

# A significação das obras plásticas populares no campo da História da Arte<sup>1</sup>

**Prof. Dr. Arley Andriolo**

Professor do Departamento de Psicologia Social  
e do Trabalho do IP-USP - Pesquisador do Laboratório  
de Estudos em Psicologia da Arte - USP

## Introdução

Ao final do século passado, diversas obras plásticas produzidas por membros das classes populares figuravam no campo da História da Arte em categorias tais como *art naïf*, *art brut*, arte virgem, arte incomum, *outsider art*, entre outras. Essa constatação sugere uma questão: em que condições tais obras ingressaram no campo da História da Arte?

Para respondê-la, há um processo longo e complexo de significação a ser descrito, em uma trajetória irregular de reconhecimento e condenação das criações plásticas mais inventivas de membros das classes populares. Noutro texto, pôde-se mostrar as ambigüidades dessa história ao longo do século XX.<sup>2</sup> Neste artigo, pretende-se localizar um dos fios condutores dessa história dentre as categorias formuladas durante o século XIX. Trata-se da idéia de *naïveté*, ou ingenuidade, cujo processo de significação é tanto interior ao campo da História da Arte quanto se constitui como uma experiência social, psicológica e histórica.

Nos anos 1950, “artes populares” era a nomeação genérica que visava uma série de objetos e práticas referentes ao mundo popular: música, dança, jogos, etc. Mário Barata forneceu o parâmetro necessário para o significado dessas artes quando delimitou, conceitual e metodologicamente, os “produtos plásticos e pictóricos” de origem popular, diferenciando-os das artes eruditas, bem como das “primitivas”; porque aqueles correspondiam às

<sup>1</sup>Esta pesquisa contou com o apoio da Fapesp. Endereço eletrônico: arley@usp.br

<sup>2</sup>ANDRIOLO, Arley. Histórias da “arte marginal”: um processo de ambigüidades. In: CAMPOS, A.; VIEIRA, I.; RIBEIRO, M.; HUCHET, S. (Org.). *Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. CD-Rom.

criações populares “dentro das nações civilizadas”.<sup>3</sup> Para esse historiador da arte, as elites formadas e instruídas ignoram as agitações subterrâneas, atemorizantes, do viver e do pensar das camadas populares, e o capitalismo nos últimos séculos ridicularizou as culturas populares tomando-as por brutas ou bárbaras.

Em suas palavras, “o fenômeno da arte popular só existe quando não há unidade de manifestações culturais dentro da mesma população de um país”. Desse modo, as artes eruditas e as artes populares “existem quando a cultura está fracionada, produzindo uma de suas partes forma de vida e conseqüentes elementos estéticos, diferentes da outra”.<sup>4</sup> A arte popular é aquela “feita a fim de satisfazer necessidade do grupo social, ou ornar objeto útil”, elaborando em princípio produtos funcionais e coletivos. “Eles não se destinam a coleções ou a uma função decorativa. Vão ser gastos e substituídos por outros”.<sup>5</sup> Não obstante, Barata considera que cabe às ciências da arte estudá-los, pois são dotados de ornatos devidos a uma sensibilidade estética, cuja problemática, origem imitativa ou imaginativa, utilitária ou gratuita, deverá ser examinada pelos estudiosos da arte, uma vez que tal sensibilidade não é dada a poucos escolhidos. Muitas vezes, seu modo de produção impede a valorização individualista do criador, pois a atividade plástica é exigida pelo grupo, no qual o próprio criador aprendeu as técnicas do seu trabalho. A arte popular, assim entendida, é capaz de exprimir o “espírito da massa”, “um gênio sem igual, cheio de variedade e sabendo sem interrupção se renovar”.<sup>6</sup>

Diante desta definição, Mário Barata propõe uma indagação: “Em que medida um pintor é popular? Na proporção de sua ingenuidade e autodidatismo ou na de sua funcionalidade no seu próprio meio?” Ele mesmo responde: “Não há a menor dúvida que o é na segunda hipótese.”<sup>7</sup> A referência à ingenuidade aqui não é gratuita, pois seu significado estava bastante difundido entre os estudiosos das artes daquele momento, dis-

<sup>3</sup>BARATA, Mário. Conceito e método das artes populares. *Separata de Cultura*, n. 3, Rio de Janeiro, MES, Serviço de Documentação, 1950, p. 28. Esta definição provém de um dos fundadores do folclore, William John Thoms, de 1846. O termo “primitivo” aqui diz respeito às culturas aborígenes. Mas foi usado, noutras formulações, como equivalente de “pintor ingênuo”. Ver: ANDRIOLO, Arley. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte no século XX*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

<sup>4</sup>ANDRIOLO, Arley. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte no século XX*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 30.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 31.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 38.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 32.

tinguindo um grupo específico de obras pictóricas do conjunto das artes populares, as quais eram produzidas por pessoas oriundas das classes populares e sem educação artística formal. Pinturas de cavalete, realizadas segundo as regras acadêmicas de representação, porém, simplificadas ao extremo, em cores primárias, vertendo cenas de vida campestre, festas religiosas, casarios, fazendas, entre outros temas. Barata afirma que o pintor de ex-votos, de estandartes de irmandades, entre outros objetos, é um “artista popular”, enquanto o “artista ingênuo” ou “autodidata” não o é. A autodidaxia não pertence ao trabalho artesão, pois seu aprendizado provém do grupo; o “artista ingênuo”, por sua vez, teve contato com os meios eruditos e sua pintura já saiu dos círculos populares.

A I Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, consagrou um lugar para alguns artistas provenientes das classes populares. Não se tratava do conjunto de artes populares anônimas, assinalado por Mário Barata, mas apenas daquelas obras produzidas por “pintores ingênuos”, cuja individualidade biográfica e atividade plástica eram reconhecidas. Apesar dessa distinção do conjunto das criações populares, sustentava-se a categoria de ingenuidade que, ao mesmo tempo em que era utilizada para distingui-los, mantinha-os ligados ao mundo popular.

O livro de Rubem Braga, dedicado a “três primitivos” (Heitor dos Prazeres, José Antônio da Silva e o Velho Cardoso), apresentava os artistas ingênuos em sua pertinência à realidade e ao sentimento brasileiros. Em suas palavras: “Ficamos humildes perante esses artistas humildes que talvez possam, em sua ingenuidade, dar lições úteis a todos. Falta-lhes a sabedoria sem a qual não se faz grande arte. Mas eles nos emocionam e nos ensinam a ver com olhos mais puros este mundo de Deus, tão belo e tão triste.”<sup>8</sup>

A formação da idéia de uma pintura ingênua é complexa e conflituosa, tanto observando sua história pregressa quanto nos desdobramentos mais recentes. Este texto tem como objetivo, simplesmente, situar a categoria de ingenuidade como instrumento a partir do qual desenvolveu-se a percepção e a experiência social sobre as artes populares, posteriormente, possibilitando o recorte sobre aquele grupo seletivo de “pintores ingênuos”.

## A ambivalência do interesse pelas “coisas” populares

A gênese da noção de ingenuidade está localizada também no processo histórico de reconhecimento dos objetos produzidos pelas classes populares como obras de valor artístico. O Romantismo foi o primeiro a contribuir

<sup>8</sup>BRAGA, Rubem. *Três primitivos*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional – MES, 1953. p. 3.

para o interesse pelas criações populares, como havia notado Henri Focillon.<sup>9</sup> Por certo, na observação de Gill Perry, as origens desse processo remontam à noção de “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau, às tradições pastoris da arte e da literatura, bem como à própria filosofia romântica.<sup>10</sup>

Renato Ortiz, em referência ao estudo de Natalie Davis, mostra que a coleta de informações sobre costumes populares e camponeses ocupava um lugar secundário na Europa moderna, uma vez que o interesse maior voltava-se aos temas celtas, astecas e africanos. No entanto, desde o século XVII, sobretudo através da pena de sacerdotes, veio a lume títulos como o *Traité de superstitions*, de Jean-Baptiste Thiers (1679), e *Antiquities of common people*, de Henry Bourne (1725). “Tais escritos tinham por finalidade apontar os erros e as superstições das classes subalternas e se encontravam em consonância com o espírito da época que buscava a moralização, quando não a extinção, das manifestações populares.”<sup>11</sup> O livro *Observations on popular antiquities*, de John Brand (1777), de acordo com Ortiz, assume uma posição mais branda que a dos clérigos, tornando-se a principal referência dos folcloristas no século seguinte. A prática da coleta de costumes populares pelos antiquários deu origem a grupos de interessados, dentre os quais poder-se-ia citar a Sociedade de Antiquários (Inglaterra, 1718); a Academia Celta (França, 1817), depois tornada Sociedade dos Antiquários da França; a Sociedade Celta (Edimburgo, 1820), da qual foi presidente Walter Scott.

Embora raro, o hábito de reunir obras plásticas foi cultivado por alguns intelectuais europeus, particularmente interessados na coleção de imagens populares, observando-as como registros de eventos passados. Um exemplo dessa prática está representado na coleção de estampas do abade Marolles, datada de cerca de 1660, uma das formadoras do Cabinet des Estampes da Biblioteca Nacional da França.<sup>12</sup>

Com o Romantismo, converteu-se a predisposição negativa em relação à cultura popular em estereótipo positivo para sua apreensão. Ainda seguindo o argumento de Ortiz, além da oposição à racionalidade do Ilu-

<sup>9</sup>FOCILLO, H. Introduction à l’art populaire. In: *Arts Populaires*. I Congrès International des Arts Populaires, Prague. Paris: Éd. Duchartre, 1928. Citado por: BARATA, *op. cit.*, p. 27.

<sup>10</sup>PERRY, Gill. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998. p. 6.

<sup>11</sup>ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985. p. 3.

<sup>12</sup>ADHEMAR, Jean. L’éveil de l’intérêt pour l’imagerie populaire depuis le XVIIe siècle. *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique: Le Vieux Papier*. Tome 21, 1954-1957. Auxerre, Imprimerie Moderne, 1957, p. 386.

minismo, o Romantismo esboça um historicismo através da “descoberta” da Idade Média, em seus romances de cavalaria e do gosto pela arquitetura chamada gótica. Tal interesse desenvolve-se na bizarrria de amores passionais e suicidas, e também no olhar exótico sobre paisagens e habitantes de países estrangeiros. Daí a associação estreita desses intelectuais com viagens, dirigidas tanto para o exterior de suas nações quanto para o interior, no encontro do exotismo da cultura camponesa. Foi nesse momento que, segundo Peter Burke, o conceito de cultura popular foi inventado.

Dentre os vários autores localizados nesse processo, são notáveis George Sand, Walter Scott, Herder e os irmãos Grimm. Sobretudo na Alemanha, onde não havia uma unidade política, as idéias iluministas francesas eram vistas com desconfiança entre alguns intelectuais. A *intelligentsia* alemã encontrou na cultura popular um laço nacional, particularmente legível nos escritos de Herder. No ano de 1770, o ensaio deste escritor, intitulado “Sobre os efeitos da poesia nos costumes e na moral das nações antigas e modernas”, recebeu o prêmio da Academia da Bavária; oito anos depois, o escritor lançou seu livro *Canções folclóricas*. Nesses textos, pela primeira vez, as canções, as poesias e as linguagens populares eram defendidas como a quintessência da cultura, como expressão orgânica e espontânea do caráter nacional, da qual é exemplo cabal a poesia do Niebelungen.<sup>13</sup>

Essa concepção influenciou também os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm; ambos, no entanto, restringiram o significado da poesia da natureza, sublinhando o anonimato das produções populares. Para os irmãos Grimm, a epopéia é a poesia popular por excelência, “porque é a poesia de todo um povo”. Os irmãos Grimm publicaram seu livro de contos em 1812 e 1814, sendo o de lendas de 1816. Para Ortiz, “ao se conceber o povo como transmissor fidedigno da tradição nacional, os autores colocam em prática uma metodologia até então desconhecida dos antiquários ou dos literatos românticos”.<sup>14</sup> Eles coletavam as narrativas diretamente junto aos camponeses, sobre as quais aplicavam pequenas alterações estilísticas para atender ao seu público. Numa polêmica com Achim von Arnim, Jacob Grimm defendeu a distinção teórica entre contos “populares” e “artísticos”, estes últimos sustentando as marcas da elaboração individual, ao contrário dos contos populares, que subsistem na tradição oral, na alma do povo, exigindo do compilador a mais estrita fidelidade.<sup>15</sup>

<sup>13</sup>ORTIZ, *op. cit.*, p. 11. Herder introduziu uma distinção entre poesia da natureza e poesia de cultura, sendo a primeira de caráter intuitivo e desvinculada do saber formal, enquanto a segunda seria de caráter reflexivo e individual. É na poesia da natureza que reconhece a dimensão intuitiva do povo, nos mitos, nas lendas e nas canções populares, também notável em poetas como Homero e Shakespeare.

<sup>14</sup>ORTIZ, *op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup>MAZZARI, Marcus. Utopia na floresta. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 jan. 2001. Caderno Mais, p. 19.

## A invenção de uma “arte ingênuas”

Foi em meio ao realismo francês que o valor das obras populares ganhou força crucial, ingressando no discurso desse grupo de intelectuais na metade do século XIX, dentre os quais são particularmente notáveis o escritor Jules-François-Félix Husson, conhecido por Champfleury, e o pintor Gustave Courbet.

Os críticos em geral escarneceram as pinturas de Courbet, pelo que nelas notavam de popular, de grosseiro e de ingênuo, criticavam-lhes a rigidez das figuras e seu primitivismo. Meyer Schapiro procurou mostrar que os elementos dessa mesma crítica foram convertidos em suas qualidades: “Ao caracterizar sua obra como ingênuo, os críticos avessos a Courbet finalmente concordaram com seus apreciadores. Seu maior defensor, Champfleury, encontrou nessa mesma ingenuidade uma das grandes qualidades da pintura de Courbet. Ele comparou o *Enterrement à Ornans*, em sua simplicidade e força, à arte do *imagier* popular.”<sup>16</sup>

Para Schapiro, Courbet não procurou reviver as convenções do imaginário popular, mas trabalhar com formas mais “primitivas”, através de “seu colorismo e toda a riqueza de pigmentos, com o avançado uso de tons para construir o todo, seus arranjos são geralmente simplificados, com uma clareza de agrupamento determinada pelo interesse pelos objetos individuais”.<sup>17</sup> A pintura *Enterrement* aparece como uma releitura das xilogravuras populares, utilizadas pela população para registrar a morte de um ente próximo, dependendo-as nas paredes da casa. Schapiro pôde notar especialmente as relações entre a pintura do realista francês com uma imagem popular produzida em Montbéliard (1830), a alguns quilômetros de Ornans.

Faziam parte do grupo de Courbet três jovens escritores – Buchon, Dupont e Champfleury –, todos eles interessados na vida e na cultura das classes populares. Max Buchon era amigo de infância de Courbet, da Escola de Besançon, e seus textos descrevem camponeses e paisagens de sua região natal, o Franco Condado, onde coletou contos e canções populares. Pierre Dupont foi amigo de Courbet a partir de 1846, e era o principal escritor de canções populares versando sobre a vida no campo. Tal como as pinturas do amigo, as canções de Dupont eram consideradas rústicas e criticadas por seu caráter canhestro e realista. O terceiro amigo era Champfleury, um líder dentre os jovens literatos realistas, que conhecera o pintor no ano de 1848.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>SCHAPIRO, Meyer. Courbet e o imaginário popular: um ensaio sobre o Realismo e a Arte Ingênuo. In: \_\_\_\_\_. *A Arte Moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 93.

<sup>17</sup>*Ibidem*, p. 93.

<sup>18</sup>SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 106-107.

Champfleury escreveu nada menos que a primeira história das imagens populares. Nascido em Laon, o escritor fixou-se em Paris, onde se dedicava ao aprendizado do jornalismo; lá se envolveu com o movimento realista, através do qual reencontrou sua experiência da província natal e despertou o gosto para as obras populares. Esse interesse aparece em 1849, num artigo para *l'Événement* intitulado “Le bonhomme misère”, tema que recupera em textos posteriores. Depois, em 1851, redige um conjunto de artigos para *Le National* (19 set., 16-17 out., 24-25 out.), sob o título sugestivo “Les arts populaires”.

Deve-se considerar, como lembrou Schapiro, que outros intelectuais, à mesma época, voltavam-se para esses temas: Nisard, com sua *Histoires des livres populaires* (1854); Magnin, por meio de uma história de marionetes, em segunda edição de 1862; em algumas passagens de Balzac; ou, de modo bastante significativo, no escritor Rodolphe Töpffer, interessado em desenhos infantis e “selvagens”. Não obstante, como se disse, a *Histoire de l'imagerie populaire*, publicada em Paris no ano de 1869, é a primeira no gênero, e, além disso, “o mais importante para nós na *História do imaginário popular de Champfleury* – disse Schapiro – é o fato de ele atribuir um valor artístico absoluto às gravuras ingênuas produzidas para camponeses e aldeões”.<sup>19</sup>

No prefácio à segunda edição, Champfleury considera que as imagens populares, cuja técnica se desenvolvera em Troyes, Chartres e Orleans, permitem estabelecer os liames entre as gravuras da Renascença e as imagens piás de Épinal. Gravuras humildes, utilizadas pela população para decorar as paredes das casas com cenas de batalha, de imperadores, entre outras. A imaginária popular desvela a natureza do povo, suas crenças religiosas e políticas, o espírito gaulês, seu sentimento amoroso. Delas emergem, enfim, ensinamentos históricos. Para o escritor francês, essas obras, assim como a dos “selvagens”, guardam mais de valor artístico que muitas das obras contemporâneas: “Compreendo que um ídolo talhado em um tronco de árvore por selvagens está mais perto do *Moisés* de Michelangelo que grande número de estátuas dos Salões anuais.” Continuando, afirma: “No selvagem e no homem de gênio se notam audácias, rupturas com todas as regras que fazem com que eles se combinem; mas é necessário penetrar profundamente nestes embriões rudimentares e deixar de lado as *destrezas* e as *habilidades* de tantos trabalhadores diários que se intitulam *artistas*.”<sup>20</sup>

Assim, Champfleury pôde formular sua proposição acerca da *naïveté*, justamente em oposição à modernidade e de maneira crítica às tradições da história da arte:

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 110.

<sup>20</sup>CHAMPFLEURY. *Histoire de l'imagerie populaire*. Nouvelle Édition revue et augmentée. Paris: E. Dentu Éd., 1886. p. XI. Grifos no original.

A ingenuidade, esta delicada que parece tão difícil de adquirir nos tempos modernos, se desvencilhará um dia da barbárie, do arcaísmo e do admitido. Nossos artistas sabem muito, mas não sabem o suficiente. Tantas obras do passado são incessantemente colocadas sob seus olhos que eles não vêem mais o presente. Se excetuarmos os paisagistas, vivendo em plena natureza, os que pintam o homem moderno parecem não ver senão através das lunetas da Antigüidade, da Idade Média, da Renascença, do século dezoito.<sup>21</sup>

A centralização cultural da França, iniciada no século XIX, promoveu a padronização das culturas consideradas rústicas, a partir de determinações provindas de Paris. Vigorava, então, uma idéia de progresso, através da qual a zona rural era associada ao atraso, devendo ser civilizada, os hábitos rudes e selvagens deveriam ser educados e polidos.<sup>22</sup> Após a Revolução de 1789, houve esforços para acabar com os dialetos, os costumes e as crenças, restando poucos elementos tradicionais nas montanhas e na Bretanha. Ao mesmo tempo, o campo desenvolvia-se com a circulação de mercadorias e o aumento do consumo de produtos industrializados, atenuando a clivagem cidade/campo, tanto na língua quanto nos costumes. Foi nesse momento que surgiu, conforme Raymond Humbert, uma “arte popularizada”,<sup>23</sup> como imposição político-econômica que nada tinha a ver com as obras populares tradicionais.

A idéia de uma arte ingênua ergue-se, portanto, como elemento de uma posição crítica de grupos de intelectuais franceses, desenrolando-se na geração seguinte, em autores tais como Remy de Gourmond e Alfred Jarry. Gourmond, poeta e ensaísta, foi um dos promotores do simbolismo francês, freqüentou grupos espiritualistas e ocultistas na virada de século, além de ser defensor das tradições populares, em especial da literatura medieval.

Jarry, embora pouco conhecido em vida, foi um dos primeiros escritores “modernos” no sentido que o termo adquiriu com Joyce, apreendendo sua época em plena “crise da representação”, tal como afirmou Christian Delacampagne.<sup>24</sup> Dez anos antes que Apollinaire, Alfred Jarry cumpriu importante papel de esclarecimento da pintura moderna, além de travar amizade com Bonnard e Sérusier, que ilustraram para seu primeiro *Ubu roi*, com Gauguin e Filiger esteve em Pont-Aven, em 1894, bem como conheceu o “pintor *naïf*” Henri Rousseau, em 1893. No dizer de Delacampagne, Jarry foi o fundador

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. XLVI.

<sup>22</sup>ORTIZ, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup>HUMBERT, Raymond. *Le symbolisme dans l'art populaire*. Paris: Dessain & Tolra, 1988.

<sup>24</sup>DELACAMPAGNE, Christian. *Outsiders: fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*. Paris: Mengès, 1989. p. 21.

de uma nova tradição estética, a qual ligaria posteriormente os surrealistas e Jean Dubuffet, “a fazer da *ingenuidade* a pedra de toque da qualidade de uma pintura”. Desse modo, “é esta *ingenuidade* que o atrai de um lado para a arte popular, de outro para Gauguin, Filiger e Rousseau, ou seja, no sentido daquilo que, entre os artistas de seu tempo, se exige claramente dessa arte popular e lhe parecem, a esse respeito, portadores da modernidade mais aguda”.<sup>25</sup>

Pois bem, juntos, Gourmond e Jarry fundaram a revista *L’Ymagier*, em 1894, dedicada à reprodução de imagens populares. *L’Ymagier* apresentou gravuras de Dürer, entalhes da Cochinchina emprestados a Jarry pelo poeta Paul Fort, imagens de Épinal do gravador François Georquin, desenhos do próprio Jarry realizados “a partir de moldes de pão de especiarias da fábrica de Dinant”.<sup>26</sup> A publicação também divulgou a pintura *La guerre*, de Henri Rousseau, em seu segundo número (jan. 1895). Jarry, porém, abandonou o projeto dois anos depois, para fundar sozinho o periódico *Perhiderion*, cujo significado varia entre “perdão” e “peregrinação”, em língua bretã.

Observando o campo artístico daquele final de século, nota-se que não foi coincidência a primeira viagem de Paul Gauguin a Pont-Aven, na Bretanha, em 6 de julho de 1886. Como lembrou Humbert, “o calvário de Nizon, a estátua do Cristo na cruz da igreja de Tremelo, são o ponto de partida de suas novas pinturas”.<sup>27</sup> Na verdade, Gauguin é um dos representantes do grupo de artistas e intelectuais que, naquele momento, buscavam modos de vida mais rústicos, dentre os quais estavam Bernard, Denis, Séguin, Sérusier e Filiger. Gill Perry lembra que a obra pictórica desses artistas participa da reconstrução da cultura bretã “primitiva” e atrasada (*bretonisme*), percebida como o outro da sofisticada Paris, ao mesmo tempo em que se adotava determinados artifícios técnicos relacionados às obras populares ali encontradas.<sup>28</sup>

Também na Alemanha o mito da pureza da vida no campo inspirava artistas e intelectuais no final do século XIX, os quais se evadiam das grandes cidades para trabalhar em comunidades rurais. Ali, a idéia de ingenuidade associara-se ao culto do *Volk*, termo que designa o camponês nativo. Foram mais de dezoito agrupamentos artísticos nas aldeias alemãs, dentre os quais se destacam Worpswede, perto de Bremen, e Nau-Dachau, nas proximidades de Munique. Noutros países encontram-se ainda referências à vila de Sakagen, na Dinamarca, e Abramtsevo, na Rússia.<sup>29</sup>

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 22.

<sup>26</sup>*Idem*.

<sup>27</sup>HUMBERT, *op. cit.*, p. 14.

<sup>28</sup>PERRY, *op. cit.*, p. 27.

<sup>29</sup>RHODES, Rhodes. *Le primitivisme et l’art moderne*. Paris: Ed. Thames & Hudson, 1997. p. 32; PERRY, *op. cit.*, p. 34.

Com a transformação econômica na Alemanha da “era Guilhermina” (1871-1914), havia um movimento antiurbano crescente, notável no livro de Georg Simmel acerca da “metrópole e a vida mental”, bem como em Langbehn, que tratou da “desespirtualização” da vida nas cidades. A crítica ao urbano era acompanhada da exaltação de comunidades camponesas nativas, compondo os dois aspectos da *Kulturkritik* (crítica cultural), surgida em 1890, oriunda de fontes diversas, como Nietzsche e o anarquista Eric Mühsam.<sup>30</sup> Em seu livro *Rembrandt como educador*, Langbehn apresenta sua política direitista oposta ao liberalismo burguês, propondo um retorno aos valores espirituais não corrompidos do *Volk* ou do camponês *Niederdeutscher* (o baixo campesinato alemão que, nesse contexto, abrangia os Países Baixos), exemplificados na arte de Rembrandt. Por meio desses dados, Perry mostra que a obra de Langbehn era lida pelos artistas interessados na *kunstpolitik* (arte-política) junto com *Assim falava Zaratustra*, porém, em última instância, o livro de Langbehn forneceu elementos para a ideologia nazista das décadas seguintes.

## Conclusão

O movimento de inscrição das obras plásticas populares no interior do campo da cultura revela dois posicionamentos distintos em torno da noção de ingenuidade. Por um lado, foram intelectuais “marginais” que pleitearam tal ingresso, a exemplo de Champfleury e Jarry, conferindo às obras um significado crítico em relação à cultura dominante, abrindo caminho para o discurso do “primitivismo” no campo artístico das primeiras décadas do século XX. Por outro lado, a referência a tais obras constituiu um elemento importante do coro de intelectuais conservadores, particularmente, na formação do campo do folclore. Entre os folcloristas, as criações plásticas eram objetos de importância secundária frente ao privilégio de lendas, crenças, tradições, literatura, saberes e práticas das classes populares.

Mesmo com o interesse alimentado pelas vanguardas, na primeira metade do século XX, notar-se-á a posição de pouco destaque conferido as artes plásticas populares, tanto entre os folcloristas quanto entre os historiadores da arte. Estes últimos procederam a um recorte do conjunto de obras plásticas, selecionando apenas aquelas pinturas cujos autores eram nomeados, enquanto a técnica e a temática fundamentavam o que se convencionou chamar arte ingênua. A ingenuidade aqui deixou de ser uma categoria relativa às práticas artísticas populares para se tornar a medida de sustentação de um ideal que distinguiu rigidamente a diversidade da produção artística popular, criando, a partir de nomes como Henri Rousseau, um tipo específico de artista.

<sup>30</sup>PERRY, *op. cit.*, p. 35.

Nesse sentido, a idéia de uma arte ingênua ocultou os conflitos de classe social manifestos na produção plástica popular, seja devido a sua recepção a partir do olhar romântico do conhecedor de arte, que representava a vida popular sem tensões e lutas sociais, seja em sua abertura a outros interessados que não apenas o restrito círculo de artistas populares dedicados à pintura.<sup>31</sup> As falas referentes à ingenuidade do artista subordinavam o problema de classes, produzindo a ilusão de harmonia campestre.

Como categoria perceptiva e como experiência social, psicológica e histórica, a ingenuidade abriga as contradições dos processos sociais. O exame de sua significação como categoria aplicada às obras plásticas populares no campo da História da Arte demonstrou a emergência da crítica à sociedade capitalista que as considerou bárbaras e rudimentares. Não obstante, a ingenuidade era uma das categorias que afirmavam o valor intrínseco à criatividade popular, permitindo também uma representação ideal do “povo”, num viés conservador, sobretudo quando não admitia as transformações internas dos próprios grupos populares e quando consagrou lugar apenas àquele seletivo grupo de “pintores ingênuos”.

<sup>31</sup>ANDRIOLO, Arley. O silêncio da “pintura ingênua” no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 22, n. 2, 2006.