



José Antonio da Silva. *Sem título*. 1971. Óleo sobre tela. 70 x 100 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: João Liberato.

EM CADA CANTO

Casa Fiat de Cultura
e Instituto Tomie
Ohtake visitam
Coleção Vilma Eid

O tempo que permeia a arte traz recortes de sonhos, de realidades, do futuro. Nesta exposição, cerca de trezentas obras, com diferentes representações, tempos e linguagens, criam ângulos inusitados, algumas vezes em sobreposição de narrativas e temáticas. Popular, moderno e contemporâneo se encontram em cada canto, propondo novas perspectivas de pensar a arte.

Um convite ao público para mergulhar em um Brasil profundo, contado por mãos que moldam, pintam, talham e bordam criações que falam de cotidiano e espiritualidade, de memória e invenção, de afeto e território. Falam, sobretudo, da capacidade humana de transformar a vida em imagem. Esta é mais uma iniciativa da Casa Fiat de Cultura que valoriza os múltiplos modos de fazer e pensar arte no país.

Ao longo de quatro décadas, Vilma Eid construiu esta vasta coleção, na qual é possível encontrar raridades. Em sua trajetória, ela se tornou referência na valorização da arte brasileira, compondo um acervo que é um patrimônio da nossa sensibilidade coletiva. Vilma construiu um repertório que, embora tenha nascido em sua sala de estar, hoje ganha o mundo – e chega com merecido reconhecimento em terras mineiras.

Ao dar visibilidade a essas produções, a Casa Fiat de Cultura e o Instituto Tomie Ohtake renovam uma parceria de longa data e reconhecem a importância de um olhar mais sensível e abrangente sobre a arte brasileira. E, mais do que isso, reafirmam a crença de que colecionar – como fez Vilma – é também um ato de cuidado, de escuta e de legado.

Porque a arte não apenas retrata o Brasil: ela o sustenta, o sonha e o recria.

Massimo Cavallo
Presidente da Casa Fiat de Cultura

A exposição *Em cada canto: Casa Fiat de Cultura e Instituto Tomie Ohtake visitam Coleção Vilma Eid* nasce do compromisso entre as duas instituições de ampliar o acesso do público a coleções privadas de grande relevância para a história da arte no Brasil. Parte de um programa iniciado pelo Instituto Tomie Ohtake, voltado à valorização de acervos que em geral permanecem restritos ao ambiente doméstico, esta terceira edição reforça a importância de partilhar, de modo amplo e gratuito, obras que ajudam a construir novas formas de entender a arte no país, contribuindo para a democratização do acesso.

Esta edição se volta para a Coleção Vilma Eid, acervo singular que reúne sob um mesmo teto artistas ditos populares, modernos e contemporâneos. Ao longo de sua trajetória como galerista e colecionadora, Vilma exerceu um papel fundamental no reconhecimento e legitimação de artistas frequentemente marginalizados no circuito da arte. Exposto em sua abrangência, esse acervo desafia narrativas eurocêntricas da arte, explorando novos horizontes e abordando a preservação de memórias e narrativas brasileiras historicamente sub-representadas.

Apresentada no Instituto Tomie Ohtake em março de 2025, a exposição ganha nova força ao chegar à Casa Fiat de Cultura, em uma colaboração que amplia seu alcance e reafirma a potência das parcerias institucionais na valorização do patrimônio artístico nacional. A itinerância permite que múltiplos públicos entrem em contato com esse importante acervo – que se faz especialmente significativo aqui, em Belo Horizonte, perante a força da cena artística local, refletida na presença marcante de artistas mineiros na coleção. Além disso, retoma uma colaboração anterior entre as instituições: em 2010, realizaram juntas a exposição *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*, que destacou influências orientais na obra de Guignard e propôs novas leituras sobre a formação da paisagem brasileira, reforçando, como agora, o compromisso com interpretações inovadoras da história da arte.

Agradecemos a generosidade e a parceria de Vilma Eid ao compartilhar sua valiosa coleção com o público. Nosso agradecimento se estende ao patrocínio da Stellantis e da Fiat, que viabiliza este projeto por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura; e ao apoio da Galeria Estação, Stellantis Financiamento, Banco Stellantis, Banco Safra e Grupo Sada. A exposição tem apoio cultural do Governo de Minas e do Programa Amigos da Casa. Agradecemos também à Casa Fiat de Cultura pela correalização da exposição, assim como a todos os emprestadores que gentilmente cederam suas obras para compor esta mostra.

Instituto Tomie Ohtake



Erika Verzutti. *Azulzinho*. 2019. Óleo sobre bronze. 23 x 17 x 3 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: Eduardo Ortega.

JOSÉ ANTONIO DA SILVA	GERMANA MONTE-MÓR	THIAGO HONÓRIO
RODRIGO ANDRADE		MAREPE
ALCIDES PEREIRA DOS SANTOS	LEONILSON	MADALENA SANTOS REINBOLT
EMMANUEL NASSAR		ELEONORE KOCH
SERGIO CAMARGO	VÉIO	PEDRO FIGARI
	MARIO RUBINSKI	ALEXANDER CALDER
	GERALDO DE BARROS	ITAMAR JULIÃO
		MIRIAN INÊZ DA SILVA
ERIKA VERZUTTI	HEITOR DOS PRAZERES	IZABEL MENDES DA CUNHA
CARLOS FAJARDO	ZICA BÉRGAMI	
VÂNIA MIGNONE	VICTOR VASARELY	ARTHUR LUIZ PIZA
	ALEX CERVENY	
AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS	ARTUR PEREIRA	MARIA AUXILIADORA
RANCHINHO	ANTÔNIO POTEIRO	ZÉ DO CHALÉ
	PAULO MONTEIRO	GTO

- MESTRE VITALINO

JULIO VILLANI

NHÔ CABOCLO
- CHICO DA SILVA

CONCEIÇÃO DOS BUGRES

NINO
- ANNA MARIA MAIOLINO

MIRA SCHENDEL

ALDO BONA DEI
- AMADEO LUCIANO LORENZATO

ERNESTO NETO
- JOSÉ RESENDE

SONIA DELAUNAY

JOSÉ BEZERRA
- JÚLIO MARTINS DA SILVA

ELZA DE OLIVEIRA SOUZA

LÚCIA SUANÊ
- LEDA CATUNDA

PAULO PEDRO LEAL

ANTÔNIO DE DEDÉ
- PAULO PASTA

CLOVIS APARECIDO DOS SANTOS
- NEVES TORRES

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

NOEMISA BATISTA DOS SANTOS
- NUCA DE TRACUNHAÉM

IVAN SERPA

ULISSES PEREIRA CHAVES
- SANTÍDIO PEREIRA

PLACEDINA FERNANDES DO NASCIMENTO
- TUNGA

CÍCERO DIAS

LIUBA WOLF
- ARNALDO FERRARI

IOLE DE FREITAS

AMILCAR DE CASTRO
- CHICO TABIBUIA

JULIA ISIDREZ
- LIA CHAIA

FABRÍCIO LOPEZ
- JOSÉ BERNNÔ

CARDOSINHO
- JADIR JOÃO EGÍDIO

JUDITH LAUAND

RUBEM VALENTIM
- AURELINO DOS SANTOS

LUIZ PAULO BARAVELLI



Clovis Aparecido dos Santos. *Sem título*. 2014. Acrílica sobre cartolina. 51 x 66 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: João Liberato.



Júlio Martins da Silva. *Sem título*. s.d. Óleo sobre Eucatex. 33 x 55 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: João Liberato.

Entre vizinhanças

Ana Roman e Catalina Bergues
Curadoras

“Arte é arte. Não importa a classificação.” É com essa afirmação concisa que Vilma Eid – colecionadora, galerista, fundadora do Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro e colaboradora de importantes instituições públicas, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo – sintetiza seu olhar em relação aos múltiplos caminhos da criação artística. Essa frase, disparadora da exposição *Em cada canto*, reflete os quarenta anos de uma trajetória marcada pela sensibilidade a obras de diferentes contextos e temporalidades. Seu acervo é composto por peças oriundas tanto do que se convencionou chamar de *arte popular*¹ quanto de produções modernas e contemporâneas legitimadas pelo meio institucional. Ao longo dessas décadas, mais de cem artistas – cada qual com sua linguagem, história e poética – encontraram espaço no acervo de Eid.

O modo como essa coleção foi forjada sustenta uma relação íntima entre acaso e intenção. Em sua própria casa, Vilma dispõe as obras de forma a gerar conexões inusitadas, promovendo diálogos que saltam entre estilos, épocas e técnicas. É a primeira vez que esse conjunto tão heterogêneo – que, até então, habitava o âmbito doméstico – vem a público de maneira ampla. A transposição de um universo privado para uma exposição de grande porte coloca desafios curatoriais importantes: como manter a atmosfera de proximidade, o convívio entre as peças, sem perder de vista a clareza expositiva e o potencial de leitura do visitante? E mais: como suspender os rótulos e categorias convencionadas do circuito de arte, que frequentemente

segregam ou hierarquizam a produção popular em relação à arte contemporânea?

A trajetória de Vilma Eid está intrinsecamente ligada ao processo de reconhecimento e legitimação da *arte popular* no país, sobretudo entre os anos 1980 e 2000. Primeiro na Galeria Paulo Vasconcellos e, posteriormente, à frente da Galeria Estação – fundada junto de seu filho Roberto Eid Philipp e que, em 2024, completou vinte anos –, Vilma desempenhou um papel fundamental na mudança de perspectiva que permitiu ao grande público – e também a críticos e curadores – olhar para essas obras com outro senso de valor e pertencimento. Essas criações, muitas vezes negligenciadas ou restritas a círculos colecionistas específicos, passam a frequentar exposições, catálogos e museus de maior projeção.

A partir da década de 1940, críticos e instituições artísticas começaram a questionar a exigência do treinamento formal em artes, reconhecendo a validade de produções oriundas de outros contextos e alargando, assim, o próprio conceito de arte.² Em diferentes momentos, a *arte popular* foi valorizada justamente por desafiar as normas acadêmicas, sendo interpretada ora como expressão espontânea e pura, ora por suas aproximações formais com as experimentações da arte moderna.³ Nesse processo, a arte produzida pelas camadas populares não apenas estabeleceu uma dissonância em relação às tradições eruditas – ainda que, em certos momentos, sua interpretação tenha sido subordinada a esses referenciais, relegando as próprias historicidades,

contextos e narrativas a um segundo plano –, mas também ajudou a construir uma visão crítica que se diferencia dos discursos artísticos predominantes na Europa e nos Estados Unidos.⁴

Em paralelo, o registro e a análise dessa produção popular ganharam espaço na historiografia da arte no Brasil. Embora o termo “popular” seja frequentemente utilizado para remeter a uma origem enraizada na tradição e na memória coletiva, ele também carrega ambiguidades que, se não contextualizadas, podem reduzir a complexidade dos processos produtivos a estereótipos simplistas. O uso intencional desse conceito tem permitido leituras múltiplas que, ao mesmo tempo em que reconhecem a importância das práticas artesanais e das expressões culturais originárias de contextos não formais, desafiam hierarquias e ampliam o debate sobre o que é arte. Essa tensão – entre a valorização histórica e as limitações impostas por uma classificação rígida – destaca a necessidade de se analisarem as condições de produção, as referências específicas e os contextos de cada obra, evitando comparações que possam, inadvertidamente, reproduzir uma visão etnocêntrica e marcada por preconceitos.⁵

No entanto, do ponto de vista das coleções, não se pode ignorar que, nas últimas décadas do século 20, o sistema das artes visuais passou por uma segmentação cada vez mais evidente, impulsionada pelo crescimento da arte contemporânea e pelas discussões em torno da produção material e imaterial de matrizes consideradas populares. Em alguns espaços privados e institucionais, criou-se certo desconforto ao manter, sob o mesmo teto, acervos classificados ora como arte erudita/contemporânea, ora como *arte popular*, com políticas de conservação e comunicação que variavam de instituição para instituição.⁶ A *arte popular* muitas vezes ocupou, nesses lugares, um espaço secundário ou segregado, mesmo que, como já afirmado anteriormente, ela tenha fornecido elementos fundamentais para a formação da própria ideia de modernidade na história da arte no Brasil.

Construída a partir de afinidades afetivas, a coleção de Vilma Eid evidencia como artistas fundamentais da arte brasileira ainda não foram devidamente incorporados à sua história, que relegou a arte popular a uma condição de subalternidade. E, nesse sentido, esta mostra propõe explorar as vizinhanças e interações que emergem da própria coleção. Aproximações que se constroem tanto pelo diálogo entre formas – por exemplo, entre os abstratos geométricos e os informais – quanto pela convergência de temporalidades e narrativas, permitindo que as categorias tradicionais, sejam elas referentes à abstração, à figuração, às cenas representadas ou à própria ideia de perspectiva, possam ser tensionadas e resignificadas. Pequenas notas curatoriais ao longo das salas se apresentam como possíveis exercícios dessas aproximações.

A disposição espacial da mostra – articulada por diagonais, vazios e sobreposições – ora recria as “vizinhanças” presentes na casa de Vilma, onde cada obra dialoga com a outra e se transforma conforme o contexto do olhar do visitante; ora propõe novos encontros, explorando os inúmeros diálogos possíveis dentro de uma coleção rica e heterogênea. Apostamos no conceito de relação: o que antes estava confinado a um ambiente íntimo reinventa-se quando vem ao espaço expositivo, tal que múltiplas leituras possíveis emergem pela presença de novas vizinhanças e do público.

Em vez de fixar uma definição do que é “popular” ou “erudito”, a mostra *Em cada canto* sugere novas possibilidades de convívio e diálogos. Ao apresentar pela primeira vez o conjunto de obras reunidas por Vilma Eid, a exposição põe em evidência como as peças se transformam quando vistas lado a lado, estimulando o público a perceber a arte brasileira como campo aberto a intersecções e reinterpretações constantes. Nesse percurso, somos convidados a lembrar que a verdadeira força da arte está menos em classificações do que na capacidade de estabelecer diálogos que provocam o olhar, a memória e a imaginação.



Neves Torres. *Sem título*. 2013. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: Rodrigo Casagrande.

1 O conceito de *arte popular* aparece em itálico ao longo do texto para destacar seu caráter historicamente construído e convencionado, dentro de um processo de hierarquização e subalternização. O uso do itálico enfatiza que o termo tem passado por revisão e resignificação.

2 Para citar algumas das pessoas fundamentais no reconhecimento desse campo, destacam-se: Clarival do Prado Valladares, Emanuel Araújo, Janete Costa, Lélia Coelho Frota, Lina Bo Bardi, Mario Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual e Aline Figueiredo. Atualmente, esse debate tem sido ampliado por nomes como Amanda Reis Tavares Pereira, Ana Avelar, Angela Mascelani, Ayrson Heráclito, Emerson Dionísio, Fernanda Pitta e Ilana Goldstein. Além desses, Germana Monte-Mór, Lorenzo Mammi e Rodrigo Naves também tiveram uma atuação fundamental nesse campo, trabalhando em estreita relação com Vilma Eid.

3 Esses debates se cruzam, em elipse e historicamente, com questões de raça, classe, gênero e saúde mental – além da distinção entre espaço urbano e rural.

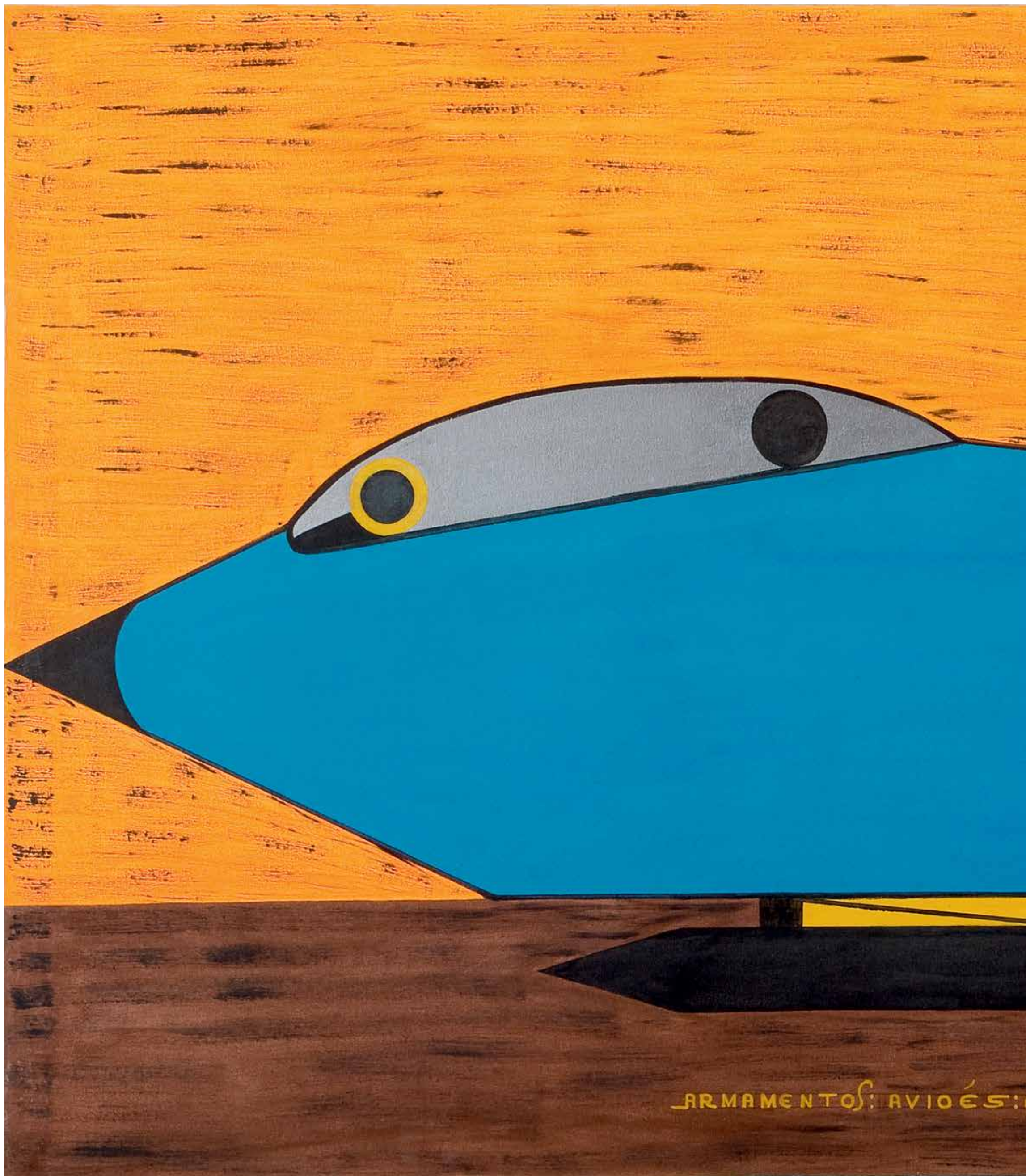
4 PITTA, Fernanda. Isso ninguém nunca me ensinou: oito mulheres artistas populares. In: PITTA, Fernanda; EID, Vilma (org.). *Catálogo da exposição Mulheres na arte popular*. São Paulo: Galeria Estação, 2020.

5 Amanda Reis Tavares Pereira foi uma interlocutora fundamental no processo de pesquisa e escrita deste texto. Com suas contribuições no campo da arte popular, ela vem consolidando investigações que ampliam e atualizam os debates sobre o tema. Em parceria com o Instituto Tomie Ohtake, organizou o livro *Arte popular: modos de usar*, que compila, discute e revisita a historiografia e as questões ligadas a esse campo, lançado em maio de 2025.

6 OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 129-141, mai. 2014.



Lúcia Suanê. *Brasil Tacarindó (PE)*. s.d. Óleo e cordão sobre tela. 50 x 120,5 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: Brenda Andrade.



EM CADA

Casa Fiat de Cultura e Instituto Tomi



Alcides Pereira dos Santos. *Armamentos aviões as forças*. 1997. Acrílica sobre tela. 87 x 150 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: João Liberato.

A CANTO

ie Ohtake visitam Coleção Vilma Eid

Arte é arte: conversa com Vilma Eid

Como surgiu a sua coleção e a ideia de reunir obras de arte populares, modernas e contemporâneas em um mesmo espaço?

Quando eu era jovem, não tinha a menor ideia do que era uma coleção. Minha mãe, que era artista, me levou à Cosme Velho (uma galeria de arte que não existe mais) para me dar uma obra de presente de aniversário. Quase não existiam galerias naquela época. Eu era muito menina e, em minha memória afetiva, me lembro de ver quadros do teto ao chão, por toda a galeria. De repente, meu olhar se fixou em um quadro de alguns boizinhos em uma relva.

Era uma pintura de José Antonio da Silva, que eu ainda não conhecia, mas o galerista e minha mãe me desaconselharam a escolher a obra dele, dizendo que ele era um “primitivista” – era o termo que as pessoas usavam na época – e não sabiam se ele “iria se desenvolver e chegar ao mercado da arte”. Eles me disseram para escolher “algo mais moderno”, e essa frase eu nunca esqueci. Assim o fiz, pois, como entendia pouco de arte, achei melhor acreditar neles.

Foi somente na década de 1980, quando fui sócia da Galeria Paulo Vasconcellos, que descobri quem era José Antonio da Silva. Comecei a frequentar sua casa e seu ateliê em São Paulo, e me encantei ainda mais, pois ele era uma figura incrivelmente bem-humorada, cheia de piadas e com um ego enorme. Comecei a comprar suas obras e, a partir daí, me fascinei com mestres das artes populares, como Antônio Poteiro, Ranchinho e Agostinho Batista de Freitas; e, depois, segui para os artistas modernos e contemporâneos.

À medida que ia conhecendo esses artistas, comecei a perceber que valia a pena prestar atenção ao meu olhar, que me dizia que o trabalho dessas pessoas se tratava de uma arte tão importante quanto a arte moderna. Foi assim que comecei minha coleção, comprando aquilo que gostava, dentro das minhas possibilidades. Na minha casa, eu sempre encontrava um lugar para colocar as obras, e nunca pensei, ao comprá-las, se dialogavam ou não com as que eu já tinha.



Vista da residência de Vilma Eid em São Paulo (SP). Foto: Nelson Kon.

Percurso pela exposição

Neste conjunto, reúnem-se produções que tratam do entorno – seja ele rural ou urbano – como palco de experiências poéticas, evocando pertencimento, memória e identidade. Aqui, a relação com o meio é retratada de forma literal ou simbólica, combinando tradições regionais com procedimentos modernos e contemporâneos. Ao mesmo tempo, destacam-se criações que deslocam o foco para ideias de fluxo e dinamismo, explorando movimentos de consciência, viagens, diásporas e dimensões subjetivas ou espirituais com composições que rompem com o figurativo. Ao exibir essas obras em conjunto, a mostra propõe múltiplos olhares, em que elementos comumente associados à *arte popular* – como o trabalho com a terra, o imaginário rural e a conexão com saberes locais – coexistem com métodos e procedimentos do modernismo e da arte contemporânea – como a abstração, a desconstrução do espaço pictórico, a exploração de materiais cotidianos e abordagens conceituais –, desafiando a rigidez dos rótulos e ampliando as possibilidades de diálogo entre diferentes linguagens e contextos artísticos.

José Antonio da Silva, primeiro artista incorporado ao acervo de Vilma Eid, retrata a vida rural paulista sem idealizações, com postura marcadamente crítica. Participou de três edições da Bienal de São Paulo e, ao longo de sua trajetória, incorporou elementos do pontilhismo e do expressionismo, que firmaram sua marca na representação do cotidiano. Artur Pereira começou modelando barro na infância, criando presépios. Sua prática migrou para a escultura em madeira, sobretudo no cedro, onde cria peças em monobloco que combinam referências à liturgia católica, atividades rurais – como caçadas e boiadas – e a presença constante de animais. Apresentam-se ainda artistas contemporâneos – Paulo Pasta, Paulo Monteiro, Erika Verzutti e José Resende –, distribuídos como na casa da colecionadora.

Clovis Aparecido dos Santos, Jandyra Waters, Judith Lauand e Geraldo de Barros demonstram, cada qual a seu modo, o amplo espectro do campo da geometria na arte brasileira. Clovis constrói formas que evocam figuras híbridas, explorando uma abstração fluida, em linhas e planos menos rígidos. Jandyra Waters, após uma fase figurativa e uma de abstração lírica, adota estruturas geométricas intensas, combinando cores saturadas a alusões míticas ou arquitetônicas. Judith Lauand, única mulher no grupo Ruptura, reinventa o rigor concretista com composições de forte energia rítmica e cromática. Também integrante do Ruptura, Geraldo de Barros, sobretudo nos anos 1970, retoma a exploração geométrica em suportes industriais, como a fórmica, projetando séries que dialogam com o *design* e enfatizam o aspecto social da arte.



Madalena Santos Reinbolt. *Sem título*. 1969-1977. Tapeçaria. 84 x 106 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: João Liberato.



Vista da residência de Vilma Eid em São Paulo (SP). Foto: Nelson Kon.

Falando dos artistas, você sempre manteve um contato muito direto com eles em suas viagens. Como se davam esses encontros?

Nos anos 1990, eu viajei muito, pesquisei muito e fui conhecendo os artistas com os quais trabalhava. Nessa época, eu era sócia de uma gravadora de música que tinha diversos artistas no Norte e no Nordeste do país, e eu aproveitava as viagens para conhecer também os artistas visuais. Foi assim que conheci o Nino, o Manoel Graciano, as irmãs Cândido, enfim, muitas pessoas incríveis.

Em um determinado momento, conheci o Zé Bezerra no Vale do Catimbau (PE), que acabou proporcionando uma virada na história da nossa galeria de arte. O professor Rodrigo Naves gostou muito do trabalho dele e aceitou fazer a curadoria de uma exposição com suas obras, e esse momento foi um divisor de águas para nós, pois a arte popular começou realmente a chamar atenção do público.

Quando conheci o Zé Bezerra e fomos ao sítio dele, eu entrei e chorei de emoção. Era uma casa de pau a pique, toda decorada com figuras incrustadas em pedrinhas, e um quintal cheio de esculturas saindo da terra. Ele me contava que sonhava com tudo o que fazia. Costumava entrar no mato e ia catando os galhos, sem matar as árvores, e dizia com muito orgulho que dava vida ao que estava morto. Essa foi uma descoberta emocionante para mim.

Fui para Juazeiro conhecer o Nino e também para o Vale do Jequitinhonha ver as obras do Ulisses Mendes, da Noemisa Batista e da Dona Izabel. A casa da Dona Izabel era muito organizada, ela tinha um ateliê onde queimava as peças no forno. A casa da Noemisa também era uma coisa linda, ela pintava as paredes do jeito que pintava as cerâmicas. Já na casa do Ulisses, muito simples, tinha um cômodo onde a viúva dele expunha várias esculturas em uma viga. Eu quis comprá-las, mas ela disse que não vendia: “Preciso delas aqui, porque o pessoal vem de fora para tirar fotos e eu cobro pelas fotos”. Isso me chocou muito, embora seja a realidade. Na minha fantasia romântica, eu achava que ela queria ficar com a obra, mas ela precisava daquilo para fazer algum dinheiro.

Misturar arte popular com peças modernas e contemporâneas pode ser visto como um ato político, além de cultural, ainda mais em um país marcado por desigualdades. De que forma sua coleção se tornou um jeito de valorizar vozes que, muitas vezes, são deixadas de lado no circuito hegemônico da arte?



Nuca de Tracunhaém [Manuel Borges da Silva]. *Sem título*. s.d. Cerâmica. 68 x 27 x 59 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: João Liberato.

Eu tenho o maior orgulho de minha coleção e, ao formá-la, fui entendendo que tudo o que tenho poderia estar junto, independentemente de onde as obras vieram. Comigo, não tem essa história de que determinada coisa não vai ficar boa ou não vai dialogar com outra. Nunca tive a intenção de combinar as coisas, assim como não foi minha intenção ser uma referência no que faço. Isso de incorporar trabalhos de artistas em um circuito que não os reconhecia aconteceu porque essa era a minha verdade, era no que eu sempre acreditei.

Eu não costurei nada na minha coleção, não busquei criar nenhuma narrativa – só fui gostando e aumentando-a aos poucos. Eu digo que, no fundo, sou muito parecida com meus artistas, pois acredito no poder do fazer. Minha coleção foi algo casual e não premeditado. Comecei a levar as pessoas para vê-la e, percebendo que elas sempre tinham uma reação absurda, comecei a entender que aquilo era importante.

Em resumo, comecei minha coleção porque eu gosto de arte popular, assim como gosto de arte moderna e arte contemporânea. Eu gosto de arte, no geral. Eu defendo que, quando a arte é boa, ela convive com tudo. Arte é arte, não importa a classificação.

Conceição dos Bugres, Rubem Valentim, Agnaldo Manuel dos Santos e Tunga nos oferecem possibilidades de compreensão do totem como símbolo que sintetiza memória e raízes culturais. Conceição transforma a madeira em “bugres” – termo pejorativo usado pelos colonizadores para referir-se aos indígenas –, figuras que emergem da matéria e revelam uma profunda conexão com as tradições e o ambiente do Mato Grosso do Sul. Rubem Valentim, por meio de composições geométricas, reinterpreta elementos da herança afro-brasileira, combinando rigor formal com a expressividade de símbolos ancestrais. Agnaldo Manuel dos Santos articula cenas do cotidiano com a religiosidade, esculpindo figuras que ora apresentam rituais sagrados de origem africana, ora exibem a intimidade das relações familiares. Em contrapartida, Tunga, localizado adiante na exposição, trabalha com objetos que evocam instrumentos alquímicos, transformando materiais cotidianos em signos que sugerem a transmutação entre o real e o mítico.

Júlio Martins da Silva, Eleonore Koch e Mario Rubinski revelam, em suas trajetórias, um universo onde a geometria e a síntese da forma se articulam para construir paisagens imaginárias carregadas de herança concreta. Júlio Martins da Silva, por meio do registro das cenas cotidianas do Rio de Janeiro, transforma memórias coletivas em composições que reconfiguram ruas, feiras e praças como cenários oníricos. Eleonore Koch, influenciada pela experiência com Alfredo Volpi, organiza cores e formas com precisão, criando arranjos que, embora ancorados no cotidiano, evocam recordações silenciosas de certa memória cultural. De forma semelhante, Mario Rubinski investe na geometria para compor ambientes que convidam o espectador a imaginar o sutil encontro entre o real e o ideal.

Cardosinho retrata praias e paisagens em tom sereno, registrando a vida com simplicidade e convidando à contemplação do cotidiano. Em contraste, influenciado por sonhos e cinema, Nhô Caboclo perseguiu o movimento: após trabalhar com Mestre Vitalino, substituiu o barro por madeira, metal e folhas, acionadas por roldanas e hélices, expressando a energia de uma cultura em transformação. Na mesma linha, Chico da Silva, com seus guaches, propõe uma viagem por cenários onde criaturas marinhas e figuras fantásticas se mesclam, borrando os limites entre o real e o imaginário. Também explorando mistério e movimento, as carrancas ressignificam a funcionalidade dos totens das embarcações do rio São Francisco.

Alcides Pereira dos Santos e Amadeo Luciano Lorenzato reimaginam o cenário brasileiro, evidenciando tensões entre tradição e modernidade. Alcides, que iniciou pintando cenas bucólicas com um toque decorativo, passou a focar as transformações tecnológicas: em suas telas, aviões e outros meios de transporte surgem em composições marcadas por formas geométricas e cores planas. Já Lorenzato – filho de imigrantes italianos que viveu entre Brasil e Itália – transita entre figuração e abstração, evocando memórias ora reais, ora afetivas. Em suas pinturas do céu, o dinamismo se destaca; ao voltar-se para a terra, as composições se tornam sólidas e estáticas, ancoradas em uma contemplação pausada do mundo.



Agnaldo Manuel dos Santos. *Sem título*. déc. 1950. Madeira. 46 x 18 x 16 cm. Coleção Vilma Eid. Foto: Filipe Berndt.

Amanda
Reis Tavares
Pereira

A arte do enfrentamento

Percurso pela exposição

Neste conjunto, os trabalhos evidenciam a interação entre humanos, animais e outras presenças – físicas ou simbólicas –, revelando como, independentemente do tempo ou contexto, os artistas estão inseridos em seu meio e criam a partir das relações, trocas e transformações que nele ocorrem. As obras fundem representações do cotidiano a ritos que conectam o “eu” à coletividade, demonstrando que a linha entre o humano e o não humano se torna tênue à medida que seres e elementos culturais se entrelaçam, renovando perspectivas de afeto, utilidade e simbologia. As referências à natureza se apresentam tanto em sua forma intocada quanto adaptada aos contornos “domesticados” pela ação humana. Em determinados momentos da exposição, estão reunidas obras de um mesmo artista, de maneira a evidenciar a extensão e variedade de sua pesquisa; em outros, dá-se ênfase à importância das relações entre trabalhos artísticos oriundos de distintos contextos e as mudanças nas leituras que emergem desse diálogo.

O tempo, aqui, se dobra e se expande, oscilando entre fluxo e permanência, repetição e pausa. Nas esculturas de GTO, artista de Divinópolis (MG) que trabalha com a madeira como matéria primordial, o tempo se espirala e se funde ao sagrado, revelando arquétipos de festas e danças populares que se transformam em engrenagens cósmicas. Essa abordagem ritualística e de resignificação do cotidiano encontra ressonância nos totens de Jadir Egidio, também da mesma cidade de Minas Gerais, que utiliza a repetição e a sobreposição de figuras para erguer torres que elevam o ordinário a uma dimensão cerimonial. Por sua vez, Itamar Julião cria arquiteturas labirínticas em suas obras, que sobrepoem passado e presente e ecoam a transmissão geracional e familiar do ofício.

Entre a pluralidade de tempos e perspectivas, as obras de Zé do Chalé, Aurelino dos Santos, Agostinho Batista, Mira Schendel e Marepe tecem um rico diálogo sobre temporalidade e espaço. Zé do Chalé, descendente do povo Xocó, funde referências indígenas e católicas em esculturas que se assemelham a templos oníricos, condensando tempos e crenças. Aurelino dos Santos constrói uma geometria do tempo por meio de paisagens internas que ecoam o pulsar cultural da Bahia dos anos 1960. Em contrapartida, Agostinho Batista apresenta o tempo de forma linear e suspensa, sobretudo em vistas urbanas – como as expostas no MASP em 1952 –, que fixam momentos específicos. Entre o interno e o externo, a casa emerge: nas naturezas-mortas de Mira Schendel, ela evoca memória e intimidade, enquanto Marepe reinventa esse gênero, transformando o cotidiano em vestígio de passagem.

A urgência da revisão historiográfica, bem como de suas categorias e critérios classificatórios, tem lançado luz sobre lacunas significativas no campo da pesquisa em arte. Isso expôs e impôs desafios para a compreensão de produções artísticas historicamente invisibilizadas e/ou circunscritas a “categorias” (algumas consideradas “arte menor”) que, na contemporaneidade, têm passado por um processo profundo de revisão, como o caso das ditas artes *naïf*, ornamental e popular.

Essa mesma urgência tem provocado instituições, acervos e artistas a repensar coleções, obras, trajetórias e “suturas” realizadas no campo da história e da arte. A crença na possibilidade de, no momento presente, resignificar narrativas, discursos e interpretações herdados de uma tradição colonial e eurocêntrica tem aberto caminhos nas instituições e na historiografia para a revisão de artistas antes reduzidos a interpretações hoje postas em xeque.

No catálogo da exposição *Mulheres na arte popular*, realizada na Galeria Estação em 2020, a curadora Fernanda Pitta nos lembra que é “necessário historicizar a relação que as artes no Brasil estabeleceram com o chamado popular para pensar que *status* elas têm hoje, no contexto contemporâneo”. Se, por um lado, é possível identificar o recente esforço de uma crítica institucional interessada em ampliar e problematizar esse debate, por outro, não se pode deixar de considerar a longa presença dessa categoria no cânone e na historiografia da arte no Brasil, desde as primeiras décadas do século 20.

A chamada “arte popular” foi fundamental para a constituição do moderno no país. Sua valorização, nesse contexto, fomentou um repertório e uma bibliografia significativos sobre o assunto, promovendo diálogos importantes entre as produções consideradas “populares” e as “não populares” ou “eruditas”. Tanto críticos quanto instituições no Brasil, seguindo a direção aberta pelo discurso da modernidade europeia e sua valorização do chamado “primitivo”, arregimentaram uma perspectiva sobre a arte moderna que defendia a expansão do próprio conceito de arte – que, segundo eles, poderia acontecer em qualquer lugar e ser feita por “qualquer pessoa”, não exigindo treino formal. Primitivos, autodidatas, “loucos” e crianças estavam também entre as pessoas consideradas “aptas” a produzir arte. Na esteira dessa expansão, a dita arte popular ocupou posição importante, e o repertório formal, visual e técnico associado a esse tipo de produção fomentou muitos diálogos entre produções classificadas e não classificadas nessa categoria.

A professora Martha Campos Abreu, em seu texto “Cultura popular, um conceito e várias histórias” (2003), diz que a cultura popular é um dos termos mais controversos que conhece e que, se “arte popular é algo que vem do povo, ninguém sabe defini-lo muito bem”. Compartilhamos com a autora a sensação da controvérsia e o entendimento de que esse não é um “conceito que possa ser definido a priori, como uma fórmula imutável e limitante”, ou seja, seu sentido está sempre em negociação. Abreu relembra que, desde o século 19, no Brasil, a expressão esteve presente no pensamento de antropólogos, folcloristas, sociólogos, teóricos, educadores e artistas. Entre as décadas de 1930 e 1940, ela assume uma perspectiva política vinculada aos regimes populistas latino-americanos e aos esforços de oficialização e reconhecimento de seus governos. Já na década de 1960, assume um sentido de resistência de classe e, nas décadas seguintes, encontra-se também vinculado à indústria cultural e à comunicação de massa.

Não se pode perder de vista que os sentidos e usos do termo seguem se modificando ao longo dos anos, mas que variam também dentro de um mesmo “tempo”, dependendo de quem fala e com quais motivações. Sob essa perspectiva, em cada um desses contextos, aos quais somamos o nosso, o que se entende por “arte popular” se modifica. Também por isso é crucial rever de forma crítica e recorrente a presença, circulação e recepção de produções associadas a essa categoria no período moderno no Brasil, além do modo como sua mutação ao longo do tempo e dos debates contribuem para o entendimento da produção contemporânea. Para Abreu, “cultura popular não se conceitua. Enfrenta-se”. Entendendo que aquilo que a autora diz sobre a cultura também se aplica à arte popular, seguimos sendo confrontados pelo debate, com atenção redobrada para o que está em disputa quando se vincula um trabalho e/ou um artista a essa categoria.



Agostinho Batista de Freitas. *Imigrantes*. 1986. Óleo sobre tela. 70 x 100 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: João Liberato.



Ranchinho [Sebastião Theodoro Paulino da Silva]. *Sem título*. s.d. Óleo sobre cartão. 34 x 50 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: Rodrigo Casagrande.

Inserida na tradição cerâmica do Vale do Jequitinhonha, Izabel Mendes da Cunha transformou essa produção ao criar figuras de grande formato – sobretudo mulheres – com cabeças destacáveis que remetem às moringas, inspirando outros ceramistas na região. Já Antônio Batista de Souza, o Antônio Poteiro, herdou o ofício da cerâmica do pai, mas logo deixou as peças utilitárias para explorar o sagrado; na década de 1970, migrou para a pintura, produzindo composições marcadas por ritmos repetitivos e cores intensas. Por fim, Madalena Santos Reinbolt iniciou-se na pintura nos anos 1950, criando figuras sintéticas em suportes frágeis; no fim da década de 1960, abraçou a tapeçaria, na qual retratou cenas rurais, festas e religiosidades por meio de bordados vibrantes, texturas densas e sobreposições cromáticas. Estes artistas trazem a recorrente discussão da história da arte: a relação entre tradição e inovação.

Ranchinho, Neves Torres, Noemisa Batista dos Santos e Mestre Vitalino apresentam imagens do cotidiano. Ranchinho, com pinceladas curtas e cores vibrantes, transita entre o campo – fazendas e animais – e a cidade – luzes, carros, infraestrutura –, e insere a si mesmo em cenas que revelam seu apreço pela figura do “caipira”. Neves Torres, embora retrate paisagens ligadas à vida rural, vai além da simples reprodução: seu lirismo transforma memórias do interior num espaço quase utópico, onde homens, animais e plantas coexistem em harmonia fantástica. Já Noemisa, herdeira da cerâmica familiar no Vale do Jequitinhonha, destaca-se por modelar cenas de festas, ritos e ofícios em barro de coloração natural, pintado com engobes branco e vermelho e decorado com motivos florais e zoomorfos. Por fim, Mestre Vitalino, de Caruaru (PE), revela a realidade e o imaginário do sertão nordestino, abordando ritos de passagem, do nascimento à morte, passando pelo casamento, o desterro, o trabalho, a festa e as transgressões.

Interesse recorrente em diferentes tempos na história da arte, a cor se revela de forma especial no universo circense, onde luz, movimento e intensidade se fundem num espetáculo visual. Ranchinho, fascinado pelo circo que passou por Assis em 1989, produziu, em um mês, mais de quarenta obras dedicadas ao tema. No início do século 20, em Paris, Alexander Calder, que explorava cores primárias e relações cromáticas – influenciado pelo movimento De Stijl e por Mondrian –, foi profundamente impactado pelo circo, chegando a criar sua própria versão em miniatura para apresentações europeias. Sonia Delaunay, pintora ucraniana radicada em Paris, tinha seu interesse nas propriedades visuais do contraste intenso de cores, presente também nos tons e luzes circenses.

Maria Auxiliadora e Zica Bér gami enfocam os ritos e as celebrações que marcam os espaços urbanos de sociabilidade. Maria Auxiliadora, oriunda de uma família de escultores e poetas, iniciou sua produção em óleo e relevo no final dos anos 1960, retratando religiosidades afrodiaspóricas; Zica Bér gami – compositora, cantora e artista – capta as transformações de São Paulo, exaltando seus encontros e festividades. Seus trabalhos estabelecem uma relação íntima com o sagrado, em ressonância com Ulisses Pereira Chaves, que, imbuído da tradição do Vale do Jequitinhonha, cria figuras zoomorfas e antropomorfas, oscilando entre o real e o sobrenatural.



Zica Bérigami [Maria Elisa Campiotti Bérigami]. Baile. 1982. Bico de pena sobre papel. 24 x 37 cm. Coleção Galeria Estação. Foto: João Liberato.

CASA FIAT DE CULTURA

Conselho Deliberativo

Presidente
Emanuele Cappellano
Conselheiros
Márcio de Lima Leite
Frederico Battaglia

Diretoria

Presidente
Massimo Cavallo
Diretores
Fabricio Biondo
Fernando Scatena

Empresas Mantenedoras

Stellantis
Stellantis Automóveis Brasil Ltda.
Fiat Chrysler Rimaco Brasil
Corretagem de Seguros Ltda.

Gestão da Experiência Cultural

Ana Vilela

Conteúdo e Comunicação

Bia Starling
Estagiárias
Elisa Reis Bicalho
Loretta Bemfica
Colaboração
Fernanda Blom
Vitor Coelho

Programação Cultural

Colaboração
André Borges
Bruno Figueiredo

Programa Educativo

Barbara Lempp
Carolina Minardi
Flávia Salvador
Luciana Grizoti
Náira Duarte
Estagiário
Matheus Brito Lopes
Colaboração
Renata Nery

Gestão Administrativo-Financeira

Hertz Alves
Administrativo-Financeiro
Shoji Kitawara
Rafael Galuppo
Estagiária
Claudiana Mendes
Colaboração
Julieni Fonseca
Rogério Arcuri
Victor Arcoverde

Eventos

Bernardo Oliveira
Poliana Ornelas
Colaboração
Patrícia Azevedo
Igor Antunes

Assessoria de Imprensa

e Relações Públicas
Personal Press
Polliane Eliziário
Raquel Braga
Lavinia Bambirra

EXPOSIÇÃO
EM CADA CANTO: CASA FIAT
DE CULTURA E INSTITUTO TOMIE
OHTAKE VISITAM COLEÇÃO VILMA EID

Realização
Ministério da Cultura
Casa Fiat de Cultura
Instituto Tomie Ohtake

Curadoria
Ana Roman
Catalina Bergues

Produção e Coordenação de Montagem

André Luiz Bella
Carolina Pasinato
Maria Fernanda Rosalem
Pedro Lemme
Rodolfo Borbel
Tamara da Silva Pereira
Victor Constantino

Projeto Expográfico
Ligia Zilbersztejn

Design Gráfico

Felipe Carnevalli
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

Revisão

Divina Prado
Isabela Maia

Tradução

Isabela Maia

Montagem

EVJ Produções

Museologia

Giulia Alcantara
Mariana Onofr
Ikaro Petrov
Daniel Mussi

Cenografia

EXATTA Madeira & Arquitetura

Pintura

Thur Pinturas

Audiovisual

EVJ Produções
Audiovisual Criativo
Ian Lara

Iluminação

Enlightned
Daniel Bollara

Plotters

Artwork Digital
Júlio Abreu

Tour Virtual

VIIU360
Leo Lachini

Rede de Internet

Blink

Seguro

Howden Brasil Consultoria e
Corretora de Seguros Ltda

Transporte

ArtQuality - Chenue do Brasil

Agradecimentos

Alexandre Martins Fontes, Alice Gouveia, Alyne Shiohama, Amanda Clozel, Ana Brant, Ana Flávia Araujo, André Moreira Salles, André Parente, Ariane Barbosa, Bruno Schultze, Carlos Augusto Calil, Coleção Galeria Estação, Coleção Vilma Eid, Daniele Martins Silva, Eduarda Caroline da Silva, Eduardo Nunes, Eduardo Ortega, Elisa Bracher, Ellen Dias, Érica Rodrigues, Erika Verzutti, Ezequiel Dias, Fernando Bagno, Filipe Berndt, Flávia e Silvio Eid, Francielle Dias, Francisco Barbosa, Francisco de Assis Torres, Germana Monte-Mór, Giselli Gumiero, Gleice Santos de Freitas, Graciete Ferreira Borges, Guyanne

JORNAL

Coordenação
Instituto Tomie Ohtake

Projeto Gráfico

Felipe Carnevalli
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

Textos

Amanda Reis Tavares Pereira
Ana Roman
Catalina Bergues
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Massimo Cavallo
Vilma Eid

Revisão

Divina Prado
Isabela Maia

Impressão

Ipsis

ISBN

978-65-89342-51-9