

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ENSINO DE ARTES VISUAIS

TAMIRES DIAS DOS SANTOS

A ARTE POPULAR E A SUA INSERÇÃO NO ENSINO DE ARTE.

Juiz de Fora

2019

TAMIRES DIAS DOS SANTOS

A ARTE POPULAR E A SUA INSERÇÃO NO ENSINO DE ARTE.

Artigo apresentado como requisito parcial para aprovação no Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Oliveira Caetano.

Juiz de Fora

2019

A ARTE POPULAR E A SUA INSERÇÃO NO ENSINO DE ARTE.

Tamires Dias dos Santos¹

Renata Oliveira Caetano - orientadora²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo pensar a arte popular e seu ensino nas escolas. Para tanto, faz-se necessário refletir sobre ela, levando em conta as questões sociais, históricas e estéticas. Na primeira parte do trabalho nos debruçamos sobre a seguinte questão: *o que é arte popular?* Na segunda parte, procuramos pensar sobre a importância do campo artístico popular no ensino de arte.

Palavras-chave: Arte popular. Arte erudita. Ensino. Multiculturalidade.

ABSTRACT

This article has as object to think about popular art and your teaching in schools. Therefore, it is necessary to think about popular art, considering the socials, histories and aesthetic issues. Firstly, the work will investigate this question: what is the popular art? In second part, we search to reflect about the importance of the popular artistic field in teaching of art.

Key-words: Popular art. Erudite art. Teaching. Multiculturalism.

¹Mestre em Educação pela Universidade Federal Fluminense-UFF. Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB. E-mail: tamirespedagoga13@gmail.com.

² Professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal Juiz de Fora-UFJF. Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ. Mestre em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

INTRODUÇÃO

Na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB nº 9.394), de 1996, o ensino de arte aparece como componente curricular obrigatório do ensino básico. Desse modo, o referido documento reconhece a importância imprescindível da arte na educação formal. No entanto, há muitas mistificações em torno do ensino de arte como, por exemplo, a ideia de que a finalidade do ensino dessa disciplina é o entretenimento, a prática de fazer desenhos e dobraduras para divertir os alunos.

Quando se fala em arte popular o preconceito se amplia. Normalmente associada a artesanato e folclore, o campo artístico popular costuma ser negligenciado, tratado como experiência estética de pouco valor, indigno de ser exposto nos museus e estudado nas escolas. Na verdade, a arte popular é um terreno muito fértil e heterogêneo, repleto de significados, reflexões e técnicas, que só pode ser compreendida a partir de estudos e investigações desprovidas de preconceitos.

Propomos ao longo do texto algumas críticas em torno dos equívocos e pré-juízos irrefletidos que pesam sobre a arte popular e seu ensino nas escolas, procurando colocar em xeque a noção frequentemente partilhada de que só a arte erudita pode ser enaltecida, discutida, investigada e ensinada nos estabelecimentos de ensino. Ao mesmo tempo em que não corroboramos com a compreensão de que o erudito e o popular são dois flancos incomunicáveis. Pelo contrário, endossamos a multiculturalidade: é fundamental que as artes de um modo geral sejam acessíveis a todos. A classe popular deve ter o direito de se apropriar criticamente do que é considerado erudito, ao mesmo tempo em que deve conhecer com maior propriedade sua própria cultura e parâmetros estéticos.

No texto nos detivemos sobre figuras notórias no campo das artes populares como Mestre Vitalino e Nhô Caboclo, dentre outras. Artistas como esses não são tão reconhecidos como clássicos das artes plásticas como Da Vinci e Rafael Sanzio, precisamente por conta do preconceito arraigado contra as experiências estéticas advindas dos setores populares da sociedade, algo que precisa ser urgentemente revisto.

ARTE POPULAR NO BRASIL

O que é arte popular? Embora, a pergunta seja aparentemente simples, sua resolução é complexa. Muitas vezes, empregamos o termo *arte* de forma genérica, para designar qualquer

forma de expressão social humana ligada à criatividade (músicas, danças, pinturas, desenhos e etc.). No entanto, o emprego trivial da palavra *arte* só é aplicado de modo corriqueiro, haja vista que do ponto de vista da pesquisa acadêmica o tema ‘o que é arte?’ tem demandado grande esforço por parte dos pesquisadores – filósofos, antropólogos, sociólogos, artistas – em elucidá-lo, sem alcançar uma definição aceita por todos. No livro *A História da Arte* Gombrich (1999) inicia a introdução dizendo que não existe a Arte, mas sim artistas. Não é que não possa chamar algo de arte, segundo o autor, porém é preciso considerar que o conceito de arte muda historicamente, assumindo, portanto, significados múltiplos. Aliás, até o gosto estético é passível de mudança, de forma que o que hoje é considerado apazível aos olhos não era há décadas ou séculos atrás.

Se definir o termo arte já é um problema que está longe de ser simples, quando acrescentamos o qualificativo popular a ele, a questão se torna um tanto mais complexa. Afinal, o que é popular? Se nos limitarmos ao emprego prosaico da palavra poderemos concluir, por exemplo, que popular é tudo aquilo que é famigerado, amplamente conhecido. Sendo assim, uma pessoa pode ser popular, um *hit* do momento, uma banda, uma igreja ou um partido político. Desse modo, o termo em questão é frequentemente utilizado de modo a homogeneizar comportamentos, costumes e gostos, como se houvesse um todo harmônico, um só bloco, uma unidade social.

Todavia, essa designação do termo muda quando é aplicado ao mundo da arte, principalmente, quando falamos do Brasil como elucidado o antropólogo Ricardo G. Lima (2015). Assim, faz-se uma clivagem na arte discriminando-a em erudita e popular. Essa cisão ocorre em função da própria organização social brasileira, fortemente marcada por contrastes sociais – próprios de uma sociedade de classes profundamente desigual. Nesse contexto, haverá aqueles que se identificarão com o campo popular e outros com os grupos privilegiados, supostamente, representantes da arte erudita. Mas o que de fato é arte popular? É possível estabelecer uma fronteira clara entre arte erudita e arte popular? Estas são algumas das perguntas que procuramos responder ao longo do texto.

A despeito das perguntas supracitadas, procuramos responder mais adiante, é necessário de saída desmistificar algumas compreensões que são costumeiramente aplicadas à arte popular. Ernst Fischer (1987) explicita que a primeira delas deriva do romantismo que em face da sua postura subversiva ante ao capitalismo descobriu as canções populares; ao descobri-las, o romantismo supôs que a arte popular ou aquilo que Fischer (1987) chama de ‘arte do povo’ guardaria em si uma espécie de pureza estética, ou seja, uma autenticidade, uma singularidade, livre, portanto, dos propósitos mercantis. A segunda compreensão

equivocada apontada é aquela que julga a ‘arte do povo’ como uma consequência degenerada da ‘arte erudita’. Para Fischer (1987), ambos os entendimentos são acríticos, porque incapazes de explicar a complexidade das formações culturais social e historicamente. O primeiro é demasiado idealista, na medida em que percebe a ‘arte do povo’ como algo que se produz em um mundo paralelo, alheio a influências externas, isto é, como se fosse produzida, inventada de modo espontâneo e natural, longe do processo histórico. Já a segunda parte de uma visão preconceituosa que desqualifica ‘arte do povo’ considerando-a como inferior, como uma espécie de subproduto da arte erudita, haja vista que qualifica esta como superior. Como diz Canclini (1983, p. 42),

A cultura popular não pode ser entendida como a “expressão” da personalidade de um povo, à maneira do idealismo, porque tal personalidade não existe como uma entidade a priori, metafísica, e sim como um produto das relações sociais. Tampouco a cultura popular é um conjunto de tradições ou de essências ideais, preservadas de modo etéreo [...].

Seguindo o raciocínio Canclini (1983), nem a arte popular, nem a erudita são herméticas, isoladas cada um em seu mundo. Na realidade, a formação de ambas se dá muitas vezes por meio de trocas, principalmente nos dias atuais onde a permuta de informação ocorre de modo vertiginoso. Assim, não parece legítimo delimitar de modo absolutamente preciso a separação entre o erudito e o popular no âmbito da arte como se estivessem sendo criados, cada um isolado do outro. Os fenômenos sociais são muito complexos para reduzi-los a um maniqueísmo – a arte erudita é considerada má e opressora, e a popular, por sua vez, considerada libertadora e do bem. É nesse sentido, que Lúcia Santaella (1982, p. 40-41) adverte:

Justamente aqui, aliás, localiza-se um dos pontos nodais daqueles equívocos: na visão simplificadora e maniqueísta da cultura. Segundo esta, tudo que não seja produzido para o povo, na linguagem do povo, é burguês e elitista. Dividi-se a produção cultural em dois campos nitidamente separados, como se o defrontamento das clivagens sócio-culturais numa urdidura complexa de mediações dialéticas que não se deixam expressar de mediações dialéticas que não se deixem expressar em categorias dicotômicas simples. Daí que, segundo a visão maniqueísta, qualquer produto científico e artístico, quando não se encaixa na estipulada categoria “para o povo”, passa imediatamente para a categoria de burguês, alienado e opressor [...].

Essa interpretação da cultura e da arte é reducionista, incapaz de compreender a realidade social. Portanto, não corroboramos com a perspectiva dicotômica que pretende dividir as manifestações artísticas (erudita e popular) como flancos antagônicos, que acaba

por estigmatizar tanto uma quanto outra.

Embora, arte erudita e a popular não devam ser pensadas como antíteses, é preciso elucidar quais características as distinguem, apesar de não haver definições precisas e estanques. A pesquisadora Lêda Guimarães (2015, p.86) esclarece afirmando, que “[...] temosa “arte do povo” como àquela que, ao ser reconhecida em separado pelo código hegemônico como arte (popular), resulta também no reconhecimento que o criador faz ao também se reconhecer como artista”.

Portanto, ainda de acordo com Guimarães (2015) a arte popular advém não do povo tomado no seu sentido genérico que abarca toda a população de um país, mas como uma arte que é criada pela classe trabalhadora, os trabalhadores rurais, os índios, pescadores, quilombolas, artesãos, etc., que se reconhecem como protagonistas e criadores da arte que fazem. Assim, essa modalidade de arte nasce de uma produção material e cultural coletiva de um grupo que possui características, critérios estéticos que lhe são próprios.

Leila Coelho Frota, uma das principais referências no estudo de arte popular no Brasil, afirma que o artista popular é aquele que domina determinadas técnicas, detém expertise nos códigos simbólicos, objetivos de criação estética e mestria de ofício. Desse modo, é necessário entender e enfatizar “que os universos culturais devem ser entendidos como sistemas, um todo coerente, possuidores de códigos carregados de significados próprios” (FROTA, 2011, p. 2). Nesse sentido, a “arte popular” não pode ser vista como uma expressão de arte descuidada, desprovida de elaboração formal e a arte erudita, por outro lado, como bem-feita, bela, superior. Aliás, esse é um preconceito comumente partilhado na sociedade. Algo que considera a arte erudita (de matriz europeia) digna de admiração e aclamação intelectual enquanto atribui à arte popular a adjetivação de exótica, esquisita, ou quando há alguma condescendência é chamada de interessante. Esta visão é explicitamente etnocêntrica, porquanto é fechada em seus próprios critérios estéticos, que abarca, assimila e prestigia o que nos convém, negligenciando toda a complexidade, beleza e reflexão que há na “arte popular”.

Em contexto brasileiro, há autores, como Ricardo G. Lima (2015) que afirmam sua existência desde os primórdios do país – a partir do século XVI. Ainda que neste período não houvesse cunhado o termo. Um dos exemplos muito citados como uma das primeiras referências nessa área de criação é o ex-voto, cujo sentido está diretamente atrelado a fé religiosa.

Figura 1- Oferendas e pedidos. Anônimos.



Fonte: Museu Casa do Pontal.

Figura 2- Coleção ex-votos antigos.
Anônimos. Juazeiro do Norte-CE.



Fonte: Museu de Arte Popular Brasileira.

O ex-voto é uma obra de arte que é feita com o propósito de agradecer a Deus uma graça ou um milagre alcançado. No passado estas obras eram feitas de madeira, cerâmica ou metal e poderiam representar, por exemplo, a imagem do corpo que se curou de uma enfermidade. Como bem elucida Ricardo G. Lima (2015, p.329), ex-voto é o

Testemunho de um milagre acontecido é a expressão da gratidão do homem ao sobrenatural de uma graça alcançada. O objeto opera então a comunicação entre o devoto e a divindade que o socorreu em momento de necessidade, atuando como elemento de ligação (religião = *religare*) e reciprocidade entre eles.

Além disso, o ex-voto teve sua preponderância no Nordeste e em algumas regiões de Minas Gerais como Ouro Preto e São João del-Rei no século XVIII. Vemos, assim, uma

produção artística cuja fruição estética não se desvincula da utilidade doméstica e social. Lélia Frota esclarece que em obras dessa natureza, a beleza da arte se encontra ligada a própria vida, ao próprio modo de vivê-la.

Tal é o caso da louça utilitária do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, ou de Porto Real do Colégio, em Alagoas; dos covos para peixe do litoral do Estado do Rio, das selas de couro e cangas para animais do Nordeste, sul, sudeste e centro-oeste, enfim, de um sem número de artesanatos tradicionais que, permitindo a invenção pessoal, guardam, por isso mesmo, "uma diferenciada uniformidade" (FROTA, 2011, p.2).

Frota (2011) ainda aponta outras duas faixas de arte popular: 1) artífices locais versados na produção do artesanato; estes estão mais ligados a indústria do turismo. Neste caso, as peças produzidas passam a obedecer também às demandas da clientela, de modo que deixam de serem feitas como se fazia as gerações anteriores; é o caso dos bonequeiros que trabalham em Caruaru (PE). 2) Na segunda faixa está a obra de autores com papéis mais individualizados como Nhô Caboclo e Vitalino (Pernambuco), cujo trabalho é adquirido por pessoas economicamente privilegiadas.

Importa investigar sobre as diferenças que há entre as artes. Se partirmos do pressuposto de que o que as distingue é a técnica, estaremos incorrendo em um grave equívoco. Ao considerar que o desenvolvimento da tecnologia na arte é o que faz distinguir a popular da erudita, pode-se, assim, de forma equívoca classificá-las hierarquicamente, afirmando que a primeira dispõe de melhores recursos, métodos e artífices enquanto a segunda é mais rudimentar e amadora. Aprovar esse argumento nada mais é do que legitimar o discurso etnocêntrico. Na verdade, o que as distinguem é a própria produção cultural, ou melhor, as próprias ideias, o modo de pensar e ler o mundo. Ao pensar as diferenças entre as artes tribais e as ocidentais, Gombrich (1999, p.18) afirma que

não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as ideias deles. É importante entender isso desde o princípio, porque a história da arte não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em constante mudança.

Gombrich (1999) prossegue dizendo que não são poucas as provas que certificam que muitos artistas tribais representam a realidade em sua arte tão bem quanto um mestre ocidental, como o exemplo das cabeças de bronze descobertas na Jamaica com idade de cerca de 400 anos, não havendo resquícios de que essas obras foram produzidas com o auxílio ou ensinamento de estrangeiros.

A arte popular não expressa técnicas inferiores se comparada à erudita, mas um modo de pensar e de criar que lhe é próprio, isto é, que reflete suas simbologias, crenças, hábitos e ideias. No Brasil uma das figuras mais icônicas nesse campo artístico é o pernambucano Vitalino Ferreira, também conhecido como Mestre Vitalino. Esse artista nasceu em Caruaru, no dia 10 de julho de 1909. Seu pai era lavrador e sua mãe artesã, que fazia panelas de barro para fins de comercialização. O menino, assim, desde cedo foi versado na prática de esculpir o barro, moldando pequenos animais (WALDECK, 2009).

O Rio Ipojuca forneceu a Vitalino a matéria prima com a qual produziu as peças de barro que vendia na feira de Caruaru com a ajuda de sua prole. Até sair do anonimato e ganhar projeção nacional com seu trabalho foi uma longa trajetória. Apenas em 1947 a vida desse artista pernambucano sofreu uma reviravolta. Naquele ano o artista plástico Augusto Rodrigues convidou Vitalino para uma exposição no Rio de Janeiro. Dois anos depois foi a vez de ver sua obra exposta no MASP (Museu de Arte de São Paulo). Já em 1955 o artista fez parte da exposição “Arte Primitiva e Moderna” na Suíça. Seu trabalho ficou muito conhecido no Sudeste, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (WALDECK, 2009).

A produção artística de Vitalino abordava o cotidiano do seu lugar em sua diversidade de forma genuína: a rotina diária, a labuta do trabalho, as festas, os cultos religiosos, os animais e até mesmo o cangaço eram seus objetos de criação. Para Lélia Frota (2011), a obra de Vitalino pode ser interpretada como um registro estético, cultural e social de três ritos de passagem, a saber, nascimento, casamento e morte. A obra “Noiva na garupa do cavalo do noivo” expressa uma parte do rito do casamento. A noiva sentada na garupa é o desfecho do casório, é o momento em que o casal vai para sua casa. Numa época em que não havia carro, o cavalo servia de transporte para os recém-casados.

Figura 3 – “Noiva na garupa do cavalo do noivo”.
Mestre Vitalino.



Fonte: Itaú Cultural.

No rito da morte o enterro na rede, no ataúde ou no carro de boi é bem característico do tempo e da região de Vitalino. Os diferentes transportes para fins fúnebres variavam conforme a condição socioeconômica do morto. Nas diversas peças esculpidas por Vitalino a presença do animal é marcante, mostrando assim uma relação de afetividade, principalmente com os bois. O boi aparece em diversas situações, seja na lida diária na roça, nas festas, no casório e na morte (WALDECK, 2009).

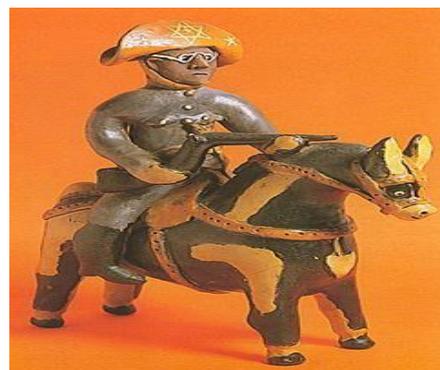
Já os cangaceiros são representados de uma maneira mais afável no contexto de sua obra. Em outras palavras, Lampião, Maria Bonita e seu séquito não são esculpidos de forma que suas faces demonstrem um perfil de gente boçal, má, antipática. Vitalino os retratavam com uma imagem mais simpática do que a dos soldados. Essa visão, como observa Lélia Frota (2011), apresenta o cangaço no Nordeste não como o subversor da ordem, mas como restituidor dela. Os cangaceiros não são maculados como os ladrões de galinha, pelo contrário, são dignificados na obra de Vitalino (WALDECK, 2009). Como mostram as imagens:

Figura 4- Cangaceiros e retirantes.
Mestre Vitalino. Alto da Moura\Caruaru-PE.



Fonte: Museu Casa do Pontal.

Figura 5 – Lampião a cavalo. Mestre Vitalino
. Alto da Moura\Caruaru-PE.



Fonte: Museu Casa do Pontal.

Ricardo Lima (2015) frisa que Vitalino não foi uma exceção em seu tempo e lugar. Outras figuras tão habilidosas e criativas merecem destaque. Pessoas que interagiram com ele, familiares e vizinhos no Alto do Moura, bairro de Caruaru onde havia grande presença de ceramistas. José Antônio da Silva (Zé Caboclo), José Rodrigues da Silva (Zé Rodrigues) e Manoel Eudócio da Silva foram alguns dos amigos com os quais Vitalino compartilhou experiências no ofício de esculpir o barro.

Entre os artistas populares pernambucanos alguns se notabilizaram pelo uso de uma matéria prima diferente do barro, como Nhô Caboclo que optou pela madeira para fazer suas esculturas. Recentemente, outros escultores também se destacaram como José Francisco da

Cunha Filho (Mestre Cunha), de Jabotão dos Guararapes, José Bezerra, de Buíqui. Além dos pernambucanos, outras regiões brasileiras podem ser citadas como, Vale do Paraíba em São Paulo, onde há os figueiros que modelam figuras com o barro. Outro importante lugar a ser citado é Juazeiro no Ceará, terra de Padim Ciço. A arte popular foi usada no Ceará principalmente para fins de subsistência, principalmente na época de seca. Por lá, importantes artistas surgiram como Mestre Noza na xilogravura, e também os escultores Celestino, Nino e Manoel Graciano, dentre outros. No Piauí há os santeiros, também escultores que se inspiram na sacra (Cf. LIMA, 2015). Esses são apenas alguns exemplos, dentre tantos, que poderiam ser citados no Brasil em todas as suas regiões.

Tudo isso somado nos leva a concluir que o artista popular é um sujeito histórico, com os pés fincados em seu tempo, assim como o erudito. Ambos não só replicam os valores de seu lugar como ajudam a criar novas formas de pensar e interpretar a realidade. Isto posto, cabe-nos refletir sobre a relevância da arte popular no âmbito escolar.

ARTE POPULAR E SUA INSERÇÃO NO ESPAÇO ESCOLAR

A arte é crucial para a formação escolar. Uma educação que não valorize esta área do conhecimento está fadada ao fracasso, pois não é possível entender a cultura, o poder dos meios de comunicação, os critérios estéticos dos quais fazemos parte e somos influenciados sem nos apropriarmos dos saberes artísticos. Nesse sentido corroboramos com a pesquisadora Ana Mae (2001, p. 5) quando afirma:

Se pretendemos uma educação não apenas intelectual, mas principalmente humanizadora, a necessidade da arte é ainda mais crucial para desenvolver a percepção e a imaginação, para captar a realidade circundante e desenvolver a capacidade criadora necessária à modificação desta realidade.

A valorização da arte significa criar meios para o desenvolvimento não só da assimilação dos conhecimentos técnico e histórico da arte, mas, sobretudo, visa emancipar os indivíduos. Em outras palavras, o desenvolvimento cognitivo, intelectual, cultural, estético é ampliado substancialmente quando o saber artístico ganha lugar de relevância na educação. As pessoas passam a ter um instrumental teórico e sensível que lhes permitiram ler e interpretar a realidade com maior propriedade e lucidez; por exemplo, poderão analisar propagandas, filmes, programas e jornais televisivos com mais criticidade, podendo interpretar nas entrelinhas o que não está tão explícito.

Todavia, além de destacar a importância da arte é imperativo refletir sobre a sua dimensão popular no âmbito da educação. Para tanto, é preciso destacar que o conhecimento artístico (erudito ou popular) não deve ser um saber elitizado, restrito a um número reduzido de privilegiados. No entanto, o que temos, segundo Barbosa (2001), é um *apartheid* cultural. Para a classe popular é dado o carnaval, o folclore e etc., como se a ela coubesse apenas essas manifestações culturais. Nessa perspectiva o povo é privado, segregado dos códigos eruditos.

O povo deve ter o direito de ter acesso à arte erudita, de se apropriar dela, bem como, de produzir a sua própria, com seus próprios significados e símbolos. Nesse sentido, a arte na educação que se pretenda democrática não pode estigmatizar as manifestações artísticas que vem do povo e enaltecer a que advém da elite. Se assim for, o olhar colonialista e, portanto, etnocêntrico permanecerá. Quanto a isso, Ana Mae afirma,

Procurar igualdade sem considerar as diferenças é obter uma pasteurização homogeneizante [...]. Os códigos europeus e o código branco norte-americano são os únicos válidos. Instituições, historiadores da arte, curadores e artistas em geral não têm a preocupação com o pluralismo cultural, a multiculturalidade, o interculturalismo e etc. Quando a têm, é em nome folclore, e folclore já é uma designação colonialista. A palavra e o conceito foram criados pelos ingleses para designar as manifestações artísticas e culturais dos povos colonizados que não seguiam o padrão dominante na cultura inglesa (BARBOSA, p.80, 1998).

Vê-se, assim, que o problema central da arte popular não está nela, mas no olhar dominante, mistificado e preconceituoso que há sobre ela, cuja causa é o preconceito de classe. Aquilo que é produzido pelo povo é considerado artesanato, algo simples, de valor menor, que não merece ser exibido nos museus, porquanto não é considerado arte. Esse é o olhar amplamente difundido e legitimado socialmente. Para que a multiculturalidade endossada por Ana Mae (1998) obtenha êxito é necessário superar a visão enviesada contra o povo, e diminuir as distâncias entre a arte erudita e popular.

Na área da educação, é necessário um currículo e professores que aborde a diversidade cultural. É uma postura reacionária, antiquada falar em sala de aula apenas sobre os grandes ícones da arte erudita, como Da Vinci, Caravaggio, Van Gogh, Goya, Cézanne, Renoir e etc, e não falar sobre a arte popular brasileira e seu legado. É claro que os pintores clássicos citados devem continuar sendo estudados, porém se os estudantes não tiverem acesso à produção estética de seu próprio país, região, Estado e cidade não será possível realizar uma educação emancipatória. Ora, se o estudo em artes está voltado apenas para a referência eurocêntrica ou norte-americana, como será possível desenvolver uma compreensão crítica da nossa própria

identidade cultural? Também é preciso destacar que uma educação que valorize a arte popular não é aquela que comemora o dia do índio vestindo cocar nas crianças, ou que no dia da consciência negra mostre como é o vestuário de alguns povos africanos ou qualquer reprodução banalizada de quaisquer culturas. Mais que isso, de acordo com Ana Mae (1998), é fundamental estudar o legado do saber artístico do povo, do que foi produzido, os artistas, o sentido das obras. É preciso criar uma ambiência propícia em sala de aula à investigação séria, comprometida e atenta sobre as diversas culturas.

No livro *Tópicos Utópicos* Ana Mae (1998) defende dez apontamentos necessários para a realização de uma educação que valorize a diversidade. Tomando como inspiração as indicações de Mae pensamos cinco encaminhamentos para o ensino de arte:

1. Questionar o olhar etnocêntrico que desqualifica as diferenças e hierarquiza as culturas.
2. Valorizar a diversidade cultural, dando espaço para a apreciação e estudo das diversas manifestações artísticas.
3. Desmistificar preconceitos contra a arte popular.
4. Confrontar problemas de ordem social enfrentados pelas minorias políticas – negros, gays, mulheres, índios e etc.
5. Aprofundar nos estudos da arte popular, procurando entender sua dinâmica, sua lógica, sua história e sentidos.

Orientações como essas não são determinações inquestionáveis, e sim como afirma Ana Mae (1998), lembretes pós-críticos, que uma vez exercitados, ajudam a romper as ilusões e equívocos que há contra toda cultura e arte que não são hegemônicas, como, por exemplo, quando a arte popular é considerada exótica, ou inferior e a europeia autêntica e digna de apreciação. Não se trata de uma empreitada simples, porém é imprescindível problematizar os pré-juízos que mistificam a arte popular e a diversidade cultural de um modo geral, a fim de promover uma educação que efetivamente reflita e pesquise a produção estética popular com seriedade.

Discutir os significados assumidos pela arte historicamente e a maneira pela qual as diferentes culturas desenvolvem seus parâmetros estéticos é essencial. Assim, faz-se também necessário questionar sobre quem erige os critérios que consideram algo como arte ou não. Fomentar essas discussões em sala de aula contribuirá para que os alunos abandonem paulatinamente o olhar negativo que possam ter contra as diferenças culturais. Nessa perspectiva, Ana Mae afirma:

Atividades como identificar as formas da arte que importam em uma variedade de culturas e subculturas seria uma estratégia que poderia levar a uma atitude multiculturalista. Educação multiculturalista permite ao aluno lidar com a diferença de modo positivo na arte e na vida (BARBOSA, 1998, p. 95).

Pensar a diversidade oferece meios para os discentes entenderem sua própria identidade cultural, que muitas vezes passa despercebida. A supervalorização do erudito, do “clássico” e o esquecimento do que é popular faz com que a própria cultura dos alunos, sua história seja ignorada. Para superar essa compreensão, Ivone Mendes Richter (2000) propõe em sua tese a estética do cotidiano como recurso para o ensino das artes visuais. “Trabalhar com a estética do cotidiano no ensino das artes visuais supõe ampliar o conceito de arte, de um sentido mais restrito e excludente, para um sentido mais amplo, de experiência estética” (RICHTER, 2000, p. 11).

Richter (2000) afirma que nos currículos escolares quase não há espaço para as artes populares, na verdade se privilegiam a erudição, os consagrados artistas plásticos mundialmente conhecidos. Uma educação que vise ampliar os referenciais culturais e artísticos dos alunos não pode continuar desprivilegiando e até mesmo ignorando a arte popular. Não tem sentido, por exemplo, um aluno da rede pública do Estado de Pernambuco saber quem foi Picasso, dominar os principais conhecimentos teóricos sobre o cubismo, mas nunca ter ouvido falar em Mestre Vitalino e seu legado. Ou um estudante do ensino básico da Bahia conhecer Cézanne e o pós-impressionismo, sem nunca ter ouvido falar de Boaventura da Silva Filho, o louco, integrante do grupo de escultores de madeira da cidade Cachoeira, região do Recôncavo do Estado. E muitos outros exemplos que poderíamos citar aqui de arte popular brasileira que não conseguiria encerrar a sua amplitude.

A pesquisadora Flávia Bastos (2005) defende o ensino de arte *baseado na comunidade*. Para ela, é preciso privilegiar a arte que já existe na região da qual a escola faz parte. O propósito não é eliminar dos currículos escolares o campo da erudição, e sim dar ensejo para que os estudantes conheçam sua própria cultura e a valorizem. É importante que o aluno tenha como primeira referência estética os próprios códigos culturais, simbólicos e artísticos do seu grupo social. Assim, ambos, professores e discentes devem estar comprometidos em pensar criticamente a dinâmica social, política e econômica de seu lugar, e apreciar as artes aí produzidas.

Nesse sentido, o ensino de arte não se limita a apreender as correntes artísticas, o desenvolvimento das técnicas em arte ao longo do tempo, tampouco memorizar de quem são

determinadas obras. Todos esses conhecimentos não são dispensáveis, porém o objetivo maior é propiciar um conhecimento capaz de romper estigmas e mistificações contra a produção estética popular e capaz de modificar a realidade conscientemente.

Por essa razão que para estudar as artes locais é preciso também entender o que há por trás delas, a saber, as relações de poder, os valores que há na localidade da qual ela nasce. Por exemplo, a obra de Boaventura da Silva Filho está repleta de significados, como pode ser observado nas imagens:

Figura 6- Oxumaré. Boaventura da Silva Filho. Escultura em madeira. Cachoeira –BA.



Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

Figura 7- Cosme e Damião. Boaventura da Silva Filho. Escultura em madeira. Cachoeira-BA



Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

Figura 8- Pilão-Obaluaiê-Alecrim. Madeira. Cachoeira. Boaventura Sousa Filho.



Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

As imagens acima são representações de figuras religiosas, tanto cristã católica quanto de matrizes africanas, no caso o candomblé. A primeira e a terceira imagem representam os orixás, enquanto a segunda é São Cosme e Damião. Percebe-se que a obra de Boaventura expressa o sincretismo religioso que há na região do Recôncavo baiano. Obras como essas devem fazer parte do currículo escolar, pois elas são o resultado do contexto multicultural do seu lugar, feitas por um trabalhador negro e autodidata, que conseguiu expressar sua genialidade partindo das referências estéticas e culturais populares. Nesse sentido, Barbosa (2001, p. 32) salienta que,

O que a arte na escola principalmente pretende é formar o conhecedor, fruidor, decodificador da obra de arte. Uma sociedade só é artisticamentedesenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público.

Nesse sentido, a finalidade de estudar arte popular na escola não é formar nichos de estudantes fechados em sua própria cultura, pois além do aspecto afetivo é necessário também trabalho o cognitivo e o social. Ou seja, o ensino de arte precisa ampliar a experiência estética do educando partindo de suas próprias referências artísticas, porém não se encerrando nelas. A arte/educação multicultural deve trabalhar conteúdos e ter objetivos claros e definidos para proporcionar aos alunos maior capacidade crítica e cognitiva de avaliar obras de arte.

Considerações finais

É notório que a arte popular não dispõe do mesmo *status quo* que a arte erudita possui. Ainda prevalece a visão etnocêntrica que exalta os padrões de estética e produção artístico-cultural europeus em detrimento do que é criado pelos grupos minoritários politicamente, como, negros, índios, trabalhadores, pescadores etc. Esse discurso é flagrantemente justificado pelo preconceito de classe tão arraigada numa sociedade como a brasileira, para citar um exemplo.

Podemos dizer que todo discurso que menospreza a arte popular nada mais é do que senso comum, na medida em que só se sustenta como preconceito. Não adianta elogiar o que é produzido artisticamente pelo povo se essa produção ainda for tomada como inferior. Quando se compara o campo artístico popular com o erudito e os qualifica de modo hierárquico, como, por exemplo, afirmando que o erudito possui maior maestria e habilidade técnica ou pensamento mais refinado do que o popular, a mistificação permanece. A hierarquização, portanto, precisa ser superada.

Conhecer as obras e ideias dos grandes clássicos das artes visuais é uma experiência da qual não se pode prescindir nas escolas. Entretanto, estudar a arte popular também deve ser um imperativo. Se a perspectiva educacional almejada for emancipatória, não há sentido em trabalhar com arte olhando apenas para longe das nossas próprias referências culturais.

Assim, este texto procurou romper ideias equivocadas sobre a arte popular, bem como buscou superar a crença de que o popular e o erudito não se comunicam. Nesse sentido, o esforço do trabalho foi demonstrar a necessidade de se trabalhar com arte popular no ensino de arte assim como se trabalha com os clássicos, com o propósito de ampliar os referenciais culturais dos professores e dos alunos e desenvolver mais consciência crítica sobre a produção artística do povo.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Aimagem no Ensino da arte**. 4 ed. São Paulo: editora perspectiva, 2001.

_____. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do familiar: uma proposta teórica para Arte/Educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mãe (Org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005, p. 227-244.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9^a. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FROTA, Lélia Coelho. **Museu Casa do Pontal**. 2011. Acesso em: 06/04/2019. Disponível em:
<<http://www.museucasadopontal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%20%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>>.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUIMARÃES, Lêda. Chaves conceituais e históricas na constituição de arte e artista popular no Brasil. **Revista interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís, v.1, n.1, p.83-104, jul.\dez.2015.

LIMA, Ricardo Gomes. Arte popular. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. Edições Sesc/WMF Martins Fontes. São Paulo, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte & cultura: equívocos do eletismo**. São Paulo, SP: Cortez. Piracicaba, SP: Universidade Metodista de Piracicaba, 1987.

RICHTER, Ivone Mendes. Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino de artes visuais. 2000. 248p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em:
<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252932>>.

WALDECK, Guacira. **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.