

As diferentes Matrizes Culturais Brasileiras

Silvia Meira, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A contribuição de manifestações culturais com caráter fundamentalmente popular, proveniente de comunidades não representadas em setores oficiais da arte brasileira, é de grande valia para a História da Arte. Em terras brasileiras, vários fenômenos artísticos são continuamente produzidos em festas ou rituais regionais, que se delineiam movimentos artísticos em conexão com processos sociais, cuja identidade cultural não se assemelha ao mundo ocidental. A forma estética é conseguida através de um conjunto de recursos, desde a roupa e artefatos, que servem de adorno ou como motivos decorativos, até uma cenografia, enredo musical e coreografia. Em lugar da obra, o espetáculo, constituindo identidade e cultura artística própria. A cultura local é quem contextualiza o conceito de arte e o sistema a ele pertencente, ampliando os contornos tradicionais da História da Arte. Trata-se de colocar em questão como o repertório disperso da arte, daquilo que podemos identificar como distinto, mas artístico, outrora *des significado*, pode contribuir, hoje, como memória cultural, superando a diferenciação das operações e traduções da historiografia clássica.

Palavras Chaves: matrizes culturais brasileiras, diversidade na arte brasileira, arte popular.

*

The contribution of cultural manifestations with a fundamentally popular character, coming from communities not represented in official sectors of Brazilian art, has a great value for the History of Art in Brazil. In Brazilian land various artistic phenomena are continually produced in festivals or regional rituals, which delineate artistic movements in connection with social processes whose cultural identity does not resemble the Western world. The aesthetic form is achieved through a set of resources, from clothes and artifacts, which serve as adornment or as decorative motifs, to a set design, musical plot and choreography. Instead of the play, the show, constituting its own identity and artistic culture. The local culture contextualizes the concept of art and the system that belongs to it, extending the traditional contours of the History of Art. It is a matter of questioning how the dispersed repertoire of art, of what we can identify as distinct but artistic, formerly of meaning can contribute today as cultural memory, overcoming the differentiation of operations and translations of classical historiography.

Keywords: brazilian cultural matrices, diversity in brazilian art, brazilian folk art.

Introdução

O movimento de revisão da historiografia da arte no Brasil tem tomado como ponto de partida o alargamento das formulações de arte, com a introdução de modelos e sistemas estéticos, elaborados à margem da norma mas com representação na sociedade brasileira.

O discurso contemporâneo da arte tem como ideia central o *pertencimento* embasado no conceito de que o *locus da arte* se configura através da partilha do sensível, engajamento social e percepção de mundo¹, segundo Yves Michaud. Opera através da “variação, expansão, conquista, captura [...] sem início nem fim”², conectando a arte do outro, conteúdo artístico de distinta natureza, que contribui para o desenvolvimento de uma cultura artística.

A dimensão estética de tipologias provenientes de matrizes culturais populares, indígenas e afro-brasileiras, legendadas por informações antropológicas e etnográficas, é difusa e imprecisa, caracterizada como sendo primitiva, *naïf*, ingênua e amadora, designadas como artesanato, folclore ou artefato³ no discurso corrente da História da Arte. Entender o que são outras estéticas, como puderam se constituir de modo a ser o que são, foi uma das questões iniciais desse estudo.

Os modelos de ensino artístico introduzidos no Brasil, através de pressupostos que interferiram e nortearam os estudos desenvolvidos no país, seguiram uma *concepção idealista da arte*, com linhas de pesquisa que pouco consideraram conceitos diferentes de arte. A contribuição de manifestações artísticas constituídas por *material incerto*, provenientes de comunidades não representadas em setores oficiais da arte brasileira, foi quase excluída dessas formulações. A questão desestabilizada e desestabilizante⁴ de como o repertório artístico disperso da arte, outrora apartado de seu significado, pode contribuir hoje como memória cultural foi também enfoque dessa pesquisa.

A coleção de Lina Bo Bardi como exemplo

O exótico, mesmo no Brasil, é visto como estranho, o que não costuma representar a beleza de padrão europeu, as coleções que o acolham⁵ eram tidas como incomuns, excêntricas, consideradas transformadoras. A exemplo, a curiosa coleção de cultura popular de Lina Bo Bardi, com 2.000 objetos, constituída durante sua estadia na Bahia e em outros estados do Nordeste entre 1958 e 1964. Por meio de textos e montagem de exposições, Lina indicava alguns de seus propósitos com essa coleção: "comecei o trabalho eliminando a cultura estabelecida"⁶; procurei "suculentas e verdadeiras raízes culturais" e "o reexame da história recente do país".⁷ Lina organizou varias exposições com estas peças, como *Bahia*, em 1959,

¹ MEIRA, S. A Obra de Arte Contemporânea. In: POUSADA C.E. *Arte Brasileira na Contemporaneidade* (apresentação). São Paulo: Ornitórrinco, 2017, pp.11-13.

² DELEUZE, G. ; GUATARI, F. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 3-25.

³ PEDROSA, A. *A mão do povo brasileiro 1969/2016*, São Paulo, MASP, 2016, p.35.

⁴ BOURDIEU, P. *The Field of Cultural Production*, Nova York: Columbia University Press, 1993, p.30.

⁵ MARTINEZ, E. *Isolados ou integrados: coleções etnográficas e a modernidade brasileira*. In: Anais do XXXV Colóquio Brasileiro de História da Arte: Novos Mundos, Fronteiras, Inclusões e Utopias. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2015, pp.165-172.

⁶ FERRAZ, Marcelo (Coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p.161.

⁷ "Levou-se em consideração as tipologias e agrupamentos, assim como as expografias propostas nas exposições de 1959, 1963 e 1969 por Lina, além de textos referenciais de época de sua autoria, como saber

em São Paulo, *Civilização do Nordeste*, em 1963, que inaugurou o Museu Popular do Unhão, em Salvador, e *A Mão do Povo Brasileiro*, em 1969 no MASP, em São Paulo, montagem reeditada em 2016 com a mesma tipologia de trabalhos, entre outras.

O termo *civilização* aparece na escrita de Lina como um qualificador daquilo que era socialmente desclassificado⁸. A opção inicial de Lina de dar forma a cultura nordestina, em 1958, teria surgido de seu contato com a obra de Gramsci, como um programa que buscava uma cultura autônoma⁹.

Apesar de Lina partir de critérios imprecisos ao pretender tratar da civilização nordestina, de uma configuração antropológica não muito clara, pouco demarcada, sem distinções entre matrizes culturais, os artefatos colecionados contribuíram para uma tomada de consciência e de entendimento de contextos específicos de fazer arte dessas sociedades, mesmo sem atentar aos limites e fronteiras de diferentes áreas culturais.

A coleção de objetos e artefatos de origens diversas de Lina, sem definição precisa que os classificassem, chamava a atenção pela *mestiçagem embaralhada*¹⁰ de elementos populares, que configuravam diálogos e conexões entre si. Sugeriam marcas deixadas pelas culturas que os fabricaram, indícios de um sistema de identidade, comunitário e corporativo. Apoiado, em tradições regionais, confrontava *diferentes modos de fazer arte*, relativizando as regras e os padrões de beleza, e despertava o reconhecimento do limite tênue das fronteiras entre arte e artefato.

Estruturas *diferenciadas de entrançamento*¹¹, oriundas de manufatura de regiões distintas, foram expostas exemplificando a *arte do trançado*. Artefatos do espaço doméstico, como redes, esteiras de teto e para dormir, divisórias de paredes, cestarias para coletar, preparar e servir alimentos, como peneiras, bandejas, além de apetrechos de conforto pessoal e de transporte, todos trançados de fibra de plantas semelhantes à palha, arumã, bambu e palmeira, provenientes de cipós, raízes aéreas, entrecascas de árvore, dos mais delicados aos entre torcidos.

Sabe-se que a produção, o uso e o significado do *trançado na sociedade indígena* é moldado por processos socioculturais em algumas regiões do norte do Brasil e que os padrões decorativos de ornamentação representam exercícios contemplativos dos nativos sobre o cosmos. A decoração de cesto cargueiro, por exemplo, o *Katari Anon* dos índios Wayana, confeccionados por homens e de utilização exclusiva feminina, expressa histórias de combate cósmico, lembrando aos humanos que para conquistar a paz é preciso transformar as entidades perigosas da natureza em forças domésticas capazes de interagir com a vida humana.

fazer, o cotidiano como construtor da história, produtos artísticos não enquadrados em classes” RIBEIRO, A. S. E. *Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi*: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Dissertação de mestrado. FAU USP, 2016, p.49.

⁸ RUBINO, S. *Lina, leitora de Gramsci*. In: PEDROSA, op. cit., p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ RISÉRIO, A. *Andanças pela praia de amar a Lina*. In: PEDROSA, op. cit., p.60.

¹¹ VELTHEIM, L. H. *Trançados Indígenas*, *Revista de Estudos*, Brasília: Funai, v.4, n.2, pp.117-146, dez. 2007. A inserção museal dos trançados e demais artefatos indígenas sul-americanos remonta ao século XIX, quando se disseminaram os museus de História Natural na Europa e na América. As raízes desta inserção estão, entretanto, fincadas na história do contato entre brancos e índios desde o século XVI e, de certa forma, reproduzem a sua dinâmica.

Adornos corporais em plumária, como braçadeiras, pingentes, colares e grinaldas produzidos pelos povos tukano, karajá, kayapó, os quais não podem ser vistos como atributos decorativos, pois expressam formas de rituais, onde a excelência estética e a liderança política estão em jogo, foram apresentados como ornamentação que conferem *status* perante o grupo e vida ao ritual, carregando conceitos cosmológicos mais amplos.

O papel do *fenômeno estético-simbólico incorporado em processos sociais* permite descobrir tanto o valor da criação estética nas comunidades locais quanto a operação do fenômeno estético como veículo da integração entre conhecimentos humanos e sobrenatural¹², menciona Vidal.

Lina, em sua expografia, subverte hierarquias da arte ao expor, juntos, *arte sacra* e *artefatos manuais*, revelando processos de interação cultural na dramatização do espaço, entre o teatro e a antropologia, testemunhando o entrecruzamento de diferentes repertórios no ambiente nacional. Imagens esculpidas em madeira de santos populares, como representações do Divino Espírito Santo, imagens da Virgem Maria, Nossa Senhora das Dores e de Nossa Senhora da Aparecida, além de figuras de Jesus Cristo, São Miguel Arcanjo, São José, São Sebastião e Santo Antônio, são expostas sucedidas por máscaras e esculturas influenciadas na sua maneira de esculpir pelas culturas africanas. O sincretismo religioso é inserido de maneira clara e, de certa forma, os artefatos reproduzem a sua dinâmica: nas estantes próximas aos santos, objetos de culto de religiões afro-brasileiras, como as bonecas de pano que representavam os orixás do candomblé, e figuras da umbanda a um passo de distância de máscaras de Folias de Rei.

Lina atuava no editorial da revista *Habitat*, na época, dedicando atenção especial à produção artesanal do Norte e do Nordeste brasileiro, apresentada sob duas óticas: ligada à raiz cultural do povo, sendo utilitária e funcional, e ligada a cerimoniais mítico-religiosos, constituindo o elo entre o mundo dos homens e o sagrado.

Expos figuras entalhadas em madeira, como a coleção dos ex-votos comumente encontrados em salas dos milagres de igrejas ou lugares religiosos como gesto de agradecimento e retribuição a graça alcançada, e uma coleção de carrancas, de cabeças-de-proa, provenientes das embarcações do Rio São Francisco – figuras reais ou mitológicas, com formas humanas ou de animais, que ornavam as embarcações e serviam para proteger contra o mau tempo e afugentar os maus espíritos, pelas quais se notabilizou o artista Guarany, descoberto pelo circuito artístico, que transitou do artefato para a arte e entre os colecionadores, ingressando, desde a época das missões, no circuito de coleção de carrancas.

Expos, também, cerâmicas figurativas provenientes de Caruaru, figuras humanas expressivas, com olhos arredondados; esculturas em formato pequeno com representações do cotidiano do sertão nordestino; e matrizes de xilogravura representando cenas comuns da vida no sertão e de trabalho no campo, base ilustrativa da literatura de cordel, importante meio de comunicação das camadas populares.¹³ Em seus estudos do universo popular, sem

¹² VIDAL, L. *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992.

¹³ LEONELLI, C. *Lina Bo Bardi: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Dissertação de mestrado. FAU USP, 2011, p.80.

rigor ou clareza, destacava a importância conferida ao elemento primitivo, ou seja, "àquela parte onde a chamada cultura ainda não teria chegado"¹⁴. Entendia o primitivo como uma qualidade artística diversa do aprimoramento da técnica clássica¹⁵.

Para Lina, o popular era representado por toda diversidade, como as comunidades indígenas, afro-brasileiras, mameluco, caçara, mulato. Apesar da designação de *civilização nordestina*, fazia alusão sempre a seu enfoque de *singelas soluções de saberes* e de costumes regionais¹⁶, especialmente nas questões relativas ao Design¹⁷. Lina queria fazer na época, do artesanato nordestino, a base de um desenho industrial brasileiro.

Legado de Lina

A realização do inventário de tombamento da sede do Instituto Lina Bo Bardi pelo IPHAN teve início em 1986 e ficou paralisado até 2007, segundo ata do Conselho, "pelas dificuldades conceituais da coleção do casal"¹⁸, que, desde o início do processo, envolveu polêmicas sobre a recuperação de tradições de diferentes raízes brasileiras e da legitimação das mesmas.

Com a implantação do instrumento jurídico *Livros de Registros*, em 2000, o conceito de patrimônio material foi ampliado, o IPHAN passou a reconhecer e incorporar o patrimônio integrado aos rituais e manifestações, saberes e práticas, além de experiências diferenciadas, o que proporcionou significado e identidade social aos grupos regionais, com designações e entendimentos como sendo *patrimônio artístico imaterial*¹⁹, a saber:

- **Livro de Registro das Formas de Expressão** para manifestações artísticas, sendo elas plásticas, literárias, musicais, cênicas e lúdicas, como Arte Kusiwa, dos índios Wajãpi²⁰, e as Bonecas Karajá²¹, entre outras.
- **Livro de Registro de Celebrações** para os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento, e outras práticas da vida social que operam por meio de transmissão oral, dança, coreografia e ritual, chamados festivais

¹⁴ Ibid., p.70.

¹⁵ MARINHO, F. *Perspectivas vertiginosas: o primitivo de Lionello Venturi e o Renascimento Global*. In: Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte. Uberlândia, Minas Gerais: CBHA, 2014, pp.455-461.

¹⁶ BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Caderno Olho sobre a Bahia, *Diário de Notícias*, Salvador, 02 nov. 1958.

¹⁷ CASTRO, L. P. *Lina Bo Bardi*: a estética da fome e a poética da economia na Igreja Espírito Santo do Cerrado. *Revista Relicário*, v. I, nº 2, jul./dez. 2014.

¹⁸ IPHAN. Ata da 52ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Brasília: IPHAN, 9 fev. 2007.

¹⁹ Os Livros de Registro foram elaborados com a intenção de identificar e legitimar a produção de conhecimento do patrimônio artístico-cultural nacional, segundo documento do IPHAN estabelecido em 2000, para bens referentes a modos de fazer, enraizados no cotidiano das comunidades.

²⁰ A Arte Kusiwa é um sistema de representação gráfico próprio dos povos indígenas Wajãpi, do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. Como patrimônio imaterial, a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2002. No ano seguinte, recebeu da Unesco o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. A Terra Indígena Wajãpi – demarcada e homologada em 1996 – é uma área muito preservada, onde vivem cerca de 1,1 mil indígenas, em 48 aldeias. Essa arte está vinculada à organização social, com uso adequado da terra indígena e o conhecimento tradicional. Os indígenas usam composições de padrões Kusiwa nas costas, na face e nos braços. A pintura é para todos os dias e quando os adultos se pintam, os jovens aprendem a fazer composições de Kusiwa no corpo.

²¹ LIMA, N. C. de ; LEITÃO, R. M. *Bonecas Karajá como Patrimônio Cultural do Brasil: da pesquisa à salvaguarda*. In: NDH/UFMG. *Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania* (ciclo de conferências). Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em: <https://ndh.ufg.br/up/322/o/Artigo5.pdf?1453825313>.

regionais a exemplo do *Festival de Parintins*, na Região Norte, a mais conhecida festa do boi-bumbá do país, o *Congo*, ou *Congada*, a *Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim* e a *Festa do Divino Espírito Santo*, Procissão de Nazaré, entre outras.

- **Livro de Registro de Ofício de Saberes**, para bens referentes a modos de fazer tradicionais enraizados no cotidiano das comunidades, como as paneleiras de Goiabeiras (Vitória, ES), o ofício de fazer renda irlandesa, em Divina Pastora (SE), o ofício de Sineiro, o ofício de fazer Viola de Cocho (MS, MT)²², etc.
- **Livro de Registro de Lugares**, para santuários, praças, mercados, feiras, práticas culturais coletivas.

O conhecimento detalhado dos mecanismos da criação artística e da expressão estética, por meio do qual as culturas populares se ordenam e expressam suas percepções de mundo, o que permite que a arte seja captada em seus próprios termos e em termos de significado simbólico culturalmente elaborado, é complexo. Cabe dizer que o entendimento dos artefatos utilitários, ritualísticos ou decorativos requer considerações das condições de sua confecção artesanal (recursos naturais, organização do trabalho, refinamento da técnica, sistema social de transmissão do conhecimento), de seu uso (celebrações e finalidades na vida social), de seus significados simbólicos, e das instâncias a que se remetem (rituais míticos, cosmológicos e sobrenaturais).

A compreensão dos sentidos e dos valores de *identidade artística* de raízes populares requer levantamento etnográfico e antropológico pré-existente, critérios de relevância, pertinência e de representatividade, e, modelo de sistematização desses conhecimentos. A metodologia de inventário e de salvaguarda dessas coleções interfere também diretamente na autenticidade da história relatada.

Pensar a História da Arte Brasileira a partir da diversidade, introduzindo outros sistemas de arte, possibilita a inserção de raízes populares, ideia subjacente da reedição no MASP, em 2016, da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, de 1969.

Referências bibliográficas

BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Caderno Olho sobre a Bahia, *Diário de Notícias*, Salvador, 02 nov. 1958.

BOURDIEU, P. *The Field of Cultural Production*, Nova York: Columbia University Press, 1993.

CASTRO, L. P. *Lina Bo Bardi : a estética da fome e a poética da economia na Igreja Espírito Santo do Cerrado*. *Revista Relicário*, v. I, nº 2, jul./dez. 2014.

DELEUZE, G. ; GUATARI, F. *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

FERRAZ, Marcelo (Coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

²² VIANNA, L. O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. *Sociedade e Cultura*, v. 8, n. 2 jul-dez, 2005, Goiânia, pp.53-62. (existem complexos musicais e de coreografia que envolvem essa viola, pesquisas etnográficas segundo editadas em catálogo de exposição no Mato Grosso). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1011>.

IPHAN. Ata da 52ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Brasília: IPHAN, 9 fev. 2007.

LEONELLI, C. *Lina Bo Bardi: [experiências] entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Dissertação de mestrado. FAU USP, 2011.

LIMA, N. C. de ; LEITÃO, R. M. *Bonecas Karajá como Patrimônio Cultural do Brasil: da pesquisa à salvaguarda*. In: NDH/UFG. *Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania* (ciclo de conferências). Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2015.

MARINHO, F. *Perspectivas vertiginosas: o primitivo de Lionello Venturi e o Renascimento Global*. In: Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte. Uberlândia, Minas Gerais: CBHA, 2014, pp.455-461.

MARTINEZ, E. *Isolados ou integrados: coleções etnográficas e a modernidade brasileira*. In: Anais do XXXV Colóquio Brasileiro de História da Arte: Novos Mundos, Fronteiras, Inclusões e Utopias. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2015, pp.165-172.

MEIRA, S. *Estética Contemporânea*, Revista de Estética, São Paulo, Eca/Usp, n.13, jul-dez. 2016, pp. 1-19.

MEIRA, S. *A Obra de Arte Contemporânea*. In: POUSADA C.E. *Arte Brasileira na Contemporaneidade* (apresentação). São Paulo: Ornitorrinco, 2017.

PEDROSA, A. *A mão do povo brasileiro 1969/2016*, São Paulo, MASP, 2016.

RIBEIRO, A. S. E. *Elementos da cultura popular na obra de Lina Bo Bardi: SESC Pompéia e Igreja do Espírito Santo do Cerrado*. Dissertação de mestrado. FAU USP, 2016.

VELTHEIM, L. H. *Trançados Indígenas*, Revista de Estudos, Brasília: Funai, v.4, n.2, pp.117-146, dez. 2007.

VIDAL, L. *Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992.

VIANNA, L. *O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial*. *Sociedade e Cultura*, v. 8, n. 2 jul-dez, 2005, Goiânia, pp.53-62.