

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

SALA DO ARTISTA POPULAR:

Tradição, Identidade e Mercado

Luiz César dos Santos Baía

UNIRIO / MAST - RJ, Julho de 2008

SALA DO ARTISTA POPULAR:

Tradição, Identidade e Mercado

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Nilson Alves de Moraes

Prof. José Mauro Matheus Loureiro

Prof. Luiz Carlos Borges

Profa. Myrian Sepúlveda dos Santos

Suplentes

Profa. Heloisa Helena Costa

Prof. Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro, Julho de 2008

B1116 Baía, Luiz Cesar dos Santos.

Sala do artista popular: tradição, identidade e mercado / Luiz Cesar dos Santos Baía, 2008.
163f.

Orientador: Nilson Alves Moraes.

Co-orientador: José Mauro Matheus Loureiro.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2008.

1. Museologia. 2. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Brasil). 2. Sala do Artista Popular. 3. Arte popular. 4. Patrimônio cultural. 5. Identidade social na arte popular. 6. Mercado de obras de arte popular. I. Moraes, Nilson Alves. II. Loureiro, José Mauro Matheus. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Ciências Humanas. Mestrado em Museologia e Patrimônio. IV. Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). V. Título.

CDU – 069.01

*Para o povo brasileiro
cuja maioria sequer conhece os bancos universitários
e que com seu sacrifício custeou os meus estudos.*

*Aos meus pais Luciano e Alzira Baía
pela vida de superação, dedicação,
carinho, compreensão e amor que guardam
o segredo de tudo que fizeram por mim.*

*À Eliane, Leonardo e Patrícia, Luciano, Bia e Emily e João Vitor Lopes Baía
pela oportunidade de viver o prazer e a alegria de tê-los
bem perto e sonhar e dizer desses tempos,
passados, presentes e futuros,
neste dia que agora sou,
mas as palavras ficam incompletas
não sabem dizer os ritmos do coração.*

*Aos meus irmãos Paulo e Carlos Alberto Baía
pelo incentivo fraternal e constante.*

*Às minhas tias Bethânia, Emilia e Russa,
pelo carinho desde a mais tenra infância.*

Esta dissertação é resultado de uma ação coletiva, onde muitos amigos estiveram presentes e cujo envolvimento fraterno e solidário foi fundamental para que eu pudesse chegar ao final. A todos dedico a minha eterna gratidão.

Aos professores Nilson Alves de Moraes e José Mauro Matheus Loureiro, meus orientadores e amigos, que tornaram esta trajetória suave com atitudes de ocupação, preocupação, envolvimento afetivo, demonstrando com rara sabedoria a arte de ensinar, apontando caminhos e soluções, que procurei seguir. Os possíveis tropeços são de minha inteira responsabilidade.

À professora. Myrian Sepúlveda Santos e ao professor Luis Carlos Borges por terem aceitado participar da Banca para qualificação deste trabalho, me dedicando orientação preciosa para o seu enriquecimento e por estarem presentes agora no final dessa jornada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio e seus professores cuja competência tornou possível esta dissertação.

Aos Colegas do Programa pela convivência saudável e amistosa, especialmente a Ana Cristina Sampaio, Flávia do Carmo Pereira, Júlia Wagner Pereira e Lúcia Helena Torres, tornando nossos momentos alegres e prazerosos, e pelo apoio acadêmico e emocional.

À Cláudia Márcia Ferreira, diretora do Centro Nacional Cultura de Popular pelo incentivo ao meu aperfeiçoamento profissional e estímulo à realização deste trabalho.

À Lúcia Yunes pela contribuição com seu depoimento e igual incentivo.

Ao amigo Ricardo Gomes Lima pelo apoio incondicional, traduzido em conversas francas e carinhosas.

À Sandra Pires por tornar momentos difíceis em tempos de paz, me dando força para ir em frente.

À Elizabeth Mendonça pela confiança que revelou sua capacidade de ser amiga traduzida pela apresentação que fez de mim ao PPG-PMUS e pela disponibilidade em ceder sua bibliografia para que eu enriquecesse este trabalho.

À Letícia Vianna pela orientação nos primeiros passos dessa caminhada, mostrando quais caminhos eu deveria seguir.

BAIA, Luiz César dos Santos. **Sala do Artista Popular: Tradição, Identidade e Mercado**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. Orientador: Prof. Dr. Nilson Alves de Moraes.

RESUMO

Estudamos o contexto e o discurso produzido pela Sala do Artista Popular – SAP – do Centro Nacional de Folclore e Cultura e o processo de produção de sentidos que embasam os quadros de identidade do "artista popular" no universo sócio-cultural contemporâneo brasileiro. Tal proposta apontou para a reflexão acerca da categoria "arte popular" em sua vinculação essencial com os conceitos de Tradição, Identidade e Mercado. Analisamos os diferentes processos e estratégias expositivas da "SAP", indagando sobre as lógicas subjacentes às suas exposições e as perspectivas mercadológicas dessa produção artística que envolve uma produção oriunda de regiões culturalmente diversificadas. Todas essas perspectivas tornam a SAP um dos espaços institucionais de particular importância para observação e análise das demandas, transformações, conflitos e tensões que envolvem as perspectivas materiais e simbólicas do artista e da "arte popular" no Brasil. Pensamos a SAP como uma instituição da cultura e a cultura como processo e um modo de compreensão e fazer das classes populares, buscando compreender as relações estabelecidas entre a construção de identidades e as possibilidades de mudança social. Suas atividades institucionais somadas ao desempenho de seus profissionais instauram a necessidade de uma reflexão sobre o significado dos diferentes deslocamentos de obras e artistas, os impactos nos contextos sócio-culturais em que habitam e as influências trazidas pelos processos de comercialização e musealização de tais produções culturais. A produção artística separada de seu contexto originário permite ser vista e sentida de modos diferenciados. As obras de "arte popular" são inseridas em uma nova perspectiva de legitimação, valores institucionais e de mercado que não era prevista e/ou percebida inicialmente por muito de seus autores. A inserção destes artistas populares num mercado de massas não significa sua incorporação à "indústria cultural", mas a sua inserção num mercado capitalista periférico que atribui prestígio ao produtor, divulga sua obra e produz

condições de vida para manter sua produção. A dissertação foi teórica e metodologicamente inspirada nas idéias de Gramsci. Utilizamos bibliografia recorrente, documentos institucionais e parte de um acervo que reunimos ao longo de dez anos de trabalho na instituição.

Palavras-chave: Museologia, Patrimônio, Arte Popular, Identidade, Tradição e Mercado.

BAIA, Luiz César dos Santos. **Gallery of the Popular Artist: tradition, identity, market.** 2008. Dissertation (Master). Graduate Program in Museology and Heritage, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. Supervisor: Nilson Alves de Moraes.

ABSTRACT

The dissertation approaches the context and the discourse produced by the Gallery of the Popular Artist (Sala do Artista Popular – SAP) at the National Center of Folklore and Culture (Centro Nacional de Folclore e Cultura), as well as the process of production of sense that lies at the base of the identity frameworks which define the ‘popular artist’, in the contemporary Brazilian socio-cultural universe. The proposal includes a reflection about the category ‘popular art’, in its essential relationship with the concepts of tradition, identity and market. In analyzing the different procedures and strategies of exhibition at SAP, we have put under quest the different logics which lie behind the exhibitions, as well as the market perspectives of the artistic production – which involves a production originated in culturally diversified regions. All such perspectives turn SAP into one of the institutional spaces of key importance for observation and analysis of the demands, transformation, conflicts and tensions which involve material and symbolic perspectives of the artists and of ‘popular art’ in Brazil. We think SAP as a cultural institution, and culture as a process and a way of understanding the know-how of popular classes, aiming at understanding the relationships established between the constitution of identities and the possibilities of social change. Their institutional activities and the performance of their professionals create the necessity of a reflection over the significance of the different displacements of works and of artists, their impact into the socio-cultural contexts where they live and the influences brought by the processes of commercialization and musealization of those cultural products. The artistic production, separated from its original context, may be seen and felt in different ways. The ‘popular artworks’ are part of a new perspective of legitimacy of institutional and market values, not originally expected and/or perceived by many of their authors. The insertion of the popular artists in the mass market does not signify their incorporation to the “cultural industries”, but their insertion in a capitalist peripheral market, which attributes

prestige to the producer, diffuses their artwork and produces living conditions to maintain their production. The dissertation has been inspired, in method and theory, in the ideas of Gramsci. We have made use of recurrent bibliography, institutional documents and of part of a collection organized throughout ten years of work in the institution.

Keywords: Museology. Heritage. Popular Art. Identity. Tradition and market.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CNDA – Conselho Nacional de Direito Autoral

CNA – Conselho Nacional de Cinema

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNF – Comissão Nacional de Folclore

CNRC – Centro Nacional de Referências Culturais

CODEVALE – Companhia de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

IBECC – Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura

DPI – Departamento de Patrimônio Imaterial

ICOM – *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

ICOFOM – *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

ICOFOM LAM – Organização Regional do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) para a América Latina e o Caribe

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

INF – Instituto Nacional de Folclore

IPHAN – Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

FMI – Fundo Monetário Internacional

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins

MEC – Ministério de Educação e Cultura

MINC – Ministério da Cultura

MHN – Museu Histórico Nacional

PACA – Programa de Apoio a Comunidades Artesanais

PCH – Programa de Cidades Históricas

PNC – Plano Nacional da Cultura

SAP – Sala do Artista Popular

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TFP – Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

	Pág.
Introdução	1
Cap. 1 Sala do Artista Popular e suas lógicas: cenários e conjunturas	7
Cap. 2 Da tradição e identidade ao mercado: desafios de um espaço etnográfico	45
Cap. 3 Por outro modelo de mediação possível: tensões e conflitos entre arte popular e mercado	81
Considerações Finais	108
Referências Bibliográficas	114
Anexos	126

*"O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza,
porém, desviamos-nos dele.
A cobiça envenenou a alma dos homens, levantou
no mundo as muralhas do ódio e tem-nos feito marchar
a passo de ganso para a miséria e os morticínios.
Criamos a época da produção veloz, mas nos
sentimos enclausurados dentro dela.
A máquina, que produz em grande escala,
tem provocado a escassez.
Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos;
nossa inteligência, empedernidos e cruéis.
Pensamos em demasia e sentimos bem pouco.
Mais do que máquinas, precisamos de humanidade;
mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura!
Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo estará perdido".*

(Charles Chaplin, em discurso proferido no final do filme O grande ditador)

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

“Enquanto necessidade ontológica a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã”. (FREIRE, 1992)

A presente dissertação é vinculada ao projeto As Comunidades Imaginadas - Cultura, Sociedade e Patrimônio Simbólico, coordenado pelo prof. Dr. Nilson Alves de Moraes, no âmbito da linha de pesquisa Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST – do Ministério da Ciência e Tecnologia.

Objetivei analisar o processo de produção de significados e sentidos que embasam os quadros identitários do denominado “artista popular” no universo sócio-cultural contemporâneo brasileiro, a partir dos diferentes processos e estratégias de cunho expositivo da Sala do Artista Popular – SAP – ¹ do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –. ² Tal proposta me levou refletir a cerca da categoria “arte popular”, em sua vinculação essencial com os conceitos de Tradição, Identidade e Mercado.

Esses conceitos – que constituem tema central para as análises a serem feitas nesta dissertação – são construídos sobre categorias problemáticas as quais é difícil discorrer sem cair em armadilhas conceituais, que podem comprometer as análises de qualquer trabalho acadêmico. Tanto quanto em outras categorias como arte e artesanato, folclore e cultura popular, museologia e patrimônio, pois há um debate intelectual e político com distintos desdobramentos, não existindo consenso entre muitos autores e instituições consagradas que estudam esses temas.

Dessa forma, a idéia é delimitar práticas e campos de saber envolvidos, aplicados ao tema específico, evitando formas de instrumentalização e redução que as metodologias das ciências sociais plasmaram de um positivismo influente, fonte de legitimações discursivas que partilha o seu modelo.

Durante o processo de análise procurei alternativa possível de encadeamentos metodológico deste trabalho, a partir das condições prévias conhecidas e assumidas.

¹ A SAP é um espaço de difusão da “arte popular” brasileira onde são realizadas mostras de curta duração acompanhadas da comercialização de objetos produzidos por artistas de diferentes partes do Brasil. Além disso, pesquisa, adquire (coleta), conserva, documenta através de um catálogo etnográfico e divulga as evidências materiais e os bens representativos do homem e da natureza.

² O CNFCP, denominado Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada em 1958, anteriormente à sua incorporação a FUNARTE no ano de 1980, em decorrência da Lei nº. 6312, de dezembro de 1975, hoje, um órgão vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN -, possui uma longa tradição no que se refere às preocupações e ações sistematizadas no campo da cultura material popular.

A SAP é nosso objeto de pesquisa. A idéia foi pensá-la como uma instituição de cultura e cultura como processo e um modo de compreensão e fazer das classes populares. Considerando a análise construída por Bourdier sobre a cultura, em termos de bens, de produção, de mercado e a partir desse olhar busquei perceber qual a relação estabelecida entre a construção de identidades e as possibilidades de mudança social, tendo como referência o conceito de campo, a teoria da prática/habitus, as idéias sobre reprodução cultural, capital cultural e simbólico (BOURDIER, 2003).

O universo da Arte Popular é fecundo e está em permanente movimento. Atravessa todos os recantos e imagens da nossa imaginação e em seu rastro traz à memória, tradições, inventa temas, colhe novidades no repertório da vida cotidiana, transforma com suavidade e leveza o patrimônio de muitas gerações.

No Brasil, sua vitalidade nos lança a campos ilimitados: da viola caipira e do cancionero aos folguedos; da literatura de cordel às invenções e bricolages; das festas profanas aos rituais religiosos; enfim, dos saberes aos fazeres. Envolvem uma gama variada de representações, realizada por pessoas que criam obras nas quais se reconhecem valores estéticos e artísticos. Obras que encontram sentido e revelam aspectos da cultura e do contexto de onde se originam.

Seus autores são gente do povo – qualificativo que aqui indica mais do que a origem sócio-econômica de um grupo – remetendo a um conjunto de valores que identifica um modo de ser, de criar e transformar a partir do que se tem em seu meio ambiente, de iluminar valores identitários, de incentivar aspectos do pensamento coletivo.

Orientado pela dupla referência – histórica e política –, mas entrecruzando outras não menos importantes – antropológica e sociológica –, esta pesquisa, embora tenha como ponto de partida uma situação concreta, é um esforço acadêmico cuja pretensão é oferecer uma leitura diferente daquela vivenciada no cotidiano pelo autor e pelos demais envolvidos no trabalho institucional. Há o empenho em apresentar e analisar as práticas, estruturas e processos presentes no âmbito da SAP –, do CNFP, considerando o envolvimento das categorias tradição, identidade e mercado, discutidos no mundo acadêmico, principalmente, a partir dos anos 80.

Esta escolha teve como base o meu exercício profissional ao longo de 10 anos no CNFCP, mais precisamente, nos últimos 05 anos quando assumi a responsabilidade pelo espaço permanente de comercialização da SAP. Por suas características e funções, é um espaço institucional de particular importância para observação e análise das demandas, transformações, conflitos e tensões envoltas nas perspectivas materiais e simbólicas do artista e da "arte popular" no Brasil e se constituiu como parte do processo de preservação da cultura material oriunda das classes populares.

Considerando a arte como um fenômeno total - social, econômico, cultural e estético –, proponho uma discussão sobre obras, artistas em torno da produção artística popular e de seu deslocamento – quase sempre ambíguo e, por vezes, confuso e conflituoso – em direção ao sistema estabelecido do mercado de artes plásticas brasileiras. E uma análise sobre a construção coletiva de outros processos de mediação que não estejam submetidos ao mercado, uma vez que a questão, a rigor, não está na relação com o mercado, mas no processo de submissão e de que mercado se trata.

Nesse sentido, serão analisados aspectos das representações das exposições de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC –, cujas reelaborações, ao longo dos seus 40 anos, estabelecem mudanças fundamentais no espaço enquanto instrumento de difusão da produção material das culturas populares, considerando que a SAP segue a mesma lógica. Este contexto de inovações introduz elementos que auxiliam na compreensão dessa produção, na assimilação desses produtos e instaura diferenças quanto à forma e participação do visitante. O conteúdo tem sua representação condicionada a um produto final que exclui as singularidades e idiossincrasias de seu processo construtivo.

Será, dessa forma, privilegiada uma análise que entrelace questões nacionais a estruturas e processos mais amplos em detrimento das especificidades constituintes do processo de construção da SAP, embora eu considere fundamental a sua constituição singular e histórica, bem como a do CNFCP.

A incorporação de elementos intrínsecos ao campo específico da museologia e do patrimônio, que rompem fronteiras nacionais, assim como as transformações nas esferas econômicas, políticas e sociais, que também não se restringem ao cenário nacional, será igualmente privilegiada.

A dissertação foi teórica e metodologicamente inspirada nas idéias de Gramsci (1979, 1987, 1989, 1995). O pensamento Gramsciano me leva a percepção que espaços, tais como a SAP, podem transformar-se em uma arena privilegiada onde as classes subalternas organizam as suas associações, articulam as suas alianças, confrontam projetos ético-políticos e disputam predomínio hegemônico.

Ressalto que a natureza deste tema não se inscreve num único domínio e revela as disputas, estratégias e discursos em luta na cultura no esforço em imprimir uma orientação ideológica, política, social e cultural. Trata-se então, segundo Gramsci, “de uma luta de hegemonias políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo finalmente uma elaboração superior da própria concepção do real” (GRAMSCI, 1995. p. 341).

A opção por pesquisar a presença do fenômeno da hegemonia, tal como postulado por Gramsci (1995), é norteada pela fundamentalidade de que se reveste a representação

da arte popular bem como nas ações voltadas à construção, gestão e difusão da informação no ambiente expositivo da SAP e no seu uso social.

Este um estudo é interdisciplinar, tendo como referência permanente a interlocução entre a Museologia e o Patrimônio mediada pela Ciência Política, História, Antropologia e a Sociologia. A rigor, é um estudo exploratório que, segundo Gil (1996):

"têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: a) levantamento bibliográfico; b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e c) análise de exemplos que 'estimulem a compreensão'" (GIL, 1996, p.46).

Adotei aqui procedimentos metodológicos de cunho qualitativo em face do tipo de abordagem permitir uma verticalização "[...] no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações" (MINAYO, 1995, p. 22). Além da revisão de literatura, optei, quanto a esses procedimentos, pela pesquisa documental.

No entanto, a abordagem qualitativa faculta a realização de entrevistas abertas ancoradas em roteiro prévio. As amostras assim coletadas permitem caracterizar as múltiplas e heterogêneas características de que se revestem as práticas de representação da obra de arte popular por parte dos atores envolvidos no processo. Nas abordagens qualitativas, segundo Minayo (1994), a entrevista é:

"instrumento privilegiado de coleta de informações para as ciências sociais é a possibilidade da fala ser reveladora de condições estruturais, de sistema de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles) e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, sócio-econômicas e culturais específicas" (MINAYO, 1994, p. 108).

A dissertação é apresentada considerando um recorte cronológico compreendido entre os anos de 1983 a 2008, período de 25 anos de existência da SAP, permeado por significativas mudanças conceituais e políticas no âmbito da sociedade brasileira e,

conseqüentemente, nas práticas, estruturas e processos presentes no seu universo expositivo.

Apresenta-se dividida em três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. O primeiro capítulo traça os cenários e conjunturas que permearam a origem da SAP, bem como sua construção, pautado na compreensão que se trata de um processo cuja lógica é herdeira de um longo período de disputas políticas pela construção de narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas no campo da cultura popular. Além de sintetizar o desenvolvimento, conceitos e funções pertinentes ao campo destacando a complexidade de sua classificação e atribuições.

No segundo são abordados noções acerca dos desafios em espaços etnográficos, considerando a função social da SAP como parte do processo de preservação da cultura material oriunda das classes populares e os conflitos e tensões que aí se encerram.

Nesse sentido, busca-se analisar as práticas, estruturas e processos presentes no âmbito da SAP, a partir dos programas e projetos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –, uma vez que a SAP é um deles. Essa análise envolve necessariamente a relação desses programas e projetos com o “mercado”.

No capítulo três, considerando que a ambiência da SAP instaura a necessidade de uma abordagem sobre o papel de mediação entre os artistas populares e o “mercado”, se privilegiará uma análise do processo de produção de significados e sentidos que embasam a produção material das classes populares e dos quadros identitários do denominado “artista popular”. Apresento a hipótese de uma ação política alternativa à consagrada no seu papel de mediação, procurando trazer subsídios para uma possível mudança desse papel.

A questão central é que o Estado nacional é representado como um território harmônico. Suas práticas de preservação privilegiam, historicamente, os símbolos que enaltecem a nação, legitimando o discurso das classes dominantes, dissimulando tensões e conflitos manifestos no interior dos grupos envolvidos, e mesmo entre eles, e mantém as diferenças e desigualdades sociais fora dos acervos oficialmente protegidos, consagrando-as em zonas de sombras, silêncios e esquecimentos.

Todo esse processo, por certo, não dá de forma harmônica. E exige que o Estado assuma sua função constitucional e assegure políticas que superem esse fosso de desigualdades e que os grupos envolvidos, na SAP, e não só nela, exijam outro modelo de mediação possível a partir da compreensão dos museus e patrimônios como constituintes do processo de transformação social.

CAPÍTULO 1

Sala do Artista Popular e suas lógicas: cenários e conjunturas

Sala do Artista Popular e suas lógicas: cenários e conjunturas

“Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista; simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão” (ANDRADE, 1976).

A Sala do Artista Popular – SAP – foi inaugurada em maio de 1983³, pela escritora, poeta e historiadora da arte Lélia Coelho Frota, uma das maiores especialistas em cultura popular no Brasil, quando dirigiu o Instituto Nacional de Folclore – INF –, hoje, denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –, órgão vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN – no Rio de Janeiro.⁴

Para Frota, “a idéia era pagar transporte, hospedagem e alimentação e levar os artistas dos estados brasileiros à sala para vender, sem pagar comissão a ninguém, e deixando uma peça para o museu” (FROTA, 2007). A priori, parece um objetivo menor. No entanto, expressa a preocupação constante de Frota em garantir as condições necessárias para a sobrevivência do artista popular, com e pela sua arte, no sentido de evitar, dessa forma, a exploração do seu trabalho pelos “atravessadores da arte” que compram seus trabalhos, exigindo preços aviltantes, para revendê-los a um “mercado” que “valoriza” o “exótico”.

O olhar da criadora vai além do “valor de troca” da obra. Importa o reconhecimento do trabalho artístico do autor e o valor estético que imprime às suas obras. Frota (*Idem*) revela esse reconhecimento ao responder a pergunta feita por Riccardo Gambarotto, em entrevista concedida à Revista Raiz, sobre que distinção faria entre arte popular, arte acadêmica e arte erudita e se essa segmentação toda faz sentido:

“Prefiro segmentar antes de tudo pela qualidade plástica. Depois, por um estilo reconhecível. Digo de determinadas obras que são de fonte popular, porque assimilaram muito da origem de seus autores. No mais, eles são híbridos culturalmente, como são também os outros artistas. Tarsila, quando faz o *Abaporu*, Rubem Valentim, quando trabalha sobre

³ Ressalta-se que se trata de um ano emblemático uma vez que se vive uma crise econômica e política com a falência do “milagre econômico” e do modelo autoritário encarnado em Governos Militares; No Brasil e na América Latina observa-se, durante a década de 80, o fortalecimento dos movimentos sociais tanto quanto uma mudança dos paradigmas nos conceitos de cultura sob a ótica da antropologia.

⁴ Lélia Coelho Frota foi Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan; Diretora do Instituto Nacional do Folclore, da Funarte; Diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; foi, ainda, Curadora das representações brasileiras das Bienais de Veneza de 1978 e 1988; Curadora da mostra Brasil, Arte Popular Hoje para o Projeto França-Brasil, exposta no Grand Palais, Paris, em 1987, durante a gestão do ministro Celso Furtado na pasta da Cultura. Autora de um dos mais importantes livros que trata da arte popular no Brasil por representar de abordagem inédita para o tema, o Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século XX, um volume de 440 páginas, ricamente ilustrado, realizado a convite de Heloísa Buarque de Hollanda e recém-lançado pela editora Aeroplano.

aqueles símbolos dos orixás, estão misturando culturas. A grande riqueza do Brasil são essas fronteiras ondulantes, que se interpenetram, essa mestiçagem permanente [...]Poria, uma Tarsila, uma Rubem Valetin e um Louco da Bahia na mesma parede, não só eu. S. Dillon Ripley, grande erudito e diretor do Smithsonian na época áurea do instituto, já dizia na década de 60 que todas essas manifestações – as artes tribais, por exemplo –, por sua qualidade, tinham de ser colocadas no mesmo espaço museológico que quaisquer outras, nos mesmos espaços da produção renascentista ou contemporânea, com o aval da crítica dos museus e da cultura hegemônica.” (FROTA, 2007)

Assim e com esse espírito a SAP foi criada e 25 anos depois se mantém e ainda permeada pelas contradições, conflitos e tensões que envolvem as produções artísticas oriundas das classes populares.

O historiador James Clifford (1994) ao usar o conceito “moderno sistema arte-cultura” explica as mudanças na classificação de objetos como resultados de processos sociais fundados de determinados valores ideológicos, em que arte e cultura se constituem a partir de “domínios mutuamente afirmativos de valor”, que revelam essas contradições, conflitos e tensões.

O depoimento de Manuel Eudócio (2005) a Guacyra Waldec (2005), por ocasião da exposição Manuel Eudócio: patrimônio vivo, realizada na SAP em 2005, demonstra a consagrada oposição artesão/artista, por exemplo, desmistificada por Mário de Andrade, como mostro na epígrafe deste capítulo. Eudócio afirma que:

“O artesão mexeu com uma coisinha da arte, fez aquela coisa ali, é um artesão. Agora, para passar para artista, é meio difícil ele só com uma coisinha, assim, bagaginha, ser um artista. Aí, eu me considero, assim, [como] o povo diz uma artista. E tudo, além de eu fazer, de eu criar. Mas só que não posso, vamos dizer assim, de eu criar uma peça e não criar mais uma. Porque tudo que eu faço...: “olha, que quero ter essa peça...” Porque o artista mesmo ele só faz uma coisa e não faz mais. Mas esse tipo de artista sofre muito” (EUDÓCIO, 2005).



Figura 1 - SAP Nº 126 - Manoel Eudócio: Patrimônio Vivo - 11/08/2005 a 19/09/2005; Foto: Francisco Costa.

O CNFCP, hoje identificado com a conceituação e as maneiras de pesquisar propostas pela Antropologia, segue dedicando-se a documentar e interpretar os modos de ser e as formas de expressão dos diversos grupos que compõem nossa sociedade, movido pela mesma pergunta original que motivou Luís da Câmara Cascudo⁵, entre outros intelectuais, ao longo de uma vida de trabalho: afinal, quem são os brasileiros?

O próprio Museu de Folclore Edson Carneiro – MFEC –⁶ chama a atenção do visitante para esta questão quando o recebe da seguinte forma:

“Mas, afinal o que é o homem brasileiro? O mito das três raças – índios, negros e brancos – é pouco para falar sobre um povo e sua capacidade de misturar ou fazer conviverem, com diferenças e hierarquias, muitas tradições culturais. Na terra que cultiva o doce, na festa que colore as roupas, nos tachos que atizam a fome, nos cantos que celebram a vida e lamentam a morte, na fé que ora nos leva ao terreiro de candomblé ora na igreja, os brasileiros se encontram, se igualam e se distinguem. Das nações indígenas que vivem aqui de longa data, das muitas áfricas para cá trazidas, de portugueses, alemães, turcos, libaneses, italianos, japoneses e

⁵ Luís da Câmara Cascudo nasceu em 30 de dezembro de 1898, em Natal, Rio Grande do Norte. Viveu parte da infância no sertão nordestino, que foi, mais tarde, o cenário de seu primeiro trabalho de pesquisa, *Vaqueiros e Cantadores*, iniciado em 1922 e publicado em 1939. Em 1918 começou a trabalhar como jornalista, assinando duas sessões diárias nos jornais ‘A Imprensa’ e ‘A República’. Estudou Medicina, mas desistiu antes de concluir o curso. Ao formar-se em Direito, Cascudo já havia publicado seus primeiros livros, sobre história e literatura do Rio Grande do Norte conciliando, desde cedo, a pesquisa e o trabalho de escritor, tradutor e professor. Lecionou História e Música na Escola Normal e Direito Internacional na Universidade do Rio Grande do Norte. Exerceu, também, diversos cargos públicos. Foi fundador da Sociedade Brasileira do Folclore, em Natal, e participou dos encontros organizados, nos anos 50, pela Comissão Nacional de Folclore, colaborando na elaboração da Carta do Folclore Brasileiro (1951). Casado com Dália Freire, a quem chamava de ‘rosa sem espinhos’, e teve dois filhos. Sua casa em Natal foi, durante anos, ponto de encontro de estudantes e de pesquisadores. Faleceu em 30 de julho de 1986.

⁶ O MFEC foi criado em 1968 pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

muitos outros que também chegaram, em épocas diversas e por motivos vários, se faz a expressão ímpar de um povo plural” (MEFEC, 1994).

No entanto, ao debruçar um olhar mais atento, observa-se que não há sequer um questionamento sobre o pensamento racista adotado como justificativa para a intervenção dos colonizadores/conquistadores europeus, primeiro os portugueses, depois franceses e holandeses, no caso do Brasil, ingleses e espanhóis, no caso do restante das Américas. Todos “superiores/civilizados” comparados com o povo “bárbaro/primitivo” das colônias. O que aponta para um espaço reificado.

Destaco que as tentativas de respostas para a questão demonstram, com certa clareza, que a natureza deste tema não se inscreve num único domínio e revela disputas, estratégias e discursos em luta na cultura no esforço em imprimir uma orientação ideológica, política, social e cultural.

Com efeito, Câmara Cascudo foi integralista e coordenador desse movimento no nordeste,⁷ foi também monarquista e manteve relativa proximidade com o movimento *Tradição Família e Propriedade*⁸ e com militares influentes no regime de 64, o que revela o perfil de um intelectual bastante conservador.

A função de existir do intelectual, segundo Gramsci, é a de organizar sua classe, produzindo textos e/ou ações para interpor seu conhecimento com estratégia e/ou análise dos contextos nos quais está inserido (GRAMSCI, 1991). O autor chama atenção para a relação entre “nacional” e “popular” e mostra que a definição de cultura nacional não deve se restringir à literatura narrativa, mas ampliar-se a outras formas de expressão (*Idem*). Da mesma forma que Gramsci (*Ibidem*), Mikhail Bakhtin (1987), por seu turno, entende a produção dos textos literários como produção intelectual na forma da interdiscursividade. Dessa forma, tanto Gramsci (*Id. ibidem*) quanto Bakhtin (*Idem*) percebem que a apropriação de elementos de representação de classes populares serve de base para projetos que visam à manutenção da hegemonia política pelas classes economicamente dirigentes.

O processo de construção do Estado nacional brasileiro e da formação do povo brasileiro é, sem sobra de dúvida, um bom exemplo do que afirmam os autores.

⁷ A formação do movimento integralista brasileiro deu-se no início da década de 1930, sob a liderança do escritor e jornalista Plínio Salgado. Em outubro de 1932, o escritor divulgou o *Manifesto de Outubro*, propondo a formação de um grande movimento nacional. O movimento registrou-se sob a denominação de Ação Integralista Brasileira – AIB –. Influenciada pelos movimentos fascistas europeus, a ABI priorizava a arregimentação de militantes e seu enquadramento em uma estrutura hierárquica, logrando rápido crescimento, ascendente até a decretação do Estado Novo em novembro de 1937. Salgado afirmava-se Chefe Nacional do movimento e todos os demais membros tinham que jurar obediência às suas ordens, sem discussão. Ver TRINDADE, Hégio. **Integralismo: O fascismo brasileiro da década de 30**. Porto Alegre: Difel/ UFRGS, 1979.

⁸ Movimento liderado por de Plínio Corrêa de Oliveira, que fundou, em 1960, a Sociedade Brasileira de Defesa da *Tradição, Família e Propriedade* – TFP –, organização ultra-conservadora cujo o objetivo principal é a defesa da propriedade privada e a radicalização dos dogmas das Igreja Católica.

No século 19, a construção do Estado nacional foi levada em curso muito pela força da guerra. A expansão agropastoril, por exemplo, em territórios indígenas, fez parte dessa construção. Novas áreas foram ocupadas, novos territórios incorporados, demarcando novas fronteiras, marcando a presença do Estado nacional nesses territórios (PRADO, 1997).

A ocupação de territórios indígenas, a modernização e as idéias de europeização foram práticas que marcaram, de forma geral, a sociedade nacional no século 19. Nesse século ocorreram também profundas transformações nos níveis econômicos, sócio-cultural, político-administrativo do país. Transformações estas que moldaram as principais características do povo brasileiro atualmente (*Idem*).

Com efeito, um povo ⁹ cuja trajetória, desde a sua formação até os dias de hoje, tem possibilitado o encontro e a combinação de tradições culturais diversas, recriadas em combinações novas. A história desses encontros e recriações é marcada por conflitos e contradições.

Ainda hoje, ensina-se nas escolas e difunde-se nos meios de comunicação que o povo brasileiro é “o resultado da junção de representantes de três raças: o branco, o negro e o índio”. Algo que já foi descrito, por vários autores, como inadequado para explicar nossa formação social e cultural e que, a rigor, se trata de um mito, da “fábula das três raças” (DAMATTA, 1987. p. 58 – 85).

Freire (2003) destaca que:

“Muitos historiadores dedicados ao estudo do período colonial nos falam da dificuldade de comunicação que os primeiros africanos encontravam quando escravizados e trazidos para a colônia. Eles pertenciam a diferentes sociedades tribais, que viviam em diferentes locais da África – Costa Ocidental, Costa Austral e Costa Oriental – e falavam línguas distintas. O colonizador os igualava, denominando-os todos ‘negros’, vendo-os como objeto/mão-de-obra e não como indivíduos dotados de uma história e de valores próprios dos diferentes povos dos quais se originavam. Um negro norte-africano não era igual ao negro do centro do continente ou ao negro sul-africano. O que chamamos de cultura afro-brasileira é o resultado das vivências de africanos de diferentes sociedades, que aqui se encontraram, combinaram e recriaram distintas

⁹ A noção de povo será considerada neste trabalho a partir das contribuições dos marxistas que, em primeiro lugar, negaram a existência de uma essência geral do povo; em segundo lugar, constataram que o povo não forma um todo homogêneo e está dividido em classes, frações de classe e categorias sociais em constante disputa. A existência das classes e da luta entre elas impõe dificuldades às teses idealistas sobre o caráter nacional de um povo. Estas tendem pensar o povo de maneira homogênea, sem contradições significativas. Cf. SODRÉ, Nelson Werneck – Quem é o povo no Brasil? In *Introdução à Revolução Brasileira*, Ed. Civilização Brasileira, 3ª edição, RJ, 1967.

tradições, hoje revividas e atualizadas por seus descendentes” (FREIRE, 2003).

Em relação aos índios, hoje, são cerca de 200 sociedades, cada qual com sua língua, seu modo de agir e de pensar, sua política, suas regras sociais, sua ética, seus rituais.

O colonizador também os igualava no nome – índios –, mas explorou suas diferenças. E, assim, os portugueses aliaram-se aos Tupiniquins, enquanto no Rio de Janeiro os franceses se aproximaram dos Tamoios. Esses povos indígenas se enfrentaram na disputa dos territórios que os europeus haviam invadido (*Idem*). Ressalta-se que as sociedades indígenas brasileiras, ainda hoje, lutam pelo reconhecimento de suas identidades e necessidades específicas, como a demarcação de territórios onde possam viver: cada uma a seu modo.

A autora afirma, ainda, que “o mesmo podemos dizer a respeito dos brancos europeus, nossos colonizadores: portugueses, espanhóis, franceses e holandeses” (*Ibidem*). Mais tarde, no final do século 19 e início do século 20, cerca de 4 milhões de imigrantes, subsidiados pelo governo brasileiro, vieram trabalhar em culturas agrícolas no estado de São Paulo e no sul do país para atingir vários objetivos entre eles, a substituição na lavoura do braço escravo pela mão-de-obra assalariada, a constituição de uma classe média até então praticamente inexistente no país, a ocupação e a posse de espaços vazios, alargando dessa forma as fronteiras físicas do poder central e os limites da expansão da civilização ocidental. Mas, principalmente, por uma questão ideológica: era preciso estimular a imigração estrangeira, sobretudo a europeia, visando-se ao branqueamento do Brasil, pois a população branca era suplantada, numericamente, pelos negros e mulatos. Muitos desses imigrantes vinham do campo, outros da cidade. Tinham experiências vividas em culturas diferentes, portanto, conhecimentos distintos. Uns eram católicos, outros protestantes, outros, ainda, seguidores do judaísmo e do islamismo.

Ao contrário do discurso do poder, assumido como verdadeiro por muitos segmentos da cultura, da arte e do pensamento acadêmico, afirmo, então, que o povo brasileiro é pluricultural e multiétnico, desde os primeiros tempos. Não havia como não há atualmente, uma única cultura branca, outra negra e outra indígena. Brancos, negros e índios diferiam uns dos outros, e cada um desses grupos tinha suas diferenças internas. No entanto, a diversidade cultural que é apresentada pelo Estado Brasileiro em face de sua intrínseca ligação com as elites tende a manter uma zona de sombra sobre esta questão. No caso do Brasil, ainda hoje, com uma remota perspectiva de mudança, é a cultura ocidental ou eurocêntrica que detém os instrumentos de “valorização” dessa diversidade a partir de propostas de “inclusão” dos que não têm acesso a essa cultura. Sem contemplar, no

entanto, às comunidades detentoras dos saberes e fazeres tradicionais a oportunidade de construir seus próprios instrumentos para avaliar os conhecimentos ocidentais hegemônicos.

Para Freire,

“a história que nos contam sobre nossa formação, apelidada pelo antropólogo Roberto DaMatta de ‘fábula das três raças’, procura apagar essas e outras diferenças, reduzindo-as a um punhado de “contribuições de cada raça”, das quais se teriam originado as “qualidades do povo brasileiro”. Uma fábula cor-de-rosa que foi incluída nos currículos escolares nos anos 60 e 70, período em que sucessivos governos se esforçaram por difundir a imagem de um Brasil integrado, coeso, cujo povo se constituiria numa unidade harmoniosa. Na realidade, contudo, multiplicavam-se os conflitos resultantes da ocupação do interior do país, das diferenças políticas, ideológicas, culturais e sociais que sempre caracterizaram o povo brasileiro.” (FREIRE, 2003).

Dessa forma, o presente estudo envolve categorias complexas para as quais não existe consenso entre autores e instituições consagradas que pesquisam esses temas. Folclore e cultura popular, por exemplo, para folcloristas e antropólogos parece representar domínios diferentes, enquanto para a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO –, são consideradas denominações equivalentes.

O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms em 22 de agosto de 1846.¹⁰ O termo identificava um campo¹¹ de estudos: o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e substituía outros, que eram utilizados com o mesmo objetivo – “antiguidades populares”, “literatura popular” (VILHENA, 1997).

Este campo de estudo, entretanto, foi sendo construído ao longo do tempo, variando de acordo com o momento histórico de cada época. Segundo Cavalcanti (2000),

“os estudos de folclore são parte de uma corrente de pensamento mundial, cuja origem remonta à Europa da segunda metade do século 19. Ao mesmo tempo em que procuram inovar, esses estudos são herdeiros de

¹⁰ Folclore é uma palavra de origem inglesa que significa “o saber tradicional do povo”. Ela foi sugerida e utilizada pela primeira vez em uma carta do arqueólogo inglês William John Thoms dirigida à revista londrina *The Atheneum*, publicada em seu número 982 no dia 22 de agosto de 1846, que ficou consagrado como o Dia do Folclore.

¹¹ Para efeito deste trabalho tomamos a noção de campo na acepção de P. Bourdieu. A visão bourdieusiana de campo é uma descrição do espaço social onde as relações entre agentes sociais se dão e se estabelecem. Esta descrição vê o campo “ao mesmo tempo como campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas no interior dos qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição no campo de forças, contribuindo assim para a sua conservação ou a transformação de sua estrutura” Cf. BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987

duas tradições intelectuais que se ocupavam anteriormente da pesquisa do popular: os Antiquários e o Romantismo. Os Antiquários são autores dos primeiros escritos que, nos séculos 17 e 18, retratam os costumes populares. Colecionam e classificam objetos e informações por diletantismo, e acreditam que o popular é essencialmente bom. O Romantismo, poderosa corrente de idéias artísticas e literárias, emerge no século 19 em associação com os movimentos nacionalistas europeus. Em oposição ao iluminismo, caracterizado pelo elitismo, pela rejeição à tradição e pela ênfase na razão, o Romantismo valoriza a diferença e a particularidade, consagrando o povo como objeto de interesse intelectual. O povo, para os intelectuais românticos, é puro, simples, enraizado nas tradições e no solo de sua região (CAVALCANTI, 2000. p. 74).¹²

O desenvolvimento dos estudos sobre folclore e cultura popular, no Brasil, “mantém relações estreitas com os debates no contexto intelectual europeu” a que se referiu Cavalcanti (*Idem*), encontrando naquelas duas tradições bases para conferir cientificidade aos trabalhos. Entre os intelectuais, considerados pioneiros desses estudos no país, estão Silvio Romero (1851-1914), Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945). Iniciados na segunda metade do século 19, tendo como referência a construção de uma identidade nacional, identificada, por exemplo, na obra de Silvío Romero.

No Brasil, segundo Ortiz (1994), o debate sobre a construção de uma identidade nacional girou em torno do caráter brasileiro, quando os intelectuais brasileiros sofriam a influência das teses "raciológicas" e evolucionistas, entre eles Silvío Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. A questão racial passava por uma discussão recorrente naquele momento.

Esse processo se mostrou profundamente pessimista e preconceituoso em relação ao brasileiro, caracterizado como apático e indolente por esses intelectuais, preocupados em explicar a sociedade brasileira através da interação da raça e do meio geográfico.

Em 1922, Gustavo Barroso cria o Museu Histórico Nacional, considerado, segundo Santos, como o estabelecimento de um marco que anunciava uma nova era de museus nacionais no Brasil, uma vez que o acervo deixava de ser constituído por elementos da natureza e passava a ser de objetos que representassem a história da nação. No entanto, privilegiando o legado da elite brasileira, assim como seus feitos históricos, mantendo a parte a participação popular (SANTOS, 2004).

¹² A crítica romântica da modernidade capitalista surge na Inglaterra, na França e na Alemanha com a filosofia das luzes e desenvolve com ela uma relação complexa, usualmente (ainda que nem sempre) de oposição; e, assim, o romantismo também se apresenta como uma radicalização, uma transformação/ continuação da crítica social do iluminismo. A oposição entre eles se acentua no curso do século XIX na medida em que a civilização industrial se impõe, mas a referência a um passado pré-capitalista ainda é muito forte. (CAVALCANTI, 2000; LÖWY e SAYRE, 1995)

Nesse mesmo ano acontece um divisor de águas com a Semana de Arte Moderna, de 1922, que busca raízes novas do nacional valorizando o que havia de mais “autêntico” no país, embora tendo como referência os movimentos culturais que acontecem na Europa.

Destaco que 1922 foi o ano de comemoração dos cem anos de vida política independente do país, apresentando-se como momento privilegiado para afirmação da nacionalidade por uma elite que vivia momentos de instabilidade do regime federativo implantado na Primeira República. Se a proclamação da República não logrou formar um imaginário coletivo que, segundo Carvalho, legitimasse o regime e, a um só tempo, fosse por ele legitimado, outros mecanismos e estratégias políticas para forjar esse patrimônio simbólico já vinham sendo implementadas desde o Império (CARVALHO, 1990).

Com efeito, progresso e civilização apresentam-se como processos, associando Império e República com o objetivo de superar o atraso herdado da situação colonial. No entanto, inseridos nas comemorações do centenário da independência, dissimulando as fissuras políticas e frustrações coletivas da mudança de regime, no movimento maior de construção da nação independente e de sua inserção no mundo moderno, valorizando o advento da república como etapa fundamental para essa inserção.

A comemoração do centenário estimulou a produção deste espaço de encenação da nação independente, entendida e festejada como uma nação moderna, configurando-se como “vitrine do progresso”. Um cenário público na qual foram reificadas as idéias e imagens de nacionalidade e da identidade nacional. Apresentava-se concretamente as esperanças e dissimulava-se a ilusão de um progresso, perseguido desde o fim da condição colonial. Finalmente, de acordo com o efeito de evidência de civilização que era grandemente amplificado pelas ressonâncias das exposições, havia sido alcançado com o advento da república (NEVES, 1986; MAGALHÃES, 2004).

Uma ocasião propícia para o poder constituído promover seu discurso utilizando-se da história como arsenal de imagens e símbolos na construção deste discurso celebrativo. Como expressa claramente o texto do Guia Oficial da Exposição, buscava-se construir a “imagem resumida do progresso que o país tem realizado nestes cem anos de vida livre, em todos os ramos de sua atividade” (GUIA, 1922). Esta “imagem resumida”, a rigor, compunha o espetáculo inventado pelo poder, fundado na premissa da inesgotável riqueza natural do país e na direção do processo civilizatório.

A rigor, o que se mostra é a existência do Estado-nação, sem contradições, sem processos, sem relações de poder, naturalizando/homogeneizando e cristalizando tais configurações, processo que se consagrou nas décadas de 20 e 30, configurando a idéia de nação brasileira que permanece até hoje apesar dos conflitos e tensões existentes no âmbito da sociedade brasileira.

Os modernistas, por sua vez, operam a lógica da afirmação da “brasilidade” que possibilitaria o acesso ao universal (MORAES, 1978, p. 195). Para o autor esse argumento se torna claro numa carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet:

"Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileiro o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para riqueza universal" (*Idem*, p. 52).

Entretanto, destaco que, de certo modo em oposição ao movimento modernista, objetivando a atualização da cultura brasileira em relação à europeia, é lançado, em 1926, o *Manifesto Regionalista*¹³ de Gilberto Freyre. Voltado para a preservação não só da tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada, consagra a máxima de que homem brasileiro só poderia ser apreendido “moldado pela paisagem” (INOSOJA, 1978). Os modernistas, segundo Freyre (1967):

“[...] se esmeraram [...] em renovações, aliás admiráveis, em setores eruditos da cultura. [...] o Movimento do Recife, sem deixar de incluir importações dessa espécie, empenhou-se também em, desde o seu início, pesquisar, reinterpretar, valorizar inspirações vindas das raízes telúricas, tradicionais, orais, populares, folclóricas, algumas como que antropologicamente intuitivas, da mesma cultura. Coisas cotidianas, espontâneas, rústicas, desprezadas pelos, em arte ou em cultura, sensíveis somente ao requintado e ao erudito. Coisas tidas como desprezivelmente arcaicas em arte úteis, ao mesmo tempo que decorativas. Algumas delas, como a do móvel e a da arquitetura doméstica, já adaptadas a ecologias e a tradições regionais. O caso também da arte da renda, da do bordado, da talha e o — escândalo, repita-se, para a época em que surgiu o movimento — da cozinha, do bolo, do doce, da bebida com sucos de frutas nacionais e regionais, a das batidas: quase tudo ainda feito em casa mas susceptíveis de industrializar-se sem perderem tais valores, até então tão desprezados, seus toques ou sabores caseiros” (FREYRE, 1967, p. 52).

¹³ O Manifesto Regionalista não teria sido publicado em 1926, mas sim em 1952, data em que Gilberto Freyre provavelmente o teria redigido. (INOJOSA, 1978). No entanto, o autor do Manifesto afirma que o texto foi lido em 1926, no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo realizado em Recife, e publicado em primeira edição em 1952. (FREYRE, 1967. p. 52)

Renato Ortiz (1980) observa que "enquanto o modernismo se vincula ao avanço da consolidação de uma burguesia urbana, Gilberto Freyre representa a dimensão de um poder aristocrático rural que se vê ameaçado. O conflito pode ser claramente descrito como a luta entre os intelectuais de uma ordem social que se faz ultrapassar pela história, e os intelectuais orgânicos de um novo tipo de sociedade que se constrói" (ORTIZ, 1980, p.13).

A consagração do mestiço como ente nacional, por seu turno, se dá a partir da reelaboração, feita por Gilberto Freyre na obra "*Casa grande e senzala*", publicada em 1933, com o deslocamento do conceito de raça para o de cultura:

"Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava no num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas ao serem reelaboradas, pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional." (Idem).

De certo modo, corroborando com essa consagração, encontro em uma das maiores contribuições para a compreensão do que significa ser brasileiro e o que o Brasil é hoje, e mesmo se somos ainda um povo na busca de uma de uma identidade, na considerada obra-prima de Darci Ribeiro, "*O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*", livro editado pela Companhia de Letras, em 1995, São Paulo, no qual o autor demonstra que somos um povo cujos desejos sofreram sempre o subjugo dos interesses das classes dominantes, marcado pelo massacre das nossas tribos e pela condição subumana impostas aos escravos negros, mas que ainda assim construiu a nossa etnia com uma legião de negros, mulatos e caboclos, caracterizada como uma das mais criativas do mundo. (RIBEIRO, 1995).

Nos anos pós-1930, através de ações e disputas estimuladas pelos intelectuais modernistas, que ocupavam lugares estratégicos do Estado, a área de atuação e o campo de estudos de folclore no Brasil acelerou-se.

Reginaldo Gonçalves (1996) identifica dois importantes períodos dessas disputas pelas quais “as políticas oficiais do patrimônio cultural do Estado brasileiro são culturalmente inventadas” (GONÇALVES, 1996, p. 37).

O primeiro deles inicia-se exato em 1937, ano marcado pelo estabelecimento do Estado Novo, através de um golpe de Estado, com o objetivo de implementar um projeto modernizador para o país e que, para isso, promoveu um “regime político autoritário em que as liberdades democráticas elementares foram abolidas” (*Idem*, p. 49).

Nesse contexto foi criada, em 1937, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – incorporando a proposta elaborada por Mário de Andrade, em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública, de implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Identificado com as discussões sobre identidade nacional dos anos de 1920, Capanema solicita ao poeta a elaboração de um anteprojeto para a preservação do patrimônio brasileiro. No documento proposto em 1936 – Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional –, Mário de Andrade lança as bases legais e administrativas, bem como teóricas da preservação do patrimônio no Brasil.

Na perspectiva de Mário de Andrade, patrimônio nacional constituir-se-ia de todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, neste caso, referindo-se a às obras de artistas, vivos ou mortos, que tenham alcançado “mérito nacional”, enquanto que a categoria “obras de arte aplicadas” contemplaria móveis, torêutica, tapeçaria, joalheria, decorações murais, etc. (CAVALCANTI, 2000, p. 37-47). Para o poeta o patrimônio nacional incluiria, ainda, a arte popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares, bem como a estrangeiros residentes no Brasil. As obras de arte deveriam pertencer a uma das oito categorias propostas: i) arte arqueológica, ii) arte ameríndia, iii) arte popular, iv) arte histórica, v) arte erudita nacional, vi) arte erudita estrangeira, vii) arte aplicada nacional, viii) arte aplicada estrangeira (ANDRADE, 1981).

Destaco que ao valorizar a arte em seu anteprojeto, Mário de Andrade apresenta segundo Fonseca (2005), uma concepção de patrimônio extremamente avançada para seu tempo, tendo a noção de arte como conceito unificador da idéia de patrimônio. Segundo Rubino (1991) o documento elaborado por Mário de Andrade aproxima-se mais de uma teoria da preservação do que texto de lei. A origem do trabalho de Mário é um dogma (no sentido religioso) no campo da preservação no Brasil, pois garantiu um tom de modernidade ao pensamento preservacionista ao propor apreender o patrimônio através do sentido que sua contemporaneidade lhe conferia. (RUBINO, p. p. 69-71; 103)

No entanto, o apoio de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Gustavo Capanema ao anteprojeto não foram suficientes para a sua efetivação, que perdeu lugar de proposta efetiva, ganhando posto virtual, de inspiração perene para o Serviço. De acordo com a

autora, Mário foi transformado em profeta e o anteprojeto em mito e meta. (RUBINO, p. p. 69-71; 103). Embora o entendimento de arte apresentado pelo poeta, o documento legal que de fato norteou as ações do SPHAN afastou-se desse conceito. Tem-se, então o Decreto-Lei n. 25 de 1937 (ANEXO I), que conforme o preâmbulo “organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (vide anexo II), como resultado de uma longa trajetória, cujos debates iniciaram nos primeiros anos de século XX.

A criação SPHAN fez parte do projeto político-ideológico dos anos de 1930 que visava à construção da nacionalidade através de referências simbólicas, impingindo unidade e impedindo qualquer feição pluralista da nação (CHUVA, 1998) e muda o quadro dos organismos voltados para a constituição de uma memória nacional, até então, catalisada pelo Museu Histórico Nacional – MHN –, que perdia essa função, exercida pelo Departamento de Monumentos Nacionais, responsável pela “proteção aos monumentos históricos e às obras de arte tradicionais do país” (MEC, 1991).

O “patrimônio nacional” foi considerado um dos meios de construção do imaginário político e social da nação, pela materialização no espaço de uma “história nacional”. Seguindo a perspectiva teórica de Nobert Elias, Chuva (1998, p.15) associa a invenção do “patrimônio nacional” como parte essencial na “sociogênese” do Estado no mundo moderno. O SPHAN se torna uma peça no conjunto de atos políticos implementados especialmente a partir de 1937, onde uma gama de tradições foi inventada, identificando, recorrentemente, Estado e nação, construindo uma “memória nacional”. (*idem*, p. 19).

Não por acaso, em 1942, Gustavo Barroso, ainda diretor do MHN, reclamava a falta de um museu para refletir a “nossa peculiaridade nacional”. Para Gustavo Barroso, a história do Brasil é uma construção das elites, mas a fonte da singularidade nacional está nas manifestações e tradições das culturas populares. E, assim, pensa a criação do “Museu Ecológico Brasileiro”, que não se materializa (GONÇALVES, 1996, p. 49).

Ressalto que, no campo da educação e da cultura, o Estado Novo utilizou como instrumento político e administrativo o Ministério da Educação e Saúde Pública para realizar as mudanças a que se propunha. Gustavo Capenema, segundo Gonçalves (1996, p. 40), “[...] um intelectual e político associado à elite intelectual mineira [...] desempenhou papel crucial na criação de instituições culturais e educacionais até o fim do Estado Novo em 1945”.

Na esteira desse projeto criaram-se, no âmbito Ministério da Educação e Saúde, outras pastas, além do SPHAN, voltadas para esse objetivo como, por exemplo, o “Instituto Nacional do Livro”, o “Serviço Nacional do Teatro” e o “Instituto Nacional de Cinema Educativo”, onde a prerrogativa do nacional permeava todas as ações.

No pós-guerra, a UNESCO recomendou a criação em seus países membros de organismos voltados para o conhecimento das culturas populares, tendo sempre como referência à busca pela “identidade nacional”.

O Brasil foi o primeiro a atender à Recomendação da UNESCO quando em 1947 criou a Comissão Nacional de Folclore – CNF – ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura – IBECC – do Ministério das Relações Exteriores, que resultou em amplo movimento a partir da criação de comissões estaduais e da realização de congressos em todo o país, mas, a rigor, se deu apenas um traço de continuidade a um conjunto de ações que eram valorizadas pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, nome que perdurou até 1983.

O período de institucionalização desse movimento, articulado pela CNF em torno do folclore, reuniu à sua volta nomes como Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Renato Almeida, Artur Ramos e Manuel Diegues Júnior, Vila Lobos, entre outros.

Os folcloristas, segundo Vilhena (1997), foram interpretes particulares da nacionalidade e a maioria deles buscava, na associação entre o “nacional” e o “popular”, a especificidade do folclore enquanto disciplina independente (*op.cit*). A história da constituição do Folclore como um campo de estudos em nosso país, teve, desde o início, por principal questão a definição de nossa identidade que, naquele momento, significava a preservação de elementos simbólicos materiais e imateriais de pertencimento de grupos e formas de manifestação.

Dentro do IBECC, a CNF, já vinculada a UNESCO, dirigida por Renato Almeida, organiza uma rede de comunicação e mobilização que, através das Comissões estaduais, permitia “ações locais em torno da pesquisa e da defesa do folclore” (*idem*, p. 33).

Com efeito, nos anos 30 e 40, operou-se o deslocamento do mundo rural para o mundo urbano industrial, com significativas repercussões em vários aspectos da vida do país. Do ponto de vista político a emergência do populismo ¹⁴, como recurso de poder, merece destaque uma vez o poder transformou o direito em favor ou benesse do Estado.

Em 1951 é realizado o I Congresso Brasileiro de Folclore do qual resulta a Carta de Folclore Brasileiro (Anexo II), estabelecendo pela primeira vez, com clareza, segundo Brandão (BRANDÃO, 1982, p. 32), o que deve ser considerado folclore:

¹⁴ O conceito de populismo que utilizamos designa um fenômeno político e ideológico, presente com maior força na periferia do sistema capitalista, que se caracteriza pela expectativa de setores populares menos organizados por uma ação salvadora do Estado capitalista. Cf. BOITO JR Armando. **O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982, Coleção *Tudo é história*.

“1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.

2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeitos sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.

4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturais no exame e análise do Folclore” (CARTA, 1951).¹⁵

Dessa rede de comunicação e mobilização promovida pela CNF, através das Comissões estaduais resultou na instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB –, criada, em 1958, no então Ministério da Educação e Cultura.

Considerada como marco do movimento folclorista, segundo Cavalcanti,

“a Campanha é um organismo nacional destinado a “defender o patrimônio folclórico do Brasil e a proteger as artes populares”. Ela traz uma proposta de atuação urgente: no folclore se encontram os elementos culturais autênticos da nação, porém o avanço da industrialização e a modernização da sociedade representam uma séria ameaça. Por essa razão, a cultura *folk* deve ser intensamente divulgada e preservada [...] Participa dos debates intelectuais do país em intercâmbio com as ciências sociais que se institucionalizam no mesmo período. Fomenta pesquisas sobre o folclore em diferentes regiões, bem como sua documentação e difusão através da constituição de acervos sonoros, museológicos e bibliográficos. Data dessa época o embrião do que viria a ser mais tarde o Museu de Folclore Edison Carneiro e a Biblioteca Amadeu Amaral, unidades que compõe o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular” (CAVALCANTI, 2003).

¹⁵ CARTA do Folclore Brasileiro. Publicado no 1º volume dos Anais do **I Congresso Brasileiro De Folclore** - 22 a 31.8.51



Figura 2 - Joaquim Ribeiro, Renato Almeida, Clóvis Salgado, Mozart de Araújo e Heitor Villa-Lobos na inauguração da CDFB, 1958. Foto Acervo CNFCP – Captura digital e restauração fotográfica – Francisco Costa

O CNFCP é herdeiro desse longo processo vinculado à preocupação com a preservação, recuperação e identificação da cultura material das classes populares.

No Brasil, o avanço da industrialização e a modernização da sociedade foram se consolidando ao longo da década de 1950, e alterou o consumo e o comportamento de parte da população dos grandes centros urbanos, configurando, dessa forma, a chamada sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década.

O movimento cultural encontrava eco, sobretudo junto aos estudantes universitários, comprometidos com o nacionalismo da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. O governo Kubitschek (1956- 1961), por oportuno, aproveitou esse conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais, ocorridas dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50, até os primeiros anos da década seguinte.

Ressalta-se que é um momento em que os movimentos populares se espalham pelo país. A idéia de nacional ganha outra dimensão e os esforços em intervir e reorientar a cultura se consolida no próprio Estado.

Após os anos 60 a maneira de pesquisar e a escolha dos temas de estudo do folclore sofreram alterações significativas, provocadas pela aproximação do conceito de Cultura com o de Comunicação. O foco de atenção da pesquisa folclórica deslocou-se das manifestações populares em si - os comportamentos - para o sistema de idéias e valores que lhes dão sentido, as visões de mundo, os significados atribuídos às manifestações, o jeito de ser e de viver dos diferentes grupos que formam a sociedade brasileira. Mais do que descrever e tipificar as práticas populares, o interesse do pesquisador passou a ser contextualizá-las e compreender o homem em seu meio.

Os estudos de folclore, segundo Villas Boas (2000), “não alcançaram o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores uma vez que o processo de interpretação que utilizavam estava em oposição ao que se empregava nas ciências sociais, disciplina que se constituía no Brasil naquele período” (VILLAS BOAS, 2000, p. 96). Mas sua prática foi institucionalizada em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal.

Nesse momento voltamos a viver, mais uma vez, sob um regime autoritário, e, nesse caso, período considerado negro para o Brasil, uma vez que os militares, apoiados pelas elites brasileiras, associadas ao capital internacional, mergulham o país numa ditadura sem precedentes na nossa história. Entre ações outras, em seguidas a diversas manifestações de resistência cultural e social, é decretado o Ato Institucional n.º 5 em 13 de dezembro de 1968 que caçou todo e qualquer direito político (COSTA, 1999).

A resistência ao golpe, capitaneada por intelectuais de esquerda e pelo movimento estudantil, através da União Nacional dos Estudantes – Une –, a partir daí, foi duramente perseguida, a exemplo do que aconteceu, no pós 64, ao Centro Popular de Cultura – CPC –, da UNE. O CPC pautava sua atuação com base na questão do “nacional-popular”, que ganhara força na década de 60 em oposição ao “nacional”, vivido desde o final do século XIX. O golpe militar, dessa forma, imprimiu a ruptura na busca do “nacional-popular” tantos quanto a outros movimentos em favor da construção de uma sociedade justa e livre, uma vez que os detentores do poder trataram de esvaziar qualquer conteúdo progressista que pudesse representar algum risco ao que eles chamaram de “Revolução de 1964, a Redentora”.

Com efeito, segundo Toledo (2004), “Destruindo as organizações políticas e reprimindo os movimentos sociais progressistas e de esquerda o golpe foi saudado pelas classes dominantes e seus ideólogos, civis e militares, como uma autêntica Revolução redentora” (TOLEDO, 2004, p. 2). Mas, a rigor, fora um golpe contra a ainda frágil democracia política brasileira; uma reação contra as reformas sociais e econômicas; uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores da cidade e do campo; enfim, um golpe contra o amplo e rico debate teórico-ideológico e cultural que estava em curso no país.

No contexto internacional vivíamos sob o espectro da Guerra Fria e da revolução em Cuba¹⁶, enquanto no Brasil acontecia uma acirrada disputa político-ideológica em torno das

¹⁶ A guerra fria foi uma luta político-ideológica entre os Estados Unidos da América – EUA – e a União das Repúblicas Soviéticas – URSS –, que lutavam pela hegemonia no mundo desde o fim da Segunda Guerra Mundial: de um lado o capitalismo e de outro o socialismo e duas potências mundiais que “ameaçavam” o mundo com seus arsenais nucleares. Nesse contexto, se deu a Revolução Cubana na América Central, onde os revolucionários contrariaram os interesses norte-americanos: foi realizada uma ampla reforma agrária nos latifúndios, a maioria pertencente às empresas americanas, em benefício dos pequenos camponeses e diversas

demandas de setores populares e sindicais pelas denominadas “reformas de base”.¹⁷ Essa conjuntura nacional e internacional justificou a radicalização dos conservadores, abrigados, dentre outras organizações da sociedade civil, na Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade – TFP – e a tomada do poder pelos militares em 31 de março de 1964.

Tendo em vista a já consolidada burguesia industrial no Brasil, Segundo Gorender (1987), o enfrentamento da crise que se esboçava no capitalismo brasileiro, impunha-se como alinhamento aos parâmetros de estabilização financeiro tal como preceituados pelo Fundo Monetário Internacional – FMI –. No entanto, "a receita recessiva requer governos fortes, capazes de negar concessões às massas trabalhadoras e forçá-las a engolir o purgante das medidas compressoras do nível de vida" (GORENDER, 1987, p. 41-42). E a mobilização em torno das "reformas de base" não apontava nesse sentido:

“O núcleo burguês industrializante e os setores vinculados ao capital estrangeiro perceberam os riscos dessas virtualidades das reformas de base e formularam a alternativa da "modernização conservadora". Opção que se conjugou à conspiração golpista” (*Idem*, p. 51)

Nesse sentido, espaços, instituições e intelectuais ligados à cultura foram perseguidos, configurando, dessa forma, para o campo da cultura a visão de que era, a *priori*, onde os "comunistas" e "subversivos" estariam particularmente infiltrados (*Ibidem*).

Esse período, segundo Ortiz (1994), corresponde à emergência do que ele chama de criação de um mercado de bens simbólicos. O autor ressalta, ainda, que esse é o momento de um deslocamento na formulação identitária brasileira, uma vez que o fortalecimento da indústria cultural no Brasil, a partir da implantação de grandes empresas de comunicação: estratégia do capital em expansão a combater a resistência da lógica nacional (*Idem*). A indústria cultural produz um equacionamento no qual se re-processará a questão da identidade agora pelo viés da questão mercadológica.

“A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar a identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a

empresas estrangeiras foram nacionalizadas. Na década de 60 foi corrente o uso do discurso anti-soviético e anticomunista para legitimar a luta contra qualquer atitude nacionalista ou restritiva ao comércio dos EUA.

¹⁷ As "reformas de base" eram um conjunto de iniciativas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. . Elaboradas ainda durante o governo de Juscelino Kubitschek, em 1958, com o objetivo de promover alterações nas estruturas econômicas, sociais e políticas que garantisse a superação do subdesenvolvimento e permitisse uma diminuição das desigualdades sociais no Brasil, mas que somente no governo João Goulart, em 1961, ganhou força e se tornaram plano de ação de governo. Além disso, pretendia na época estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos e, ainda promover uma ampla do Estado na economia tendo como referência o controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. (TOLEDO, 2004).

idéia de 'nação integrada' passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, se substitui outra cultura mercado-consumo" (*Ibidem*, p. 165).

Essa posição "tendencialmente hegemônica" manteve e consagrou os saberes e fazeres das classes populares ligados ao folclore, ao exótico e ao primitivo.

No entanto, segundo Coutinho (COUTINHO, 2000), algumas determinações do "nacional-popular" são essenciais enquanto tendência alternativa no seio da cultura brasileira. Para o autor:

"São determinações postas e repostas por um movimento cultural efetivamente existente ao longo da história do Brasil ainda que em posição quase sempre subalterna: um movimento que, apesar de (ou graças a) suas inúmeras diversidades internas, unifica-se enquanto alternativa à cultura "ornamental" ou "intimista", a qual pelas razões expostas, ocupou um posição tendencialmente hegemônica ao longo da história da nossa vida cultural. Nesse sentido, o nacional-popular aparece objetivamente como *oposição democrática*, no plano da cultura, às várias configurações concretas assumidas pela ideologia do "prussianismo" ao longo da evolução brasileira" (*Idem*, p. 59).

No âmbito federal brasileiro foi criado o Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC –, em 1968, pela CDFB em convênio com o Museu Histórico Nacional – MHN –, com o objetivo de representar a "nossa cultura popular", que apresentava em sua exposição de longa duração uma concepção folclorística e marcou o período de 1968 a 1983.

Segue-se, assim, um período entre 1969 e 1979 que "não foi marcado por quaisquer mudanças significativas em termos da política de patrimônio" (GONÇALVES, 1996, p. 51).

Nesse período, Coutinho (2000) identifica,

"a época do chamado "vazio cultural", que seria melhor designar como época da cultura esvaziada e que domina o período de 1969 -1973 [...] aquilo que um tecnocrata poderia chamar de "ponto ótimo" na tentativa de marginalização das correntes nacional-populares e, conseqüentemente, de remoção do pluralismo como traço dominante de nossa vida social". (COUTINHO, 2000, p. 79).

No entanto, observo que na segunda metade da década de 70, em face do regime militar não ter sido “uma ditadura “facista” clássica, ou seja, um regime reacionário com *base nas massas organizadas*” (COUTINHO, 2000, p. 35), os intelectuais orgânicos do regime não elaboram uma ideologia reacionária em seu favor. Com uma “ideologia da não-ideologia”¹⁸ não logrou sucesso na tentativa de conquistar o apoio da população às suas representações durante o denominado “milagre brasileiro”.

Esse modelo econômico modernizou o país e promoveu desenvolvimento significativo das forças produtivas, inserindo-o, finalmente, no campo das economias capitalistas mundiais, com um custo social sem precedente na história do Brasil, uma vez que essas forças estavam a serviços de empresas multinacionais, o que acelera a reorganização das forças de oposição, base da construção de uma autêntica sociedade civil entre nós.

Com efeito, uma modificação social deste porte exige estratégias políticas, jurídicas e culturais articuladas e submetidas a uma aliança coesa e capaz de inviabilizar ou conter a eficácia das resistências sociais. No momento em que essa aliança de dominação é rompida, sua capacidade de poder se restringe.

Para Coutinho, acontece “intensa sede de organização que, nos últimos anos, atravessou o país, envolvendo operários, mulheres, jovens, setores médios, intelectuais, até mesmo setores das classes dominantes, atesta a presença já efetiva dessa sociedade civil.” (*Idem. p. 34*).

Nesse contexto, em 1976, acontece a transformação da Campanha Brasileira do Folclore Brasileiro em Instituto Nacional do Folclore – INF –, vinculado à Fundação Nacional de Arte – FUNARTE –, que havia sido criada em 1975, e é criado o Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC –, por Aloísio Magalhães, cuja proposta política é enfrentar as conseqüências do processo acelerado de industrialização por que passava o mundo ocidental.

Tal processo, segundo Magalhães (1985), levava as culturas locais a perderem suas características e, dessa forma, determinados ingredientes vivos, dinâmicos, passíveis de serem observados dentro do processo histórico, fossem abafados pela presença atuante de outros enfoques. (MAGALHÃES, 1985).

A rigor, uma preocupação que fora apresentada, igualmente, por Mário de Andrade em seu anteprojeto para a criação do SPHAN, onde o escritor consagra os saberes e fazeres do engenho humano, agregando aos objetos históricos, etnográficos e obras de arte, os conhecimentos presentes em sua produção.

¹⁸ Equívoco dos militares que, parece, adotaram para si próprios a regra de não praticar o exercício saudável da política em todos os setores da vida sócio-cultural e econômica do país, consagrado nas expressões recorrentes de que “estudante é para estudar”, “trabalhador é para trabalhar”.

Em 1979 é criada a Fundação Pró-Memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, incorporando o Programa de Cidades Históricas – PCH – e o CNRC. Aloísio Magalhães assume a direção, nesse mesmo ano, do SPHAN, e “dá início a uma nova política para o patrimônio cultural brasileiro” (GONÇALVES, 1996, p. 37), caracterizada por Gonçalves como início do segundo período mais importante para a política de patrimônio no Brasil. A base dessa política foi o Centro Nacional de Referências Culturais – CNRC – criado em 1975 pelo próprio Aloísio onde,

“os “bens culturais” são concebidos como “indicadores” a serem usados no processo de identificação de um “caráter” nacional brasileiro, definidos não apenas pelo passado e ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadas pelo futuro. O passado é visto como uma referência que deve ser usada e reinterpretada no presente e com propósitos futuros. Em oposição ao enredo de Rodrigo, articulado pelas idéias de “civilização” e “tradição”, a estória narrada por Aloísio é articulada pelas noções de “desenvolvimento” e “diversidade cultural”. Diferente de Rodrigo, seu propósito não é “civilizar” o Brasil preservando uma “tradição”, mas revelar a diversidade cultural brasileira e assegurar que ela seja levada em conta no processo de desenvolvimento” *Idem*).

Cabe então questionar: Por que a criação do CNRC, se já existia a CDFB que trabalhava sobre a mesma questão? Por que o INF não foi vinculado ao CNRC ou ao SPHAN ou, mais tarde, a Fundação Pró-Memória e sim a FUNARTE?

Essas questões parecem mostrar que aí reside uma intenção política de manter as manifestações populares restritas ao folclore, ao exótico e ao primitivo, ao desconsiderar os objetivos políticos e institucionais da Campanha, bem como do próprio conceito de cultura vigente. Esta é uma idéia central que está presente na construção deste trabalho de pesquisa.

Com efeito, pela análise até aqui desenvolvida, destaco que desde seu surgimento, no fim do século 19, com estudos de literatura oral, até os dias de hoje, integrado à Antropologia e à História Cultural, o Folclore enquanto campo de estudo percorreu longo caminho, durante o qual seu conceito central - o de Cultura - sofreu significativas transformações.

Raymond Williams (1992) identifica a origem de termo cultura no processo de cultivo de vegetais e no de criação e reprodução de animais.

A evolução do conceito de cultura, para o autor, parte de antigas concepções como cultivo, tanto de plantas e animais como da mente humana, até resultar numa generalização

capaz de definir o que se passa entre os indivíduos mesmo à distância. E esclarece que o termo cultura “se tornou, em fins do século XVIII, particularmente no alemão e no inglês, um nome para *configuração* ou *generalização* do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (WILLIAMS, 1992, p.10). O que implica, segundo Willians, em alguns complicadores uma vez que o significado de uma obra de arte, por exemplo, pode estar vinculado a um contexto específico, ao passo que a análise descontextualizada pode causar distorções em relação ao sentido originalmente proposto. (*Idem*).

Ressalto que Willians busca nas conceituações de cultura um modo de compreensão das articulações entre tentativas de dominação e resistência a partir do campo cultural. Para tanto retomou os escritos de Marx e dos marxistas, que não teriam aprofundado a ênfase no processo social material ao se analisar a cultura. Em Bakhtin, tomou a noção de que a consciência era social e que deveria ser entendida em um processo dialético, uma vez que ela operava na transformação dos seres humanos, sendo dessa forma, uma atividade material prática e, portanto, é um meio de produção, o que contribuiu no sentido da elaboração de uma teoria materialista da cultura, superando as concepções marxistas reducionistas, que colocavam a cultura como superestrutura determinada pela infraestrutura (WILLIAMS, 1979, p.113).

Williams resgatou, ainda, Antonio Gramsci, principalmente sua concepção de hegemonia, que sugere que uma determinada classe domine e subordine significados, valores e crenças a outras classes. No entanto, Gramsci afirmou que apesar da difusão de um pensamento hegemônico por determinada classe, as demais não equacionam tal pensamento com a consciência, ou seja, não reduzem sua consciência a tal pensamento. (*Idem*). Desse modo, segundo Willians, cultura:

“é todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas parecem confirmar-se reciprocamente” (*Ibidem*).

Nesse sentido, a hegemonia produz contra-hegemonia, ou seja, a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas formas de contracultura. Portanto, a produção cultural oriunda das classes populares pode ser percebida como um processo contracultural, uma vez que se inscreve em uma tradição ligada à afirmação da identidade do grupo, à resistência cultural frente ao processo de mundialização da cultura.

Willians se apropriou, ainda, da noção antropológica de cultura como um modo de vida, com o objetivo de mostrar que é algo comum a toda a sociedade e rompe com a idéia

de que a cultura era cultura de elite e se torna elemento constitutivo do processo social, isto é, “um modo de produção de significados e valores da sociedade” (CEVASCO, 2003, p. 110 – 112).

No caso específico da designada “cultura popular”, sua conceituação apresenta-se igualmente complexa. Abreu afirma que “desde o final do século XVIII, o conceito de cultura popular foi utilizado com objetivos e em contextos muito variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas” (ABREU, 2003, p. 83 – 102). Prossegue a autora afirmando que para alguns autores a

“cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é original ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes”.
(*Idem*).

Esses processos se dão no âmbito de uma ampla disputa entre os diversos atores sociais – Estado, sociedade civil e grupos identitários –, que demonstra um processo de construção de hegemonia, tal como postulado por Gramsci (1981), das representações sociais geradas e transferidas no âmbito das produções artísticas das classes subalternas¹⁹, que são norteadas pela fundamentalidade de que se reveste a representação nas ações voltadas à construção da identidade do artista popular no seu contexto e seu uso social.

A (re)elaboração da exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, em 1984, parece confirmar a afirmação do autor, uma vez que teve como referência a concepção antropológica de cultura amplamente discutida nos meios acadêmicos.

A rigor, essa abordagem já estava consagrada no âmbito do CNFCP e revelada pela ação institucional no âmbito dos vários setores do Centro, incluindo a inauguração da SAP, um ano antes.

¹⁹ Processo através do qual uma classe social constrói e reconstrói sua liderança intelectual e moral sobre as demais classes, reproduzindo ativamente os valores, as idéias, as práticas culturais numa determinada perspectiva e impondo-a ao conjunto da sociedade. (GRAMSCI, 1981. p. 341).

No entanto, a SAP introduz um aspecto novo, traduzido pela conjugação das mostras no espaço da Sala com a venda da obra do artista, e com a presença do próprio na inauguração. Instaurando, no âmbito institucional da esfera pública, o entrecruzamento da questão da “arte popular” com o “mercado” e nos remete, inicialmente, a outra questão que é, ainda hoje, a recorrente oposição entre arte popular e arte erudita.

Uma das formas mais comuns, e simplificadas, é aquela que, ao opor artesanato/arte popular e arte, separa os agentes sociais, cuja criatividade materializa aos objetos. Neste sentido, embora a produção material e simbólica de um Mestre Santeiro de Ibimirim/PE e a de um Mestre Joalheiro de São Paulo/SP sejam realizadas com as mãos, portanto, por definição de forma artesanal, o primeiro é rotulado de artista popular/artesão e o segundo de artista/*designer* de jóias. Ao analisar essas classificações, Ricardo Lima (2003) faz os seguintes questionamentos: Por que isto? Qual a lógica que preside esse sistema? Em sua busca por respostas assevera:

“Na realidade, se observarmos com atenção, veremos que esta questão refere-se à distinção de classes sociais. Essa oposição resulta da dicotomia elite e povo e remete à mesma matriz que atribui às camadas dirigentes, o saber, opondo-se-lhes o fazer, necessariamente associado às camadas subalternas. Assim, supõe-se que tudo aquilo que advém da ação das elites é resultante de um conhecimento superior, é fruto do pensar, é o fazer artístico, negando-se às camadas populares da sociedade a capacidade de pensar, a possibilidade de conceber e se expressar racionalmente. A estas só resta o mero fazer. O fazer artesanal”. (*Idem*)

Para o autor, na medida em que, na ideologia capitalista, se dissociam o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente, vinculados à elite e ao povo, liga-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência e da espontaneidade do fazer.

“Ora, essa maneira de classificar é extremamente discriminatória, pois confina as criações populares num gueto, resultando em reserva de mercado para a produção de origem erudita, específica da camada dirigente ou daqueles que com ela se identificam ou que trabalham para ela. O objeto artesanal, comumente destinado às vendas do interior, às feiras públicas e aos mercados municipais, tem seu valor diminuído em decorrência exatamente deste sistema de classificação”. (*Ibidem*, p.5).

Dessa forma, acabamos por reproduzir um discurso hegemônico, de que uma obra é considerada “de arte” somente quando é legitimada pelo mundo das artes, produção de

origem erudita ou “campo social e simbólico”. Segundo Pierre Bourdieu (1983), uma construção de regras próprias de regulação e de avaliação.²⁰ Passa, então, a circular como arte porque reconhecida como tal pelos representantes desse mundo que têm o poder de decidir o que é ou não é arte.

Entre os representantes do mundo das artes incluem-se museólogos, jornalistas, curadores, *marchands*, historiadores, antropólogos, folcloristas, designers, decoradores, profissionais que, em seus trabalhos, estabelecem hierarquias e atribuem valores estéticos e de mercado às produções artísticas assim como estabelecem formas de sua difusão.

Ao ser reconhecido, o artista se afirma como indivíduo singular na sociedade. Porém, o sujeito existe tanto em sua individualidade singular quanto em relação uns com os outros na sociedade. Nessa relação recíproca, tanto as individualidades são construídas e modificadas quanto à própria sociedade se constitui e também se transforma.

É justamente o fato, segundo Nibert Elias (1994), das pessoas mudarem em relação umas às outras e através de sua relação mútua estarem continuamente moldando e (re)moldando em relação umas às outras, que caracteriza o fenômeno reticular em geral”. (ELIAS 1994, p. 29). O indivíduo está sempre ligado a uma rede de relações. O que é preciso levar em conta é a questão pautada entre o artista e a sociedade. Neste contexto de múltiplos sentidos sociais, encontra-se o artista popular e sua produção. Entretanto, é importante frisar que:

“Os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de gradual reconhecimento. Pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam”. (FROTA, 2005, p.31).

Nesse sentido, a SAP é pensada aqui como uma instituição da cultura e cultura como um processo e um modo de compreensão e fazer das classes populares. Essa afirmativa é reforçada ao entender que a SAP configura-se como um “espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunhos do viver e fazer das camadas populares”.²¹

²⁰ “A disposição estética se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade, como os exercícios de escola ou de contemplação das obras de arte. Dito de outro modo, ela supõe a distância com o mundo [...] que está no princípio da experiência burguesa do mundo” Cf. BOURDIEU, Pierre. “Gostos de Classe e Estilos de Vida”, in ORTIZ Renato. Ortiz (org.), **Pierre Bourdieu**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática. 1983

²¹ Texto de apresentação da Sala do Artista Popular.

Suas atividades institucionais, somadas ao desempenho de seus profissionais, instauram a necessidade de uma reflexão sobre o significado dos deslocamentos de obras e artistas de um local para outro, os reflexos nos contextos sócio-culturais em que habitam os artistas e as influências trazidas pelos processos comercialização e, algumas vezes, de musealização e patrimonialização de tais produções culturais.

As obras de “arte popular” são inseridas em uma nova perspectiva de legitimação e valores institucionais e de mercado que não era prevista e/ou percebida inicialmente por muito dos seus autores. A importância e a influência de tais formas diferenciadas de vivência social, e as possibilidades de rejeição, negociação e incorporação de elementos nos espaços de influência de uma sobre a outra, são reveladas pelas inúmeras publicações e pesquisas em parte dos trabalhos sobre memória e patrimônio, que envolvem a investigação sobre mudanças de significado dos produtos culturais.

Com efeito, a SAP representa um bem cultural concreto e simbólico que permeia a identidade de um segmento social. Segmento que busca integrar-se com diferenciados atores sociais e intervir na realidade histórica e cultural de sua época, tornando a SAP um espaço de proposição à superação dos obstáculos para a inserção do ‘Outro’ nos quadros do patrimônio cultural brasileiro.

Todo espaço, Segundo Mathilde Bellaigue, “é portador dos traços da história”, sendo responsabilidade principalmente do museólogo, entre outros profissionais, trabalhar com os “... signos e símbolos da identidade e a tudo aquilo que possa tornar-se instrumento de conscientização, de educação, de desenvolvimento e de criação” (BELLAIGUE *apud* SCHEINER, 2002), sendo fundamental que esses profissionais estejam conscientes desse processo de construção de suas identidades a partir das quais vinculariam o sentimento de pertença, portanto, onde se expressariam suas representações sociais, seus patrimônios.

Com efeito, Scheiner (*Idem*) estabelece essa relação quando aponta que:

“o patrimônio é uma poderosa construção signica, constituída e instituída a partir de percepções identitárias e integralmente vinculada ao sentimento de pertença – a partir do qual se reflete em todos os jogos da memória e se expressa em todas as representações sociais. ‘**Patrimônio**’ é, portanto, um **conceito polissêmico**, que pode estar vinculado tanto ao conjunto de elementos possuídos pelo indivíduo, na esfera pessoal, como ao conjunto de signos reconhecidos como ‘bens’, por uma ou mais coletividades. Impregnado de um sentido econômico, expressa as relações que cada grupo social estabelece com a natureza ou com sua produção cultural – estando diretamente influenciado pelas maneiras sob as quais cada sociedade compreende Natureza e Cultura”. (*Ibidem*).

Nesse sentido, se pode estabelecer uma relação direta da SAP com a museologia e o patrimônio nos seus aspectos materiais e imateriais, uma vez que a tradição, a produção cultural e o mercado nela ganham sentidos e articulações. É um espaço que faz parte de um projeto histórico e social, tendo como referência à ação de um grupo que desenvolve um conjunto de saberes e práticas culturais e simbólicas.

Inaugurada na década de 80, impõe, no âmbito institucional, ação em consonância a conjuntura política da época, marcada pelo fortalecimento da sociedade civil, processo acelerado no final da década de 70 que expôs um “fazer política” da sociedade civil, não só no processo de redemocratização do país, mas também inserida com os grandes temas mundiais como a defesa pelo meio ambiente.²²

Esse processo de redemocratização resultou na eleição, ainda por via do estatuto da eleição indireta, do presidente Tancredo Neves, em 1985, que não tomou posse, por vir a falecer, abrindo às portas para posse do seu vice, em 1986, o senador José Sarney. Político historicamente ligado às elites brasileiras e aliado dos governos militares. Embora tenha entrado para a história como o presidente da “Nova República”, marcando o fim do regime militar no Brasil com a convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte em 1987, decretada e promulgada a nova Carta em 05 de outubro de 1988.

A política cultural do Governo Sarney falhou no que diz respeito ao compromisso de realização de ações que contemplassem apoio oficial às manifestações culturais. A criação do Ministério da Cultura, ocupado pelo economista Celso Furtado, intelectual reconhecido e respeitado pelas forças políticas identificadas como progressistas, de 1986 até 1988, não foi capaz de atender a demanda de democratização da área e perdeu-se na falta de critérios e de recursos por conta, entre outras coisas, da criação de uma lei de incentivo fiscal: a Lei Sarney.²³ Além disso, se comprometeu quando censurou o filme de Jean Luc Godard, *Je vous Salue, Marie*, por pressão da Igreja Católica, configurando a falta de liberdade de expressão. O acesso aos bens culturais continuou à mercê do mercado e das grandes corporações da indústria cultural, aumentando, ainda mais, a histórica exclusão da maioria da população. Acabou, desse modo, marcada pejorativamente como a política da “broa de milho”, numa alusão à defesa da política populista e tradicional do ministro José Aparecido.

No entanto, destaco que a Constituição de 1988, em seus artigos 215 e 216, definiu Patrimônio Cultural de modo amplo e contemplou “o direito ao reconhecimento das manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e dos demais grupos que participam do processo civilizatório nacional”, formalizando a dimensão “imaterial” dos bens

²² Nesse sentido, observa-se a apresentação obrigatória de alguns momentos e sentidos significativos para a presente pesquisa uma vez que apresentam cenários que justificam essa opção. Não se faz uma história com recursos bibliográficos e documentais.

²³ Lei nº 7.505/86. Primeira experiência de incentivo fiscal à cultura. Foi revogada para dar espaço a edição em 1991 à Lei 8.313, que restabelecia os princípios da Lei Sarney e instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).

culturais. Nesses artigos o conceito de Patrimônio Cultural abarca tanto obras arquitetônicas, urbanísticas e artística de grande valor (patrimônio material) quanto manifestações de natureza “imaterial”, relacionadas à cultura no sentido antropológico, visões de mundo, memórias, relações sociais e simbólicas, saberes e práticas; experiências diferenciadas nos grupos humanos – fundamentos das identidades sociais.

Destaco, ainda, que no âmbito internacional, finalmente, em 1989, a UNESCO estabeleceu a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, uma vez que, desde 1972, quando da Convenção de Paris, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, que incluiu a noção de patrimônio cultural e natural, a preocupação se referia tão somente ao patrimônio tangível, apesar dos debates sobre a preservação das matas e florestas, por exemplo, remontarem ao século XIX.

Outro período importante, no que se refere à política cultural no Brasil, por parecer representar uma volta da ação ocorrida durante a ditadura do governo militar, pós-64, que investiu contra espaços, instituições públicas e intelectuais ligados à cultura, aconteceu durante o curto período do governo Collor. Milhares de servidores foram demitidos e todos os órgãos foram extintos, inclusive, o próprio Ministério da Cultura, que fora “rebaixado” ao status de “Secretaria”, agregando uma nova estrutura para a área, fato que revela a posição conservadora do presidente e seus aliados. (CASTELO, 2002).

Com efeito, esse conservadorismo no âmbito da política cultural do Estado consagrou-se a partir da aproximação entre os mecanismos da economia e os processos culturais com a elaboração da Lei Rouanet, criada em 1991, pelo diplomata Sérgio Paulo Rouanet, Secretário de Cultura do governo Collor. A lei de incentivo fiscal permitia que empresas destinassem 4% do Imposto de Renda a projetos culturais. Pessoas físicas podiam fazer o mesmo com até 6% do imposto, cuja lógica era permitir que o “mercado” fosse o grande regulador para a área. Processo que já havia sido ensaiado no Governo Sarney, também com uma Lei de Incentivo que levou o nome do presidente.

O presidente Collor é caçado pelo Congresso Nacional, sob a acusação de envolvimento na malha de corrupção cristalizada no âmbito do Estado brasileiro, acontecendo uma tentativa de reconstrução do que fora destruído, durante o mandato assumido pelo vice, o senador Itamar Franco. A Secretaria da Cultura – condição a que a pasta foi relegada por Collor – retornou à posição de Ministério, em 1992. Além disso, alguns órgãos extintos foram recompostos e uma parte dos funcionários readmitidos.

No entanto, no primeiro governo Fernando Henrique Cardoso o processo de transformação do Estado em Estado Mínimo é retomado e consolidado, de fato, alicerçado nas palavras do próprio presidente: “muito ao contrário do nacionalismo xenófobo, eminentemente defensivo, essa cultura em ebulição inspira uma visão autoconfiante do Brasil em tempos de globalização”. (CARDOSO, 1998).

Para Maria Arruda,

“Assumida como a expressão mais vigorosa do mundo contemporâneo, a globalização rejeita as formas do "nacionalismo xenófobo", impondo a atualidade inescapável da inserção da cultura na dinâmica internacional. Segundo o andamento proposto, o avanço em direção à modernidade globalizada pressupõe acatar tanto as transformações do papel do Estado como a conseqüente dinâmica do mercado, realidade que abrange as mais variadas dimensões da sociedade, movimento ao qual a cultura não tem como escapar e sequer deve furtar-se, condição mesma do seu compassamento com as tendências mundialmente mais avançadas.” (ARUDA, 2003).

A SAP ao longo de sua história acompanhou as transformações político-culturais do seu tempo de tal forma que, em 1996, 13 anos depois de inaugurada, apontou para a necessidade de ações que, embora tendo por foco central a preservação e a transmissão de saberes específicos ligados à arte popular, estivessem integrados numa perspectiva mais ampla de intervenção, no sentido da promoção de melhorias nas condições de vida, da inserção social e da valorização da auto-estima e das identidades dos grupos atendidos. O que parece demonstrar preocupação com o processo de globalização da economia e mundialização da cultura.

Formulou-se, a partir dessa compreensão, o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – PACA –, implantado em 1998 e que se estruturou como uma política governamental de intervenção da realidade, norteadas por princípios antropológicos de reconhecimento da alteridade e valorização das culturas locais. As ações tinham como pressuposto “a compreensão dos modos de vida e das visões de mundo particulares de cada comunidade em que se iria atuar, objetivando o desenvolvimento social integrado e auto-sustentado”. (LIMA, 2006, p.4). Em seus objetivos o PACA estabelece, com certa primazia, “desenvolver ações junto a centro de produção cujas atividades estejam ameaçadas de desaparecimento” (CNFCP, 1988), configurando o processo na perspectiva da “retórica da perda”. (GONÇALVES, 1996).

Desse programa resultou a realização diversas exposições na SAP, principalmente, durante a parceria com o Programa Comunidade Solidária, do governo Fernando Henrique Cardoso, através do projeto Artesanato Solidário. Esse projeto aproveitou a longa experiência do CNFCP no que se refere às preocupações e ações sistemáticas no campo da cultura material popular, deslocando, de certa maneira, as ações da SAP do âmbito do Ministério da Cultura e aproximando-as ainda mais do “mercado”.

Essa aproximação é emblemática, uma vez que incorporou, em face do compromisso político do Governo FHC com o “mercado”, ao processo expositivo da SAP a lógica “desenvolvimentista” do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE – ²⁴ em oposição à lógica “preservacionista”, identificada nas ações da SAP desde a sua inauguração. A lógica “desenvolvimentista” prioriza ações voltadas para a inclusão, geração de trabalho e renda, competitividade, inserção no mercado, gestão, enquanto a “preservacionista” para a preservação utilizam-se dos termos: proteção, identificação, promoção, preservação, conservação. Sobre essa questão nos deteremos mais amiúde no próximo capítulo.

A política cultural do governo Fernando Henrique Cardoso seguiu a lógica do “mercado” durante os dois mandatos do presidente de tal forma que imprimiu o slogan “Cultura é um bom negócio”, baseada no fortalecimento da Lei de Incentivo Fiscal à Cultura, a Lei Rouanet, herdada do governo Collor. Segundo Maria Arruda,

“Os dados relativos à *consolidação dos investimentos em cultura*, globalmente tratados, revelam que a Lei Rouanet de incentivo à cultura foi o suporte do financiamento, uma vez que respondeu pelo maior volume dos investimentos, estando muito além dos recursos provenientes do orçamento. Depreende-se da análise que o Ministério da Cultura concentrou sua política no incentivo à captação de recursos no mercado e na promoção das iniciativas ligadas ao chamado *marketing cultural*”. (ARRUDA, 2003).²⁵

Para a autora, “durante o governo Fernando Henrique Cardoso, o panorama da cultura transformou-se, certamente, sob o comando sistemático dos mecanismos de financiamento antes inusuais no Brasil”. (*Idem*).

Nesse contexto, tendo como referência a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular estabelecida pela UNESCO em 1989, o governo elaborou e aprovou o Decreto nº 3.551, de 4.08.00, “que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial constituintes do patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional

²⁴ O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE – é uma entidade privada sem fins lucrativos que tem como missão promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável dos empreendimentos de micro e pequeno porte. Criada como instituição em 1972, como Centro Brasileiro de Assistência Gerencial à Pequena Empresa – CEBRAE –, quando o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico – BNDE –, criou o programa de financiamento à pequena e média empresa e o fundo de desenvolvimento técnico científico. Só em 1990 é que o CEBRAE transformou-se em SEBRAE, desvinculando-se da administração pública e transformando-se em uma instituição privada. Cf. <<http://www.sebrae.com.br>>, disponível em Novembro de 2007.

²⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. Tempo Social. Vol. 15, nº 2. São Paulo. Nov 2003.

do Patrimônio Imaterial”.²⁶ É desenvolvido um instrumento técnico de Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC –, metodologia voltada à produção de conhecimento sobre bens culturais - subsidiar formulação de políticas patrimoniais que contou com a ampla contribuição dos técnicos do CNFCP.

O CNFCP cria Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular cujo objetivo era produzir conhecimento sobre possibilidades, alcance e eficácia do Decreto 3.551. Desse modo, já se tem concluídos bens inventariados diretamente relacionados à cultura material: Bumba meu boi do Maranhão; Cerâmica de Rio Real; Cerâmica de Candeal; Ofício da baiana de acarajé; Viola de cocho. E em andamento: Cuias pretas de Santarém; Farinha de mandioca; Tacacá; Viola de 10 cordas do alto e médio São Francisco. De alguns desses inventários resultaram varias exposições na SAP.

Em 2001, a UNESCO apresenta a Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade. Em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, voltada à para proteção do patrimônio intangível que contempla as manifestações contidas nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo.²⁷

Nesse momento, se reconhece a vocação do CNFCP como referência há décadas nas políticas de salvaguarda das culturas populares, quando passa a integrar a estrutura do IPHAN²⁸ já na gestão do Governo Lula, uma vez que se inicia com efeitos prolongados pelo debate sucessório e pelas reflexões produzidas pelos grupos de trabalho que apoiaram essa aliança.

Destaca-se, ainda, que Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, promulgou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada em 2005, por meio do Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. O tratado - que foi celebrado em outubro de 2005, no âmbito da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) - entrou em vigor em 18 de março desse ano, depois de ratificado por mais de 50 países.

Essas duas últimas iniciativas da UNESCO, sem sombra de dúvida, são instrumentos que podem introduzir importantes mudanças de rotas nos processos políticos adotados pelo Estado, em relação às manifestações culturais das classes populares.

²⁶ Decreto nº 3.551, de 4.08.00. Presidência da Republica. Brasília: 2000. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/legislacao>>

²⁷ Todos esses instrumentos estão disponíveis em <http://www.unesco.org.br>; <http://www.portal.iphan.gov.br>

²⁸ O CNFCP passou a integrar a estrutura do IPHAN, mediante o Decreto n. 4.811, de 19 de agosto de 2003, já na gestão do Governo Lula. Em seguida, o Decreto n. 5040 - 04 de abril de 2004 criou o Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN (DPI) ao qual foi agregado o CNFCP. Integração tardia uma vez que não fosse à miopia institucional do IPHAN que privilegiou a política da “pedra e cal” a despeito das mudanças ocorridas décadas antes quando Aloísio Magalhães assume a direção de SPHAN, em 1979.

No entanto, ainda assim, o governo Luis Inácio Lula da Silva não superou as contradições instauradas, durante o Governo Fernando Henrique Cardoso, de atrelar a política cultural aos mecanismos do “mercado”, uma vez que sua política de governo está ancorada na lógica do capital financeiro nacional e internacional. O que se vê são ações pontuais, no âmbito do Ministério da Cultura, como o Programa Cultura Viva, através dos Pontos de Cultura, projetos que recebem apoio às manifestações das culturas populares.²⁹ E, ainda bem, que se vê!

Observo, dessa forma, que o Programa Cultura Viva guarda semelhança com o PACA já mencionado aqui. E, daí parece valer, mais uma vez, o questionamento de porque nos defrontamos com ações no âmbito do próprio governo federal que, além de promoverem a pulverização e a sobreposição de recursos, desconsideram a vocação institucional de órgãos afins. Neste caso, o Ministério da Cultura, que deveria ser apenas normatizador e o CNFCP que, de fato, é o órgão executor das políticas voltadas para as manifestações das culturas populares.

Nesse sentido, se torna ainda mais difícil o enfrentamento, se é que se quer enfrentar, do processo de transformação política, econômica e cultural vivido, hoje, em escala planetária que atinge a sociedade ocidental e a uma grande parcela da oriental. Um mundo contemporâneo cujas mudanças se impõem de forma acelerada e radical e parecem reforçar, ainda mais, conflitos e tensões existentes no âmbito da sociedade brasileira.

No âmbito político, lembro à “queda do muro de Berlin” – expressão que designa a crise de um modelo social de poder – e o conseqüente o fim da Guerra Fria, a formação de blocos como o G-7³⁰, a União Européia³¹ e o Mercosul³² e, muito recentemente, a Anasul³³, fatos que redesenharam o mapa político do mundo pós 2ª Guerra Mundial e conformaram uma nova correlação de forças, impondo uma nova ordem internacional. Na esfera

²⁹ O Ponto de Cultura é uma ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações desse Programa: são iniciativas desenvolvidas por instituições sociedade civil, que firmam convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Ponto de Cultura e ficam responsável por articular e impulsionar ações já existem nas em suas localidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura.

³⁰ O Grupo dos 7 países mais ricos do mundo, integrado pelos Estados Unidos, Canadá, Japão, Reino Unido, França, Alemanha e Itália, mais a Rússia (G-8).

³¹ A União Europeia, anteriormente designada por Comunidade Econômica Europeia (CEE) e Comunidade Europeia (CE), é uma organização internacional constituída atualmente por 25 Estados-Membros. Foi estabelecida com este nome pelo Tratado da União Europeia (normalmente conhecido como Tratado de Maastricht) em 1992, mas muitos aspectos desta união já existiam desde a década de 50. A União tem sedes em Bruxelas, Luxemburgo e Estrasburgo e é formada pelos seguintes países: Alemanha, Bélgica, França, Itália, Luxemburgo, Países Baixos, Dinamarca, Irlanda, Reino Unido, Grécia, Espanha, Portugal, Áustria, Finlândia, Suécia, República Checa, Chipre, Eslováquia, Eslovênia, Estônia, Hungria, Letônia, Lituânia, Malta e Polónia.

³² O Mercosul – Mercado Comum do Sul – é a União Aduaneira (livre comércio intrazona e política comercial comum) de cinco países da América do Sul: Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai e Venezuela.

³³ A União de Nações Sul-Americanas (UNASUL), anteriormente designada por Comunidade Sul-Americana de Nações (CSN) será uma zona de livre comércio continental que unirá as duas organizações de livre comércio, Mercosul e Comunidade Andina de Nações, nos moldes da União Européia. Foi estabelecida com este nome pela Declaração de Cuzco em 2006. E tem como países membros Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guiana, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai, Venezuela e como observadores o México e Panamá.

econômica, e a partir do “novo mapa político mundial”, consolidou-se um mercado global, estabelecendo o deslocamento da força de trabalho. Estabeleceu-se, ainda, o controle administrativo transnacional que flexibilizou o capitalismo cujos avanços tecnológicos tornaram global a lógica da produção: globalização da economia.

No Brasil, o processo de globalização assume traços específicos ao se examinar o seu caráter estrutural e histórico, marcado pelo aumento de concentração de renda e ausência de participação social nas decisões da vida pública, além dos desníveis em relação às formas de acesso à educação, saúde, emprego, moradia, transporte, terra, e, enfim, na produção e consumo dos bens simbólicos. Esse processo e suas estruturas funcionais – as infra e as superestruturas para o bem ou para o mal – fez com que culturas se aproximassem e a tensão entre identidade e alteridade tornou-se uma constante. Por um lado, há o reforço da identidade diante da alteridade, por outro, há também o diálogo e até a identificação com a alteridade. Em outras palavras: “a globalização intensifica o tráfico de símbolos”, o que Renato Ortiz (1996) caracteriza como mundialização da cultura ao esclarecer que:

“é necessário distinguir entre os termos “global” e “mundial”. Global (Globalização) refere-se a processos econômicos e tecnológicos e mundial (mundialização) refere-se ao domínio específico da cultura uma vez que a categoria mundo esta articulada a duas dimensões: a) vincula-se ao movimento de globalização das sociedades; b) significa também uma “visão de mundo”, um universo simbólico específico à civilização atual, nesse sentido ele convive com outras visões do mundo, estabelecendo hierarquias, conflitos e acomodações”. (ORTIZ, 1996)

O processo de globalização, segundo Leonardo Boff (2004), produz crise para as identidades culturais. Ao global se opõem o local com o objetivo de defender-se de uma homogeneização que se quer impor através desse processo; mas obrigam-se inevitavelmente a confrontar-se com identidades culturais desconhecidas, “sofrendo por isso uma estranheza sempre dolorosa, que produz medos compreensíveis”. (*Idem*).

Boff nos adverte ainda que

“face a esse desafio delineiam-se duas estratégias: a do fechamento e a do diálogo. Há identidades que para se afirmarem recorrem às tradições, às religiões e às glórias de sua cultura, recusando o mais possível as conseqüências da globalização, em outras, a do diálogo, pois é a única verdadeiramente eficaz. A globalização oferece a oportunidade de um diálogo de todos com todos e em todos os níveis. Permite uma troca e com

isso um enriquecimento coletivo como jamais antes na história da humanidade”. (*Ibidem*).

A identidade afirmada a partir da oposição ao outro é proposta pelas potências hegemônicas. Os Estados Unidos e seus aliados impõem ao restante do mundo uma alternativa perversa: ou são por nós ou são pela barbárie, que traduz uma visão maniqueísta do mundo: “É a vida da arrogância”. (*Id. ibidem*)

Assim é que cultura tornou-se, crescentemente, uma esfera da expressão de conflitos diversos, disputas étnicas, fundamentalismo religioso, trazendo a discussão das identidades para um primeiro plano. Vemos daí, a afirmação de identidades culturais diferenciadas e algumas vezes antagônicas que, ao lado das contradições anteriores, interesses econômicos, divisão entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, torna o debate sobre a ordem internacional ainda mais complexo.

No âmbito dessas mudanças, os meios de comunicação colocam o “popular” de um modo diferente, uma vez que ao trabalhar com as culturas populares, incorporando-as à cultura hegemônica, lhes impõe a lógica do mercado. A cultura não como resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural.

Nesse contexto insere-se as perspectivas de patrimonialização das culturas populares, uma vez que o discurso do patrimônio cultural se articula, geralmente, em nome de uma “totalidade” que se quer representar: são histórias de uma determinada coletividade, onde se inventam heróis, maquiagem acontecimentos, lugares e objetos que marcam esta história. Todo discurso é feito em nome da preservação de memórias e identidades as quais são representadas pelo patrimônio.

Isso me aproximou de Pierre Nora, quando este adverte que “à medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi”. (NORA, 1993).

Como entender as práticas que remetem às tradições e aos saberes e fazeres dos artistas populares no interior de suas “comunidades imaginadas?”³⁴ Será que estas práticas podem constituir-se em instrumentos para patrimonialização dos conteúdos materiais e imateriais contidos nessas “comunidades”, constituindo-o uma referência cultural para elas?

Recorro, então, a Reginaldo Gonçalves (2006) que reflete sobre a questão do patrimônio quando afirma que, ao estudar sistematicamente,

³⁴ A nação é imaginada como *limitada* porque, mesmo a maior, é finita, com fronteiras com outras nações. É imaginada como *soberania*, a partir das luzes e da revolução de 1789, porque foi destruída a legitimidade da ordem divina, do domínio dinástico hierárquico. Finalmente, é imaginada como *comunidade* porque, apesar da presente desigualdade e exploração que possa permanecer nelas, a nação é sempre concebida como uma fraternidade [comradeship] profunda e horizontal. Anderson salienta dois sistemas culturais relevantes – a *comunidade religiosa* e o *domínio dinástico*; (ANDERSON, 1991)

[...] a categoria "patrimônio", distinguindo os diversos significados que ela pode assumir em suas variações no tempo e no espaço. Focalizando seus usos sociais e simbólicos, tenho problematizado as noções modernas de "patrimônio cultural", mostrando situações que se caracterizam pela inserção do patrimônio em totalidades cósmicas e morais, onde suas fronteiras são bem pouco delimitadas. Tenho sublinhado ainda que os "patrimônios culturais" seriam entendidos mais adequadamente se situados como elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc. Nesse sentido, tenho sugerido a possibilidade de pensar o patrimônio em termos etnográficos, analisando-o como um "fato social total", seguindo a rica noção de Marcel Mauss (2003, p. 185-318), e desnaturalizando seus usos nos modernos "discursos do patrimônio cultural." (*Idem*)

A acolhida deste tema pelos profissionais do campo da antropologia permite a introdução de novos e vigorosos enfoques. Neste texto, Gonçalves demonstra que existem pontes socialmente produzidas em que os usos culturais e simbólicos são considerados segundo uma tradição intelectual inaugurada por Mauss. Portanto, ele ressalta a possibilidade de compreender a patrimônio numa lógica em que a solidariedade orgânica se coloca como opção ao modelo de confrontos sociais.

No entanto, reafirmo que o valor que é atribuído a certos objetos, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos de uma nação fazem com que as políticas de preservação do patrimônio criem 'lugares de memória' a fim de reforçar, ou mesmo inventar, uma identidade coletiva e preservar sua memória, que reproduz uma coletividade artificialmente representada, negando desigualdades e conflitos. Nestor Canclini (1997) adverte para o fato de a preservação e a difusão de bens incorrerem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais.

Portanto, há sempre que ficar atento para o fato de os bens culturais que a sociedade dispõe não pertencerem a todos, embora, oficialmente, esses bens venham a representar e estejam disponíveis ao uso de toda a sociedade, o que se vê é que a apropriação do patrimônio se dá de maneira desigual por cada setor da sociedade.

E isso me leva a uma das pontas dessa escala social que, a rigor, é a detentora dos saberes e fazeres contidos nas culturas populares e que é a partir dela que se dá a preservação desta ou daquela manifestação.

Nesse sentido, Gonçalves (2003) aponta a questão da “ressonância” como constituinte do patrimônio:

“[...] um patrimônio não depende apenas da vontade e decisão políticas de uma agência de Estado. Nem depende exclusivamente de uma atividade consciente e deliberada de indivíduos ou grupos. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar "ressonância" junto a seu público.”
(*Idem*)

Portanto, baseados nestes argumentos, posso de afirmar que os atores sociais que constituem as culturas populares, conscientes ou inconscientemente, percebem que as manifestações culturais em seus espaços societários devem ser preservadas, isto é, constituem um patrimônio, seu patrimônio.

Conseqüentemente, tratar os processos de patrimonialização das culturas populares, que estão contidos nas lógicas expositivas da SAP, sem as recorrentes classificações discriminatórias, que confinam as criações populares em guetos, é um desafio que se impõe, uma vez que, dessa forma, tendem a garantir reserva de mercado para a produção cultural chamada erudita.

Finalmente, a SAP produz informação e, ao preservá-la, envolve diferentes sentidos e modos de fazer-compreender. A informação preservada e produzida pela SAP é estratégica na produção de uma diferenciada hegemonia social e cultural, anunciando a existência de outros discursos, suportes e sentidos. Ela demonstra a urgência e complexidade do debate sobre identidade, cultura social e nacional. Trata de dilemas e questões políticas, éticas, teóricas e epistemológicas que merecem especial atenção uma vez que, ao refletir sobre essas questões no âmbito das “culturas populares”, me deparei com toda sorte de complexidades. Dentre elas destaco, *a priori*, questões relacionadas à inserção dos bens culturais no mercado, a preconceitos sociais e raciais e à exclusão dos bens sociais e econômicos existentes na nossa sociedade. Estou convencido que os detentores dos saberes e fazeres integrantes da diversidade cultural brasileira, para a conquista de seus espaços, não podem negar os conflitos e enfrentamentos com poderosos interesses econômicos do Capital. Interesses que tornam a produção cultural oriunda da classe popular objetos de exploração mercadológica a serem capturadas pelo “sistema”, transformadas em mercadorias, cujos criadores são mantidos à margem dos lucros advindos dessa apropriação. Trata-se, então, de politizar as relações com os mediadores

desses processos, quer seja o Estado, quer sejam grupos privados, no sentido de tornar claro que os detentores dessa produção não podem abrir mão da luta pelo respeito à diferença, às tradições, às memórias e as identidades, no seu sentido pleno e plural em busca da construção de uma sociedade consciente, justa e livre.

CAPÍTULO 2

Da tradição e identidade ao mercado:

desafios de um espaço etnográfico

Da tradição e identidade ao mercado: desafios de um espaço etnográfico

"Temos, há muito tempo, guardado dentro de nós um silêncio bastante parecido com estupidez". Eduardo Galeano.

Analisar questões como "tradição", "identidade" e "mercado" e seu lugar na construção da Sala do Artista Popular – SAP –, é sem dúvida um desafio para a compreensão do processo de produção de significados e sentidos que embasam os quadros identitários do denominado "artista popular" no universo sócio-cultural contemporâneo brasileiro. Considerando que a produção artística separada de seu contexto permite ser vista e sentida de modos diferenciados e são inseridos em uma nova perspectiva de legitimação, valores institucionais e de mercado que não era prevista ou percebida inicialmente por muito de seus autores. Considerando, ainda, o niilismo face aos valores tradicionais e a visão desconfiada hoje existente pela idéia mesmo de tradição cultural.

Nesse sentido, busco, neste momento, analisar as práticas, estruturas e processos presentes no âmbito da SAP, a partir dos programas e projetos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –, uma vez que a SAP é um deles, abordando alguns aspectos acerca dos desafios em espaços etnográficos, considerando a função social da SAP como parte do processo de preservação da cultura material oriunda das classes populares e os conflitos e tensões que aí se encerram.

Essa análise envolve necessariamente a relação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP – com o Estado e com o "mercado" uma vez que a Sala é um projeto do Centro. Será, dessa forma, privilegiada uma análise que entrelace questões nacionais a estruturas e processos mais amplos em detrimento das especificidades constituintes do processo de construção da SAP, embora considere fundamental a sua constituição singular e histórica, bem como a do CNFCP. A incorporação elementos intrínsecos ao campo específico da museologia, que rompem fronteiras nacionais, assim como transformações nas esferas econômicas, políticas e sociais, que também não se restringem ao cenário nacional serão igualmente privilegiadas.

No sentido de compreender processo produção de significados e sentidos que embasam os quadros identitários do denominado "artista popular" no universo sócio-cultural contemporâneo brasileiro deve-se destacar a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB –, no Rio de Janeiro em 1838, uma vez que este assumiu a função de pensar o Brasil a partir de postulados próprios de uma história comprometida com o desenvolvimento do processo de origem da Nação. (GUIMARÃES, 1998).

Idealizado a partir de modelos de instituições européias, o IHGB tinha por objetivo colecionar documentos e objetos, construir arquivos e museus, selecionar fatos e nomes

para a produção de uma “história nacional”, ancorado na idéia de “coletar para bem guardar. Guardar para bem servir”. (SANZI-ROCA, 2007, p. 97).

Cabe ressaltar que partir da criação do IHGB, estimulou-se a criação de outros Institutos semelhantes nas províncias (depois estados) até meados do século XX, completando 20 instituições espalhadas por todo o país. No Rio de Janeiro os sócios se ocupavam com a produção uma história nacional e enquanto os das províncias responsabilizam pelas histórias locais e regionais, que seriam integradas ao projeto de centralização do Estado. Estes sócios eram escolhidos e eleitos dentre os representantes dos proprietários de terras, políticos, literatos e intelectuais, de uma “elite” constituída no processo de formação de uma nação independente cuja missão imediata era a de se situar no mundo ocidental moderno.

Para tanto, foram promovidas expedições pelo país e no estrangeiro com o objetivo de recolher documentos, sobretudo em arquivos de Portugal e da Espanha. Além de objetos e as fontes escritas que remetessem aos diversos aspectos da história pátria. (BITTENCOURT, 2005, p.199). A preocupação com a divulgação do conhecimento produzido sobre o país que foi registrado expressivamente na “Revista do Instituto”, revelando ao longo de suas publicações a concepção de história em períodos do IHGB.

Nesse período, sendo o Brasil único país que ainda mantinha a monarquia na América, enquanto a maioria dos outros países já havia adotado o sistema republicano, tornava-se mais do que necessário delinear material e simbolicamente a nação, fazendo que o Império Brasileiro, assumisse a tarefa de delineamento de um perfil para a “Nação Brasileira”, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das “Nações”. (GUIMARÃES, 1998).

A idéia de configurar uma identidade nacional e legitimar configurar uma identidade nacional levou o IHGB a estabelecer uma ordenação cronológica dos fatos político-administrativos bem como marcos definidores da história brasileira. A nação brasileira foi identificada como continuadora de certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa, excluindo negros, índios e mulatos com o objetivo de garantir a possibilidade de continuidade com Portugal, possibilitando a construção de metáforas de parentesco para caracterizar as relações entre o Brasil a antiga metrópole (Idem).

Desse modo, o IHGB teve um papel fundamental na produção de uma narrativa nacional pautada em documentos, vestígios arqueológicos e alguns monumentos - “sinais do passado” -, que se remetiam a uma herança da colonização européia. A historiografia produzida pelo IHGB propunha uma homogeneização da visão de Brasil, inserindo a Nação brasileira numa tradição de civilização e progresso, dissimulando as rupturas sociais e transformando o registro do passado numa forma de manter e legitimar direitos de propriedade e a própria versão da história das classes dominantes.

Nesse contexto de invenção da história e de legitimação da nação, são criados os primeiros museus brasileiros, cujas atribuições, segundo Rubino (1991, p. 29), aproximavam-se de um serviço de patrimônio. Esses museus criados a partir de modelos de instituições museológicas européias produziram suas narrativas de acordo com os interesses de setores hegemônicos da sociedade brasileira.

Os museus europeus, concebidos dentro do “espírito nacionalista” (JULIÃO, 2006, p. 21), foram criados com a intenção de formar o cidadão através do conhecimento do passado, participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades. O nascimento dos museus europeus fez parte do processo de criação de memórias coletivas, tradições inventadas e políticas comemorativas dos Estados Nacionais Modernos, nos quais as “coleções nacionais” eram construções simbólicas de unificação de uma memória e identidade nacional. (SANTOS, 2002).

No Brasil, em 1818 D. João VI cria o Museu Real, atual Museu Nacional cujo objetivo civilizar o Brasil, somando-se a outras instituições que tinham o mesmo objetivo, assumindo somente no final do século XIX caráter científico.

Além do Museu Nacional foram criados os museus do Exército (1864), da Marinha (1868), o Paraense Emílio Goeldi (construído em 1866, por iniciativa de uma instituição privada, transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891), o Paranaense (1876), do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) e o Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga (1894). Os demais museus inaugurados no Brasil ao longo do século XIX e início do XX, segundo Santos (*Idem*), constituíram apenas acervos locais e especializados, como o Museu Mineiro, os Museus Anchieta e Julio de Castilho, do Rio Grande do Sul, o Museu do Instituto Butantan e o Museu de Zoologia, de São Paulo, ou o Museu de Ciências da Terra, do Rio de Janeiro. (*Ibidem*, p. 108).

O Museu Nacional, os museus Paraense Emílio Goeldi e Paulista alinhavam-se ao modelo de museu etnográfico, que se dedicavam à pesquisa em ciências naturais, voltados para a coleta, o estudo e a exibição de coleções naturais, de etnografia, paleontologia e arqueologia. Pautados no paradigma da evolução da biologia e, conseqüentemente, da teoria evolucionista social, contribuíram, decisivamente, para a difusão de teorias raciais no século XIX.

Nesse sentido, tanto o IHBG quanto os variados museus produziram narrativas nacionais que privilegiavam o elemento branco na composição social do Brasil, excluindo os negros, índios, mulatos, caboclos, dentre outros. A mistura das raças era vista negativamente, como fator de atraso, impedindo o Brasil de se aproximar das nações civilizadas do mundo. A imigração de europeus foi política da pela burocracia estatal, incentivadas pelos intelectuais do Império como um meio de “civilizar” a sociedade brasileira através do “embranquecimento” da população. A política de imigração se prolongou até o

período republicano, quando as Províncias passaram a assumir também os projetos de colonização do território através da entrada de europeus.

Ainda que a proclamação da República em 1889 tenha trazido idéias liberais, a rigor, a sociedade brasileira era governada pelos interesses e valores da classe dominante, representada pelas oligarquias. (VELLOSO, 2000, p. 32) e à memória nacional, novos símbolos foram acionados para a construção da “Nação brasileira”, tendo como exemplos emblemáticos desse processo de “invenção de tradição” (HOBBSAWN; RANGER, 2006) o culto à figura de Tiradentes, aos inconfidentes mineiros, aos ilustres do Exército, bem como o estabelecimento de um calendário oficial de datas comemorativas específicas.

Excluídas desse processo, as coleções etnográficas constituem-se em exposições, relatos, testemunhos da cultura popular ou das manifestações folclóricas, muito recentemente na história da museologia, embora os museus tenham origem em séculos passados, havendo mesmo quem os remeta à era das musas.

Os museus de cultura popular, segundo Maria Alcina Quintela (2007), “são instituições cuja origem se prende ao ideário romântico e aos movimentos nacionalistas que, valorizando as diferenças entre as nações e suas particularidades, consagravam o povo como objeto de interesse intelectual” (QUINTELA, 2007). Surgem, dessa forma, no século 19, em especial nos países nórdicos europeus, Dinamarca (1807), Noruega (1828), Finlândia (1849) e Suécia (1891).

No Brasil, segundo Schwarz(1989), encontramos a presença de objetos oriundos das classes populares após a criação de grandes museus como o Nacional, criado em 1818, dirigido por Batista Lacerda (1895/1915), o Museu Paraense, de 1866, sob direção de Emilio Goeldi (1893/1907), e o Museu Paulista, fundado em 1894 e, desse ano a 1916, sob direção de Herman Von Ihering, citados anteriormente como integrantes do processo de construção da narrativa nacional que excluiu as representações das classes populares.

No entanto, esses objetos podiam ser encontrados no cotidiano das feiras populares, espaços de trocas e convívio social dessas classes:

“A feira é um retrato econômico social e cultura de um bairro, de uma comunidade ou região. É, principalmente, local de encontros, trocas, fortalecendo laços de trabalho, de amizade, proporcionando reunir em um único local grande diversidade de tipos humanos, materiais e produtos [...] Preparar comida na feira, servir em bancas e tabuleiros, beber cerveja, cachaça ou e com caldinho, de feijão ou mocotó, tomar sorvetes com essências ou beliscar os muitos doces das barracas é, com certeza, festa par adultos e crianças. E se é festa, há certamente música [...] Paralelas, transações comerciais de todos os tipos [...] A feira é, sem dúvida, um espaço dinâmico e peculiar das mudanças, porque tudo lá

acontece e, como o objetivo é vender, ou se adapta ao gosto e à necessidade do grupo, ou a ele se impõe pela excelência do produto ou astúcia do vendedor”. (VIVES, 1981).

Os debates acerca da identidade nacional aceleram-se durante o século XX, quando muitos intelectuais debruçaram-se sobre a “inautenticidade” da cultura brasileira, a partir da compreensão que o que se tinha era um processo de imitação das idéias e costumes estrangeiros. (GONTIJO, 2003). O período republicano, principalmente a virada do século XIX para o XX, conhecido como *Belle Époque*, fora foco dessas críticas, uma vez que fora marcado pela forte influência francesa, cuja cidade de Paris era uma referência. A França era considerada o modelo de cultura e civilização a ser seguido pelos países ocidentais. No Rio de Janeiro, por exemplo, reformas urbanas foram realizadas em nome do progresso como a abertura da Avenida Central em 1904 e a destruição do Morro do Castelo (local de fundação da cidade) em 1922, com o objetivo de eliminar vestígios do passado colonial. O Teatro Municipal e o Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, seguiram os modelos de construções francesas, cujas novas técnicas foram resultado de avanços da Revolução Industrial.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) desmontou ilusões e fantasias, segundo Velloso (2000; p. 27), surgindo o tempo das incertezas e de críticas ao modelo europeu de civilização. Esse tempo aliado ao pós-guerra com a crise de 1929 influenciou os debates acerca da nacionalidade brasileira, uma vez que por demonstrara a fragilidade dos paradigmas liberais, acentuando a importância da criação e/ou fortalecimento de certas instituições e práticas políticas estatais, como mecanismo de *start* para o estabelecimento de um modelo de modernidade.

Nesse contexto inúmeros estudos propuseram-se a pensar quem era o “povo brasileiro”, visando compreender as singularidades que orientassem novas diretrizes a serem traçadas. A “missão” de desvelar a “autêntica tradição brasileira” esbarrava, no entanto, no desconhecimento do próprio Brasil. Não por acaso que entre os anos de 1920 a 1930 se produziu ensaios tão significativos para a compreensão do país e que suas interpretações permaneçam até hoje no nosso imaginário político. (GOMES, 1998, p. 507). Novos projetos de identidade nacional foram propostos e consagrados através da militância de diferentes grupos com propostas de inserção do país na modernidade.

A “Semana de Arte Moderna”, realizada em 1922, reunira artistas e intelectuais que defendiam uma nova visão do país e da arte. A idéia, segundo Velloso (2000, p. 43), era criar uma arte mais moderna e brasileira, que incorporasse elementos da cultura negra e indígena, até então considerados como bárbaros pelos padrões civilizatórios do século XIX.

Esses intelectuais acreditavam que a “autêntica nação brasileira” seria encontrada na cultura e nas artes.

Cabe ressaltar que a proposta modernista não pressupunha a inclusão da arte negra e indígena, mas tão somente incorporar à sua arte (erudita) elementos daquelas outras, excluindo, portanto, a arte popular desse processo.

Outros intelectuais estavam, igualmente, discutindo a questão da identidade nacional a partir da participação de grupos excluídos, considerando as vantagens da miscigenação. O cientista social Gilberto Freyre, por exemplo, consagrou o “mito da democracia racial” (GONTIJO, 2003), onde o mulato seria a síntese dessa mistura racial, “é plástico por excelência” (FREYRE, 2001, p. 15), contribuindo para que a miscigenação passasse a ser vista como um fator favorável e tipicamente brasileiro, onde o convívio harmônico das diferenças era uma particularidade nacional.

No entanto, as artes populares, no Brasil, ganham certa projeção, somente a partir de 1947, por seu valor, quando houve um deslocamento da “feira” para alguns espaços de consagração da “arte culta”. Destaca-se a “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana”, no Rio de Janeiro, idealizada pelo arte-educador e também artista plástico Augusto Rodrigues, que tornou pública a vida e a obra de um dos maiores artistas brasileiros, Vitalino Pereira dos Santos, o Mestre Vitalino (1909 - 1963), em 22 de junho de 1947,

Segundo Frota (1986), essa exposição

“Representa o início da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais, é conseqüência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do Movimento Modernista de 22 e do Movimento Regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923. Tratava-se de recuperar, para a norma erudita, aqueles aspectos da realidade brasileira que constituem a cultura popular, e que até hoje representam para a elaboração do nativismo um repertório de extraordinário vigor e riqueza”. (FROTA, 1986, p. 11).

Segue-se uma série de eventos que contribuem para torná-lo conhecido nacionalmente e internacionalmente. São publicadas diversas reportagens sobre o artista, tais como a editada pelo Jornal de Letras, em 1953, com textos do intelectual José Condé (1917 – 1963). Em 1955, integra a exposição Arte Primitiva e Moderna Brasileiras, em Neuchatel, Suíça. É celebrado, mais uma vez, pela Revista Esso, em 1959. Em 1960, “volta ao Rio de Janeiro para participar da “Noite de Caruaru”, organizada por Condé, onde suas peças são leiloadas em benefício da construção do Museu de Arte Popular de Caruaru”. (*Idem*).

Um movimento que se torna irreversível, tanto que, paralelamente, em 1959 Lina Bo Bardi (1914 – 1992), arquiteta e designer, introduz a discussão da “estética” oriunda das classes populares na mostra “Bahia no Ibirapuera”. A exposição, segundo Ângela Mascelani (2000),

“[...] aparece como a comprovação da realidade desse homem estético, que não pode ser apreendido em categorias. Um homem do povo, que não foi instruído por métodos inibitórios e que, portanto, na sua virgindade (e devido ao abandono que relegado pelas elites) permite a observação do que seria a essência da humanidade como um todo. Uma essência que se encontra reprimida há séculos nos homens instruídos, mas que “sobreviveu” no homem que está mais próximo da natureza – o verdadeiro lócus do humano –, o popular”. (MASCELANI, 2000. p. 37/38)

No âmbito do Movimento Nacional de Folclore, durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1951 no Rio de Janeiro, surge um clamor dos folcloristas por espaços museológicos voltados para a cultura popular, consagrado na Carta do Folclore Brasileiro, que preconiza:

1. É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. A guarda desses objetos deve ficar a cargo de instituições apropriadas, e sob a direção de órgãos ligados à pesquisa e ao estudo do folclore devido tanto ao caráter coletivo dessa tarefa como ao longo tempo indispensável à coleta e classificação dos dados para lhes dar interesse didático.
2. Recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais, nas Capitais e nos Municípios em que sua criação se revelar exeqüível, proveitosa e representativa...
3. Para a efetivação destas medidas a Comissão Nacional de Folclore pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível, a criação e organização dos Museus Folclóricos locais, seja assegurando-lhes facilidades de instalação, seja emprestando técnicos de museus, seja subvencionando no todo ou em parte as suas atividades... e as Comissões Estaduais de Folclore se entenderão com os poderes públicos locais no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não

especializadas, como as chefaturas e delegacias de polícia...
(CARTA, 1951)

Muitos intelectuais da época endossam a reclamação feita por Gustavo Barroso em 1942, entre eles, o antropólogo Manuel Diégues Júnior, em 1954, que ante essa inexistência, afirma o “quanto nos faz falta um Museu de Arte Popular, de Folclore, de Tradições Populares, de Técnicas Populares, de Etnografia, ou que outro nome tenha, mas que seja um museu representativo de nossa cultura popular”. (DIÉGUES JÚNIOR, 1954).

O resultado de tal mobilização estimula a criação de museus em diversos estados, destacando-se Espírito Santo e Paraná em 1953, São Paulo em 1954, Distrito Federal em 1956 e Minas Gerais em 1965. No entanto, embora contemplassem objetos coletados em diferentes pontos do país, esses organismos marcam seus acervos naqueles representativos da cultura popular dos seus estados, mantendo o país sem um organismo central que retratasse o folclore nacional em sua totalidade.

A aspiração daqueles intelectuais é consagrada, somente em 1968, como vimos, com a fundação, no Rio de Janeiro, do Museu de Folclore que, em 1976, recebe o nome Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC –. Criado pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CNDFB – em convênio com o Museu Histórico Nacional – MHN –, foi inicialmente instalado numa das dependências do Palácio do Catete e, mais tarde, ampliou seus espaços, com a incorporação do prédio 179 da Rua do Catete, em 1975, da antiga garagem do Palácio, em 1980, e do prédio 181 da mesma rua, em 1983.



Figura 3 – Foto da Garagem do Palácio do Catete, onde fora instalado o MFEC.
Autor: Francisco Costa



Figura 4 – Foto dos prédios da rua do Catete.
Autor: Francisco Costa

Com efeito, parece não se tratar de um fato isolado uma vez que o governo militar ao atender à reivindicação dos folcloristas ao mesmo tempo revela a intenção dos militares de se apropriarem dela para institucionalizar, também no âmbito das instituições culturais, o

abafamento dos conflitos emergentes àquela época na sociedade brasileira. Ação política da ditadura militar que, a rigor, já estava em curso no processo de esvaziamento de todo e qualquer conteúdo progressista vinculado às reformas de bases e, assim, reafirmar o “mito da brasilidade” (MACIEL, 2007). O que torna a inauguração do MFEC emblemática.

No entanto, é na segunda metade da década de 70 que esse processo se configura de forma orgânica no âmbito do Estado com o lançamento do Plano Nacional da Cultura – PNC –, durante o governo Geisel, caracterizado pela implantação do “processo de distensão política” que prepararia a saída dos militares do poder. Assim, o fez, eu diria, com “mãos de ferro” a “direita” e a “esquerda”. Geisel, além de usar várias medidas de exceção, como o fechamento do Congresso em abril de 1977 para garantir a hegemonia política das forças armadas, travou uma verdadeira batalha com a “linda dura”, no âmbito das forças armadas, contrária ao projeto político de saída do poder, lideradas pelo General Silvio Frota.

O Ministro Ney Braga, responsável pela execução do PNC, ampliou a área de atuação do Ministério de Educação e Cultura, com a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral – CNDA – e do Conselho Nacional de Cinema – CNA –, reformulou a Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME –, expandiu o Serviço Nacional de Teatro – SNT – e criou a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. (MICELI, 1984)

A par da construção política do governo militar no âmbito da cultura no Brasil, nessa época, em consonância ao movimento de renovação museológica que ocorre na Europa, acontece, em 1972, a Mesa-redonda de Santiago do Chile, promovida pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM – da UNESCO ³⁵, com o objetivo de discutir o papel dos museus na América Latina. A análise é feita a partir dos problemas do meio rural, urbano, do desenvolvimento técnico-científico e da educação permanente e convoca uma para uma tomada de consciência quanto à função social dos museus, condição essencial para a integração do museu na sociedade. Um dos mais importantes resultados a que chegou a Mesa-Redonda foi à proposição de um novo conceito de ação dos museus, o Museu Integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio natural e cultural. (BRUNO, 2007).

A série de eventos iniciados em 1947 mostra traços de continuidade do deslocamento da arte popular para lugares de consagração e ganha vitalidade. Realiza-se a exposição “Arte popular brasileira” do colecionador Jacques Van de Beuque, em 1976, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, considerada como emblemática do movimento que resultou na nova proposição para a ação dos Museus. (MASCELANI, 2000, p. 37-38).

³⁵ Em 1946, reunindo representantes de 147 países, foi criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM), uma organização não governamental que mantém relações formais com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). O ICOM tem definido desde então linhas mestras que orientam as práticas desenvolvidas pelos profissionais de museus. O Brasil faz parte do Conselho Internacional de Museus desde sua criação, participando da construção de definições e metas específicas a serem alcançadas.

Ângela Mascelani (2000) lembra que o crítico Jorge Pontual elogiou a iniciativa: “[...] sem dúvida, mais do que um simples agrupamento indiscriminado de peças no sacralizado espaço do Museu [...] um raro cuidado de programação visual que permite ao visitante não só a satisfação de realizar uma e mais vezes o percurso todo da mostra como também a eficácia de transmissão de significados das peças, que ali se apresentam concatenadas”. (*Idem*, p. 40-41). Além disso, essa exposição representa o início da construção do Museu Casa do Pontal.³⁶

Institucionalmente, o MFEC, do ano de 1968 até os dias de hoje, fez crescer consideravelmente o seu acervo, sendo “em sua maioria coletados a partir de pesquisa de campo, cuja tônica tem sido ditada, sobretudo a partir de 1982, pela antropologia social. Renovando critérios teóricos e museológicos que contextualizem os objetos reunidos, respaldando-se em ampla documentação de campo e minucioso registro museológico”. (FERREIRA; LIMA; p. 101-119).

É importante ressaltar aqui que a pesquisa tanto quanto a ação educativa sempre foi uma característica fundamental no CNFCP. Desde o final dos anos 50, quando foi criada a CDFB, ela é marcada pelas ações de pesquisa e difusão cuja produção fora abrigada na Biblioteca Amadeu Amaral, inaugurada em 1961. O MFEC, a partir de 1968, trouxe o público em geral para o interior do Centro e, por isso, se tornou um “âncora” da instituição. Essa importância é revelada pela surpresa de muitos visitantes do museu, quando recebem a informação sobre outras as atividades do CNFCP.

O CNFCP é um centro de pesquisa na área de cultura popular, órgão, hoje, vinculado ao Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI – do IPHAN. Nele, além dos espaços abertos ao público, quais sejam: a exposição de longa duração do MFEC; espaços da SAP e da Galeria Mestre Vitalino para exposições temporárias; e a Biblioteca Amadeu Amaral; executa os seguintes programas e projetos:

1. Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA): a linha de ação do CNFCP nesse campo desenvolveu-se no sentido de criar condições para que as atividades artesanais de cunho tradicional realizem o potencial de expressar criatividade e identidades de grupos; gerem renda e contribuam melhoria da vida dos artistas populares que têm sido, historicamente, excluídos dos circuitos de distribuição de riquezas, embora criadores de inestimável patrimônio.

³⁶ Começou a ser construído em 1976 e foi inaugurado em 1992 especialmente para abrigar a coleção de arte popular brasileira reunida pelo designer francês Jacques Van de Beuque, desde sua chegada ao Brasil, em 1947.

2. Celebrações e Saberes da Cultura Popular: projeto estruturado em linhas de pesquisas, temas e subprojetos articulados em diferentes lugares do país, de modo a estabelecer interlocução com os segmentos sociais para desenvolver ações que contribuam para o estabelecimento de políticas pontuais de salvaguarda do patrimônio das culturas populares. O trabalho foi organizado a partir da articulação dos instrumentos de salvaguarda criados em 2000 pelo IPHAN – Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e Registro nos livros do Patrimônio Imaterial do Iphan: repasse de saberes, valorização, pesquisa e documentação, apoio e difusão por diferentes mídias e integrando diferentes linhas de ação do CNFCP.
3. Educação: o projeto procura apoiar educadores na criação de alternativas para o estudo de folclore e cultura popular, apontando questões, propondo temas ou revelando novas abordagens de assuntos já estudados em sala de aula e, assim, oferece a esses educadores a *Visita preparatória* cuja idéia é de que o professor é o grande agente multiplicador de informações junto a seus alunos e o melhor parceiro na construção de uma nova relação do museu e da cultura popular com a escola; o *De mala e cuia* – biblioteca itinerante que reúne acervo de livros, discos, folhetos, fotografias e recortes de jornal para a pesquisa escolar no campo do folclore e da cultura popular cuja proposta é abrir de maneira clara um debate dentro da escola sobre o significado da pesquisa escolar na área d folclore e cultura popular ao mesmo tempo em que oferece fontes mais adequadas para consulta, o *Olhando em volta* – mostra itinerante criada para possibilitar à criança vivenciar a experiência do processo de montagem de uma exposição. Revela os bastidores do museu, a trajetória que um objeto percorre desde que entra em um museu até o momento em que é apresentado ao público. Para tanto, como em um museu, há fichas de tombo, pincéis e flanelas para higienização, vitrinas para serem montadas, painéis para fixação de fotos e textos relacionados, oferecendo informação sobre os procedimentos museológicos e permitindo que, a cada montagem, a mostra adquira feições próprias do grupo que a organizou; o *Fazendo fita* – coleção de fitas com registros musicais e de imagens sobre temas da cultura popular, selecionadas com base no roteiro da exposição permanente do Museu, cujo objetivo é apoiar as pesquisas sobre as músicas, as danças, os rituais, as festas populares brasileiras. Há três séries disponíveis para empréstimo ao público.
4. Documentação, Preservação e Difusão de Acervos: os acervos do CNFCP estão organizados segundo sua natureza: no Museu, hoje com 14 mil objetos, entre tridimensionais, pinturas, xilografuras; e na Biblioteca Amadeu Amaral, com cerca de

200 mil títulos, entre livros, folhetos, teses, periódicos, folhetos de cordel, fotografias, discos, cds, fitas rolo, cassete e de vídeo, programas e cartazes de eventos, recortes de jornais e revistas, além do arquivo permanente, onde o usuário tem acesso a *Hemeroteca digitalizada* – projeto que reestruturou o tratamento dado à coleção de recortes de jornais, inclusive via internet, à íntegra do acervo de 50 mil artigos de jornais; a *Cordelteca e xiloteca* – realizadas no âmbito projeto *Preservação da Memória Popular: folhetos de cordel e xilogravuras*, disponibiliza, em condições eficazes de consulta, as coleções de folhetos de cordel e de xilogravuras, compostas respectivamente de 8 mil títulos e 800 gravuras; e ao *Tesouro da Cultura Popular* - investimento na construção de uma estrutura de classificação que sistematiza as experiências acumuladas no tratamento de documentos sobre manifestações da cultura popular, tendo como base os acervos da Biblioteca Amadeu Amaral e do Museu de Folclore Edison Carneiro com o objetivo de estimular a pesquisa, documentação e divulgação do acervo sonoro, visual e textual sobre a cultura popular brasileira do CNFCP.

5. Concurso Sílvio Romero: instituído em 23 de junho de 1959, pela portaria 215 do então Ministério de Educação e Cultura, o Concurso Sílvio Romero de Monografias, idealizado pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro com o propósito de estimular pesquisas nas diferentes áreas do folclore e da cultura popular, é lançado anualmente e se constitui num canal de interlocução permanentemente aberto com pesquisadores, professores e instituições de ensino que são colaboradores e parceiros em diversas ações.
6. Curso Livre de Folclore e Cultura Popular: criado com a finalidade de atender à demanda por cursos que tratassem de questões relacionadas ao amplo universo do folclore e da cultura popular no Brasil.
7. Prêmio Manuel Diégues Júnior: Criado em 1997, no âmbito da Mostra Internacional do Filme Etnográfico,³⁷ com o objetivo de incentivar a produção videofilmográfica recente acerca do campo de folclore e cultura popular brasileiros, o Prêmio Manuel Diégues Júnior do CNFCP tem sido destaque nas últimas versões da Mostra.

³⁷ Mostra Internacional do Filme Etnográfico é uma idealização Interior Produções que coordena sua realização ao longo de 13 anos, sendo o CNFCP parceiro realizador do projeto desde os primeiros anos. Desde 1993 a Mostra Internacional do Filme Etnográfico apresenta um amplo panorama da produção do cinema documentário, de caráter etnográfico, com grande repercussão nacional e internacional.

As exposições, como produções do museu, seguiram a lógica conceitual consagrada nos momentos que foram concebidas, apresentando de 1968 a 1983 uma concepção folclorística e, posteriormente, uma linha antropológica.

Com efeito, no período folclorista, a exposição de longa duração não apresentava o conceito de arte popular, e sim o de artesanato folclórico tanto que o núcleo expositivo era denominado Artesanato. No entanto, Vera Vives, no guia do Museu de Folclore, quando apresenta o “artesão folclórico” aponta para uma mudança conceitual, quando reconhece a dupla presença da criatividade e da tradição:

“O artesão folclórico é um interprete da sabedoria popular e das técnicas conservadas no meio popular. Herdeiro de tradições, ele as reproduz em seu trabalho, inovando pouco, quanto a padrões, dimensões e formatos. Mas, como todo intérprete, introduz na obra características pessoais, sinais de sua criatividade, nos processos de decoração e/ou métodos de acabamento que emprega. É essa dupla presença - a da tradição e a da criatividade individual - que faz dos objetos de artesanato folclórico peças de notável densidade”. (VIVES, 1981, p. 32).

A reelaboração da exposição de longa duração do MFEC, em 1984, contempla, por seu turno, a concepção antropológica de cultura e propõe outro olhar para a produção artística oriunda das classes populares, além de apresentar uma exposição identificada com as discussões sobre as práticas do museu ocorridas no final da década de 1970. Nesse momento, contando com a contribuição do ICOFOM, criado em 1977 e do ICOM. Cerávolo (2004) apresenta estudo apontando que o delineamento para modelar uma teoria para a Museologia foi aprofundado a partir de meados dos anos 80 e está diretamente relacionado com a instauração do ICOFOM.

A exposição inaugurada em 1984, pelo MFEC, reafirma claramente a perspectiva da abordagem centrada no indivíduo, no sentido de identificar o artista como criador e sua obra como representação simbólica, apresentando o “homem brasileiro” através dos seguintes núcleos expositivos: “Rito de Passagem”; “Mundo Ritualizado das Festas”; “O Homem na Transformação da Natureza” e “Indivíduo e Coletividade”.

O último núcleo aborda a produção de 14 artistas populares, a saber: Agostinho Batista de Freitas; Artur Pereira; Laurentino Rosa dos Santos; Antônio Batista de Souza (Antônio Poteiro); José Alves de Oliveira (Mestre Dezinho de Valença); Vitalino Pereira dos Santos (Mestre Vitalino); Manoel Cavalcante de Almeida (Manuel da Marinheira); Nino; Boaventura da Silva Filho (Louco); Valdomiro de Deus; Manuel Fontoura (Nhô Caboclo); Benedito José dos Santos; José Valentim Rosa e Geraldo Teles de Oliveira (GTO). Sendo exposto um total de 37 obras. Um olhar mais atento observa que no texto de apresentação

deste núcleo, a instituição afirma sua intenção de “oferecer um crescente entendimento do que ocorre no âmbito de criação visual no Brasil, tantas vezes abordada teoricamente, sem o suporte da obra feita, realizada, concreta” (CENTRO, 1984). Para este fim, o Museu constitui veículo ideal.”

Essa nova abordagem resultou em novo desenvolvimento para a museologia no MFEC, objetivando a transformação conceitual ocorrida: o uso de vitrinas foi praticamente abolido, exceto, por questões de segurança; privilegiou-se a ambientação e a criação de bases e suportes que garantissem ao público acesso direto ao acervo em exposição com o objetivo de aproximar visitante e objeto; deu-se ênfase à ambientação, enquanto técnica expositiva, que visava enfatizar o uso original dos objetos e seus contextos específicos, ressaltando o caráter etnográfico. Além de tentar criar uma apresentação contextualizada que fosse capaz de refletir a valorização dos objetos da cultura popular.

Em 1994, seguindo a mesma lógica, a exposição de longa duração é reelaborada e amplia a linha conceitual que estava centrada no homem brasileiro, produtor de cultura. Assim, configura-se um projeto museográfico que contempla os núcleos expositivos, apresentados ao público da seguinte maneira:

“Este museu reúne objetos representativos de diferentes modos de vida e formas de expressão de vários grupos culturais da sociedade brasileira. Selecionados a partir da década de 1950 em seus contextos sociais e culturais de origem, vêm assumir uma nova função: a de porta-vozes de uma entre as muitas histórias possíveis sobre a cultura brasileira. “O enredo desta exposição, apresentado nos módulos VIDA, TÉCNICA, RELIGIÃO, FESTA e ARTE, não pretende esgotar a pluralidade das manifestações culturais, trazendo apenas uma amostra do que, lá fora, continua vivo e em permanente transformação.” (CENTRO, 1984).

O módulo Vida apresenta aos visitantes representações de artistas populares, como os mestres do barro do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, ou do Alto do Moura, em Caruaru/PE, ou da madeira, entre outros. Esses trabalhos abordam o ciclo da vida, suas etapas, e os rituais com que o homem, socialmente, as distingue. Assim são representados nascimento e morte, namoro e casamento, escola e brincadeiras infantis, profissões e formas de divertimento, encontrados, ao longo do território nacional, em constante processo de transformação revelado nos modos de viver no tempo e no espaço, mas preservados pela transmissão oral - marcas culturais registradas na arte e engenho desses mestres populares. (*Idem*).



Figura 5 - Módulo Vida – Acervo CNFCP – Foto: Francisco Costa

Ambientações de tecnologias tradicionais relativas à alimentação enriquecem a apresentação do módulo Técnica, além de apresentar pólos produtores de cerâmica (Maragogipinho/BA e Apiaí/SP), o universo de tecelãs goianas, a comunidades pesqueiras nordestinas e fluminenses, com sua diversidade de trançados - seja em fios, seja em fibras - e finaliza com representação de uma feira popular, espaço privilegiado de escoamento de produção artesanal e de convívio social, em que se encontra o lambe-lambe ou os praticantes da medicina popular. (*Id. ibidem*).



Figura 6 - Módulo Técnica – Apresentação do pólo de cerâmica de Maragogipinho/BA – Acervo CNFCP – Autor: Francisco Costa

Partes significativas dos brasileiros, na prática de sua religiosidade, superpõem crenças católicas com a umbanda e o candomblé, assim, cultuam santos católicos, orixás do candomblé e entidades de devoção da umbanda no Rio de Janeiro, revelando o caldo complexo da religiosidade popular, historicamente construído pela imposição e repressão de um lado, resistência de outro. O módulo Religião representa esses modos de fé pelos ex-votos coletados no Ceará, ferros de assentamento de orixás recolhidos na Bahia e uma

“procissão ecumênica” diante de uma imagem de São Jorge e tendo à frente uma bandeira do Divino. (*Id. ibidem*)



Figura 7 - Módulo Religião com destaque para a procissão ecumênica – Acervo CNFCP; Autor: Francisco Costa

No prazer e alegria das danças, cantos, fantasias e comidas, os brasileiros representam os mundos onde vivem, seus valores e crenças. O módulo Festa destaca, entre outras, o maracatu pernambucano, a folia-de-reis do Rio de Janeiro, a cavalhada de Pirenópolis/GO e o bumba-meu-boi maranhense onde são construídas e reconstruídas maneiras de viver e de ver o mundo. (*Id. Ibidem*)



Figura 8 - Módulo Festa com imagens da Folia de Reis e do carnaval à direita e à esquerda, respectivamente. Foto: Acervo CNFCP: s/a.

Apresentando marcadamente um núcleo sobre Arte, o último módulo revela o universo de indivíduos que, provenientes de extratos populares, sofreram o impacto da civilização industrial, incorporando-o a sua arte, que é expressão de seus sentimentos e experiências. São esculturas em barro ou madeira, gravuras e pinturas de autoria de mestres da arte popular. Atualmente, são apresentados 28 artistas populares: José Alcântara; José Alves de Oliveira (Mestre Dezinho de Valença); Benedito José dos Santos;

Vitalino Pereira dos Santos (Mestre Vitalino); Lafaete Rocha; Luzia Dantas; Geraldo Teles de Oliveira (GTO); Jorge Brito (Seu Jorginho); Manuel Fontoura (Nhô Caboclo); Manuel Galdino; Antonio Pascolal Regis (Tota); Ulisses Pereira Chaves; Manuel Eudócio; Francisco Moraes da Silva (Chico Tabibuia); Conceição Freitas da Silva (Conceição dos Bugres); Adão Fialho; Antônio Batista de Souza (Antônio Poteiro); Valdomiro de Deus; José Valentim Rosa; Boaventura da Silva Filho (Louco); Maria Fleury (Maria de Beni); Manoel Gomes da Silva (Nuca); Itamar de Pádua Lisboa; Luiz Carlos Nascimento; Ricardo de Ozias; Júlio Martins; Ivoneth Gomes Miessa e Nino. Sendo exposto um total de 73 obras e um painel com as fotografias da face dos artistas - o que caracteriza a reafirmação de sua individualidade.

Essa exposição mereceu a seguinte observação:

“[...] lidar com a produção plástica de origem popular no Brasil contemporâneo é tarefa bastante complexa. As dificuldades em definir parâmetros que delimitem esse universo estão referidas a diferentes fatores, alguns internos ao próprio campo teórico de conceituação de termos como arte e povo, e outros que dizem respeito à dinâmica de transformação social vivida pelo país, sociedade plural em que convivem os mais diferenciados contextos e dos quais emanam as mais diversas expressões de arte”. (FERREIRA; LIMA; 1999, p. 108).

Sem sombra de dúvida, o projeto museográfico da última exposição, que, a rigor, é um traço de continuidade da anterior, leva o visitante a uma viagem por um mundo repleto de sentimentos e emoções. Sentimento que vi revelado, ao debruçar um breve olhar no Livro de Visitas do Museu. Além de algumas poucas críticas que pontuam, quase sempre, a “iluminação” dos espaços que dificulta a leitura do Guia, ou a “ausência” de maiores informações juntos as peças, por exemplo.

Eu me alio à parcela majoritária dos visitantes do Museu e me sinto plenamente situado às imagens cotidianas reveladas por representações de pessoas em ação, em movimento, gesticulando, conversando, cantando, dançando e trabalhando, tornando os espaços do Museu uma janela aberta para a vida. As peças são marcadas pela simplicidade, pelos detalhes das coisas que vemos acontecer todo dia, mas não percebemos, revelando a sensibilidade artística e imaginação criadora de seus autores cuja identificação é garantida pelo Guia do Museu.

Algo produz um sentimento de magia ao me situar nos espaços do Museu uma vez que ora parece tornar presente o “código da casa” (DAMATTA, 1984) – expondo forte influência familiar no tempo e no espaço de aconchego, do relaxamento, da solidariedade e ora toma o “espaço da rua” (DAMATTA, 1984) em cenas repletas de fluidez e movimento, com suas músicas e personagens. Hoje, potencializados pela adoção do Guia Sonoro.

No entanto, a par de toda a beleza plástica da exposição de longa duração do MFEC, sinto certo desconforto, uma vez que ela apresenta uma zona de sombra, silêncio e esquecimento em relação ao que se propõe. Não se vê em sua constituição a luta e o sofrimento do negro, por exemplo, escravizado, ainda hoje, pelo preconceito racial pela simples razão que o racismo opera numa estrutura de desigualdade de recursos – sejam eles simbólicos, econômicos, políticos ou sociais. O mesmo vale para o índio, marginalizado em “guetos” e espalhados nas ruas, vendendo seu artesanato para própria sobrevivência. Vale, ainda, para a maioria do povo brasileiro cujas condições subumanas em que vivem, efetivamente, não se fazem representar.

Assim, o MFEC parece não fugir à regra dos museus brasileiros que, segundo Loureiro (2000), ao incorporar no escopo das representações aqui abordadas, o 'discurso da competência' parece encobrir as contradições da sociedade capitalista e a função histórica das classes dominadas, impedindo e/ou desarticulando novas alternativas, confrontos e estratégias destinados a promover transformações estruturais no modo de produção capitalista. Para o autor, "servindo ao 'discurso competente', a divulgação científica serviria de recurso por meio do qual as forças dominantes forjariam consciências, impedindo o surgimento de novos territórios ideológicos". (*Idem*)

O início da reversão, ainda segundo Loureiro, de tais características das exposições nesses museus, como aparelhos ideológico-culturais de hegemonia, passaria pela reformulação relacional com a esfera pública". (*Ibidem*) Para tanto, sugere o autor, faz-se necessária estratégia de rompimento com o monopólio intelectual, ideológico e cultural que regula e reveste a informação/objeto museológico presente na natureza de suas representações. (*Id. ibidem*).

Na constituição de seu acervo, seguindo a mesma lógica, o MFEC considera a produção popular não como costumes e formas concretas de comportamentos cristalizados na materialidade dos objetos, mas como sistemas de significação permanentemente atribuídos e, portanto, constitutivos de nossa humanidade: bens culturais que participam do patrimônio de toda a nação.

Esse acervo antecede em muito a criação do MEFC e mesmo de 1947, data de criação da Comissão Nacional de Folclore e mais tarde, com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro quando se formou a rede de folcloristas com o objetivo de salvaguardar as manifestações populares.

Hoje, o acervo do MFEC é formado com cerca de por 14 mil objetos e reflete as concepções que orientaram os estudos de folclore e cultura popular ao longo desse tempo.

É possível observar que nas primeiras coletas, por exemplo, a concepção folclorista, relacionada a produções coletivas, anônimas e regionalizadas: coleções como a de Guilherme Santos Neves, do Estado do Espírito Santo, composta de indumentárias de

ticumbi, instrumentos musicais, como tambores de congadas, além de objetos utilitários da cerâmica de Goiabeiras. Destacam-se, no mesmo período, as séries de publicações editadas pela então Campanha: os Cadernos de Folclore e Folclore Brasileiro, que registram os trabalhos de pesquisa de diversos folcloristas em diferentes estados brasileiros.

Outros projetos do CNFCP passaram a contribuir significativamente para a constituição do acervo do MFEC, com destaque para a SAP. A cada exposição é incorporada ao acervo do Museu uma ou mais peças do artista ou grupo que é apresentado na Sala.

Alia-se a SAP, o Projeto Piloto de Apoio ao Artesão e o Programa de Artesanato Brasileiro, da mesma época, que procederam a um grande levantamento do artesanato no país pela ótica da matéria-prima – tecelagem, renda, madeira e barro – e permitiram que a coleção se ampliasse com representações de diferentes regiões, dando conta também de diferentes formas de produção e contextos culturais.

Por fim, o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – PACA –, que tem como pano de fundo as questões conceituais já aqui já analisadas, avança numa perspectiva diferenciada em relação às outras ações, na medida em que se propõe a intervir em localidades a partir de agentes sociais, visando a preservação ou recuperação de expressões tradicionais da cultura material, considerando a organização dos grupos, a obtenção de matéria-prima, o aprimoramento da tecnologia, a circulação e comercialização dos objetos. Esse programa, formulado em 1996, é resultado das outras três iniciativas desenvolvidas na área da cultura material: Programa Artesanato Brasileiro; Projeto Piloto de Apoio ao Artesão e, principalmente, a Sala do Artista Popular uma vez que é na Sala que se instaura a relação com o mercado no âmbito das ações do CNFCP.

A grande diversidade de matérias-primas, as diferentes abordagens do campo de estudos e formas de aquisição ainda configuram um grande desafio para que se proceda a uma documentação consistente dos objetos hoje reunidos pelo Museu: buscar formas de documentar o objeto para torná-lo acessível ao público e conservá-lo para que possa ser visto por mais tempo e por maior número de pessoas é um esforço permanente para equipe técnica.

Para tanto, o MFEC trata os objetos em sua reserva técnica em três espaços: a reserva I, que mede 150m², estão os objetos de barro – que representam 42% do acervo – e os objetos de metal, cerca de 7%; a reserva II, com 165m², estão os objetos de tecido, papel e pintura, que somam 21%; e, finalmente a reserva III, com 170m², guarda a coleção de madeira e fibras, num total de 30% do acervo.

Esse esforço é contemplado pela realização de exposições temáticas em outro espaço do CNFCP: a Galeria Mestre Vitalino. Essas exposições temáticas são, em sua

maioria, resultado dos trabalhos de pesquisa do Centro e priorizam as obras da Reserva Técnica.

A incorporação de acervos da cultura e da arte popular traz, segundo Dodebei e Oliveira (2007), questionamentos novos e instigantes para a equipe do Museu de Folclore:

“Em primeiro lugar, aponta para os problemas relativos à conservação que já são uma constante com a arte contemporânea e com a arte popular, que muitas vezes usa o descartável, as sobras e o efêmero em suas produções [...] Contudo, as questões principais das presentes reflexões pautam-se nos de representação de memória. Principalmente os de natureza semântica e relacionados à descrição de elementos que não são visíveis na materialidade do objeto, surgidos no momento da transposição da linguagem artística da obra de arte, para linguagem documentária utilizada nas fichas de inventário e catalogação informatizada do acervo. A linguagem documentária, de natureza redutora das possibilidades semânticas do objeto registra percepções genéricas, ou percepções singulares da obra, sob forte influência das limitações impostas pelo sistema de informação adotado na confecção do catálogo museográfico.” (*Idem*, p. 15).

Para as autoras, “descrever a *performance* que tais obras encerram significa reduzir a representação documentária apenas ao textual, abandonando os sentidos imaginários que a narrativa oral possibilita”. (*Ibidem*).

Evidentemente, esse enorme desafio, que revela limitações e dificuldades na musealização de parte da arte popular, exige o repensar desses instrumentos que limitam as significâncias da obra de arte.

Todo esse processo parece orientar a lógica das exposições na SAP, principalmente, a partir da reelaboração da exposição de longa duração em 1994, que reuniu uma equipe com antropólogos, sociólogos, museólogos e educadores da instituição. E aos poucos foi ampliada, com a inclusão de outros profissionais como engenheiros, arquitetos, programadores visuais, *designers*, cenógrafos e iluminadores, segundo Ferreira, museóloga e, hoje, diretora do CNFCP, lembrando que:

“Na verdade, foi uma transformação muito grande e vivemos um certo pânico, porque tínhamos, por um lado, muita certeza de que aquela era a nossa proposta e, por outro lado, muitos receios de nossa capacidade de manutenção, porque isso exigia um esforço redobrado; por exemplo, o rodízio das peças de cada área, da área de festas, por exemplo, com indumentárias exigia mudanças contínuas e implicava trabalhos

dobrados: mudança de guia, de informação. Por um lado, nos orgulhávamos, por outro, tínhamos muito o que aquilo significaria, a médio e a longo prazo, para avaliar o comportamento do público. Lembremos a questão que Ciro Perichi colocou sobre a trajetória do museógrafo e do museólogo; os limites são muito tênues.” (CNFCP, 1993).

Apresentado, assim, este Museu parece contemplar a definição de museu encontrada na página virtual do Sistema Brasileiro de Museus – SBN – do Ministério da Cultura – MinC:

“Os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes.”

No entanto, se por um lado o meu sentimento é real, por outro mostra uma questão complexa: este museu afirma e celebra a pluralidade das manifestações culturais, mas silencia e esquece dos conflitos e tensões existentes no interior dessas manifestações. E segue, reproduzindo o discurso hegemônico do “bom brasileiro”.

O mito da brasilidade, segundo Souza (2006), foi constituído em torno de um ideal de harmonia e paz, através da idéia de síntese de opostos, sistematizada por Gilberto Freyre, desde seu clássico *Casa Grande & Senzala*, cuja negação do conflito em nosso imaginário nacional não podia se operar de outra maneira. (SOUZA, 2006). Na realidade, para a autora, esse, para negar a luta de classes, precisa o tempo todo reificar uma idéia de singularidade brasileira, que simplesmente omite a existência de classes sociais. (*Idem*).

O MFEC na realaboração da sua primeira exposição de longa duração, em 1984, superou a concepção folclorista onde a exposição museológica naturaliza ou diviniza o conteúdo transmitido: uma aceção de cultura tratada como realidade objetiva; descuidada-se, dessa forma, da sua dimensão processual, consistindo na reificação da “tradição” que, a rigor, esvazia o conteúdo histórico da cultura, alijando o artista popular do processo. Também não adota, completamente, uma concepção subjetiva da cultura, uma vez que se apresenta o artista popular partícipe do desenvolvimento da cultura, mas não sendo capaz de alterar o rumo dos acontecimentos históricos, isto é, sua arte revela o “espírito do povo”, que escaparia ao seu controle. Considerando, portanto, a cultura de forma abstrata e, da mesma forma, “as circunstâncias com que os homens se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado.”(MARX, s/d, p. 203).

A peça “Família de Retirantes” do Mestre Vitalino, hoje tema de muitos artistas do Alto do Mora, parece ser um bom exemplo disso uma vez que traduz a interpretação, consagrada pelo senso comum, da fuga da seca no sertão do nordeste brasileiro. No entanto, a história e a literatura nos contam que muitos brasileiros se “retiraram” não por isso, mas por conta da histórica falta de políticas sociais, ainda hoje existente, voltadas para essa população. Somam-se a isso, muitos que se tornaram “retirantes” pela expulsão de suas terras pelos grandes latifundiários não só no sertão nordestino, mas em todo o Brasil, formando o que seria hoje a grandes família de “retirantes” vista nas marchas do Movimento dos Sem Terra –, por exemplo.



Figura 9 - Retirantes – peça de Vitalino Neto exposta para venda na SAP. Foto: César Baía

A SAP, de alguma forma, parece seguir a lógica do MFEC em suas exposições temporárias. Uma tendência “presente no domínio científico (“culturalismo”) e na atividade dos “especialistas da cultura”, onde as teorias, em regra, tendem a ignorar a atividade humana sensível (COUTINHO, 1999), contribuindo, assim, para a constituição de pistas para a compreensão do que vimos discutindo. Embora em uma exposição temporária se faça um recorte determinado, ela se tornou um projeto de ação continuada ao longo de 25 anos, tornando-se um espaço privilegiado para tanto.

Além disso, considerando que a SAP é “aberta ao público, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que adquire, conserva, pesquisa, expõe e divulga as evidências materiais e os bens representativos do homem e da natureza, com a finalidade de promover o conhecimento, a educação e o lazer” (ICOM, 2001). Portanto, pode dizer que é um museu, por definição. Embora venda as peças da sua exposição.

Nessa função de “museu”, a SAP consagra práticas, estruturas e processos voltados à identificação do significado contemporâneo de um objeto, como aspecto fundamental à compreensão do circuito dos saberes e fazeres de produtos procedentes dos “trabalhos artesanais”. Ela constitui-se num canal de difusão de múltiplas expressões de arte

popular produzida no Brasil, uma vez que parte do princípio de que a permanência do “artesanato tradicional”, dotado de valor cultural e patrimonial, depende da possibilidade de inserção qualificada do artista popular na sociedade mais abrangente. Assume a responsabilidade dessa inserção no âmbito da sua atuação nacional, restrita pelas históricas contenções orçamentárias consagradas para as políticas culturais públicas do Estado Brasileiro.

A par dessas restrições, a SAP tenta construir uma estratégia para essa inserção a partir da valorização das tecnologias tradicionais, apresentada na delicadeza da renda de bilro, na beleza plástica das xilogravuras associadas à literatura de cordel ou ainda na reverência com que são tratadas as guias dos orixás – tradicionais fios de contas outorgados aos seus “filhos”. (FUNARTE, 1983)³⁸ Um mergulho na história da SAP feito, a partir dos catálogos das exposições e de entrevistas com alguns de seus precursores revela a infinidade de traços que constituem valores tradicionais no cenário cultural do país.³⁹

A primeira exposição foi emblemática, nesse sentido, uma vez que organizou uma mostra sobre a literatura de cordel: “Jota Rodrigues: folhetos, romances/literatura de cordel”.

40

Os “folhetos de feira” brasileiros têm suas origens na chamada “literatura de cordel” portuguesa, sendo mais uma das tradições culturais herdadas da península ibérica, pois em Portugal e na Espanha já era conhecida com esse mesmo nome, que aqui se transformaram e continuam alimentando a imaginação do nosso povo, mas que lá (Portugal e Espanha) se encontra em franco processo de extinção e interessa, apenas, a colecionadores e especialistas.

Essa manifestação cultural é marcada pela tradição oral, transmitida de geração a geração e outras tantas histórias revelando cotidiano local e nacional em versos líricos e/ou satíricos, principalmente, quando se trata de temas políticos.⁴¹

A segunda exposição revela outro aspecto interessante. Traz arte popular urbana que, por certo, realizá-la no âmbito do então Instituto Nacional de Folclore parece ter sido

³⁸ Jota Rodrigues: folhetos, romances / literatura de cordel. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

³⁹ Nota-se, por oportuno, que os catálogos, ao longo dos anos, ganharam densidade teórica, apresentando textos amplamente fundamentados em autores brasileiros e estrangeiros que dedicam seus estudos e pesquisas na área. Aliando-se a isso a apresentação visual aprimorou-se, da mesma forma, enriquecendo os textos e própria exposição. Foram produzidos cerca de 140 catálogos etnográficos ao longo desses 25 anos de existência da SAP. Ver Anexo I

⁴⁰ Jota Rodrigues - Com cinco anos de idade e desde os quatro, órfão de mãe, o menino José Rodrigues de Oliveira era o guia de um cego que pedia esmola cantando os mais belos romances da literatura de cordel que ele ouvia em sua vida e que povoariam o imaginário do futuro poeta e gravador Jota Rodrigues. Filho de José Salustiano de Oliveira e Maria Porfírio da Conceição, nasceu em 5 de maio de 1934, como seus 26 irmãos, numa aldeia indígena em Águas Belas, Alto Sertão de Pernambuco. Mora atualmente no Rio de Janeiro, onde ainda trabalha com cordel e xilogravuras. In. **Jota Rodrigues: folhetos, romances / literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

⁴¹ Para maiores informações ver a página da Academia Brasileira de Literatura de Cordel - <http://www.ablc.com.br/> - cuja localização de sua sede, Santa Tereza, Rio de Janeiro, revela a forte imigração nordestina ocorrida nas décadas de 40 e 50 para a cidade do Rio de Janeiro uma vez que se trata de uma manifestação popular consagrada no nordeste do Brasil.

um desafio, considerando a forte ligação do folclore e da cultura popular com os saberes e fazeres das classes populares pertencentes ao meio rural. Além disso, há o reconhecimento sobre o deslocamento de expressões culturais de outros contextos sociais para o meio urbano. A exposição “Morro Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte”, mostra, logo no início, que a SAP instaura outro olhar para a produção artística oriunda das classes populares.

Nessa exposição, encontrei o que parece ser a introdução de uma discussão política que trata da noção de “lugar bom para se morar”. (FUNARTE, 1983, p. 1). A favela, enquanto estrutura social seria “aos olhos dos moradores entrevistados, um espaço de desordem [...] os barracos são de tábuas e, na Comunidade Chapéu Mangueira, a maior parte das moradias é de alvenaria” (*Idem*), revelando a apropriação preconceituosa, por parte dos próprios “favelados”, da denominação de “comunidades” para os bolsões de pobreza, plasmada pelo poder público, a pretexto de conferir mais dignidade a esses locais e, dessa forma, escamotear o descaso do poder público pela ausência dos benefícios conferidos a outras “comunidades”, como a vizinha Copacabana que não é tratada como tal.

Essa segunda edição mostra, ainda, o resultado da parceria da Escola de Artes do Parque Laje que se associou, em 1981, à Associação de Moradores do Morro Chapéu Mangueira, através da Oficina de Artes do Fogo e Transformação de Materiais. A partir daí elaborou-se o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana Chamadas Favelas no âmbito da Associação de Moradores do Morro Chapéu Mangueira, mas com a pretensão de atingir outras “comunidades” como o vizinho Morro da Babilônia, a Rocinha e o Morro dos Cabritos.

O relato de Celeide Tostes (1983), descrito no catálogo da exposição, mostra que a iniciativa fora vitoriosa, uma vez que foi capaz de

“[...] recuperar uma memória sócio-cultural através das bruxas de pano, da colcha de retalhos, dos crochês, dos brinquedos [...] das particularidades que formam uma comunidade desse tipo, na passagem do rural para o urbano [...] começaram a surgir os primeiros escritos com estórias, poemas e canções a despertar a ilustração das estórias associadas a literatura de cordel [...] Assim, recomeçou a xilogravura com Silvio, conhecido como Tião, que passou a vender gravuras e fazer capas para revistas.” (*Idem*)

Da análise feita nos catálogos das exposições da SAP, considero oportuno ser realizada a bibliometria dessa produção porque contempla a história de 25 anos

relacionada à cultura material e a processos sociais no Brasil, não pensada aqui porque demandaria outra pesquisa.

Assim, vou tomá-los sempre como exemplos, como os dois acima citados, porque considero emblemáticos quanto aos marcos constituintes da SAP.

Com efeito, a literatura de cordel é um instrumento significativo de representação de manifestação cultural fundada na “tradição” e marca de identidade de um grupo social. A revelação do universo simbólico do “Morro do Chapéu Mangueira: sua arte, sua gente”, por oportuno, me oferece a dimensão do deslocamento das manifestações culturais de um contexto para outro e a possibilidade de (re)invenção de tradições.

A SAP parece demonstrar vocação para constituir-se em um instrumento de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro. Foi possível observar um processo fronteiro às “tradições inventadas” (HOBBSAWN; RANGER, 2000), articulado às tensões manifestas no interior dos diversos grupos sociais envolvidos nesse processo, em face da compreensão que tais grupos não são homogêneos e que em seu interior podem se manifestar diferentes propostas para a cultura.

Nessas duas primeiras exposições, observei ainda a relação entre memória e tradição, uma vez que mostram um movimento de preservação de um “espírito” do passado. Mas até que ponto a memória preserva e sustenta a tradição? Até que ponto ela fabrica e constrói uma tradição? E se for assim, a tradição continua sendo tradição nessas condições?

O termo “tradição” deriva do latim: *traditio*. Do verbo *tradere*, que significa a ação de transmitir, entregar. A expressão denotava originalmente a idéia de transmissão material ou a transmissão de um poder ou um direito a outrem, de acordo com o direito romano: entrega material de um bem móvel objeto de uma transferência de propriedade; transmissão da faixa presidencial nos países presidencialistas. Outra significação para o vocábulo “*traditio*” conjuga a idéia de transmissão e conteúdo transmitido: doutrinas, lendas, costumes. Portanto, o termo “tradição” designa um legado cultural, um objeto, isto é, o produto da atividade humana e, ao mesmo tempo, a sua reprodução ou transmissão no tempo ou o processo subjetivo no qual esse produto é socialmente elaborado.

A produção material oriunda das classes populares talvez seja o melhor espaço para se pensar essa relação tradição e memória. Nela, a tradição parece se estabelecer pela ação direta da memória; O artista popular materializa as memórias de uma comunidade. Na sua obra se materializam marcas dessas memórias e emblemas da tradição, capturada pelo olhar e pela audição.

Os saberes e fazeres do qual o artista popular é portador estão contidos no seu contexto social e estabelecem laços sócio-culturais que podem determinar o grau de pertencimento identitário do seu grupo social, o que significa dizer que a identidade, a feição

de certo grupo, vincula-se a invenção/criação de laços que remetem a um passado legitimador, a uma "origem" arquetípica, a uma *arché* do "caráter" daquele grupo.

O pensamento marxiano⁴² mostra a impossibilidade de compreensão dos “fatos humanos” – cultura, identidade, pertencimento, reconhecimento (auto/alter) – sem nos apegarmos essencialmente ao fator sócio-histórico que não permite pensar o homem enquanto ser isolado, isto é, enquanto individualidade. Marx e Engels (1986, p. 119) afirmam que a única possibilidade de examinarmos um “indivíduo isolado”⁴³ é quando, de *moto próprio*, alguém decide isolar-se em alguma caverna erma, numa ilha deserta e não mapeada. Entretanto, ele carregará inexoravelmente consigo as marcas de sua cultura. Desse modo, *ser é ser* socialmente, com todas as implicações que disso resultam. Pensamos, sentimos, decidimos, comportamo-nos a partir das marcas históricas e sócio-culturais que nos produzem enquanto sujeitos ou, na definição de Marx, enquanto seres sociais. Não existe, igualmente, processo sem o sujeito desse processo que se encontra permanentemente permeado por condições ideológicas que influem nos modos e formas pelas quais a sociedade é produzida, alterada, conservada, reproduzida pela *práxis*. (*Idem*)

É através de um longo processo que chegamos a ser o que somos, seja em etapas, seja em saltos, seja em continuidade/descontinuidade (independente do modelo que invoquemos). Mas, acreditamos que *identidade* deve ser pensada no plural – identidades – considerando suas perspectivas complexas, diversificadas, desiguais e dispostas diante de nós para serem acionadas de acordo com os contextos. Assim, o jogo das identidades contempla o eu/nós, o outro/outros, pertencer a versus não pertencer a: em que momento.

Desse modo, se retorna à tradição, à malha de referências forjada pela memória numa tentativa de preservação de um caráter estável para um grupo social. A tradição, a rigor, vai servir de ponto de partida do quadro de referências desse grupo social.

Nesse sentido é que a SAP poderia ser definida como um projeto de afirmação das manifestações culturais populares - expressão de uma cosmo-visão popular:

“O Instituto Nacional de Folclore percebe como legítimo os agentes individuais ou comunitários ocuparem um espaço real nesta instituição, de forma, a que possam veicular expressões culturais próprias, abrangendo aspectos de fazer e do saber dos seguimentos sociais a que pertencem” (SOARES, 1983, p. 6).

⁴² Neste estudo emprego o termo “marxiano” designando o pensamento de Marx e “marxismo” quando for sua interpretação ou desenvolvimento.

⁴³ O pensamento de Marx poderia ser resumido da seguinte forma: existe um caráter determinante das relações sociais sobre o ser, a consciência e a vontade dos indivíduos; a natureza dessas relações se impõe como “necessidade férrea”, de tal forma que os indivíduos isolados, dotados de interesses, vontade e consciência não passam de pura abstração.

Coutinho (2003) elabora uma "concepção dialética da tradição" entendida como práxis criadora, tradição viva, articulação orgânica, sujeito/objeto, forma e conteúdo, povo/patrimônio-histórico-cultural que pode clarear o emaranhado universo das culturas populares no âmbito da SAP. A tradição, segundo o autor, seria precisamente o processo de superação dialética do senso comum: um processo de desenvolvimento que elimina, conserva e eleva a nível superior a sabedoria popular. (*Idem*)

Essa "concepção dialética da tradição" elaborada por Coutinho, a partir do pensamento gramsciano, parece se aproximar da adotada no conjunto de ações da SAP uma vez que pude perceber traços onde a categoria "tradição" ora aparece nelas como uma "relação", uma "conexão" ou mesmo uma "unidade" dialética entre sujeito e objeto, forma e conteúdo; ora como um movimento, um processo ou um desenvolvimento. Identificáveis nos exemplos acima citados, que correspondem a primeira e a segunda exposição da série.

Com efeito, mês a mês, ano a ano, desfila no "espaço museológico" da SAP um caleidoscópio cultural que permite, de forma bastante singular, refletir sobre o jogo da diversidade cultural brasileira, uma vez que foca o olhar contemporâneo sobre as transformações materiais, espaciais e culturais sobre a produção material dos artistas populares.

De fato, a mostra "A arte da sucata" de Reginaldo Bessa de Almeida (HEYE, 1983), de 16/08/1983 a 02/09/1983, na época com 23 anos e hoje falecido,⁴⁴ é um bom exemplo disso. Morador de Caxias, município da Baixada Fluminense, Bessa trabalhava com o lixo industrial. Uma arte que para Aloísio Magalhães (1976), no Brasil,

"[...] o que parece existir é uma disponibilidade imensa para o fazer, para a criação de objetos e que talvez seja preciso ter coragem para dizer que não existindo tradições profundas de cristalização de trato de matéria-prima que constitui formas artesanais clássicas, o que nós temos é que observar essa disposição, essa presença muito alto do índice de invenção [...] Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que um artesão no sentido clássico". (MAGALHÃES, 1976, p. 20).

Ainda, no seu primeiro ano a SAP traz ao público a mostra: "Jonjoca: escultor de bichos em miolo de pão", com a criação de Oswaldo Ferreira da Silva, morador de São João de Meriti, Rio de Janeiro, realizada com miolo de pão e cimento branco para dar liga, que revelam esculturas delicadas e frágeis. "Os bichinhos de Jonjoca, segundo Travassos (1975), resultam de uma extraordinária potência criativa e a atração por eles se explica

⁴⁴ Não foi possível encontrar referência sobre a data e a causa do falecimento do artista uma vez que se perdeu o contato com a família.

possivelmente pelas virtudes do “modelo reduzido” de que fala Lévi-Strauss.” (TRAVASSOS, 1983) Para Lévi-Strauss,

“inversamente do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser do tamanho natural no modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E, mesmo se isso é uma ilusão, a razão do procedimento é criar ou manter essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade com um prazer que já pode, sobre essa base única, ser chamado de “estético”. (LÉVI-STRAUS 1975, p. 45)

A exposição “O mundo encantado de Antônio de Oliveira”, artista natural de Vargem Grande, atualmente, Belmiro Braga, Minas Gerais é outro exemplo que o ano inaugural da SAP foi emblemático. Antônio de Oliveira (1922 – 1996), um artista já consagrado na época, porque suas obras em madeira (mais de 3400) já teria tido uma visita pública de milhares de pessoas expostas no Morro da Urca pela Companhia do Pão de Açúcar durante inúmeros anos. Ressalta-se que, segundo Dinah Guimaraens (1983),

“apesar de considerar essa visita pública importante para a divulgação do seu trabalho, o artista sente falta de uma ênfase de “cunho cultural” na exposição de suas peças. Em documento que ele intitulou de “a carta que não mandei”, Antônio expõe os princípios norteadores de seu trabalho, narrando às dificuldades que tem atravessado e solicitando apoio para o artista e sua obra” (GUIMARAENS, 1983, p. 12).

Antônio de Oliveira, em relação à exposição da SAP, afirmara que “afinal, a carta que ele não mandou”, foi enviada, chegando às mãos certas” (*Idem*) demonstrando, assim, a dimensão da proposta da SAP: exposições onde, para além da venda das obras dos artistas populares, isto é, não tratá-las como uma “mercadoria”, agrega o “cunho cultural” de que fala o artista.

Esse é um diferencial importante, segundo Ricardo Gomes Lima, chefe do setor de pesquisa do CNFCP e Diretor do Departamento Cultural da Uerj, em depoimento no âmbito dessa pesquisa, uma vez que as lojas e galerias de arte que vendem “arte popular”, e só ela, ainda que, tratando-a com dignidade, têm o objetivo de vender, ao contrário da SAP cuja principal função é agregar valor cultural à obra e difundir esse valor cultural.

Com efeito, embora a função principal da SAP seja agregar valor cultural à arte popular, ao debruçar um olhar mais atento sobre suas lógicas e estratégias, observo que ao assumir o discurso do Programa Artesanato Solidário, em 1996, cujo mote era a “inclusão

social” a partir da “geração de renda”, insere esse processo na lógica do “mercado”, que não respeita o processo de produção do artista popular no tempo e no espaço.

O ano inaugural da SAP encerra com a “A família mestre Vitalino e sua arte” (FUNARTE, 1983), que se propõe mostrar que é uma arte que permanece a partir do repasse da técnica de geração a geração.

“O período melhor para eu trabalhar foi de 1945 a 1960. Foi o tempo que meu pai tava forte, tava aparecendo na arte, foi um tempo que a gente teve um trabalho muito grande. Eu tô bem. O povo gosta do meu trabalho. Eu faço relações públicas, tenho um compromisso com o povo de continuar como meu pai, que sempre dizia à família que se dedicasse a arte, *já que não tinha estudado pra atender os doutores que vão procurar vocês futuramente*. Ele chegou a dizer isso à gente.”⁴⁵

O conselho do Mestre para sua família demonstra o plano das relações de desigualdade que se processa em torno da representação do “povo” e da apropriação desigual da produção material desse “povo”, constructo da identidade nacional brasileira que a simboliza, pelos “doutores” de que fala Vitalino. Esses “doutores” assim podem se distinguir do “povo” como parte da classe subalterna dentro da sociedade nacional. Para essa apropriação colaboram agentes tais como os atravessadores e intermediários, que contam com transporte e capital para comprar no atacado e levam a produção artística das cidades do interior, onde são produzidos para as lojas e às capitais, bem como às cidades turísticas. Nessa relação de desigualdade, exploram os artistas baixando o preço, justificando o pagamento dos “lotes” à vista.

Essa produção utilizada nos “lares” desses “doutores” vira objeto de apreciação meramente estética em detrimento de todo o processo que possa ter originado um ou outro objeto: os saberes e fazeres de seus produtores sejam objetos cotidianos sejam rituais ligados as festas sagradas ou profanas. A relação de desigualdade fica estabelecida na possibilidade dos “doutores” desfrutarem da arte desses artistas e contar para isso com o “povo” trabalhando para que possam comprar essa produção artística a preços aviltantes.

O depoimento citado acima é revelador e atual. Revelador porque mostra que o interesse dos “doutores”, a partir de 1947, como vimos, mostrando a arte popular em lugares de consagração, não resultou em retorno financeiro suficiente para evitar o conselho do Mestre ao “povo” do Alto do Moura, cerca de 40 anos depois. Atual porque 25 anos depois de realizada a exposição d’A família Mestre Vitalino e sua arte, Vitalino Neto, repete seu avô

⁴⁵ Depoimento do Mestre Vitalino a Carmem Regina Vargas no Rio de Janeiro, em 26 de agosto, em 26 de agosto de 1983. In **A família Vitalino e sua arte**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

e faz o seguinte depoimento, durante o Encontro de Artistas Populares da SAP,⁴⁶ realizado em dezembro de 2007: “Nós trabalhamos em seguimentos diferentes, mas somos todos artesãos. Nós fazemos parte da história desse país, independente do segmento que a gente atue. Por isso eu peço que a gente leve em frente o compromisso de ajudar uns aos outros”

47

Uma questão aqui deve, se não respondida, ao menos ser considerada com muito mais atenção: que “mercado” é esse que há décadas desloca a arte desses artistas para lugares de consagração tais como “galerias de artes”, “lojas especializadas”, “feiras de negócios” de todo o tipo e seus produtores não têm o retorno que os donos dessas galerias e lojas nem os produtores dessas feiras têm?

A SAP não se configura como um “ponto comercial” uma vez que embora não aufera lucro, mantém um espaço permanente de escoamento para a produção artística que nela é exposta. O artista parece se beneficiar com a eliminação do intermediário; por outro lado, parece se inverter o fluxo da circulação no espaço: não são os intermediários, lojistas, colecionadores e, mesmo, atravessadores e os turistas os que se deslocam para obter os produtos no seu contexto de origem, são os artistas que se deslocam junto com seus produtos; o que, a rigor, a torna um “ponto comercial”, para além do processo, hoje, identificado com a lógica desenvolvimentista.

Algumas pistas para a compreensão da acepção do termo “mercado” em relação à produção material das classes subalternas é apresentada por Lima (2003, p. 39) quando pergunta: Afinal, o que é o mercado?

O autor apresenta dois exemplos que eu tomo emprestados por considerar emblemáticos para o que vimos discutindo. Tratam-se de dois pólos de produção de objetos em barro: Icoaraci, distrito de Belém/PA e o de Magogipinho/BA. O primeiro foi objeto de uma exposição na SAP (LIMA; PINTO, 2003) e o segundo é apresentado no módulo Técnica do MEFEC.

Os dois pólos sofreram uma intervenção externa, a partir de um “curso”, na década de 80, com o objetivo de “oxigenar”, segundo Lima, (*Idem*, p. 27) aquelas produções locais que se apresentam conforme as figuras abaixo. A da esquerda uma peça de Maragogipinho e a da direita de Icoaraci.

⁴⁶ O Encontro reuniu os seguintes artistas: Andreia P. de Andrade, de Santana do Araguaí (MG), trabalha com bonecas de cerâmica; Benedita A. Lima, ou Bené, de Taubaté (SP), figureira e representante da Associação dos Figureiros de Taubaté; Celestino G. da Silva, o Louco Filho, de Cachoeira (BA), artista plástico que trabalha com esculturas em madeira; Deltrude X. dos Santos, ou Dé, de Passagem/Barra (BA), ceramista e presidente da associação das artesãs de Passagem; Justina R. Baima, de São Luís (MA), bordadeira de boi; Maria do Carmo Amorim, de Saubara (BA), rendeira e representante da Associação de Artesãos de Saubara; Nubia Cristina da C. Alírio, de Esperança (PB), bonequeira e vice-presidente da Associação dos Bonequeiros de Esperança; Rúbia Goreth A. Maduro, de Santarém (PA), Presidente da Associação das Cuieiras de Santarém; Valdeli C. Alves, de Abaetetuba (PA), artesão de brinquedos em miriti e um dos quatro diretores da Miritong; Vitalino Neto, de Caruaru (PE), ceramista e representante comercial da produção da família Vitalino.

⁴⁷ Depoimento de Vitalino Neto que se dirigiu para os artistas reunidos no CNFCP.



Observam-se marcas bastante diferenciadas entre as duas peças.

Com efeito, na de Margogipinho, à esquerda, segundo Lima, “é patente a tradição portuguesa na louça produzida”. (*Ibidem*, p. 28). A de Icoaraci, à direita, “num determinado momento incorpora padrões estéticos transpostos das cerâmicas arqueológicas das regiões de Marajó, Santarém, etc, fundamentada em pesquisa feita no acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.” (*Id.ibidem*, p. 27).

Oportunamente, Lima, apresenta as imagens de outras duas peças:



Deixo aqui o exercício de saber qual peça é de onde, asseverando que se trata de peças dos pólos de cerâmicas citados com a incorporação de outra estética, que ficou conhecida como “vertente veredas.” Lima deixa os seguintes questionamentos:

“onde está a identidade desses pólos, agora totalmente perdida, desaparecida por trás da homogeneidade desses produtos? Quem compra esses objetos saberia nos informar de onde eles procedem. Isso tudo produzido a partir de intervenções em nome do mercado: “É isso que mercado está querendo”; “é isso que o mercado consome”; “é isso que é importante esses pólos fazerem para obter maior renda” (*ibidem*).

Pois então, tem-se, o “mercado” como uma entidade que tem vontade própria: Ele quer! Ele consome! Ele fica nervoso! No entanto, é interessante observar que “Ele consome e quer”, mas para o deleite da classe dominante. “Ele fica nervoso” quando essa classe perde dinheiro ou imagina que vai perder.

Não pretendo aqui desenvolver uma análise comprometida e em concordância com o pensamento ortodoxo sobre a produção material dos artistas populares, vinculado a mais das vezes ao folclore e ao tradicional, muito pelo contrário, uma vez que pela análise desenvolvida até aqui, eu levo em conta a articulação de questões complexas e dinâmicas que rompem os terrenos fronteiriços dessas categorias. Entre essas questões, estimulada pelos meios de comunicação de massa, a priori, encontram-se a produção cultural vinculada à indústria cultural, bem como o turismo cultural, que negligencia as populações locais a par de “usar” seus patrimônios culturais. Além do enorme processo de migração interna, que fez a população brasileira passar a ser majoritariamente vivente nas grandes cidades na última metade do século passado.

Outrossim, confrontando a homogeneidade flagrante no processo da “vertente Veredas”, “não importa tanto os objetos, música e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem “puros”, iguais a si mesmos, como porque representam “o modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam”, de acordo com Nestor Canclini (1987, p. 9).⁴⁸

No entanto, Carvalho alerta para essa posição uma vez que o trabalho conceitual de Canclini não iguala “em suas reflexões particulares, todas as manifestações culturais contemporâneas”. (CARVALHO, 1991, p. 16). Para o autor, a indústria cultural:

“oferece a ilusão da possibilidade de participação total e instantânea entre produtor e consumidor, mas sem a possibilidade de acumulação. Não enfatiza a dimensão hermenêutica, mas o puro impacto semiológico, ou a pura vivência. Contudo, ela propõe um modelo cultural que é, em muito sentidos, mais poderoso e totalizador que os demais, na medida em que, nela, o oral se complementa com o escrito, com o visual, com o sonoro, com o eletrônico. Traz, além disso, o falaz atrativo da comunicação transparente, da eliminação da polissemia, com a pretensão de que todas as chaves para a decodificação de cada símbolo sejam, pelo menos aparentemente, entregues ao consumidor.” (*Idem*).

⁴⁸ CANCLINI, Néstor García. Carta do Folclore Americano e a Política Cultural nos anos 80. Trabalho apresentado na II Reunião Interamericana sobre Cultura Popular e Tradicional. Caracas. 1987. p. 9

Com efeito, aqui se configura o que parece ser é um dos maiores desafios da SAP: por um lado articula museologia e patrimônio em relação ao valor cultural dos objetos que nela são expostos em suas mostras, cuidadosamente, documentadas, agregando dignidade no modo de apresentar os objetos e na forma de tratamento ao artista. Por outro, tenta articular esse patrimônio com o “mercado” na perspectiva da inclusão social desse artista, o que parece contraditório, uma vez que o “mercado” é exclusor.

A perspectiva da lógica do “mercado” a partir da orientação da indústria cultural parece, como vimos no caso da “ventente Veredas”, não ser o melhor caminho.

A vinculação ao Programa de Apoio a Comunidades – PACA – mostra que a possibilidade de intervenção direta do Estado pode contribuir para a superação dos conflitos e tensões que vimos discutindo, uma vez que em suas ações pressupõe a participação efetiva dos artistas populares, incluindo a gestão de projetos. A questão que se coloca é que projetos são esses?

No entanto, essa vinculação se deu em momento em que a política do Governo Fernando Henrique assume, de forma efetiva, a lógica do “mercado” tanto que no âmbito da cultura vigorou o slogan “Cultura é um bom negócio”. O Estado, assim, se afasta da sua função constitucional e delega ao “mercado” a função de regular o setor.

Essa delegação não se deu de forma saudável porque ao “mercado” não interessa o que não lhes dá retorno financeiro, obrigando órgãos públicos, por exemplo, a construir alternativas de solução para sua própria sobrevivência.

Os museus são exemplos emblemáticos desse processo uma vez se fortaleceu a constituição de associações, sem fins lucrativos, no âmbito do Ministério da Cultura, dentre outros ministérios, com o objetivo de buscar recursos na iniciativa privada para executar projetos associados às funções das fundações vinculadas a ele e, hoje, todas as unidades pertencentes às fundações, e algumas delas, têm a sua “associação de amigos”.

Os museus passam a cobrar entrada para os visitantes, aumentando ainda mais a histórica distância entre o público e esses equipamentos sociais; espaços foram terceirizados para a constituição de lanchonetes, livrarias, restaurantes, e até mesmo, para estacionamentos, caso do Museu da República, que disponibilizou uma área significativa para isso no seu jardim, tombado pelo IPHAN junto com o prédio do Museu. O que é irônico é que o Museu da República é um órgão do IPHAN, responsável pela conservação do patrimônio brasileiro.

Outrossim, espaços foram alugados até para a realização de festas de casamento, caso do Museu Histórico Nacional, que oferece um requinte à parte para os convidados dessas festas. Foram organizadas parecerias para a organização de grandes exposições de artistas consagrados como a “Exposição Rodin” no Museu Nacional de Belas Artes que levou um público de cerca de 250.000 visitantes ao MNBA, pagando R\$ 10,00 a entrada,

mas com descontos para idosos e estudantes como determina a Lei, justificaram os seus curadores, Organizou-se a mostra de obras do pintor francês Claude Monet (1840-1926) que levou igual número de visitantes àquele Museu, seguindo a mesma lógica.

É possível imaginar que a arrecadação dos museus cresceu sensivelmente. No entanto, será que há o aumento do público visitante desses museus, de fato, como resultado dessas iniciativas? É realizada alguma ação educativa para formação de público durante essas grandes exposições tanto quanto nas festas de casamentos?

Observa-se que, segundo Santos, em 1992, “conforme assinalado por profissionais da área na Declaração de Caracas, os museus latino-americanos continuavam em crise, carentes de recursos financeiros e de uma política cultural coerente”. (SANTOS, 2004. p. 56). Ações e opções passam a ser implementadas numa lógica de crescente privatização do patrimônio público. O movimento em direção a iniciativa privada, para a autora, se afirma durante a década de 90, na Europa e nos Estados Unidos, mas esse processo iniciou-se na década anterior.

Nesse sentido,

“a comercialização das narrativas e dos elementos simbólicos preservados pelos museus, passaram a captar grandes investimentos e atrair um número considerável de visitantes, como a partir do fortalecimento de demandas específicas e locais, que diversificaram uma memória anteriormente calcada em narrativas nacionalistas autoritárias”.
(*Idem*)

Esta análise é fundamental para a compreensão da lógica que permeia a ação da SAP hoje, uma vez que esse movimento, no CNFCP também se traduziu na constituição de uma associação de amigos, a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro – ACAMUFEC – que, igualmente, passou a executar projetos vinculados ao Centro, beneficiados, principalmente, pela Lei Federal de Incentivo à Cultura.

No entanto, a direção do CNFCP não adota a “política de arrecadação de recursos” a partir da terceirização de seus espaços. Muito menos com a cobrança de entrada para o Museu. Decisão pautada na compreensão de que Centro é um órgão público, portanto, com o dever institucional de garantir o acesso gratuito a todos aos seus espaços. Por isso, a ACAMUFEC ganha credibilidade junto ao público e aos funcionários do Centro, pela seriedade como administra os recursos oriundos de empresas que passaram a patrocinar diversos projetos do órgão, ao contrário de outras associações do mesmo tipo.

A ACAMUFEC administra, por exemplo, os recursos oriundos das vendas na SAP, prestando contas aos artistas, além de garantir os custos de manutenção do espaço de vendas, carinhosamente, chamado pelos visitantes, amigos e até os funcionários do Centro, “Lojinha”.

A venda no local, imaginada pela criadora da SAP como um “pequeno pólo experimental de escoamento dessa produção” (FROTA, 1983, p. 1), se tornou, a rigor, um prolongamento da própria exposição. Hoje, a SAP ocupa uma área cerca de dez vezes maior do que a inicial, considerando os de exposição e vendas, estoque, e até mesmo os corredores do Centro, quando se recebe remessas de grande vulto, como é o caso, de Santana de Araçuaí, importante pólo de produção artesanal em cerâmica do Vale do Jequitinhonha, dentre outros. O que era um “projeto experimental” se tornou uma ação institucional, envolvendo todos os setores do Centro.⁴⁹

Outra demanda da ACAMUFEC é a celebração de convênios com entidades públicas e privadas para apoio aos projetos e programas do Centro. O Programa de Apoio a Comunidades – PACA – é um dos projetos que recebe esse apoio.

O programa atinge 24 municípios em 10 estados brasileiros, quais sejam: Abaetetuba, Santarém, Arapiuns, no Pará; São Luis, no Maranhão; Juazeiro do norte, no Ceará; Tracunhaém, Pernambuco; Riacho Doce, Alagoas; Rio Real, Irará, Barra, Salvador, Saubára, Bahia; São Mateus, Espírito Santo; Paraty e Angra dos Reis, Rio de Janeiro; São Francisco, Januária, Pedras de Maria da Cruz, Cônego Marinho, Santana de Araçuaí, Coqueiro Campo, Campo Alegre, Minas Gerais; Corumbá e Ladário, Mato Grosso do Sul.

A relação direta com a SAP se configura uma vez que a idéia desse tipo de ação resultou das pesquisas de campo feitas no âmbito das exposições da SAP, dentre outras ações do Centro, já citadas aqui. Além de ter abrigado exposições de artistas pertencentes a todos os pólos, muitas antes mesmo do PACA ter sido implantado.

Destaca-se que a ação do PACA foi intensa, por ocasião da sua implantação, devido a parceria com o Projeto Artesanato Solidário do Programa Comunidade Solidária do Governo Fernando Henrique Cardoso.

A rigor, o Projeto Artesanato Solidário aproveita a longa experiência do CNFCP na salvaguarda das culturas matérias oriundas das classes populares e incorpora os princípios que norteiam os projetos do Centro, mas introduz a concepção de “geração de emprego e renda” de “desenvolvimento sustentável”, esta última também consagrada nas recomendações do ICOM para os museus na década de 90.

Se por um lado, desenvolver ações voltadas para o desenvolvimento sustentável das comunidades atingidas é saudável, porque demanda a articulação de políticas transversais de emprego, educação, saúde, transporte, moradia, dentre outras. Por outro, a idéia de “geração de renda e emprego” é perigosa porque pode associar a criatividade ao desemprego. Não é difícil perceber a diferença entre apoiar o artista popular para que possa

⁴⁹ O CNFCP é composto com os seguintes setores: assessoria técnica, pesquisa, difusão cultural, biblioteca e museologia. E tem um quadro técnico-administrativo com 29 servidores públicos, além de cerca de 15 prestadores de serviço e estagiários.

manter-se com e pela sua arte e apoiar o desempregado para que possa sobreviver de uma arte. Essa é uma das discussões que consagra o artesanato e arte popular ao fazer não criativo e, portanto, desprovido do ato de saber pensar.

Nesse contexto é que, nesse período, permeada por essas contradições, são realizadas cerca de 20 exposições na SAP das quais merecem destaque as que resultaram em inventários com vistas ao Registro nos Livros do Patrimônio Imaterial do IPHAN. São elas: Viola de Cocho – 12/07/1988 - 12/08/1988 – MT; Mulheres do Candeal – Impressões no Barro – Mg – 27/11/1998 - 10/01/1999; O Bordados em Tauá – Cerâmicas de Rio Real - 17/05/2001 – Ba – 17/05/2001 - 24/06/2001; Fé e Festa: Bumba-Meu-Boi do Maranhão – Ma – 31/10/2002 - 02/02/2003; Cuias de Santarém – Pa – 09/01/2003 -09/02/2003; Viola-de-Cocho Pantaneira - 13/02/2003 - 16/03/2003 – MS.

Essas exposições apontam, mais claramente, para a SAP como processos importantes constituintes de parte de uma política de salvaguarda das manifestações culturais das classes populares, a par das contradições políticas e ideológicas que as práticas demonstram no interior de suas exposições, principalmente, no que se refere à mediação entre o artista e o mercado, o que envolve a relação com muitos e diferentes agentes, quase todos movidos com interesses diferentes e muitas vezes antagônicos. Um paradoxo de difícil solução.

No entanto, a exposição Cuias de Santarém, um dos resultados do projeto, demonstra, por exemplo, e existem outros exemplos entre as mais de 140 realizadas pela SAP, durante esses 25 anos, que é possível a implementação de um espaço democrático de política pública onde a identidade e a tradição aparecem como aliadas da heterogeneidade.

O projeto Cuias de Santarém foi desenvolvido a partir de 2002 no âmbito do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais. Com ele foi possível atuar nas comunidades Aritapera, Cabeça d'Onça, Carapanatuba e Surubim-Açu, em Santarém (PA), com ações de pesquisa, repasses de saber, discussão e organização da associação – ASARIAN –, abertura e colocação de produto no mercado, exposições, edição de catálogos, com o objetivo geral de preservar o artesanato de cuias e valorizar o ofício de “pinta cuias” do Baixo Amazonas. Hoje o projeto ampliou-se em ações financiados pela Brazil Foundation e pelo MinC (Ponto de Cultura do Aritapera). Um conjunto de ações vitoriosas que conta com o particular envolvimento das comunidades, que estão organizadas e comprometidas em valorizar seu patrimônio e melhorar a qualidade de vida do conjunto de mulheres “pinta cuias” – um caso interessante para observar políticas integradas e auto-sustentáveis de projetos culturais.

Esse movimento mostra a importância da SAP no processo de salvaguarda das culturas populares durante os seus 25 anos de atuação, considerando a atenção que essas

culturas obtiveram, no final do século 20 e início deste, não só no Brasil, como âncoras de um processo de reconhecimento pela diversidade cultural dos povos do mundo.

A questão central que se observa é que a preservação tem privilegiado historicamente os símbolos que enaltecem as classes dominantes e o Estado nacional. Desse modo, os conflitos e tensões estão ausentes, garantindo que as desigualdades, ainda hoje, estejam fora dos acervos de bens oficialmente protegidos.

As últimas iniciativas da Unesco, a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (aprovada em 2003, e vigente desde abril de 2006) e a de Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada em 2005 e vigente desde 2007 são instrumentos que podem introduzir importantes mudanças de foco nesse processo.

Quem sabe, com isso, criar condições para construção coletiva de outros processos de mediação que não estejam submetidos ao mercado, uma vez que a questão, a rigor, não está na relação com o mercado, mas no processo de submissão e de que mercado se trata, fortalecendo o processo de construção de “outro mundo possível”⁵⁰

⁵⁰ Expressão-marca do Fórum Social Mundial – espaço de debate democrático de idéias, aprofundamento da reflexão, formulação de propostas, troca de experiências e articulação de movimentos sociais, redes, ONGs e outras organizações da sociedade civil que se opõem ao neoliberalismo e ao domínio do mundo pelo capital e por qualquer forma de imperialismo. Após o primeiro encontro mundial, realizado em 2001, se configurou como um processo mundial permanente de busca e construção de alternativas às políticas neoliberais.

CAPÍTULO 3

**Por outro modelo de mediação possível:
tensões e conflitos entre arte popular e
mercado**

Por outro modelo de mediação possível: tensões e conflitos entre arte popular e mercado

"Estamos convencidos de que a mudança histórica em perspectiva provirá de um movimento de baixo para cima tendo como atores principais os países subdesenvolvidos e não os países ricos; os deserdados e os pobres e não os opulentos e outras classes obesas; o indivíduo liberado participe das novas massas e não o homem acorrentado; o pensamento livre e não o discurso único. Os pobres não se entregam e descobrem a cada dia formas inéditas de trabalho e de luta; a semente do entendimento já está plantada e o passo seguinte é o seu florescimento em atitudes de inconformidade e, talvez, rebeldia" (SANTOS, 2001).

O título que apresenta este capítulo é, também, uma intenção e um compromisso simultaneamente acadêmico, sócio-político e de um profissional comprometido com o Patrimônio Cultural. Nele existe uma referência a uma ação coletiva representada nos programas e teses defendidas por um movimento social de inspiração solidária planetária, o Fórum Mundial Social – FMS –. Portanto, a idéia é pensar – com o rigor da lógica que mobiliza a ciência – articulada com a minha atuação como profissional de um campo que pretende reverter situações e reorientar prioridades.

Com efeito, estudar um projeto da instituição com a qual eu mantenho um vínculo empregatício me colocou de certa forma num lugar privilegiado, pois produziu um distanciamento e uma relativização de suas práticas. Olhar a Sala do Artista Popular – SAP – como um lugar de produção de memória e questionar sobre a modalidade de memória que nela vem sendo elaborada, com que fins e objetivos, pode parecer até certo ponto constrangedor porque faço dessa prática e reconheço a eficácia dessas instituições enquanto produtoras de símbolos e narrativas.

Nesse sentido, acredito que este estudo possa contribuir para a construção de modelos que apontem para organização e ampliação de estruturas e instituições políticas e econômicas, realmente democráticas, com a participação da população nas decisões e controle dos assuntos e recursos públicos. Falar de um lugar de dentro com seus problemas e contradições e ao mesmo tempo colocar-me fora não é tarefa fácil.

A Sala do Artista Popular é chamada de SAP pelos servidores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP – e mesmo por muitos dos pesquisadores e visitantes próximos ao trabalho do Centro.

No entanto, a sigla organizacional rompeu essa barreira e se tornou sinônimo de exposição entre todos nós. A SAP confunde o lugar com a atividade que exerce. Um lugar de memória social, na perspectiva adotada por Pierre Nora (1993) e também de afeto. O nome SAP é desencadeador de referências e expectativas que constituem tanto a memória social como as memórias individuais. Há um nítido conteúdo afetivo e informativo na evocação da SAP. Claro que para saber de qual SAP se falam, elas foram classificadas: SAP 1; SAP 2, ..., SAP 143, até a presente data. Assim, é comum, até em muitos de nossos

visitantes, a pergunta: qual é a próxima SAP? Não qual a próxima exposição. No cotidiano da instituição, internamente, é possível afirmar que tal situação tem sentido uma vez que se tomam decisões considerando uma consulta centrada na linguagem que move os profissionais e freqüentadores da sala.

As ações, práticas e processos que ocorrem no âmbito da SAP instauram a necessidade de uma análise do seu papel de mediação entre os artistas populares e o “mercado”, bem como do processo de produção de significados e sentidos que embasam a produção material das classes populares e dos quadros identitários do denominado “artista popular”, a partir dessa mediação no universo sócio-cultural das exposições realizadas na SAP.

Ressalto que de um projeto experimental de escoamento da produção material dos artistas populares, a SAP se tornou uma ação institucional, que é uma referência em todo o Brasil. Tanto que existem pelo menos três ações em outros estados que levam o mesmo nome e foram configuradas a partir da parceria com o CNFCP, quais sejam: A Sala do Artista Popular da Secretaria Estadual de Cultura do Paraná, esta com cerca de 15 anos de existência; e outras duas recentemente criadas em Blumenau, Paraná e em Salvador, Bahia, no âmbito da esfera pública estadual.

A SAP encontra-se em lugar privilegiado do prédio do CNFCP – porque se localiza na sua entrada principal, com abertura para a Rua do Catete, rua de intenso movimento do bairro do Catete. Tradicional bairro da zona sul carioca e cenário de importantes acontecimentos da história política brasileira. Nele se encontra o Palácio do Catete, palco da trágica morte do presidente Getúlio Vargas, em 1954. O Palácio foi sede do Poder Executivo de 1897 a 1960, quando este se transferiu para Brasília. A partir da década de 1970, suas dependências passaram a abrigar o Museu da República. O CNFCP tem como vizinho nobre o Museu da República, cuja lateral se abre para os jardins desse Museu. Além disso, a antiga garagem do Palácio foi incorporada às dependências do Centro, a partir de 1980, onde, hoje, funciona outro espaço para exposições temporárias, a Galeria Mestre Vitalino. Em 1983, com a aquisição do prédio ao lado na Rua do Catete, o CNFCP, teve a oportunidade de ampliar espaço do Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC –.

Observo que, ambos, Museu de República e Museu de Folclore, por estarem localizado na capital do estado e num bairro da zona sul da cidade, atendem os setores de maior poder aquisitivo da população. Portanto, esse é um complicador em relação às ações desses museus, uma vez que, do meu ponto de vista, os espaços de museus, de uma maneira geral, em face da forma em que produziram suas narrativas, marcadamente voltadas, para os interesses da classe dominante, não seduzem a população, em geral, a participar dessa narrativa, porque nela não se reconhecem. Embora a representação expositiva do MFEC não sofra esse tipo de rejeição em função do tema que compõe. Faço

essa aproximação porque essa representação expositiva, a rigor, configurou-se em um arbitrário representacional que apresenta o “homem brasileiro” de forma reificada, não oferecendo ao visitante, por exemplo, olhar sobre o processo de desigualdade e dominação característico na formação da nossa identidade. Dessa forma, configurar-se-ia num arbitrário representacional onde, por meio dele, se divulga uma informação de caráter moral, cultural e intelectual identificando com os modelos clássicos de representação. (LOUREIRO, 2003).

Pela análise até aqui desenvolvida possa afirmar que a SAP não foge a essa regra. Hoje, suas exposições são organizadas em um espaço de cerca de 36 m² e toda exposição, a rigor, trata de uma representação complexa que associa textos, imagens, objetos que compõem o cenário e cria imagens através de radical intervenção desse espaço.

A diversidade de temas, técnicas e matérias (Ver Anexo III) resultam em que o espaço seja radicalmente transformado para dar lugar a cada exposição e contribuir para a narrativa que pretende lançar o visitante a um sentimento de pertencimento cuja obra do artista traduz.

Um olhar mais atento nota que há a preocupação em situar os objetos de tal forma que apresentem uma forma peculiar da produção material das classes populares. Os textos de parede interpretam o contexto social do artista, a rigor traçam uma narrativa que é descoberta pelo visitante durante o percurso. A exposição assim é uma construção deliberada com o objetivo de assegurar a compreensão ou a assimilação da proposta conceitual da instituição.

O visitante, situado nesse contexto, encontra o próprio artista no espaço da SAP, quando da inauguração e em alguns dias subsequentes. Alia-se a isso o cenário que revela o contexto social, histórias de vida e visões de mundo do artista através do projeto museográfico, a partir do qual a exposição é montada em função das peças que chegam cujo ator principal é o artista. Há diálogo entre as fotos e os textos de parede. Um catálogo etnográfico é distribuído no dia inaugural, revelando a intenção institucional de aproximar ainda mais o visitante dessa “comunidade imaginada”, tal como postulada Benedict Anderson (1989, 1991). A ideia de nação se encontra na rede discursiva, que procura a legitimação e a celebração da identidade nacional, constituinte do sentimento de pertencimento. Para o autor, a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e a exploração, ela é entendida como horizontalmente fraterna. (*Idem*).

Nesse contexto consagra-se o sentido de preservação das tradições dessas comunidades, das técnicas que são repassadas de geração a geração. Além de marcar suas identidades culturais no tempo e no espaço.

A política de preservação, por exemplo, iniciada em 2000, cuja SAP está inserida, traz elementos que desde a década de 1980 já estavam sendo discutidos e apropriados,

especialmente após a gestão de Aloísio Magalhães no IPHAN. Essa política de preservação, no entanto, ainda observa a categoria nação. Espaço que tem uma memória coletiva e o que deve ser preservado é aquilo que identifica um grupo social importante na construção de uma identidade maior: a da nação brasileira. No entanto, destaco, que já na política do IPHAN durante a década de 1980, um dos elementos presentes é exatamente a noção de Lugares de Memória de Nora. (FONSECA, 1997).

É possível, então, trabalhar com noções que unem a idéia de patrimônio, como preservador de uma memória, e do espaço, como veiculador dessa memória, resultando na utilização da categoria "lugares de memória" que observa o espaço físico – material – como suporte para a formação de uma memória coletiva – imaterial –.

As exposições da SAP, operando particularmente na esfera do simbólico, legitimam uma memória coletiva. A memória coletiva é segundo Le Goff (1996),

“posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1996, P. 426).

A SAP produz informação e ao preservá-la envolve diferentes sentidos e modos de fazer-compreender. A informação preservada e produzida pela SAP é estratégica na produção de uma diferenciada hegemonia social e cultural, anunciando a existência de outros discursos, suportes e sentidos. Um deles é o deslocamento da obra e do artista popular para outro “campo social e simbólico”, na perspectiva de Bourdier, ou mercado das artes, onde passariam a ser identificados como “artistas plásticos”, “escultores” ao invés de “mestres”, artesãos e circulariam em galerias de artes ou em outros espaços de consagração.

Esse reconhecimento ou não ficaria mais claro, no caso deste estudo, se houvesse um estudo aprofundado sobre o público da SAP. No entanto, não há registro de uma pesquisa de público visitante do seu espaço. Ele, sem sombra de dúvida, é um ator importante para a fundamentação analítica desta pesquisa. Estou convencido sobre a importância de um estudo específico sobre seu comportamento em relação às exposições na SAP e seu espaço permanente de escoamento da produção, mas isso demandaria outra pesquisa. Embora, para efeito do trabalho seja importante conhecer as experiências e refletir sobre o interesse do público em relação às suas exposições.

Com efeito, minha experiência junto a SAP durante esses últimos 5 anos como responsável pelo espaço de escoamento das obras dos artistas, ou da “lojinha”, me possibilita fazer uma análise preliminar desse público. Além disso, o início dessa pesquisa, há 2 anos, me obrigou a dedicar um olhar mais atento para a questão. Posso afirmar que, quando o visitante se trata de um colecionador o interesse parece óbvio. De um lojista, idem, porque para estes o que interessa é o valor artístico e financeiro da obra. De pesquisadores também é fácil saber seus interesses. Para esses, o interesse é acadêmico, a produção de conhecimento sobre a produção material oriunda das classes subalternas. Mas e daquele visitante, ainda que constante? Qual o interesse dele?

Muitos vão pelo valor artístico da obra, pelas representações de esperança e fé, pelas celebrações e saberes, pela realidade, sonhos e fantasia revelada nas obras, pelo trabalho do artista, que reconhecem em cada peça. Esses são, em sua maioria, aqueles assíduos cujo encontro é certo a cada 30 ou 40 dias no dia da inauguração das SAP's ou na “lojinha”, porque a escolheram como local para comprarem presentes para os amigos e parentes.

O Livro Opinião da SAP, igualmente, me deu algumas pistas sobre quais seriam os interesses do público em geral.⁵¹

A maioria desse público vem da visita ao Museu. O percurso do Museu obriga a uma saída que converge para a SAP. Dessa forma, quando esse público não percorreu a exposição da SAP antes da visita ao Museu, devido a sua posição privilegiada na porta principal do CNFCP, invariavelmente a percorre no final. Da mesma forma, o visitante é levado ao espaço da “lojinha” por um corredor que, a rigor, se tornou um prolongamento do espaço da SAP, uma vez que a porta que dá saída para a “lojinha” encontra um corredor que foi tomado pelas peças dos artistas. A demanda é maior do que o que espaço pode contemplar.

Tanto esse corredor quanto à “lojinha”, segundo Ricardo Lima, está funcionando como uma loja sem aspas uma vez que depois do término da exposição, as peças passam para eles sem contextualização visível e, daí, se torna, realmente pura mercadoria. No entanto, não é a ausência de contextualização que, efetivamente, tornam mercadoria a peça da SAP. O fato é que a SAP se tornou um ponto de venda das obras do artista popular que traz para as suas exposições colecionadores e lojistas cujo contexto dos artistas eles conhecem, além da possibilidade de comprá-las pelo valor que comprariam em seus locais de origem. Talvez e no limite, a ausência de contextualização reclamada pelo professor Ricardo não agregue maior valor cultural as peças, mas que, ainda assim, não deixam de encantar o visitante pela beleza plástica que apresentam.

⁵¹ O Livro de Opinião da Sap registra uma média de 80 a 100 pessoas nos dias de inauguração das exposições.

Os últimos relatórios anuais do CNFCP (2006 – 2008) dão conta de que o espaço recebe cerca de 80 a 100 mil visitantes anualmente. A divulgação de todas as atividades do CNFCP é feita, quase que exclusivamente, da forma digital pela mala direta virtual. A exceção é quando existe recurso previsto para isso em algum projeto patrocinado pelas Leis de Incentivos, quando se contrata um jornalista para fazer a divulgação de uma ou outra atividade.

A leitura do Livro de Opinião da SAP revela que muitos desses visitantes querem apenas ter uma peça do “nosso artista brasileiro que, apesar de tudo, fazem peças tão bonitas”. Outros são mais explícitos e afirmam que “algumas peças são de raríssima beleza, apesar da maioria deles serem analfabetos”, referindo-se aos seus autores; “porque lembra a minha infância”; “lembra a minha terra natal”. Já na “lojinha” ouve-se, diariamente opiniões do tipo: “porque gosto das figurinhas de barro”, quando falam da arte figurativa do Alto do Moura/Pe; ou “porque gosto da azulzinho daqueles pavãozinhos”, querendo falar das peças dos Figureiros de Taubaté/SP; ou “dos boizinhos do Maranhão”; finalmente, “porque a gente pode comprar coisas belíssimas com preço baixo”. Enfim, um cem números de motivos que fazem as pessoas visitarem as SAP’s e a “lojinha”.

Um olhar mais atento sobre as questões feitas pelos visitantes da SAP e da “lojinha” mostra que, a rigor, se tratam de dilemas e tensões políticos, étnicos e éticos, teóricos cuja análise, por certo, não se esgota nesta pesquisa, uma vez que se defronta com toda sorte de complexidades. Destaco, entre elas, a priori, questões das migrações internas no Brasil; questões de gosto e estética plasmada, muitas vezes, pela indústria cultural; questões relacionadas à inserção da arte popular no “mercado”; à exclusão dos bens sociais e econômicos existentes na nossa sociedade bem como a preconceitos raciais e sociais.

A SAP instaura sobre a arte popular um olhar para além da folclorização da sua cultura, congelada no tempo, de que sobriariam vestígios, sobrevivências culturais para serem vistas como “autênticas”, e estimula uma reflexão sobre a produção material das culturas populares ao confrontá-la com a contemporaneidade, em que dialogam em condições desiguais com os referenciais etnocêntricos da nossa cultura.

Esse confronto é tema central para análise que proponho no presente trabalho, uma vez que é partir dele que se pode imaginar alternativas para outras mediações que não estejam submetidas ao “mercado”.

Com efeito, depois de séculos, a experiência das instituições moderna falhou nos objetivos de realizar o bem estar social prometido desde os seus primórdios. Para Santos, “o que se coloca hoje é a necessidade de propor a reativação da dimensão mais esquecida da emancipação, a racionalidade estético-expressiva, e do lado da regulação, o princípio da comunidade, o que requer ser a partir das ”representações inacabadas da modernidade “ (SANTOS, 2000). Para o autor,

Um dos processos que levaram a que o equilíbrio entre regulação e emancipação fosse quebrado a favor da regulação consistiu na redução da política a uma prática social setorial e especializada e na rígida regulação da participação dos cidadãos nessa prática. Em consequência disso, ficaram vastíssimas áreas da prática social fora da intervenção participativa e, por outro lado, a regulação hiperdetalhada da participação autorizada acabou por transformar esta última na participação dos cidadãos na sua própria regulação. Um certo pós-modernismo míope, ao proclamar pseudoradicalmente o fim da política, não faz mais do que levar a termo o processo de despolitização posto em curso pela modernidade ocidental. O conhecimento-emancipação visa, pelo contrário, uma repolitização global da vida coletiva". (*Idem*, p. 113).

A lógica da classe dominante, diante desse processo, impôs a redução da política ao âmbito do Estado e da sua ação político-executiva ao âmbito da sociedade, desconsiderando outros contextos à realização da política e à produção de projetos culturais, por exemplo. O que se viu foi o esgotamento crescente da forma institucional da modernidade ocidental, tanto em relação ao Estado, quanto ao "mercado", que resultou no fortalecimento do último como espaço hegemônico para a consagração de um tipo de liberdade individualista. Portanto, Estado e mercado, mesmo regidos internamente por lógicas distintas – a lógica do poder e lógica monetária, respectivamente – agem em função da despolitização geral da sociedade civil.

Ainda hoje as manifestações das classes populares – que a história relegou à condição de miséria e exclusão - ocupa, ao olhar da cultura letrada nacional o mesmo lugar de alteridade, universo outro de onde se originam.

A SAP rompe, de certa forma, as distâncias que assim se criam, pela criatividade e riqueza de uma arte que se revela em seus produtos desiguais: objetos utilitários, moringas e potes; objetos rituais, santos e orixás; as fantasias e adereços das personagens dos folguedos ou as matrizes das xilogravuras dos versos de cordel e as próprias xilogravuras. Objetos que são memória de grupos, como a arte figurativa gravada na argila do Alto do Moura ou da louça do povo do Candeal, por exemplo.

Esses produtos em sua desigualdade revelam a desigualdade em que se encontram seus autores, "esquecidos" nas narrativas das exposições em todo espaço onde deles se valem o "mercado". Eles vêm do interior do país e dos grandes centros urbanos.

A SAP abriga-os a partir de demandas diferenciadas. Há os que são descobertos nas pesquisas de campo a partir de seleção prévia em comunidades reconhecidas como pólos produtores de determinada cultura material, prioritariamente, daquela transmitida de geração

em geração, configurando a intenção de valorizar e preservar a história oral desses segmentos produtores de cultura. Há os que são indicados por um ou outro visitante que conheceu o trabalho de determinado artista e reconhece nela um espaço de legitimação da arte popular.

A demanda é muito maior do que a SAP pode produzir, o que resulta num processo de seleção ainda mais recortado uma vez que o espaço é reservado tão somente para o chamado trabalho denominado de “tradição”. Aquele cuja técnica é repassada de geração a geração. No entanto, existe, hoje, certa complacência para esse critério desde que o trabalho seja feito à mão e a matéria prima manipulada não resulte em trabalho aos moldes do industrial, a exceção dos trabalhos que utilizam o “lixo industrial” ou a sucata. Além disso, só são produzidas cerca de 8 a 10 exposições anuais em seu espaço.

Todo esse trabalho recebe o reconhecimento do público em geral, por conta do desempenho dos servidores do CNFCP, pelo tratamento dado à cultura material das classes populares. Esse reconhecimento é traduzido na forma afetiva como esse público se relaciona com os objetos, para além do interesse acadêmico, em muitos casos, ou puramente consumista em outros.

A questão que ainda permanece é como conjugar esses interesses em favor da superação das condições de exclusão as quais os detentores dos saberes e fazeres das classes populares estão inseridos, uma vez que é preciso confrontar-se com fenômeno da globalização e mundialização da cultura, sem considerar esses saberes e fazeres de forma abstrata.

Esse processo, segundo Santos, no caso de países, como o Brasil, que se incorporaram ao mundo globalizado, fragilizados pelo endividamento e pelas desigualdades sociais, a vocação homogeneizadora do capital global é exercida sobre uma base formada por parcelas muito diferentes umas das outras e cujas diferenças e desigualdades são ampliadas sob tal ação unitária (SANTOS, 2001). O caráter perverso e os efeitos destrutivos da globalização, para autor, geram resistências crescentes nos espaços - onde se desenvolvem as cidades e nas culturas populares estão sendo tecidas as bases de uma nova utopia globalitária, que deverá ser cidadã e democrática e trabalhar “por uma outra globalização.” (*Idem*).

Essa perspectiva pode ser percebida no âmbito das ações do CNFCP quando este, na década de 80, empreende, entre outros aspectos, o desenvolvimento de ações de apoio e fomento às culturas populares, para além da pesquisa, documentação e difusão de conhecimento. Nelas estão à própria SAP e, resultante dela, o Programa de Apoio às Comunidades Artesanais – PACA –. Ações diretas em comunidades e grupos específicos, no sentido de diagnosticar problemas, buscar soluções, mobilizar segmentos da sociedade a

fim de estimular e valorizar a produção cultural em várias localidades – especialmente no campo da cultura material.

No entanto, ressalto que ao instaurar, concomitantemente, a mediação ente os artistas populares e o “mercado”, o CNFCP assume uma mudança significativa, do ponto de vista político, no modelo de mediação entre o Estado e a sociedade, o que, parece, um complicador à consecução dos objetivos propostos.

Lembro das coleções dos objetos oriundos das classes populares, que desde a criação do Museu Nacional, Paulista e Paraense, são encontrados nesses museus. Essas coleções demandaram um interesse puramente científico que consagraram as teses “raciológicas” e evolucionistas nos estudos de Sílvio Romero, entre outros.⁵² Portanto, sem compromisso algum com as comunidades e o contexto social de onde eram coletados. Descompromisso “compreensível” uma vez que a motivação ideológica era a de inserir a cultura ocidental. Para Carvalho (2004), “no topo da escala cultural humana, porém sem deixar de demonstrar um interesse definido ideologicamente como universal, isto é, desfetichizado, para fins de estudo científico e comparativo.” (*Idem*, p. 66). Na perspectiva do pesquisador, “sua posição distanciada era perfeitamente defensável e não implicava nenhuma crise de representação, na medida em que ocupava o lugar protegido – e plenamente auto-justificado – de cientista.” (*Ibidem*).

Seguiu-se outro tipo de mediação, segundo Carvalho, quando:

“Desse momento áureo dos grandes arquivos da humanidade passou-se, no final do século 19 europeu, ao momento da formação dos arquivos nacionais, quando se privilegiaram as tradições culturais consideradas representativas dos povos que compunham o Estado-nação. A noção de patrimônio expandiu-se enormemente para complementar os materiais que já estavam nas bibliotecas, depositárias dos monumentos letrados da nação. [...] Esse movimento dos arquivos nacionais iniciou-se na Europa e foi logo trasladado para a América Latina. A mesma preocupação em formar arquivos audiovisuais apareceu no México, na Argentina e também no Brasil na primeira metade do século 20” (*Ibidem*, p. 66-67).

Aqui o autor identifica construção de nação como um pacto entre o pesquisador e as comunidades pesquisadas, ainda que pertencentes a classes diferentes.

⁵² Os intelectuais brasileiros sofriam a influência das teses “raciológicas” e evolucionistas e a questão racial passava por uma discussão recorrente naquele momento. Assim, ao explicar a sociedade brasileira através da interação da raça e do meio geográfico, o brasileiro é caracterizado de forma pessimista e preconceituosa como apático e indolente. Cf. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Dessa forma, seus registros “ficariam depositados nos arquivos nacionais na crença de que os filhos de ambos, tanto do artista pobre quanto do letrado metropolitano, pudessem ter acesso, no futuro, à memória das tradições que haviam sido cultuadas pelas gerações anteriores.” (CARVALHO, 2004, p. 67-67).

Importante ressaltar que Carvalho identifica, ainda, nesse período, a construção do valor onde:

“o pesquisador era um servidor público que, como tal, devia um retorno de seu trabalho à sociedade. Por isso, sua identificação com o objeto de estudo era alta, chegando às vezes às raias da paixão: aqueles que coletavam poesia e canto popular, por exemplo, podiam dedicar uma vida inteira à tarefa do registro e da análise formal dessas expressões tradicionais. Muito mais do que uma teoria abstrata, encastelada na academia, o pesquisador das artes performáticas nutria uma profunda identificação com seu objeto concreto de pesquisa. Por outro lado, ele não se envolvia nos dilemas sociais, políticos e econômicos da comunidade, cultivando, porém, um envolvimento passional com as formas culturais, atividade que também podia ser política em outro sentido”. (*Ibidem*).

Destaco o caso dos folcloristas, que podem ser identificados nessa categoria de pesquisadores, embora muitos não tenham integrado o aparelho do Estado, mas a ele se aliaram, mas todos realizando um “projeto missionário” no âmbito da Comissão Nacional de Folclore – CNF – ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura – IBECC – do Ministério das Relações Exteriores. (VILHENA, 1997). Essa forma de mediação é identificada no período de 1947 ao início da década de 80.

A análise de Carvalho (2004) aponta que é, ainda, no processo de construção do Estado-nação que se estabelece um vínculo político entre pesquisador e comunidade. Dentro dessa relação, para o autor,

“o pesquisador vincula-se a alguma comunidade ou grupo étnico e defende, diante do poder estatal, a dignidade cultural da comunidade pesquisada para que o poder central trate todos os seus membros com a justiça que merecem. Com esse ato, o pesquisador sente que cumpriu sua missão, por meio de um mecanismo de troca ou de “contradom”: procura devolver os dons estéticos que recebeu da comunidade na forma de uma defesa no campo específico em que optou por situar-se, qual seja, o das idéias ou da autoridade

acadêmica, ele(a), que se vê distanciado(a) do campo da política no sentido estrito do termo”. (*Idem*, p. 67-68).

Na década de 1970 a indústria cultural ganha fôlego, momento em que se inicia uma “mudança drástica” na relação mediadora do Estado: momento de um deslocamento na formulação identitária brasileira, a partir da implantação de grandes empresas de comunicação – estratégia do capital em expansão –. A indústria cultural produz um equacionamento no qual se re-processa a questão da identidade agora pelo viés da questão mercadológica.

Aqui me contraponho aos estudiosos da cultura que assumem a posição de defensores da “legítima” cultura, não raro confundida com a cultura de elite, descolada da cultura popular em oposição à indústria cultural, e questiono a legitimidade da cultura das elites como fonte preferencial na construção da identidade cultural de uma nação, uma vez que desqualifica o potencial criador do povo.

Nesse sentido, reafirmo que o trabalho é uma das fontes primárias da cultura, e o povo, em todos os seus segmentos, além de gerar riqueza social, é também criador da cultura. Embora, na sociedade de classes ambas sejam desigualmente distribuídas, o que configura a existência de uma cultura de elite e uma cultura popular, nesta sociedade.

A indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer (1997), impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente. Para os autores, nessa indústria, o homem se torna um negócio e não passa de um mero instrumento de trabalho e de consumo, um objeto, revelando o seu objetivo: intervir na percepção de todos, principalmente, naqueles formadores de opinião. Os valores e a própria felicidade do homem seriam plasmadas e ditada por ela. (*Idem*).

À guisa de tornar claro, sua posição, Adorno e Horkheimer, trazem, como exemplo disso, o encantamento do Canto das Sereias de Homero, onde Ulisses ordena que sua tripulação tape os ouvidos e, ao mesmo tempo, o amarre ao mastro do seu navio, de tal forma que mesmo ouvindo o canto sedutor possa enfrentá-lo sem cair em tentação. E afirmam:

“O escutado não tem conseqüências para ele que pode apenas acenar para que o soltem, porém tarde demais: os companheiros, que não podem escutar sabem apenas do perigo do canto e não da sua beleza, e deixam-no atado ao mastro para salvar a ele e a si próprios. Eles reproduzem a vida do opressor ao mesmo tempo que a sua própria vida e ele não pode mais fugir do seu papel social. Os vínculos ele é irrevogavelmente acorrentado à práxis ao mesmo tempo guardam as sereias á distancia da práxis: sua tentação é neutralizada em puro objeto de contemplação, em arte. O acorrentado assiste a um concerto

escutando imóvel, como fará um público de concerto, e seu grito apaixonado pela libertação perde-se em aplauso. Assim, o prazer artístico e o trabalho manual se separam na despedida do antemundo. A epopéia já contém a teoria correta. Os bens culturais estão em exata correlação com o trabalho comandado e os dois se fundamentam na inelutável coração à dominação social sobre a natureza". (*Ibidem*, p. 45).

Dessa forma, todas as tentativas de nos livrar da tentação do "canto das sereias" da indústria cultural estariam fadadas ao fracasso, No entanto, o próprio Adorno (1970) encontra na própria cultura uma pista para a saída: a limitação do sistema e a estética. Para o autor a antítese mais viável a essa sociedade perversa é a arte. Nela, o homem liberta-se das correntes do sistema e se coloca como um ser independente e, portanto, como ser humano. Nela, é um ser livre para pensar, sentir e agir, enquanto na indústria cultural é mero objeto de trabalho e consumo.⁵³ Assim, a indústria cultural não deve ser pensada de forma absoluta uma vez que possui uma origem histórica e, portanto, pode até mesmo desaparecer.

Ora, ao priorizar a produção em série dos bens culturais consumidos a serem consumidos por milhares de pessoas, ligando-as por um gosto uniformizado, a indústria cultural destaca a relevância da técnica de produção em larga escala, com o objetivo de torná-la mais facilmente consumida. Uma série de efeitos e padrões vai, paulatinamente, substituindo a singularidade da "verdadeira" arte pela fórmula fechada, criada para induzir gostos, unificar sentidos, igualar sensibilidades e entorpecer o espírito crítico. Essa produção, assim, favoreceu o estabelecimento de uma racionalidade técnica que traria embutida em si, a racionalidade da dominação.

Nesse sentido, a Indústria Cultural, segundo Adorno e Horkheimer (1997), classifica os indivíduos, primeiro, como clientes e, como tais, são estimulados, através da ampla publicidade difundida pela mídia, a consumirem indistintamente, gerando, assim, o simulacro da liberdade de escolha em função da oferta de mercadorias. Embora, todas as mercadorias estejam sob sua égide, que uniformiza os gostos, comportamentos, utilizações e percepções, como já afirmei aqui. Segundo, tipifica esses indivíduos como empregados comprometidos com a produção, engajados no aumento do lucro e à adesão da racionalidade do mercado e, dessa forma, reificados, assumem a função de objetos manipulados pela estrutura dominante.

⁵³ Nesta obra o autor reflete sobre a salvação do homem a partir da compreensão que não se pode combater o mal com o mal. E toma o exemplo do nazismo e outras guerras no mundo. Tema presente, a julgar pelas guerras deliberadamente provocadas como os constantes massacres à população palestina na faixa de Gaza pelos israelenses a pretexto de combater o terrorismo.

A produção material das culturas populares não ficou imune a esse processo. Nos últimos anos aparecem diversas intervenções nessa produção, promovidas por organismos da esfera pública e privada, em quase todos os países da América Latina, cuja principal justificativa tem sido integrar à vida econômica destes países em face do reconhecimento que, a rigor, poderia ser uma ação que representasse aumento de oportunidade, de ocupação de mão de obra e de geração de renda. Assim, passaria a ser uma opção estratégica para reduzir a pressão social causada pelo desemprego. Este foi o discurso do Projeto Artesanato Solidário do Programa Comunidade Solidária do Governo Fernando Henrique Cardoso, por exemplo.

No caso do Brasil, são organizadas feiras de negócio em várias capitais do país, projetos de apoio à produção são elaborados por diversas instâncias do Estado. Algumas Feiras ganham projeção de mega evento como a Feira de Providência, hoje realizada no Riocentro, na Barra da Tijuca.

Um exemplo emblemático é o do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, para a presente análise, porque é considerado, hoje, um celeiro da arte popular.

Com efeito, a região do Vale situa-se no norte do Estado de Minas Gerais, sendo banhado pelo rio Jequitinhonha e seus afluentes. A maior parte do solo é árido sendo castigado regularmente por secas e enchentes. Sua população vive na área rural praticando uma rudimentar agricultura e pecuária e com dificuldade de acesso aos bens culturais.

No entanto, o Vale se notabiliza, a partir dos anos 70, como um grande pólo produtor da arte do barro, revelando inúmeros e produtivos artistas populares tais como: Isabel Mendes da Cunha; João Pereira de Andrade; Noemisa Batista da Silva; Raimunda da Silva (Dona Mundinha) e João Alves.

No início dos anos 70 existia uma intensa “atividade artesanal” basicamente realizada por mulheres que consistia, sobretudo, de objetos utilitários: potes, vasilhames, panelas, fogareiros que eram vendidos nas feiras. As esculturas ou os figurados surgiam apenas na confecção animais: bois; vacas; cavalos; invariavelmente construídos para a montagem de presépios.

Frota (1984) em seu trabalho “Bonecas e vasilhas de barro do Vale de Jequitinhonha” demonstra como na década de 70, com a ação da Companhia de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, a CODEVALE, se desenvolve o figurado considerado “artístico” nos centros urbanos. (*Idem*, p. 16).

A CODEVALE não foi capaz de cumprir os objetivos para os quais foi criada em 1964, através da Emenda à Constituição,⁵⁴ considerando o alto índice de pobreza atual da

⁵⁴ Emenda n.9, de 27/02/64

região. Essa emenda prevê a elaboração e execução pelo prazo de 20 anos e cria o Plano de desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha Mineiro.

No entanto, por conta de uma de suas ações pontuais, o “Projeto de Artesanato da Codevale” é responsável pela “estabilização ou início daquelas novas representações simbólicas”, segundo Frota, ao se referir as “mudanças” ocorridas no modo de produção dos artefatos de barro. (FROTA, 1084, p. 16). A CODEVALE ao pagar à vista e recolher essa produção em caminhões próprios, estimulou a inserção de homens, por exemplo, na arte de fazer potes e, sobretudo, inseriu nesse contexto a complexa questão das categorias “utilitário” e “artístico”. Surgiram, assim, mudanças significativas nas formas tais como a de Ulisses, que mereceu os seguintes questionamentos de Frota por ocasião da montagem da exposição “Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha – Minas Gerais – Brasil” em 1984:

“Em que categoria, utilitária ou artística, classificar as peças de Ulisses, quando ele mesmo nomeia como peça “em feito de gente e de bicho” uma sua moringa e continua a produzir muitas das suas figuras fantásticas com a função de mealheiro? Representará isso um momento de transição, ambíguo, entre a produção da olaria “tradicional”, utilitária, e o novo figurado “artístico” consumido pelos grandes centros urbanos, com raízes na substituição do mercado interno por um externo? Que prognósticos se poderiam traçar para a produção desses artefatos de barro que hoje possuem notável força de auto-expressão e de criação – nas duas décadas próximas, por exemplo? Conseguirão esses artistas/artesãos – como aliás também o são os da norma culta – manter uma identidade através de associativismo mais forte, ou através daquela “adoção seletiva de elementos culturais menos significativamente urbanos” procurando manter a homogeneidade rural face à heterogeneidade das cidades? (*Idem*).

As questões levantadas por Frota, em 1984, estão ainda presentes e carecem de respostas satisfatórias duas décadas depois, revelando a permanência do contexto como condenação histórica e cultural.

Com efeito, em face do acirramento das disputas comerciais elevadas ao nível de mercado global, outra opção estratégica do mercado para os produtos dos países em desenvolvimento, em particular os países da América Latina, para alcançarem um melhor padrão competitivo, seria a construção de uma imagem positiva do produto latino, agregando um valor simbólico, que aumentasse seu valor, isto é, a competitividade não estaria na redução de custos, por exemplo, mas na “agregação de valor”. Expressão que

fora incorporada por todos os atores envolvidos na produção material das classes populares.

Observo que um desses atores ganha fôlego nesse processo. Trata-se da figura do design, que surge como elemento capaz de articular à demanda do mercado e suas estratégias de marketing, produtos com características competitivas em nível internacional, criando “novas linhas” de maior valor simbólico e orientados ao mercado, a partir do resgate, das origens e raízes culturais e de elementos que possam assumir a condição de novos arquétipos orientadores de uma estética própria.

No entanto, a rigor, o que o mercado plasmou como “resgate”, tratou-se tão somente, em muitos casos, do conhecimento e reconhecimento de padrões estéticos antes marginalizados por esse próprio mercado. O que se viu foi à utilização desses padrões pela indústria, de uma maneira geral, para dar forma e lucro à opção estratégica inventada pelo mercado. Um bom exemplo disso, é a indústria de tecidos que utiliza os padrões iconográficos de várias etnias indígenas, “agregando valor” ao seu produto. No entanto, sem dividir o lucro com essas etnias cujos padrões são autoras, o que impôs a discussão sobre a ética e o direito de uso desses padrões. Por certo, uma das maiores áreas de tensão e conflito entre os envolvidos neste processo.

A arte popular se torna uma fonte inesgotável para tanto, uma vez que oferece vasto repertório material e iconográfico, fruto da enorme diversidade cultural dos países da América Latina, particularmente, do Brasil. Igualmente dos países do continente africano.

Multiplicam-se, dessa forma, as ações de promoção da arte popular, no âmbito de inúmeras instituições e até mesmo com a criação de Programas Governamentais com o envolvimento de Ministérios e organismos internacionais, envolvendo toda sorte de técnicos, das mais diversas especialidades, com experiências, visões, enfoques e posturas diferenciadas, muitas vezes opostas. O design, no caso dos programas e projetos do CNFCP, é uma dessas especialidades que causa, por certo, maior tensão, uma vez que, a maioria deles pauta sua ação a partir do que preconiza o marketing, isto é, das necessidades e desejos do consumidor como o grande marco balizador em termos de indicações para se montar qualquer tipo de atividade. O mercado, como se sabe, é implacável e rejeita tudo aquilo que não corresponde às suas expectativas de consumo.

O quadro técnico do CNFCP é envolvido nesses tipos de mediações desde a constituição da Comissão Nacional de Folclore – CNF –, uma vez que o Centro é herdeiro da Campanha Brasileira de Defesa do Folclore Brasileiro – CBDF –. No entanto é a partir de meados da década de 90, quando se associa ao Programa Comunidade Solidária, através de um de seus projetos, o “Artesanato Solidário”, que essa medição sofre uma mudança significativa. O Artesanato Solidário, além de ter como tema central em sua atuação a geração de emprego e renda, desloca as ações do CNFCP para o âmbito da

Presidência da República, onde a “Comunidade Solidária” está alocada. Além disso, um dos grandes parceiros da “Comunidade Solidária” é o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE –,⁵⁵ entidade política privada, que se destaca pela especificidade de congregar o artesanato ao design, como a única forma da produção material oriunda das classes populares ganharem competitividade no “mercado”. Operaram junto à essa produção e priorizando os termos desenvolvimento, inclusão, geração de trabalho e renda, inserção no mercado, gestão entre outros. Termos, de alguma forma assumidos no âmbito dos projetos do CNFCP, incluindo a SAP. Embora tenha mantido a utilização dos termos proteção, identificação, promoção, preservação, conservação, e outros.

Portanto, os pesquisadores do CNFCP se tornam, de alguma forma, o que Carvalho chama de “mediadores da mercantilização” da arte dos pesquisados. (CARVALHO, 2004, p. 67-68). O quadro técnico deste Centro parece que se vê engessado em face da demanda governamental que impõem uma radicalização da mediação com o “mercado”. Até o final da década de 80, essa mediação era feita de forma tímida em relação ao mercado, porque pautada na compreensão de que se participava de um processo aonde o artista ou grupo de artistas viria assumir o controle da sua produção artística. Deve ser destacado que se trata de uma década onde os movimentos sociais pressionam por outra lógica na relação com o Estado. Cabe declarar que as possíveis análises críticas ao quadro técnico do CNFCP se tornam também autocrítica, considerando que dele faço parte.

A década de 90 também é emblemática porque, no Brasil, tanto quanto nos demais países da América Latina, como resultado das condições de deterioração social das políticas governamentais implementadas na lógica do neoliberalismo e dos receituários das agências internacionais de desenvolvimento. Segundo Moraes, é possível constatar a constituição de um conjunto de ações ou estratégias de encaminhamento de soluções através de ONGs – Organizações Não Governamentais – e o seu conjunto, o chamado Terceiro Setor. (MORAES, 2007).

Essas ONGs, na esteira da política do chamado neoliberalismo de diminuição do Estado, se tornam, a rigor, correia de transmissão das ações de políticas sociais do Estado.⁵⁶ Na lógica dos interesses dominantes e para os formuladores dessa política, os Governos só geram déficit público ao gastarem em políticas sociais e nunca quando se trata

⁵⁵ O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE – é uma entidade privada sem fins lucrativos que tem como missão promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável dos empreendimentos de micro e pequeno porte. Criada como instituição em 1972, sob Centro Brasileiro de Assistência Gerencial à Pequena Empresa – CEBRAE –, quando o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico – BNDE –, criou o programa de financiamento à pequena e média empresa e o fundo de desenvolvimento técnico científico. Só em 1990 é que o CEBRAE transformou-se em SEBRAE, desvinculando-se da administração pública e transformando-se em uma instituição privada. Cf. www.sebrae.com.br

⁵⁶ Segundo Leite (2000), de uma maneira geral, o déficit público é a situação de os governos gastarem mais do que arrecadam, em um determinado período de tempo ou exercício. (LEITE, J. A., 2000).

de políticas que vão beneficiar o aumento da produção de qualquer setor dito estratégico tais como a agropecuária, Dentre outros. O que, a rigor, significa manter em crescente aumento o ganho de capital.

Essa rede de associações, sem fins lucrativos, que compõem a sociedade civil se torna também “mediadora da mercantilização” das artes populares, na área da cultura, entre seus produtores e o “mercado”. No caso, da área da cultura, por exemplo, as Associações de Amigos dos Museus passaram a compor esse quadro. Algumas se tornaram “produtoras culturais”, como a maioria que mantêm ou quer manter relação com o Ministério da Cultura – MINC –.

Esse movimento parece traumático para o movimento social porque, a rigor, fora capturado pelo “mercado” e, assim, a atuação do conjunto de organizações que o compõem tende ao não enfrentamento político com o Estado, uma vez que em aliança com o “mercado” e com o Estado deles passam a sobreviver. Não é uma regra, claro, mas atinge a um conjunto significativo dessas organizações.

Isso parece demonstrar que, no Brasil, a participação da esfera pública é antagônica aos interesses do “mercado”. A análise das “associações de amigos”, realizada anteriormente, em alguns museus brasileiros reforça esta afirmação.

No entanto, Canclini procura mostrar o contrário quando propõem substituir os parâmetros de Estado e mercado por um processo de negociação mais amplo, em que participam diversos setores da sociedade civil. (CANCLINI, 1997). Para Santos,

“A grande transformação observada nos museus contemporâneos não pode ser reduzida a uma maior adaptação ao mercado, pois o que eles fazem é trazer à tona uma nova percepção de justiça, em que indivíduos reagem de forma muito mais ativa ao seu entorno do que no passado, conquistando o direito de rejeitar normas culturais majoritárias e estruturas narrativas de poder e prestígio em sua luta por igual respeito.” (SANTOS, p. 58).

Essas transformações na América Latina, para Canclini (1997), apontam que os museus latino-americanos – serão as últimas das instituições culturais a serem diretamente subvencionadas pelo Estado, analisando a tendência contemporânea de privatizar e transferir para a sociedade civil as responsabilidades que antes cabiam ao Estado.

Essa tendência é percebida no Brasil desde a aplicação da Lei Rouanet, como vimos anteriormente. No entanto, segundo Santos,

“No Brasil, onde a desigualdade social atinge níveis muito superiores, os museus enfrentam, entretanto, um duplo desafio: ao se abrirem a

uma participação maior do público necessitam trabalhar não só com a diversidade cultural do país, respeitando as diversas gramáticas locais, a partir da contribuição de tecnologias e abordagens desenvolvidas na esfera transnacional, mas também com problemas de distribuição de renda e poder, responsáveis pela exclusão de grande parte da população das arenas culturais. Será a partir da capacidade de resposta a questões que surgem do entrelaçamento entre especificidades locais e estruturas e processos mais amplos, portanto, que poderemos esperar uma renovação das instituições que se voltam para a preservação do patrimônio cultural do país” (SANTOS, 2004, p. 62).

Com efeito, as classes populares têm sido historicamente marcadas por migrações e deslocamentos forçados, e em muitos casos pela interação que ocorre à distância e em tempo real para aquelas que já têm algum tipo de acesso à internet, por exemplo, tornando evidente que o sentimento de pertencer a coletividades nacionais, regionais ou locais, ganham nova significação e importância.

Um exemplo desse processo é a Feira de São Cristóvão, hoje, Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, tradicional ponto de encontro dos migrantes nordestinos, na Cidade do Rio de Janeiro, desde a década de 50: “um lugar que remete, para muitos, à sua origem e/ou às tradições nordestinas, onde as manifestações culturais ocorridas no seu interior constituem um patrimônio. Sentido por eles como signo de sua identidade”. (BAÍA, 2008, p. 36).

Um sentimento que, a cada exposição, renasce no interior da SAP, pelo olhar dedicado, saudoso ou perscrutador do visitante, nos objetos, em destaque proposital. Ou pela soma desse olhar ao vídeo, aliando visão e audição da trilha sonora que envolve e lança para o contexto de origem desses objetos. Por fim, pelo gosto e pelo tato, até mesmo pelo cheiro, durante o coquetel que, regra geral, apresenta e oferece algo daquele contexto. Um fazer sentir o mundo daqueles objetos e, assim, construir sentidos a partir do que se vive: narrativas através das quais a Sala expressa e transmite o que artista pensa, o que sente e tudo mais que diz respeito à vida dele e, por extensão, a nossa. Portanto, um acervo que revela um patrimônio cultural, uma tradição, herança transmitida de geração em geração que se une ao presente e remete ao futuro.

Desse modo, além dos objetos, que a taxonomia acadêmica identificou como “material”, como um oxê de xangô, um vaso de cerâmica, catálogos, fotografias, esculturas, pinturas, dentre outros, fica demonstrada a associação desses com o “imaterial”. Técnicas tradicionais transmitidas de geração em geração, além do sistema de crenças e valores éticos e espirituais, como nas tecnologias das panelas de barro e no conhecimento sobre a

melhor maneira de lidar com a natureza e organizar a produção e, assim, incorporar novas técnicas de produção e dividir o trabalho.

Sem sombra de dúvida, então, se pode dizer que se mostra nos objetos um sentido-síntese de técnica, do material, do momento mágico da criação e da preconização do seu contexto social ou da recondução em outros contextos. De fato, Brandão (1984) argumenta que:

“A mulher poteira que desenha flores num pote de barro, que queima no fundo do quintal sabe disso. Potes servem para guardar água, mas flores nos potes servem para guardar símbolos. Servem para guardar a memória de quem faz de quem bebe e de quem, vendo as flores, lembra de onde veio. E quem é. Por isso há potes com flores” (BRANDÃO, 1984).

A relação entre produto, processo produtivo e memória afetiva faz com que o visitante da SAP queira comprar panelas de barro, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carro-de-boi, Dentre muitos outros objetos. Este produto cultural não constitui mercadoria sem face, sem memória, sem tradição, enfim, sem identidade.

No entanto, isso, hoje não é uma prerrogativa do visitante da SAP. As sociedades do mundo ocidental, do Primeiro Mundo, tecnicistas, vêem nesses objetos uma retomada com a humanidade e uma oportunidade de trazer lembranças ancestrais da virtude original do próprio objeto. Haja vista a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial e a de Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais. É a recuperação do conceito dos objetos inicialmente não incluídos na sacralidade museológica clássica por questões politicamente identificáveis, porque investidos de uma força telúrica que remetem às origens em objetos míticos, funcionais e, ao mesmo tempo, viventes do nosso cotidiano.

Por outro lado, a par da beleza plástica das exposições na SAP, sua ação institucional é a salvaguarda, como já analisamos anteriormente, e essa ação, aliada a outras, evidentemente, está, sobretudo, na valorização e garantia objetiva das condições concretas para a realização dos processos de produção, e não nos produtos culturais propriamente. Salvaguardar o patrimônio imaterial é, no limite, garantir condições de praticar e transmitir com liberdade.

Os beneficiários das políticas de preservação deveriam ser, então, os artistas populares, diretamente, e suas comunidades, indiretamente. E não os, lojistas, intermediários, produtores culturais – mediadores entre os primeiros e o mercado ou o Estado.

No caso, dos produtores culturais a Lei Rouanet, institucionalizou a figura do “captador de recursos”, que têm o direito de receber até 10% do total do projeto a título de remuneração de elaboração do projeto e captação de recursos junto a empresas privadas. Isso resultou numa verdadeira indústria de projetos superfaturados, além de ter estimulado, a corrupção entre produtores e os patrocinadores e, mesmo, entre os agentes do Estado. Esses rumores mereceram destaque, algumas vezes, na imprensa e uma resposta do Estado em promover auditorias nas tais associações, sem fins lucrativos, principalmente.

Além disso, são envolvidos os segmentos sociais até então excluídos e à margem das políticas de Estado, com poucos recursos materiais e sem domínio dos códigos de acesso à cultura oficial, o que demanda uma ação que assegure a apropriação desses códigos de tal forma que esses segmentos não se tornem reféns dessa “indústria de projetos”.

Mesmo no âmbito do Estado quando se pressupõe o envolvimento desses segmentos, caso da SAP e outros projetos do CNFCP, depara-se com toda sorte de arranjos burocráticos que, muitas vezes, tornam a execução de projetos algo bastante complicada.

Assim, existem no Estado armadilhas que auto-sabotam ações de suas próprias políticas, impedindo o desenvolvimento de projetos que possam garantir justiça social e econômica a todos.

Cabe reclamar, dessa forma, o aprimoramento dessas políticas operacionais que impedem a consecução dos objetivos de qualquer projeto social. Desde a relação com governos estaduais, municipais, no interior do país, em geral, mediados por toda sorte de arranjos “clientelísticos”, que já resultaram em suspensão de uma ou outra exposição na SAP, por exemplo, devido ao descompasso criado por esses arranjos, até a relação no âmbito do próprio governo federal.

Posso afirmar que essa análise não é somente em relação à questão que vimos discutindo. A esses entraves alia-se certa inoperância que pode favorecer a corrupção, mas com ela não se confunde. Uma atitude cristalizada nos escalões superiores localizados em Brasília que gera indignação quando abaixo se tenta desenvolver e executar projetos voltados para a construção de uma nação consciente, justa e livre. São recursos liberados tardiamente, resultando em devolução por absoluta impossibilidade de executá-lo no ano fiscal. Outros tantos são contingenciados em nome do tal superávit do controle da inflação.

Isso mostra que há problemas sérios na estrutura administrativa e financeira do Estado que não se reduzem à falta de recursos ou orientação ideológica de governos específicos, muito menos causados pela corrupção, pelo contrário, a corrupção se constitui e se mantém como resultado disso.

Um movimento plenamente “compreensível” uma vez que na contramão à demanda social cujo Estado deve atender. Faz sentido, então, na direção da manutenção da corrupção, da pobreza, da exclusão e subalternidade no contexto da economia mundial, uma vez que a quem interessa um Estado inoperante quando há vontade e disposição política na maior parte dos técnicos e servidores públicos, que são competentes, responsáveis e mal pagos?

Volto, portanto, ao paradoxo existente na formulação das políticas sociais do Estado: por um lado, atenção e o estímulo para as políticas por parte dos formuladores dessas políticas; por outro, toda sorte de armadilhas que obrigam segmentos significativos dos servidores públicos a se tornarem “missionários”. Além disso, gera descrença também nos segmentos sociais, objeto dessas políticas. A superação desse paradoxo parecia ter sido encontrada na transferência da responsabilidade na execução dessas políticas para as associações, sem fins lucrativos, de que se falou aqui anteriormente. Não foi.

No caso da ACAMUFEC, devo ressaltar, existe seriedade em tratar os projetos do CNFCP. No entanto, a maioria dessas associações, segundo estudiosos do Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, chamadas de Terceiro Setor, não tem qualquer compromisso com as políticas de Estado.

Observa-se que a “parceria” com o Estado, em muitos casos, parece resultar em sobreposição de políticas públicas e desperdício de recursos, haja vista tantos projetos sociais “bem intencionados”, ao longo de décadas, sem nenhuma mudança efetiva nos quadros de pobreza, exclusão e desvalorização da vida humana.

Os projetos e programas do CNFCP, embora executados com seriedade, por estarem inseridos na lógica do Estado Brasileiro também amargam resultados que demonstram a manutenção desses quadros de miséria e exclusão. O que se vê são resultados pontuais que demonstram que é possível pensar em ações que, efetivamente, superem esses quadros.

A ação do CNFCP para o seu Museu, conseqüentemente, para a SAP, igualmente, para todos os outros projetos e programas que desenvolve encontra fundamentos teóricos em consonância com a Declaração de Santiago: “uma instituição ao serviço da sociedade na qual é parte integral e que possui em si próprio os elementos que lhe permite participar na formação das consciências das comunidades que serve”. É a função social das instituições que pretendem valorizar identidades que fazem singulares as regiões, as comunidades, os estilos de representar o mundo e de se auto-representar como mediação da cultura.

Portanto, pensar outro modelo possível de mediação ao instaurado no âmbito da instituição nas duas últimas décadas é uma tarefa que exige a atenção não só de sua Direção, mas dos seus servidores e parceiros, principalmente, as Universidades e Centros

de Pesquisas, sob pena de quando a SAP fizer 50 anos, e tem fôlego para isso, se constatar que ainda não há, efetivamente, mudança alguma nos quadros de pobreza e exclusão dos reais parceiros dessa instituição: os artistas populares.

As exceções a isso, como resultado da ação institucional, são louváveis, a exemplo de Valdeli, que superou o envolvimento com o álcool e as drogas, além de ter criado a própria associação para ensinar o seu ofício para crianças e jovens, a partir da aceitação do envolvimento dos artesãos de Abaetetuba, no Pará com o Programa de Apoio a Comunidades.

“O mirirti antes não valia nada porque todo mundo usava no lugar de papel higiênico. Havia muito preconceito em Abaetetuba contra o mirirti por isso mesmo. Mas, com a exposição aqui e com a divulgação na mídia do nosso trabalho tudo isso mudou.”; “Foi Deus que iluminou a cabeça do Diabinho”⁵⁷

Eu pude encontrar muitos exemplos individuais ou coletivos de melhoria nas condições de vida, em muitos casos que foram alvo da intervenção do PACA e que foram objetos de exposições na SAP. O exemplo do Vale do Jequitinhonha, já citado aqui, como uma área que ainda é uma das mais pobres do Brasil, demonstra isso. Andréia, neta D. Isabel, declarada pela avó como herdeira de sua arte, hoje, cursando a Faculdade de Artes da UFMG em Belo Horizonte, afirma: “Minha avó começou brincando”; “Na exposição aqui com a minha família eu comecei a ver pela primeira vez o meu trabalho como possibilidade de trabalho mesmo”.⁵⁸

No entanto, observo que, sendo uma ação do Estado, é pouco em face do que se mantêm.

Finalmente, nesse momento, no âmbito do trabalho do CNFCP, um outro modo de compreensão da cultura popular parece se desenvolver a margem da ideologia nacionalista, ainda hoje percebida, por exemplo, na marca publicitária do atual governo federal: BRASIL UM PAÍS DE TODOS.

Trata-se do Projeto Cuias de Santarém realizado no âmbito do PACA, que instaura um movimento inaugural, onde a tradição parece ser compreendida como forma de

⁵⁷ Depoimento de Valdeli C. Alves representando os brinquedos de miriti, de Abaetetuba (PA) no Encontro de Artistas Populares 2007 no CNFCP, ao se referir ao Presidente da Associação dos Artesãos de Abaetetuba. Atualmente, Valdeli é um dos quatro diretores da MIRITONG. Os brinquedos de miriti participaram de duas mostras, uma de 20 de outubro a 13 de novembro de 1987 e outra de 20 de junho a 21 de julho de 2002.

⁵⁸ A "Boneca em Cerâmica", peça de Isabel Mendes da Cunha foi a vencedora da 7ª edição do prêmio Unesco de Artesanato para América Latina e Caribe. Com o tema "Criações do Cotidiano", o prêmio foi durante o Encontro Internacional de Negócios de Artesanato, em 2004, em Salvador, BA. Os ceramistas de Santana do Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, realizaram duas exposições na Sap: A primeira no período de 21 de novembro a 30 de dezembro de 1995; a segunda em 31 de janeiro a 10 de março de 2002.

expressão de uma comunidade subalterna, isto é, nele, a questão nacional está presente, mas é secundária. Pode-se dizer que há um deslocamento da questão da identidade nacional para a da identidade cultural específica de uma classe social ou de uma fração de classe: a população ribeirinha de Santarém, contida na que se chama, politicamente, de “povos da floresta”, tão caros ao líder assassinado Chico Mendes, a irmã Doroti, igualmente assassinada, e tantos outros anônimos martirizados em defesa da vida na floresta.

Enquanto outros projetos identitários atuam na perspectiva da identidade hegemônica, isto é, à identidade da classe média para cima, que absorve a divisão popular/não-popular, o Projeto Cuias de Santarém assim não faz e parece impedir essa absorção. Essa análise é reforçada pelo envolvimento, hoje, das mulheres “pintas cuias”, como são chamadas no Baixo Amazonas, terem ampliado sua atuação, politizando-a, ao se inserirem na luta em defesa dos “povos da floresta”, por exemplo. O que caracteriza o grupo na perspectiva de Santos, como “representações inacabadas da modernidade” (SANTOS, 2000).

O projeto Cuias de Santarém é, certamente, um dos primeiros, talvez mesmo o primeiro dessa natureza, que parece iniciar o rompimento até mesmo com a concepção populista de cultura popular em termos de "alienação" e "autenticidade" e a pensá-la como hegemonia, estabelecendo uma relação de força no interior da sociedade. Seu movimento inaugural de militância política parece indicar a formação de uma ou mais “intelectuais orgânicas”, em sentido amplo, na comunidade ribeirinha de Santarém e/ou no Baixo Amazonas, indício que a cultura do povo passou a ser compreendida em sua relação com a cultura hegemônica. A defesa dos seus saberes e fazeres e expressões da vida comunitária são o que caracteriza a sua atividade como “pinta cuias” e “organizadoras da cultura”.

Assim, a análise das estratégias de inserção dos artistas populares na busca de sua inclusão nos quadros histórico-culturais contemporâneos deve ter como referencial as tensões manifestas no interior das diversas entidades da sociedade civil, diante da compreensão de que tais entidades não são homogêneas e que em seu interior podem se manifestar diferentes propostas para a cultura e formação de profissionais do campo e dos próprios artistas populares.

Esse espaço, para Gramsci (1981), pode, também, transformar-se em uma arena privilegiada onde as classes subalternas organizam as suas associações, articulam as suas alianças, confrontam os seus projetos ético-políticos e disputam o predomínio hegemônico. Segundo o autor, a “compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de hegemonias políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo finalmente uma elaboração superior da própria concepção do real” (GRAMSCI, 1981, p. 341). Neste caso e por isso, a interferência externa não se configurou

como prejudicial quanto a relação com o “mercado” e demonstra que é possível outro modelo de mediação e construir o direito possível de preservar à memória.

A mediação não assume só a fala do grupo para o “mercado”. Mas também no interior do grupo discutindo com as mulheres “pinta cuias” sobre as regras e valores do mundo capitalista que pode solicitá-las e mesmo absorvê-las, de tal forma que, em sua luta por libertar-se economicamente, contribua para, ao contrário, reproduzir a desigualdade.

Com efeito, em depoimento dado no âmbito dessa pesquisa, Zenilda (2007) lembra que

“A Recuperação do valor comercial do artesanato de cuias significa também fomentar modos de vida que as mulheres estavam desestimuladas a manter. Além das dificuldades referentes à produção das cuias (obtenção da matéria-prima, organização do trabalho, guarda de peças, etc.) havia aquelas referentes ao enquadramento das peças nos padrões de exigência do mercado. Tais obstáculos foram sendo superados no intercâmbio entre as comunidades produtoras que, enquanto assessoradas pelo projeto, foram contempladas com oficinas, treinamentos, seminários e exposições em feiras nacionais, ganhando com isso credibilidade, respeito e valorização do ofício.” Essas ações significam intervenções numa atividade tradicional com o objetivo de melhorar a qualidade dos produtos assim atingir outros mercados.⁵⁹

A assessoria do PACA, segundo Zenilda, mostrou que havia diferenças entre os modos de fazer o artesanato. A questão primeira se dá na extração do pigmento usado no tingimento das cuias:

“Quando a casca é aquecida à luz do sol, esse processo é mais demorado. Fervendo a casca do achua (cumatê) diminui-se o tempo da extração da tintura. No primeiro caso o lustre é melhor, embora seja preciso esperar um pouco mais para alcançar o ponto de utilização da tintura. No segundo caso são visíveis alguns defeitos nas peças, que apresentam pouco brilho e baixa qualidade. O grupo, assim, discute a questão e chega ao consenso que todas fariam uso da tintura aquecida ao sol, no sentido de garantir a qualidade e melhor preço no mercado. A mudança incomoda algumas artesãs que saem do projeto. O grupo que a ele permaneceu ligado foi aos poucos aderindo e se acostumando à idéia.” (*Idem*)

⁵⁹ Entrevista realizada em Dez. 2007

Observa-se, então, que, segundo Zenilda (2007), “embora tenha havido interferência para melhoria de qualidade, o grupo só teve a ganhar com essa padronização, pois os consumidores de fora da região percebem de imediato o salto de qualidade da produção. Nessa perspectiva, a interferência não serviu para mudar a tradição, mas para mostrar que há diferentes modos de fazer o mesmo, e isso agrega valor ao artesanato tradicional.” (*ibidem*)

O caminho revela, portanto, complexidade e exige que seja assumido o compromisso político de explicitar a existência do fosso de desigualdade que mantêm os artistas populares, em sua maioria, em índices econômicos e sociais degradantes.

A questão central é que o Estado nacional é representado como um território harmônico, uma vez que as práticas de preservação privilegiam, historicamente, os símbolos que enaltecem a nação legitimando o discurso das classes dominantes, que dissimulam as tensões e conflitos manifestos no interior dos grupos envolvidos e mesmo entre eles e mantêm as diferenças e desigualdades sociais fora dos acervos oficialmente protegidos, consagrando-as em zonas de sombras, silêncios e esquecimentos.

Todo esse processo, por certo, não de dá de forma harmônica. E exige que o Estado assuma sua função constitucional e assegure políticas que superem esse fosso de desigualdades e que os grupos envolvidos exijam outro modelo de mediação possível.

Entre essas políticas, claro, estão àquelas voltadas para voltadas para a produção material das classes populares, não só essas, que devem assegurar que elas se apropriem do seu processo de produção e, igualmente, dos processos de preservação de seus patrimônios culturais e, mesmo, de preservação de suas próprias vidas, buscando melhores condições de vive-las com dignidade. O Estado, enfim, ao assumir o papel de mediador entre as classes populares e o mercado não pode estabelecer regras que submeta essas classes ao próprio mercado porque a lógica desse modelo não pressupõe transformação social, muito pelo contrário.

Quem sabe assim num futuro próximo todos tenhamos a “compreensão do mundo que pode começar a mudar no momento em que o desvelamento da realidade concreta vai deixando expostas as razões da própria compreensão tida até então.” (FREIRE, 1997, p. 28). Onde todos tenham certeza plena que:

"Para mostrar que a consciência não morreu, que a paralisia acabou, que a criação continua, que no encontro é que se fecunda, que junto de todos reside ainda e para sempre a democracia como utopia, que o grito, a fala, o gesto, o som, que a palavra compõe o verbo com o qual se constrói o novo mundo, que estamos vivos enfim, é fundamental promover o encontro da arte e da cultura com todos, em busca da

democracia, o único caminho onde cabem todos, porque feito por todos". (SOUSA, 2000).

A SAP, por seu turno, como uma ação do Estado, tem no âmbito de sua própria prática, exemplos de que outro tipo de mediação é possível. É preciso institucionalizar essas práticas, a partir da compreensão dos museus e os patrimônios como processos capazes de contribuir para ruptura do modelo de dominação cultural cujos discursos regem a dinâmica dos países ocidentais. Dessa forma, empreender um debate sobre novos temas e enfoques, visando discutir, seu espaço expositivo e por extensão os museus e patrimônios como constituintes do processo de transformação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise sobre a cultura popular e as políticas de cultura no Brasil não possibilita escapar de enfrentamentos de diferentes naturezas. O olhar histórico e político sobre os cenários e as conjunturas nacionais e internacionais que pautaram a construção da SAP, consagram a intenção política hegemônica de dissimular a complexa e histórica desigualdade que mantêm os detentores e guardiões de um patrimônio cultural na situação, humilhante, de pobreza e miséria, oriunda mesmo da formação étnica do povo brasileiro. Esta constatação resulta de análises reconhecidas de linhas de pesquisa, fontes bibliográficas e expressa também uma visão de mundo que não aceita ser ignorada ou secundarizada diante da história que acelera processos e marcas de exclusão, desigualdade e violência.

Com efeito, desde os primeiros movimentos e momentos do processo de colonização, esse território, que foi descoberto ou tomado – segundo a perspectiva adotada ou o interesse social com o qual se identifica – pelos portugueses e hoje pelas grandes potências mundiais e suas aliadas empresas transnacionais, se tornou uma “colônia de exploração”. Portanto, a cultura popular expressa à permanência da resistência e de busca de alternativas humanas e sociais desconsideradas pelo poder.

Ao longo da pesquisa que realizamos na Sala do Artista Popular – SAP – foi possível observar e comprovar como o eurocentrismo, e suas diferentes estratégias de existência, ainda graça, pauta e orienta as ações e as percepções de intelectuais, artistas e formuladores de ações e políticas no âmbito na área da cultura, em particular das políticas públicas no campo que vimos discutindo: a museologia e o patrimônio.

A bibliografia consultada e as observações reunidas ao longo do período demonstram como a resistência popular e da cultura popular encontra e produz alianças culturais e políticas com diferentes setores da sociedade. Alianças sociais e culturais movidas por diferentes visões e estratégias e, por vezes, por perspectivas ou interesses conjunturais. Neste sentido a criação da SAP e suas ações, práticas e processos se inscrevem nesta perspectiva. Elas não são descontextualizadas, sua lógica é a mesma do Museu de Folclore Edison Carneiro. A SAP, igualmente, apresenta suas exposições temporárias como uma totalidade na qual são dispostas sob a ótica da classe dominante brasileira consagrando, assim, o mito da brasilidade.

A SAP mantém em suas exposições a representação de um Estado nacional constituído como um território harmônico, dissimulando as tensões e conflitos manifestos no interior dos grupos envolvidos e mesmo entre eles e mantém as diferenças e desigualdades sociais fora da sua narrativa, consagrando-as em zonas de sombras, silêncios e esquecimentos

De alguma forma, portanto, se mantêm as manifestações populares restritas ao folclore, ao exótico, ao primitivo. Isto demonstra como as instituições são perpassadas por diferentes

modos de compreensão, formas de focar e produzir sentidos, de tal forma que falar da SAP é produzir uma homogeneidade que não existe no cotidiano da instituição, dos projetos que ela abarca e dos grupos técnicos e sociais que viabilizam seu encontro com a sociedade.

É importante ressaltar que a SAP instaura – ou se empenha em desenvolver – sobre a arte popular um olhar para além da folclorização da cultura. Esta forma, ou esta preocupação de veicular a cultura, encontra resistências no campo e estimula uma reflexão sobre a produção material das culturas populares, ao confrontá-la com a contemporaneidade, em que dialogam em condições desiguais com os referenciais etnocêntricos da nossa cultura.

Nas ações e nas políticas implementadas na SAP existe a preocupação em relação à valorização da identidade. Esta preocupação está presente em todos os documentos institucionais e nas práticas dos profissionais da instituição. É enfatizado o respeito ao processo de criação dos artistas de tal forma que qualquer intervenção tenha como fundamento básico, não impor mudança nos elementos que identificam traços identitários e que contemplam as tradições das comunidades. Essas intervenções quando acontecem, são para atender a uma ou outra demanda dos artistas tais como a das ceramistas de Passagem na Bahia, que pediram a construção de um forno para que pudessem passar a queimar suas peças nele, uma vez que o “mercado” não aceitava as peças queimadas a “céu aberto”, processo transmitido centenariamente de geração a geração.

Esta solicitação gerou interessante discussão interna e resultou na construção do forno bem como na continuidade da “queima a céu aberto”. Dessa forma, criou-se um espaço para as peças queimadas tradicionalmente e que são vendidas a um preço maior do que as outras voltadas para o tal “mercado”.

Outra questão importante é o fato da SAP constituir-se como parte do processo de preservação da cultura material e imaterial das classes populares, podendo mesmo ser comparada a um museu que, por definição, é um equipamento social “aberto ao público, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, adquire, conserva, pesquisa, expõe e divulga as evidências materiais e os bens representativos do homem e da natureza, com a finalidade de promover o conhecimento, a educação e o lazer”.⁶⁰ Mais importante é que a SAP constituindo-se como museu, reúne e preserva um patrimônio estratégico para a análise da cultura no Brasil.

O ato e a política de preservação do Patrimônio no Brasil ainda é fortemente pautada por ações estatais. O fortalecimento dos movimentos sociais, desde os anos 70, e as novas concepções de cultura não modificou radicalmente o cenário do campo. Neste sentido, o debate sobre novos temas e enfoques é parte de um lento processo de constituição. A questão central

⁶⁰ ICOM (International Council of Museums). *What is ICOM* (online). Paris, França: dezembro de 2001. Disponível em <<http://www.icom.org/organization.html>>.

constatada é que o ato de preservar tem privilegiado historicamente os símbolos que enaltecem a formação do Estado nacional e o fortalecimento das classes dominantes.

A pesquisa constatou que a aproximação da SAP com o mercado, ao longo dos seus 25 anos, a identifica como um espaço “mediador de mercantilização”. O desafio colocado, por ela, implica em mais que soluções fáceis e voluntaristas, uma vez que passa pelo enfrentamento de questões de abrangência simultaneamente local e global, a partir do confronto com o fenômeno da globalização e mundialização da cultura, sem considerar os saberes e fazeres das classes populares de forma abstrata, para superação das condições de exclusão cujos artistas populares estão inseridos.

Nesse sentido, a constatação que a SAP produz informação e ao preservá-la envolve diferentes sentidos e modos de fazer-compreender, pode contribuir para superar esse desafio, uma vez que a informação preservada e produzida pode ser estratégica na produção de uma diferenciada hegemonia social e cultural, anunciando a existência de outros discursos, suportes e sentidos.

As exposições temporárias da SAP e da Galeria Mestre Vitalino bem como a de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro – MFEC – demonstram a preocupação do CNFCP em acompanhar as recomendações internacionais patrocinadas pela UNESCO, através do ICOM e de outros órgãos vinculados a essa instância de poder. Essa preocupação explícita questões que envolvem análises conjunturais e políticas sobre a relação Estado e sociedade. sucesso das ações da SAP depende de opções e ações políticas e ela revela um modo de agir em que o Estado, técnicos e sociedade encontram possibilidade de êxito em sua posição. Certamente, este não é o único enfoque e o único modelo de atenção e de adoção, mas, ao mesmo tempo, revela que ele deve ou pode ser radicalizado na defesa de suas posições.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular pode ser considerado uma exceção nesse processo em relação ao reconhecimento da diversidade cultural brasileira. Embora não afirme as circunstâncias que produzem essas diferenças e desigualdades no âmbito da nossa sociedade. Hoje, seu papel que fora ampliado como formulador de políticas de salvaguarda das manifestações populares no âmbito da política oficial de proteção do patrimônio material e imaterial do IPHAN, órgão do qual faz parte, tornando-o um órgão privilegiado no sentido de apontar formulações políticas que apontem para a superação da condição de miséria e pobreza em que vivem a maioria dos artistas populares brasileiros.

O Centro, dessa forma, pode e deve, como órgão federal, entrar no jogo político dessas formulações e consagrar um discurso e uma prática contra-hegemônica a partir de uma questão simples: do que adianta o Registro de uma ou outra manifestação popular e a conseqüente formulação de uma política de salvaguarda para essa manifestação, se ela não for contemplada transversalmente com políticas sociais amplas e cidadãs nas áreas de educação, saúde, emprego, moradia, entre outras, no território onde essas manifestações se mantêm vivas? A

lógica seria pautar a “preservação” do detentor do saber, e não da manifestação em si porque dinâmica e passível de mudanças no tempo e no espaço. A rigor, não é a liberdade de criação um direito e a criatividade maior patrimônio do ser humano?

O início da mudança das características que constituem os aparelhos ideológico-culturais de hegemonia passa pela construção de outra mediação com o “mercado”, o que pressupõe o rompimento com o monopólio intelectual, ideológico e cultural que regula e revestem as ações, práticas e processos da cultura material das classes populares, sacralizada como objetos museológicos.

A socialização da experiência do projeto Cuias de Santarém, nesse sentido, pode contribuir para a elaboração e construção conjunta e simultânea da interpretação do real e da construção de concepções de outro mundo possível pautada no exercício pleno da democracia, configurando práticas por meio de uma práxis coletiva, emancipadora e libertadora.

Com efeito, a análise desse processo confirma nossa hipótese de que pode haver uma ação política alternativa à consagrada no papel de mediação da SAP.

A premissa de que o desafio reside na superação das condições de exclusão cujos artistas populares estão inseridos, indicou um caminho seguro para as análises que eu me propus. Tanto quanto a opção desenvolver o trabalho teórico e metodologicamente inspirado nas idéias de Gramsci, uma vez que, pude perceber que espaços, como a SAP, podem transformar-se em uma arena privilegiada onde as classes subalternas organizam as suas associações, articulam as suas alianças, confrontam os seus projetos ético-políticos e disputam predomínio hegemônico.

Nesse sentido, trabalhar na direção do ressurgimento dos movimentos sociais emancipatórios, no sentido de politizar suas demandas no interior desses movimentos da sociedade civil, rompendo com a lógica do Estado e do mercado, é ação política que se faz necessária, uma vez que exige o enfrentamento do papel exercido pela ciência, que os respalda, posto em execução por ela, consagrando o senso comum. A Ciência, assim, optou pela quantidade em detrimento da qualidade, segundo Santos (SANTOS, 2000), relegando práticas e valores culturais de grupos sociais a processos que os coloca, dessa forma, em situação de incomunicabilidade com projetos culturais possíveis de se tornarem hegemônicos.

A controvérsia sobre esse assunto deve ser atualizada e, para ser conseqüente, tem de ser começada e terminada com a complicada e escorregadia discussão sobre a indústria cultural. O que é? Como se dão seus efeitos perversos no espaço e no tempo? Sem nos determos a isso o debate pode se dar, mas sem a consistência teórica que ele requer, correndo o risco de colocar no mesmo patamar as diversas manifestações ditas culturais.

Ressaltei aqui, anteriormente, dentre outras coisas, que a indústria cultural produz um equacionamento no qual se re-processa a questão da identidade pelo viés da questão mercadológica e questioneei a legitimidade da cultura das elites como fonte preferencial na

construção da identidade cultural de uma nação, uma vez que desqualifica o potencial criador do povo. Apontei a partir das análises de Adorno e Horkheimer (1997), que a indústria cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente. Nessa indústria, desse modo, o homem se torna um negócio e não passa de um mero instrumento de trabalho e de consumo, um objeto, revelando o seu objetivo: intervir na percepção de todos, principalmente, naqueles formadores de opinião.

A SAP pode cumprir um papel importante na discussão sobre a indústria cultural, uma vez que, por definição, está em confronto permanente com ela. Tem experiência e produção de conhecimento acumulado durante 25 anos, preservando a cultura material no Brasil. No âmbito interno e das suas parcerias, inicialmente. Partir para uma discussão ampla dentro do próprio Ministério da Cultura, porque dele é parte integrante, promovendo uma discussão nacional e pluralista, em parceria, principalmente, com as universidades, uma vez que todos fazem de conta que a questão não existe. Quem sabe, com isso, criar condições para construção coletiva de outros processos de mediação que não estejam submetidos ao mercado, uma vez que a questão, a rigor, não está na relação com o mercado, mas no processo de submissão e de que mercado se trata.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Cultura popular: um conceito e várias histórias**. In: ABREU, Martha e Soihet, Rachel (orgs.). Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003. pp. 83-102.

ADORNO, Theodor. W. e HORKHEIMER, M., **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro. Ed Jorge Zahar. 1997.

_____. Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970

ALMEIDA, Renato. Apresentação. In: BORBA FILHO, Hermilo e RODRIGUES, Abelardo (org.). **Cerâmica popular do Nordeste**. Coleção Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro:

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**. Londres e Nova Iorque: Verso, 1991.

_____. Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

ANDRADE, Mário. "Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Capítulo II". In **Mário de Andrade: cartas de trabalho, correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Pró-memória, 1981.

_____. Mário. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1976.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. Tempo Social. Vol. 15, nº 2. São Paulo. Nov 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAÍÁ, Luiz César dos Santos. **The São Cristóvão Fair: a Northeast piece in one quarter of Rio**. In Word Heritage and Sustainable Development. Green Lines Institute. Vol. 2. Vila Nova de Foz Côa. Portugal. 2008. p. 33 – 42

BELLAIGUE, Mathilde. **Memória, Espaço, Tempo, Poder**. In: SCHEINER, Tereza. Caderno de Textos No. 01 - Museologia 03. RJ : UNIRIO, 1999. Pré-ed. 2a. Pré-ed. Revisada, nov. 2002.

BITTENCOUR, José Neves. Memória para o futuro. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e seu museu, 1839-1889. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume 37. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, p. 195-221, 2005.

BUCCI-GLUKSMAN, Cristine. **Gramsci e o Estado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOFF, Leonardo. **Jornal do Brasil**. 2/7/2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo Perspectiva, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).

BRUNO, César Brulon Soares. **O NOVO MUSEU NA AMÉRICA LATINA: Novos paradigmas para uma Nova Museologia**. Anais do VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Salvador, 2007.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Peter. **Variedade em história Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Néstor García. Carta do Folclore Americano e a Política Cultural nos anos 80. Trabalho apresentado na II Reunião Interamericana sobre Cultura Popular e Tradicional. Caracas. 1987.

CARTA do Folclore Brasileiro. Publicado no 1º volume dos Anais do **I Congresso Brasileiro de Folclore** - 22 a 31.8.51

CARDOSO, Fernando Henrique. (1998), "Prefácio: sem medo nem saudade". In: WEFFORT, Francisco & SOUZA, Márcio. (orgs.), **Um olhar sobre a cultura brasileira**, Brasília, Ministério da Cultura, P. 14

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Jorge. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp.23-38.

_____. José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento**. Série Encontros e Estudos nº 5. Funarte, Iphan, CNFCP, Rio de Janeiro, 2004. p. 67-68

_____. José Jorge de. **As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular a Modernidade Latino-americana**. Série Antropológica, Nº 09, UNB, 1991.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 4. ed. rev. e aum. São Paulo: Melhoramentos; [Brasília]: INL, 1979.

CASTELLO, José. "Cultura". In: Lamounier, Bolívar & Figueiredo, Rubens (orgs.). **A era FHC: um balanço**, São Paulo, Cultura Editores Associados, 2002.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na Repartição**. 2ª Edição, revisada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura. Entendendo o folclore. IN: Seminário de capacitação: **Artesanato brasileiro na perspectiva cultural: instrumentos de pesquisa, documentação e difusão**. Rio de Janeiro: Programa Artesanato Solidário; Centro nacional de Folclore e Cultura popular/Funarte. 2000. P. 74

_____. Maria Laura; LINS DE BARROS, Myriam; VILHENA, Luis Rodolfo; MELLO E SOUZA, Marina e ARAÚJO, Silvana. Estudos de folclore no Brasil. IN: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro: IBAC/CFCP, 1992.

_____. Maria Laura. **Entendendo o folclore**. IN: Seminário de capacitação: Artesanato brasileiro na perspectiva cultural: instrumentos de pesquisa, documentação e difusão. Rio de Janeiro: Programa Artesanato Solidário; Centro nacional de Folclore e Cultura popular/Funarte, 2002.

CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Guia Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro: CNFCP/Funarte/MinC, 1984.

_____. Nacional de Folclore e Cultura Popular. **Documento** – Relatório. Rio de Janeiro, 1993.

CERÁVOLO, Suely Moraes. **Delineamentos para uma Teoria da Museologia**. Anais do Museu Paulista. Vol. 12, USP. São Paulo. Jan – Dez. 2004.

CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003. P. 110 a 112.

CHUVA, Márcia R. R. **Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)**. Tese apresentada a Pós-Graduação em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1998.

CLIFFORD, J. **Colecionando Arte e Cultura**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico, 23 (Cidade), Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. pp.69-89.

CNFCP. **Programa de Apoio a Comunidades Artesanais**. FUNARTE/INF. Rio de Janeiro, 1988.

COSTA, Ronaldo Couto. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964 – 1985**. Rio de Janeiro: Record. 1999.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**, ECO/UFRJ, 1999.

_____, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras**. Semiosfera. Ano 1. Nº 1. ECO/UFRJ, 2001. Disponível em <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera01/organizacao/txtsoc1.htm>>. Acesso em Dezembro de 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre idéias e formas**. Rio de Janeiro. DP&a, 2000. p. 59

DAMATTA, Roberto "Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira". In: **Relativizando. Uma introdução à antropologia social**". Rio de Janeiro, Rocco: 1987. P. 58-85

_____, Roberto. **Casa, rua & outro Mundo: reflexões sobre o espaço e a sociedade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº 19, 1984.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Um museu de arte popular. **Folclore**, Vitória, v.6, n.32/33, set./dez. 1954.

_____, Manuel. **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986. (Reconquista do Brasil. Nova série; v. 94).

DICIONÁRIO de Ciências Sociais. Rio de Janeiro: FGV - Fundação Getúlio Vargas, 1986, p. 1064.

DODEBEI, Vera. OLIVEIRA, Vânia. **Patrimonialização e Musealização: a arte efêmera de Efigênia Rolim e Hélio Leites**. 31º Encontro Anual da ANPOCS. ST 6. Coleções e museus e patrimônios. Caxambu, MG. 2007. p, 1-20

ELIAS, N. 1994. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro, Zahar, 204.

EUDÓCIO, Manuel. Depoimento. In WALDECK, Guacira (Org.). **Manuel Eudócio, patrimônio vivo**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

FERREIRA, Claudia Márcia; LIMA, Ricardo Gomes. O Museu do Folclore e as artes populares. IN: TRAVASSOS, Elizabeth (org). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Arte e Cultura popular)**, n. 28. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, 1999.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN, 1997.

_____, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2ª edição. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-Iphan, 2005.

FREIRE, Beatriz. **O Que é, O Que é: Folclore E Cultura Popular**. Programa Salto no futuro/TVE. Rio de Janeiro. 2003. Disponível em http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/cpe/tetxt1_2.htm. Acesso em 15/08/2007.

FREIRE, P. - **“Pedagogia da Esperança - Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido”**- Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento das raças e culturas. Coleção Retratos do Brasil. THOMAS, Omar Ribeiro (organizador). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. P. 52

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro - Século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 31

_____. Lélia Coelho. **Entrevista concedida à Revista Raiz**. Disponível em http://www.revistaraiz.art.br/narede/index.php?page=referenciais_lelia&edicao=01>. Acesso em 18 de setembro de 2007.

_____. Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1986.

_____. Lélia Coelho. **Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha – Minas Gerais – Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Folclore, 1984. p. 16

FUNARTE. **Jota Rodrigues: folhetos, romances / literatura de cordel**. INF. Rio de Janeiro: 1983.

_____. **Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte**. Rio de Janeiro: INF, 1983, p. 1

_____. **A família Vitalino e sua arte**. Rio de Janeiro: INF, 1983.

GEERTZ, Clifford **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

GOMES, A. M. C.. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: Fernando Novaes; L. Schwacz;. (Org.). **História da Vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, p. 489-558, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN, 1996. P. 37

_____. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios.** Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 11, n. 23, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 dez. 2006.

GONTIJO, Rebeca. Identidade nacional e o ensino de história: a diversidade como “patrimônio sociocultural”. **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia.** ABREU, Marta; SOIHET, Rachel (Orgs). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

GORENDER, J. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.** São Paulo: Ática, 1987, p.41-2.

GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélide. A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 22, n. 3, p.217-222, set./dez., 1993, p. 218.

GRAMSCI, Antonio. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno.** 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. Antônio. **Concepção dialética da História.** 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. Antônio. *Cartas do cárcere.* 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUIA Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, editado pelo Bureau oficial de informações do Palácio Monroe, 1922. In. NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso.** Relatório de Pesquisa. PUC/RJ. Departamento de História/FINEP. Rio de Janeiro, 1986.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Revista Estudos Históricos.** Volume 1. Rio de Janeiro: FGV, p. 5-27, 1998.

GUIMARAENS, Dinah (Org.). **O mundo encantado de Antônio de Oliveira.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo : Vértice/Editora dos Tribunais. 1990.

HEYE, Ana (Org.). **A arte da sucata: Reginaldo Lessa de Almeida**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

HOBBSAWN E. & RANGER T. (orgs.) **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra. 2000, pp.9-23.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória. Arquitetura, monumentos, mídia**. Trad. Sérgio Alcides. UCAM – Coleção Agenda do Milênio. RJ: Aeroplano, 2000. p. 116

INOJOSA, Joaquim. **Pá de cal**. Rio de Janeiro, Editora MeioDia, 1978.

ICOM (International Council of Museuns). **What is ICOM** (online). Paris, França: dezembro de 2001. Disponível em < <http://www.icom.org/organization.html>>.

JENDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Cadernos de diretrizes museológicas**. Brasília: MinC, IPHAN / DEMU; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2ª edição, p. 19-32, 2006.

LARAIA, Roque de Barros – **Cultura: um conceito antropológico**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. P. 26.

LEITE, J. A. **A. Macroeconomia - Teoria, Modelos e Instrumentos de Política Econômica**. São Paulo, Atlas, 2000.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. O pensamento de selvagem. 2ª Edição. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1975. In .TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Jonjoca: escultor de bichos em miolo de pão**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983.

LIMA, Ricardo Gomes. **O Povo do Candeal: sentidos e percursos louça de barro**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFRJ, IFCS, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. P. 04

_____. Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?**, 2003. Documento inédito.

_____. Ricardo Gomes. Estética e gosto não são critérios para o artesanato. Editora LJM. São Paulo. 2002. In. PROGRAMA Artesanato Solidário. **Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla.** Editora LJM. São Paulo. 2002. 9

_____. Ricardo Gomes (org), PINTO, Marzane (Org.). **Icoaraci: cerâmica do Pará.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Representação e Museu Científico:** o instrutivo aparelho de hegemonia, Orientadora: Heloisa Tardin Christovão. Rio de Janeiro. 2000, 193p. Tese (Doutorado), Ciência da Informação – ECO/UFRJ

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert **Revolta e Melancolia. O romantismo na contramão da modernidade.** Petrópolis (RJ), Vozes, 1995. P. 89

MACIEL, Fabrício. **Desafiando a Brasilidade. Especial para Gramsci e o Brasil.** 2007. Disponível em <http://www.acesa.com/gramsci/?id=827&page=visualizar>. Acesso em Dezembro de 2008.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias.** Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2004.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997.

_____, Aloísio. **Da invenção ao fazer. Mercado Global.** Rio de Janeiro, Ano 3. 1976.

MARX, Karl; ENGELS Friedrich, **A Ideologia Alemã.** 5a. Edição. São Paulo, Hucitec, 1986.

_____, Karl. O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas.** São Paulo: Alfa-Ômega, s.d., v. 1, p. 199-285.

MASCELANI, Ângela. **O Mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro.** Museu Casa do Pontal/Maud Editora, 2000. p. 37/38

MEC. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.** Brasília. Sphan, Fundação Nacional Pró-Memória. 1991.

MEC. **Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro,** 1969.

MICELI, Sérgio (org). **Estado e cultura no Brasil.** São Paulo. Difel. 1984.

MNICC/SBN. **O que é o museu?** Disponível em http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_apresentacao.htm. Acesso em Janeiro de 2008.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**. Rio de Janeiro, Graal, 1978. P. 105.

MORAES, Nilson. Museu, Singularidade e Disputa de sentidos na América Latina. In LEMOS, M.T.T. **Povos e Culturas das Américas**. Rio de Janeiro, UERJ, 2007.

MOREIRA, Adriano. **Teoria das relações internacionais**. Porto: Almedina, 1999. P. 312-313.

MYNAIO, Maria Cecília de. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: ABRASCO, 1994

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso**. Relatório de Pesquisa. PUC/RJ. Departamento de História/FINEP. Rio de Janeiro, 1986.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. In: Revista Projeto História. PUC-SP, São Paulo, n.10, 1993.

_____. Pierre. **Entre a memória e a história. Os lugares de memória**. Tradução de Patrícia Farias do original em francês publicado in Lês huex de mémoire. Paris, Gallimard, vol. 1 (La République). 1984.

_____. Pierre. "Gostos de Classe e Estilos de Vida", in ORTIZ, Renato. Ortiz (org.), **Pierre Bourdieu. Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo, Ática. 1983

ORTIZ, Renato, **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PORTO ALEGRE, M. S. **A arte e ofício de artesão: história e trajetória de um meio de sobrevivência**. Águas de São Pedro, 1985. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS, 22-25 out.

PRADO Jr., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

QUINTELA, Maria Alcina. **Museus, Cultura Popular e Turismo Cultural na Cidade do Rio de Janeiro: Algumas Reflexões**. 2001. Disponível em <http://www.naya.org.ar/turismo/congreso/ponencias/maria_quintela.htm>. Acesso em 15/11/2007.

RUBINO, Silvana. **As Fachadas da História: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Janeiro, 1991.

SAHLINS, Marshall – **A cultura e o meio ambiente: o estudo da ecologia cultural** -, in Sol Tax (org.) Panorama da antropologia. Rio, Fundo de Cultura.

SANCI-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do Candomblé em Salvador da Bahia no século XX. **Museus, coleções e patrimônios**: narrativas polifônicas. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza;

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática** (A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência, vol. 1.). São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 7ªed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da Memória da Criação dos Museus Brasileiros. In: CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Org.). **Cadernos de Sociomuseologia. Centro de Estudos de Sociomuseologia. Museu e Políticas de Memória**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 19, p. 99-120, 2002.

_____, Myrian Sepúlveda dos. **Museus brasileiros e política cultural**. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2004, vol. 19, no. 55 [citado 2006-09-23], pp. 53-72. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-6909. doi: 10.1590/S0102-69092004000200004.

SCHEINER, Tereza. **Sob o signo do Patrimônio: Museologia e Identidades regionais**. Documento inédito.

_____. **Museologia, Identidades, e Desenvolvimento Sustentável: Estratégias Discursivas**. In: SCHEINER, Tereza. Caderno de Textos No. 03 - Museologia 03. RJ : UNIRIO, 1999. Pré-ed. 2a. Pré-ed. Revisada, nov. 2002.

SCHWARCZ, Lilia. **O nascimento dos museus brasileiros 1870 - 1910**. In: MICELI, S. (org) História das Ciências Sociais no Brasil. São Paulo, IDESP, 1989. V.1

SILVA, Carlos E. Lins da. Indústria Cultural e cultura brasileira: pela utilização do conceito de hegemonia cultural. **Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro.

SOARES, Lélia Gontijo. **Encontro produção de artesanato popular e identidade cultural**. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1983.

_____, Lélia Gontijo. Sala do Artista Popular: implantação. In. **Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983, p. 6

SODRÉ, Nelson Werneck – Quem é o povo no Brasil? In **Introdução à Revolução Brasileira**, Ed. Civilização Brasileira, 3ª edição, RJ, 1967.

SOUSA, Herbert de. **Entrevista concedida a Revista Cultura Brasil** (on line) em dez de 2000. Disponível em <http://www.culturabrasil.com.br/conteudo.php?id=1063&menu=87&sub=1115>. Acesso em dez. 2002.

TEXTO de apresentação do MFEC. 1994.

TEXTO de apresentação da Sala do Artista Popular. 1994.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: **A Democracia Golpeada**. Jornal da UNICAMP. Assessoria de Imprensa. Cidade Universitária “Zeferino Vaz” Barão Geraldo – Campinas. SP; 2004. p. 2

TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Jonjoca: escultor de bichos em miolo de pão*. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento de selvagem**. 2ª Edição. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1975. p. 45

TRINDADE, Héglio. **Integralismo: O fascismo brasileiro da década de 30**. Porto Alegre: Difel/ UFRGS, 1979.

VELHO, G. **Memória, identidade e projeto: uma visão antropológica**. In: *Revista TB*, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1988.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **Visões do Passado (comentário sobre as ciências sociais no Brasil de 1945 a 1964)**. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp.89-99.

VELLOSO, Mônica. **Que cara tem o Brasil? : culturas e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VIVES, Vera. **Artesanato**. In: Coleções Museus brasileiros - 5: Museu de Folclore Edison Carneiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

WEFFORT, Francisco & SOUZA, Márcio. (orgs.), **Um olhar sobre a cultura brasileira**, Brasília, Ministério da Cultura, P. 14

WEHLING, Arno, WEHLING, Maria José [et al]. **Memória Social e Documento: Uma abordagem interdisciplinar**. Rio de Janeiro : Universidade do Rio de Janeiro. Mestrado em Memória Social e Documento, 1997, p. 13.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

_____. Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANEXO 1

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO

O I Congresso Brasileiro de Folclore, reunido nesta Capital de 22 a 31 de agosto de 1951, resolveu tornar público, neste documento, os princípios fundamentais, as normas de trabalho e as diretrizes que devem orientar as atividades do Folclore Brasileiro, de acordo com as conclusões aprovadas, reservando-se para publicação nos Anais aquelas deliberações de caráter transitório ou de natureza administrativa, não passíveis de sistematização dentro do critério aqui estabelecido.

I

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.
4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo-se que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego dos métodos históricos e culturalistas no exame e análise do folclore.

II

1. Considerando que, para melhor conhecimento e maior desenvolvimento do Folclore Brasileiro, é necessário intensificarem-se os trabalhos de campo, o I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece a necessidade de ser estabelecido um Plano Nacional de Pesquisa Folclórica, que vise ao levantamento, dentro de bases e princípios científicos, dos motivos folclóricos existentes em todas as regiões do país. Compete à Comissão Nacional de Folclore a organização desse Plano, em cuja elaboração serão ouvidos os órgãos regionais e, se necessário, associações culturais de objetivos afins.
2. Para execução do Plano será ainda elaborado um manual prático de pesquisa, contendo a orientação que deve ser seguida pelos pesquisadores nas respectivas áreas. Aconselha-se, igualmente, a realização de cursos práticos de preparação de pesquisadores, para o fim de assegurar-lhes conhecimentos fundamentais de método e técnica de trabalho de campo.
3. Os trabalhos de pesquisas devem ser executados por equipes, nas quais se incluam, sempre que possível, técnicos de cinema e de gravação de som, sociólogos, historiadores, geógrafos-cartógrafos, musicólogos, etnógrafos e lingüistas, além dos folcloristas necessários.

4. Competirá às equipes em cada Estado, recolher igualmente o documentário material, através de peças folclóricas, e fotográfico, destinando-se o que for obtido ao Museu Folclórico da respectiva Unidade Federada; as peças mais características de cada região devem ser conseguidas em duplicata, destinada uma das vias ao Museu Folclórico que se organizará na Capital da República com caráter nacional.

5. A Comissão Nacional de Folclore regulamentará os trabalhos de pesquisa e de preparação de pesquisadores, respeitadas as peculiaridades de cada Unidade da Federação.

III

1. Toda pesquisa folclórica deverá ser feita em moldes científicos, obedecendo às normas metodológicas comumente seguidas nas ciências sociais. Para esse fim os pesquisadores além do necessário treino, devem ser instruídos sobre questões metodológicas e, pelo menos, noções de etnografia europeia, ameríndia e africana, a fim de que não lhes passem despercebidos aspectos muitas vezes importantes e para que os dados coletados não sejam invalidados por falhas de método e de técnica.

2. Para tomar-se viável um levantamento dos fatos folclóricos brasileiros, observadas as recomendações acima prescritas, deve-se aproveitar o concurso de instituições já existentes e ramificadas por todo o território nacional.

3. Para que sejam obtidos os elementos indispensáveis à realização das pesquisas folclóricas, cumpre que estas pesquisas além de sua finalidade científica, adquiram finalidade prática e útil à região em que se realizem, bem como aos seus habitantes.

IV

1. É reconhecida como fundamental à pesquisa do Folclore Brasileiro, a necessidade do levantamento prévio do calendário folclórico, destinado a fixar as datas em que se celebram, em cada Município, as festas tradicionais de maior repercussão social. Consideram-se como incluídas entre estas festas as de caráter regional (festas de padroeiro, festas de colheita, moagem, marcação de gado, vaquejadas, etc.), as de comemoração geral (festa do ciclo de Natal, de Carnaval, da Semana Santa, de São João, do Divino Espírito Santo, etc.), e as festas especiais, isto é, comemorações locais, promovidas por grupos étnicos ou sociais com o propósito de determinada celebração.

2. A Comissão Nacional de Folclore organizará o questionário básico ao levantamento do inquérito, cabendo às Comissões Regionais acrescentarem os aspectos específicos referentes a cada Unidade Federada, em particular.

3. Recomenda-se às Comissões Regionais adotem providências para que o calendário e o mapa folclórico de cada Unidade Federada sejam apresentados sob forma tão completa quanto possível, no II Congresso Brasileiro de Folclore.

V

1. A Comissão Nacional de Folclore promoverá, através das Comissões Regionais e com a possível urgência, o levantamento das romarias existentes e reconhecidas nas diversas regiões do país, de modo a estabelecer sua origem, data de realização local e finalidades. Com estes elementos será organizado o mapa e calendário das romarias brasileiras.

2. A Comissão Nacional de Folclore sugerirá ao governo da república, na forma que julgar mais conveniente, a organização de missões assistenciais, com a finalidade de atuar nos locais das romarias. Essas missões deverão ter a colaboração de vários técnicos do governo, incluindo-se particularmente, elementos de ação representativos de: a) grupo sanitário, de profilaxia e educação sanitária; b) grupo de educação rural, ajustados às condições de cada romaria, c) grupo de recreação e divulgação cultural, que proporcione aos romeiros através de filmes, representações teatrais; discos, alto-falantes, etc., oportunidades de recreio e do conhecimento de fatos da vida cultural do país e ainda instruções sobre processos sanitários, higiênicos, educativos, etc.; d) grupo de estudos sociológicos destinado a estudos e pesquisas sociais; e) grupo folclórico, para estudos e pesquisas folclóricas e cuja representação caberá à Comissão Nacional de Folclore.

3. A atuação dos elementos integrantes das missões assistenciais visará precipuamente à assistência sanitária, educacional e cultural às populações participantes das romarias, procurando fixar, em particular, seus objetivos no seguinte: orientar o homem no sentido de sua fixação à terra, evitando a emigração; apresentar programas ou atividades que não entrem em choque com o espírito da romaria ou a mentalidade da população; programar seus trabalhos em horas que não perturbem os atos religiosos; prestigiar as manifestações artísticas autóctones, promovendo exposições de arte popular, festas de música e danças regionais, etc., de maneira a criar, no povo, interesse pela conservação do que lhe é próprio em atividades artísticas; concorrer para a educação e o bom gosto.

4. A organização das missões assistenciais far-se-á com a colaboração dos Ministérios da Educação e Saúde e da Agricultura, da Legião Brasileira de Assistência, da Sociedade Brasileira de Sociologia e da Comissão Nacional de Folclore e ainda de serviços técnicos estaduais ou de outros órgãos assistenciais e culturais. Para esse fim o governo promoverá a organização de uma comissão com representantes dessas entidades, para elaborar e planejar os trabalhos das missões assistenciais.

VI

1. Reconhece o Congresso a conveniência de assegurar-se o mais completo amparo às artes populares, ao artesanato e à indústria doméstica, auxiliando-se as iniciativas que digam respeito ao seu desenvolvimento e à proteção dos artistas populares.

2. Para tanto devem os órgãos da Comissão Nacional de Folclore promover, sempre que possível, com a colaboração dos órgãos competentes da respectiva administração estadual, as pesquisas e estudos convenientes que visem, em particular, ao levantamento regional das artes populares e dos tipos de organização existentes para produção e comércio em comum de artigos artesanais e de trabalho doméstico, ao planejamento das atividades, cursos, programas de aperfeiçoamento, concursos, etc., necessários ao amparo e estímulo ao artesanato.

3. É dirigido um apelo aos Governos Regionais para que, com a cooperação dos órgãos regionais de folclore, promovam o estímulo às organizações de artes populares e de artesanato, assistindo-as no que for imprescindível às atividades artesanais e domésticas lucrativas, sempre preservando sua localização regional.

VII

1. Considera-se o cancionário folclórico infantil fator de educação, tendo em vista que, ao mesmo tempo que desenvolve o gosto pela música e o hábito do canto coletivo, fornece material adequado às aulas e recreação, reforçando ainda o aproveitamento do elemento tradicional. Sua utilização deve visar às necessidades infantis de gregarismo e expansão, e também despertar o espírito de cooperação, de par com o sentido de disciplina.
2. É recomendado às Comissões Regionais que incluam, em seus planos e atividades de pesquisa, o levantamento mais completo possível do material do cancionário folclórico infantil, de modo que oportunamente possa a Comissão Nacional de Folclore fazer a escolha dos motivos entre as cantigas de uso mais generalizado em todo o país, em suas melhores versões musicais e literárias, observando-se, em particular os seguintes requisitos: a) tessitura conveniente; b) boa prosódia musical; c) texto sugestivo.
3. O material que for coletado, dentro deste propósito, deverá trazer indicações referentes: a) ao gênero; b) à movimentação; c) à localidade, região ou zona de onde procede; d) quem recolheu e em que data; e) ao andamento; f) à colocação da letra na música; g) a todos os esclarecimentos suplementares que a execução da cantiga exigir. Com base nas indicações musicais recolhidas, providenciará a Comissão Nacional de Folclore um acompanhamento pianístico de fácil execução e rigorosamente de acordo com o caráter da cantiga.
4. A Comissão Nacional de Folclore promoverá, oportunamente, a publicação, em volume, do material recolhido, destinando-o a ampla divulgação nas escolas pré-primárias e primárias do Brasil.
5. Propõe o Congresso que as canções folclóricas sejam incluídas no programa dessas escolas, em todo o território nacional, e que se encaminhem providências para que esta sugestão se transforme em lei.

VIII

1. O Congresso protesta contra as alterações e deturpações notórias em temas folclóricos musicais. Neste sentido formula respeitoso apelo às autoridades judiciais do país para que, nas ações de direito autoral, em que se alegue inspiração no folclore, sejam ouvidos peritos de reconhecida competência em assuntos folclóricos.
2. O Congresso considera necessário:
 - a) a adoção de providências adequadas à defesa e preservação do folclore musical em relação à sua divulgação pelo rádio, organizando-se planos e adotando normas, em cuja elaboração sejam também chamados a colaborar ativamente representantes das principais entidades radiofônicas do país. Sugere-se que, nessas normas, se inclua a obrigatoriedade de terem as estações de rádio, individualmente ou por grupos, consultores especializados em folclore musical, sempre que possível com curso dessa disciplina feito em Conservatórios de Música.
 - b) seja tomado obrigatório por lei, e com sanções adequadas, a transcrição nas composições que utilizem temas folclóricos, da melodia ou tema original aproveitado e sua procedência, assim como figurem também essas indicações nos programas de concertos ou festivais em que aparecem tais obras.

IX

1. É formulado encarecido apelo ao Exmo. Sr. Presidente da República no sentido de que se promova, pelos meios julgados mais convenientes aos interesses da administração pública, a criação de um organismo, de caráter nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares.

2. Ao órgão a ser criado, nos termos desta sugestão, deve ser dada estrutura de caráter autárquico, com plena autonomia técnica e a autonomia administrativa indispensável à própria natureza de seus encargos.

X

É recomendado ao IBECC que promova, junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, as providências necessárias no sentido de que a rede de Agências Municipais de Estatísticas possa ser utilizada, da forma mais conveniente aos interesses daquela entidade, na realização dos inquéritos folclóricos que, em âmbito nacional, sejam estabelecidos pela Comissão Nacional de Folclore.

XI

1. É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. A guarda desses objetos deve ficar a cargo de instituições apropriadas, e sob a direção de órgãos ligados à pesquisa e ao estudo do folclore devido tanto ao caráter coletivo dessa tarefa como ao longo tempo indispensável à coleta e classificação dos dados para lhes dar interesse didático.

2. Recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais, nas Capitais e nos Municípios em que sua criação se revelar exequível, proveitosa e representativa. Caberá à Comissão Nacional de Folclore, através do seu Conselho Diretor, e sob sua responsabilidade direta, a organização do Museu Folclórico Nacional, e às Comissões Regionais através dos seus respectivos Secretários Gerais e dos museus locais.

3. Para a efetivação destas medidas a Comissão Nacional de Folclore pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível, a criação e organização dos Museus Folclóricos locais, seja assegurando-lhes facilidades de instalação, seja emprestando técnicos de museus, seja subvencionando no todo ou em parte as suas atividades; pedirá ao IBGE a sua colaboração, através dos agentes municipais de estatística, na coleta de material de interesse folclórico e popular; procurará obter, de outros organismos federais, o mesmo tipo de colaboração; pedirá ao Governo Federal, em caráter permanente, as necessárias franquias de transporte, por água, terra e ar, para o material recolhido; e as Comissões Estaduais de Folclore se entenderão com os poderes públicos locais no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não especializadas, como as chefaturas e delegacias de polícia; pedirão a colaboração de organismos e repartições que possam ajudar na coleta de material; e se dirigirão, no sentido de obter franquias de transporte para esse material, aos governos estaduais e, quando couber, às prefeituras municipais.

XII

1. É conveniente difundir e vulgarizar as diversões e danças dramáticas brasileiras, levando-as, por meio de exibições teatrais, a camadas da população que a elas habitualmente não têm acesso e, igualmente, a outros pontos do país, fora de sua área de distribuição, contanto que não se altere a sua autenticidade ou se deforme a sua expressão primitiva. Essa difusão e vulgarização, enquanto não se faz através dos grupos diretamente empenhados no folclore, podem ser feitas por meio de artistas especializados em representações populares e folclóricas, aos quais o Ministério da Educação e Saúde, pela portaria nº 240, de 23 de maio de 1949, prometeu apoio oficial.

2. Recomenda o Congresso à Comissão Nacional de Folclore e às Comissões Regionais: o estímulo e, sempre que possível, a criação de grupo de amadores, especializados em teatro popular, que sob a orientação de um folclorista por elas designado e atendendo ao mínimo das exigências teatrais, transponham com fidelidade para o palco as diversões e danças dramáticas de sua respectiva região ou Estado; o apoio moral, científico, artístico e, quando possível, financeiro aos grupos de amadores e profissionais, porventura existentes, que se dediquem a este tipo de vulgarização do folclore nacional, o estudo das possibilidades de utilização gratuita e periódica de teatros já existentes por parte desses grupos de amadores, entendendo-se para tanto com as autoridades federais, estaduais e municipais competentes; e a coordenação das atividades desse grupo de amadores em plano nacional de maneira a favorecer o intercâmbio entre as várias regiões brasileiras.

XIII

1. É ínfima, em comparação com a riqueza e a variedade do folclore nacional, a soma disponível de informações e de estudos folclóricos e em geral esses trabalhos se ressentem de falta de técnica, devido ao seu caráter eventual e fortuito. Toma-se necessário formar peritos em números razoável e com certa continuidade e familiariza-los com os métodos modernos de observação, pesquisa e análise, a fim de aumentar o rendimento do seu trabalho e enriquecê-lo, sendo conveniente que esse treinamento especial se ministre em nível universitário, devido ao concurso de outras disciplinas afins.

2. A Comissão Nacional de Folclore dirigirá um apelo as autoridades competentes, propondo a criação, nos cursos de Ciências Sociais e de Geografia e História das Faculdades de Filosofia, da cadeira de Folclore, na qual se ensinam, em uma parte geral, os métodos de pesquisa, observação e análise dos fatos folclóricos em todas as suas modalidades, e, em parte especial, as formas e processos do folclore nacional.

3. Nesse apelo proporá, igualmente, a Comissão Nacional de Folclore:

a) que a cadeira de Etnografia e Pesquisa dos Conservatórios de Canto Orfeônicos passe a denominar-se de Folclore Nacional, como na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, e que nenhum aluno seja aprovado nessa disciplina sem a apresentação de uma pesquisa de campo, como também nenhum professor seja admitido para lecioná-la sem a correspondente apresentação de uma ou mais pesquisas de mérito.

b) que seja criada, em todos os Conservatórios oficiais ou oficializados da União, Estado ou Municípios, a cadeira de Folclore Nacional.

c) que se estenda a freqüência às aulas de folclore das escolas de música nacionais a todos os estudantes dos diversos cursos, não se restringindo a sua obrigatoriedade apenas aos alunos das classes de composição, encarecendo-se ainda a necessidade de ter o curso, pela importância do estudo conjunto do folclore para a formação da cultura nacional, a duração de dois anos.

XIV

1. As Comissões Regionais de Folclore deverão organizar, nas faculdades, escolas normais e colégios secundários, centros ou grupos de pesquisas, formados por alunos dos respectivos estabelecimentos, e cujos trabalhos terão assistência técnica e a orientação da respectiva Comissão.

2. Os centros assim organizados terão como finalidade principal a pesquisa de campo, a colheita do material como existe, o registro mecânico dos fatos folclóricos, o estabelecimento de núcleos de documentação (museus, discotecas, arquivos, etc.) e a sua respectiva divulgação, com observações e notas, mas sempre em seu estudo original.

3. Como medida de estímulo às atividades desses centros deverão ser promovidas palestras, conferências, seminários, etc., para o estudo, em conjunto do material recolhido, sempre que se realizar uma pesquisa de campo,

4. As Comissões Regionais procurarão entender-se com as autoridades do ensino, na respectiva região para que sejam favorecidos esses estudos e trabalho, prestigiando moral e materialmente as atividades dos centros de pesquisadores nos estabelecimentos de ensino.

5. É sugerido às sociedades luso-brasileiras a organização de centros de estudos folclóricos, tendo em vista as origens portuguesas fundamentais no tradicionalismo brasileiro, a fim de que, em instituições dessa natureza, se estudem os aspectos científicos das relações entre os dois folclores – o brasileiro e o lusitano.

XV

1. É reconhecida a necessidade de dar-se início à publicação de uma Biblioteca Brasileira de Folclore, em que se editem obras originais sobre folclore brasileiro e se reeditem livros fundamentais, já hoje esgotados. Nessa coleção serão incluídas, igualmente, traduções de obras científicas em que se encontrem estudos ou pesquisas de interesse para o folclore nacional.

2. Para a organização da Biblioteca Brasileira de Folclore, a Comissão Nacional de Folclore entrará em entendimentos com o Ministério da Educação e Saúde, a fim de que se organize uma comissão com representantes daquele Ministério, da Comissão Nacional de Folclore, do IBICC, da Universidade do Brasil e do Instituto Nacional do Livro, para estabelecer o plano de publicação, distribuição e venda das obras selecionadas e tomar todas as providências necessárias à efetivação da Biblioteca Brasileira de Folclore.

XVI

A Comissão Nacional de Folclore fica incumbida de promover os necessários entendimentos com as autoridades competentes, no sentido da publicação de uma revista brasileira de folclore.

XVII

Reconhece o Congresso a conveniência de promover-se a organização de uma antologia de contos populares, lendas, poesias, enigmas e o que mais se enquadre na moderna orientação psicológica da adolescência, à qual se destina. Essa antologia deverá ser constituída de volumes que contenham elementos selecionados em cada região do país, sem o aspecto formal de livro texto.

XVIII

No sentido de dar maior valorização aos assuntos do tradicionalismo nacional, sobretudo junto às novas gerações, o Congresso sugere aos editores e responsáveis pelas publicações infantis e juvenis, bem como à imprensa em geral, preferência pelos temas brasileiros, populares e folclóricos nos comentários, histórias e ilustrações dos periódicos.

XIX

A utilização de elementos folclóricos como fonte de desenvolvimento do turismo merece ser estimulada e incentivada, devendo, neste sentido, os órgãos integrantes da Comissão Nacional de Folclore manter-se em entendimento constante com o Conselho Nacional de Turismo a fim de que, num regime de estreita e proveitosa cooperação, possa ser incrementada a aplicação do folclore ao turismo.

XX

1. É sugerida ao IBECC a criação, como setor de trabalho do secretariado da Comissão Nacional de Folclore, de uma seção de intercâmbio cultural com o estrangeiro. Esta seção trabalhará em colaboração com os órgãos regionais daquela Comissão visando aos seguintes propósitos: a) manter relações com entidades folclóricas e folcloristas estrangeiros, para isso organizando um fichário por países e especializações; b) estabelecer a permuta de publicações e material folclórico, que deverá ser feita na conformidade dos interesses locais das Comissões Regionais; c) publicar, com a periodicidade mais conveniente, um Boletim, em espanhol, francês e inglês, com informações relativas ao folclore brasileiro, inclusive indicação bibliográfica do folclore nacional.

2. Em cada Comissão Regional será designado um de seus membros para incumbir-se do contato com a seção de intercâmbio cultural, facilitando a esta todas as informações de natureza regional destinadas a divulgação no exterior.

3. A Comissão Nacional de Folclore solicitará apoio da UNESCO, do Ministério das Relações Exteriores e do Instituto Nacional do Livro para obtenção de facilidades necessárias ao desenvolvimento desse intercâmbio, que se fará diretamente ou por intermédio das Missões Diplomáticas, Repartições Consulares e Delegações junto a Organismos internacionais.

XXI

1. Considera-se a realização das Semanas de Folclore, comemoração anual do Dia do Folclore, fator de desenvolvimento do estudo do Folclore Brasileiro e de maior aproximação intelectual e pessoal entre os folcloristas nacionais. Fica estabelecido que, nos anos em que se realizar Congresso Brasileiro de Folclore, não haverá Semana de Folclore.

2. É sugerida às Comissões Regionais a inclusão, no programa da Semana do Folclore que estiver a seu cargo, de seminários, mesas redondas e outros meios que permitam o debate entre os folcloristas presentes, de problemas fundamentais ligados ao estudo, técnica e pesquisa do folclore, em particular da região onde se efetuar a reunião. Sugere-se também a realização, na mesma época, de exposições folclóricas dos temas e assuntos regionais, como meio de difusão de aspectos folclóricos em sentido pedagógico e cultural.

XXII

As Comissões Regionais de Folclore promoverão, a exemplo do que já se vem fazendo em alguns Estados, a designação de delegados seus nos Municípios do interior, procurando, igualmente, estabelecer o mais íntimo contato com o professorado primário e secundário das diversas localidades e com Agentes Municipais de Estatística, como elementos valiosos de informações e de cooperação quanto às pesquisas e levantamentos do folclore regional.

XXIII

O Congresso recomenda à Comissão Nacional de Folclore a adoção, pelos meios mais adequados, das medidas que couberem no sentido de: a) promover-se a realização, em cada cinco anos, de Congressos luso-brasileiros de Etnografia e Folclore, alternadamente em Portugal e no Brasil; b) estabelecerem-se as bases para um Congresso Sul-Americano de Folclore.

Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1951 - Renato Almeida, Presidente - Cecília Meireles, Secretária-Geral.
(Publicado no 1º volume dos Anais do

I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE - 22 a 31.8.51).

ANEXO II

Presidência da República
Subchefia para Assuntos Jurídicos

DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.

Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição,

DECRETA:

CAPÍTULO I

DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana.

Art. 2º A presente lei se aplica às coisas pertencentes às pessoas naturais, bem como às pessoas jurídicas de direito privado e de direito público interno.

Art. 3º Excluem-se do patrimônio histórico e artístico nacional as obras de origem estrangeira:

1) que pertençam às representações diplomáticas ou consulares acreditadas no país;

2) que adornem quaisquer veículos pertencentes a empresas estrangeiras, que façam carreira no país;

3) que se incluam entre os bens referidos no art. 10 da Introdução do Código Civil, e que continuem sujeitas à lei pessoal do proprietário;

4) que pertençam a casas de comércio de objetos históricos ou artísticos;

5) que sejam trazidas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais;

6) que sejam importadas por empresas estrangeiras expressamente para adorno dos respectivos estabelecimentos.

Parágrafo único. As obras mencionadas nas alíneas 4 e 5 terão guia de licença para livre trânsito, fornecida pelo Serviço ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

CAPÍTULO II

DO TOMBAMENTO

Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.

2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;

3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;

4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

§ 1º Cada um dos Livros do Tombo poderá ter vários volumes.

§ 2º Os bens, que se incluem nas categorias enumeradas nas alíneas 1, 2, 3 e 4 do presente artigo, serão definidos e especificados no regulamento que for expedido para execução da presente lei.

Art. 5º O tombamento dos bens pertencentes à União, aos Estados e aos Municípios se fará de ofício, por ordem do diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mas deverá ser notificado à entidade a quem pertencer, ou sob cuja guarda estiver a coisa tombada, afim de produzir os necessários efeitos.

Art. 6º O tombamento de coisa pertencente à pessoa natural ou à pessoa jurídica de direito privado se fará voluntária ou compulsoriamente.

Art. 7º Proceder-se-á ao tombamento voluntário sempre que o proprietário o pedir e a coisa se revestir dos requisitos necessários para constituir parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou sempre que o mesmo proprietário anuir, por escrito, à notificação, que se lhe fizer, para a inscrição da coisa em qualquer dos Livros do Tombo.

Art. 8º Proceder-se-á ao tombamento compulsório quando o proprietário se recusar a anuir à inscrição da coisa.

Art. 9º O tombamento compulsório se fará de acordo com o seguinte processo:

1) o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por seu órgão competente, notificará o proprietário para anuir ao tombamento, dentro do prazo de quinze dias, a contar do recebimento da notificação, ou para, si o quisér impugnar, oferecer dentro do mesmo prazo as razões de sua impugnação.

2) no caso de não haver impugnação dentro do prazo assinado. que é fatal, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará por simples despacho que se proceda à inscrição da coisa no competente Livro do Tombo.

3) se a impugnação for oferecida dentro do prazo assinado, far-se-á vista da mesma, dentro de outros quinze dias fatais, ao órgão de que houver emanado a iniciativa do tombamento, afim de sustentá-la. Em seguida, independentemente de custas, será o processo remetido ao Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que proferirá decisão a respeito, dentro do prazo de sessenta dias, a contar do seu recebimento. Dessa decisão não caberá recurso.

Art. 10. O tombamento dos bens, a que se refere o art. 6º desta lei, será considerado provisório ou definitivo, conforme esteja o respectivo processo iniciado pela notificação ou concluído pela inscrição dos referidos bens no competente Livro do Tombo.

Parágrafo único. Para todas os efeitos, salvo a disposição do art. 13 desta lei, o tombamento provisório se equipará ao definitivo.

CAPÍTULO III

DOS EFEITOS DO TOMBAMENTO

Art. 11. As coisas tombadas, que pertençam à União, aos Estados ou aos Municípios, inalienáveis por natureza, só poderão ser transferidas de uma à outra das referidas entidades.

Parágrafo único. Feita a transferência, dela deve o adquirente dar imediato conhecimento ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 12. A alienabilidade das obras históricas ou artísticas tombadas, de propriedade de pessoas naturais ou jurídicas de direito privado sofrerá as restrições constantes da presente lei.

Art. 13. O tombamento definitivo dos bens de propriedade particular será, por iniciativa do órgão competente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, transcrito para os devidos efeitos em livro a cargo dos oficiais do registro de imóveis e averbado ao lado da transcrição do domínio.

§ 1º No caso de transferência de propriedade dos bens de que trata este artigo, deverá o adquirente, dentro do prazo de trinta dias, sob pena de multa de dez por cento sobre o respectivo valor, fazê-la constar do registro, ainda que se trate de transmissão judicial ou causa mortis.

§ 2º Na hipótese de deslocação de tais bens, deverá o proprietário, dentro do mesmo prazo e sob pena da mesma multa, inscrevê-los no registro do lugar para que tiverem sido deslocados.

§ 3º A transferência deve ser comunicada pelo adquirente, e a deslocação pelo proprietário, ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dentro do mesmo prazo e sob a mesma pena.

Art. 14. A coisa tombada não poderá sair do país, senão por curto prazo, sem transferência de domínio e para fim de intercâmbio cultural, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 15. Tentada, a não ser no caso previsto no artigo anterior, a exportação, para fora do país, da coisa tombada, será esta sequestrada pela União ou pelo Estado em que se encontrar.

§ 1º Apurada a responsabilidade do proprietário, ser-lhe-á imposta a multa de cinquenta por cento do valor da coisa, que permanecerá sequestrada em garantia do pagamento, e até que este se faça.

§ 2º No caso de reincidência, a multa será elevada ao dobro.

§ 3º A pessoa que tentar a exportação de coisa tombada, além de incidir na multa a que se referem os parágrafos anteriores, incorrerá, nas penas cominadas no Código Penal para o crime de contrabando.

Art. 16. No caso de extravio ou furto de qualquer objeto tombado, o respectivo proprietário deverá dar conhecimento do fato ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dentro do prazo de cinco dias, sob pena de multa de dez por cento sobre o valor da coisa.

Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado.

Parágrafo único. Tratando-se de bens pertencentes à União, aos Estados ou aos municípios, a autoridade responsável pela infração do presente artigo incorrerá pessoalmente na multa.

Art. 18. Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objeto, impondo-se neste caso a multa de cinquenta por cento do valor do mesmo objeto.

Art. 19. O proprietário de coisa tombada, que não dispuser de recursos para proceder às obras de conservação e reparação que a mesma requerer, levará ao conhecimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a necessidade das mencionadas obras, sob pena de multa correspondente ao dobro da importância em que fôr avaliado o dano sofrido pela mesma coisa.

§ 1º Recebida a comunicação, e consideradas necessárias as obras, o diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mandará executá-las, a expensas da União, devendo as mesmas ser iniciadas dentro do prazo de seis meses, ou providenciará para que seja feita a desapropriação da coisa.

§ 2º À falta de qualquer das providências previstas no parágrafo anterior, poderá o proprietário requerer que seja cancelado o tombamento da coisa.

§ 3º Uma vez que verifique haver urgência na realização de obras e conservação ou reparação em qualquer coisa tombada, poderá o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tomar a iniciativa de projetá-las e executá-las, a expensas da União, independentemente da comunicação a que alude este artigo, por parte do proprietário.

Art. 20. As coisas tombadas ficam sujeitas à vigilância permanente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que poderá inspecioná-los sempre que fôr julgado conveniente, não podendo os respectivos proprietários ou responsáveis criar

obstáculos à inspeção, sob pena de multa de cem mil réis, elevada ao dôbro em caso de reincidência.

Art. 21. Os atentados cometidos contra os bens de que trata o art. 1º desta lei são equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional.

CAPÍTULO IV

DO DIREITO DE PREFERÊNCIA

Art. 22. Em face da alienação onerosa de bens tombados, pertencentes a pessoas naturais ou a pessoas jurídicas de direito privado, a União, os Estados e os municípios terão, nesta ordem, o direito de preferência.

§ 1º Tal alienação não será permitida, sem que previamente sejam os bens oferecidos, pelo mesmo preço, à União, bem como ao Estado e ao município em que se encontrarem. O proprietário deverá notificar os titulares do direito de preferência a usá-lo, dentro de trinta dias, sob pena de perdê-lo.

§ 2º É nula alienação realizada com violação do disposto no parágrafo anterior, ficando qualquer dos titulares do direito de preferência habilitado a sequestrar a coisa e a impôr a multa de vinte por cento do seu valor ao transmitente e ao adquirente, que serão por ela solidariamente responsáveis. A nulidade será pronunciada, na forma da lei, pelo juiz que conceder o sequestro, o qual só será levantado depois de paga a multa e se qualquer dos titulares do direito de preferência não tiver adquirido a coisa no prazo de trinta dias.

§ 3º O direito de preferência não inibe o proprietário de gravar livremente a coisa tombada, de penhor, anticrese ou hipoteca.

§ 4º Nenhuma venda judicial de bens tombados se poderá realizar sem que, previamente, os titulares do direito de preferência sejam disso notificados judicialmente, não podendo os editais de praça ser expedidos, sob pena de nulidade, antes de feita a notificação.

§ 5º Aos titulares do direito de preferência assistirá o direito de remissão, se dela não lançarem mão, até a assinatura do auto de arrematação ou até a sentença de adjudicação, as pessoas que, na forma da lei, tiverem a faculdade de remir.

§ 6º O direito de remissão por parte da União, bem como do Estado e do município em que os bens se encontrarem, poderá ser exercido, dentro de cinco dias a partir da assinatura do auto de arrematação ou da sentença de adjudicação, não se podendo extrair a carta, enquanto não se esgotar este prazo, salvo se o arrematante ou o adjudicante for qualquer dos titulares do direito de preferência.

CAPÍTULO V

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 23. O Poder Executivo providenciará a realização de acordos entre a União e os Estados, para melhor coordenação e desenvolvimento das atividades relativas à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e para a uniformização da legislação estadual complementar sobre o mesmo assunto.

Art. 24. A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares.

Art. 25. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional procurará entendimentos com as autoridades eclesiásticas, instituições científicas, históricas ou artísticas e pessoas naturais ou jurídicas, com o objetivo de obter a cooperação das mesmas em benefício do patrimônio histórico e artístico nacional.

Art. 26. Os negociantes de antiguidades, de obras de arte de qualquer natureza, de manuscritos e livros antigos ou raros são obrigados a um registro especial no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cumprindo-lhes outrossim apresentar semestralmente ao mesmo relações completas das coisas históricas e artísticas que possuírem.

Art. 27. Sempre que os agentes de leilões tiverem de vender objetos de natureza idêntica à dos mencionados no artigo anterior, deverão apresentar a respectiva relação ao órgão competente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sob pena de incidirem na multa de cinquenta por cento sobre o valor dos objetos vendidos.

Art. 28. Nenhum objeto de natureza idêntica à dos referidos no art. 26 desta lei poderá ser posto à venda pelos comerciantes ou agentes de leilões, sem que tenha sido previamente autenticado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou por perito em que o mesmo se louvar, sob pena de multa de cinquenta por cento sobre o valor atribuído ao objeto.

Parágrafo único. A. autenticação do mencionado objeto será feita mediante o pagamento de uma taxa de peritagem de cinco por cento sobre o valor da coisa, se este for inferior ou equivalente a um conto de réis, e de mais cinco mil réis por conto de réis ou fração, que exceder.

Art. 29. O titular do direito de preferência goza de privilégio especial sobre o valor produzido em praça por bens tombados, quanto ao pagamento de multas impostas em virtude de infrações da presente lei.

Parágrafo único. Só terão prioridade sobre o privilégio a que se refere este artigo os créditos inscritos no registro competente, antes do tombamento da coisa pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Art. 30. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1937, 116º da Independência e 49º da República.

GETULIO VARGAS.

Gustavo Capanema.

Este texto não substitui o publicado no D.O.U. de 6.12.1937

Fonte: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/Del0025.htm>

Acesso: 10 de junho de 2008.

ANEXO III

Relação das Exposições da SAP por ordem numérica

SAP	TÍTULO	PERÍODO	ESTADO	MATÉRIA PRIMA OU TÉCNICA
1.	JOTA RODRIGUES	31/05/1983 17/06/1983	RJ	FOLHETOS IMPRESSOS E XILOGRAVURAS
2.	MORRO DO CHAPÉU MANGUEIRA	12/07/1983 08/08/1983	RJ	CERÂMICA, TECIDOS E XILOGRAVURAS
3.	A ARTE DA SUCATA	16/08/1983 02/09/1983	RJ	SUCATA (METAL)
4.	JONJOCA	20/09/1983 07/10/1983	RJ	MIOLO DE PÃO / TÉCNICA MISTA
5.	O MUNDO ENCANTADO DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA	18/10/1983 25/11/1983	RJ	MADEIRA/ESCULTURA
6.	A FAMÍLIA VITALINO E SUA ARTE	01/12/1983 16/12/1983	PE	ARGILA / BARRO/ MODELAGEM DE FIGURAS
7.	CÉSAR SIRY E ATHAN	16/02/1984 15/03/1984	RJ	FIGURINOS E FANTASIAS DE CARNAVAL
8.	ARTISTAS DA REGIÃO DOS LAGOS	19/06/1984 20/07/1984	RJ	RENDAS / SUCATA / BARRO / MADEIRA
9.	ARTISTAS DE JUAZEIRO DO NORTE	31/07/1984 22/08/1984	CE	MADEIRA / COURO / PALHA / BARRO
10.	GIOVANNI BOSCO DE ALMEIDA	04/09/1984 21/09/1984	PE	CALEIDOSCÓPIOS
11.	ARTISTAS DE PRADOS	01/10/1984 22/10/1984	MG	ALGODÃO / COURO / MADEIRA /TAQUARA E PALHA
12.	COR E MOVIMENTO: PIPEIROS CARIOCAS	13/11/1984 30/11/1984	RJ	PAPEL E BAMBU
13.	LAURENTINO: BONECOS CATA-VENTOS E PÁSSAROS	04/12/1984 21/12/1984	PR	MADEIRA/ ESCULTURAS DE FIGURAS
14.	ASSOCIAÇÃO DE ARTESÃOS DE ARAÇUAÍ VALE DO JEQUITINHONHA	11/01/1985 31/01/1985	MG	CERÂMICA / TECELAGEM
15.	MÁSCARAS E FANTASIAS DE CARNAVAL O CLÓVIS	08/02/1985 01/03/1985	RJ	TECIDO / PAPEL AMASSADO
16.	ADALTON BONECOS DE BARRO	20/03/1985 09/04/1985	RJ	BARRO / MODELAGEM DE FIGURAS
17.	ARTESÃOS DE PARATY	19/02/1985 10/10/1985	RJ	MADEIRA / BAMBU / CIPÓ / BARRO / TECIDO / PAPEL
18.	LUÍS FERNANDO COUTO AS METAMORFOSES DO PAPEL	15/10/1985 31/10/1985	RJ	PAPEL

19.	MAQUETISTAS POPULARES MAURO DOS ANJOS E JORGE COSTA	19/11/1985 06/12/1985	RJ	BARRO/ MAQUETES
20.	PRESÉPIOS E FIGURAS DE BARRO	12/12/1985 29/12/1985	RJ	BARRO
21.	ARTESÃOS DO CARNAVAL	21/01/1986 21/02/1986	RJ	CARROS ALEGÓRICOS / DECORAÇÃO DE RUAS E CORETOS
22.	ARTE EM MADEIRA	04/03/1986 04/04/1986	MG	MADEIRA/ESCULTURAS
23.	PINTURAS DE EDILSON ARAÚJO	24/04/1986 24/05/1986	SP	PINTURA
24.	INÚMEROS DESENHOS E PINTURAS DE JUAREIS MENDES	05/06/1986 27/06/1986	RJ	PINTURA E DESENHOS
25.	TERRACOTA: O UNIVERSO DE ISABEL E ANTÔNIA	03/07/1986 31/07/1968	RJ	BARRO/ESCULTURAS
26.	XILOGRAVURAS	07/08/1986 29/07/1986	RJ	XILOGRAVURA
27.	TAPECEIRAS DA SERRA DE PETRÓPOLIS	09/09/1986 03/10/1986	RJ	TECIDO/TAPETES
28.	FIGUREIROS DE TAUBATÉ	14/10/1986 07/11/1986	SP	BARRO/MODELAGEM DE FIGURAS
29.	PRESÉPIOS, COLETIVA	27/11/1986 19/12/1986	RJ / SP / PE / MG	BARRO / MADEIRA/PALHA
30.	RICARDO DE OZIAS. PINTURAS	16/01/1987 14/02/1987	RJ	PINTURA
31.	CARNAVAL NO SABER DA TRADIÇÃO	24/02/1987 27/03/1987	RJ	FANTASIAS E ADEREÇOS
32.	BENEDITO EDUARDO DE CARVALHO	07/04/1987 30/04/1987	MG	MADEIRA/IMAGINÁRIA SACRA
33.	LAMEIRAS DE CAMINHÃO	21/05/1987 17/06/1987	RJ	PINTURA
34.	O SOM DA FOLIA – INSTRUMENTOS MUSICAIS DE EVILÁSIO G. PEREIRA	02/07/1987 31/07/1987	RJ	MADEIRA/COURO/INSTRUMENTOS MUSICAIS
35.	ARTE POPULAR EM TERRAS DE CACAU	12/08/1987 04/09/1987	BA	MADEIRA / CACAU / XILOGRAVURA
36.	RETALHO: FEMINISMO PLURAL	10/09/1987 07/10/1987	RJ	TECIDO / RETALHO/COLCHAS E TAPETES
37.	O BRINQUEDO NO CÍRIO DE BELÉM	20/10/1987 13/11/1987	PA	MADEIRA (MIRITI)/BRINQUEDOS
38.	PALHA: PRESÉPIOS E BONECAS	26/11/1987 23/12/1987	RJ	TECIDO / PALHA
39.	BONECOS DO CARNAVAL DE OLINDA	12/01/1988 11/02/1988	PE	FOTOGRAFIA

40.	ARTESANATO DE CONCHAS - PIÚMA	25/02/1988 25/03/1988	ES	CONCHAS
41.	EDSON LIMA - PINTOR POPULAR	05/04/1988 06/05/1988	SP	PINTURA
42.	MUITAS VEZES FAVELA - ESCULTURAS EM BARRO DE JOSEANO	26/05/1988 30/06/1988	RJ	BARRO/ESCULTURAS
43.	VIOLA DE COCHO	12/07/1988 12/08/1988	MT	MADEIRA/ INSTRUMENTO MUSICAL
44.	LOUCO FILHO – OS CAMINHOS DA ESCULTURA NO RECÔNCAVO DA BAHIA	18/08/1988 3/09/1988	BA	MADEIRA / ESCULTURA
45.	“L`ORO DEI POVERI” – TRABALHOS EM COBRE DE VIRGÍLO MERLO	13/10/1988 18/11/1988	RS	COBRE / FORJA E BIGORNA/UTILITÁRIOS
46.	LÚCIO CRUZ – RECRIANDO A TRADIÇÃO	09/11/1988 23/12/1988	RJ	MÁSCARAS / PAPEL E BARRO / PINTURAS
47.	TRILHOS DA MEMÓRIA CARIOCA	22/08/1989 29/09/1989	RJ	PINTURAS
48.	“BARRO É ENCANTE”	14/09/1989 22/12/1989	SP	BARRO /MODELAGEM DE UTILITÁRIOS
49.	BAMBU – BAMBU	12/09/1991 13/10/1991	RJ / SP VALE DO PARAÍBA	BAMBU/OBJETOS UTILITÁRIOS
50.	FORMA DO SAGRADO	03/08/1992 26/08/1992	RJ	MADEIRA/ESCULTURAS
51.	OS BICHOS TELÚRICOS DE JORGE BRITO	25/10/1994 30/11/1994	RJ	MADEIRA/ESCULTURAS
52.	A LIRA DO VALE – CERAMISTA E MUSA DO JEQUITINHONHA	06/12/1994 06/01/1995	MG	BARRO / MODELAGEM
53.	ARTE NO CARNAVAL	17/01/1995 03/03/1995	RJ	CARROS ALEGÓRICOS(FOTOGRAFIAS)
54.	BORDADOS DE MEL ARTE E TÉCNICA DO RICHELIEU	14/03/1995 16/04/1995	RJ	RENDAS/BORDADOS RICHELIEU)
55.	SONHOS EM MINIATURA MEMÓRIAS DE SEU PERMÍNIO	09/05/1995 16/06/1995	RJ	MADEIRA / METAL
56.	NÓS DO PANO – BONECAS NEGRAS ABAYOMI	20/06/1995 30/07/1995	RJ	TECIDO
57.	FIOS DE OLHOS D`ÁGUA	08/08/1995 17/09/1995	GO	TECELAGEM

58.	ARGILA MOSTRA - PANTANAL CERAMISTAS DE MT DO SUL	29/09/1995 05/11/1995	MS	ARGILA/ MODELAGEM DE FIGURAS
59.	MESTRE ISABEL E SUA ESCOLA – CERÂMICA NO VALE DO JEQUITINHONHA	21/11/1995 30/12/1995	MG	ARGILA / MODELAGEM DE UTILITÁRIOS E FIGURAS
60.	PINTA - NELSON SARGENTO	09/01/1996 25/02/1996	RJ	PINTURA
61.	ESCREVENDO NA MADEIRA – ESCULTURAS DE JOSÉ HEITOR	12/03/1996 12/04/1996	MG	MADEIRA
62.	DAR E COMER: PANEAS DE BARRO DE GOIABEIRAS	23/04/1996 19/05/1996	ES	BARRO/ MODELAGEM DE UTILARIOS
63.	PISANDO O BARRO DANÇANDO NA LUA. DANÇANDO NA LUA – ESCULTURAS DE TOTA	28/05/1996 30/06/1996	PB	BARRO/ MODELAGEM DE FIGURAS
64.	BOMBACHA, TCHÊ!	30/07/1996 18/08/1996	RS	TECIDO/VESTUÁRIO
65.	ESCULTURAS TICUNA	27/08/1996 29/09/1996	AM	MADEIRA/TECELAGEM/TRANÇADO/ SEMENTES
66.	CAPELAS E CARROS DE BOI – MAQUETES DE FRANCISCO DE CARVALHO	08/10/1996 10/11/1996	RJ	MADEIRA/MAQUETES
67.	LOUÇA DE PERFEIÇÃO: A CERÂMICA BAIANA DO MUN. DE BARRA	03/12/1996 12/01/1997	BA	BARRO/ MODELAGEM DE UTILARIOS E FIGURAS
68.	LOURDES FELIZ, LOURDES FERRAZ – PINTURAS	16/01/1997 23/02/1997	RJ	PINTURA
69.	ZEUS – DO LÍRICO AO SENSUAL – ATOS DE CRIAÇÃO EM MADEIRA E PEDRA	04/03/1997 06/04/1996	SE	MADEIRA / PEDRA / ESCULTURAS
70.	ENGENHO E ARTES POPULARES – XILOGRAVURAS DE JUSAZEIRO DO NORTE	24/04/1997 25/05/1997	CE	XILOGRAVURA
71.	O ESCULTOR DE CIDADES – DADINHO	03/06/1997 06/07/1997	RJ	MADEIRA/ESCULTURAS
72.	RAIZ: ESCULTURAS DE BENEDITO DA SILVA SANTOS	11/09/1997 19/10/1997	SP	MADEIRA/ IMAGINÁRIA SACRA

73.	BICHOS DA FLORESTA AMAZÔNICA, ESCULTURAS DE JOSÉ ALCÂNTARA	06/11/1997 05/12/1997	AM	MADEIRA/ ESCULTURAS
74.	TEATRO DO RISO – MAMULENGOS DE MESTRE ZÉ LOPES	06/08/1998 06/09/1998	PE	MADEIRA / TECIDO
75.	RECRIANDO A TRADIÇÃO – ESCULTURAS DE FRANCISCO AMADOR	15/10/1998 15/11/1998	CE	ARAME/ METAL (RECICLAGEM)
76.	MULHERES DO CANDEAL – IMPRESSÕES NO BARRO	27/11/1998 10/01/1999	MG	CERÂMICA / BARRO
77.	LIRISMO – PINTURA DE BARBARA DEISTER	25/02/1999 28/03/1999	RJ	PINTURA
78.	KENE – A ARTE DOS HUNI KUI	20/05/1999 27/06/1999	AC	TECELAGEM
79.	IMAGENS UNIVERSAIS – DE A. ROSALINO	08/07/1999 15/08/1999	MG	PINTURA
80.	FOTÓGRAFOS DE ROMARIA – A MEMÓRIA DO MILAGRE E A LEMBRANÇA DA FESTA	24/08/1999 03/10/1999	SP	FOTOGRAFIA
81.	DIM – AS ARTES DE UM BRINCANTE	13/10/1999 28/11/1999	RJ	PINTURA / BARRO / MADEIRA / BRINQUEDOS
82.	CAZUMBÁ – MÁSCARA E DRAMA NO BOI DO MARANHÃO	09/12/1999 16/01/2000	MA	MÁSCARAS /TECIDO /MADEIRA
83.	A ARTE EM MADEIRA NUM PEDAÇO DO RIO – ESCULTORES DE GROTA FUNDA	17/02/2000 26/03/2000	RJ	MADEIRA/ ESCULTURA
84.	VEJA, ILUSTRE PASSAGEIRO – BONDES DE GETÚLIO DAMADO	05/05/2000 30/04/2000	RJ	SUCATA DIVERSA: MADEIRA, LATA , ETC
85.	ASHANINKA	04/05/2000 04/06/2000	AC	ADEREÇOS / MADEIRA / TECELAGEM /TECIDO
86.	POTES E CABORÉS – CERÂMICA DE IRARÁ	06/06/2000 09/07/2000	BA	BARRO / MODELAGEM DE UTILITÁRIOS
87.	BRINQUEDOS DO AGRESTE PARAIBANO	13/07/2000 13/08/2000	PB	TECIDO / MADEIRA / BRINQUEDOS
88.	TRADIÇÕES EM SÃO MATEUS	24/08/2000 24/09/2000	ES	BARRO / MADEIRA / TECIDO
89.	DEVOÇÃO E FESTA: IMAGENS DE MESTRE RIBEIRO	05/10/2000 05/11/2000	MG	MADEIRA / IMAGINÁRIA SACRA

90.	UM VALE DE TRAMAS – A TECELAGEM DO JEQUITINHONHA – BERILO, MINAS GERAIS	09/11/2000 10/12/2000	MG	TECELAGEM
91.	SANTOS E SANTEIROS DO IBIMIRIM	19/12/2000 28/01/2001	PE	MADEIRA / IMAGINÁRIA SACRA
92.	RENDAS DE DIVINA PASTORA	07/02/2001 18/03/2001	SE	LINHA / RENDAS (RENASCENÇA)
93.	RABECAS DE MANÉ PITUNGA	29/03/2001 06/05/2001	PE	MADEIRA / INSTRUMENTOS MUSICAIS
94.	BORDADOS EM TAUÁ – CERÂMICAS DE RIO REAL	17/05/2001 24/06/2001	BA	BARRO / MODELAGEM DE LOUÇA
95.	ESCULTURAS NEGRAS DE JOÃO ALVES	05/07/2001 12/08/2001	MG	BARRO / MODELAGEM DE FIGURAS
96.	VIVENDO O SÃO FRANCISCO – BORDADOS DE ENTREMONTES	22/08/2001 30/09/2001	AL	BORDADOS
97.	NÍSIA FLORESTA – A ARTE DO RENDAR	11/10/2001 18/11/2001	RN	RENDAS (BILRO E LABIRINTO)
98.	TRANCADOS DA ILHA	13/12/2001 20/01/2002	PI	TRANÇADO E CESTARIA DE PALHA
99.	CERÂMICA DE SANTANA DE ARAÇUAÍ	31/01/2002 10/03/2002	MG	BARRO / MODELAGEM
100.	RENDEIRAS DE RIACHO DOCE	21/03/2002 28/04/2002	AL	RENDAS (FILÉ)
101.	FAVELAS: PINTURAS DE SINÉSIO BRANDÃO	16/05/2002 16/06/2002	RJ	PINTURAS
102.	O BRINQUEDO QUE VEM DO NORTE	20/06/2002 21/07/2002	PA	MADEIRA (MIRITI) BRINQUEDOS
103.	NAVEGAR É PRECISO: BARCOS DO MAMANGUÁ	25/07/2002 25/08/2002	RJ	MADEIRA / MINIATURAS BARCOS
104.	OS GAMELEIROS DO BOM SUCESSO	05/09/2002 13/09/2002	MG	MADEIRA /OBJETOS UTILITÁRIOS
105.	MESTRAS DA CERÂMICA DO VALE DO RIBEIRA	17/10/2002 24/11/2002	SP	BARRO / MODELAGEM DE OBJETOS UTILITÁRIOS
106.	FÉ E FESTA: BUMBA-MEU- BOI DO MARANHÃO	31/10/2002 02/02/2003	MA	BORDADOS / TECIDOS / INDUMENTÁRIAS E MÁSCARAS
107.	ARTE GUARANI MBYÁ	28/11/2002 29/12/2002	RJ	CESTARIAS / TRANÇADOS / TAQUARA
108.	CUIAS DE SANTARÉM	09/01/2003 09/02/2003	PA	CUIAS VEGETAIS
109.	VIOLA-DE-COCHO PANTANEIRA	13/02/2003 16/03/2003	MS	MADEIRA / INSTRUMENTOS MUSICAIS
110.	CESTEIROS DA JANUÁRIA	20/02/2003 23/03/2003	MG	TRANÇADO / CESTARIA / BAMBU

111.	O QUE QUE A BAIANA TEM PANO-DA-COSTA ROUPA DE BAIANA	27/03/2003 27/04/2003	BA	VESTUÁRIO / BORDADO / TECELAGEM / FIOS E CONTAS
112.	O QUE QUE A BAIANA TEM PANO-DA-COSTA ROUPA DE BAIANA	27/03/2003 27/04/2003	BA	VESTUÁRIO / BORDADO / TECELAGEM / FIOS E CONTAS
113.	RIBANDO POTES: CERÂMICA DE PASSAGEM	08/05/2003 09/06/2003	BA	BARRO / MODELAGEM DE LOUÇA
114.	NO VALE DAS ARTES: CHAPADA DO NORTE	11/09/2003 26/10/2003	MG	COURO / PALHA DE MILHO / INSTRUMENTOS MUSICAIS
115.	ICOARACI: CERÂMICA DO PARÁ	27/11/2003 04/01/2004	PA	BARRO
116.	CERÂMICA TERENA	08/01/2004 20/02/2004	MS	BARRO / OBJETOS UTILITÁRIOS
117.	DO CAOS À LUZ: LUMINÁRIAS DA CIDADE DE DEUS	04/03/2004 18/04/2004	RJ	SUCATA (METAL) / LUMINÁRIAS
118.	TECELAGEM DE UNAÍ	29/04/2004 13/06/2004	MG	TECELAGEM
119.	ALAGOAS RENDEIRAS	08/07/2004 15/08/2004	AL	RENDAS
120.	ESCULTURA EM MATERIA VEGETAL DE GERARDO DE SOUZA	19/08/2004 26/09/2004	RJ	MATÉRIA VEGETAL CRIADA PELO ARTISTA /PINTURA E ESCULTURA
121.	TRANÇADO DE ARAPIUNS	30/09/2004 07/11/2004	PA	TRANÇADO / CESTARIA DE PALHA
122.	O SENHOR DE FLANDRES	16/12/2004 23/01/2005	MG	METAL (FLANDRES, AÇO GALVANIZADO) / PEÇAS UTILITÁRIAS
123.	RENDA DE BILRO E TRANÇADO DE OURICURI: ARTESANATO DE SAUBARA	10/03/2005 17/04/2005	BA	RENDA (BILRO) E TRANÇADO (PALHA DE OURICURI)
124.	INSTRUMENTOS MUSICAIS DE SÃO FRANCISCO	28/04/2005 12/06/2005	MG	MADEIRA / COURO / INSTRUMENTOS MUSICAIS
125.	FORMA E IMAGINARIO DA AMAZÔNIA	16/06/2005 31/07/2005	AM	MADEIRA RECOLHIDA NA FLORESTA / BANCOS
126.	MANOEL EUDÓCIO PATRIMÔNIO VIVO	11/08/2005 19/09/2005	PE	BARRO / ESCULTURAS
127.	GESILEU SALVATORE: ESCULTOR DA FLORESTA	22/09/2005 30/10/2005	AC	MADEIRA MORTA RECOLHIDA NA FLORESTA / ESCULTURAS
128.	TIMBUCA, A LIBERDADE DA ARTE	24/11/2005 08/01/2006	RJ	MASSA FEITA PELO ARTISTA/ PINTURA

129.	NAÇÃO LASCADA ARTE E METÁFORA DE VÉIO	26/01/2006 05/03/2006	SE	MADEIRA MORTA RECOLHIDA NO SERTÃO / ESCULTURAS
130.	MATIZES DUMONT - A BORDAR A VIDA	09/03/2006 23/04/2006	MG	LINHA, LINHO, LÃ, FIOS DE SEDA
131.	BALATA: AMAZÔNIA EM MINIATURA	29/06/2006 30/07/2006	PA	BORRACHA BALATA
132.	ARTES DO PARANÁ	17/08/2006 24/09/2006	PR	MATERIAL RECICLADO
133.	SANTEIRO DOS GERAIS DE MINAS	28/09/2006 12/11/2006	MG	MADEIRA
134.	A PALHA QUE CONTA HISTÓRIAS: ARTESANATO DA PALHA DE MILHO NO SUL DO PAÍS – FAMÍLIA HORN	30/11/2006 14/01/2007	SC	PALHA DE MILHO
135.	DA SUCATA A CRIAÇÃO	18/01/2007 25/02/2007	RJ	SUCATA DE METAL
136.	VIRGÍNIO RIOS: ESCULTURAS	22/03/2007 22/04/2007	MG	MADEIRA
137.	FESTAS E ARTESANATO EM TERRAS DO ESPÍRITO SANTO ARTESÃO	10/05/2007 24/06/2007	ES	TECIDO, PAPEL, INSTRUMENTOS MUSICAIS
138.	MAÇARIQUEIRO: A ARTE DO CRISTAL EM BLUMENAU	18/10/2007 18/11/2007	SC	CRISTAL
139.	ZÉ DO CHALÉ: O DONO DA FLECHA	22/11/2007 06/01/2008	SE	MADEIRA
140.	CARNAVAL EM BRANCO	24/01/2008 24/02/2008	RJ	ISOPOR

ANEXO 4

Relação das Exposições da SAP por autores

- **Jota Rodrigues: folhetos, romances / literatura de cordel.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 15 p. + 7 p. de il. (Sala do Artista Popular; 1).
- **Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 6 p. + 6 p. de il. (Sala do Artista Popular; 2).
- HEYE, Ana (Org.). **A arte da sucata: Reginaldo Lessa de Almeida.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 4 p. + 9 p. de il. (Sala do Artista Popular; 3)
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Jonjoca: escultor de bichos em miolo de pão.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 4 p. + 10 p. de il. (Sala do Artista Popular; 4).
- GUIMARAENS, Dinah (Org.). **O mundo encantado de Antônio de Oliveira.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 4 p. + 13 p. de il. (Sala do Artista Popular; 5).
- **A família Vitalino e sua arte.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1983. 4 p. + 10 p. de il. (Sala do Artista Popular; 6)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Cesar Siry: figurinos de carnaval. Athan: minifantásias.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 8 p. + 12 p. de il. (Sala do Artista Popular; 7).
- **Artistas da Região dos Lagos.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 12 p. + 12 p. de il. (Sala do Artista Popular; 8).
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.) **Artistas de Juazeiro do Norte, CE.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 8 p. + 9 p. de il. (Sala do Artista Popular; 9).
- **Giovanni Bosco de Almeida: caleidoscópio, mundo, mágica, transformação.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 6 p. + 7 p. de il. (Sala do Artista Popular; 10).
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Artistas de Prados, Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 8 p. + 13 p. de il. (Sala do Artista Popular; 11)
- TORRES, Maria Helena (Org.). **Cor e movimento: pipeiros cariocas; Regina e Oswaldo Falbo, João Jóia, Fernando Parente.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 5 p. + 11 p. de il. (Sala do Artista Popular; 12).
- **Laurentino: bonecos, cata-ventos e pássaros.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. 14 p. il. (Sala do Artista Popular; 13).
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Associação de Artesãos de Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 4 p. (Sala do Artista Popular; 14).
- GUIMARAENS, Dinah (Org.). **Máscaras e fantasias de carnaval: o clóvis.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 4 p. + 3 p. de il. (Sala do Artista Popular; 15).
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Adalton: bonecos de barro.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 4 p. + 8 p. de il. (Sala do Artista Popular; 16)
- HEYE, Ana; SOUZA, Marina de Mello e (Org.) **Artesãos de Paraty.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 15 p. il. (Sala do Artista Popular; 17).
- TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Luís Fernando Couto, as metamorfoses do papel: (miniaturas de carrinhos e de instrumentos musicais).** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto

- Nacional do Folclore, 1985. 7 p. il. (Sala do Artista Popular; 18).
- GUIMARAENS, Dinah (Org.). **Maquetistas populares: Mauro dos Anjos e Jorge Costa**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 6 p. il. (Sala do Artista Popular; 19).
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Presépios e figuras de barro: Adauto Alves Pequeno**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1985. 8 p. il. (Sala do Artista Popular; 20).
 - **Artesãos do carnaval: carnaval de rua, Santa Cruz, RJ**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 11 p. il. (Sala do Artista Popular; 21)
 - **Arte em madeira: escultores de Divinópolis, MG**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 10 p. il. (Sala do Artista Popular; 22).
 - TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Pinturas de Edilson Araújo**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 10 p.: il. (Sala do Artista Popular; 23).
 - **Inúmeros desenhos e pinturas de Juareis Mendes**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 10 p. il. (Sala do Artista Popular; 24).
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **Terracota: o universo de Isabel e Antonia**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 6 p. il. (Sala do Artista Popular; 25).
 - Heye, Ana (Org.). **Xilogravuras: Marcelo Soares, Ciro Fernandes, Joel Borges, Erivaldo Ferreira**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 10 p. il. (Sala do Artista Popular; 26)
 - TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Tapeceiras da serra de Petrópolis**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 6 p. il. (Sala do Artista Popular; 27).
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Figureiros de Taubaté**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 18 p. il. (Sala do Artista Popular; 28).
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **Presépios**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. 9 p. il. (Sala do Artista Popular; 29).
 - Heye, Ana (Org.). Travassos, Elizabeth (Org.). **"Barro é encanto"**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, [1989]. 31 p. il. (Sala do Artista Popular; 48)
 - Bibliografia: p. 31
 - SEGALA, Lygia (Org.). **Arte popular em terras do cacau: Aurenice Sá, Carlos Santal, José Delmo, José de Souza, Joselito Barbosa, Maria Vania Ribeiro, Manuel Araújo, Minelvino F. da Silva, Valfrido de Souza**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1987. 39 p.: il. (Sala do Artista Popular; 35)
 - Heye, Ana (Org.). **ARTESANATO de conchas, Piuma - ES**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1988. 19 p. il. (Sala do Artista Popular; 40)
 - Heye, Ana (Org.). Pougy, Elizabeth Bittencourt Paiva (Org.). Travassos, Elizabeth (Org.). **BAMBU**. Rio de Janeiro: IBAC, CFCP, 1991. 35 p. il. (Sala do Artista Popular; 49)
 - Bibliografia: p. 35
 - Heye, Ana (Org.). **Benedito Eduardo de Carvalho: escultor de Nazareno, MG**. Rio de

- Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1987. 14 p.: il. (Sala do Artista Popular; 32)
- **BONECOS do carnaval de Olinda: exposicao fotografica.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1988. 25 p. il. (Sala do Artista Popular; 39)
 - **CARNAVAL no saber da Tradicao.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 19 p. il. (Sala do Artista Popular; 31)
 - Souza, Marina de Mello e (Org.). **EDSON Lima: pintor popular.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1988. 18 p. il. (Sala do Artista Popular; 41)
 - Lody, Raul Giovanni da Motta (Org.). II.TORRES, Maria Helena (Org.). **Jorge Rodrigues: formas do sagrado: orixás em madeira.** Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1992. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 50)
 - **LAMEIRAS de caminhão.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 16 p. il. (Sala do Artista Popular; 33)
 - SEGALA, Lygia (Org.). **L'oro dei poveri: trabalhos em cobre de Virgilio Merlo.** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, [1988]. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 45)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Louco Filho: os caminhos da escultura no recôncavo da Bahia.** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988. 18 p.: il. (Sala do Artista Popular; 44)
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **MUITAS vezes favela: esculturas em barro de Joseano.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1988. 11 p. il. (Sala do Artista Popular; 42)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **O BRINQUEDO no cirio de Belem.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 20 p. il. (Sala do Artista Popular; 37)
 - Travassos, Elizabeth (Org.). **O SOM da folia: instrumentos musicais de Evilasio Gomes Pereira.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 15 p. il. (Sala do Artista Popular; 34)
 - Souza, Marina de Mello e (Org.). **PALHA: presepios e bonecas.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 15 p. il. (Sala do Artista Popular; 38)
 - Heye, Ana, . II.Souza, Marina de Mello e (Org.). **Recriando a tradição: Lucio Cruz, Paraty.** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, [1988]. 21 p.: il. (Sala do Artista Popular; 46)
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **RETALHO: feminino, plural.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 12 p. il. (Sala do Artista Popular; 36)
 - TRVASSOS, Elizabeth (Org.). **RICARDO de Ozias: pinturas.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1987. 12 p. il. (Sala do Artista Popular; 30)
 - SOUZA, Marina de Mello e (Org.). **Trilhos da memória carioca: pinturas: Nelito Cavalcanti.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, [1989]. 27 p. il. (Sala do Artista Popular; 47)
 - Bibliografia: p. 27
 - CORREA, Roberto Nunes Travassos, Elizabeth (Org.). **VIOLA de cocho.** Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1988. 22 p. il. (Sala do Artista Popular; 43)

- **A LIRA do Vale: ceramista e musa do Jequitinhonha.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1994. 20 p. il. (Sala do Artista Popular; 52)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Alagoas rendeira.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 119)
- OLIVEIRA, Mauro Araújo (Org.). **ARGILA mostra Pantanal: ceramistas de Mato Grosso do Sul.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 58)
- BAIA, Cesar (Org.). **ARTE em madeira num pedaco do Rio: escultores de Grota Funda.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 83)
- EQUIPE PRO-INDIO, org. **ARTE guarani Mbya.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 107)
- **ARTE no carnaval: a preparacao e a festa.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995. 19 p. il. (Sala do Artista Popular; 53)
- MAIA, Dede (Org.). **ASHANINKA.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 85)
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Balata: Amazônia em miniatura.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 131)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.). **BICHOS da floresta amazonica: esculturas de Jose Alcantara.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1997. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 73)
- TORRES, Maria Helena (Org.). **BOMBACHA, tche!.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 64)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.) **BORDADOS de Mel: arte e tecnica do richelieu.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995. 20 p. il. (Sala do Artista Popular; 54)
- LIMA, Ricardo Gomes, . II.Lody, Raul Giovanni da Motta (Org.). III.Ramos, Maria José Chaves, . IV.Vianna, Leticia Costa Rodrigues (Org.) **Bordados em tauá: cerâmica de Rio Real.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 94)
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). II.Lima, Ricardo Gomes (Org.). **O brinquedo que vem do norte.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 102)
- GOES, Macao (Org.). **BRINQUEDOS do agreste paraibano.** . 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 87)
- ABREu, Regina (Org.). II.Travassos, Elizabeth (Org.). **CAPELAS e carros de boi: maquetes de Francisco de Carvalho.** Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 66)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.) **CAZUMBA: mascara e drama no boi do Maranhao.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 82)
- TORRES, Maria Helena (Org.). **CERAMICA de Santana do Aracuai.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 99)
- BARBOSA, Wallace de Deus (Org.). **Cerâmica terena.** Rio de Janeiro: Funarte; Rio de

- Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2003. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 116)
- PEREIRA, Tereza Cristina do Carmo (Org.). **Cesteiros de Januária**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 110)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Cuias de Santarém**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 108)
 - REIS, Daniel (Org.). II.Guidi, Rebecca de Luna (Org.). **Da sucata à criação: Walter Fernandes Sobrinho**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2007. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 135)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). II.Zaluar, Amélia, **DADINHO: o escultor de cidades**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1997. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 71)
 - WALDECK, Guacira (Org.) **DAR de comer: painéis de barro de Goiabeiras**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 62)
 - COSTA, Carla (Org.) **DEVOCÃO e festa: imagens de Mestre Ribeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 89)
 - FREIRE, Beatriz Muniz (Org.). **DIM: as artes de um brincante**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 81)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). II.CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Do caos à luz: luminárias da Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: Funarte; Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2003. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 117)
 - WALDECK, Guacira (Org.). **Efigênia Rolim e Hélio Leites: a vida das coisas**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 132)
 - CARVALHO, Gilmar de, 1949-, . II.Lima, Ricardo Gomes (Org.). **ENGENHO e arte populares: xilogravuras de Juazeiro do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1997. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 70)
 - TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). II.Waldeck, Guacira (Org.). **ESCREVENDO na madeira: esculturas de Jose Heitor**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 23 p.: il. (Sala do Artista Popular; 61)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). II.Ramos, Carla (Org.). **Esculturas em matéria vegetal de Gerardo de Souza**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 120)
 - WALDECK, Guacira (Org.) **ESCULTURAS negras de Joao Alves**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 95)
 - SOUZA, Marina de Mello e (Org.). **ESCULTURAS Ticuna**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 65)
 - COSTA, Carla (Org.). **FAVELAS: pinturas de Sinesio Brandao**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 101)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). II.Costa, Carla (Org.). **FE e festa: bumba-meu-boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 40 P.: il. (Sala do Artista Popular; 106)
 - MAZOCO, Eliomar Carlos (Org.) **Festa e artesanato em terras do Espírito Santo**. Rio de

- Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2007. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 137)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Fios de Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Funarte, Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1995. 34 p.: il. (Sala do Artista Popular; 57)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Forma e imaginário da Amazônia**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 26 p.: il. (Sala do Artista Popular; 125)
 - **FOTOGRAFOS de romaria: a memoria do milagre e a lembranca da festa**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 52 p.: il. (Sala do Artista Popular; 80)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Os gameleiros do Bom Sucesso**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 104)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Gesileu Salvatore: escultor da floresta**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 127)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). II.Pinto, Marzane (Org.). **Icoaraci: cerâmica do Pará**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 115)
 - BAÍA, Cesar (org) **IMAGENS universais de A. Rosalino**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 79)
 - MAIA, Dede (Org.). **KENE: a arte dos Huni Kui**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 78)
 - COSTA, Carla (Org.) **LIRISMO: pinturas de Barbara Deister**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1999. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 77)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **LOUCA de perfeicao: a ceramica baiana do municipio de Barra**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 20 p.: il. (Sala do Artista Popular; 67)
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **LOURDES feliz, Lourdes Ferraz: pinturas**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1997. 20 p.: il. (Sala do Artista Popular; 68)
 - WALDECK, Guacira (Org.). **Manuel Eudócio, patrimônio vivo**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 40 p.: il. (Sala do Artista Popular; 126)
 - Vianna, Leticia Costa Rodrigues (Org.). **Matizes Dumont a bordar a vida**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 130)
 - WALDECK, Guacira, pesquisador. **Mestras da cerâmica do Vale do Ribeira**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 105)
 - SOUZA, Marina de Mello e (Org.). **Mestre Isabel e sua escola: cerâmica no Vale do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 59)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **MULHERES do Candeal: impressoes no barro**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. 40 p.: il. (Sala do Artista Popular; 76)
 - RAFAEL, Ulisses Neves (Org.) **Nação lascada: arte e metáfora de Véio**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 129)
 - PICCINI, Sonia Casati, . II.TORRES, Maria Helena (Org.).**Navegar é preciso: barcos do Mamanguá**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 103)

- GAMA, Marcia Silveira (Org.). II.TORRES, Maria Helena (Org.). **NISIA Floresta: a arte de render**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 97)
- PINTO, Maria Dina Nogueira (Org.). II.Vale, Luciana (Org.). **No vale das artes: Chapada do Norte**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 114)
- TORRES, Maria Helena (Org.) **NOS do pano: bonecas negras Abayomi**. Rio de Janeiro: FUNARTE, CFCP, 1995. 16 p.: il. (Sala do Artista Popular; 56)
- TORRES, Maria Helena (Org.).**OS BICHOS teluricos de Jorge Brito**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1994. 19 p. il. (Sala do Artista Popular; 51)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.) **A palha que conta histórias: o artesanato da palha de milho no sul do país**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 134)
- SILVEIRA, Mauro Araujo (Org.). **PINTA Nelson Sargento**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 60)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.). **PISANDO o barro, dancando na lua: esculturas de Tota**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1996. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 63)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). II.Lody, Raul Giovanni da Motta (Org.). **Potes e caborés: cerâmica de Irará**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 86)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.). **O que que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 40 p.: il. (Sala do Artista Popular; 111/112)
- ABREU, Maria Clara Cavalcanti de (Org.). II.Pacheco, Gustavo B. F. (Org.). **RABECAS de Mane Pitunga**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 93)
- WALDECK, Guacira (Org.). **RAIZ: esculturas de Benedito da Silva Santos**. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1997. 26 p.: il. (Sala do Artista Popular; 72)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **RECICLANDO a tradicao**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. 20 p.: il. (Sala do Artista Popular; 75)
- LODY, Raul Giovanni da Motta (Org.). II.Mendonça, Elizabete de Castro (Org.). III.Ramos, Maria José Chaves (Org.). IV.Santana, Cristine Milene Alves de (Org.). V.Barros, Judite (Org.). **Renda de bilro & trançado de ouricuri: artesanato de Saubara**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 123)
- DANTAS, Beatriz Góis (Org.). **RENDA de Divina Pastora**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 92)
- **RENDEIRAS de Riacho Doce**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 100)
- LIMA, Ricardo Gomes (Org.). II.Mendonça, Elizabete de Castro (Org.). **Ribando potes: cerâmica de Passagem**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 40 p.: il. (Sala do Artista Popular; 113)
- FONSECA, Edilberto José de Macedo (Org.). **Santeiro dos Gerais das Minas: Manoel**

- Sílvio A. Fonseca.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 133)
- GONÇALVES, Fernando Augusto (Org.). **SANTOS e santeiros de Ibimirim.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 91)
 - LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **O senhor do flandres.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 122)
 - HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, . Il.Lima, Ricardo Gomes (Org.). **SONHOS em miniatura: memórias de Seu Perminio.** Rio de Janeiro: Funarte, CFPC, 1995. 20 p. il. (Sala do Artista Popular; 55)
 - FONSECA, Edilberto José de Macedo; CHAVES, Wagner Neves Diniz (Org.). **Sons de couro e cordas: instrumentos musicais tradicionais de São Francisco, MG.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 40 p.: il. (Sala do Artista Popular; 124)
 - CHIARADIA, Maria Filomena Vilela (Org.). **Zeus: do lírico ao sensual: atos de criação em madeira e pedra.** Rio de Janeiro: Funarte, CFPC, 1997. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 69).
 - CHIARADIA, Filomena (Org.). **Teatro do riso: mamulengos de Mestre Zé Lopes.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. 20 p.: il. (Sala do Artista Popular; 74).
 - TORRES, Maria Helena (Org.). **Veja, ilustre passageiro: bondes de Getulio Damado.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 84).
 - PEROTA, Celso; SILVA, Leonardo; VIANNA, Letícia Costa Rodrigues (Orgs.). **Tradições de São Mateus.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 88).
 - AGUIAR, Luciana (Org.). **Um vale de tramas: a tecelagem do Jequitinhonha: Berilo, Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 90).
 - MELO, Jaqueline Freitas; VIEIRA, Cleoneide (Orgs.). **Trançados da Ilha.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 98).
 - DIAS, Letícia Martins; VIANNA, Letícia Costa Rodrigues (Orgs.). **Viola-de-cocho pantaneira.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. 36 p.: il. (Sala do Artista Popular; 109).
 - RODRIGUES, Ana Izaura Pina (Org.). **Tecelagem de Unaí.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004. 32 p.: il. (Sala do Artista Popular; 118)
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Trançados do Arapiuns.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2004. 31 p.: il. (Sala do Artista Popular; 121).
 - ZALUAR, Amélia (Org.). **Timbuca: a liberdade da arte.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. 28 p.: il. (Sala do Artista Popular; 128).
 - CARVALHO, Luciana Gonçalves de (Org.). **Virgínio Rios: esculturas.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2007. 24 p.: il. (Sala do Artista Popular; 136).