que possui seu modo de expressão próprio, inteiramente suficiente, mas que tem, entretanto, necessidade, ao nível da difusão, de ser transposto em termos de linguagem para trazer sua legítima contribuição ao desenvolvimento teórico do pensamento coletivo. Digamos com mais exatidão que cada uma das grandes formas de ação preenche total e perfeitamente seu papel sem recorrer a outros meios de expressão que não sejam os que lhe são próprios: Álgebra, Geometria, Pintura, Arquitetura, Música etc. (idem)

Uma das dificuldades para se estabelecer uma relação direta com o pensamento plástico dá-se em função de, na nossa sociedade, a instrução, a educação e a comunicação terem por base a língua, e não o pensamento visual, mesmo observando um grande recuo do escrito.

Talvez seja este o momento de, com o apoio de uma interdisciplinaridade, irmos além de apenas juntar informações tiradas das obras de arte com o objetivo de justificar algumas teorias. Seria o momento de mergulharmos em uma análise precisa de certas obras, consideradas, logo de início, como produto de uma atividade original do espírito, enriquecendo os dados fundamentais em função da elaboração de uma história e de uma cultura do mundo moderno.

Buscar nas diversas ciências, filosofia, sociologia, antropologia, na pesquisa etnográfica, juntamente com os métodos analíticos da teoria da arte, da percepção visual, da análise formal, os possíveis pontos que possam vir estabelecer uma comunhão entre arte e o que se resolveu chamar de arte popular, eliminando o popular como uma fronteira ainda existente e inserindo-o no contexto universal da arte.

Essa abordagem já se mostra visível nas pesquisas realizadas de forma brilhante pelas professoras Lux Vidal e Aracy Lopes, sobre grafismo indígena, onde elas colocam:

Recentemente, uma abordagem mais sistemática das manifestações técnicas, artísticas e estéticas, em contextos específicos, tem contribuído muito para melhor compreensão da construção social e individual nessas sociedades. (In: Vidal, Lux org. 1992)

Do mesmo modo a professora Berta Ribeiro, diante do método de interpretação da iconografia e iconologia de Erwin Panofsky, afirma que:

Neste sentido pode-se falar numa analogia entre a análise da arte indígena e a arte de qualquer sociedade, ambas comportando formas que são veículos de conteúdos. (Ribeiro, 1986)

Neste momento, torna-se necessário acrescentar que essas formas encontradas pela professora Berta podem ser, ou não, veículos de conteúdo. A forma opera uma dinâmica que estabelece uma natureza de sentidos processando um modo de significação próprio e não um significado predefinido. Essas imagens, sejam populares, indígenas, clássicas, grotescas não evidencia apenas uma

realidade contida e definida, não são apenas “veículos” na sua construção ela constitui o seu significado. como nos mostra a pesquisadora Vera Penteadó:

Uma das dificuldades encontradas (nesse tipo de pesquisa) é justamente a de procurar significados e conteúdos simbólicos, partindo do pressuposto que significados e conteúdos simbólicos existam sempre. (Penteadó: 1993)

Nesse mesmo livro a autora se refere ao zelo excessivo de alguns autores em enxergar “exageradamente um simbolismo imediatista”, encobrendo o valor estético, artístico, formal e poético dessas obras. Ao contrário do que se pretende ao procurar um conteúdo simbólico para uma forma, a simbologia nasce na continuidade entre o real e o irreal, onde nada se pode afirmar. A forma é um convite ao ser, um potencial inabitado que será preenchido pelo imaginário-plástico-poético.

As abordagens que normalmente encontramos sobre uma produção artística de determinadas sociedades enfatizam puramente o caráter simbólico e utilitário dessa produção, sem se deter no aspecto da imaginação criativa desses artistas. A imaginação normalmente é tratada de forma sistemática, referendando e explicando uma estrutura existente e de origem definida por níveis de conhecimento.

A imaginação como instauradora de uma linguagem, como construção de um pensamento estético e um acontecimento objetivo, não é apreciada por alguns pesquisadores, que a transformam em simples tradução esquemática, em soluções copiadoras, eliminando completamente a sua autonomia. Essa imaginação estaria sempre subjugada a um objeto.

Como contraponto dessa visão da imagem puramente como cópia, das posturas intelectualistas que tendem a traduzir as imagens apenas como símbolos, encontramos em Bachelard um pensamento ao qual nos alinhamos, voltado para uma autonomia da imaginação criadora. Para Bachelard:

A imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É a faculdade de sobre-humanidade. (Bachelard, 1942; p16)

Também sabemos que esse fazer, as formas, o conteúdo e as soluções encontradas pelos artistas não são pura invenção do nada. Essa imaginação criadora tem elos externos, componentes históricos, heranças que compõem sua cultura, assim como assimilações de outras.

Porém, diante da arte, esses elos, essas considerações, não são inalienáveis, elas se mostram também como possibilidades de uma livre escolha. A ação libertadora da imaginação atua selecionando o que se torne relevante para um fazer artístico, para a conscientização da idéia de uma arte que se diga popular, mas unicamente por força de uma imaginação criadora que a transforma em uma expressão plástica contemporânea.

Elos culturais

Os historiadores encontram, segundo Peter Burke, certas dificuldades de contar a história da cultura popular, pela precariedade dos documentos e de sua origem. Na ordem desse pensamento está a forma de como essa cultura chega até nós, já que sua propagação se dá de forma oral, e uma transcrição para a escrita passaria por interpretações, o que seria uma contaminação desses documentos.

Um estudo etnográfico,⁷ alinhado aos métodos iconográfico e iconológico,(cf. PANOFKY. 1991) garantem, dentro de qualquer contexto, subsídios importantes para uma análise tanto do seu aspecto plástico, como das significações que nela estão engendradas, dando conta da necessidade histórica.

O historiador Arnold Hauser é quem primeiro cria uma relação entre as manifestações artísticas e as condições sociais de produção da arte popular. Hauser, em seu livro,(HAUSER. 1961) fala do aparecimento da arte popular diante de uma estratificação social, porém o autor cria uma limitação para esse tipo de manifestação artística, que só poderia ser explicada dentro da estratificação. Como colocamos acima, tal estratificação só define uma classe social onde a manifestação artística foi produzida, mas não estabelece nenhuma condição ou definição para o objeto de Arte.

Seguindo o exemplo da antropologia, a história e outras ciências usam hoje o termo "cultura" muito mais amplamente , referindo-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade. Em outras palavras, como nos fala o historiador Peter Burke:

A história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se considerava óbvio, normal ou senso comum agora é visto como algo que varia de sociedade para sociedade e muda com o passar do tempo.(Burke,1995;p 26)

Esse autor considera que a cultura é uma eterna e dinâmica construção social e, portanto, engendra sempre novas explicações e interpretações.

Na era da chamada "descoberta do povo", o termo cultura tendia a referir-se a arte, literatura e música e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica, etc.(BURKE p. 31).

7. A etnografia surge como um dos pilares da Antropologia da arte, possibilitando trazer à superfície aspectos dificilmente visíveis ao primeiro olhar. As realidades que surgem são sempre objetos de reflexão e por isso objeto etnográfico.

O que, para nós, já descaracteriza as possíveis fronteiras históricas que se queiram estabelecer entre arte erudita e popular. Pois o próprio movimento de elementos artísticos utilizados tanto por uma como pela outra cultura dificulta o afinamento dessas fronteiras

Não se tem como certo de que forma se dá o aparecimento do termo cultura popular. Para o historiador Peter Burke, ocorre no final do século XVIII, com o interesse de intelectuais alemães pelo exotismo do povo, criando uma aproximação e identificação com os elementos dessa cultura. Ainda segundo Burke, houve uma série de razões para esse interesse, razões tanto intelectuais como estéticas e políticas.

Abriremos um parêntese para uma colocação em função do termo *descoberta*, que a nosso ver estaria mal colocado, pois, percebe-se que a cultura popular, assim como sua arte, sempre estiveram presentes nas chamadas culturas de elite, talvez de forma latente, sendo encobertas pura e simplesmente por um conceito ou uma estratificação social. Se a estratificação serve como conceito para distinguir as culturas, talvez não sirva para delimitar o campo de produção e atuação das artes.

O nosso tempo é pautado pela problematização do que seja ou não seja arte, nos colocando bem distante de uma possível unanimidade, porém numa coisa todos devem concordar: não depende de onde e quando, nem por quem, nem depende de sexo, raça, cor ou situação social (incluindo, questões econômicas, educacionais, psíquicas, etc.) a identificação do objeto arte. Ela pode se dar, sim, primeiro por relações referentes a sua própria linguagem e, aí, por seu vínculo social. É aquilo que nos fala Bruno Pequignot:

Na sociologia da ARTE, parece-me necessário articular a análise interna das obras a uma análise das condições sociais de sua produção, de sua difusão e de sua recepção. (Pequignot, 1996 p18)

É diante dessa abrangência que buscamos localizar essa arte dita popular, e tentar entender como se delimita a noção de popular, já que essas fronteiras, entre o que seja cultura popular e de elite, não são fixamente definidas. Se nas culturas esses limites são sempre flutuantes, sofrendo mutações a partir de sua interatividade, na arte as reverberações são ainda mais penetrantes, se entrelaçando nas malhas dos mais diversos contextos. Por isso, achamos melhor nos alinharmos à objeção feita por Burke a uma possível demarcação dessas culturas:

A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga, e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas. (Burke, 1989;p38)

É nessa mesma ótica que devemos nos deter, pois a história da cultura não registra muito menos estabelece limites visíveis para se determinar o que vem a ser

popular ou de elite e na arte esses limites são muito menos visíveis. Não podemos delimitar fronteiras para a arte a partir de objetos específicos de determinadas culturas. Esses objetos mostram-se, menos como delimitadores de um campo de atuação, do que como documentos singulares, de uma arte que se constrói independente do seu contexto cultural. São objetos que se estabelecem como arte para além de suas fronteiras, para além do antigo, da tradição, ou do novo, mostrando-se atuais e capazes de gerar significados a partir de contrastes de formas e de temáticas que convivem em um contexto, que é o da expressão artística. Voltando a Peter Burke:

... não faz sentido tentar identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, tais como ex-votos ou literatura de cordel, porque esses objetos eram na prática usados como "apropriados" para suas próprias finalidades por diferentes grupos sociais, nobres e clérigos, assim como artesãos e camponeses. (Idem)

A apropriação, por diferentes grupos culturais, de elementos que a princípio mostram-se específicos em determinadas culturas nos leva a flexibilizar qualquer intenção diante das atividades humanas. O que precisamos é olhar esses "objetos culturais" e perceber o que eles têm a mais do que aquilo que se mostra específico. Esses objetos geralmente possuem uma articulação formal, ou mesmo pequenos detalhes, que se mostra para além de suas necessidades funcionais, ampliado assim a própria atividade humana de construí-los para além de uma funcionalidade específica.

O que encontramos nessas atividades humanas é que antes de ser "popular" ela é pensada como uma arte, e por isso precisamos primeiramente observar essa produção como objeto construído com a finalidade plástico-estética, antes mesmo de denotarmos os seus significados e seus direcionamentos contextuais. Precisamos primeiro vê-la como arte.

São as artes plásticas que propicia esse pensamento, são os instantes do fazer de uma obra, os momentos desse fazer que se tornam artístico que a descentra, que a distende do concreto abrindo-se em matrizes de idéias ultrapassando o simples enunciar dos fatos. É nesse momento de criação que o artista configura os fragmentos de uma história, é na própria interdependência entre pensamento e trabalho que surgem as linguagens, e aqui a linguagem é tomada não como simples apresentação de realidades constituídas mas como meios de descobertas de novas verdades.

A linguagem de um povo surge e mantém-se de forma dinâmica, e nas artes ela não é um pré-requisito do artista, nem um dado posto pela cultura, ela é uma intenção que co-participa entre sujeito e objeto.

Na arte, a linguagem surge, assim como ela surge entre os homens, dentro do próprio processo artístico, e este surge junto com a linguagem, tornando-a

pública, através do que possa ficar impregnado em sua forma e em seu conteúdo, naquilo que ela possa apresentar como dado permanente, pois antes de a arte depender completamente de uma compreensão, ela a propicia.

Cada povo tem sua própria compreensão de belo, de mundo e de todas as coisas que os cercam. Cada povo, ao interpretar a natureza ao seu modo, funda o seu mundo, colocando-o em uma perspectiva para além daquele momento.

E, mais especificamente na arte, alinhamo-nos novamente ao pensamento de Jan Mukarovsky:

É evidente que a transição entre a arte e a esfera do extra-artístico, e até entre a arte e a esfera do extra-estético, é tão pouco nítida e de tão complicada verificação, que acaba por ser ilusório querer estabelecer uma delimitação exata. Temos portanto, de renunciar a todas as tentativas de estabelecimento de uma fronteira entre arte e não-arte, entre o estético e o extra-estético. (Mukarovsky, 1989: 31)

Mesmo assim, ainda temos a sensação muito clara de ser fundamental a diferença entre a arte e a esfera daquilo que consiste em simples fenômenos estéticos. E em que consiste essa diferença? Mukarovsky nos diz:

Na arte, a função estética é a função dominante, enquanto que fora dela, embora presente, tem um papel secundário. (idem)

Contra essa afirmação poderia se perguntar: e quem estabelece essa função estética, o artista, o público? Ou, a exemplo do que se vê hoje, ela fica intencionalmente subordinada a uma outra função, por exemplo, a uma simples idéia, como nas tendências conceitualistas da arte? Sobre isso Mukarovsky diz:

Quando incluímos espontaneamente uma obra na esfera da arte, a importância dada a outra função que não a estética não é válida como coisa normal, mas como polêmica, contra o consubstancial objetivo da arte. (idem)

Esta ótica nos fala do processo criador que não estabelece como meta um objeto, e sim o ato criador, o que de imediato nos leva à pergunta: Como identificar esse processo na arte dita popular? E como incluí-la na esfera do estético, já que a definem comumente de forma errada e pejorativa, como uma arte exclusivamente funcional ou utilitária, e que, no caso, teria uma linguagem técnica direcionada pra essa finalidade?

O fazer artístico não se desassocia da idéia criativa, pois conserva na forma a expressividade e a força do processo criador. É aquilo que comumente falamos diante de uma obra de arte: que vigor!, que linhas!, misterioso!, bom!, divino!, forte! etc., e não falamos diante de um objeto panela, louça, sapato, etc. O fazer artístico não é simplesmente um meio, uma técnica que se torne repetível para se chegar com êxito a um objeto, a uma perfeição, como fazer uma panela.

Tal compreensão conciliatória é de fato a que mais importa e interessa a vários autores, que indicam, diante dessa relação com a arte, uma situação histórica

cultural concreta, porém que o artista luta para transcender, na eterna dinâmica de utilização, interpretação e transformação da linguagem artística. Como diz Rudolf Arnheim:

Não se pode mais considerar o trabalho do artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidade de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação da grande arte como um produto da vida visual mais humilde e mais comum baseada na vida diária. Assim como a procura prosaica de informação é "artística" porque envolve o ato de dar e de encontrar forma e significado, também a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos. (Arnheim 1904, p:79)

Essas palavras nos falam de uma imaginação formal e que se dá na percepção. Para o autor, a grande arte está em entender essa percepção como um produto de vida comum, que se instaura no dia-a-dia de forma prosaica. E na percepção dos diferentes momentos de organização dos elementos que se estabelecem as relações. Todos os dias fantasiamos a cerca de coisas que ainda não se misturam a esse mundo, mas que não estão incompatíveis com os contextos dos quais elas surgem. O imaginário-plástico-poético aterriza nossos sonhos relacionando-os com as mais simples atividades humanas.

Mais categórico nesse tema coloca-se Bachelard, que de forma inovadora e distante da percepção puramente ocular característica da filosofia ocidental, onde a visão prevalece sobre os outros sentidos, nos mostra as "*forças imaginantes da nossa mente*", que para ele se divide em: "*uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá causa à vida material*".

E diante dessa imaginação que nos posicionamos de forma crítica à concepção formalista e ocularista que vem de Aristóteles e chega aos nossos dias nas águas da arte conceitualista ou, de forma mais contemporânea ainda, em uma pretensa "desmaterialização da arte". É dentro dessa imaginação que encontramos os fundamentos para uma articulação formal da imagem com um sentido plástico poético. É na Essência do fazer artístico que encontramos em Bachelard a tese de Anaxágoras, de que "*o homem pensa porque tem mãos*", tese que vai ser obscurecida pelo pensamento Aristotélico, onde o pensar é uma extensão da ocularidade.

Essa prevalência da visão tem sua explicação nos elos culturais que a história nos apresenta, pois é diante da desvalorização do trabalho manual associado ao trabalho escravo da antiga sociedade grega que se estabelece uma superioridade do trabalho intelectual, das construções teóricas da ciência e da filosofia, em detrimento do trabalho manual das classes subalternas. É a valorização de um saber dos homens livres.

Bachelard vai criar uma oposição a esse saber associado ao trabalho intelectual dizendo que:

outras forças imaginantes (que) escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna.(Bachelard, 1970: 2)

É diante dessas forças da nossa imaginação que encontramos a razão de ser da arte, é aqui que se consubstancia nossa hipótese de que essas imagens têm como tema e conteúdo o seu próprio fazer. É na sua autonomia enquanto *imagem em ação* que reivindicamos o próprio processo de construção, formal e material, como fator de autenticidade da obra, pois, como diz Bachelard:

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. (idem)

Assim como nas obras ditas eruditas, encontramos também nas obras confinadas a uma cultura popular esse processo de construção de forma poética e plástica. Talvez, nesse caso, o termo popular sirva para designar algum diferencial nas artes, talvez se possa demonstrar um tipo de envolvimento do artista com sua matéria, no seu fazer e no seu criar.

Indo de encontro à conceituação supervalorizada do trabalho intelectual, em detrimento do trabalho manual, Bachelard nos apresenta a mão “operante”, a mão artesã, a mão trabalhadora, que se torna um instrumento da vontade de poder e da vontade de criar:

A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz a filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que ao mesmo tempo resiste e cede como uma carne amante e rebelde.(Bachelard, 1942:p19)

É essa mão operante que encontramos nas imagens das verdadeiras obras de arte, essa mão que dá luz à toda causa formal e material. É uma mão do saber e do fazer de uma imagem que: “*a vista lhe dá nome, mas as mãos a conhecem*”.

Imagens poéticas

Para mostrar a pertinência dessa adesão a uma imagem pelo seu fazer artístico e do envolvimento que o artista estabelece nessa relação, observemos a descrição do Mestre Vitalino. Nela o artista explica como começou a fazer suas obras. O fato narrado por Vitalino dá-se quando ele tinha oito anos de idade:

“Estudei” um dia de fazê uma peça. Peguei um dia um pedacinho de barro e fiz uma taboleta ; do mesmo barro peguei uma talisca e botei em pé assim; botei três maracanã naquele pé de pau, o cachorrinho acuado com as maracanã e o caçador fazendo ponto nos maracanã para atirar...” (in Ribeiro 1972)

Estamos diante de uma descrição das mais simples, a qual, mesmo se não existisse uma escultura de barro formalmente construída (figura 1), já nos daria poeticamente uma “causa material” da obra do artista. Ao narrar o processo de construção utilizado para desenvolver seus personagens e inseri-los nesse mundo que se inicia, Vitalino dá asas a sua imaginação, e parte para dentro do mundo de barro, mundo onde a arte tem vida própria.

Figura 1 - Caçador de onça - 27 cm
Mestre Vitalino – caruaru - PE

Essa descrição acima é feita por um artista que seria classificado de popular, visto que ele era um homem simples, iletrado, pobre, vivia em condições degradantes, etc. Percebemos que a descrição formal da composição se dá ao mesmo tempo que ele evidencia a sua relação com o material utilizado. Suas mãos e todo seu imaginário estão presentes. Como dissemos, é uma descrição simples, de um homem do povo. Mas podemos fazer uma comparação com uma outra, que se encontra no livro *Arte e Percepção Visual*, onde o professor e psicólogo Arnheim identifica e descreve um processo para construção de uma escultura (figura 2) que nos remete a milênios atrás:





Figura 2 - Figura micena-ac
Museum of Nova York

Os corpos de homens e de animais – perna, braços, focinhos, caudas e chifres – são feitos de unidades semelhantes a hastes de diâmetro aproximadamente idênticos... As crianças fazem suas figuras de argila ou plastilina com hastes em forma de salsicha, provavelmente este estágio existe universalmente no início da modelagem. (Arnheim.1904:144)

Percebemos nessas duas descrições uma total semelhança quanto ao trabalho depreendido à composição de uma peça. Na segunda descrição, esses elementos em forma de hastes (evidenciado na figura 2ª) já foram encontrados, desde a Grécia, por volta do século VIII a.C., até nas peças mais recentes da contemporaneidade. Em uma escultura, seja ela clássica, moderna, contemporânea ou popular, o que vai torná-la de alguma forma diferente é o seu fazer artístico, desde o instante criador até o que possa ficar impregnado na sua forma final.

Se formos capazes de colocar de lado todos os nossos preconceitos, alinhados a partir de idéias pré concebidas, nos moldando em estilos, sejam eles realistas, abstracionistas, etc., perceberemos que: este conhecimento técnico na arte, mais especificamente na escultura, como o exemplo citado acima, é universal e sozinho não determina nada em uma obra de arte além do objeto em si.

Das imagens seguintes é possível inferir sobre o processo de construção realizado pelos artistas e o caráter plástico que elas apresentam. A apreensão das formas simples não ocorre pela busca do mais fácil ou por uma possível falta de capacidade para alcançar formas mais complexas. Muito pelo contrário, essa simplificação surge como resultado da complexidade do processo artístico.

Na figura (3), temos uma peça construída no plano vertical onde se estrutura a figura. As tensões internas partindo em linhas das mãos da santa diluem esse verticalismo. A imagem é uma santa, porém o artista a recobre em uma forma plástica. O arco ondulado que se forma com o manto passa por seu ombro, indo

até o outro lado, fugindo do espaço interno em uma forma completamente abstrata. A dinâmica das linhas parte de dentro para fora, sendo arrematada a cada final, para construir sua forma alegórica, unificando na obra seu caráter religioso e plástico.

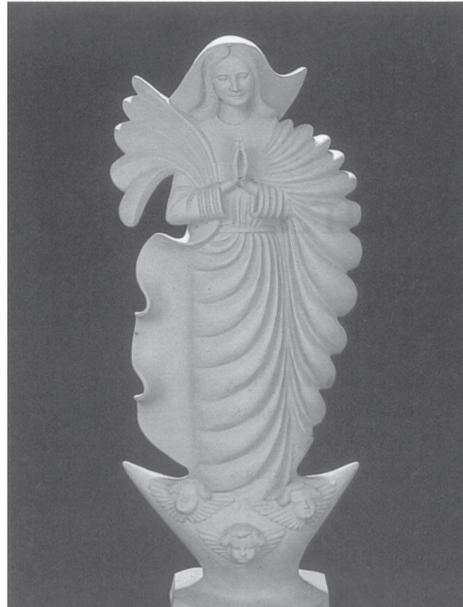


Figura 3 - N. S da Conceição - 72 cm
Nilson -Tracunhaém - Pe

Em outra peça (figura 4), temos uma composição com soluções mais geometrizantes, vemos um triângulo central que dá total estabilidade à peça, tanto física como plástica. Visivelmente a figura se define no plano. É importante observar que as outras duas patas do cavalo não fazem falta na sua estruturação.



Figura 4 - Mulher no Burrico - 20 cm
Ciça- Juazeiro - CE



Figura 5 - Anjo Lavrador - 28 cm
Zé do Carmo - Goiana- PE

A figura 5 nos apresenta uma peça com a configuração inicial diferente: o corpo da peça se pronuncia para frente, uma movimentação corre em toda sua estrutura, as linhas se cruzam criando tensões internas. A linha do ombro passa por trás da cabeça e dá continuidade à asa, cruzando com a do rosto, que desce pelo braço. A modelagem torna-se bem orgânica: parece que o barro escorre sobre o homem. As feições, a modelagem, o trapiado do manto, desdobram-se em uma dinâmica sublime, porém com um vigor nos seus movimentos, uma determinação em cada detalhe, onde nada está por acaso. As áreas de luzes se pronunciam criando um diferencial em relação às anteriores.

A necessidade dos críticos em enquadrar as obras dentro de contextos históricos, de unidades herméticas e homogêneas, muitas vezes lhes tampa a visão. São esses enquadramentos e a busca excessiva de uma causalidade que os fazem enxergar unicamente o que está ou não parecido com alguma outra coisa, deixando de ver a *primitividade da imagem*.

Essa técnica, o manusear da matéria, não são utilidades para interpretar, traduzir ou reproduzir uma imagem perfeita, ela não acontece separada do fazer artístico ou fazer poético, ela está presente no primeiro momento da imaginação inovadora, até a plasmação dessa imagem, nos dando o grande artista e a grande

obra. É disso que Bachelard nos fala em sua fenomenologia, ao trabalhar de forma ontológica a imagem poética. Sobre isso ele diz:

A imagem poética, acontecimento do logos, é para nós inovadora. Não a tomamos mais como 'objeto'. Sentimos que a atitude 'objetiva' do crítico sufoca a 'repercussão', recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo...(Bachelard, 1962; p 8)

As peças descritas pelo artista Vitalino nos colocam diante das *forças imaginantes da nossa mente*, de que nos fala Bachelard. A técnica também o auxilia diante de uma imaginação formal, *diverte-se com o pitoresco, com a variedade, com o inesperado*. Só que o artista também encrava em suas peças uma substância em que *a forma é interna*, em que a matéria pulula, e é inovadora. A imaginação do artista vivifica essa cena formalmente, desdobrando-a para outras composições, criando, a partir dessas imagens, palavras, histórias que passaram a fazer parte desse imaginário. É possível perceber a concepção de uma imagem para vitalino quando ele diz:

O nego foi caçá na catinga e quando chega na catinga que entrou de catinga a dentro, umas onças saíru no faro dele – nego catinga muito... Foi tempo que o nego desconfiou que as onças ia perseguindo ele. Ai ele foi, trepou-se no pau pra vê se as onças não acertava com ele...Mas ela já vinha na catinga do faro dele...Ai era uma onça grandê e duas pequenas. As duas pequenas chegáru no pé do pau e espiáru...e víru o nego em cima e disse – Chega lanche! Ai as duas oncinha nova se assubíru pra derrubar o nego... e a onça véia ficou em baixo, esperando que o nego caísse, pra lanchar também. Ai o nego bateu mão da espingarda... as oncinha pequena que tinha de derrubá o nego e nem assubíru, nem decêru... e nem o nego detonou a espingarda... ficáru tudo amedrontado um com o outro...(in Ribeiro, 1972)

Diante da narrativa, fica claro que a história é montada a partir da construção de uma imagem poética, e não de um fato real. Importante notar que o pensamento se dá tanto na figura humana como nas onças, o artista pensa junto com os elementos de sua composição, e ao final da história, como por coerência com a imagem plástica, plasmada, a cena descrita não se desmancha, nada acontece – nem o caçador mata a onça, nem a onça come o caçador- ela se mantém parada em um instante que é do pensamento poético plástico do artista.

Essa é uma peça de configuração simples do mestre Vitalino, artista que tem toda uma história associada ao reconhecimento da arte dita popular. Foi com ele que, pela primeira vez, essas peças tiveram o devido espaço e reconhecimento como uma obra de arte contemporânea, ao realizar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma exposição de arte com vários artistas do Estado de Pernambuco.

Essa simplificação não quer dizer que esteja faltando alguma coisa. O que se percebe é um tipo de configuração formal simples, de um artista que vê o mundo com seus olhos e o encara com simplicidade, porém mantendo-se longe da banalidade da vida, impregnando-a de emoção e poesia com suas imagens. Como dizia André Malraux:

Para nascer a arte, torna-se necessário que a relação entre os objetos representados e o homem seja de natureza diferente daquela imposta pelo mundo. (Malraux, S/d: 15)

E a natureza das obras do Mestre Vitalino apresenta claramente uma visão própria e única, seja pela simplicidade formal, seja pela imaginação criadora e transformadora dessa natureza. É essa relação que ele mesmo explica, mais uma vez detalhando seu processo:

Eu aprendi pela cadência, tirando do juízo – fazia o que via e o que nunca havia visto... Fazia pela cadência, diziam que zebra era curta e com o pescoço alto; fazia um bicho rombudo, das pernas grossas... o povo dizia é um elefante! Pois bem, ficava um elefante (in Ribeiro,1972)

Visível ou não, o que importa para o artista é a solução plástica encontrada que vai se transformar no seu real. Como diz o pintor Paul Klee:

A arte não reproduz o visível, mas torna visível. A essência da arte gráfica seduz o artista, facilmente, e não sem razão para a abstração. O elemento esquemático e fabuloso do caráter imaginário é dado e se expressa simultaneamente, com grande precisão. Quanto mais puro o trabalho gráfico, ou seja, quanto maior a ênfase dada aos elementos formais subjacentes à representação gráfica, tanto mais inadequada será a estrutura para a representação realista dos objetos (Chipp1996: 56)

O artista torna visível o seu universo utilizando-se de uma linguagem plástica que vai se consubstanciando em formas. As imagens vão surgindo numa relação matéria-imaginário-mãos. Esse momento é o ato criador de cada um que, dentro de seu contexto, dentro de sua visão de mundo, desenvolve um pensamento poético plástico. Ao mesmo tempo que ele molda essas articulações para uma linguagem da arte, todo o seu universo faz-se entender dentro dessa linguagem.

Ao final dessas reflexões, nos colocamos diante de uma questão que talvez seja de origem, mas de qual origem? A arte popular, para ser arte, tem que ser popular? Talvez sim. Da mesma forma que a arte medieval, para ser arte, tem que ser medieval, a arte barroca, para ser arte, tem que ser barroca, e assim por diante.

Um país que busca a cada dia encontrar sua forma, sua alma e sua identidade tem que se voltar para seu corpo, para o seu polegar e descobrir (e aqui, no sentido é de tirar o manto que encobre o que temos) as nossas forças imaginantes, que constroem a nossa verdadeira arte. Descobrir a nossa causa material, que deve estar com certeza no meio daquilo que chamam de "Povo".

Assim, se o termo popular designa um estilo, um ser artístico, uma intenção do ato criador, se define uma linguagem artística, a arte popular está bem definida; é arte. Mas, se o popular é um termo delimitador, pejorativo, fronteiro e que estabelece limites, identificando uma origem para arte popular a partir de uma concessão dada, a partir de vínculos sociais, onde prevaleça, na relação sujeito objeto, uma supremacia pré-definida de um ou de outro, teremos que reiniciar toda a discussão.

Temos que descobrir verdadeiras origens e, para isso, talvez não precisemos retornar muito, pois estamos diante de uma arte contemporânea que, como tal, de imediato, já dispensa uma abordagem pela história da arte, colocando-a dentro de correntes estilísticas comparativas, ou como uma substância puramente cultural, enclausurada dentro de museus empoeirados como uma beleza morta. Essa arte dita popular é feita em tempo atual, constrói-se em cima de erros e acertos.

Talvez não tenhamos ainda os instrumentos mais apropriados para estabelecer os vínculos que venham a autenticar a arte popular. Somos um país novo! Ainda vivemos a reboque do poder hegemônico ocidental, juntamente com nossos críticos estetas.

Porém, temos uma arte nascida e criada no meio do nosso povo. Sim, nada mais autenticador, universal, original, não como propósito em si, mas, como diz Ariano Suassuna um grande artista erudito e popular a um só tempo:

Não acredito em arte universal. Pra mim, o que chamam de arte universal é uma arte local, que foi local e se universalizou pela boa qualidade e divulgação. (Suassuna, dezembro ; 1997)

Esperamos enfim que a arte “popular” possa alcançar o seu lugar nesse universo da arte, pelo trabalho dos artistas, por ela própria, por suas qualidades e por suas possibilidades, como uma Arte Contemporânea Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARNHEIM, R. (1991). *Arte e percepção visual* (Uma Psicologia da Visão Criadora). São Paulo: Livraria Pioneira.
- BACHELARD, G. (1998) *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes.
- BACHELARD, G. (1991) *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- BAÊTA NEVES, L. F. (1979) *O paradoxo do coringa*. Rio de Janeiro, Achiamé.
- BAKHTIN, M. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, Edunb/ HUCITEC.
- BURKE, P. (1995) *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia das Letras.
- CABRAL DE MELLO, P. (1995) *Vitalino sem barro: o homem*. Fund. Assis Chateaubriand/ MINC. Rio de Janeiro.
- CÉZANNE, P. (1978) *Correspondence* (Seleção e prefácio J. Rewald). Paris: Grasset.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 144 COELHO, Vera Penteadó. *Motivos geométricos da arte uaurá*. In—(org.) Karl von den Steinen: Um século de antropologia no Xingu. EDUSP, 1993.

- DUMONT, L.(1993). *O individualismo – uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco.
- DUPRAT, Marcelo. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Sete Letras, 1998
- FOUCAULT, M (1980). *Nietzsche, Freud, Marx. Theatrum Philosophicum*. Porto: Anagrama.
- FRANCASTEL, P. (1965) *A realidade figurativa*, São Paulo, Perspectiva
- HAUSER, A. (1961) *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama.
- MUKARŔOVSKÝ, J. (1988) *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, Lisboa, Estampa.
- MALRAUX, André. *As Vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- MERLEAU-P. (1984). *Textos escolhidos (Os pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural.
- PANOFSHY, E. (1991) *Significado nas artes visuais*. São Paulo. Perspectiva
- RIBEIRO, B. (1985) *Estudo de cultura material propósitos e métodos*. Revista do Museu Paulista, São Paulo.
- SUASSUNA, A. (1979) *Iniciação à estética*. Ed. Universitária.
- VEL ZOLADZ, R. (1990) *Augusto Rodrigues, o artista e a arte poeticamente*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- VIDAL, L. (1992) *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. Nobel/EDUSP.