

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes de São Paulo

BARBARA CRISTINA DE CAMPOS ALMEIDA PASSEAU

**ARTE POPULAR CONTEMPORÂNEA:
significados, apropriações e possibilidades na
história brasileira**

SÃO PAULO
2025

BARBARA CRISTINA DE CAMPOS ALMEIDA PASSEAU

**ARTE POPULAR CONTEMPORÂNEA:
significados, apropriações e possibilidades na história
brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, na área de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientação: Prof. Dr. Carlos
Eduardo Riccioppo

SÃO PAULO
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

P287a Passeau, Bárbara Cristina de Campos Almeida (Bárbara Passeau), 1991-

Arte popular contemporânea : significados, apropriações e possibilidades na história brasileira / Bárbara Cristina de Campos Almeida Passeau. -- São Paulo, 2025.
253 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte brasileira - Estudo e ensino. 2. Palavras e expressões - Estudo e ensino. 3. Arte folclórica - Terminologia. 4. Cultura popular - Terminologia. 5. Arte brasileira - História. I. Riccioppo, Carlos Eduardo (Carlos Eduardo Riccioppo Freitas). II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 709.81

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

BARBARA CRISTINA DE CAMPOS ALMEIDA PASSEAU

**ARTE POPULAR CONTEMPORÂNEA:
significados, apropriações e possibilidades na história
brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, na área de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em: 27/05/2025

Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo – Instituto de Artes da UNESP

Profa. Dra. Ana Avelar – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Fernando Oliva – Universidade Anhembi Morumbi

Profa. Dra. Rita Bredariolli - Instituto de Artes da UNESP

Profa. Dra. Viviane Sarraf - UFBA

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos artistas que participaram da tese;
ao professor Carlos Eduardo Riccioppo, que me ensinou tanto, em tão pouco tempo;
às professoras da banca, pela atenção e leitura;
aos colegas do Instituto de Artes, que tornam esse espaço possível;
ao Vika, ao lado de quem escrevo boa parte da vida;
à Mariane, parceira de todas as horas;
ao Icaro, revisor e consultor de assuntos aleatórios;
à Erika, à Giulia e nosso espaço seguro;
ao Leo, que me inspira sempre a alcançar o mundo;
à Ana Gabi e Bel, por estarem perto em mais uma fase da vida;
à Renata, Nandão e as ideias do GEPADEM, que estão sempre presentes;
à Vera e ao Gustavo, minha família;
ao João, à Maria e à equipe do Cultura Artística, pelos aprendizados de todo dia;
à Ari, Camila, Lux e Samu, meu eterno samba.

RESUMO

O presente trabalho traz considerações sobre usos dos termos “arte popular”, “cultura popular” e “popular”, da forma como abordados pela história da arte no Brasil e pelas instituições culturais brasileiras, salientando ainda o impacto desses usos na formação acadêmica nas artes visuais e na arte-educação no país. Para tanto, é organizado em duas frentes: a primeira, de revisão bibliográfica, procura fazer uma sistematização teórica que possa contribuir para o entendimento da arte popular em cada contexto, além de tensionar suas funções e apropriações no tempo presente. O próprio título – arte popular contemporânea – busca evidenciar essa tensão ao colocar juntos predicados que não são comumente encontrados dessa maneira. Tal caminho é estruturado em seis ensaios que podem ser lidos em sequência ou independentemente uns dos outros. A segunda frente consiste de um ensaio visual, que percorre toda a Tese, com o intuito de trazer referenciais imagéticos que fogem do que seria um “cânone da arte popular”, provocando questionamentos sobre a própria possibilidade de definição da categoria.

Palavras-chave: arte popular; arte brasileira; história da arte.

ABSTRACT

The present work offers reflections on the use of the terms *arte popular*, *cultura popular* and *popular*, as addressed by art history in Brazil and by Brazilian cultural institutions. It also highlights the impact of these uses on academic training in visual arts and art education in the country. To this end, the work is organized into two main parts: the first, a bibliographic review, aims to provide a theoretical framework that contributes to understanding *arte popular* within different contexts, while also questioning its functions and appropriations in the present time. The very title — *arte popular contemporânea* — seeks to underscore this tension by bringing together terms not commonly found side by side. This discussion unfolds through six essays, which may be read sequentially or independently. The second part consists of a visual essay that runs throughout the thesis, aiming to present visual references that stray from what is typically considered the canon of *arte popular*, thus raising questions about the very possibility of defining the category.

Keywords: popular art; Brazilian art; art history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Equilibrista.....	19
Figura 2: Ateliê do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC).	27
Figura 3: Três Marias.....	30
Figura 4: Memória Ancestral.....	33
Figura 5: Sem título.	37
Figura 6: Sem título	46
Figura 7: Paridade Neide Tupinambá y Indígena Guaycuru	55
Figura 8: Guerreiro Mokôl Ygarussu	58
Figura 9: Direito à inadimplência.....	63
Figura 10: Apelo.....	66
Figura 11: Fotomontagem.....	68
Figura 12: Aprendo com elas.....	71
Figura 13: Transparências para apresentações	74
Figura 14: Chalana do Jequitinhonha.....	78
Figura 15: Arthur Bispo do Rosário.....	84
Figura 16: Passagem para os pássaros	88
Figura 17: O Varal.....	91
Figura 18: Enxada nos racistas	96
Figura 19: Fim de festa com a mudiça que apedrejou Madalena.....	101
Figura 20: Poltrona Mole, Sergio Rodrigues	107
Figura 21: A vista, Jd. Nakamura	110
Figura 22: Manto Egungun de Favela ou Parangolé Tupinambá.....	113
Figura 23: Corote #2, da série Vicioso é o Círculo.....	122
Figura 24: Colônia - solo et sanguine.....	126
Figura 25: Quebradinha 8.....	135
Figura 26: Sem título	144
Figura 27: Sem título	151
Figura 28: Louvor ao Nada I	153
Figura 29: Sem título	157
Figura 30: Desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.....	159
Figura 31: 'Bandeira brasileira' vira peça de museu... ..	159
Figura 32: Descoloração Global pré-carnaval.....	162
Figura 33: Casaca	168
Figura 34: As águas sagradas da pia.....	171
Figura 35: Músicas para fumar balão.....	177
Figura 36: Ilustração para publicação Isso tudo não me diz nada.....	182
Figura 37: Anastácia livre pra caralho (da série livre pra caralho).....	185
Figura 38: A invenção da Utopia	193
Figura 39: Vista da exposição A mão do povo brasileiro.....	195

Figura 40: Vista da exposição A mão do povo brasileiro.....	195
Figura 41: Revisitando Debret	200
Figura 42: Sem título	217
Figura 43: Bodega do Careca.....	220
Figura 44: Sem título	223
Figura 45: Pegando Carona	226
Figura 46: Pegando Carona	226

SUMÁRIO

1	Introdução.....	11
2	Tornar público, tornar comum: popular como classe e como cultura.....	22
3	Decolonialidade: posse da terra, posse da epistemologia.....	53
4	Outras identidades: o popular e o nacional	80
5	O corpo-patrimônio não basta: materialidade, imaterialidade e contemporaneidade	140
6	Insubordinando o arquivo: apropriações a partir do circuito de arte.....	170
7	Autodidata não existe.....	212
8	Considerações finais	225
	Referências	232

1 Introdução

Este trabalho parte da premissa de que é necessário trazer outros referenciais imagéticos para a história da arte brasileira, que destoe dos parâmetros já estruturados e contribuam para o crescente debate sobre as múltiplas narrativas que foram subalternizadas na construção dos discursos hegemônicos no Brasil. São muitas as pesquisas que já demonstraram essa falha em se aproximar da diversidade na abordagem da arte brasileira: um estudo feito por Bruno Moreschi (2017), por exemplo, levantou 2.443 artistas mencionados em 11 livros utilizados em cursos de graduação em Artes Visuais no Brasil. Desses artistas, apenas 215 são mulheres, 22 são negras/negros e 645 são não europeus. Essas estatísticas mostram como os cursos de artes tendem a reiterar uma visão única na escolha de determinada bibliografia, bem como o papel dos professores na busca por alternativas a esses referenciais.

Já no campo das exposições, podemos refletir a partir de Igor Simões (2019), que analisa a presença (ou a ausência) de produções de pessoas racializadas no museu. Ele aponta, por exemplo, que no início da gestão de Emanuel Araújo na Pinacoteca de São Paulo, em 1992, havia no acervo da instituição apenas duas obras de um artista negro: Arthur Timótheo da Costa. Vale lembrar que o espaço foi inaugurado em 1905. Mesmo que o museu tenha reformulado sua exposição de longa duração em 2020, a partir de um estudo feito pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria com outras áreas do museu e visitantes – além de um seminário que “trouxo muitos subsídios de reflexão para a equipe curatorial, especialmente no que diz respeito aos debates sobre o pós-colonialismo e a representatividade étnica e de gênero” (Pinacoteca, 2023) –, esse pensamento ocupa ainda uma parte ínfima da história da instituição, além de ser muito recente. Simões (2019) também observa que, entre 2005 e 2015, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) organizou mostras que, em sua maioria, enfatizavam o recorte europeu do acervo, o que demonstra como a preocupação por diversidade é parte de uma história bastante recente. A atuação do MASP após 2016 também passa por uma reformulação, que será objeto de comentários mais adiante. Mais do que a escolha da instituição isoladamente, esses exemplos evidenciam o campo de relações que se estabelece entre artistas,

movimentos populares, organizações, mercado e políticas públicas, que criam uma rede dinâmica de consagração e questionamento dos discursos oficiais.

Renata Felinto Santos (2019), também partindo do ponto de vista de pessoas racializadas, reforça o papel dos educadores em extrapolar as fontes bibliográficas disponíveis. Para ela, as obras e escritos que ficam para a posteridade histórica devem ser menos pálidos, ou seja, os apagamentos de raça observados na educação brasileira devem ser revertidos a partir de uma prática que não seja meramente conceitual. Mesmo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, alterada com os textos das leis 10.639/03 e 11.645/08, que versam, respectivamente, sobre a obrigatoriedade da história e cultura afro-brasileira, africana e indígena, há uma inclusão ainda pouco aplicada, ou sem uma reflexão aprofundada de como ela poderia se dar, sem que existam ferramentas ou formação suficiente para tanto. Ainda há muito a ser feito para uma inserção definitiva e crítica da história afro-brasileira e indígena no currículo escolar, assunto que pretendo debater no encerramento do trabalho.

A partir dessas pesquisas recentes, vemos então reiterada a necessidade de estudo dos discursos que circulam entre a fortuna crítica, os cursos de artes, a história da arte e as instituições, no intuito de manter conscientes os contextos históricos e sociais nos quais são produzidos, e contribuir para uma prática que possa fazer jus à trajetória de pessoas e culturas que foram historicamente apagadas.

São muitas as histórias que podem ser contadas, e diversas as formas como conduzi-las – as próprias pesquisas acima citadas apontam caminhos. Para a presente Tese, escolhi como recorte uma categoria de subalternidade que é bastante ambígua: a arte popular. Essa ambiguidade não é o pressuposto, mas é parte do problema de pesquisa, visto que, ao longo da história, muitos são os significados que o termo assumiu. Ora ele advogou uma pasteurização das diferenças, reduzindo a potência das práticas artísticas e romantizando-as, ora trouxe para a arte uma função inerentemente e quase exclusivamente política, que inclusive a submeteu a uma armadilha que posicionou o pesquisador como salvador do povo. Ao longo do texto, esses e outros usos do popular serão contextualizados histórica e socialmente, ou seja, o intuito não é o de resolver os conflitos, mas apontar quais os momentos e apropriações articuladas que fazem parte do conceito para então disponibilizá-lo à uma crítica na atualidade.

Não almejo, então, tratar de uma simples inserção, mas estudar como um possível cânone da arte brasileira se relaciona com o cânone da arte popular, partindo da premissa de Reinaldim (2021) de que há vários cânones convivendo entre si, e não um único paradigma globalizante, que seria uma perspectiva de saída ocidental. Considerando ainda um cânone como uma referência modelar, que também atua na consagração de artistas ou obras como exemplares, seguindo o pesquisador, historiadores da arte contribuem para essa legitimação ou não, além de alimentarem as instituições e o sistema com essas hierarquias.

Nesse sentido, é papel deste trabalho registrar os apagamentos simbólicos e epistêmicos que podem ser observados a partir da história do popular e seus usos, e quais silenciamentos de questões raciais, de gênero, de classe e de capacitismo podem ser operados por eles.

Lélia González (2018), ao abordar os apagamentos racistas operados pelo discurso que se oficializou na sociedade brasileira, delimita duas noções distintas: a consciência e a memória. Para ela, a consciência é o lugar do discurso ideológico, do saber oficial, da verdade afirmada como tal. Já a memória é o que escapa a ela, a história que se torna ficção, que emerge das brechas – a verdade das pessoas racializadas que se tentou ocultar. Por tratar o discurso oficial sobre o popular, este trabalho aborda, portanto, uma consciência que é inerentemente racializada, para tentar contrapô-la à memória, ou à produção artística e teórica contemporâneas. O que se evidencia é que o popular se erige em coordenação direta com o mito de uma miscigenação pacífica, que o transforma ainda mais em discurso irreal.

A partir disso, pretende-se pensar qual o lugar que a arte popular pode ocupar hoje, e como esse conceito pode servir, como dito anteriormente, para a inserção de narrativas diversas na história da arte.

Antes de definir como o conceito pode ser observado nesta Tese, é importante identificar o lugar de enunciação do qual ela parte. O primeiro reconhecimento é o de que o contexto aqui estudado tem como centro as instituições, o que não significa uma defesa de que os saberes ditos populares devam se inserir na academia e nos museus e se distanciar de seu lugar de origem,

ou de que uma justiça epistêmica se daria apenas a partir de políticas públicas de acesso aos espaços estatais. Ora, iniciativas populares, em sua própria definição, partem de locais e formas não consagrados, e sua permanência e valorização são inquestionáveis. O que proponho, portanto, é uma atuação paralela, de ocupação dos espaços de poder, que deseja abalar as estruturas do que já é conhecido e consolidado. Isso diz também do próprio lugar desta Tese: parto do meu espaço de formação para tentar modificá-lo, acreditando que a narrativa aqui presente seja capaz de se somar a outras e contribuir para uma pluralidade de histórias da arte dentro do campo acadêmico.

Com isso em vista, questões éticas também surgem e se entrelaçam neste texto. Diante do risco de que meu próprio discurso esbarre em lugares comuns ou fomenta exotismos, busquei uma bibliografia que apontasse formas de abordar a outridade¹ a partir de alguns eixos, todos eles interdisciplinares. De fato, as referências utilizadas passam por assuntos da história, da sociologia, da museologia, da crítica, para além da história da arte. Espera-se, com isso, que o popular se torne conceito em movimento e se distancie de qualquer definição que possa ser dogmática.

A própria estrutura da tese também buscou refletir essa intenção: trata-se de seis ensaios que se complementam, mas podem ser encarados também como textos independentes, convites para um aprofundamento das questões levantadas. A soma deles almeja criar um panorama que sistematize as contribuições teóricas sobre o popular, especialmente na história brasileira, mas que não se compreendem como esforço totalizador do assunto.

Tais análises teóricas são, ainda, entrecortadas (ou alinhavadas) por uma espécie de ensaio visual, que não só procura observar a dimensão material dos argumentos apresentados, mas também estudar a arte popular a partir de seu confronto. Trata-se de uma composição de imagens que refletem sobre a realidade em que essas obras se inserem, propondo uma mirada que as flagre nelas mesmas e busque uma estética-utopia não canônica, que põe em xeque pré-conceitos como

¹ Utilizo outridade como um termo deliberadamente alternativo à alteridade, que foi durante muito tempo a maneira positiva pela qual o Ocidente se posicionou frente ao diferente, em oposições binárias como a de sujeito-objeto.

a inocência, o saber autodidata e o regionalismo com os quais o popular tendeu a ser percebido ao longo da história.

Ao explorar essa dimensão material de um problema historicamente em aberto, a elaboração desse repertório retira o trabalho de um debate meramente conceitual, ao mesmo tempo em que evidencia o quanto a conceituação do que seria uma “arte popular” se aproxima de uma tarefa impossível, caso encarada como estanque. A escolha das obras é inerente ao percurso de pesquisa: são trabalhos com os quais me deparei ao longo dos estudos que dão origem à esta tese e que, a meu ver, sintetizam também a relação proposta no título, entre popular e contemporâneo.

Cabe dizer que a leitura do texto não pretende explicar tais escolhas, mas estimular a mediação das imagens que o atravessam. É, portanto, uma escolha deste trabalho relegar ao leitor as associações entre texto e imagem a partir de seu próprio ponto de vista e de sua bagagem, motivo pelo qual são trazidas apenas informações sucintas sobre cada uma das obras.

O primeiro ensaio, *Tornar público, tornar comum: popular como classe e como cultura* busca localizar o problema do popular em conceitos que se relacionam diretamente com ele e, de certa forma, o antecedem. O viés de classe foi fundamental para que a cultura dos trabalhadores se tornasse elemento de análise, assim como as mudanças pelas quais a perspectiva de cultura passa vão também transformar a mirada sobre as narrativas não hegemônicas. Recorro, neste texto, à história social inglesa, principalmente às ideias de Edward Thompson, referenciais por incluírem a classe trabalhadora na análise da sociedade britânica que até então era analisada somente de acordo com a estrutura erudita. Sua visão inverte a lógica verticalizada, de cima para baixo, e coloca os trabalhadores como protagonistas, e não mais como meros receptores passivos de sua condição. A análise passa também por autores franceses como Michel de Certeau e Roger Chartier, que, cada um à sua maneira, estruturam uma história cultural, partindo do estudo da vida cotidiana e das pessoas comuns para compreender a sociedade e suas relações. Nesse momento, tanto o popular como a própria noção de cultura devem levar em consideração a expressão de classe como parte fundamental da análise. É preciso dizer que, embora esses autores não tenham como campo de estudo as artes visuais, a centralidade nas expressões culturais das classes subalternizadas me parece providencial para entender como as análises sobre o popular e suas manifestações se estruturam no

campo das humanidades como um todo, ainda que particularidades possam ser observadas a partir de cada expressão artística.

Ainda nesse ensaio, abordo os estudos culturais, especialmente com Stuart Hall e Raymond Williams, entre outros. Essa disciplina ajuda a entender como a cultura popular e a de massas – e suas próprias segmentações – se relacionam com a cultura tida como erudita. Tal panorama, embora concentre-se sobretudo na história social europeia, serve, todavia, de ponto de partida para entender como o conceito de popular foi forjado, solicitando uma indagação das semelhanças e diferenças ao se abordar o caso brasileiro, mas, principalmente, levantando a questão de como seu uso funciona como um apagamento de histórias e pessoas subalternizadas, uma posição contrária à sua própria definição. Nesse sentido, parto de uma sugestão de Bourdieu:

Todavia construir um objeto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum, quer dizer, com representações partilhadas por todos, quer se trate dos simples lugares-comuns da existência vulgar, quer se trate das representações oficiais, frequentemente inscritas nas instituições, logo, ao mesmo tempo na objetividade das organizações sociais e nos cérebros (Bourdieu, 2012, p.34).

Como se vê, o objeto de estudo, aqui, é a própria definição de arte popular, cujo uso ainda é corrente. Questionar o seu uso no senso comum é um trabalho que acredito que deva ser reiterado, para que se torne cada vez mais historicizado e possibilite questionamentos.

Enquanto esse primeiro ensaio desenha uma visão crítica do popular, mas ainda dentro do cânone da teoria ocidental, no segundo texto procuro complementá-lo com uma abordagem decolonial. Intitulado *Decolonialidade: posse da terra, posse da epistemologia*, o segundo ensaio pretende trazer contribuições principalmente dos autores do grupo Modernidade/Colonialidade, com o cuidado de que, como o título sugere, as reflexões não sigam apenas um caminho teórico, mas se preocupem com a mudança da realidade das pessoas minorizadas. Isso porque, se a colonialidade se consolida como um regime de pensamento, seus efeitos perversos atuam na produção e reprodução dos modos de vida e de conhecimento. Para os autores referidos no ensaio, em sua maior parte latino-americanos, há uma

cisão fundamental, da modernidade/colonialidade, que estrutura outras diferenças que se alimentam mutuamente. “Nós” e “eles”, “eruditos” e “populares”, “civilizados” e “primitivos” são alguns desses binarismos que nos levam a pensar sobre os interesses desta Tese. Nesse momento do trabalho, trago autores brasileiros, tais como Jota Mombaça e Antonio Bispo, que não apenas teorizam sobre a realidade brasileira, mas também atuam como um contraponto à decolonialidade, cujo sentido muitas vezes foi esvaziado por apropriações e usos pouco críticos.

Outras identidades: o popular e o nacional é o terceiro ensaio desta Tese, configurando-se como um eixo central para o desenvolvimento da pergunta da pesquisa, a saber: é possível falar em arte popular brasileira contemporânea? A análise, aqui, é majoritariamente histórica, e busca recorrer a momentos em que o popular foi articulado às narrativas de constituição de uma identidade nacional, parte fundamental da criação do mito da nação. Nesses momentos, apesar de o popular passar por apropriações de distintas ordens, parece-me que ele se engessou em uma perspectiva moderna ou tradicional, portanto referida ao passado, cuja existência já teria se dado e quando muito mereceria apenas um resgate, e não uma atuação no presente. Seu uso traz pré-concepções inerentes e recorrentes, como a ingenuidade, o anonimato, que se transforma em ente coletivo, a idealização, além de outros elementos apaziguadores de diferenças e conflitos. A partir de exemplos, sugiro hipóteses a respeito de como e porque o uso do popular no contexto contemporâneo cessa de ser usual, e, da mesma forma, sobre como sua distância se torna cada vez mais mítica em oposição à realidade. Apesar de traçar um panorama que começa no início do século XX, tal retomada não pretende exaurir a questão, mas apontar alguns períodos em que a forma de encarar o popular mudou ou se apresentou por meio de novas relações, afinal é exatamente dentro deste longo período que se produzem as recorrências e retomadas conceituais que nos chegaram ainda nos dias hoje.

A análise histórica segue em *O corpo-patrimônio não basta: materialidade, imaterialidade e contemporaneidade*, o quarto ensaio desta Tese. A perspectiva do ensaio, apesar de também se relacionar intimamente com o problema da nacionalidade, tem como objeto de estudo as políticas públicas e a conformação de um patrimônio que se torna imaterial, principalmente a partir dos anos de 1980, quando do processo de redemocratização. É a partir deste momento que a

participação popular, seja através dos movimentos sociais, seja através da ideia de participação do público que frui uma obra de arte que se expande da tela, torna-se fundamental. A discussão pública de obras como as de Hélio Oiticica tornam-se bons exemplos de como a contemporaneidade se relaciona com o popular, ao mesmo tempo em que ele se mantém como patrimônio de um passado a ser resgatado pelo Estado.

Em *Insubordinado o arquivo: apropriações a partir do circuito de arte*, capítulo subsequente, evoco a concepção de museu imaginário de Malraux (2011) para compreender como imaginários podem ser forjados, para bem e para mal, dentro das instituições da arte. Somados à proposta de decolonialidade do museu de Vergés (2023), que trará como a universalidade da arte se baseia em espólios e expropriações, utilizarei alguns exemplos da realidade brasileira, que podem provocar reflexões sobre as possibilidades comunicativas e questionadoras do popular na imaginação museal. Eles serão apenas um caminho aberto para que o olhar esteja atento a outros muitos exemplos que ficaram de fora desta Tese.

O popular inserido no circuito institucional, seja o do museu ou da política pública, também levanta uma questão paralela: por mais que ocorra tal inserção, é preciso indagar até que ponto ela é acompanhada de outros referenciais metodológicos e teóricos populares, ou em que medida o que se opera é apenas uma transposição dos mesmos modelos canônicos. Parte-se da suspeita de que tal maneira de inserção tende a gerar uma espécie de mediação desconectada, o que já havia sido levantado em minha pesquisa de mestrado, a partir do estudo de caso da circulação do artista Nhô Caboclo, falecido na década de 1970. Suas obras, dispersas em acervos públicos e privados, possuíam, para mim, forte potencial crítico, leituras que não encontrei em nenhum dos materiais complementares de análise, fossem catálogos ou biografias. Sua personalidade, tida como excêntrica, no entanto, era comumente evocada.

Figura 1 -- Equilibrista
Nhô Caboclo, sem data



Fonte: Passeau, 2019

O foco na biografia do artista ou em uma análise etnográfica informou também outras categorias que abordaram a arte não erudita ao longo da história: o *primitivismo*, que pode ser considerado como a história do povo, em uma linha do tempo de progresso da humanidade; a *arte naïf*, que como o nome sugere, tem como enfoque a inocência do povo e do criador que dele emerge e que a ele retrata; o *folclore*, que pesquisa o ensinamento que o povo pode trazer à sociedade; ou a *arte brüt*, que usa o inconsciente como justificativa do imaginário do povo (Passeau, 2019). Essas definições aparecerão ao longo deste trabalho, de forma comparativa e complementar ao conceito de popular, que acabou se perpetuando como alternativa para a minha Tese após o questionamento das opções anteriores, que me pareceram demasiado localizadas num campo de discussão.

Essa ausência de outros referenciais também inspira o último ensaio desta Tese, já que a “genialidade” do artista, forjada ainda no Renascimento, será especialmente absorvida na ideia de popular. Seu suposto “autodidatismo” não deixa de ser uma reabilitação da “genialidade” esperada de todo artista, mas agora em outros moldes. Em *Autodidata não existe*, então, abordo o popular como uma questão indissociável à educação, no sentido de processo de formação do artista. A perspectiva de que seja aquele cujo aprendizado se deu de forma espontânea, embora corrente, é necessariamente elitista, por desconsiderar os aprendizados familiares ou da relação de mestre e aprendiz como espaço formador. Ao mesmo tempo, o estudo da cultura popular, tal como idealizado pelo folclore – como ficará claro mais adiante – traz intrinsecamente o desejo de consolidação de uma disciplina, que prevê atuação tanto no ensino básico quanto no superior. A visão mais progressista, que se desenha a partir dos anos 1960, também passa a considerar como parte da função da cultura popular o aprendizado, promovendo inclusive mutirões de alfabetização como uma de suas premissas, além de uma função pedagógica de letramento político. Estudar o popular será, naquele momento, passar pela educação em diversos vieses, o que inclui o intuito de redefinir o sentido de popular na academia e em sala de aula, como explicitado no início da introdução.

O que a leitura dos seis ensaios explicita, portanto, é o distanciamento que a arte popular vai estabelecendo com a realidade e se tornando cada vez mais mítica, habitante de um mundo passado e idealizado que não pode ser alterado, já que é

apenas discurso. Para o “popular” é criado um ambiente fictício, que remete à esfera rural, oposta às expressões do contexto urbano. É notável que tal processo seja paralelo ao esvaziamento do conceito de espaço público, uma vez que, com o crescimento das grandes metrópoles globais, a dicção popular vai desaparecendo ou dando lugar a uma outra categoria de análise que passa a ser referenciada como arte urbana. Sob esse epíteto passam a se enquadrar, por exemplo, as pixações, forma de expressão que pode ser utilizada inclusive por movimentos sociais e que, portanto, teria algo de popular em sua essência, mas que não recebe esse nome. De todo modo, a multiplicação de categorias excludentes na situação contemporânea reforça um caráter isolado de avaliação das produções “não eruditas”, enfraquecendo a coletividade e a potência crítica da arte produzida no campo da coletividade.

Por fim, é importante reconhecer as limitações do presente trabalho. Por não falar a partir de um ponto de vista popular, mas sobre ele, há algo que nunca poderá ser dito, e não há a intenção de fazê-lo: um esforço para desvendar ou buscar verdades absolutas sobre as produções que serão aqui estudadas. O que proponho é um olhar que pretende incentivar outros debates. Como abordarei mais adiante, certa opacidade é bem-vinda, o que está de acordo com a perspectiva de Glissant (2008), que denuncia como a transparência é parte de um viés ocidental que almeja ser o depositário de um conhecimento universal e irreversível. O que pretendo é oferecer uma pergunta, ao modelo do Museu Imaginário de Malraux (2011), uma ideia que seja capaz de se movimentar e que evite uma intelectualização excessiva que se distancie da realidade e do pertencimento comuns.

2 Tornar público, tornar comum: popular como classe e como cultura

Grupos oprimidos são frequentemente colocados em uma situação de só serem ouvidos se suas ideias são enquadradas na linguagem que é familiar e confortável para o grupo dominante.
(Collins, 2019, p. 7, tradução nossa)

Neste ensaio, serão articulados os conceitos de “popular”, “cultura popular” e “arte popular” com os de “classe” e “cultura”, a partir da história social e dos estudos culturais. O intuito é evidenciar as ambiguidades presentes na própria definição, que irão acompanhá-la ao longo da história.

Estudar arte e cultura popular não é uma tarefa simples, e boa parte das referências sobre o tema enunciam os desafios que circundam a sua própria definição. Chartier, por exemplo, fala das suas “múltiplas e contraditórias acepções” (1995, p. 179), Rocha aponta para a “longa história de críticas, trocas e disputas entre pesquisadores filiados a abordagens modernas ou tradicionais pela hegemonia da área” (2009, p. 220), Ortiz tem a “impressão que a polêmica oscila entre dois pólos” (1992, p.5), reforçando que a sua discussão é permanente, Thompson (1998, p.16) alerta para termos “cuidado quanto a generalizações como ‘cultura popular’” e Hall confessa: “Tenho quase tanta dificuldade com ‘popular’ quanto tenho com ‘cultura’. Quando colocamos os dois termos juntos, as dificuldades podem se tornar tremendas” (2003, p.247).

Ao contrário de inibir, porém, essa multiplicidade de possibilidades em relação ao popular interessa especialmente a este trabalho. São as disputas ideológicas que fazem com que seu debate seja necessário e seu uso em cada contexto explicitado. Muitas são as formas de esvaziamento do termo, ou de sua apropriação para outros fins. Uma leitura romantizada, por exemplo, serviu para a criação de identidades nacionais unificadas e pacificadas; a exotização dos produtores serviu para que se justificasse a sua inserção nos museus e acervos seguindo a perspectiva da genialidade ocidental. Essas operações serão trabalhadas adiante, em paralelo com a própria conceituação do que arte popular poderia significar no presente trabalho.

A hipótese que orienta ambos os caminhos é a de que é possível utilizar o conceito de arte popular de forma estratégica, para que as produções sejam inseridas em um contexto sócio-histórico e representem a realidade de pessoas subalternizadas e sua existência, inerentemente política. É esse olhar contemporâneo para a arte popular que quero trazer.

Antes disso, porém, é necessário revisitar algumas perspectivas teóricas. Rocha (2009) define o popular como uma região epistemológica privilegiada no interior das Ciências Humanas, que faz fronteira com outros campos de conhecimento. Essa imagem geográfica ou geopolítica de região é interessante, e deixa claro já um dos vieses em que se localiza o popular: no regional. A ele, acrescenta-se também um fator temporal: da tradição. Para delimitar melhor esse ponto de vista, recorro primeiramente a pesquisadores da historiografia europeia,

que buscam uma forma crítica de estudo, como a história social, a história cultural e a sociologia da cultura. Chego, por fim, aos estudos culturais, tanto a partir da Europa quanto da América Latina, uma abordagem que enfatiza a responsabilidade de se estudar a cultura popular de forma séria, como diz bell hooks (2023). Para hooks, há em curso uma canibalização *voyeur* da cultura popular, mas, ainda assim, ela segue sendo um espaço de intervenção e mudança. A crítica cultural, nesse sentido, é um espaço privilegiado para a formação de novas epistemologias. Ela une a perspectiva da educação, da luta e da cultura, três eixos centrais para a presente pesquisa.

O que hooks chama de *voyeur* cultural dialoga com a visão do brasileiro Renato Ortiz (1992), que escolheu estudar a cultura popular a partir da figura do intelectual. Esse viés de pesquisa é interessante por colocar como objeto a mediação e a apropriação a partir das quais temos a documentação do popular, em vez do produtor popular em si. Evidencia, assim, operações de leitura e interpretação que podem, inclusive, trazer significados onde não há evidências deles, sejam radicais ou não.

Ortiz apresenta uma cronologia da abordagem dos intelectuais sobre o popular, que mostra, inclusive, algumas reminiscências dessas práticas. A partir do século XVII surge um tipo de intelectual reformista, fruto da intenção repressiva das Igrejas católica e protestante em relação às manifestações consideradas então hereges, em uma tentativa de educação do povo. O *Tratado das Superstições*, do abade Jean-Baptiste Thiers, de 1679, *Antiquitates vulgares*, de Herni Bourne, de 1725, e *História crítica das práticas supersticiosas que seduziram o povo e intrigaram os sábios*, de Le Brun, de 1702, são exemplos trazidos por Ortiz que trazem os costumes como algo a ser moralizado. Essa repressão dos teólogos vai aos poucos sendo arrefecida, e surge uma nova figura, a do antiquário, que através da prática de colecionar começa a sistematizar o interesse pelo exótico em uma disciplina ainda embrionária, mas que ganha corpo à medida que é aceita pelo meio. John Brand, autor de *Observações Sobre as Antiguidades Populares*, de 1777, seria o exemplo deste momento, segundo Ortiz. Esses colecionadores também passam a se agrupar em clubes – como a *Sociedade dos Antiquários* inglesa – que se multiplicam pela Europa e vão configurando uma tradição de pesquisa. O julgamento dos costumes não é de todo abandonado, e ainda se nota uma visão do gosto

plebeu como menor, em uma diferença entre os bons e os maus – e às vezes perigosos – costumes. Essa moral, no entanto, passa a dizer mais sobre as práticas de vida, ou a cultura, do que a religião por si só. Segundo Thompson (1998), é nesse momento que a cultura de elite se distancia da plebe e estabelece uma relação de reforma e esclarecimento, enquanto a plebe busca formas de resistência. Um exemplo dessa distância residia no próprio discurso do intelectual, segundo Thompson, visto, por exemplo, que Brand pede desculpas no prefácio de seu livro por dar atenção aos hábitos populares. Ele precisa se justificar por dedicar atenção a algo que não seria merecedor, no senso comum da época. Os costumes populares tornam-se remanescentes de um passado que se quer superar e, por isso, Thompson vê a cultura popular como tradicional e rebelde, já que quer conservar seus hábitos frente às mudanças, ao mesmo tempo que se revolta contra a modernidade que as classes superiores querem estabelecer (Thompson, 1998).

Habermas (2003) aborda essa distância crescente no contexto da formação da esfera pública burguesa nos séculos XVII e XVIII. Embora elabore um modelo ideal de esfera pública, ele evidencia que apenas aqueles burgueses letrados poderiam fazer parte dela. Além de excluir mulheres e pessoas racializadas, aqueles que não partilhavam da mesma formação cultural eram também excluídos, como varejistas e artesãos, por exemplo. A esfera pública, no entanto, não deixa de ser vista como universal, o que significa que este grupo seletivo assume a responsabilidade de refletir sobre a sociedade como um todo, validando-se como porta-voz do povo. A burguesia nasce intimamente dependente do poder simbólico e da imagem de consenso, o que faz com que, embora queira se distinguir, não possa eliminar completamente os valores populares de seu discurso.

Há, portanto, um interesse crescente, mas nessa perspectiva do intelectual que aborda algo exótico. Não à toa, uma série de neologismos é utilizada nessa nova disciplina aplicada às tradições populares, como aponta Burke (2010). É no século XVIII que J. G. Herder compila um conjunto de canções, à época transmitidas oralmente, em busca de encontrar o espírito do povo, principalmente alemão. *Volkslieder*, palavra criada para descrever esse conjunto, se alinha ao *Volksgeist* e ao pensamento romântico de que há uma autenticidade possível apenas nas raízes populares. Essa idealização responde à negatividade advinda do progresso e da modernidade da Revolução Industrial em curso. Herder é apenas um dos

representantes desse pensamento e influencia nomes mais conhecidos, como os irmãos Grimm, cujas coletâneas de contos populares tornaram-se amplamente conhecidas e editadas. Darnton (1986) aborda como a transformação das narrativas orais em texto escrito ganha alcance mundial à medida que incluem um caráter moral e educativo que não estava presente nos contextos originais de enunciação, trazendo mais uma camada para o papel dos intelectuais. Não só há um entendimento dos contos e canções populares como “poesias da natureza” (Burke, 2010, p. 22), o que mantém o popular em um passado – parte de uma linha evolutiva –, mas também uma conformação aos valores burgueses.

Mais do que narrativas, então, essas manifestações populares tornam-se mitos. E, a partir daí, podem ser evocadas em um mito maior e fundador de cada Estado-nação, à medida que eles mesmos são construídos. Quem reflete sobre essa engenharia social que se utiliza do nacionalismo é Hobsbawm (1984). O britânico, ao elaborar o conceito de tradição inventada, vai reforçar que elas não precisam ser antigas ou pertencer ao passado nacional, apenas parecer que são parte dele. Há mecanismos que criam tradições e fomentam a sua imutabilidade e coesão social, como, por exemplo, o ritual. A partir da repetição das tradições, elas se consolidam não só na nação, mas no cotidiano de cada indivíduo, em seus valores e normas de comportamento, tendo também um caráter de controle. A tradição se transforma em hábito não pragmático: a peruca do juiz, por exemplo, em oposição ao capacete de moto. Não é difícil transpor essa lógica para outras realidades, mesmo em ocasiões como o carnaval ou a festa junina brasileiros, que serão abordados mais adiante. Também fica claro como o folclore torna-se elemento importante para a invenção da tradição, por trazer o caráter de passado aliado ao elemento de magia e fantasia, fundamentais para o ritualismo.

Arte e cultura são, para Hobsbawm, lugares privilegiados para entender problemas históricos e sociais, tanto na observação dessas tradições quanto nos costumes, conceito oposto para ele, que faria referência aos hábitos populares em sua forma orgânica e mutável, não institucional.

Figura 2 -- Ateliê do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC)



Fonte: O., [20--]

Podemos aliar esse pensamento ao de Anderson (2008), para quem uma nação é uma comunidade imaginada. Ele dá peso ao papel da cultura nessa imaginação coletiva, que atua na criação de laços de pertencimento. Não à toa, existe a criação de uma comunidade, não apenas uma nação, se compararmos com Hobsbawm. Anderson também reforça como o pertencimento a uma comunidade posiciona um “nós” e um “eles”, ou seja, a definição como parte de uma comunidade também atua de forma negativa, a partir do distanciamento de quem não faria parte dela. Ele nos ajuda, então, a entender cisões na institucionalidade, que se pretende única, mas, por vezes, é composta de visões diferentes de uma mesma nacionalidade. Historicamente observamos nacionalidades distintas evocadas no contexto brasileiro, por exemplo, que dividem a mesma temporalidade. O conceito de comunidades aliado ao de tradições inventadas, portanto, pode ser útil para entender a sua atuação e relação, que serão elaboradas no capítulo três. Embora o intuito seja observar a realidade brasileira, a conceituação nesse momento histórico europeu nos ajuda a compreender como surge a necessidade de nação e como ela se aplica posteriormente em nosso contexto colonial. Se as sociedades europeias governadas pela nobreza não tinham a necessidade de uma nação, segundo Vianna (2002), já que os vínculos estavam centrados na hereditariedade, a cultura nacional se estabelece quando a heterogeneidade surge como um problema para a classe dominante emergente – a burguesia – ela mesma também heterogênea. O que se opera, então, são duas diferentes nacionalidades. Segundo Burke, o povo, ou o grupo de “eles” era, portanto:

descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade) (Burke, 2010, p. 33)

No extremo oposto, firmava-se a burguesia, classe sem história, que a cria e a supera ao mesmo tempo. Em um território que quer se estabelecer depois de um período colonial, surge mais um problema: lidar com a diversidade que surge não só da sua própria nacionalidade, mas também do colonizador.

Esse estudo do popular que serve ao nacional forma, segundo Ortiz (1992), um intelectual que é romântico e que elabora uma nova forma de abordar o exótico.

O antiquário já o fazia, mas com um interesse de coleção. Os românticos, agora, passam a ter uma intenção de sistematizar o conhecimento, em linha com a valorização da ciência positivista que os diferencia, a burguesia, do próprio povo. O camponês é primitivo, não tocado pela educação, que se torna objeto de pesquisa.

Não há, ainda, uma metodologia de pesquisa organizada, para Ortiz, mas sinais do desejo dessa profissionalização. É então no século XIX que o termo “folclore” é cunhado pelo inglês William John Thoms, em correspondência à revista *Athenaeum* em 1846 (Abreu, 2003) e o livro *Cultura Primitiva*, de 1871, assinado por Edward Burnett Tylor, uma grande referência da época. Burke concorda que o primitivismo foi o guia dos folcloristas e enfoca a homogeneidade temporal e cultural que se estabelece. Diz ele: “em suma, a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados” (Burke, 2010, p. 38). As fronteiras entre povo e elite estavam cada vez mais demarcadas.

Há um ponto, no entanto, que não se encontrava em nenhuma dessas categorias homogeneizantes e que parecia não fazer parte da nação: os setores marginalizados das cidades. O povo era formado pela população rural, que merece ser salva (pelo intelectual burguês, é claro) de seu desaparecimento frente à modernização dos Estados-nação que se industrializam. Mas a cultura urbana e proletária que surge nesse bojo, tida como perigosa e um problema ao desenvolvimento da sociedade, ou ao menos da classe dirigente, não é parte da equação. O povo que interessa é aquele passado, que, justamente por essa distância temporal inventada, permanece estático, sem oferecer riscos (Burke, 2010; Certeau, 2005). Aliado ao folclore, então, há o recurso ao purismo, que faz com que os camponeses sejam tipificados como povo para representarem um grupo mais geral a partir do seu ideal. Não há o estudo das particularidades e das estratificações sociais, mas a utilização de um mito que exclui das pesquisas e da história nacional boa parte de sua composição.

Figura 3: Três Marias
Larissa de Souza, 2022



Fonte: SOUZA, 2022

São duas culturas isoladas, que não se influenciam, mas cujo trânsito é parte de um privilégio: enquanto a cultura popular poderia, e até deveria, ser frequentada pela burguesia, a cultura erudita exigia um conhecimento que só aqueles “educados” poderiam acessar.

O intelectual folclórico, assim, une elementos do romântico, do antiquário e do reformista, criando uma noção de povo, de nação e mesmo de cultura que considera seus próprios interesses e os projeta como universais.

Na história social inglesa, para além das contribuições de Eric Hobsbawm no contexto das revoluções operárias dos séculos XVIII e XIX, é importante mencionar E. P. Thompson e seus estudos sobre classe e cultura. Thompson diz que pobres e fidalgos foram categorias criadas pela nobreza rural inglesa no século XVIII, a *gentry*, que se colocava como a classe que sustentava as demais, e não o contrário. A história era narrada a partir de cima, por esta classe que detinha não só o discurso, mas os documentos tidos como oficiais. Thompson (2001) oferece uma inversão nessa lógica a partir da observação dos costumes, algo que a história econômica não dava conta, e faz isso a partir do folclore. Ele subverte, no entanto, ambas as influências: a folclórica, com seu interesse classificatório antiquado, e a marxista ortodoxa, que prioriza o econômico isoladamente, principalmente a partir da noção de *hegemonia* proposta por Antonio Gramsci².

Segundo Thompson, os historiadores colocam o século XVIII europeu como o momento de declínio dos costumes, a partir da pressão da Reforma. É essa postura que corrobora com o folclore como estudo do passado, ou seja, das sobrevivências de uma cultura que tende a desaparecer e que se distancia da cultura patricia. No século seguinte, como já apontado, os empregadores passam a temer ainda mais a cultura popular, o que faz com que seja fundamental ver essa distinção em termos de classe. O próprio termo “cultura” se configura, assim, como um marcador que “pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto” (Thompson, 1998, p. 17). Cultura como

² Segundo o Dicionário de Política de Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), a noção marxista de Hegemonia que Gramsci propõe a vê como uma direção moral e/ou intelectual que a classe dominante legitima como consenso. Para o italiano, ela é fundamental tanto no exercício da supremacia, quanto um pré-requisito para a classe revolucionária. Em uma sociedade de classes, portanto, a hegemonia atua na construção do Estado e na conquista do mesmo, sempre presente.

consenso é algo danoso e irreal, e impede de olhar a complexidade social e cotidiana. O que Thompson propõe, então, é olhar as sobrevivências não como o passado folclorista, mas como bandeiras de luta por costumes e direitos, disputas de poder que envolvem questões de classe, gênero e raça.

Figura 4 -- Memória Ancestral
Aline Mararú, 2024



Fonte: MARARÚ, 2024

Algo parecido se dá quando olhamos a hegemonia como algo abrangente, segundo ele. No século XVIII, por exemplo, a hegemonia da Igreja era decadente, e a da escola e dos meios de comunicação em massa ainda não havia surgido. A *gentry* tinha quatro meios de controle: influência, terror da lei, favores e simbolismo (Thompson, 1998). Esse sistema era um conjunto de relações de equilíbrio, um convívio, e não uma hegemonia capaz de impor uma única visão de mundo. O controle paternalista sobre o trabalhador, segundo Thompson, começava a ser desfeito e se transformava em negociação, ainda sem a disciplina do trabalho fabril. Havia a atividade sindical, por meio de solidariedades de ofício. Embora não fosse ainda uma cultura de classe revolucionária, era uma ação popular, proveniente do anonimato da multidão, que realizava motins e, de certa forma, um contrateatro dos modos de vida da nobreza. Esses movimentos populares não exigiam só direitos econômicos, mas também civis, o que leva Thompson a criticar a divisão teórica entre a base econômica e a superestrutura cultural marxista. Diz ele:

Classe, na tradição marxista, é (ou deve ser) uma categoria histórica descritiva de pessoas numa relação no decurso do tempo e das maneiras pelas quais se tornam conscientes de suas relações, como se separam, unem, entram em conflito, formam instituições e transmitem valores de modo classista. Nesse sentido, classe é uma formação tão ‘econômica’ quanto ‘cultural’, é impossível favorecer um aspecto em detrimento de outro, atribuindo-se uma prioridade teórica. (Thompson, 2001, p.260)

Segundo Gomes (2004), a contribuição de Thompson reside exatamente nessa retomada das categorias de classe social e ideologia, mas de forma a permitir a adição de outros elementos à discussão, como questões de gênero, etnia e tradições dos trabalhadores, por exemplo.

Outra abertura é permitida por essa análise: a visão dos atores presentes nos processos, especialmente nos de dominação. Como agentes históricos, os dominados não ocupam apenas uma posição de submissão – algo bastante romântico –, nem são anulados ou mera cópia dos grupos dominantes. Como agentes, os personagens históricos fazem a sua classe. Diz Thompson:

A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus” (Thompson, 1987, p. 10)

A classe, nessa visão, é um fenômeno histórico, não uma estrutura ou categoria fixa, e, portanto, deve estar sempre ancorada em situações reais. Transportar esses conceitos para o caso brasileiro e a história do trabalho daqui, portanto, será fundamental, algo que se dará mais adiante. Desde já, no entanto, é possível pensar nessa construção de cultura como a consciência de classe, não em uma visão ortodoxa, mas como parte de um sistema complexo de valores, ideias, tradições e formas institucionais, seguindo ainda o pensamento de Thompson. Ao passo que a experiência de classe pode ser determinada, a consciência não; um dos piores erros que podemos cometer é encará-la como algo que a classe deveria ter, como forma de emancipação. É uma armadilha fácil: exigir consciência de classe como uma ideia externa, vinda de fora, que se impõe como iluminação.

Por outro lado, ignorar a influência de classe na cultura seria deixar de fora um elemento importante de estudo, que pode denunciar relações de apropriação e circulação, tanto de bens materiais quanto simbólicos. Peter Burke (2010) também considera uma visão de classe em sua definição de cultura popular. Segundo ele, a cultura é um sistema de significados, atitudes e valores partilhados, e as formas simbólicas nas quais eles são expressos. A cultura popular se daria em uma definição negativa, aquela das classes subalternas, inspirado ainda pelas ideias de Gramsci. Na Europa moderna, período que estuda, essas classes englobavam um conjunto diverso, um dos principais problemas da concepção de povo que se desenha no século XVIII a partir dos intelectuais, que ignoravam as relações e modificações sociais, conforme visto. Para ele, o centro da análise deveria estar nas interações entre as culturas, ao contrário da divisão entre elas. Além de as fronteiras serem vagas e ilusórias, a visão a partir das relações propiciaria um estudo mais complexo, e, portanto, mais real, das práticas e grupos. Neste sentido, a análise dos documentos é também fundamental para entender as narrativas e apropriações, não só a pesquisa de campo, por exemplo, que traria a visão dos costumes. O oficial e o cotidiano se interrelacionam.

Outro ponto levantado por Burke é o do suposto desaparecimento dos objetos populares, narrativa que vai se popularizar mesmo antes da Revolução Industrial, como mencionado anteriormente. A ideia de que o tradicional seria minado pelo

crescimento das cidades e da alfabetização faz com que surja o desejo pelo registro das produções que seriam extintas, bem como um fetichismo em relação aos objetos que representariam essa cultura exótica, distante e que vai em breve se tornar passado. O primitivismo cultural se mantém, mas se transforma: passa do interesse e da curiosidade pelo exótico para uma vontade de imitação do povo, atitude que seria também transgressora, uma rebeldia contra a arte canônica e o conceito de civilização iluminista que começa a ser questionado. A estética popular, nesse caso, não é só estudada como objeto, mas apropriada como uma saída do padrão, quase uma contracultura. Não raro, vemos hoje ainda esse uso de elementos periféricos como parte de um desejo de diferenciação e oposição à cultura dominante, apropriações intelectuais e do mercado, que primeiro transforma o exótico em símbolo para depois vendê-lo.

Historiadores franceses como Certeau e Chartier também vão refletir sobre o popular como uma fabricação deliberada da cultura erudita (Domingues, 2011), ou seja, a invenção de uma diferenciação que permite o estudo de um grupo e suas expressões a partir da outridade. Ambos, no entanto, ao contrário de Burke, vão defender que o uso do termo popular não deveria ser feito. Isso porque, para além dos diálogos entre as culturas e suas relações, que tornam impossível a existência de uma cultura isolada, algo já enunciado por Burke (2005), encarar o popular como categoria absoluta seria torná-la ahistórica. É como se a própria cultura popular fosse colocada em uma redoma de museu e passasse a existir nessa mesma forma capturada através dos tempos, sem sua influência ou a interferência das pessoas e grupos que a rodeiam. É fundamental, para os pesquisadores, que o consumo cultural seja considerado também como uma produção de significado e de materialidades, como parte do processo de concepção do próprio objeto ou manifestação artística em si. Uma cestaria indígena em uma feira, em um museu, em um filme ou no cotidiano de determinada etnia adquire significações e funções distintas. Os bens, sejam populares ou não, são sempre apropriados por pessoas, instituições e contextos específicos. Chartier diz:

Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais (1995, p. 184).

Figura 5 -- Sem título
Neia Taiobeiras, sem data



Fonte: Taiobeiras, [20--].

Ele elabora mais o sistema já prefigurado por Thompson, de questionar as correspondências simplistas entre as classes e suas produções, trazendo não apenas a sociedade como um sistema complexo e relacional, mas o contexto social como parte da composição do próprio objeto ou manifestação cultural.

Em linha com o que Burke discutiu sobre o fetichismo de uma cultura em desaparecimento, Certeau fala da morte da cultura popular em um conhecido artigo intitulado “*A Beleza do Morto*” (2005). Segundo ele, essa morte é deliberada: se a cultura popular é vista como parte de um passado, ela não apresenta mais perigo, já que não é parte de uma realidade atual, como já pontuei anteriormente. A meu ver, esse seria mais um dos motivos para falarmos de arte popular contemporânea, para que ela se contextualize histórica e politicamente no momento presente.

Chartier também discorre sobre essa idealização da cultura popular como uma abordagem característica do tema. Para ele, é possível observar dois modelos de estudo, que muitas vezes se alternam na mesma enunciação: ora vemos uma autonomia simbólica, que imagina uma cultura popular isolada, como um campo de ação independente, ora uma dependência da cultura dominante que seria intrínseca à sua existência, como se o popular fosse um registro passivo, resultado da sua dominação (Chartier, 1995). Ambas as formas, nessa alternância entre brilho e ofuscamento, criam um vão entre a norma e o vivido. Observamos, na maior parte das vezes, a cultura popular através dos constrangimentos e convenções que delimitam o que o popular pode pensar, enunciar e fazer, ou seja, suas idealizações, em ambas as formas. Essa imaginação faz com que o popular se torne narrativa, que pode ser utilizada de diversas maneiras. Além disso, ignora as formas como as identidades populares se enunciam e se afirmam, fazendo o uso inclusive dos próprios meios destinados à aniquilá-las (Chartier, 1995).

Outro aspecto muito danoso dessa relação, além dos já abordados anteriormente, é a pretensão de verdade e de uma suposta valorização da cultura popular. Nas palavras de Certeau: “a mais secreta violência do primeiro folclorismo foi ter camuflado a sua violência” (Certeau, 2005, p. 65), algo que poderíamos transpor, na minha visão, para o momento atual. Segundo o historiador, vemos uma ficção de realidade que é o inverso de uma censura, sendo uma integração racionalizada. Uma pergunta pode resumir bem o seu posicionamento: “A cultura

popular existe em outro lugar que não no ato que a suprime?” (Certeau, 2005, p. 80). A narrativa, portanto, assume uma segurança dupla: a de controlar as manifestações tidas como um perigo à ordem e a de se eximir da culpa dessa própria atitude. Muitas vezes isso não se dá nem deliberadamente, mas faz parte da própria cultura acadêmica e de pesquisa que se internaliza nas instituições e pessoas. A todos esses interesses institucionais, devemos ainda somar as questões elaboradas pela mercantilização da arte, da publicidade e do marketing cultural, que articulam, de novas maneiras, as narrativas de docilidade e salvação comentadas. Espero poder abordá-las com mais atenção em momentos futuros do texto, mas, desde já, é importante torná-las parte da situação analisada.

O fato de Certeau e Chartier sugerirem a nulidade do uso da cultura popular enquanto tema não é um consenso. Carlo Ginzburg é um dos que fazem uma crítica a esse posicionamento: não se deve “jogar a criança fora junto com a água da bacia – ou, deixando de lado as metáforas, a cultura popular junto com a documentação que dela nos dá uma imagem mais ou menos deformada” (Ginzburg, 1987, p. 16). Para o italiano, embora a definição intelectual seja paternalista, foi por meio dela que se chegou a conhecer os indivíduos subalternizados. As críticas a esse modelo colonialista e opressor devem ser feitas, bem como a seus métodos – além das teorias homogeneizadoras, partir dos documentos escritos como fonte também não deixa de ser um erro primário. Não se pode, porém, considerar a cultura popular como algo imposto às classes, visto que o poder não é um monopólio do dominante, em linha com tomar a hegemonia como um conceito totalizante. Para ele, então, a solução seria seguir o seu estudo, enunciando as apropriações e usos que são parte inerente da cultura, não só a popular.

Neste caminho, também pode ser interessante mencionar a Escola de Birmingham e figuras como Raymond Williams e Stuart Hall. Segundo Maria Elisa Cevalco, Williams funda a disciplina dos Estudos Culturais nos anos 1950, contexto no qual a palavra cultura abandona o uso corrente no século XIX, aquele oposto à civilização, em uma perspectiva imperialista e folclórica, para designar os modos de vida, em uma linha antropológica (Cevalco, 2003). A publicação das *Interpretações da Cultura*, de Geertz, nos idos de 1970, representa um marco na história da antropologia, denominada por alguns de pós-moderna (Rocha, 2009). Para Williams, no século XVIII, particularmente nos casos alemão e inglês já citados,

cultura significava espírito ou modo de vida global. Ainda segundo o autor, apesar da visão romântica de Herder, ele teria sido o primeiro a usar o termo “culturas”, no plural, contribuindo para o rompimento de uma visão universalista, sinônimo de civilização. Williams coloca que um segundo modo de usar a cultura é a partir da ênfase em uma ordem social global, no seio da qual uma cultura específica se insere, uma visão materialista. Por mais que essas duas visões se mantenham, vai surgindo uma nova forma, que encara a cultura como sistema de significações em que uma dada ordem social é comunicada, vivenciada e estudada; aí se relacionando com os conceitos de ideologia, comunicação de massa e cultura popular.

Antes de aprofundar o pensamento de Williams, é importante lembrar as contribuições que já haviam sido feitas em relação à cultura de massa e à popular. Ainda em 1939, Greenberg (2013) aponta que a vanguarda moderna europeia passa a criticar tanto a política revolucionária quanto a burguesa, buscando uma arte em absoluto. Ao fazer isso, uma arte sobre a arte, acaba distanciando o público que mais lhe interessa, a elite, da qual dependia para o seu próprio sustento. Ao mesmo tempo, surge também uma retaguarda, advinda da urbanização gerada pela Revolução Industrial, que, segundo ele, os alemães chamavam de *kitsch*. Essa arte *kitsch* englobaria todo um mercado de revistas, ilustrações, anúncios, filmes de Hollywood e outras manifestações que, para o pesquisador, têm uma qualidade menor, apropriando-se de elementos da arte genuína, mas os reproduzindo de forma mecânica, suplantando as formas artesanais. Esses produtos alcançariam a massa de pessoas que dispunham, naquele momento, de um acesso ampliado à alfabetização, mas sem o tempo livre burguês. O proletariado, assim, deixa de se interessar pela cultura popular camponesa e tradicional e passa a consumir o *kitsch*, cuja interpretação e acesso seriam, para Greenberg, muito mais simples. Governos autoritários também se utilizariam do *kitsch* para propagar seus valores ideológicos, acreditando que seriam acessíveis para uma grande massa, por sua estética e linguagem, sendo uma ferramenta essencial. Lina Bo Bardi, pesquisadora e colecionadora relevante para a história da arte popular no Brasil, questionará, em seus textos, o emprego político do *kitsch*, alegando que o termo não poderia ser usado como sinônimo na realidade brasileira justamente porque, aqui, não teria esse acordo com o status quo.

Walter Benjamin (2014) também já havia discutido como as técnicas de reprodução poderiam alterar o valor da tradição e da herança cultural, do aqui e do agora da apreciação da obra de arte. Para ele, no entanto, essa ruptura com a aura liberaria a arte de sua função ritual e a permitiria ocupar uma função política. As artes gráficas, a fotografia e o cinema, por exemplo, estruturavam novas formas de recepção que não pressupunham uma massa passiva. Pelo contrário, eram expressões que convidavam a leitura do público, cada vez mais amplo, que poderia, inclusive, recriar a obra. Sua leitura faz com que consideremos a técnica e a percepção como categorias intrínsecas à análise da arte, fugindo de uma perspectiva etérea que pode classificar, por meio de uma suposta qualidade, o que seria ou não passível de valor.

Malraux (2011) concorda com essa ideia positiva sobre a reprodução, visto que ela também permitiria termos acesso à criação artística de forma mais ampla, além de contribuir para o crescimento da autonomia criativa. Para ele, a reprodução não rivaliza com a obra de arte presente, mas apresenta-se como uma nova relação. Pensar sobre a reprodução como elemento que convida à participação também traz novas reflexões sobre o conceito de popular, em dois aspectos. Primeiramente, a diferenciação entre arte e artesanato deixa de fazer sentido no sentido comum de que o artesanato é visto como menor pelo seu caráter comercial, cuja reprodução para a venda elimina seus valores artísticos. A reprodução artesanal, assim, traria novas relações para o objeto e poderia ser, inclusive, o desejo do artista, não algo que o diminuiria. Em segundo lugar, a reprodução como parte do que seria popular nos faz pensar nas tecnologias como formas de saber e de fazer, que podem ser utilizadas à medida que os criadores queiram, sem que o tecnológico desconfigure o que seria o popular, comumente ligado ao fazer tradicional e artesanal.

Williams, então, embora não cite Greenberg ou Benjamin, também reflete sobre ideologia e cultura, afirmando, por exemplo, que a cultura popular da Inglaterra não existe mais tradicionalmente e que, embora seja natural buscar uma cultura alternativa, não é possível encontrá-la no que seria uma cultura proletária. O que cada geração recebe como tradicional seria produto de mais de uma classe em relação (Williams, 2001). O desenvolvimento da ideia de cultura, assim, teria sido uma resposta à ideia burguesa de sociedade e sua pressuposta neutralidade. Os estudos culturais se formam como uma sociologia que une as duas perspectivas

anteriores. Para Williams, o sociólogo ou historiador cultural não estudam uma ideologia ou uma cultura, mas aqueles modos de ser e obras dinâmicas e concretas em que não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais. A sociologia da cultura deve se preocupar com as instituições e formações da produção cultural, com as relações sociais de seus meios específicos de produção e com os modos pelos quais, dentro da vida social, a cultura e a produção cultural são socialmente identificadas e discriminadas. Também, com a reprodução social e cultural, problemas gerais e específicos de organização cultural.

Stuart Hall concorda com Williams em relação à impossibilidade de coesão na definição de um grupo ou de uma cultura popular, bem como de uma tradição. Para que as classes populares possam servir como forma de contestação social, os pesquisadores devem parar de observá-las a partir dos dois pólos intercambiáveis já abordados: o do total encapsulamento ou o da autonomia absoluta, ou seja, o da dominação passiva ou do purismo essencialista, mecanismos que colocam os grupos populares como inocentes, ingênuos. A definição de cultura popular do pesquisador jamaicano quer ser menos descritiva: “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (Hall, 2003, p. 257). Tal abordagem pode ser interessante, pois iguala as condições sociais e materiais, fugindo de uma economia política naturalizada e, ao mesmo tempo, apontando para a origem dessas práticas nos grupos populares, pressupondo que elas não são estanques a esse pertencimento. Os circuitos de apropriação e consumo são, nesse sentido, parte fundamental do processo.

O estudo da cultura popular seria, ao mesmo tempo, o estudo da história do trabalho, suas instituições e relações. Não seria possível falar da imprensa da classe trabalhadora, por exemplo, sem mencionar a imprensa liberal da classe média do século XIX, que, num estilo democrático, organiza a comunicação para a população subalterna, ou da monopolização das indústrias culturais por trás das revoluções tecnológicas. Mesmo não operando em telas em branco – uma visão inocente das pessoas como consumidoras de cultura – as indústrias culturais têm o poder de remodelar o que representam, seja uma ideia de nação, de desejo ou de autoimagem. Nas palavras de Hall: “A dominação cultural tem efeitos concretos –

mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes” (Hall, 2003, p. 255). Assim, a cultura popular é a dialética da luta cultural, um campo de batalha permanente. Daí a necessidade de documentá-lo sempre, para que a luta não seja apagada em favor de uma narrativa dominante e inequívoca.

A documentação também atua em favor de uma análise mais justa das apropriações e permanências ao longo do tempo, que contribuem para a própria noção de uma cultura viva. Hall diz sobre os símbolos já dados como mortos, supostas quinquilharias, as quais são reutilizadas hoje, principalmente pelos mais jovens, que se enfeitam com os toucadores do passado. As convivências e ressignificações, nessa leitura, não são negativas, muito pelo contrário, e fazem conviver temporalidades e culturas para a criação de novas propostas.

Esse pensamento pode ser aplicado em qualquer contexto histórico ou social. Na Espanha do século XVIII, por exemplo, os círculos aristocráticos passaram a valorizar as festividades populares, ou mesmo as formas de se vestir e comportar dos *majos* e *majas*, jovens de condição social mais baixa, retratados por pintores como Francisco de Goya, ele mesmo oriundo de um contexto popular, mas pintor da corte (Todorov, 2014). Jean-Antoine Watteau já havia introduzido também o teatro popular e a *commedia dell'arte* em seus quadros, mostrando que suas festas galantes tinham elementos populares e aristocráticos misturados em suas cenas idealizadas. Nesse momento, o popular surge então como problema a ser resolvido, visto que não é mais real, mas uma representação. O que o circuito absorve, então, é uma ideia, falseando a inserção das populações minorizadas nessa narrativa. Nesse sentido, ao mesmo tempo que se desenha em oposição ao moderno – ou seja, é tradicional ou rural – o popular é intrinsecamente um problema moderno, por ele criado. Uma obra do próprio Watteau pode sintetizar o argumento: em *Os Comediantes Italianos* (c. 1720), por exemplo, o pierrot que ele transporta do contexto popular para o quadro parece não ter expressão, principalmente se comparado com os outros atores que compõem a cena. É uma representação de classe que é, na verdade, irrepresentável. A apatia o coloca como marionete no centro da composição.

Tal dinamismo, através da análise a partir da luta de classes, evidencia ainda, para Hall, que não há uma classe proletária única, mas uma aliança de forças subalternizadas, populares, que fariam uma oposição à “cultura do bloco do poder”

(Hall, 2003, p. 262). Não há, portanto, uma massa homogênea, mas uma articulação e união de forças entre diversos grupos. Ao mesmo tempo em que o bloco do poder pode institucionalizar e desinstitucionalizar a cultura popular de acordo com seus interesses, a partir de sua apropriação e elaboração mediada pelas instituições de ensino, comunicação e repressão, os grupos oprimidos podem se constituir enquanto força popular através da luta política e cultural. A isso, soma-se também a classe média, que, na busca por sua própria representação, também interage nesse jogo de relações.

As categorias ideológicas, portanto, não são correspondências simples entre classe e ideologia, mas, segundo Hall, “nos posicionam em relação ao relato do processo conforme este é retratado no discurso” (Hall, 2003, p. 285). Ou seja, elas nos ajudam a observar de onde parte o relato e quais relações podem se estabelecer a partir dele, considerando o circuito de produção e consumo capitalista. A ideologia não é fixa, mas é terreno de lutas. Nem sempre, por exemplo, as classes populares serão o local da reforma, como pode se supor, à primeira vista. Conforme abordado anteriormente, boa parte de sua resistência está no direito à manutenção de seus saberes e fazeres frente à modernização homogeneizante. Ao mesmo tempo, esses movimentos de resistência não podem ser encarados como um tradicionalismo conservador – resistir ao capitalismo agrário ou, depois, ao industrial, privilegiando os modos de produção e cultura tradicionais, não seria um sinônimo simples de conservadorismo ideológico. O historiador brasileiro Sidney Chalhoub (2012) observa essa dualidade entre resistência e inovação no contexto carioca da *belle époque*, no início do século XX, reforçando que, por mais que as classes subalternas advogassem por uma manutenção de seus costumes, como as alianças informais no trabalho ou a lógica do lar, o faziam como uma resistência à imposição de uma moral burguesa, que via suas relações tradicionais como perigosas.

A hegemonia, assim, também para Hall, é um momento historicamente específico e temporário. O bloco histórico do poder depende de um elevado grau de consentimento popular, que pode ser conquistado através das instituições da sociedade civil, além do próprio Estado. A comunicação em massa e a própria noção de massa, em oposição ao popular, são estratégias de disciplina e vigilância que Chauí (1980) já havia apontado, referindo-se ainda à Michel Foucault. Em momentos de vontade coletiva, segundo Hall, como aqueles em que se busca uma

unidade nacional-popular, esse consenso se torna mais possível. No capítulo três, abordarei como a comunicação em massa no caso brasileiro, bem como a criminalização de manifestações ao mesmo tempo em que ocorre seu reconhecimento como patrimônio, contribuem para esse estabelecimento do consenso. Desde já, no entanto, é importante considerar que o sujeito ideológico de classe não está dado, mas é construído a partir das ideias disseminadas. Nesse sentido, seguir na luta para o amplo alcance de um conhecimento dissidente e marginal me parece fundamental para fomentar as tensões já dadas em um sentido criativo, prático e político. Hall diz:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (Hall, 2003, p. 338).

Apesar de parecer otimista neste trecho, o pesquisador não deixa de reconhecer que a abertura e as políticas culturais sofrem influências mercadológicas e cooptações do popular/marginal pelo próprio sistema dominante. Ele segue:

Reconheço que os espaços conquistados para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo” não adianta.” (Hall, 2003, p. 339)

Figura 6 -- Sem título
Bordadeiras do Curtume, 2022



Fonte: Curtume, 2022

Assim, me parece que seu posicionamento, mesmo que reconheça com um olhar crítico as limitações das conquistas obtidas, aponta em uma direção de valorização das mudanças e do terreno da cultura popular como espaço de transformação. Esse otimismo é necessário para que possamos encarar a cultura popular como categoria estratégica, ou seja, apropriá-la enquanto posição de enunciação que aponte para visões menos elitistas ou estereotipadas da sociedade. É o que também defende Jesus Martín-Barbero (2014). Para ele, há um pessimismo cultural incentivado, recentemente, por um determinismo tecnológico. Por mais que o lado perverso do sistema capitalista global deva ser considerado, é importante vislumbrar as possibilidades de uma revanche cultural. Se há uma nova institucionalidade cultural, que reconfigura a relação da cultura com o Estado-nação, há um espaço para uma reinstitucionalização feita com cidadania e protagonismo das comunidades locais. Para ele, a interculturalidade pode se beneficiar das tecnologias em nível global, visto que a comunicação é parte fundamental das memórias culturais múltiplas em relação. Seria a partir dessa rede de comunicação que políticas públicas que favorecem a diversidade poderiam ser desenhadas.

Martín-Barbero se apoia também no pensamento de Néstor García Canclini, um dos expoentes dos estudos culturais na América Latina, que conceitua a cultura híbrida. Para Canclini, a hibridação diz respeito aos processos socioculturais “nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2015, p. 19). Ou seja, o objeto ou manifestação cultural não existe de forma pura, mas torna-se algo novo a partir das apropriações feitas. Se observamos o processo, portanto, e as relações sociais que emergem a partir dele, seria impossível considerar uma obra de arte como ela é, mas sim como ela está. Alessandra Simões Paiva, em seu livro *A virada decolonial na arte brasileira* (2022), alerta para o risco de considerar a hibridação como uma cooptação de narrativas periféricas pelo mercado. Diz ela: “Afinal, cooptar o que pulsa é uma lei básica do capitalismo; as fronteiras da hibridização e aliciamento no campo cultural são sempre muito tênues” (Paiva, 2022, p. 63). A inserção histórica, portanto, é fundamental para que não haja uma visão otimista dos processos de hibridação.

O antropólogo também estuda como a modernidade europeia definiu a forma como vemos a cultura latino-americana e as manifestações culturais que fogem das suas regras. Para ele, a arte tida como erudita, conceituada a partir da burguesia, tem como centro a primeira etapa do circuito, a de produção, em detrimento da circulação e do consumo. Com essa lógica, estruturou-se o mito de que a criação do artista seria original e, em consequência, esse critério definiria o que é ou não artístico (CANCLINI, 1977). O artista burguês do século XVIII surge, então, para afirmar a própria classe e perpetuar a noção do que tem ou não valor artístico. As técnicas de produção populares passam a ser julgadas a partir dessa referência e, logo, sua distribuição e consumo seguem também regras distintas.

Essa relação também já foi abordada por Ticio Escobar (1987), para quem o próprio conceito de arte foi forjado a partir de um modelo europeu, em um tempo histórico específico. Ao ser proposta/imposta como universal e extratemporal, essa norma fez com que aquilo que se aproximasse de alguma de suas características básicas fosse também considerado arte. Essa consideração, no entanto, não é acompanhada por outros modelos de análise, ou seja, há a desqualificação de elementos dessa arte que não seguem os arquétipos e padrões da dita universal. A arte popular, nesse sentido, por não dissociar arte e conteúdo da maneira esperada pelas dualidades do pensamento ocidental, acaba por ser julgada por apenas um desses elementos, tendo o outro menosprezado, para ficarmos em apenas um exemplo proposto pelo pesquisador.

Para a manutenção do pressuposto de universalidade da arte, há uma manipulação ideológica da cultura dominante, segundo Escobar (1987), que cria o mito da arte, um dos grandes relatos da modernidade. Essas ideias vão ecoar ao longo do trabalho, especialmente no capítulo sobre a decolonialidade que, à sua maneira, retoma o pensamento binário que estrutura as fissuras do século XX.

Canclini também atualiza seu pensamento frente à circulação e o consumo capitalistas contemporâneos, em que a globalização dá uma aparente maior fluidez às concepções polarizadas. Segundo ele “as discriminações tornam a globalização cultural seletiva” (Canclini, 2015, p. 183), ou seja, ela mesma é também um discurso, cuja prática não é vivenciada da mesma maneira pelos grupos subalternizados.

Não à toa, o popular também acaba permanecendo alinhado ao regional, nos discursos vigentes na história da arte. Canclini, em outros momentos, também produziu pensamento relevante sobre as supostas unidades nacionais, em operações que, como já lemos de outras formas, “desestruturam as culturas étnicas, de classe e nacionais e as reorganizam em um sistema unificado de produção simbólica” (Canclini, 1983, p. 17), referindo-se à universalidade pretendida pela nacionalidade. O antropólogo, em seu livro *Culturas Híbridas* (2015), também fala das operações conduzidas por museus para exibirem a produção não acadêmica, como a ritualização histórica e antropológica dos objetos populares, ou seja, a forma como as explicações e cenografias inserem ou justificam a presença daqueles objetos no espaço, e a espiritualização esteticista do patrimônio, que enfoca as características formais das manifestações, sintetizando a sua importância histórica e cultural. Muitas páginas deveriam ser dedicadas a um estudo mais aprofundado do pensamento de Canclini, mas, para o recorte aqui presente, tais considerações já me ajudam a delinear as possibilidades de compreensão sobre a cultura popular. Em suma, citando o antropólogo: “O popular, portanto, não pode designar para nós um conjunto de objetos, mas uma posição e uma ação” (2015, p. 197). O que ele diz é que o popular não pode ser visto como categoria estanque, objeto de museu que serve como linha narrativa que justifica ou classifica determinada produção artística. O popular é uma posição, pois diz de uma forma de ver o mundo que é política, da mesma forma como um movimento popular ou a educação popular se assumem como categoria estratégica, que é gestada pelos interesses do povo. É uma ação, pois pretende mudar a realidade dessas pessoas.

Já o brasileiro Renato Ortiz, embora acredite que não haja a disciplina de Estudos Culturais no Brasil da maneira como ela se consolidou no exterior (2004), reflete sobre a sua característica multidisciplinar para escapar de uma perspectiva acadêmica fordista, muito compartimentada. Segundo ele, há uma particularidade na visão de cultura da América Latina atrelada à criação das identidades nacionais, como vimos antes, que vincula a cultura à política. Só depois, com a globalização, a política cede espaço para o debate sobre o poder, de forma mais ampla. Mesmo com essa mudança, é impossível não notar como cultura e política, no caso brasileiro, tornam-se indissociáveis, mesmo quando falamos de uma cultura que não se declara política ou revolucionária, como em alguns momentos de nossa história.

Sodré (1962) diz que é no campo da política que o termo povo adquire seus contornos mais importantes, embora sua definição seja vaga. Para ele, o povo muda de acordo com o tempo e o lugar, já que as classes sociais, sua base fundante, também não são estanques. Ele vê o período em que escreve, os anos de 1960, como o momento de tomada de consciência e defesa dos interesses do povo, colocando em sua definição o desenvolvimento progressista e revolucionário que é por ele empenhado.

Meneses (2009) também concorda que o campo da cultura é eminentemente político, retomando o conceito da *pólis* grega, ou seja, da gestão do que é público, compartilhada pelos cidadãos, dissociada de uma visão partidária ou institucional. Ela também vai nos ajudar a visualizar uma politização dissociada da função, ou seja, não necessariamente a arte popular tem uma vontade política em sua concepção, mas o marcador “popular”, por advogar algo comum, não escapa de uma manifestação política no sentido dos costumes ou da proposição a partir de baixo.

Martha Abreu, por sua vez, também reforça a presença da expressão “cultura popular” em diversos lugares da sociedade, argumentando que a sua eliminação poderia requerer mais trabalho do que sua defesa. Para ela, há uma posição clara, teórica e política, nessa postura, que daria a possibilidade de enfrentar as homogeneizações pretendidas, por exemplo, pela globalização, reforçando a existência de diferentes significados sociais nas manifestações culturais. A partir dessa visão, então, o popular não mistura identidades diversas em uma mesma categoria, mas reconhece que há uma ampla massa de pessoas subalternizadas que se instrumentaliza, questiona e se “configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e/ou dominante.” (Abreu, 2003, p. 84). Ainda segundo a pesquisadora, só se entende a cultura popular enfrentando-a. Um desses enfrentamentos se daria pela educação, já que a cultura popular seria uma forma de ensinar que a cultura visual brasileira vai muito além das formas institucionais. Esse ponto da educação é fundamental, a meu ver, visto que o conhecimento é parte constituinte do próprio termo. O popular, muitas vezes confundido como autodidata, pode ser aquele que não recebeu a educação formal da arte, nos moldes da academia, e que acaba se tornando sinônimo de alguém que não teria cultura. Buscarei debater mais o assunto no último capítulo.

Por fim, outro aspecto importante nessa busca por uma conceituação da cultura popular é o caráter transgressor, não só do conteúdo, mas da forma. Se os saberes são outros, que não seguem uma linha positivista, há que se ressaltar as particularidades que o caracterizam e que, muitas vezes, a visão romantizada esconde. Segundo Bakhtin (1987), por exemplo, Herder excluiu de sua narrativa, assim como outros românticos, a comicidade das narrativas populares, ao lhes aplicar noções que lhes são alheias, próprias da estética burguesa dos tempos modernos. Assim, há uma mediação tomada como verdade, uma leitura que permite à narrativa popular se inserir na lógica canônica. Deixa-se de lado a observação do contrateatro mencionado por Thompson ou da teatralização do mundo ao revés que propõe Bakhtin, exemplificando os ritos da Idade Média e do Renascimento, como o carnaval. Outras formas de vida, não só de arte, eram interpretadas deliberadamente em oposição à Igreja e ao Estado, e acabam não sendo consideradas.

Contemporaneamente, e especificamente no caso brasileiro, o historiador Antonio Simas defende esse estudo das brechas não institucionais. Para ele, a cultura pode ser entendida como “as formas de nascer, amar, odiar, matar, morrer, cantar, dançar, orar, praguejar, beber, comer, etc” (Simas, 2018, p. 7), ou seja, as formas de sociabilidade que se inserem no contexto real da vida cotidiana, para além do campo das representações. A cultura popular é gestada imanentemente, não no campo ideológico, como se operou a partir do século XVIII.

Assim, a definição que quero propor de cultura popular, a partir dessa revisão bibliográfica, se dá, em primeiro lugar, de forma negativa, ou seja, como aquela gestada a partir de baixo, em oposição à cultura de elite. Essa cultura a partir de baixo é, na realidade, uma relação entre diversos grupos, com distintos interesses e questões, mas que, por terem sido marcados social e historicamente, podem se fortalecer em conjunto para desmistificar as verdades dadas como únicas pelo pensamento dominante. São modos de vida e de conhecimento que podem provocar as estruturas hegemônicas não apenas para conquistar espaços no discurso, mas como ferramenta na luta pela garantia de direitos. A cultura popular seria, assim, campo de ação conjunta, que se reconhece como dinâmico, ou seja, fundamentalmente inserido no seu contexto histórico. Precisa partir, e fomenta, uma chave de análise dialética.

Nos próximos capítulos, essa historicidade será estudada, para que seja possível pensar nos significados da arte popular contemporânea brasileira.

3 Decolonialidade: posse da terra, posse da epistemologia

Os colonialistas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles.
(Bispo, 2023, p. 23)

Em complemento às teorias ocidentais do primeiro ensaio, neste texto a proposta será a de colocar em pauta as abordagens decoloniais e críticas à ela, de forma que os binarismos das epistemologias ocidentais deem abertura para pensarmos outras formas de conhecimento.

Quero correr o risco de aproximar dois problemas, o do popular e o da decolonialidade, porque, a meu ver, ambos dizem respeito à desconstrução dos saberes tidos como universais. Essa relação, no entanto, não pode ser feita sem um viés crítico, sob o risco de se tornar um discurso vazio e desconectado da realidade. Tuck e Young (2021) vão refletir extensamente sobre essa possibilidade, argumentando que há uma tendência à adoção de uma linguagem da descolonização de forma superficial, ofuscando abordagens que de fato descentralizam as metodologias correntes. Para eles, a descolonização não é uma metáfora, como parece que vem se desenhando.

Antes de aprofundar os motivos pelos quais a descolonização pode se tornar meramente retórica, julgo importante fazer um panorama dessa abordagem, enfatizando os interesses que ela pode trazer para o presente trabalho. O primeiro deles seria a evidência de que a forma como conhecemos o mundo não é natural, embora tenha se consolidado como tal. Pesquisar, escrever, saber, ensinar: todas essas ações poderiam se dar de distintas formas, não fosse um consenso tido como verdade e que, no limite, define o que é certo ou errado. Como consequência, o que não se enquadra nessa norma acaba se tornando o outro lado de uma dicotomia simbólica e ilusória, em linha com as imaginações abordadas no capítulo anterior sobre o popular.

Em segundo lugar, o fato de que a modernidade só pode se estruturar em uma relação dicotômica com a colonialidade, como parte intrínseca da primeira. A Europa só pôde se autoperceber moderna porque saqueou, explorou e sequestrou os territórios da América desde o século XV, ou perpetuou essas relações imperialistas no século XIX. Nesse sentido, não demoramos para ser modernos ou nos encontramos em uma relação de atraso, mas fomos parte constituinte da modernidade, só que do outro lado da moeda, aquele que normalmente se prefere esconder.

Ao colonialismo, termo que se refere aos processos de destruição política e econômica pelos quais uma nação ou um povo sujeitou outro à sua dominação,

Figura 7: Paridade Neide Tupinambá y Indígena Guaycuru
Gê Viana.



Fonte: Rahe, 2025

segue-se, portanto, uma colonialidade, ou seja, um regime de pensamento que se perpetua nas ideias e na cultura de determinada sociedade. Embora o colonialismo seja também um regime de pensamento, a colonialidade é uma forma de enfatizar essa manutenção no tempo e no espaço. Ela extrapola o colonialismo político e econômico e persiste para além da destruição societal, voltando-se para as heranças intelectuais e a estética visual das populações dominadas, segundo Quijano (2005). A independência de uma nação, nesse sentido, não significaria o fim da sua colonialidade, visto que as ideias do colonizador podem ter se naturalizado e introjetado nas camadas mais profundas do pensamento. O caminho, inclusive, pode ser o oposto: ao invés de cessar com o tempo, a imposição da perspectiva eurocêntrica/colonizadora pode ir se enraizando cada vez mais, caso as instituições, normalmente fundadas segundo a lógica colonial, continuem reproduzindo esse pensamento. Não só o próprio sujeito se reconhece na lógica colonial, mas também as relações intersubjetivas se dão a partir dessas premissas. As teorias sobre o popular, então, principalmente aquelas românticas que se inspiram no primitivismo e no exotismo, se configuram de forma dupla nas colônias, conforme levantado anteriormente, e entendê-las a partir da colonialidade nos ajuda a ir contra essa submissão.

Nesse sentido, o movimento de oposição a essa estrutura, a decolonialidade, vai além da transformação de deixar de ser colonizado, mas implica uma nova forma de criação e reconstrução radical dos seres, segundo Walsh (2014). Essa reconstrução é formulada pela pesquisadora frente à observação de que é possível promover a diversidade sem mexer nas estruturas sociais, por meio de uma interculturalidade funcional, promovida pelas instituições como mera inclusão, ou de uma interculturalidade relacional, que promove a convivência cotidiana, mas também sem objetivar uma transformação. Para ela, o que é necessário é uma interculturalidade crítica, ou seja, uma visão que não esconda o histórico de luta e resistência vividos pelas populações subalternizadas. Isso fornecerá as bases para mudanças nos modos de pensar e agir, que poderão fazer ressurgir aquele mundo suprimido pela modernidade (Walsh, 2014) e promover uma justiça epistêmica e social. É, portanto, tanto um projeto pedagógico quanto um projeto de existência, que se realiza na memória coletiva, único meio de encarar a realidade plurinacional, pluriétnica e pluriépistêmica dos países colonizados e da América Latina.

Tanto Aníbal Quijano quanto Catherine Walsh, citados até aqui, fazem parte do grupo Modernidade/Colonialidade, que pode ser visto como um programa de investigação, segundo Escobar (2003). Programa porque não há a elaboração de um manifesto único e conjunto, mas sim escritos individuais de cada integrante, que funcionam como um impulso para uma produção cada vez maior sobre o tema. De acordo com Ballestrin (2013), o grupo se funda a partir de seminários e publicações de nomes como Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Fernando Coronil, Zulma Palermo, Catherine Walsh e Nelson Maldonado-Torres. O trabalho de Ballestrin, aliás, faz um excelente resumo sobre a história de criação da organização, seus antecedentes e principais ideias. Nessa mesma linha, também foi fundamental para este trabalho o estudo de María Eugenia Borsani (2021), que mapeia as contribuições desses autores e propõe exercícios para a abordagem decolonial.

O termo “colonialidade” populariza-se principalmente através da figura de Aníbal Quijano, sociólogo peruano cuja produção nos anos 1960 e 1970 estava mais ligada aos teóricos latino-americanos que trabalhavam com a teoria da dependência. Suas ideias de subdesenvolvimento, a partir da análise da região, buscavam deixar de lado uma perspectiva evolucionista que vê nas sociedades uma passagem linear do tradicional para o moderno. Os países da periferia do capitalismo, nessa lógica, seriam parte essencial do regime em sua existência, e sua formação econômica seria composta por várias temporalidades e contextos sócio-históricos, muito mais complexos do que uma relação de atraso em relação aos chamados países desenvolvidos, algo a ser superado.

Figura 8 -- Guerreiro Mokōi Ygarussu
Binário Armada, 2023



Fonte: Armada, 2023

A partir dos anos 1990, Quijano passa a extrapolar as ideias da dependência para falar das relações de poder que se desenham nesse sistema de dominação, que vão além da acumulação econômica. Para ele, o descobrimento da América em 1492 revela também uma classificação social que subjuga identidades não europeias, até então existentes. A divisão de classes não basta para entender a sociedade: é necessária uma divisão racial do trabalho. Com a ordem mundial imperialista, por exemplo, as populações racializadas nem chegam ao status de classe trabalhadora. Não são livres nem assalariadas e são subjugadas em razão de sua própria humanidade. Diz ele:

Entre a repressão cultural e o genocídio massivo, fizeram com que as antes altas culturas da América fossem convertidas em subculturas camponesas iletradas, condenadas à oralidade. Isso é, destituídas de padrões próprios de expressão formalizada e objetivada, intelectual e plástica ou visual. (Quijano, 1992, p. 13, tradução nossa).

Essa citação resume bem a popularização ou primitivização operada em relação às populações colonizadas, que não apenas são subjugadas e tornadas menores, à maneira como a burguesia fez com sua distinção cultural, explicitada no capítulo anterior, mas são privadas de seu próprio saber. O que não segue o padrão estabelecido pelas regras do poder colonizador não é considerado conhecimento.

É nesse mesmo artigo de Quijano que pode ter aparecido a expressão “colonialidade” pela primeira vez: “A colonialidade, por consequência, é ainda o modo mais geral de dominação do mundo atual, já que o colonialismo como ordem política explícita foi destruído” (Quijano, 1992, p. 14). Ele evidencia, assim, como há muitas camadas sob a superficialidade da destruição do colonialismo, que pode se manter como dominante através de outras estratégias mais subjetivas, que se escondem no cotidiano e na cultura, e acabam se tornando naturais.

Quijano também explora como as divisões promovidas pela racionalidade/colonialidade, que depois irá chamar de modernidade/colonialidade, vão adquirindo cada vez mais nuances. Para além da separação primordial já mencionada entre colonial e moderno, ou ainda aquelas entre mente e corpo, que consolida a epistemologia ocidental, surgem os tradicionais e os modernos, os primitivos e os civilizados, os populares e os eruditos. A colonialidade, assim, se

configura como um processo classificatório que, além de separar os sujeitos em suas categorias, cria os próprios sujeitos de acordo com elas. As características e a própria identidade dos grupos inferiorizados são dadas por quem as cria, e o popular é um ótimo exemplo dessa conformação. O uso da barra entre os conceitos também evidencia o quanto essa relação está imbricada, já que o moderno não pode existir sem o seu par colonial, da mesma forma que o civilizado só existe em comparação com o que seria primitivo. A reapropriação de um desses lados poderia fazer com que essa relação fosse rompida, visto que, por mais que os termos sejam constituídos em conjunto, não o são de forma mútua. Advogar pelo popular seria significá-lo considerando o seu caráter colonial fundador, liberando-se dele.

Igor Simões aborda essa relação histórica que não pode ser esquecida:

1550 e uma máquina de desumanizar aparece como contemporânea do humanismo. Falar de história desse lado dos trópicos sempre foi, ou deveria ter sido, não esquecer do navio e do nascimento simultâneo da disciplina (Simões, 2019, p.2).

Não esquecer, para ele, é fundamental para o estudo da história. Outro aspecto também merece ser considerado neste campo: a temporalidade. As diversas etnias indígenas e os povos sequestrados da África tornaram-se não apenas um grupo único a partir da modernidade, mas suas histórias perderam lugar na cronologia e passaram a ser localizadas em um passado indeterminado, anterior à civilização ocidental moderna, que caminha em direção ao futuro. Essa linha imaginária mostra que o próprio tempo foi construído socialmente. Como visto no caso do popular, não são poucas as operações de resgate desse passado empreendidas ao longo do século XX. Mesmo hoje, as técnicas artesanais são raras vezes vistas como tecnologias, mas sim como manutenções e resistências à evolução das máquinas. Entendemos a tecnologia como digital ou industrial, e os saberes que não progrediram nesse caminho, segundo a lógica capitalista ocidental, são vistos com interesse curioso de quem quer guardar métodos já ultrapassados. Assim, finge-se aceitar os saberes não canônicos, mas somente desde que inseridos nessa pré-história.

Talvez por sua ligação com os movimentos sociais latino-americanos, as teorias de Quijano, mesmo denunciando as opressões históricas, tragam uma perspectiva utópica de futuro, a partir da resistência e esperança dos dominados.

Para ele, a utopia é necessariamente estética: uma alternativa de liberdade implica uma subversão do mundo, tanto em sua materialidade quanto em sua subjetividade (Quijano, 2014). Isso não quer dizer, é claro, que toda estética seja utópica. Isso só acontece quando a proposta não está resignada a um simples comentário da ordem vigente ou à mudança individual de uma pessoa dentro das normas estabelecidas. A estética utópica é coletiva e propõe racionalidades alternativas, marcadas por momentos históricos. A cultura popular, assim, me parece ser uma dessas propostas de utopia em sua essência. Quijano reforça ainda que, especialmente na América Latina, essa reorganização cultural tem como espaço privilegiado a festa, que traria as existências a um espaço comum organizado, aliando resistência e imaginação.

Walter Dignolo também explora a relação da estética com a colonialidade, partindo da diferença entre o conceito grego de *aisthesis* e a perspectiva da Estética como ciência proposta a partir de Kant, no século XVIII. Segundo ele, essa mudança fez com que as sensações sentidas por todos, ou seja, a *aisthesis*, fossem restritas ao conceito de Beleza filosófica, universalizando o gosto e restringindo aqueles que poderiam pensar sobre ele. Ao tornar-se ciência, a estética participa da colonização do sentir (Dignolo, 2011).

Dignolo também entende que a arte pode ser uma aliada na descolonização da estética, mesmo que no circuito dos museus. No já mencionado artigo de 2011, ele usa como exemplo a instalação *Mining the Museum*, de Fred Wilson, que, ainda em 1992, chocou o mundo da arte ao montar, no Museu Histórico de Baltimore, imagens de uma elite da cidade confrontadas com elementos do processo de escravidão. Em *Metal Work*, por exemplo, é possível ver uma algema em meio a itens de prataria trabalhada, usualmente servidos à mesa; assim como *Cabinet Making*, que alinha um mobiliário nobre a um tronco de madeira onde eram realizados os suplícios. Os objetos foram retirados do próprio acervo do museu e não só tensionam o caráter colonial da instituição, mas também o da própria sociedade e da classe dominante, ali representada por elementos de sua esfera doméstica.

Em palestra realizada dez anos mais tarde, no Congresso Regional do InSEA, Dignolo fez uma apresentação de lógica parecida, trazendo artistas como Benvenuto Chavajay, guatemalteco de origem maia-quiché (que inclusive participou

da 35ª Bienal de São Paulo, de 2023), para provocar reflexões sobre a decolonialidade a partir da arte. Depois de mostrar um vídeo de Chavajay, em que ele reflete sobre a sua produção, mencionando, inclusive, não existir a palavra “arte” em seu contexto de origem, Mignolo aborda como essa relação de aproximação e rejeição com o que foi criado como universal pode ser uma saída para curar a ferida colonial. O pesquisador também aborda as existências que habitam a fronteira, ou as diversas fronteiras, colocando como fundamental aquela que posiciona os corpos subalternizados tanto à margem da modernidade quanto como parte dela.

Figura 9 -- Direito à inadimplência, Direito à loucura
Raphael Escobar, 2020



Fonte: Da redação, 2020

Para Mignolo, o pensamento liminar, situado na fronteira, é mais do que uma enunciação híbrida: “É uma enunciação fraturada em situações dialógicas com a cosmologia territorial e hegemônica (isto é, ideologia, perspectiva)” (Mignolo, 2003, p. 11). Ao colocar como fratura, ele chama a atenção para as feridas criadas nessa existência entre diversos pensamentos que se contrapõem. Não é possível escolher um ou outro lado da fronteira; estar nela é conviver com ambos os espaços que a limitam. De todas as formas, Mignolo aponta para a transformação possível a partir dessa utopia estética, um otimismo que partilha com Quijano.

Esse otimismo, no entanto, está longe de um caráter passivo do pesquisador. A utopia é ação, e ação pedagógica, a ser realizada em todos os espaços da fronteira. Quando traz os artistas para o diálogo, ele não pretende dar-lhes voz, mas compor um coro que evidencie as mudanças necessárias no regime de pensamento vigente, especialmente no território que ele ocupa, o acadêmico. Para ele, não é possível decolonizar o currículo universitário, que foi criado a partir da modernidade/colonialidade, mas realizar tarefas decoloniais. Se a epistemologia ocidental foi utilizada para desqualificar outras formas de conhecimento, parte da alternativa decolonial está em reverter essa situação, devolvendo aos conhecimentos não canônicos sua ocupância e potência. A academia e a educação são espaços privilegiados para tal.

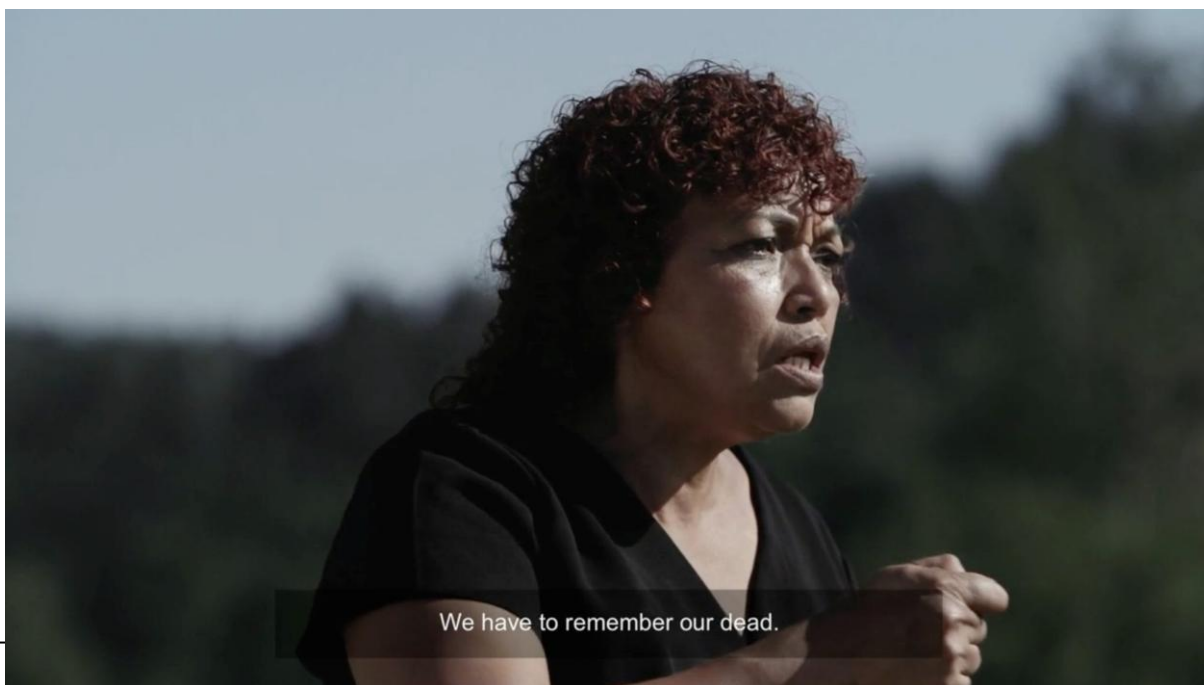
Ao abordar o trabalho de Catherine Walsh, já havia antecipado a pedagogia como prática decolonial. Nesse campo, é também fundamental citar o trabalho de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), que estudou as imagens produzidas por Felipe Guamán Poma de Ayala em sua *Primeira nova crônica e bom governo*. O documento, dirigido ao então rei da Espanha entre 1612 e 1615, traz uma história do território andino na perspectiva indígena de Guamán Poma, de origem qhíchua. Misturando palavras e imagens, o que Cusicanqui observa do texto é a utilização dos saberes coloniais – a palavra escrita – para legitimar uma crítica ao próprio sistema colonial, por meio de mais de 400 desenhos feitos pelo autor. O que Cusicanqui propõe, então, é uma sociologia da imagem, que deixa de lado a leitura do recurso como mera ilustração, contrapondo-se a lógica ocidental do que seria ou não um documento. Ao mesmo tempo, ela critica uma visão purista que coloca indígenas e colonizadores como opostos sem contradições, advogando a favor de

uma lógica ch'ixi, da coexistência de elementos. Trata-se de uma práxis, enraizada nos territórios, que não é apenas uma moda acadêmica, mas uma luta concreta.

Edgardo Lander afirma que o neoliberalismo logrou desenhar-se como o único modo de vida possível, fazendo com que mesmo as oposições a ele sigam a sua lógica (Lander, 2005). No estudo de Cusicanqui, por exemplo, ao lermos as imagens de Guamán Poma nessa chave, fazemos com que a reflexão proposta pelo autor ganhe outras interpretações, que não questionam a colonialidade. É como se já tivéssemos introjetado um pensamento neutralizador das diferenças, o qual corrobora a manutenção do regime vigente, mesmo subjetivamente. A esse mecanismo, Lander dá o nome de “colonialidade do saber”: a naturalização de certas formas de conhecimento como verdade, ou a seleção de alguns enunciados como representantes de um todo impossível de ser contemplado. Em suma, quando apenas um aspecto da cultura popular é reforçado, como uma origem supostamente coletiva, excluimos toda a produção individual, como se não fizesse parte do campo popular. Apagamos, assim, tanto as diferenças em prol de uma narrativa única, quanto os interesses por trás dessa escolha da verdade a ser difundida. Além disso, ao colonizarem o saber, valoriza-se uma forma de conhecimento em detrimento de outra, fazendo com que haja uma tradução dos saberes populares para as linguagens canônicas. Enquanto isso perdurar, poucas mudanças poderão, de fato, ser realizadas.

As colonialidades, então, não atuam sozinhas, mas combinadas. Para Mignolo, trata-se de uma matriz colonial de poder (Mignolo, 2019), uma imagem interessante, visto que, ao mesmo tempo em que mostra as colonialidades como sistema, relacionando-se em diversos níveis e fluxos, evidencia a origem e o caráter fundante dessas relações. Ele também aponta uma tripla dimensão: a do poder, que age sobre as relações políticas; a do saber, que atua na epistemologia; e a do ser, que diz respeito às relações intersubjetivas (Mignolo, 2003). Nelson Maldonado-Torres (2018) aprofundará essa última dimensão ontológica, argumentando que a colonialidade cria uma diversidade de formas de desumanização das pessoas racializadas, em uma atitude imperial que promove uma atitude genocida. O *ego conquiro*, ou seja, conquistador, viria antes mesmo do *ego cogito* de Descartes. Reduzir o sujeito que não é ocidental seria, então, a forma primeira de conquistá-lo, visto que ele se torna uma coisa, um objeto.

Figura 10 -- Apelo
Clara Ianni e Débora Maria da Silva, 2014.



Fonte: Ianni; Silva, 2014

O grupo Modernidade/Colonialidade, é claro, não inaugura essa ideia. Frantz Fanon, anos antes, já havia feito críticas similares à epistemologia canônica e às práticas coloniais. É de 1961 o seu livro *Os condenados da Terra*, que se tornou referência tanto na denúncia das situações de opressão coloniais quanto na urgência de desenvolver novas formas de vida humana. Ao explicitar as muitas violências vividas pelo colonizado, ele fala de como elas são levadas tanto à casa quanto ao cérebro, ou seja, ao espaço doméstico, à família, à comunidade, ao próprio corpo e ao pensamento.

Além de denunciar as formas como as nações colonizadoras usurparam os territórios e as pessoas do Terceiro Mundo – “O bem-estar e o progresso da Europa foram construídos com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos. Isso, nós decidimos não esquecer” (Fanon, 1961, p. 94) – ele é pioneiro em refletir sobre as relações de dependência criadas, não só econômicas, em diversas reiteraões, mas também sociais e psíquicas. Para ele, a burguesia estabeleceu um racismo de desprezo, que proclama a dignidade do branco enquanto subumaniza o colonizado. As lutas por libertação acontecem em todas essas camadas.

Luciana Ballestrin coloca a obra de Fanon ao lado de *O discurso sobre o colonialismo*, de Aimé Césaire, e *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, de Albert Memmi, na tríade de obras seminais que se antecipam ao conjunto de escritos que serão chamados de pós-colonialistas. Ela chama a atenção ainda para o fato de que Jean-Paul Sartre escreveu o prefácio de Césaire e Fanon, em um talvez “complexo de culpa” europeu (Ballestrin, 2013, p. 92). O prefácio da edição em português do *O discurso sobre o colonialismo* (Césaire, 1978), por sua vez, é assinado por Mário de Andrade, reconhecido modernista que terá papel fundamental ainda nas pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras, como explorarei mais adiante. Dele, recorto também um trecho que pode explicitar o ambiente teórico que se desenvolvia: “É nesta gigantesca catarsis coletiva que o colonialismo desciviliza simultaneamente o colonizador e o colonizado” (Andrade apud Césaire, 1978, p. 7). As aberturas das publicações não deixam de ser uma conformidade à epistemologia ocidental e, por mais que tragam expoentes críticos e homens que concordam com as ideias dos autores, podem ser vistas também como uma inclusão dos livros no discurso canônico.

Figura 11 -- Fotomontagem de Dani Eizirik, Daniel Kuaray Papa e Francisco Alves para a publicação Teko Jexauka - ensinando nosso modo de ser, 2023.



TEKO JEXAUKA

ENSINANDO NOSSO MODO DE SER

Fonte: Papa; Eizirik; Bresola, 2023.

A construção do outro a partir de um referencial que se faz superior e centro também foi assunto abordado por Edward Said. Em *Orientalismo*, de 1978, ele evidenciou o óbvio: pôs à prova o conceito de Oriente, uma invenção, segundo ele, de pensadores autointitulados ocidentais para se referirem aos territórios e culturas que não estavam incluídos em sua matriz de pensamento. O contraste criado entre Leste e Oeste do mundo, é claro, ia muito além de suas determinações geográficas e criava todo um imaginário exótico sobre aqueles ditos orientais, em distintas disciplinas (Said, 2007). Acabava tornando-se um discurso corrente, cuja manutenção depende também da impossibilidade de esgotá-lo: o Oriente seria tão extenso, e tão vago, que sua descoberta precisaria ser feita recorrentemente pelos pesquisadores ocidentais. Os preconceitos também se utilizam dessa suposta distância.

A partir da década de 1970, historiadores indianos também se unem para criticar a historiografia a partir dessa abordagem pós-colonial, fundando o Grupo de Estudos Subalternos. O principal argumento é rever a enunciação colonial que marca o território desde o século XV até a atualidade, lembrando que a independência do país da Grã-Bretanha ocorreu apenas em 1947. Um dos livros de Ranajit Guha, *As vozes da história e outros estudos subalternos* (2002), explicita essa operação mesmo no título, assim como o já conhecido *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Chakravorty Spivak (2010). A ação agora não é a de “dar voz” aos grupos oprimidos, atitude que deixa o intelectual europeu como responsável pela enunciação de seu objeto, mas a de sujeitos que ocupam os espaços dominados desde a invenção do Ocidente. O sujeito, que antes era o próprio Ocidente, segundo Spivak (2010), passa a ser o subalterno, remetendo ainda ao conceito de Gramsci (2022). Guha complementa essa ideia ao propor uma desordem neste tipo de historiografia “anti-histórica”, que acaba por omitir a política do povo (Guha, 2002, p. 36).

Spivak, em coletânea publicada recentemente (2012), ainda aborda o conceito de educação estética, uma forma, segundo ela, de desfazer o legado do Iluminismo europeu. A partir também de sua experiência na educação superior, ela propõe uma abertura ontológica, que mude as formas de pensar para além de uma multiculturalidade advinda do que seria o politicamente correto. Ela quer ir contra a

globalização homogeneizante, transferida para a sala de aula. Alinha-se, assim, às pedagogias decoloniais abordadas anteriormente.

Figura 12 -- Aprendo com elas
Daniela Ramos, 2022



Fonte: Ramos, 2022

Essa mudança do foco da crítica para a globalização, diferente da oposição entre Oriente e Ocidente, também é fruto da transformação da ordem mundial capitalista, que rompeu as fronteiras e vive uma transnacionalização do capital. Segundo Mignolo (1998), quando as teorias críticas pós-coloniais de Guha e Spivak, pós-orientais, como as de Said, ou pós-ocidentais, vindas da América Latina, surgiram, elas tinham em conta um contexto geopolítico que buscava a criação do Ocidente (seja das Índias Ocidentais ou do Hemisfério Ocidental). As culturas nacionais, coisificadas, vinham como resposta a um imperialismo e aos regimes autoritários.

Na América Latina, por exemplo, onde o pós-ocidentalismo fazia mais sentido do que o pós-modernismo europeu e norte-americano ou que o pós-colonialismo das ex-colônias britânicas, são movimentos como a Revolução Cubana e a teoria da dependência que informam a produção teórica (Mignolo, 1998). O Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, que atuou entre 1993 e 1998, em clara referência à corrente indiana, considera os trabalhos do poeta cubano Roberto Fernández Retamar e do filósofo Enrique Dussel como referências. A Filosofia da Libertação, de Dussel, seria uma “filosofia pós-moderna, popular, feminista, da juventude, dos oprimidos, dos condenados da terra, condenados do mundo e da história” (Dussel, 1977, p. 7), em clara referência não só a Frantz Fanon, mas também aos vários “pós” que eram debatidos naquele contexto.

Para Mignolo (1998), então, há que se pensar hoje em uma maneira de desintegrar as ciências sociais das empresas colonizadoras, algo que as reflexões anteriores não conseguiram romper por completo. Ele propõe o pensamento de Gloria Anzaldúa principalmente a partir de seu livro *Borderlands/La Frontera* (1987), como um caminho para a superação do ocidentalismo. Na obra, cuja linguagem é ao mesmo tempo teórica, poética e autobiográfica, ela questiona as posições identitárias e culturais a partir do ponto de vista de quem vive na fronteira. Mais do que a delimitação física entre o Texas e o México, ou sua posição como pessoa *queer*, seu argumento mostra como viver nas bordas desenha uma existência que não participa, que é tida como exótica e perigosa. Rebelar-se contra esse lugar é a saída possível, para a autora. Diz ela: “Nada em minha cultura me aprovava. Havia escolhido o caminho errado, tinha algo de errado comigo. Eu passei dos limites da

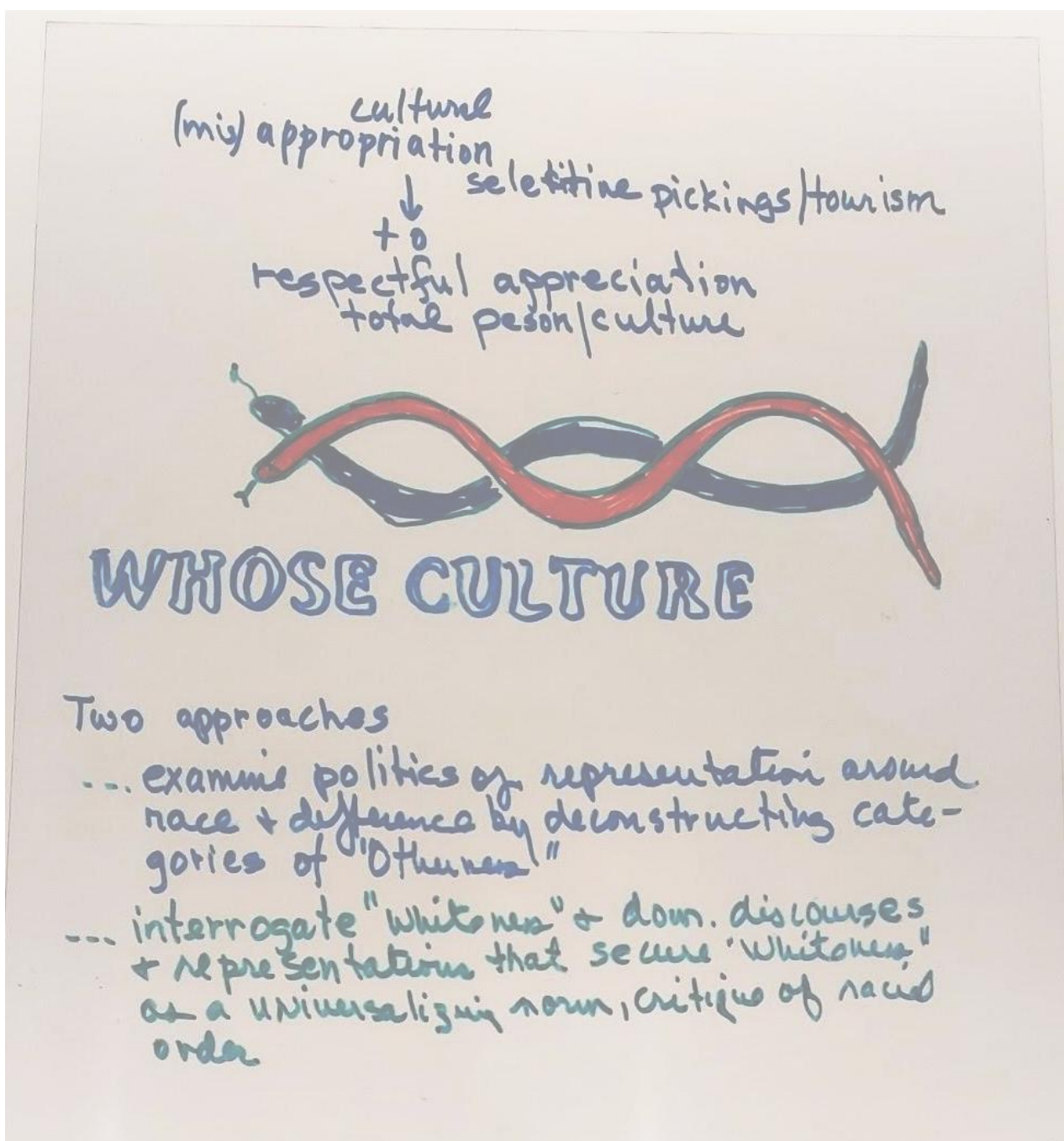
tradição”(Anzaldúa, 1987, p. 16, tradução da autora)³. O que vale apontar ainda neste trecho é o quanto a tradição, seja norte-americana ou mexicana, se desenvolve normalizando algumas existências em detrimento de outras, que se marginalizam. São criadas ferramentas de proteção contra as vidas desviantes, como a religião e a própria cultura. Os humanos, para Anzaldúa, passam, então, a ter medo do que é considerado não divino, como a sexualidade, o inconsciente ou o desconhecido, e também do divino, do que há de Deus em nós. São criados os humanos, esses das fronteiras, que são monstros das sombras.

Anzaldúa nos mostra que o pensamento decolonial a partir de uma mirada de gênero, é também urgente. Rita Segato, nesse caminho, parte do pensamento de Aníbal Quijano para propor uma análise da colonialidade que considera a violência de gênero como mais um mecanismo de controle social, ao lado de outras questões de raça e justiça. Segundo ela, a partir dos anos 1990, foi possível observar uma mudança nas ciências sociais e, em especial, na antropologia: uma crise do objeto, que inverteu o paradigma e colocou a ciência a serviço daqueles e daquelas que antes eram visitados periodicamente, para oferecer um conhecimento reflexivo, em que o pesquisador se espelha no que observa. A antropologia litigante, que surge, por outro lado, é feita sob a demanda dos sujeitos e serve a seu bem maior: à compreensão de seus problemas e à validação de seus conhecimentos (Segato, 2021). Enquanto Quijano se libertou de um viés gilbertofreyreano, que afirmava a positividade da captura e focava o sujeito indígena andino como centro da modernidade (Segato, 2021), Segato expande a análise para as experiências comunitárias pré-coloniais, a fim de questionar órgãos repressores e alienantes como o próprio direito. Nesse caminho, ela questiona também a noção de cultura, que propõe substituir por povo. Diz ela:

Um povo, na minha perspectiva, não é definido por um patrimônio cultural - concebido como substantivo, estável, permanente e fixo; como uma episteme cristalizada -, mas, em vez disso, deve ser visto como um vetor histórico (Segato, 2021, p. 92)

³ No original, a autora usa do inglês e do espanhol como fronteira: “Nothing in my culture approved of me. Había agarrado malos pasos. Something was “wrong” with me. Estaba más allá de la tradición”

Figura 13 -- Transparências para apresentações
Gloria Anzaldúa, sem data



Fonte: autora, 2025

Ela reforça, assim, a experiência histórica compartilhada para o estudo das comunidades, evitando visões estanques que objetificariam mais do que contribuiriam para seus interesses. Nas relações de gênero, ela também faz importantes observações sobre os pressupostos que acabam sendo assumidos no senso comum moderno: o de que a esfera privada, espaço muitas vezes feminino, em oposição ao público e político masculino, não teria um caráter político, por exemplo. Ela nos ensina, assim, a ter uma visão de cultura como um processo histórico dinâmico, não como um patrimônio imutável, o que faria com que os julgamentos permanecessem inquestionáveis.

Também é fundamental, para o presente trabalho, entender o conceito de interseccionalidade, que surgiu a partir de pensadoras feministas negras, como Kimberlé Crenshaw. Em um artigo pioneiro de 1989, ela destaca a importância de se observar o cruzamento entre diversas formas de opressão, cujo resultado é mais do que a simples soma entre cada um dos marcadores sociais. A interseccionalidade, assim, nos defende de uma visão centralizada no feminismo branco, por exemplo, cujas ideias são apenas aplicáveis para parte das mulheres, reforçando, assim, a exclusão da mulher negra dentro da própria luta. Akotirene (2018) reforça, ainda, que os regimes de dominação também funcionam imbricados (o patriarcado branco, cis, hétero e cristão, por exemplo), algo que, nas palavras de Patrícia Hill Collins (1998), seria uma matriz de dominação, ou seja, tanto as opressões quanto os privilégios atuam em rede, considerando os âmbitos institucional, individual e simbólico. A matriz de poder, aqui, é mais do que aquela colonial já apontada pelo grupo Modernidade/Colonialidade, visto que considera outros contextos históricos e sociais.

Jota Mombaça (2017), por sua vez, também se preocupa com o questionamento da identidade. Para ela, quando pensamos em local de fala – algo evocado por muitos ativismos e que entra no debate da interseccionalidade – deveríamos considerar posições, não identidades. A posição nos traria menos rigidez, evocando a imagem da matriz, ao passo que a identidade manteria indivíduos e grupos conformados em formas estanques. Além disso, os projetos de sujeito e de identidade não são apenas autoatribuídos e, segundo ela, são forjados por um “nós” universal que é branco, cisgênero e heteronormativo. Outros modos de coletividade devem ser constantemente construídos para quebrar esse padrão

universal. Em seu livro *Não vão nos matar agora*, ela posiciona o corpo como lugar de resistência. Diz ela: “Sim, eles nos despedaçaram, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele” (Mombaça, 2021, p. 28). Ela também, a seu modo, questiona as categorias essencializantes, como a de povo, que atua segundo a lógica Ocidental/Colonial. Ao evocar a imagem da peste como algo positivo, ela assume a monstruosidade já antecipada por Anzaldúa, tornando-a positiva nessa entropia revolucionária.

Hoje, o conceito de interseccionalidade extrapolou o feminismo negro e tornou-se uma ferramenta indispensável para os estudos sociais e culturais. Assim, ele também pode nos ajudar a pensar o popular a partir da intersecção das diversas opressões que compõem o termo, fugindo de uma análise econômica simplista ou de uma pasteurização das diferenças. Enquanto a dominação de classe, na perspectiva interseccional, não pode ser dissociada nem considerada mais importante do que outros regimes de dominação, segundo Espósito (2020), as teorias decoloniais veem a dominação capitalista moderna relacionada à dominação colonialista, a qual, embora também reconheça uma visão de raça, o faz a partir de outro esquema mental. A esses dois paradigmas, ainda segundo Espósito (2020), soma-se o pós-estruturalismo, que enfoca as relações de poder presentes nas operações micropolíticas. Apesar de distintas, essas três abordagens buscam estudar a dominação para além de uma centralidade econômica e institucional, incorporando à sua visão crítica aspectos da vida e dos corpos subalternizados.

Apesar de não explorar a fundo essas outras abordagens, é essencial mencioná-las, visto que inspiram a prática de outros pensadores. O pensamento foucaultiano, por exemplo, a partir da noção da genealogia do poder, nos ensina a não naturalizar a institucionalidade burocrática, que não deixa de ser, ela mesma, uma tática histórica. Para Espósito (2020), a objetificação do estatuto de escravizado é operada a partir de um regime simbólico, não apenas econômico. Ela é capaz de se reatualizar em outros regimes, como o faz ainda hoje, de forma que possa continuar sua exploração. Isso se dá por meio de dispositivos de controle biopolítico, ou seja, de uma administração do corpo que ocorre tanto pela institucionalidade quanto pela disciplina. Por meio do conhecimento científico da justiça e da lei, é possível versar não só sobre atos que indivíduos cometeram, mas sobre aquilo que

são ou virão a ser (Foucault, 1999). O poder, então, está numa economia política do corpo, que o deseja tanto submisso quanto produtivo.

O quilombola Antonio Bispo diz que a própria denominação de cultura dita a forma como as pessoas devem se comportar, o que seria também uma dominação dos corpos. A política, da mesma forma, seria uma invenção eurocristã monoteísta, à qual os povos quilombolas não acessam. Suas questões são resolvidas nos modos de vida, não na política. Mesmo que esses conceitos tenham sido inventados, ele defende o seu uso como força estratégica na guerra das denominações da sociedade colonialista. Seu contracolonialismo, então, seria um antídoto: um uso das palavras coloniais para atuar contra elas. Diz ele: “Se alguém me pergunta se nossos livros estão chegando aos quilombos, respondo que eles não são feitos para os quilombos, eles saíram dos quilombos e têm que chegar aos Alphavilles!” (Santos, 2023, p. 68). Nesse sentido, incorporar o popular para utilizá-lo a partir dos critérios que forem mais interessantes para os grupos subalternizados é um elemento fundamental no contracolonialismo.

Retomando Tuck e Young (2021), é necessário entender o colonialismo como algo mais do que um sintoma do capitalismo: trata-se de um projeto implantado em escala global, cujas tecnologias – o Estado e o próprio capitalismo – atuam para a manutenção das relações de poder. Os sujeitos coloniais são submetidos tanto a um colonialismo externo, que explora mundos, animais e plantas, quanto a um colonialismo interno, que racializa e minoriza por meio da gestão biopolítica e geopolítica da nação. De maneiras distintas, os teóricos aqui apresentados abordam essas questões.

Figura 14 -- Chalana do Jequitinhonha
Ulisses Mendes, sem data



Fonte: Mendes, [20--]

A ruptura com esse sistema de exploração, portanto, vai além de uma reconciliação baseada na culpa do colono, que busca a inocência sem, de fato, abrir mão de seus privilégios. Este próprio trabalho, escrito a partir da academia, deve estar atento a essa postura. Nesse sentido, busco reconhecer que a educação e a consciência crítica são cúmplices na busca por formas decoloniais de ensino, mas estão longe de representar a única saída. É necessário, como sugerem Tuck e Young (2021), atuar também na materialidade da vida, por meio da devolução de terras e bens expropriados, por exemplo. Espera-se que o presente trabalho atue como uma ferramenta de pressão nesse sentido, fazendo coro a uma série de trabalhos acadêmicos que, ao buscar outras formas de contar a história, instrumentalizem alunos e professores a verem a vida de outra maneira.

Tuck e Young recomendam ainda que é preciso tomar cuidado com a homogeneização das experiências de colonização, motivo pelo qual escolhi trabalhar aqui com a realidade brasileira – que, por si só, já pode ser bastante abrangente, considerando as inúmeras diferenças geopolíticas presentes no território. Por querer abordar a história da arte, no entanto, julgo que essa ampliação é necessária para que o argumento possa se inserir nas discussões acadêmicas e pedagógicas. A seguir, proponho uma historiografia do termo “popular” no Brasil, buscando uma forma menos linear de narrativa, mas passando por momentos marcantes de seu uso e pesquisa. A hipótese é a de que ambas as abordagens, a da cultura popular e a da colonialidade, aqui explorada, se relacionam na mitificação do outro, seja ele primitivo, pré-moderno, popular, colono ou simplesmente aquele que não se conforma à lógica dominante.

Por fim, espero que as perspectivas decoloniais traçadas neste capítulo possam contribuir para trazer à luta de classes – e às discussões sobre a divisão internacional do trabalho – reflexões sobre formas de desumanização que se sobrepõem à exploração financeira, possibilitando pensar a emancipação dos corpos subalternizados e de sua cultura de forma complexa e interseccional.

4 Outras identidades: o popular e o nacional

O Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia anti-negra e anti-indígena, em que as figurações de uma liberdade carnavalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso (Mombaça, 2021, p. 9).

Neste terceiro ensaio, será abordada a forma como o popular foi utilizado na elaboração de uma narrativa da identidade nacional brasileira. Pretende-se observar as recorrências em distintos momentos históricos, bem como a distância entre narrativa e políticas públicas.

Seria difícil ser tão precisa quanto Jota Mombaça na epígrafe. A autodescrição, que enfatiza o desejo de construção de um país a partir de narrativas desconectadas da realidade, o mundo pós-racial, baseado no mito das três raças, recorrentemente atualizado; a liberdade que passa a ser encenada e mercantilizada, mas que se opõe a uma política de moralização dos corpos que destoam do padrão: são todos elementos que revelam uma distopia disfarçada de utopia, ou de projeto de nação.

É esse o contexto que pretendo abordar neste capítulo, historicizando como a cultura e a arte popular foram utilizadas como parte do projeto de nação. Para tanto, é necessário fazer um recorte: interessa-me aqui o popular que se desenha no Brasil, principalmente a partir do século XX, e que perdura, modificado, contemporaneamente. Quais as mudanças, recorrências e transformações que esse popular assume ao longo dos anos é o que moverá a pesquisa. Como já esboçado na introdução, a hipótese que norteia o trabalho é a de que as categorias de arte e cultura popular não são usualmente encontradas relacionadas à contemporaneidade; ou seja, que arte popular e arte contemporânea se apresentam como campos distintos, embora a primeira estivesse relacionada à arte moderna e canônica. É como se fosse reabilitada uma arte popular que segue se distanciando do presente, como um mito reiterado que perde sua potência transformadora da realidade e da epistemologia e história da arte. Essa distância é de tempo e espaço: o popular também se afasta do espaço público, que seria o lugar de criação conjunta e de debate. O panorama historiográfico, assim, visa entender por quais mecanismos o viés político da arte popular foi esvaziado de sentido, como essas distâncias se articularam em cada momento e quais narrativas silenciaram as disputas e conflitos inerentes à própria noção de popular.

É importante mencionar também que o estudo histórico que pretendo fazer parte de uma perspectiva nacional, ou seja, as formas como o Brasil utilizou, sistematizou e divulgou a cultura popular. Iniciativas regionais também serão consideradas, mas o interesse recai sobre as generalizações que se consolidaram como a história oficial, para, a partir dela, poder questionar os exemplos específicos. A utilização do popular na construção de uma nação é parte constituinte da própria formação do Estado, como já pontuado no primeiro capítulo com autores como

Anderson (2008), Thompson (1998) e Hobsbawn (1984). Não se trata, portanto, de algo específico do caso brasileiro, mas de um fenômeno que ganha contornos próprios, os quais devem ser analisados em suas especificidades aqui.

Com isso, portanto, divido essa história em três grandes frentes. A primeira é um olhar a partir da nacionalidade, do “ser brasileiro”, e como esse personagem foi forjado, especialmente no campo da cultura. Desde o final do século XIX, com o modelo importado de academia francesa, passando pelo interesse folclórico – que ganha ares populistas a partir da década de 1930 e, nos anos 1950, é repaginado pelo olhar desenvolvimentista da nação –, são ações, portanto, estéticas e também políticas.

Já nos anos 1970, como antecipado pelas teorias da história social, há uma mudança nas pesquisas, que passam a considerar aspectos de dominação e resistência, com destaque para os movimentos sociais que se articulam pelo fim do regime ditatorial e pela emancipação de grupos subalternizados, como os movimentos negros, feministas e indígenas. Nos anos 1990, entra também em jogo uma participação mais atuante do mercado na cultura, seja pelas políticas públicas, seja pela espetacularização globalizante que passa a ditar a maneira como se aborda a cultura – popular ou não. Essa transição se apresenta, então, no segundo tópico, que discutirá como a noção de patrimônio passa a se configurar na sociedade contemporânea, e suas evocações de materialidade e imaterialidade.

Por fim, julgo importante observar como o popular foi mediado pelo circuito de museus e centros culturais, área que também assumiu formas distintas ao longo do período aqui estudado, refletindo nas apropriações e configurações do próprio termo. Entender como ele é comunicado hoje me parece fundamental para materializar as possibilidades de transformação.

Segundo Abreu (2003), o pensamento intelectual brasileiro se relaciona com a cultura popular desde o final do século XIX, em diversas vertentes, todas preocupadas com a construção de uma determinada identidade cultural. A afirmação da nação confunde-se com a afirmação da própria intelectualidade da época, que buscava se diferenciar da metrópole e construir uma linha de estudos própria. Essa busca, inevitavelmente, passa pelos elementos considerados particulares dessa nação, que começa a ser estudada a partir de si mesma, não mais através do olhar

estrangeiro. Vilhena (1995) corrobora esse pensamento ao afirmar que os artistas das nacionalidades emergentes nos séculos XIX e XX – o Brasil entre elas – procuraram linguagens que os libertassem dos parâmetros acadêmicos, principalmente os franceses. Essa liberdade, então, manifesta-se menos nas características formais das obras e mais na tipificação de personagens que representariam o *ethos* da nação. Obras como *Caipira Picando Fumo* (1893), de Almeida Júnior, ou *Moema* (1866), de Victor Meirelles, são icônicas nesse sentido. Na primeira, vemos não só a idealização do personagem caipira, mas também de seu meio, representado pela cor e luz, além do traço rústico das pinceladas e da tela (Pitta, 2013). Ainda que essa obra apresente menos detalhes anedóticos do que outras anteriores do pintor, a casa de taipa e a faca que movimenta a ação representam os saberes desse povo – seus modos de fazer e os costumes. É traduzida, assim, uma identidade nacional que encontra na cor o regional e, na alegoria do caipira, a síntese da nação. Pitta (2013) mostra ainda como a crítica da época recebeu bem os elementos pictóricos de Almeida Júnior, revelando uma sinergia da intelectualidade em torno das visões que se pretendia projetar. Vale pontuar, por exemplo, que esse caipira é o habitante do interior paulista, ligado a um passado agrário, e que tem na miscigenação um elemento fundamental de seu personagem. O indígena, por sua vez, não funciona como herói da nação, visto que não é sua síntese, mas representa uma origem que ficou para trás, num tempo-espço mítico. Não à toa, nesse sentido, a *Moema*, de Victor Meirelles, encontra-se morta, de maneira trágica, simbolizando o próprio processo de civilização. Apesar da execução, ela é pintada quase como uma Vênus, com o rosto pacificado, sem sugerir nenhuma violência do processo colonizatório.

Ortiz (1992) traz também uma cena bastante marcante dessa particularidade brasileira, após apresentar o contexto europeu e seus antiquários, românticos e folcloristas. Ele analisa *O Guarani*, de José de Alencar, ressaltando o final da narrativa: “Sobram Peri e Ceci, como numa arca de Noé, eles agora têm tempo de engendrar a nação brasileira” (Ortiz, 1992, p. 96). O trecho, assim, não apenas evidencia a idealização da figura do indígena – algo já reconhecido em Alencar, um dos expoentes do romantismo brasileiro –, mas também revela a formação da nação a partir do contato entre o colonizador e o nativo. A relação amorosa sintetiza o apaziguamento dos conflitos nessa relação.

Figura 15: Arthur Bispo do Rosário
Alene Guarisa, 2024



Fonte: Guarisa, 2024

Souza (2018) reforça que, por mais que, desde o final do século XIX, o Brasil já fosse descrito como uma nação mestiça, a busca por traços culturais dessa particularidade ganha mais força após a abolição da escravidão e o advento da República. Se, na regência, havia a convivência de correntes descentralizadoras e a autonomia das províncias, unidas pelo símbolo da coroa, na República, a brasilidade e o nacionalismo são ferramentas fundamentais para a unificação nacional, como Vianna (1995) também aponta. Diferentemente do que acontece no contexto europeu, no entanto, em que o camponês próximo da natureza serve à narrativa do folclore romântico, purista e nacional, o colonialismo faz com que, no Brasil, tenhamos relações mais complexas, que merecem a atenção. O camponês é absorvido na figura de um proletariado distante. A forma como a burguesia surge no país e sua tentativa de se afirmar enquanto classe dominante, ao mesmo tempo em que quer consolidar a nação, influencia diretamente essas construções. A colonização portuguesa, segundo Mazzeo (2015), faz com que surja, aqui, uma burguesia ainda bastante aristocrática, agroexportadora, latifundiária e escravista, mas com interesses de lucro já capitalistas. Ela atua, então, a partir de uma ideologia da conciliação, principalmente em relação à metrópole, com repressão intensa às massas. É ela quem fomenta a independência de Portugal, menos por um interesse revolucionário e mais por um desejo de expandir sua liberdade mercantil. Com o contexto das revoluções em toda a América, “ficava claro para a ‘aristocrática’ burguesia brasileira a enorme possibilidade do fracionamento do território nacional” (Mazzeo, 2015), o que também já sugere o interesse de controle a partir de uma narrativa unificada vinda de cima. Mesmo com o crescimento da mineração e da agricultura exportadora, e a acumulação de capital, que forma uma pequena burguesia urbana, o campo ainda era muito influente, e os interesses de ambos os grupos eram a manutenção do poder. O mito fundador da nossa nação, o da miscigenação, acompanha, então, essa manutenção que, por mais que se transforme, preserva características comuns ao longo de todo o século XX. Vale nos determos mais nesse caminho da identidade nacional que foi sendo forjada.

A primeira geração de intelectuais que desenha o personagem brasileiro típico é influenciada pelo suposto cientificismo das teorias raciais evolucionistas. O pensamento eugenista é importado de nomes como, por exemplo, Joseph Arthur de Gobineau, que publica o *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* em 1855

e vem ao Brasil, em missão diplomática a mando de Napoleão III, em 1869. Progresso e embranquecimento, então, andam juntos nos estudos sobre a miscigenação no país. Eles apontam o negro como o problema do atraso visto no Brasil, segundo Schwarcz (2008), e resolver esse problema passa a ser parte dos estudos da época.

O médico e antropólogo Nina Rodrigues é um bom exemplo desse pensamento. Ao mesmo tempo em que foi pioneiro nos estudos sobre as manifestações negras presentes no país, como o candomblé e seus objetos rituais (Menezes Neto, 2018), ele contribuiu para a visão de que suas soluções plásticas seriam inferiores. O branco europeu é o referencial do que seria considerado correto. Menezes Neto (2018) traz, ainda, em sua dissertação de mestrado, que versa sobre o conceito de arte afro-brasileira, o exemplo de Gonzaga Duque, autor do livro *A Arte Brasileira*, de 1888. Ele aponta uma crítica que Gonzaga Duque redigiu sobre Estevão Silva, pintor negro, em que os condicionamentos raciais são o centro da análise formal, ao contrário do que se observa em pintores europeus. Vale destacar um dos trechos em que isso pode ser observado: “essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil a sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio” (Gonzaga Duque, 1929 [1891] apud Menezes Neto, 2018, p. 43). Igor Simões (2019) também menciona o pensamento de Gonzaga Duque e acrescenta que o crítico julgava que o atraso da arte brasileira se daria, em parte, por seu caráter de ofício, não intelectualizado, que acabava destinado aos negros. A arte, então, também é orientada pelo progresso, que, por sua vez, passa pelo embranquecimento das formas e referências do trabalho artístico. A tela *A redenção de Cam*, de Modesto Brocos, é uma referência desse pensamento. Pintada em 1895, ela faz uma releitura da narrativa bíblica de Cam, destinado à servidão, com quatro personagens de uma família – a avó, negra; a mãe, de pele mais clara; o pai, branco; e um bebê, também branco –, como a salvação futura da nação⁴.

O racismo, portanto, é um ponto de vista intelectual da época. Abreu e Assunção (2018) abordam como a cultura negra foi criada como campo de estudos, com abordagens similares às aplicadas à cultura popular. Muitas vezes, era vista também como uma sobrevivência, destinada à extinção ou mesmo à fusão ou sincretismo

⁴ O livro *Contornos do (In)visível*, de Tatiana Lotierzo (2017), faz uma excelente análise sobre a obra.

nessa mestiçagem que se construía. Segundo os autores, esse uso abrangente do popular acabou eclipsando as discussões sobre a negritude, salvo raras exceções. Entre elas, pensando no folclore aplicado à cultura negra, é possível mencionar Artur Ramos e Roger Bastide, além das experiências do Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, e do Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade, que serão abordados mais adiante (Assunção; Abreu, 2018, p. 21)

No final do século XIX, no entanto, são as teorias raciais eugenistas que pautam o cenário acadêmico sobre o folclore. Silvio Romero é um ícone dessas pesquisas, que pretendiam se consolidar como disciplina. Segundo ele, o negro não teria condições de se civilizar, sendo o seu papel o de ajudar o branco nessa missão (BECHELLI, 2009), em linha com a perspectiva de progresso já abordada. Diz ele:

Minha these, em resumo, é que a victoria na lucta pela vida, entre nós, pertencerá no porvir ao branco; mas que este, para esta mesma victoria, attentas as agruras do clima, tem tido necessidade do aproveitar-se do que de util as outras duas raças lhe têm podido fornecer, maximé a preta, com que tem mais cruzado. (Romero, 1902, p. 169)

Embora a miscigenação não seja positiva, ela é um dado que nos particulariza e, portanto, deve ser considerada. Para Romero, o indígena tupi é um representante tupi, o representante brasileiro é o mestiço (Vianna, 1995). Talvez seja esse foco que o diferencie de seu antecessor, Celso de Magalhães, na projeção que alcançou.

Para Bechelli (2009), enquanto Nina Rodrigues centraliza sua análise no negro, Silvio Romero o faz no mestiço. A eles, o pesquisador soma Euclides da Cunha, cujo foco seria o sertanejo, em uma tríade que tentou identificar o povo brasileiro⁵. O escritor, cujas viagens para cobrir a Guerra de Canudos o levaram a escrever *Os Sertões*, utiliza as oposições entre litoral e sertão para além de seus limites geográficos, como tipologias para considerar o tradicional e o civilizado. Para Albuquerque Júnior (2011, p.67), “o sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras”. Evoca, portanto, a missão de descoberta, ao mesmo tempo em que se liberta das influências do litoral, tanto estrangeiras quanto negras.

⁵ É claro que a tríade acima citada não resume a intelectualidade da época – Manoel Quirino, Lima Barreto e Manoel Bonfim produziam, nesse mesmo momento histórico, narrativas dissidentes de pensamento.

Figura 16 -- Passagem para os pássaros
Maria Amélia Vieira, 2024



Fonte: Vieira, 2024

Trata-se, portanto, de três abordagens distintas, mas que convergem no desejo de criação de uma identidade brasileira pautada por um pensamento de progresso. Trata-se da elaboração de um personagem típico que se transforma, mas ainda remete às suas raízes. Ortiz (2006) afirma que os elementos centrais da composição da identidade brasileira seriam o meio – pensando, por exemplo, na criação do sertanejo e, de certa forma, do nordestino, à medida que o Nordeste se estabelece como um campo discursivo, para além da divisão administrativa criada nos anos 1930 pelo IBGE – e a raça, considerando essa mistura étnica, foco principalmente do final do século XIX. Ambas as categorias, a meu ver, relacionam-se de maneiras distintas dependendo do contexto sócio-histórico. Assim como o caipira carrega em si tanto o meio como a raça, anos depois os personagens urbanos do Rio de Janeiro passam também a ser sujeitos exemplares do meio e da raça de um Brasil que se quer mais moderno. Isso, é claro, não sem contradições, inerentes à própria criação de um personagem que se baseia no real, mas esconde o que a cultura e a moral não querem valorizar.

A primeira contradição seria o pessimismo que ronda o mito da brasilidade. Por mais que haja uma valorização do que é ser brasileiro – fundamental a qualquer construção nacional – o atraso é parte constituinte desse povo. É como se vivêssemos em um paradoxo constante entre a descoberta de quem somos e o reconhecimento de nossos defeitos. Simões descreve bem a miscigenação como cura e mal:

chegaríamos à modernidade forjados entre a negociação constante da miscigenação em caráter de cura e mal para uma sociedade recém-saída de séculos de escravização e que se perguntava quem era o Brasil e quem por direito seria brasileiro (2019, p. 7).

Está implícita, aí, a distância entre o real e o imaginário, ou seja, entre a imagem que se quer construir, ideal, e a realidade que se deseja apagar por meio da construção teórica eugenista.

Outra contradição reside na relação entre o elitismo e o pitoresco dessa intelectualidade que quer se posicionar no cenário mundial, buscando os ideais de progresso, ao mesmo tempo em que recorre ao regional estereotipado como marca de diferenciação. É algo que Machado de Assis já havia narrado muito bem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que, segundo Schwarz (2000), ele inventa

uma espécie de pitoresco moral. Por meio de uma narrativa que, ela mesma, busca fugir do regional, Machado de Assis critica a formação social brasileira e o ideário burguês, consequências mais dos avanços do capital do que do aparente atraso da nação. A desigualdade fomentada pelo desenvolvimentismo, então, culpa o próprio povo pelo seu atraso e busca se distinguir dele por meio de uma cultura e uma moral que são criadas ao mesmo tempo que essa nova classe burguesa.

A tentativa de sistematizar uma história da arte brasileira, nesse momento, se estrutura a partir dessa valorização e desvalorização constantes dos próprios artistas, que se tornam, eles mesmos, pitorescos em seus hábitos e suas personalidades. Quando Rodrigo Ferreira Bretas, por exemplo, é convidado a escrever sobre Antonio Francisco Lisboa pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a busca era a de ter subsídios para a história regional (Oliveira, 2014). O resultado foi uma biografia que destacava a doença de Aleijadinho, como ficou popularmente conhecido, criando esse personagem que é heroico por conseguir ser artista mesmo com as suas condições adversas - do meio e da raça, se retomarmos as origens míticas propostas por Ortiz, já referenciadas. O texto de Bretas, assim, inicia-se com uma detalhada descrição física, para depois tecer uma crítica às suas competências como artista. A falta de educação formal é também sublinhada:

Apenas atenta-se para estes trabalhos, depara-se logo com o gênio incontestável do artista, mas não se deixa de reconhecer, também, que ele foi melhor inspirado do que ensinado e advertido; porquanto o seu desenho ressentia-se, às vezes, de alguma imperfeição (Bretas, 1858, s.p.)

A contradição, assim, fica sintetizada em uma mesma frase.

O paradigma racial de nomes como Sílvio Romero entra em crise rapidamente, segundo Vilhena (1995), mas o mito das três raças permanece vigente nas décadas seguintes. Há uma mudança, no entanto, que suprime os aspectos biológicos desse encontro miscigenado e passa a considerar os processos de aculturação entre os povos que formaram o Brasil.

Figura 17 -- O Varal
Mestre Abias, 2017



Fonte: Abias, 2017.

A publicação de *Casa Grande e Senzala*, por Gilberto Freyre, em 1933, é um grande exemplo dessa virada. A obra, escrita por alguém que era “um intelectual espiritualmente mestiço, ou seja, definido pela convivência de diferentes tradições culturais no interior da sua própria reflexão”, segundo Araújo (2009, p. 208), consagra esse mito das três raças repaginado. Nele, a mestiçagem não é mais sinônimo de atraso, conforme observado no final do século XIX, mas adquire contornos otimistas e elogiosos. Isso não significa, no entanto, uma abordagem mais próxima da realidade; as tensões e dominações interculturais seguem escondidas em favor da narrativa idealizada. O próprio Freyre sintetiza essa questão: embora ele mesmo pudesse ser considerado mestiço, pertencia a uma aristocracia rural à qual expor as tensões não era um desejo. Para Albuquerque Júnior (2011), a produção de Freyre tem um trabalho de memória, em que a rememoração da infância pauta a construção do Nordeste. É algo que ele também observa nos romancistas de 1930, como José Lins do Rego e Raquel de Queirós.

Gilberto Velho (2008) analisa as influências de Freyre, que passaram pelo evolucionismo e por um diálogo até com o marxismo, utilizando também o culturalismo de Franz Boas, numa postura que, segundo ele, se apresentava entre um “aristocratismo e um anarquismo intelectual” (Velho, 2008, p. 18). A antropologia cultural de Franz Boas passa a encarar a cultura como uma totalidade (Ortiz, 2017), questionando o determinismo biológico e a noção de raça como centro único de análise, algo que fica latente no trabalho de Freyre.

O que se observa no Brasil, então, é o estudo dessa universalidade, que se desenha a partir da observação da heterogeneidade. Mesmo o *Manifesto Regionalista*, de Freyre, de 1926, já reivindicava esse universal a partir do regional. Diz ele:

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter (Freyre, 1996, s.p.)

Além do uso da palavra “mítica”, no início da citação, que já anuncia a função narrativa do regional, fica claro o foco nos elementos culturais para a elaboração desse manifesto, isto é, nas partes que formariam o todo. Freyre também utiliza o regionalismo para criticar uma visão separatista derivada de um estadualismo, que ele chama de “precário unionismo brasileiro” (Freyre, 1996, s.p.), contra o qual busca estabelecer uma organização nacional verdadeira. É interessante notar, nesse sentido, que a divisão cultural do país precede a própria divisão administrativa.

Albuquerque Júnior (2011) afirma que o Nordeste é construído menos como um discurso e mais como um monumento, referenciando seu caráter idealizado e fixo. Para ele, desde o início do século XX, funda-se uma região geográfica que é também epistemológica, parte do discurso nacional-popular que se pretendia. Mais do que o Nordeste, é criado o sujeito nordestino, personagem que se repete em toda a cultura visual e mesmo na sensibilidade brasileira. O cangaço e a seca são partes essenciais desse discurso, que ora coloca o nordestino como miserável e faminto, embora forte, ora como bandido e perigoso.

O antigo regionalismo naturalista, que tinha como centro o meio e a raça, vai dando espaço a um desejo de conhecimento das particularidades regionais, com o intuito de consolidar uma política de nacionalização (Albuquerque Júnior, 2011). Nesse contexto, surge para o pesquisador um regionalismo de superioridade, vindo de São Paulo, que se moderniza e nega o passado escravista, enfatizando o trabalho dos imigrantes e uma ascendência europeia e branca, em oposição a um regionalismo de inferioridade, do Nordeste, cuja urbanização, também em curso, é apagada. A pintura *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, trata exatamente dessa urbanização, representada pela indústria ao fundo, ocupada, em primeiro plano, por um grande contingente de pessoas de diversas etnias e fenótipos. Há, aí, uma versão menos idealizada da miscigenação, visto que os trabalhadores se inserem em uma realidade que deixa de ser mitificada. Embora se comportem como massa, os tipos populares se personificam e tornam-se menos etéreos ou pasteurizados em uma identidade única.

Há a vontade de construção de uma vanguarda, portanto, que olha para o futuro e pretende criar novas formas de abordar arte e a cultura. Esse regional, como ponto de partida fictício, exclui, no entanto, parte relevante da modernidade:

as classes urbanas. O regionalismo, assim, arremessa as contradições evidentes do contexto urbano para um horizonte distante. A partir de um caipira mítico, o elogio ao trabalhador rural se apresenta em todo o processo de modernização, não só a partir de Freyre, mas também no pensamento folclórico em geral. As culturas populares industrializadas ou citadinas não serão consideradas, o que também é fruto de um interesse de controle, como já mencionado.

São duas as leituras que podem ser feitas, então, nesse momento: com a inserção do Brasil no quadro da divisão internacional do trabalho e da economia capitalista, a mão de obra que se forma deve ser força de trabalho, mas não portadora de uma cultura que possa unir e fortalecer tal grupo em relação às suas condições materiais. Assim, a cultura popular que se pretende é feita a partir do regional, novamente idealizado, que suprime a realidade do trabalho urbano e moderno e de populações como os escravizados recém-libertos ou imigrantes. O popular é etéreo. Ao mesmo tempo, o segundo ponto seria a necessidade de a burguesia se afirmar enquanto grupo dominante, que exigia um discurso nacional centralizado. As oligarquias cafeeiras de então se beneficiavam da descentralização e da organização do poder de forma mais paternalista, ao passo que a burguesia necessitava ocupar o quadro institucional. (Vianna, 1995; Chalhoub; 2012)

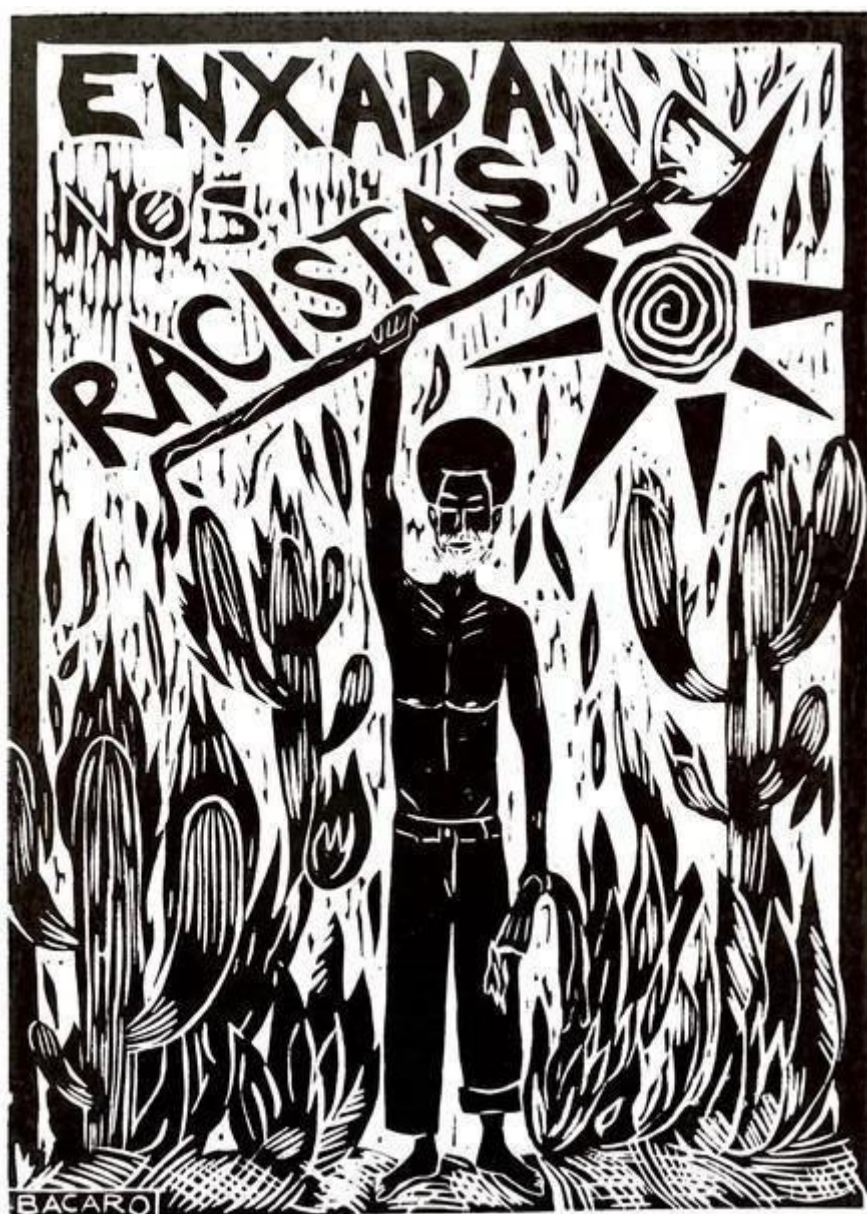
O que vemos é uma mudança, mas não uma ruptura. Menezes Neto (2018), por exemplo, estuda as ideias promovidas pelo 1º Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freyre no Recife, em 1934. O evento homenageava Nina Rodrigues, algo que a segunda edição, de 1937, e organizada por Edison Carneiro, também fez. Mas a permanência de um pensamento racista se mantém também nas entrelinhas: segundo o pesquisador, o evento contou com uma exposição, provavelmente a primeira temática de arte afro-brasileira realizada no país. Nela, artistas negros figuravam ao lado de obras sobre pessoas negras feitas por artistas brancos, ou seja, autor e tema eram considerados com pouco viés crítico. A grande questão se encontra, no entanto, na relação hierárquica estabelecida, visto que os artistas negros eram representados por artefatos de origem anônima, ao passo que os artistas brancos, renomados, estavam lá representando a arte canônica. Era “como se a divisão entre uma suposta Arte maiúscula e outra de feição “popular” se espelhasse, homologamente, numa divisão implícita entre artistas brancos e artesãos negros.”, avalia Menezes Neto (2018, p. 91). Para o pesquisador, essa

analogia entre o popular e o afro-brasileiro também estará presente, anos depois, nas exposições de Lina Bo Bardi. Chegarei a esse ponto mais adiante, mas, mais uma vez, o que se observa é o apagamento da figura urbana do negro.

Desde o final do século XIX, quando ainda há a busca por estabelecer a Academia e outras instituições que tornem o Brasil uma nação moderna, outra necessidade se impõe: lidar com a abolição da escravidão, que, como sabemos, foi mais uma manobra política para reagir às pressões sociais e políticas do que um desejo de reparação e liberdade para as populações negras sequestradas e dizimadas ao longo dos anos. Assim, a assinatura da Lei Áurea, bem como a promulgação da República no ano seguinte, foram acompanhadas de um pensamento político e social que pretendia elaborar uma nova ética, em linha com a ordem burguesa que se estabelecia. Para Mazzeo, o Brasil tem sua particularidade histórica inserida dentro de um sistema universal, capitalista, no qual é desenvolvido a partir de uma ideologia da conciliação. Ou seja, a burguesia brasileira, para se manter no poder, é pautada pela repressão das massas populares, sendo a escravidão a representação máxima dessa violência (Mazzeo, 2015). A emancipação brasileira, assim, não apresenta uma radicalidade burguesa; muito pelo contrário. É um liberalismo meramente econômico, que não forma um proletariado, mas parte do medo da emancipação popular para apresentar uma forma dissimulada de liberdade.

Chalhoub (2012) mostra como a forma de ver o trabalho é eixo central dessa nova cultura burguesa que se estabelece. Lidar com a abolição da escravidão exige uma nova ética do trabalho: se antes a burguesia agrária o condenava, já que era algo então relegado às classes inferiores e escravizadas, sendo considerado degradante e vergonhoso, passa a ser fundamental incentivar os trabalhadores livres a se empenharem em suas funções. Pessoas ex-escravizadas, imigrantes e trabalhadores dessa nova classe urbana emergente precisam corroborar com a lógica do regime capitalista que se estabelece. O trabalho adquire um tom positivo e enobrecedor, enquanto a preguiça e a vadiagem – conceitos que surgem para desqualificar também a boemia que surge com o desenvolvimento da vida urbana – são moral e legalmente combatidas. O trabalho dignifica o homem. O samba será um campo de atuação muito exemplar nesse sentido, como apontarei adiante.

Figura 18 -- Enxada nos racistas
Bacaro, 2020



Fonte: Bacaro, 2020

Por meio de uma perspectiva otimista, os artistas da primeira geração modernista paulista foram sensíveis a esses processos culturais e institucionais pelos quais o Brasil passava e buscaram destruir as barreiras de uma linguagem oficial, acrescentando a ela o folclore e a literatura popular, segundo Lafetá (2000). O pesquisador diferencia o projeto estético do Modernismo, que diria respeito, então, a essa renovação da linguagem e dos meios, do projeto ideológico, que contemplaria o caráter de classe na busca pela expressão artística nacional. Nessa segunda frente, em vez de uma inovação, vemos a revalorização de hábitos do Brasil arcaico, financiados pela burguesia rural, como já explorado. Ambos os lados do projeto, ainda segundo Lafetá, se articulam e funcionam em conjunto com o capitalismo que se implanta no país. Isso não quer dizer que essa fase heroica do modernismo seja totalmente passiva: há, sim, uma denúncia dos arcaísmos e, de certa forma, uma crítica social, especialmente em obras como as de Oswald de Andrade ou Tarsila do Amaral. O que se impõe, no entanto, é uma leitura pacificada desses trabalhos, a partir do desejo de consolidação do modernismo como referência e marco da história da cultura do país. O problema em questão não é a obra dos artistas em si, mas a leitura que se faz delas, não só no momento de sua produção, mas posteriormente, na consolidação da história da arte brasileira.

Cardoso (2022) afirma que essa celebração, simbolizada principalmente pela semana de 1922, é, na verdade, uma construção posterior, da década de 1940. Ele menciona dois intelectuais que contribuíram para essa visão essencialista e heroica: o historiador norte-americano Robert C. Smith e Lourival Gomes Machado, crítico de arte brasileiro que atuou como diretor do MAM-SP e diretor artístico da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Essa é a grande diferença em relação à segunda fase do Modernismo, segundo Lafetá, quando há uma luta ideológica pautada por ideias do fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo em disputa – no contexto político brasileiro, a Era Vargas. Antes de chegar a esse momento, no entanto, é importante dedicar mais tempo à primeira geração e suas inovações, que, como vimos, parecem ter sido mais formais do que estruturais.

Menezes Neto (2018) pontua que esses intelectuais, dos quais Mário de Andrade talvez seja o nome mais proeminente, vão buscar no “Brasil profundo” o

centro para a arte brasileira. Se, nas vanguardas europeias, o primitivo que traz a inovação é importado das culturas não ocidentais, no Brasil não é necessário ir tão longe. Em linha com o paradigma da miscigenação já abordado, a solução que se encontra para a localização do exótico como origem é o Barroco mineiro.

Anterior à Academia de Belas Artes, o Barroco valida o intuito de romper com o cânone e estruturar uma vanguarda nacional, ao mesmo tempo que valoriza a autoria de um popular miscigenado. Assim, a figura do “mulato” funda não só o povo brasileiro, mas a arte nacional (MENEZES NETO, 2018). Caldas Barbosa, Mestre Valentim, José Maurício Nunes Garcia e Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, são mencionados no discurso de Mário de Andrade, segundo Menezes Neto, com suas características raciais como componentes fundamentais das suas obras.

Mesmo que o interesse pelas coisas brasileiras já estivesse presente nessa elite que se apropria dos gostos populares, as expedições de descoberta ao Brasil, mediadas pelo pesquisador francês Blaise Cendrars, podem ter transformado essa relação, como aponta Nicolau Sevcenko (1992). Segundo ele, Tarsila do Amaral, Mário e Oswald de Andrade reconhecem a importância desses momentos de pesquisa na Minas Gerais colonial para o andamento de seus projetos.

Mesmo contemporaneamente, essa localização do nacional e do popular no Barroco continua a ser tida como referência, como menciona Frota (2005), no *Pequeno Dicionário das Artes do Povo Brasileiro*. O fato de a arquitetura e a decoração das igrejas serem feitas, principalmente, por trabalhadores que criam uma estética que se distancia do referencial europeu ajuda a validar essa narrativa. É interessante também pontuar que a primeira ação institucional de preservação de bens culturais foi a elevação da cidade de Ouro Preto a Monumento Nacional, em 1933, mesmo antes da instauração do Serviço de Proteção, o SPHAN (Ribeiro, 2022).

Não só as pesquisas, mas a produção plástica dos modernistas também é informada pelos tipos populares. Dantas lembra da busca por modas de “ostentação e polidez” (1996, p. 104) por parte da burguesia paulista, que não poderiam ser encontradas em sua origem, tornando-se um de seus maiores problemas. Modernistas como Mário de Andrade, segundo ele, terão essa preocupação também como um alerta, para que as

vanguardas europeias não sejam simplesmente mimetizadas pela intelectualidade, e que se crie, aqui, uma estética nacional. Nessa ambição de criação brasileira, os tipos populares acabam sendo elementos de particularização da vanguarda dos trópicos. Carvalho coloca o próprio Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, como um símbolo que justifica a

canibalização irrestrita das culturas populares por parte de uma elite social e política centrada em São Paulo e com ramificações no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e demais centros de poder localizados no Sul e no Sudeste (Carvalho, 2010, p. 64).

Para além do Manifesto Antropofágico, não são poucas as obras que vêm à mente protagonizadas pelo povo quando pensamos em nomes como Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo. *A Negra*, de Tarsila, pode ser uma síntese desse problema. Ao mesmo tempo que evidencia um personagem típico, desfigurado para que sirva a esse propósito de monumentalização e de vanguarda, à moda cubista, busca encontrar uma estética genuinamente brasileira – o que se expressa também pelo uso das cores e formas no fundo da composição. Esse jogo entre fundo e primeiro plano também confere a *Negra* um caráter alegórico, visto que ela representa um símbolo, segundo Dantas (1996), tornando-se quase um artigo de exportação. Ela é, ao mesmo tempo, mãe e fetiche sexual. Em outras palavras:

o populismo elitista de Tarsila toma as disparidades locais como fato natural e autêntico, um exotismo constitutivo e interno, a partir do qual o acesso à criação moderna estava logo ali (Dantas, 1996, p. 113).

A objetificação, então, não se resume ao corpo exposto, mas se reflete na própria utilização da negritude como produto que serve à criação de um movimento de vanguarda.

Mirella Aparecida dos Santos Maria (2018) também reflete sobre a sua própria experiência e suas práticas pedagógicas a partir da representação da mulher negra em Di Cavalcanti⁶. Assim como *A Negra* de Tarsila, as personagens femininas do pintor frequentemente aparecem com o corpo nu, como em *Samba* (1925), em

⁶ Além dela, Renata Bittencourt e a já citada Tatiana Lotierzo são importantes referências no assunto.

que duas mulheres, ambas com os seios à mostra, figuram rodeadas por quatro homens, vestidos, em uma cena que, como o título anuncia, remete ao ritmo brasileiro. A própria definição de “mulata”, termo pelo qual Di Cavalcanti se referia a essa figura feminina representante da mestiçagem brasileira, é dúbia e etérea. Ela é um símbolo que assume o espírito do povo, mas do qual não sabemos a condição social ou a cor da pele (MARIA, 2018). Ao invés de apoiar a representação de populações subalternizadas, esses estereótipos criam discursos que menosprezam e despersonalizam.

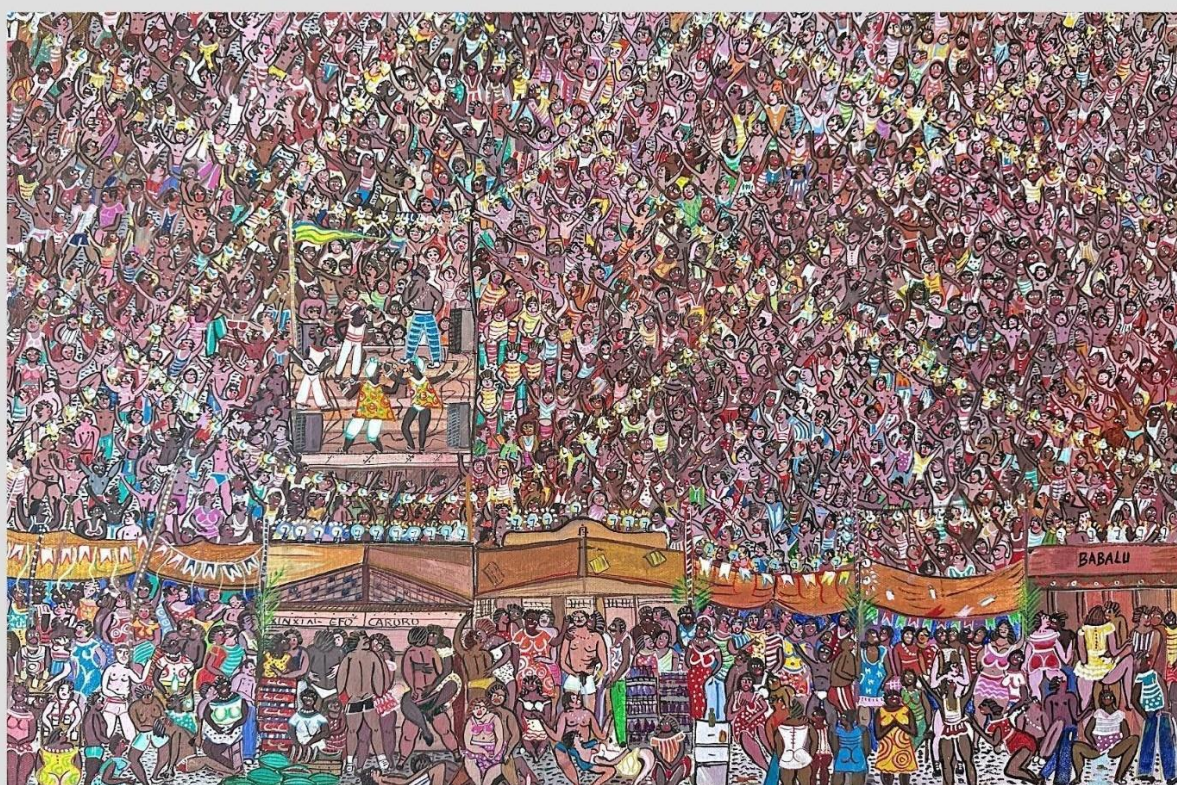
Isso fica explícito, retomando *Samba*, na passividade e na sugestividade do olhar das personagens, que parecem fazer parte de um cenário que sugere uma natureza da situação, como se ela não fosse romantizada. Segundo Téo (2001), o que os intelectuais dos anos 1920 produziam, Di Cavalcanti incluído, não era apenas um desejo, mas sua própria experiência de vida – a ascendência de uma intelectualidade que se forma ao mesmo tempo que forma a cultura brasileira. Diz ele:

Há, na obra pictórica de Di Cavalcanti, tanto a simplicidade do relato cotidiano quanto a pompa e a monumentalidade da Arte burguesa, fazendo convergir a crônica de João do Rio e o retrato do Brasil de Paulo Prado. (Téo, 2001, p. 8)

Para Albuquerque Júnior (2011), Di Cavalcanti retrata a miscigenação e a convivência de forma harmoniosa, afirmando que, embora militante do Partido Comunista e defensor de uma arte engajada, ele traduz um Brasil suburbano ainda folclórico e colorido, sem expressar conflitos ou contradições de classe.

Portinari, por sua vez, adota uma abordagem mais próxima do caráter de denúncia dos romances da década de 1930, sendo a obra *Os Retirantes* (1944) exemplar desse viés. Essa pintura social, no entanto, não deixa de produzir também uma imagem do Nordeste que, embora não mais harmoniosa ou elogiosa à miscigenação, corrobora com uma imagem estereotipada da pobreza na região, cujo caráter de realidade faz com que se torne quase documental. Albuquerque Júnior observa que ele pinta uma “região composta de quadros de horror que suscitam pena, solidariedade e até revolta, mas também causam repulsa, medo, estranhamento e preconceito” (2011, p. 281).

Figura 19 -- Fim de festa com a mudiça que apedrejou Madalena
BABALU (Sinval Nonato da Cunha), 1993



Fonte: Cunha, 1993

O intuito aqui não é analisar extensivamente as obras ou desvalorizar a contribuição modernista, mas destacar a relevância que o movimento adquiriu na história do país e as consequências dessa posição. O mito criado em torno do modernismo – de que teria sido o grande movimento de descoberta do popular e, por que não, do Brasil – não só apresenta uma visão essencialista do que seria o povo, mas também centraliza São Paulo como potência criadora, tanto da vanguarda quanto do resgate das origens. Enquanto a capital carioca seguiu um modelo europeizado de país, São Paulo surge como potência a partir da burguesia, que nasce junto com a necessidade de encontrar seus alicerces em uma história forjada a partir do interior. Embora essa narrativa já venha sendo questionada, é importante frisá-la como apenas um dos caminhos de pesquisa que se consolidou como o oficial.

Para Carvalho (2004), a perspectiva culturalista boasiana que influenciou Gilberto Freyre atua de forma mais ampla e inaugura um novo tipo de pesquisador da cultura popular, que se une à comunidade estudada para defender a sua dignidade diante do Estado. Esse pesquisador reconhece a sua importância na defesa dos direitos da população e visa a construção de uma nação futura, mais diversa e que reconheça a importância de suas raízes. É esse desejo utópico de criação que leva o pesquisador não só a colecionar ou estudar pontualmente as produções populares, como visto até então, mas também a pensar em políticas públicas de defesa e sistematização do conhecimento do povo. Em outras palavras, há uma proposta de “ação cultural como política cultural” (Martins, 2010, p. 297).

Mário de Andrade e Amadeu Amaral podem ser bons exemplos desse perfil de intelectual que surge antes da institucionalização das Ciências Sociais e no desejo de sistematização da disciplina do folclore. Amaral é o responsável pela publicação do *Dialeto Caipira*, em 1920, que estudava as variações linguísticas do interior de São Paulo. Seu trabalho se consolida, assim, a partir do nativismo paulista, como nomeia Vilhena (1995), e, embora foque no estudo da cultura verbal, contribui também para o desenho do que seria a identidade caipira. Zilio-Passerini (2020) pontua que Amaral compartilha do pensamento da época sobre o atraso da cultura caipira e da miscigenação, como as críticas de Monteiro Lobato, já extensamente conhecidas. Para ele, o caipirismo pode se tornar sinônimo de falta de instrução, ao mesmo tempo que inaugura um estudo dialetológico pioneiro no país.

Mário de Andrade critica o uso do folclore apenas como diversão pelas classes burguesas, defendendo sua sistematização. Diz ele:

Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passa-tempo) que consistem em aproveitar exclusivamente as "artes" folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. (Andrade, [1942]: 286 apud Vilhena, 1995, p. 144)

Na prática, Andrade cria a Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936, durante o período em que ocupava o cargo de chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 e 1938. O órgão era uma reunião de sócios interessados no tema, segundo Vilhena (1995), mas que, desde o início, buscava desenvolver uma produção teórica e educativa, com o objetivo de expandir sua atuação e formar folcloristas. Foram editados sete boletins, que incluíam uma seção de instruções folclóricas e diretrizes para a coleta etnográfica, nesse intuito de criar uma metodologia e profissionalizar a prática. A produção estava ainda relacionada a um curso de extensão ministrado por Dina Lévi-Strauss. A recém-inaugurada Universidade de São Paulo, onde Claude Lévi-Strauss – esposo de Dina – havia sido contratado, é um pano de fundo relevante para o pensamento da época. Tornar o folclore uma ciência era o objetivo.

Mário de Andrade também coordena, em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas, que tinha como objetivo registrar as manifestações culturais das regiões Norte e Nordeste do país. Uma equipe de quatro pesquisadores percorreu cidades de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, e “trouxeram mais de 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos (incluindo vários instrumentos musicais)” (Sandroni, 2014, p. 56). Trata-se de um importante acervo, hoje sob a guarda do Centro Cultural São Paulo (CCSP). O catálogo da exposição *Na Rota da Missão* (2018), organizada pela instituição, reforça que o objetivo inicial dos pesquisadores não era apenas coletar bens materiais, mas também “espirituais”, o que, mais recentemente, passou a ser denominado patrimônio imaterial (Associação, 2018, p.7).

Sem ignorar a importância de um estudo sério sobre as manifestações então conhecidas como folclore, é importante refletir sobre como esse cientificismo operou uma transposição de conhecimentos que se afasta do campo de produção e cria

uma aura em torno das manifestações. É como se o olhar acadêmico fosse necessário para compreender e registrar a cultura. Para Velloso (1997), os intelectuais auto elegeram-se, em diversas épocas e de distintas formas, como uma consciência iluminada encarregada de registrar ou salvar o nacional. O próprio nome dado à iniciativa, de “Missão”, pode denunciar esse pensamento.

Ambas as iniciativas – tanto a Sociedade de Etnografia e Folclore, quanto a Missão – foram extintas com a imposição do regime ditatorial de Getúlio Vargas, em 1937. A repressão, no entanto, não significou o fim da busca pelo popular ou do incentivo à sua pesquisa. Ao contrário, o popular tornou-se ferramenta de unificação nacional e de defesa do regime, inaugurando uma nova fase bastante alinhada ao que já havia sido feito. Seu legado deixou um raciocínio ambíguo acerca da necessidade que o patrimônio passa a exercer no Brasil – um mito desde a sua concepção, diferentemente do contexto europeu. As ideias de Gilberto Freyre e o elogio da mistura racial foram usados como uma ideologia oficial do governo, segundo Vianna (1995), e o regionalismo de Euclides da Cunha também ganhou ecos em uma perspectiva que se colocava contra o litoral, ou seja, contra o cosmopolitismo estrangeiro e liberal (Velloso, 1997). Albuquerque Júnior (2011) também acrescenta a essa equação a idealização das tradições nordestinas, embaladas pela valorização do sertão euclidiano e das romantizações da terra, do povo e do fazer artesanal, rural e pré-capitalista.

Segundo Ianni (1991), nesse momento há também uma nova forma de encarar as classes operárias urbanas, no intuito de construir uma aliança de classes. Para ele, é característica dos governos populistas, como o de Vargas, essa formação de uma massa única, nacional e centralizada no Estado, que adota como inimigos o estrangeiro e a oligarquia. A burguesia passa a representar uma “consciência política hegemônica” (Ianni, 1991, p. 156) que acaba por diluir as contradições de classes. Ou seja, a classe trabalhadora deixa de se ver como antagônica, nessa operação política e cultural. Seria uma fase de um capitalismo avançado, que coloca a emancipação econômica como objetivo de uma paz social. Diferentemente da Europa, no entanto, essa massa trabalhadora não é inserida no processo de modernização, mas se torna o espírito descontextualizado do povo. A burguesia é o porta-voz da brasilidade, representante desse povo que se torna patrimônio e passado, a ser apropriado quando for interessante. É a *Negra*, de Tarsila, já analisada anteriormente, que se

alegoriza, em oposição ao *Mecânico*, de Léger (1920), que foi inclusive um de seus mentores. O *Mecânico* representa uma classe, parte do processo de modernização e elemento real desse contexto histórico. Mesmo o abstracionismo do fundo da composição remete à industrialização da qual ele é parte fundamental.

Já aqui há uma aliança entre a intelectualidade burguesa e o governo. Se o intelectual é também um militante, ele o faz em ação alinhada ao Estado, segundo Velloso (1997), e compartilha com ele a missão de educar o povo e contribuir para a nação emergente.

É nesse momento que o samba se torna o ícone nacional. Não é qualquer samba, é claro. O próprio Mário de Andrade já havia estudado o samba rural paulista, por exemplo, em sua Missão, mas o que interessava agora era uma música alinhada com a cultura trabalhista que se incentivava. O malandro não existe nesse samba, pelo contrário; muito menos o candomblé das tias e mães-de-santo do samba carioca.

A difusão pelo rádio torna-se parte fundamental do próprio ritmo e de sua expansão. Segundo Vianna (1995), os programas de rádio já existiam, mas tiveram um aumento de audiência relevante nos anos 1930. O programa mais ouvido passa a ser “A Hora do Brasil”, justamente aquele controlado pelo governo, produzido pelo que depois seria conhecido como DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

Vianna (1995) também evidencia as relações que se estabelecem entre a classe artística nesse momento: o próprio Gilberto Freyre foi apresentado a Donga e Pixinguinha, por exemplo, que se tornaram ícones do samba e da brasilidade. Segundo ele, toda a intelectualidade estava seduzida por essa cultura popular urbana que se forma a partir do Rio de Janeiro e compactua com esse uso de identidade nacional. O compositor de samba se torna um mediador, assim como os intelectuais. Ainda segundo Vianna (1995), a *Exposição Nacional do Estado Novo*, de 1939, outra ferramenta de propaganda política, incluiu espetáculos folclóricos e apresentações de escolas de samba, cujos desfiles, aliás, passaram a ser regulados pela prefeitura. Esse uso conjunto do folclore com o samba resume bem a postura em relação à unidade nacional desejada. Vale também comentar que a organização do evento musical ficou a cargo de Heitor Villa-Lobos, que possuía um cargo

público, outro exemplo dessa leitura erudita sobre o popular. O samba do morro segue o mito das descobertas de nossas tradições.

Ao lado do samba e do malandro carioca, já é reconhecida a figura da baiana, que se tornou estilizada por Carmen Miranda, cantora do rádio que passou a se vestir com turbantes, babados e frutas tropicais, nessa representação caricata a partir do espetáculo *Banana da Terra*. Nas escolas de samba, a ala das baianas reforçava o estereótipo e, no contexto artístico e acadêmico, o personagem também era explorado. Segundo Rocha (2007), Cecília Meireles, por exemplo, tanto elaborou desenhos que se tornaram icônicos ao longo dos anos 1920 e 1930, quanto uma conferência, denominada *Batuque, Samba e Macumba - Estudos de Gestão e de Ritmo 1926-1934*, na qual dava à baiana o caráter de patrimônio. Para ele, Meireles trouxe uma nova poética, que unia dança, corpo, rua, escrita e desenho de uma só vez, mas sem fugir de um estilo salvacionista característico da época. É curioso notar que, recentemente, a baiana segue como personagem, e mesmo o fazer do acarajé se tornou patrimônio cultural brasileiro (Rocha, 2007).

A ideologia do Estado Novo era estratégica: atrás da aparente valorização, se encontrava uma repressão constante às práticas populares, não só pela cultura e pela moral, mas também por meios legais. Em 1941, a Lei de Contravenções Penais tipificou a vadiagem como delito, confirmando a intenção de controle da população. Segundo o documento, a vadiagem se caracterizava pela entrega habitual à ociosidade mesmo sendo válido para o trabalho (Brasil, 1941). Esse debate não era novo: ainda no Império já era caracterizado como vadio e mendigo, no código penal, aquele que não exercesse ocupação honesta (Brasil, 1830). Historicamente, as implicações denunciavam uma tentativa de controle e segregação classista e racial, visto que o país encontrava-se também às voltas com a pressão pela abolição do regime escravista. Assunção, analisando especificamente o caso da Balaiada no Maranhão, aponta para essa tendência geral de controle da mão-de-obra por meio da legislação imperial, que se torna ainda mais grave na Regência, quando a pena para os vadios era a de trabalho forçado de até um ano (Assunção, 2008).

Figura 20 -- Poltrona Mole, Sergio Rodrigues
Marcus Deusdedit, 2022



Fonte: Deusdedit, 2022

Na ordem social burguesa, como aponta Chalhoub (2012), essa repressão ao ócio segue como ameaça aos bons costumes, e se consolida como uma declaração aberta do governo contra as pessoas mais pobres. O trabalho torna-se o bem que resta ao cidadão (bem concedido pelo Estado, no caso das pessoas escravizadas), e deve ser prazeroso mercantilizá-lo. É nessa relação que se civiliza, não só em relação à coletividade social, mas também no âmbito privado. Forma-se uma psicologia burguesa, que pretende atingir o espírito, e que se utiliza de aspectos morais para desqualificar aqueles que não compartilham dos seus códigos. Ao lado do trabalhador, que deve ser respeitado como brasileiro exemplar, mas também como homem de bem em seus círculos, surgem as classes perigosas, segundo Chalhoub, uma ameaça à ordem que deve ser combatida. Para Simas, a ironia era a de que era dessas

classes perigosas que saíam os trabalhadores urbanos que sustentavam – ao realizar o trabalho braçal que as elites não cogitavam fazer – a viabilidade desse mesmo sonho: operários, empregadas domésticas, seguranças, porteiros, soldados, policiais, feirantes, jornaleiros, mecânicos, coveiros, floristas, caçadores de ratos. Pouca coisa mudou nesse embate disfarçado de cordialidade desde então (Simas, 2019, p. 13)

O sonho, é claro, era o da modernidade, na qual a preguiça e a promiscuidade, ou o que passa a se entender por esses conceitos, aplicados a tipos específicos, são condenadas. Como forma de controle das classes dominantes, a vadiagem é conformada como um ato preparatório ao crime, na leitura de Chalhoub, que aliada ao hábito e à indigência, se tornam crime. Ou seja, a vadiagem e a pobreza tornam-se praticamente sinônimos.

Esse julgamento moral não é novo no mundo ocidental, e a própria definição do que é arte moderna passa pelos costumes. Quando Édouard Manet exibiu a tela *Olympia* (1863) no Salão de Paris de 1865, o julgamento da crítica não passou apenas pela técnica, mas principalmente pelo tom jocoso e pejorativo com o qual descreveram a personagem principal, segundo Franconeti (2021). Ela analisa principalmente a apuração feita por T. J. Clark das críticas da época, que chegaram a descrever a personagem principal como um “monstro de borracha”, “mulher-gorila”, com um corpo de “cor putrefata” (Franconeti, 2021, p. 223). A feiura da mulher residia na forma como ela observa o espectador – não mais como uma Vênus que representa a feminilidade nobre, um anjo do lar, mas como uma

cortesã parisiense, parte da realidade que não se quer encarar. Foucault (Scachetti, 2010) também chegou a analisar o escândalo provocado pelo quadro, já que a nudez feminina já era vista desde o século XVI na pintura ocidental. Ele aponta a técnica de iluminação como uma evidência dessa nossa observação: não há uma luz que incide indiretamente, quase que divina, mas um foco que sai do próprio corpo da mulher nua e chega até nós. O escândalo é estético e moral, e está no descortinamento desse teatro de costumes.

Figura 21 -- A vista, Jd. Nakamura
Michel Onguer, 2024



Fonte: Onguer, 2024

Rago resume bem esses padrões de conduta pessoal esperados pela sociedade burguesa, que quer afirmar a classe dominante pela diferenciação cultural:

Na empresa de construção de um mundo à sua imagem, a domesticação do novo operariado implicou a imposição do modelo imaginário de família criado pela sociedade burguesa. Instituir hábitos moralizados, costumes regrados, em contraposição às práticas populares promíscuas e anti-higiênicas observadas no interior da habitação operária, na lógica do poder significava revelar ao pobre o modelo de organização familiar a seguir (Rago, 2014, p. 61)

Para além do âmbito doméstico, no entanto, essas formas de controle agem também no espaço público, nas esferas de socialização e nas ruas, ou seja, atuam na cultura feita nesses espaços. Uma cultura, é claro, popular. Albuquerque Júnior (2007) pontua que essa tentativa de disciplina das expressões populares evidencia a segmentação presente no país e o conflito pelo próprio conceito de civilização. Ou seja, o que, e quem, é ou não civilizado é ditado pelos mecanismos de controle, legais e culturais.

A criminalização de cultos afro-brasileiros é um ícone dessa perseguição classista e racista. Desde 1890, o confisco de objetos ligados a rituais de matriz afro-brasileira encontrava respaldo legal no Código Penal, e foi atualizado na Constituição do governo Vargas (Oxum; Iansã; Versiani; Chagas, 2021). Os objetos apreendidos eram utilizados para uso pedagógico e formação policial e, mesmo após o desejo de criação de um Museu da Polícia, eram exibidos ao lado de outros objetos de contravenção penal (Oxum; Iansã; Versiani; Chagas, 2021). Um tratamento que evidencia o descaso, o desconhecimento e o desrespeito com as religiões e culturas, e que também mostra a hipocrisia da política cultural da época: esse conjunto de objetos sagrados foi a primeira coleção etnográfica a ser tombada pelos mecanismos de patrimônio, em 1938. A motivação é desconhecida e pode tanto ter sido tanto uma iniciativa pontual de um delegado, segundo os pesquisadores acima citados, quanto o trânsito das ideias de Mário de Andrade, cujo anteprojeto inspirou a própria criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão que mais tarde se transformou no Instituto do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foram anos de luta pelo tratamento adequado a esse patrimônio roubado, que ficou sob a tutela do Museu da Polícia até 2020, quando, finalmente, foi transferido para o Museu da República⁷. A Campanha “Liberte Nosso Sagrado”, de 2017, foi fundamental para essa retomada.

Apesar de o SPHAN ter sido concebido a partir das ideias de Andrade, a implantação do órgão, sob a gestão do ministro Gustavo Capanema, suprimia a cultura popular e o folclore, ressaltados por Andrade, beneficiando a preservação do patrimônio de pedra e cal. Essa escolha era baseada nos critérios de grandeza e excepcionalidade, que acabaram por priorizar o tombamento de igrejas e palácios.

Se o SPHAN inaugura as políticas culturais no país, segundo Rubim (2007), e se consolida como uma segunda frente paralela ao DIP, cuja atuação era mais voltada à propaganda e ao controle das massas (Velloso, 1997), percebe-se como ele complementa o projeto de nação. De uma parte, o controle explícito da censura e da publicidade política; de outra, a subjetivação do que era ou não merecedor de ser qualificado como patrimônio.

O Barroco, então, é mais uma vez colocado como referência, segundo Chuva (2009), o que tanto assinala a brasilidade quanto insere o país na linha do tempo da arte ocidental⁸. A perspectiva de progresso e desenvolvimento mantém-se vigente: Chuva comenta que é também nesse momento, em 1941, que é criado o mecanismo de destombamento, utilizado pelo governo de acordo com os seus interesses. Nesse mesmo ano, por exemplo, deu-se a construção da Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, que influenciou no cancelamento do tombamento da Igreja de São Pedro dos Clérigos e do Campo de Santana.

⁷ Além do texto citado, o documentário *Nosso Sagrado* retrata os anos e luta para recuperação do patrimônio. *NOSSO SAGRADO*. Direção: Fernando Sousa; Jorge Santana. Produção: Quiprocó Filmes. Rio de Janeiro: Quiprocó Filmes, 2017. 26 min. Mais informações sobre o documentário estão disponíveis em: <https://www.quiprocofilmes.com.br/portfolio/nosso-sagrado>

⁸ Marcel Gauthierout, fotógrafo franco-brasileiro, colaborou com o SPHAN e registrou boa parte do patrimônio que o projeto de identidade nacional pretendia divulgar. O acervo encontra-se hoje no Instituto Moreira Salles.

Figura 22 -- Manto Egungun de Favela ou Parangolé Tupinambá
Novíssimo Edgar, 2023



Fonte: Edgar, 2023

Mesmo ao longo do século XX, a retomada do Barroco seguirá sendo a diretriz principal das práticas patrimoniais, segundo Marins:

A canonização da arquitetura monumental, do barroco e da mestiçagem como evidência do ethos nacional chegara à década de 1980 ainda plena de vitalidade, assim como a herança autoritária e excludente das práticas de eleição patrimonial, concentrada nos técnicos e na aparente neutralidade de suas escolhas, derivadas sobretudo da descrição formalista e estilística dos monumentos artísticos. (Marins, 2016, p. 11)

São escolhas que reforçam os cânones aparentemente democráticos, mas que não refletem em mudanças reais na vida das populações que dizem representar.

Nos anos 1930, vemos uma proliferação dos órgãos responsáveis pela difusão cultural, para além do SPHAN. São dessa época a Superintendência de Educação Musical e Artística (1933), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Serviço Nacional de Teatro (1937), o Instituto Nacional do Livro (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938). São, como os próprios nomes já sugerem, tentativas de organizar a cultura e utilizá-la como ferramenta educativa⁹.

Para além das iniciativas nacionais desse projeto histórico, Vilhena (1995) pontua algumas ações regionais que trabalharam com as ideias folclóricas de Mário de Andrade, como a Sociedade Brasileira de Folclore no Rio Grande do Norte, criada por Luís da Câmara Cascudo, e a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, de Arthur Ramos, ambas de 1941. Segundo ele, no entanto, esses agrupamentos ficaram muito vinculados aos seus criadores e acabaram não se sustentando de forma mais ampla. É interessante mencioná-los, no entanto, para que haja a consciência de que o folclore, enquanto disciplina, seguia sendo um desejo da intelectualidade, em diversas esferas.

Nessa análise das políticas culturais e de governo de Vargas, é fundamental estudar a relação entre cultura popular e populismo. Apesar de o populismo e seu consequente uso das imagens de povo poderem ser observados por toda a América

⁹ Ortiz (2006) lembra, ainda, da criação da revista Cultura Política, publicação feita pelo DIP, cujo caráter ideológico era o centro editorial.

Latina (Abreu, 2003; Cusicanqui, 2010), há algumas particularidades na forma como essa relação se deu no Brasil. Uma delas, segundo Marilena Chauí (1980), é que, mesmo em momentos democráticos, não deixamos de viver as consequências de uma sociedade autoritária, cuja própria cidadania foi conhecida como um privilégio, ou seja, uma concessão da classe dominante às demais. Os partidos políticos assumem formas clientelistas, populistas ou vanguardistas, três formas que, apesar de distintas, tratam a população a partir dessa relação de poder. Para a pesquisadora, foram diversos mitos verde-amarelos, em distintos momentos históricos, apropriados pelos dominantes por meio do nacional-popular, uma forma de ocultar a divisão de classes e promover uma ideologia da união nacional. Ela resume bem essa cronologia:

Assim, durante os anos 10, o slogan dominante era: Consolidar a Nação (o que legitimou o extermínio dos rebeldes de Canudos e do Contestado); durante os anos 20 e 30: Construir a Nação (o que permitiu a absorção de todas as manifestações culturais pelo Estado); durante os anos 40 e 50: Desenvolver a Nação (fazendo com que a Cultura Popular fosse considerada atraso, ignorância e folclore); no início dos anos 60: Conscientizar a Nação (levando o populismo a produzir a imagem dupla da Cultura Popular como boa-em-si e alienada-em-si, precisando da condução das vanguardas tutelares e revolucionárias); durante os anos 60 e 70: Proteger e Integrar a Nação (o que levou às práticas “modernas” de controle estatal da Cultura Popular); e, agora: Conciliar a Nação (o que talvez seja feito num grande festim onde comeremos broa de milho) (Chauí, 1986, p. 99)

O “agora” em que a pesquisadora se situa, os anos de 1980, serão abordados em um tópico à parte na historiografia do presente trabalho, para que a análise desse período de redemocratização possa ser feita em relação com as instituições e a Constituição ainda vigentes no país. O que é importante destacar, desde já, é a sensação de continuidade das apropriações do nacional-popular que se configuram a partir do Estado. As formas dessa apropriação se modificam ao longo dos anos de acordo com as diretrizes políticas vigentes, mas todas diferem essencialmente de um nacional-popular na perspectiva de Gramsci. Segundo a autora, Gramsci, a partir da realidade do fascismo italiano, considera o nacional-popular como apropriação do passado pelas classes populares, uma ferramenta de resistência, portanto (Chauí, 2021). Para Gramsci, segundo Chauí (2021), o nacional-popular poderia ser, inclusive, uma contra hegemonia, não só realizada espontaneamente pelas classes

subalternas, mas também deliberadamente pelos intelectuais, a partir dessa reinterpretção da história nacional, que adquire também um caráter pedagógico. Ela acredita que, por mais que o nacional-popular como política de Estado se imponha, há também espaço para a recusa a essa única história possível, uma desordem que também é, em essência, popular (Chauí, 1986). Essa articulação extraoficial do popular é o que interessa para este trabalho, rompendo com as limitações impostas pela institucionalização do conceito. Se retomarmos o projeto histórico da Península Itálica, por exemplo, o nacional se liga, em essência, ao popular, pelo fato de essa classe ser dependente incondicionalmente do espaço da nação para sobreviver, ao contrário do cosmopolitismo das médias e altas camadas (Reis, 2009). É o que Gramsci aborda nos *Cadernos do Cárcere*, partindo de uma nova intelectualidade, trabalhadora, que se engaja na construção de uma também nova sociedade. A intelectualidade brasileira passa a referenciar essa perspectiva gramsciana principalmente a partir dos anos 1960, quando a cultura popular revolucionária e engajada se apresenta no país. Voltarei a esse momento nos próximos parágrafos.

Antes disso, porém, há um outro momento paradigmático: a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), após o fim da Segunda Guerra Mundial, que define uma série de diretrizes de atuação para seus países-membros. No Brasil, o que vai marcar esse período é a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), do Ministério das Relações Exteriores. Vilhena (1995) estuda especialmente esse novo momento do movimento folclórico do país, que dura até o início da ditadura militar, em 1964, para o pesquisador. A criação dos programas de pós-graduação *stricto sensu* em Antropologia, a partir dos anos 1960, também influencia o pensamento brasileiro, em uma nova articulação do conceito de cultura, apoiado na tradição norte-americana e que forma pensadores como Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Artur Ramos, Câmara Cascudo e Edson Carneiro (Rocha, 2009; Abreu, 2003).

A Comissão Nacional de Folclore, apenas uma das temáticas ligadas ao IBECC, ficou responsável por realizar diversos congressos e reuniões ao redor do país, que, segundo Vilhena (1995), seguiam um esforço missionário em torno do

estudo e da proteção do folclore. Em certo sentido, tratava-se de mais um retorno às Missões de Mário de Andrade que aconteceram anos antes. Para Marilena Chauí (1986), a mitologia verde-amarela, que já estava presente nos anos 30, permanece nos anos 50, mas acrescida de uma perspectiva desenvolvimentista.

Já na primeira edição do Congresso Brasileiro de Folclore, de 1951, é assinada a Carta do Folclore Brasileiro, que trazia diretrizes programáticas para o que seria a pesquisa no país. O intuito não é analisar de forma extensiva o documento, mas pontuar o quanto a oficialização da disciplina seguia em curso e quais eram os pontos que norteavam esse desejo. Alguns trechos merecem ser destacados:

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. (CNF, 1951, s/p)

No primeiro item, por exemplo, destaca-se a influência crescente da antropologia como campo de estudos, conforme pontuado anteriormente. A citação explícita ao preconceito de olhar também é bastante relevante. Ao trazer o folclore para a materialidade, pode-se entender que há um desejo de promover uma mudança real na sociedade e nas culturas não eruditas. Por outro lado, Vilhena (1995) coloca que um dos paradoxos inerentes aos integrantes da Comissão Nacional é que são os intelectuais os responsáveis por definir quais dessas manifestações seriam descaracterizadas ou autênticas o suficiente para merecerem o registro e a proteção, como se a sistematização do conhecimento não pudesse ser parte das próprias comunidades estudadas. A materialidade, assim, perde seu sentido, visto que as manifestações são tomadas como espontâneas, e não como parte de um processo consciente que pode ser registrado pelos próprios participantes envolvidos. Os participantes, aliás, são pouco importantes, já que a autoria vem a posteriori, depois de criada uma aura mítica e heroica daquilo que não

tem autor exato: danças, ritmos, expressões e saberes que se tornam coletivos e parte do espírito do povo.

O segundo item reforça esse purismo ao considerar como legítimas apenas as tradições que não sofrem as influências da cultura erudita. A cientificidade acaba criando uma cultura imaginada, distante, mais uma vez, da materialidade objetiva que coloca os grupos em relação. Assim, o que se observa é que o material advogado logo no começo do documento torna-se um sinônimo dos objetos utilizados, não para a realidade da vida e dos usos da cultura.

Na terceira edição do Congresso organizado pela Comissão, em 1957, planejou-se ainda a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que foi instaurada no ano seguinte e que inaugurou a Biblioteca Amadeu Amaral e a *Revista Brasileira de Folclore* (Vilhena, 1995). Não mais ligada ao Ministério das Relações Exteriores, a Campanha passa a ser ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), mesmo órgão ao qual se vincula o SPHAN. São, assim, dois campos de ação paralelos: o folclore e o patrimônio. Foram ainda celebrados convênios com os estados e as universidades, como os do Ceará e da Bahia, para incentivar a documentação das expressões regionais. Uma citação de Renato de Almeida, um dos fundadores da Comissão e diretor da Campanha, pode servir como exemplo do discurso vigente. Diz ele, no Congresso realizado em Salvador em 1957:

exemplo que oferece a Bahia, organizando o artesanato popular, afim de que os nossos rudes artesãos e artistas, em cuja fantasia e habilidade há tanta beleza e engenho, não continuem definhando até as vizinhanças do aniquilamento. [...] Almejamos o seu êxito e que possa servir de modelo aos demais Estados. (Doc. CNFL 374/57:3 apud Vilhena, 1995, p. 234)

A imagem do purismo é explícita pelos adjetivos usados em relação aos artistas, bem como pela ideologia de progresso que coloca tais pessoas e seu trabalho em uma linha do tempo fadada ao desaparecimento pela modernidade. Vale lembrar que, nesse momento, o país estava sob a presidência de Juscelino Kubitschek, que enviou ao Congresso um discurso prometendo a elaboração da Campanha voltada para a proteção das artes populares.

Sem detalhar os eventos, o que quero pontuar é que as iniciativas seguem pautando as diretrizes da pesquisa sobre o folclore. Hoje, a Campanha

transformou-se no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), ligado ao IPHAN desde 2003, que engloba o Museu de Folclore Edison Carneiro, a Biblioteca Amadeu Amaral e os setores de Pesquisa e de Difusão Cultural, segundo o site da instituição (CNFCP, 2024). Ações educativas e exposições ocorrem em paralelo à salvaguarda do acervo e da documentação.

Vilhena (1995) afirma que o pensamento social dos anos 1950 se dividia em duas vertentes: uma mais institucional, ligada à criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e outra mais radical. É claro que ambas se influenciam, mas caminham em diferentes direções. O ISEB foi um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, que tinha por objetivo reunir intelectuais que pudessem estudar o país e influenciar as decisões políticas e econômicas. A visão predominante era desenvolvimentista e nacionalista, com o intuito de pensar o progresso do país, mas, segundo Ortiz (2006), o pensamento isebiano acabou não se tornando uma ideologia oficial do governo, embora tenha se espalhado mesmo nos setores de esquerda. A cúpula foi dissolvida em 1964, em mais uma ação do golpe militar, o que justificaria, em parte, a sua não adoção como projeto de nação. Uma de suas noções principais era a de alienação cultural, de origem hegeliana, conceito que compartilha com o pensamento marxista, segundo Ortiz, e que justifica a sua circulação entre o pensamento sociológico da época. O teatro e o cinema, para o pesquisador, absorvem muito do pensamento isebiano. Ortiz chega, inclusive, a relacionar as ideias do ISEB com Frantz Fanon, já que ambos tratam não só da alienação, mas da situação colonial. Para além dessa comparação, o que fica latente é a divulgação de uma nova visão de cultura, não mais antropológica, mas sim sociológica, que é vista como espaço privilegiado da luta política.

Já a radicalidade pode ser representada por aqueles que, criticando a suposta integração nacional almejada pelo ISEB, incluíram na discussão aspectos da dominação e marginalidade, segundo Abreu (2003). São exemplos os sociólogos que lideraram as pesquisas na USP, como Antonio Candido, Florestan Fernandes e Roger Bastide. Os três autores abordaram em seus estudos temas relacionados à cultura popular, o que mostra como o tema era relevante naquele período.

Antonio Candido, por exemplo, critica o culturalismo das pesquisas sobre o Brasil, citando Euclides da Cunha e Gilberto Freyre como ícones de um estilo

brasileiro que é mais ensaístico sobre o país do que, de fato, científico, segundo Vilhena (1995). Já em *Literatura e Sociedade*, de 1965, ele aborda criticamente a perspectiva romântica, que não analisa a função social do artista e da obra. Ao contrário, defende a observação concreta da realidade do artista, que passa pelos aspectos estéticos e sociológicos, tanto na literatura popular quanto na erudita. Para ele, no entanto, a criação popular aborda aspectos que interessam ao todo da sociedade, já que tem uma conexão com a vida cotidiana, ao contrário da arte erudita. Os elementos populares estariam recalcados, ou seja, presentes na cultura oficial, mas sem o devido reconhecimento. Sua influência aparece mais nitidamente em alguns momentos, como nos trabalhos dos modernistas, que “plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (Candido, 2006, p. 128). O desrecalque, assim, não deixa de ter influência estrangeira e um certo viés populista, por mais que haja uma tomada de consciência. Ainda para Candido (2006), à medida que a consciência popular amadurecia, os intelectuais também se tornavam cientes dela. As agitações sociais dos anos 1930, por exemplo, seriam refletidas em uma literatura mais crítica, como a de José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Raquel de Queirós. José Lins do Rego, por exemplo, via no regionalismo unificador uma arma contra os processos centralizadores do desenvolvimento capitalista, criticando, inclusive, os modernistas da década de 1920 por sua artificialidade da linguagem. Por outro lado, ao enfatizar o sofrimento e a miséria do Nordeste, essas criações fixaram uma imagem que suaviza o terror e reforça uma série de discursos que opõem civilização e barbárie (Albuquerque Júnior, 2011).

Florestan Fernandes, por sua vez, demonstra as contradições do capitalismo periférico (Vilhena, 1995). Em 1960, ele publica o livro *Mudanças Sociais no Brasil*, dedicado, inclusive, a Antonio Candido, em que reúne ensaios escritos entre 1946 e 1959 sobre o cenário brasileiro e, principalmente, paulista. Segundo ele, o regime de classes nos países periféricos deve sempre ser analisado ou sob uma ótica neocolonial, ou sob as condições da dependência econômica (Fernandes, 2015). De forma mais geral, mas sem deixar a cultura de lado, Fernandes aponta que os interesses da minoria dominante, nessa periferia, acabam se confundindo

com os interesses da nação, utilizando o conceito de massa para abordar a população excluída desse estrato dominante.

Figura 23 -- Corote #2, da série Vicioso é o Círculo
Cicero Costa, 2018



Fonte: Costa, 2018

Fernandes aborda também a repressão como ferramenta de controle da inquietação popular, além de apontar que o Brasil seria uma nação com condições altamente desfavoráveis à difusão de ideais democráticos de vida política. Uma educação popular, portanto, seria uma das soluções para a formação dessa massa, política e culturalmente, e para a transformação social. Florestan também estudou o folclore, principalmente paulista, como aponta Pinto (1999). Sua investigação está baseada na articulação dessa cultura vinda de baixo com a da sociedade mais ampla e da elite cultural – o folclore, assim, não é algo que está prestes a desaparecer, mas é parte da transformação social observada no país. Nessa observação desenvolvimentista, também não escapam à análise de Fernandes os aspectos de raça, já que o preconceito e a discriminação são recriados de forma ainda mais danosa no ambiente urbano que se consolida.

Bastide, professor de Fernandes, também incorpora as questões de raça ao estudo do folclore tradicional. Por um lado, ele entende a disciplina como autônoma, mas reivindica que o método sociológico seja utilizado para inserir a discussão na sociedade, tomando o folclore como algo que se modifica conforme a estrutura social e se opondo a uma perspectiva culturalista boasiana, assim como Candido. Bastide denuncia ainda como a cultura popular pode ser utilizada pelas classes dominantes para incorporar apenas ideologicamente indígenas e negros na sociedade colonial, algo que ele define como um folclore artificial (VILHENA, 1995). Ele reforça como essas articulações fundam um racismo que se configura como regime de pensamento. Diz Bastide:

A luta contra o racismo deve, portanto, completar-se pela luta contra esse outro racismo dissimulado, o da crença na superioridade da civilização racionalista (e não mais orgânica), técnica (e não cósmica) sobre as outras culturas. (Bastide, 2023, p. 44)

Ele denuncia, assim, essa epistemologia que se consolida como universal, mas que se estrutura a partir do apagamento de conhecimentos que destoam de sua lógica.

Bastide o faz partindo de uma análise social e histórica, argumentando que a situação brasileira foi muito diferente da norte-americana, por exemplo, no que diz

respeito ao racismo. Frente à industrialização de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro na República, conforme já mencionado, as populações negras tornam-se um subproletariado, ou seja, um grupo que é desestruturado a tal ponto que não se insere nem na discussão da luta de classes. No prefácio do livro *O próximo e o distante*, de onde retirei a citação acima, François Laplantine afirma que, depois de Malinowski e da etnologia clássica, que buscam as sociedades puras e tradicionais, Bastide foi um dos pensadores que trouxe o encontro e a interrelação entre as sociedades para o centro do debate, sem encarar as mudanças provenientes do encontro como algo secundário ou, ainda, as relações de forma objetiva e não afetiva. Para Bastide, portanto, não é possível falar da história do Brasil e de seu povo sem entender os interesses por trás da abolição do regime de escravidão, que não era mais rentável frente às novas demandas de produção de bens e que levou, portanto, à liberdade da população negra sem considerar a sua integração real à sociedade. A sua relação com o que seria um primeiro núcleo proletário, formado principalmente por imigrantes, não é simétrica, nem na vida cotidiana, nem na narrativa de brasilidade que se forma.

O negro que é valorizado pela história brasileira do século XX, para Bastide, é o tradicional, ou seja, o personagem puro, que não se relaciona com o contexto urbano e a vida moderna, como já pontuado. Há uma aculturação da negritude, reinterpretada em termos ocidentais e que não leva em consideração a lógica das populações originárias e da diáspora. Ao aplicar essa questão na vida cotidiana do país, o pesquisador analisa como essa narrativa ideal se comporta: a família burguesa, branca, aceita a concepção de Brasil, mas não a liberdade real da população negra. Um exemplo pode ser paradigmático, mesmo na contemporaneidade: o discurso sobre as empregadas domésticas, que supostamente tornam-se cada vez mais difíceis de encontrar por essas famílias que querem assegurar o seu lugar de privilégio. Elas diriam: “Não se pode dizer-lhes mais nada, elas são suscetíveis e reconhecem pouco a bondade das suas patroas” (Bastide, 2023, p. 112), ou seja, o paternalismo permanece inerente às relações sociais, não apenas na esfera nacional, mas reforçado no âmbito particular e doméstico.

Sobre a arte popular, Bastide a encara como uma sobrevivência, mais do que uma criação: para ele, são os valores do mundo erudito que, depois de

desaparecerem desse contexto, são encontrados no povo da rua ou dos campos (2018). Ele parte do próprio Barroco para observar não a arquitetura, mas os detalhes que passam a decorar as igrejas e, depois, a vida cotidiana, desde os teatros até os cavalinhos de pau infantis, com sua “sobrecarga de elegâncias” (Bastide, 2018, p. 4). Esse olhar a partir das apropriações antecipa algo que os estudos culturais vão refletir anos depois, além de tirar da arte a aura que a torna elitizada e acessível apenas para aqueles que saberiam fruí-la. As fruições são distintas, mas os referenciais estéticos são partilhados por todos.

Vilhena (1995) realiza uma revisão bastante interessante do pensamento desses três pesquisadores – Antonio Candido, Florestan Fernandes e Roger Bastide –, cujas ideias não serão aprofundadas aqui, mas que apontam como um pensamento sociológico mais radical se formava na época, no bojo da Universidade de São Paulo que se consolidava na cidade.

Ridenti (2014) e Abreu (2003) também analisam a forma como a escola sociológica paulista influencia o pensamento nacional, reforçando que, mesmo para a esquerda, a busca por uma identidade nacional também foi incorporada. A perspectiva desenvolvimentista, ainda que por outros caminhos, é mantida, e passa a refletir sobre como a resistência de classe transforma-se em uma suposta necessidade de que os oprimidos tivessem uma consciência mais crítica, que deveria ser despertada. As teorias norte-americanas que abordam os conceitos de sociedade de massas, alienação e indústria cultural também influenciam o pensamento da época, segundo Chauí (1986). Há uma tentativa de superar as visões binárias entre erudito e popular ou tradicional e moderno, também segundo Rocha (2009), mas que não é de todo adotada, como ainda hoje a abordagem decolonial pode nos ajudar a entender. A sociologia de Candido, Fernandes e Bastide também já abordava, cada um à sua maneira, o conceito de cultura de massas.

Figura 24 -- Colônia - solo et sanguine
Thiago Martins de Melo, 2025



Fonte: Melo, 2025

O Movimento de Cultura Popular do Recife e o Centro Popular de Cultura, ligado à UNE e inspirado pelo primeiro, podem ser exemplos de aplicação do nacional-popular por um projeto de esquerda. O MCP foi fundado em 1960 a partir de uma articulação do prefeito de Recife, Miguel Arraes, com intelectuais e artistas, para que a pobreza e o analfabetismo fossem combatidos na região. Para além de um projeto social, o movimento tinha uma função educativa e política. Vale lembrar que, nesse momento, o direito ao voto não era dado à população analfabeta e que, portanto, educar as massas urbanas era também garantir uma participação mais ativa na vida política.

Para Souza, tratava-se de um “projeto de sociedade” (2014, p. 25), que surge a partir de mobilizações como greves, organizações sindicais e lutas por direitos e reformas, e que parte dessa ação real para agregar o maior contingente de pessoas aliadas à transformação social pretendida por essa elite progressista política. Independentemente de ser conservador ou progressista, nesse sentido, o intelectual permanece como tutor do povo, o educado frente ao “não-educado”. Ao mesmo tempo que falta representatividade, também falta uma tomada efetiva do poder.

O projeto do MCP tinha como centro o uso da cultura como ferramenta de educação, que poderia atuar de forma mais abrangente no cotidiano do oprimido, em oposição a uma educação bancária. Embora não houvesse um consenso entre os intelectuais do MCP sobre a própria concepção de cultura, o pensamento que se tornou unânime era o de que conhecer a realidade pernambucana era necessário para que o povo pudesse se mobilizar enquanto força política. Assim, a instrumentalização de aspectos da cultura nordestina e popular era fundamental, ao mesmo tempo que contraditória: os intelectuais precisariam ajudar o povo a obter o conhecimento sobre a sua própria produção. O pensamento científico, nesse sentido, distante dos saberes populares, era não só mais prestigiado, mas também considerado fundamental para o conhecimento. A forma da mensagem vinha pelo regionalismo, o conteúdo, pelo nacionalismo mediado.

Essa postura refletiu também em mecanismos de controle. Os dois primeiros anos do MCP, 1960 e 1961, por exemplo, foram marcados pela institucionalização de festas populares como o Carnaval, o Natal e a festa junina pela prefeitura de Miguel Arraes (Souza, 2014). A organização centralizada, justificada como

valorização, também ditava as regras do jogo a partir de cima, retirando a organização do poder popular. Trata-se, também, de uma forma de criar as tradições que serão valorizadas, discursiva e financeiramente. Para Gonzáles, é no rito carnavalesco que o mito da democracia racial é reencenado com toda a sua força simbólica (Gonzáles, 1987, P. 228) e amplamente difundido.

No Rio de Janeiro, o MCP ganha novos ecos pelo Centro Popular de Cultura, atrelado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Da mesma forma, o intuito era o de produzir consciência de classe no povo por meio de uma arte engajada, principalmente pelas artes cênicas, nesse caso. A “arte popular revolucionária” que se desenha a partir do CPC se opõe à “arte do povo”, que seria, segundo o anteprojeto do Centro, feita por comunidades economicamente atrasadas; ou à “arte popular”, que teria um nível técnico mais elevado do que a primeira, mas ainda seria feita para oferecer ao público um passatempo, ou seja, seria de menor qualidade (Martins, 1981). O popular, então, deixa de se associar à tradição e afirma-se como um projeto da intelectualidade para dar consciência ao povo e, por consequência, passa a ter também um aspecto qualitativo diferente, que considera – ou não – o seu projeto revolucionário. Ferreira Gullar, que foi o terceiro diretor do CPC, depois de Carlos Estevam Martins e Carlos Diegues, diz:

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país [...]. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura socioeconômica e consequentemente no sistema de poder. Cultura popular é, portanto, consciência revolucionária (Gullar, 1965, p. 3).

Não só o sentido do intelectual como guia da vontade popular se consolida (ROCHA, 2009), mas também se estabelece uma relação paradoxal: a politização do conceito de cultura popular acentua a distinção em relação ao folclore, ao mesmo tempo em que disputa com ele a “aura” da autenticidade, da verdade. Para Oliveira (1992, p. 72), há uma cisão entre os dois termos: folclore permanece como o estudo do passado, cultura popular torna-se transformação.

A perspectiva sociológica da cultura, que orienta a criação do ISEB, também se manifesta nas perspectivas mais radicais, apresentando similaridades

determinadas pelo momento histórico. O que se pode observar é que a cultura é transformada em ferramenta de mudança futura, ao invés de mero resgate do passado (Ortiz, 2006). Para Abreu, isso se dá porque o povo não pode mais ser visto como produtor da cultura autêntica, já que se tornou o proletariado (Abreu, 2003, p. 5). Neste momento, sem perder de vista a convivência de manifestações folclóricas e da indústria cultural no espaço urbano, o conceito de cultura popular será profundamente marcado pelas experiências artísticas e percepções políticas desenvolvidas na cidade; é o que observam, por exemplo, Magnani (1982) e Carvalho (1992) (apud ROCHA, 2009).

Outras correntes, como o Cinema Novo, os pensadores da teologia da libertação e os educadores ligados ao pensamento de Paulo Freire, de forma mais ampla, também são exemplos mencionados por Abreu (2003) do uso, pela esquerda, do conceito de cultura popular. Ao mesmo tempo em que essa vertente engajada se consolida, há a preocupação de uma narrativa que prega para ela mesma, ou seja, a esquerda falando apenas com a classe média que partilha de suas convicções. Na arte, no entanto, alguns movimentos, ao lado do Cinema Novo, parecem romper com a bolha e ganhar mais projeção, mudando não apenas o alcance, mas a forma como o popular é abordado. Este passa por uma desidealização e deixa de buscar uma inserção. Assume-se como marginal, condição na qual também reside a sua potência.

Para Prysthon (2002), o Cinema Novo inaugura um novo momento na cultura brasileira, após um período de estagnação. Não que antes não houvesse obras audiovisuais icônicas – a própria pesquisadora cita o Ciclo de Cataguases, de Humberto Mauro e o filme *Limite*, de Mário Peixoto –, mas o Cinema Novo consolida-se como movimento de esquerda com projeção internacional. É um projeto teórico e político, que consegue projetar as ideias revolucionárias de um terceiro mundo, desafiando a ideologia desenvolvimentista que estava em voga. Ela entende o movimento em três fases: a primeira seria de um realismo didático, em que a pobreza, a opressão social e a violência são os temas evidenciados. *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, seriam exemplos dessa fase. Com o golpe militar de 1964, há uma perplexidade diante da nova conjuntura, que suprime a esperança e exige uma abordagem mais sutil. Segundo ela, porém, há uma crítica marxista mais elaborada e uma estética mais radical,

como em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Fome de Amor* (1968), de Néelson Pereira dos Santos. Já a terceira fase “vai ampliar a carnavalização do final de *Terra em Transe* para transformá-la no tropicalismo e revisitar a antropofagia” (p. 169), uma estratégia tanto para driblar a censura, extremada com o AI-5, quanto para atrair novos públicos. O *kitsch* e a cultura urbana entram em cena nesse momento, que tem filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Pereira dos Santos, como exemplos. Dos Anjos (2019) também pontua a novidade de Glauber Rocha a partir do conceito fundamental da fome como elemento do subdesenvolvimento brasileiro, que não será apenas temática, mas também reflexo na estética que ele elabora. Albuquerque Júnior (2011), no entanto, aborda o cangaceirismo épico e barroco de Glauber, que, embora retome o esquecimento do cangaço promovido na década de quarenta, não deixa de ser um recurso da esquerda para mitificar um personagem e torná-lo uma arma na conscientização popular. De forma geral, ainda para Albuquerque Júnior, as personagens marginais do Cinema Novo se apoiam em uma relação ambígua com a ética burguesa de seus produtores, que, ao mesmo tempo simpatizam com a malandragem, mas também a condenam para propor uma ética revolucionária e socialista.

Na música, já é conhecido o movimento tropicalista, que ganha força nesse mesmo momento, assim como, no teatro, o Grupo Oficina e, nas artes visuais, Hélio Oiticica (Barbedo, 2016). Pulhez, porém, diferencia a música dos tropicalistas do trabalho de Oiticica por sua construção de brasilidade, visto que há, para ela, o desejo de uma alegoria de Brasil nas composições, mesmo que à luz do que seria ultramoderno, referenciando ainda Roberto Schwarz (Pulhez, 2008). Dos Anjos (2019) também distingue a Tropicália musical por acreditar que ela utilizava menos elementos da cultura popular em sua composição, embora partilhasse com o Cinema Novo e com a arte de Hélio Oiticica o desejo de superar o subdesenvolvimento.

Já Oiticica, para Pulhez, mesmo que trabalhe a partir de sobreposições entre o popular, o erudito e o urbano, como os tropicalistas, não buscava criar uma imagem de país, que seria superficial. O que importava, para ele, era a experiência marginal. Nas palavras de Souza, seu trabalho “jamais poderia ser apresentado, nem como atraso, nem como patrimônio: tratar-se-ia, antes, da expressão de uma

vitalidade criativa e transgressora capaz de resistir e superar estruturas de vida e de representação opressivas e estagnadas” (2006, p. 91). É necessário construir a cultura brasileira a partir de suas contradições, sem buscar uma raiz paternalista e alienada da realidade cotidiana.

Oiticica começou a frequentar o Morro da Mangueira a partir de 1964, primeiro na pintura de carros alegóricos, envolvendo-se cada vez mais com o espaço, segundo Souza (2006). Esse contato influenciou muito as suas propostas após a participação no Movimento Neoconcreto, no qual, inclusive, atuava também Ferreira Gullar. Mais do que os “não-objetos” que o neoconcretismo defendia, Oiticica articulou conceitos como a “nova objetividade”, na qual defende a “vontade construtiva geral”, que ganhou relevante alcance no mundo da arte, e também formulações como os conceitos de antiarte e de programa ambiental, que questionam a passividade do espectador e reforçam o caráter sensorial e experimental da criação artística (Zyro, 2010). Souza (2006) interpreta suas proposições como um jogo, no qual os Parangolés podem representar bem essas relações ambientais e experimentais. Obras vestíveis que se materializam no espaço conforme o posicionamento do participante, os Parangolés são uma mistura de dança, performance, cor e palavra. Alguns desses vestíveis foram feitos para pessoas específicas, especialmente as edições do Parangolé Poético e do Parangolé Social que, segundo Zyro, exercem uma crítica explícita à ordem vigente. Oiticica, em seus escritos, também enfatiza a relação da individualidade na coletividade, ou seja, posiciona o sujeito social, cuja experiência será única na relação com a arte, como parte de um coletivo que faz também parte do conjunto criativo (Zyro, 2010)

Tanto para Souza (2006) quanto para Pulhez (2008), Oiticica parte das características populares específicas para, daí, revertê-las e transformá-las em estruturas universais. Ele propõe, dessa forma, uma experiência que é política por trabalhar com a experiência coletiva, a partir de uma aproximação social da realidade que não era observada até então, se pensarmos como o estudo do popular era feito a partir de uma distância intelectual. Tropicália, por sua vez, é uma ambientação em que o participante pode transitar por diversos espaços, com elementos coloridos de tecido, estruturas de madeira, um chão de pedras e plantas, chegando a uma sala com um aparelho de televisão ligado. Essa instalação dialoga

também com a cultura pop que penetrava no Brasil a partir da indústria de massas, além de remeter à sensação das habitações populares. É uma sobreposição de elementos que considera as contradições inerentes à nossa cultura e não busca um purismo brasileiro romantizado. Não à toa, deu o nome do movimento musical acima citado.

Oiticica buscava fugir de um uso folclórico do popular, algo que explicita:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, Tropicália (virou moda!) — enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Os que faziam stars and stripes já estão fazendo araras, bananeiras, etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara-de-Cavalo virou moda), etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultrasuperficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem — sua cultura ainda é universalista, desesperadamente à busca de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso. (Oiticica [1968] in Dercon, 1998, p. 125 apud Souza, 2006)

A análise da obra de Oiticica continuará a ser feita no item seguinte, mas, desde já, o que é importante ressaltar é a forma como a marginalidade passa a fazer parte da narrativa: não mais um personagem idealizado, popular, mas parte de uma sociedade repressiva e que carrega as suas contradições. O marginal não pode ser inserido, já que sua própria existência parte da premissa de que ele está fora do sistema. “Seja marginal, seja herói”, dizia Oiticica na *Bólide Caixa 18* (1968), sem pretender uma institucionalização, mas um reconhecimento de espaços e formas alternativas de fazer arte.

No campo das políticas públicas, em paralelo, o que vemos é a retomada da ideologia da segurança nacional, que visa a integração cultural. Velloso (1997, p. 72) diz que o momento parece ser uma “reciclagem” dos conceitos de nação, povo e cultura, remetendo à recente Era Vargas, operação conceitual que Chauí (1980), por sua vez, chama de transfiguração em espiritualidade.

Para Ortiz (2006), a segurança nacional também é aplicada à cultura, que volta a ser algo a ser preservado e assegurado e, nesse sentido, torna-se objeto de museu, não ferramenta de transformação. Não à toa, voltam as mesmas narrativas da mestiçagem positiva de Freyre e da unidade na diversidade. Vemos uma sequência

de governos autoritários, democráticos ou não, que evocam a mesma tradição inventada e romantizada.

Durante a ditadura militar, são fundados órgãos como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a Radiobrás (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979) (Rubim, 2007; Ridenti, 2014). Além de ampliar os investimentos no setor cultural, esses órgãos atuam na cooptação do setor cultural, funcionando como um controle da produção. A ideologia que se pretende difundir massivamente também se vale da expansão midiática e do incentivo aos meios de comunicação. A Rede Globo, por exemplo, surge na esteira do Ministério das Comunicações, e o alcance do futebol brasileiro faz com que ele se consolide como elemento de integração nacional, principalmente com a conquista do tricampeonato em 1970, que leva o verde-amarelismo às ruas. Chauí (2000) aponta a mudança no discurso entre a conquista de 1958 e a de 1970: enquanto a primeira copa era nossa, a terceira tem como mote “Pra frente, Brasil” (Chauí, 2000, p. 31). Há uma mudança, para ela, entre a festa do povo e a festa cívica, que passa a ser centralizada no Estado. São formas de atualização do mito fundador da nacionalidade.

O crescimento da indústria cultural, que possibilita essa difusão mais ampla do mito verde-amarelo, é alimentado não só pelos meios de comunicação de massa, mas também pelo turismo. O Conselho Nacional de Turismo, criado pelo governo, data de 1966, mesmo ano em que o Conselho Federal de Cultura – o que já pode indicar essa estratégia dupla do governo. É também dessa época a Empresa Brasileira de Turismo – Embratur e, mesmo no Plano Nacional de Cultura, é mencionado o incentivo ao turismo histórico como uma estratégia para o campo do patrimônio, segundo Chuva (2020).

Carvalho (2004, p. 72) chama de “indústria cultural do exótico” essa postura que cresce a partir dos anos 1970 e que transforma o popular em um espetáculo desterritorializado, consumido pela classe média urbana. Para ele, também se configura um novo tipo de intelectual, que atua como mediador do mercado. Parece que as ideias da história social e, mesmo dos movimentos de esquerda que circulavam na época, como já demonstrado, são apropriadas de forma a manter o Estado em seu lugar e os movimentos de oposição, por sua vez, controlados. É

nesse momento que a concepção antropológica da cultura ganha força, conforme já mencionado no capítulo I, depois de uma visão sociológica e de “ideologismo” político da cultura popular no período pós-60 (Rocha, 2009).

Figura 25 -- Quebradinha 8
Marcelino Melo, 2021



Fonte: Melo, 2021

O desenvolvimento da nação e do mercado caminham juntos, então, mesmo nas diretrizes políticas. Em 1970, o SPHAN torna-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, além da preocupação com a preservação dos bens, inclui o desenvolvimento econômico das regiões. Cinco anos mais tarde, é implantado o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), a partir de um convênio entre o Ministério da Indústria e do Comércio e o Governo do Distrito Federal, e sediado na Universidade de Brasília (UnB), sob a gestão de Aloísio Magalhães. A grande novidade é a noção de referência cultural, em vez de patrimônio, que dá nome ao próprio órgão (Chuva, 2012). Como é possível intuir, a referência cultural passa a ampliar a noção de patrimônio e incluir saberes e modos de vida em sua concepção. Segundo o próprio Magalhães, o CNRC tinha por objetivo: “estudar as formas de vida e atividades pré-industriais brasileiras que estão desaparecendo, documentá-las e, numa outra fase, tentar influir sobre elas, ajudando-as a dinamizar-se” (Magalhães, 1997, p.40), ou seja, a visão de resgate é aliada à perspectiva desenvolvimentista que se valorizava. O conceito de referência cultural, no entanto, não pode ser confundido com o de patrimônio imaterial, que será utilizado anos mais tarde. Em 1979, Magalhães torna-se diretor do IPHAN e incorpora o CNRC em sua estrutura, em uma união que, segundo Chuva (2012), é depois desarticulada. Data desse mesmo ano a Política Nacional de Cultura já mencionada, inspirada pelas metas de desenvolvimento do período e que reforça a necessidade de valorizar a diversidade do país na sua unidade, a partir do sincretismo de nossas bases civilizacionais (Barbalho, 2007).

Essa proliferação de órgãos e projetos acontecia, ao menos até os anos 1970, de forma dispersa e com uma divisão clara entre dois campos, o do patrimônio e o do folclore (Chuva, 2020). A Comissão Nacional do Folclore (CNF) de 1947, por exemplo, que depois torna-se Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em 1958, foi o primeiro órgão permanente do Estado brasileiro voltado para o assunto, mas não criou nenhum instrumento legal voltado para a proteção dessas manifestações. Os intelectuais envolvidos na campanha vinham de diversas áreas, segundo Chuva (2020), como Renato Almeida e Edson Carneiro, esse último que dá nome hoje ao Museu do Folclore Edson Carneiro, ainda em atividade. Já as políticas patrimoniais, associadas ao SPHAN e, depois, ao IPHAN, se consolidaram a partir de outras referências, criando um abismo entre os dois campos. Chuva (2020),

busca ainda as definições de folclore e patrimônio no dicionário, comprovando que “folclore” permanece imutável, associado a um passado, sem conexão com o tempo presente nem com os conceitos de cultura popular ou patrimônio. Já a noção de patrimônio se atualiza, para abranger também as formas de saberes e bens para além da arquitetura.

Mesmo que nos anos 1980, como bem demonstra Marilena Chauí (1986), já houvesse uma intenção declarada de incluir a cultura popular e a participação nos processos de cultura – um plano trienal de 1982, segundo ela, incorporou a cultura popular pela primeira vez desde 1964 – o Estado “se coloca como promotor da participação comunitária e da criatividade cultural” (Chauí, 1986, p. 89), um contrassenso em si mesmo.

Em paralelo a essa crescente estatização da cultura popular por meio do regime autoritário, há uma multiplicação dos movimentos populares, tendência observada não só no Brasil, mas na América Latina (Gohn, 2011; Gomes, 2004). Nos anos de 1970 e 1980, as manifestações pela redemocratização inspiram trabalhos em que a história social do trabalho e de pessoas subalternizadas viram protagonistas da análise. São muitos os movimentos que se inter-relacionam, e que podem abranger desde a campanha pela anistia aos presos políticos ou do ciclo grevista ilegal iniciado pelos trabalhadores de São Bernardo em 1978, segundo Ridenti (2014), que ecoam também em produções artísticas como o Teatro União e Olho Vivo, até os movimentos de afirmação identitária, que Facchini (2020), estuda mais detalhadamente. É de 1978, por exemplo, a publicação do jornal *Lampião da Esquina*, que buscava visibilizar as lutas LGBTQIAPN+, bem como a formação do Movimento Negro Unificado (MNU), que atua de forma sistemática no combate ao racismo, para citar apenas algumas iniciativas.

A partir de 1990, outras formas de organização popular, mais institucionalizadas, também complementam o cenário, segundo Gohn (2011). Um exemplo são os Fóruns Nacionais de Luta pela Moradia, que inauguraram uma prática de encontros para debater cenários e soluções, bem como iniciativas de parceria entre a sociedade civil organizada e o poder público, como a experiência do orçamento participativo. Veremos como essas consultas populares também impactaram as políticas culturais no final do século XX.

O que se observa, portanto, é o esgotamento da dominação de classe como resposta às opressões vividas no país e a necessidade de articulação de outros conceitos que possam dar conta da luta de populações minorizadas. Falar de cultura popular, por exemplo, não é suficiente para abordar o racismo inerente à ideia de um Brasil mestiço; é necessário que o marcador “cultura negra” seja também inserido na discussão (Assunção, 2018). As particularidades identitárias são, assim, descentralizadas, segundo Facchini (2020), o que propicia um estudo das particularidades a partir de suas relações. É uma mirada que se torna interseccional.

Nos anos de 1980, é relevante mencionar como a bibliografia sobre arte popular ganha novas abordagens, embaladas por esse cenário, que aliam o contexto sócio-histórico da produção à valorização da autoria. Segundo Jeudy (2005), embora analisando um contexto europeu, há, nesse momento, uma volta à valorização do patrimônio e do fazer artesanal, em oposição ao industrial. A função da arte passa a contar como parte de seu valor estético, não mais a sua inutilidade aurática. Recursos como entrevistas, além das viagens de campo, reforçando uma visão antropológica da cultura, passam a ser a regra metodológica vigente. Um bom exemplo é *O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*, que compila depoimentos e fotos de 109 artistas coletados por Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte (1980). Em 1986, Lélia Coelho Frota publica obra monográfica sobre Mestre Vitalino, uma referência ainda hoje neste campo de pesquisa.

A bibliografia sobre arte popular permaneceu bastante similar mesmo contemporaneamente. Frota foi ainda a autora do que considerou como a “primeira reunião antológica da criação do povo no século XX” (2005, p. 19): *O Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*, publicado em 2005. Nos anos 2000, vale citar ainda *O Mundo da Arte Popular Brasileira* (2002) e *Arte Popular: Arte de Ponta* (2004), de Ângela Mascelani, hoje diretora-presidente do Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro. Essas autoras também são exemplos de pessoas que estabelecem o colecionismo da arte popular ao longo da segunda metade do século XX, colecionismo este que contribui para o reconhecimento estético da produção popular e a resignificação dessas expressões no cenário artístico e cultural do país (Santos, 2015, p.234). Pretendo falar sobre essa relação de coleção no terceiro

item deste capítulo.

O que vale pontuar é que, a partir do estabelecimento da democracia, novas discussões sobre patrimônio e identidade surgem, que refletem principalmente sobre outras formas de participação popular, tanto nas políticas públicas quanto na cultura. Paralelamente a isso, vemos a arte contemporânea e as novas tecnologias prometendo uma emancipação social que talvez tenha tido ainda pouco lastro real, além de uma influência crescente do mercado nas decisões culturais. É este cenário, que se constrói ao mesmo tempo em que completa mais de 30 anos, que buscarei analisar no tópico seguinte.

5 O corpo-patrimônio não basta: materialidade, imaterialidade e contemporaneidade

apagamento e presídio
esforços do estado
para manter a principal lorota
propagada sobre pobres colonizados
e povos originários:
os mitos da passividade
e do desaparecimento
sendo que aqui estamos
nunca não estivemos
(Ivánova, 2024, p. 57)

Em relação com o ensaio anterior, este texto segue avaliando as políticas públicas de inserção da cultura popular, mas centrado no contexto pós-redemocratização, em que a participação se torna elemento central nas narrativas e o patrimônio imaterial ganha espaço.

Entre um desejo de unidade nacional e a utilização do sentido de cultura como ferramenta de emancipação social, o que vemos no cenário institucional no Brasil até os anos de 1980 parece um cenário sempre mediado, que se utiliza de elementos populares fora de contexto para dar-lhes novos significados. É o que acontece, por exemplo, quando o Governo Vargas se utiliza de políticas culturais para tornar etéreas as manifestações do povo, inserindo-as no discurso do nacional, ao mesmo tempo em que as reprime sob o argumento de vadiagem; ou quando a comunicação de massa do regime ditatorial amplia o alcance de uma narrativa idealizada de brasilidade, celebrando o país enquanto esconde a violência praticada cotidianamente. Mesmo nas manifestações mais progressistas, como as da década de 1960, influenciadas por um pensamento freireano, é possível observar a mediação do intelectual, que assume o papel de levar conhecimento ao povo, hierarquizando os conhecimentos e as relações de poder que ele mesmo pretende combater. É como se a noção de progresso estivesse sempre como um norte ao qual devemos encaminhar a nação ou contra o qual devemos proteger as tradições de seu desaparecimento.

A partir da redemocratização, no entanto, e da atuação dos movimentos sociais, parece-me que uma nova forma de organização da cultura é reivindicada. A diversidade e a participação popular tornam-se demandas que não podem mais ser ignoradas. Entender como elas se dão ou podem ser cooptadas é o objetivo deste tópico.

Silva e Ziviani (2024) evocam uma imagem interessante para falar das políticas públicas contemporâneas de cultura: uma superposição de camadas, em que as ações mais novas são depositadas sobre as antigas. Um acúmulo de ações que se integram e desintegram segundo os interesses daqueles que assumem posições de poder. O problema não reside nessa multiplicação *per se*, mas em como os registros e documentações podem se apagar, advogando sempre uma novidade que procura superar a anterior. Apesar de a institucionalidade cultural poder ser observada desde o governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, é notável que um ministério exclusivo para o tema, o MinC, data apenas de 1985. Moraes (2021) pontua que, nesse momento – acentuado posteriormente pelos debates sobre a Constituição – há o desejo de uma cidadania cultural, que articule a dimensão política, econômica e simbólica da cultura. Mais do que o acesso, o assunto é o

direito à produção de bens culturais. O incentivo, através de ações de mecenato pelo Estado, comum até então, passa a dar espaço às ações de fomento, que pressupõem a autonomia dos produtores e incentivadores. Vemos, então, que as características que chamamos de contemporâneas na arte e na cultura são também transpostas à burocracia. A demanda por participação e a desarticulação de categorias estanques não podem ser ignoradas, mas parecem conviver com a tradição de autoritarismo e instabilidade, como Moraes (2021) sugere que se constituiu o campo no país. Como essa tradição se manifestaria hoje, para além de governos explicitamente autoritários? Como a convivência com as demandas de mercado e uma visão mais instrumental da cultura podem tomar parte nesse cenário? Esses pontos merecem mais atenção.

A Constituição Federal promulgada em 1988, que marca a redemocratização, foi a primeira a reservar uma sessão exclusiva para a cultura. Essa inovação, que por si só já traria uma nova importância para a área, é também pioneira em seus dois artigos: o 215 inclui a noção de direito à cultura, enfatizando a responsabilidade do Estado de garantir o acesso e incentivar a promoção das manifestações culturais; o 216 inclui no patrimônio brasileiro as suas expressões imateriais, como síntese das referências à identidade, ação e memória dos grupos formadores da sociedade brasileira (Chuva, 2015). Dessa forma, é ressaltada a importância do acesso à memória e à identidade de diversos grupos da sociedade brasileira, segundo Meneses (2009), o que aponta para uma diferença da legislação de 1937, já abordada. Embora ela já mencionasse bens móveis e imóveis, tinha como premissa o valor excepcional, o que acabava por excluir da definição os próprios grupos produtores, mediados por especialistas em julgar o que merecia ou não o reconhecimento. A partir de 1988, ao menos em teoria, passava-se a reconhecer a diversidade e a comunidade envolvida no processo.

Essa mudança de perspectiva está alinhada com a própria definição de cultura considerada pela UNESCO, visto que, em 1982, a partir da Declaração do México, ela passa a incluir os modos de vida e os sistemas de valores das sociedades (Moraes, 2021). Para Gonçalves (2003), a noção antropológica de cultura teve importante influência nesse momento, que desmaterializa a disciplina ou a afasta de uma mera observação e catalogação dos objetos e técnicas. A diversidade já era observada, de certa forma, mesmo antes da Constituição, já que o

IPHAN havia tombado, por exemplo, o Terreiro da Casa Branca, Ilê Axé Iyá Nassô Oká e a Serra da Barriga, região onde se situava o Quilombo dos Palmares, exemplificando o desejo de reconhecimento de matrizes afro-brasileiras para além do cânone modernista (Marins, 2016). Essas ações, que isoladas não mudaram o centro de ação dos bens do período colonial e mantiveram a diversidade a serviço de uma unificação nacional mais do que para a valorização das comunidades regionais, só foram possíveis graças à pressão popular dos movimentos negros, segundo Chuva (2015), o que já evidencia a crise que as práticas de preservação enfrentavam e a importância dos movimentos sociais na regulamentação da cultura.

Figura 26 -- Sem título
Mestre Cunha, sem data



Fonte: Cunha Filho, [20--]

Em 1995, o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador, propõe a releitura da Carta do Folclore Brasileiro, dos anos 1950, e passa a aproximar a noção de folclore da de cultura popular, à qual se seguem outros eventos político-acadêmicos que fomentam esse debate (Chuva, 2015). Ainda segundo Chuva, é neste contexto que se forma um Grupo de Trabalho de Patrimônio Imaterial, que estabelece um projeto para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o qual dá as bases para que, nos anos 2000, no governo de Fernando Henrique Cardoso, seja criada a legislação de proteção ao patrimônio imaterial, o Decreto nº 3551/2000. Essa medida de salvaguarda estabeleceu o registro dos bens imateriais, cujas condições incluíam que a nomeação de um patrimônio fosse acompanhada da declaração formal de um representante da comunidade produtora do bem, o que Marins (2016), pontua como uma normativa que contrasta com o papel centralizador do IPHAN exercido até então. Como já prefigurado anteriormente, os órgãos patrimoniais e os intelectuais que os representavam não só julgavam o que era merecedor ou não de ser visto como patrimônio nacional, como muitas vezes atribuíam a si mesmos a função de lecionar sobre ele para a população.

O registro previsto a partir dos anos 2000 difere do tombamento, ato administrativo que permanece para a preservação de edificações, monumentos e sítios históricos. Ele pode ser solicitado por qualquer cidadão, a partir de um dossiê, e cabe ao Conselho Consultivo do IPHAN deliberar sobre a proteção dos bens culturais, seja a partir do tombamento ou do registro em um dos quatro livros: Livro dos Saberes, Livro dos Lugares, Livro das Celebrações e Livro das Formas de Expressão.

Um exemplo, abordado por Chuva (2020), sintetiza bem como as duas ações se complementam na política cultural brasileira. Ela aborda o Registro da Tava, lugar de referência do povo Guarani, em 2014, como patrimônio cultural de natureza imaterial. O espaço é o mesmo que já havia sido tombado, em 1938, como patrimônio nacional pelo SPHAN: as Ruínas de São Miguel das Missões. O referencial do século XX, no entanto, era da visão ocidental do projeto civilizador do povo Guarani, enquanto, a partir do Dossiê de 2014, valoriza-se a visão indígena do patrimônio, sem apagar as ações de catequese e apaziguamento dos indígenas que

ajudaram a construir o próprio território. Tanto a história quanto a cosmologia são outras, mais justas com o grupo subalternizado em questão.

Mesmo com a ampliação do conceito de cultura e das formas de sua preservação e reconhecimento, críticas podem ser feitas a esse processo. A primeira delas, que surge também como uma advertência, é a separação binária entre patrimônio material e imaterial, como se fosse possível decidir em qual desses dois campos um bem se encontra. Para Meneses (2009), a divisão também acentua as diferenças de abordagens praticadas em cada um, ressaltando que, em relação aos bens materiais, muitas vezes é mantida a ilusão de que é possível identificar o valor cultural. O que se vê na prática, ainda, é que muitas vezes a cultura popular acaba sendo enquadrada como imaterial, ao passo que a cultura erudita se consolida como material. No site do IPHAN (2025), é possível consultar, na íntegra, os dossiês dos bens imateriais registrados, dentre os quais podem ser destacados o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, a Arte Kusiwa, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo no Sudeste e o Ofício das Baianas do Acarajé¹⁰. Para Marins (2016), o registro deu evidência a práticas culturais indígenas, tradições africanas e afro-brasileiras ou, em outras palavras, manifestações que seriam consideradas populares, nas delimitações sócio-históricas trazidas até aqui, ao passo que a cultura dita erudita não se encontra na relação. Diz ele:

Tal evidência é certamente muito mais significativa numericamente nos registros do que nos tombamentos, que ainda estão preponderantemente vinculados à celebração modernista do fusionismo mestiço em que se sobressaem as heranças lusitanas. Os tombamentos jamais priorizaram marcos materiais em que os legados da África ou dos ameríndios fossem os eixos condutores da mestiçagem. (Marins, 2016, p. 20)

Ambas, cultura erudita e popular, é claro, partilham de materialidades e imaterialidades em seu processo, mas são abordadas de formas distintas.

Para Chuva (2020), essa, na realidade, nunca foi uma divisão, já que os dois conceitos – de patrimônio e de folclore – nunca estiveram juntos, conforme abordado

¹⁰ A relação de todos os bens pode ser encontrada também nessa ferramenta de busca: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Bens Culturais Registrados*. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/>. Acesso em: 17 mar. 2025.

no tópico anterior. O que ela aponta é que há, hoje, um superdimensionamento da noção de patrimônio, que passa a abordar temas de tempos históricos em que essa concepção não necessariamente existia. A partir dos anos 1960, com a perspectiva desenvolvimentista já abordada, tem início esse inchaço no campo do patrimônio, algo que a Unesco e a virada antropológica no conceito de cultura ajudaram a consolidar. Já Rocha (2009) diz que, a partir dos anos 1990, é inaugurada uma terceira fase de constituição da cultura popular, que começa com o folclore e torna-se patrimônio. Seria uma transição, portanto, não uma ampliação, como vê Chuva. No caso de Rocha, a primeira fase compreenderia as décadas de 1920 e 1960, quando os estudos folclóricos e a sociologia paulista disputavam metodologicamente o campo; a segunda fase se desenvolveria dos anos 1960 até os 1980, com o viés político e ideológico da cultura popular. A terceira fase, então, viria nessa revitalização do conceito de patrimônio, dada a partir da imaterialidade.

Não é possível, ainda, analisar esse cenário sem estudar a transformação dos movimentos sociais, que, desde os anos 1980, já construíam representações simbólicas afirmativas, como explorado no tópico anterior, mas que, a partir dos anos 1990, passam a se organizar a partir da diferença e da multiculturalidade para definirem sua identidade (Gohn, 2011). Há ainda a multiplicação de outras formas de organização, mais institucionalizadas, como os Fóruns Nacionais de Luta pela Moradia e a Central dos Movimentos Populares, por exemplo, que atuam em larga escala, com metas e objetivos, além de parcerias entre a sociedade civil organizada e o poder público, como o Orçamento Participativo (Gohn, 2011). A participação dos cidadãos no poder público torna-se mais constante e reconfigura as possibilidades de atuação. Para Facchini (2020), esse adensamento da participação socioestatal vem como consequência da experiência da mobilização da Constituinte, com um ápice desse processo nos anos 2000.

Nesse contexto, é natural que a concepção de patrimônio também se reconfigure e passe a ser vista como um direito, o qual deve ser conquistado. Para Chuva (2020), essa ruptura abre caminho para mudanças conceituais que podem levar, inclusive, a uma virada decolonial, visto que há uma apropriação das ferramentas e políticas públicas de patrimônio pelos indivíduos. Sua visão é bastante otimista:

A inclusão de identidades culturais em espaços consagrados nacionais talvez seja um dos primeiros passos em direção a outras demandas desses grupos, como a posse da terra. (Chuva, 2020, p.31)

A representatividade, então, viria como um primeiro passo para a garantia de direitos, que se expandem do campo epistemológico. Rocha (2009) já havia pontuado também que o patrimônio imaterial surgiu como uma promessa para conferir às pessoas produtoras o poder da autoria e fornecer modelos alternativos de interpretação e invenção da cultura. O intelectual, seja o folclorista ou o revolucionário, não vai mais mediar sozinho o relato, algo que problematiza ainda a própria disciplina das ciências sociais, para Rocha.

Embora essas possibilidades sejam abertas, Marins (2016) aponta que a política de tombamento, mesmo a partir dos anos 1990, não apresentou mudanças significativas em seus valores. É observada uma abrangência geográfica nos tombamentos, mas a maior parte deles ainda refletia um ambiente típico luso-brasileiro, não sendo possível observar, por exemplo, bairros operários ou industrializados entre os bens tombados. O colonial segue como traço diferencial da história patrimonial brasileira. A renovação metodológica, assim, ficaria quase que exclusivamente para a noção de imaterialidade, como se o debate permanecesse isolado.

É evidente que a política pública, por mais inovadora que seja, não pode ser sinônimo de participação popular *per se*. Acredito, no entanto, que ela pode evidenciar a dinâmica dos valores históricos e sociais atribuídos ao patrimônio e aos seus fruidores, assim como permitir que sejam percebidas identidades móveis, que não mais servem apenas a uma universalidade nacional, e que sejam criadas a partir de diversos pontos de vista. Esse avanço, como toda política pública, não é algo dado, mas parte de uma luta contínua. Para Facchini, essa conclamação dos cidadãos como agentes de cultura gera outras transformações a partir dos anos 2000. Para complementar essa análise, então, é necessário observar também o setor cultural, em paralelo ao campo do patrimônio.

Conforme mencionado, data de 1985 a criação do Ministério da Cultura como uma pasta desvinculada da Educação. Ou seja, antes mesmo da promulgação da nova Constituição Federal, o órgão foi criado por pressão das secretarias de cultura, que já haviam sido implantadas em municípios e estados, segundo Rubim (2007), e

começavam a se articular em prol de uma centralização. Os anos iniciais do Ministério são bastante conturbados, de acordo com o pesquisador. No governo de José Sarney, foram cinco diferentes ministros; dois no governo de Fernando Collor (que também cancelou a pasta em 1990); e três no de Itamar Franco – o que já demonstra uma instabilidade, contexto no qual surge a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura. Primeiro chamada de Lei Sarney, em 1986, para depois ser transformada em Lei Rouanet, seguindo o nome do Secretário da Cultura do governo Collor, ela parte do pressuposto de que o setor privado custeará os projetos culturais a partir da renúncia fiscal. O contexto, nesse momento, é de fechamento de órgãos estatais, como a EMBRAFILME, e baixo crescimento econômico, além da alta da inflação, que impacta também os órgãos de cultura. A alternativa nas empresas parece uma solução clara.

A consequência mais direta, portanto, é a de que a decisão sobre os bens culturais que serão ou não produzidos, registrados e veiculados passa a ter grande influência do mercado. Essa mudança afeta a lógica dos próprios produtores, que tanto precisam de uma profissionalização – exigida, muitas vezes, pelos próprios editais – quanto de um alinhamento às contrapartidas que passam a ser pré-requisito ao apoio das empresas. Ao mesmo tempo que surgem figuras como a do captador de recursos, contratado pelo projeto artístico, aquelas pessoas que atuam fora do circuito comercial ou cujas produções não apresentam um grande alcance de público e mídia encontram cada vez mais dificuldade para obter incentivo por meio desse mecanismo.

A partir dos anos 2000, segundo Ziviani e Silva (2024), ocorre novamente uma retomada da construção institucional nas políticas culturais, que pensa um sistema de cultura integrado. É criada a Ancine, em 2001, que retoma a formulação de políticas no setor audiovisual depois do fim da EMBRAFILME; e, em 2009, o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), que almeja criar uma política nacional para os museus, de forma desvinculada do IPHAN, visto que o órgão responsável anteriormente – o Departamento de Museus e Centros Culturais – estava dentro da estrutura do instituto.

A concepção da cultura como um direito, que vimos ganhar força nas políticas patrimoniais, parece prevalecer também na atuação do primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva. No discurso de posse do então ministro Gilberto Gil, em 2003, ele aborda a criatividade popular como um direito, inserindo-a, ainda, em uma análise histórica e social do país.

Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência (Brasil, 2003).

Figura 27 -- Sem título
Mestre Nivaldo Oliveira, sem data



Fonte: Oliveira, [20--]

Segundo Rubim (2007), o governo adota uma perspectiva antropológica de cultura, levando às análises teóricas as aplicações práticas.

O Plano Nacional de Cultura (PNC), elaborado a partir de 2005, foi resultado de um grande exercício de cidadania, com a realização de conferências e seminários que envolviam as diferentes esferas governamentais de cultura e a consulta à sociedade civil, com participação de mais de 55 mil pessoas (Calebre, 2013). O diálogo, apesar de longo – visto que a aprovação do texto pelo Legislativo aconteceu apenas em 2010 –, contou com consultas regulares em distintos formatos, incluindo um fórum virtual. Além da participação, o texto do PNC dá destaque à diversidade cultural, em linha com a Convenção da Diversidade Cultural da Unesco, tanto em relação à universalização do acesso quanto ao estímulo à produção e preservação de culturas locais, segundo Calebre (2013). O plano foi estabelecido a partir de metas, cujo balanço pode ser visto em documento oficial do Governo Federal (Brasil, 2023).

Um dos principais pontos abordados – e anteriormente previstos pelo Plano – foi o Sistema Nacional de Cultura (SNC), que havia sido desenhado para promover a articulação com as esferas estaduais e municipais. Foram diversas fases de implantação do sistema, com diferentes abrangências, escopos e limitações. Dentre as ações derivadas do projeto do SNC e aplicadas recentemente, estão a Lei Paulo Gustavo, regulamentada em 2023, que repassou fundos para estados e municípios com o intuito de “mitigar os efeitos sociais e econômicos da pandemia da Covid-19 sobre o setor cultural” (Brasil, 2023, p. 19), e a Política Nacional Aldir Blanc, que garante uma fonte estável de dinheiro público para ações de estados e municípios (Brasil, 2023).

Figura 28 -- Louvor ao Nada I
Arivânio Alves, 2024



Fonte: Alves, 2024

Também na gestão de Lula e Gilberto Gil, é imprescindível mencionar o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, criado em 2005, que funcionava por meio de repasses financeiros e tecnológicos de conteúdos culturais às classes populares, segundo Domingues (2008). Para o pesquisador, tratava-se não mais do acesso aos bens culturais, mas sim aos meios de produção. Dentre as iniciativas do programa, a mais emblemática foi a dos Pontos de Cultura, que legitimou grupos ou entidades culturais que agiam em suas comunidades, sem estabelecer diretrizes prévias sobre espaço, linguagem ou bem cultural. A política, portanto, pretendia dar autonomia aos produtores, fortalecer os laços entre a comunidade e descentralizar a produção cultural. A dissertação citada de Domingues (2008) é uma boa referência para entender, em detalhes, a sua aplicação, problemas e sucessos.

Por fim, a análise das políticas públicas não pode deixar escapar também os investimentos em educação observados no mesmo período, visto que, se há o desejo de construção de autonomia, ele não pode vir desacompanhado de ações de formação. O próprio Programa Cultura Viva, recém-mencionado, reconhece o papel de educação popular dos Pontos de Cultura, além da valorização dos saberes locais. No ensino público, o ProUni (Universidade para Todos), a Universidade Aberta do Brasil (UAB) e o Reuni (Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais) são ações de democratização (Pereira; Silva, 2010) que mudam o cenário no ensino superior. Segundo o Censo Demográfico de 2022, a população com mais de 25 anos de idade que completou o ensino superior aumentou 2,7 vezes entre 2000 e 2022; já a população preta, com a mesma faixa etária e no mesmo período, cresceu 5,8 vezes (IBGE, 2024).

Em relação aos movimentos sociais, observa-se também, principalmente nos anos 2000, uma crítica à vinculação institucional e mesmo ao uso da categoria, cujo engessamento e fundação em uma sociedade colonial passam a ser questionados, Facchini, Carmo e Lima (2020) vão analisar as distintas novas formas de mobilização que colocam o corpo como centro – seja a partir de “corpos-bandeira” (Gomes, 2018 apud Facchini; Carmo; Lima, 2020), seja a partir da organização de festas (Ribeiro, 2017 apud Facchini; Carmo; Lima, 2020) –, que não apenas ocupam e partilham espaços da cidade, mas se organizam. São apenas exemplos de atividades culturais cuja experiência se torna uma ferramenta de

transformação política, mais do que uma nova significação cultural. Não me deterei nessas novas materialidades, mas é importante considerá-las como parte da ação popular, que, portanto, também transforma a suas linguagens.

Neste cenário, pode-se observar uma mudança – ou ao menos uma discussão – sobre o significado de patrimônio. Ele não só se torna vivo, mas sua corporificação faz com que ele possa se tornar performance, e não mero arquivo. Isso é muito interessante porque, em primeiro lugar, se aproxima mais do patrimônio popular e das formas de saber e vivenciar essas manifestações. Em segundo, questiona as formas de materialização e registro – o patrimônio popular não é puramente imaterial, mas buscar a sua materialidade a partir de uma documentação escrita ou científica, por exemplo, pode também distanciá-lo de sua própria significação. Perde-se uma parte importante do segredo, ou do significado compartilhado por aqueles que estão na vivência conjunta, numa necessidade de tradução para o arquivo.

Jeudy (2005) frisa que a noção de patrimônio cultural contemporânea vem de uma reduplicação museográfica do mundo, ou seja, que faça de seus objetos em espetáculo – o que não só os conserva, mas cria uma promessa de mundo futuro. Diz ele: “Um savoir-faire, um moinho ou uma cabana de pescador não devem mais desaparecer.” (2005, p. 19), destacando a documentação quase compulsiva da realidade. Ao documentarmos, no entanto, virtualizamos as expressões. Nos permitimos vê-las a qualquer momento em vídeo ou imagens digitais, mas, dessa forma, simplificamos a sua potência política.

Glissant (2008) pode complementar essa ideia ao afirmar que o processo de compreensão, segundo uma perspectiva ocidental, é sempre o da redução a uma escala comparativa, que nos permite julgar ou aproximar de acordo com as nossas diretrizes. Deseja-se, assim, chegar à transparência do que será analisado, não deixando nenhuma opacidade. Além de isso poder representar uma certa arrogância – de que podemos conhecer o outro por completo –, sua transformação em arquivo e em patrimônio passa a ser fundamental para que possa ser visto, se a transparência for o objetivo. Glissant propõe ainda uma identidade que se dá a partir da relação, em uma imagem de rizoma e não de raiz – ou seja, que não é uma compreensão fixa e única, mas parte de uma rede de possibilidades. Ele também

propõe a errância como pensamento relativo e relatado, uma poética que se dá em cada momento. A errância, aqui, não é entendida no modelo ocidental dominante, como fuga ou conquista, mas como o reconhecimento de que, embora se deseje conhecer a totalidade do mundo, já se sabe que será impossível fazê-lo. Renuncia-se, assim, à pretensão generalista, de posse.

Figura 29 -- Sem título
Luana Kadiwéu, sem data



Fonte: Kadiwéu, [20--]

Quando pensamos em patrimônio, vale ainda refletir sobre o que Meneses (2009) divide entre a sua função existencial e sua função cultural – ou, em outras palavras, a diferença entre o uso pelo turista e pelo habitante. O primeiro, quase um voyeur, tem a experiência do patrimônio centralizada na visão ou na audição, mediadas pela explicação de um guia. É uma cultura de um espasmo, que retorna ao ponto de partida depois da experiência. Já o uso existencial, feito por pessoas que são afetadas no passado ou no presente pelo patrimônio, é comprometido, parte das condições concretas de produção e reprodução da vida cotidiana. É preciso tomar cuidado para que o simbólico, ou o cultural, não suprima a existência. É claro que o turismo e o uso cultural são partes necessárias do funcionamento do sistema nacional, mas priorizá-los em detrimento do uso pelas pessoas afetadas pelo patrimônio faz com que seu sentido seja cada vez mais esvaziado. Os novos olhares sobre o patrimônio popular podem ser grandes aliados nesse sentido, pois nos ajudam a cessar a intelectualização crescente de nossa relação com a arte, como Malraux (2011) já havia nos alertado. Devolver às manifestações culturais os seus traços cotidianos, por fim, seria retomar a sua potência política. Trata-se, portanto, de adotar uma visão mais crítica do conceito de popular.

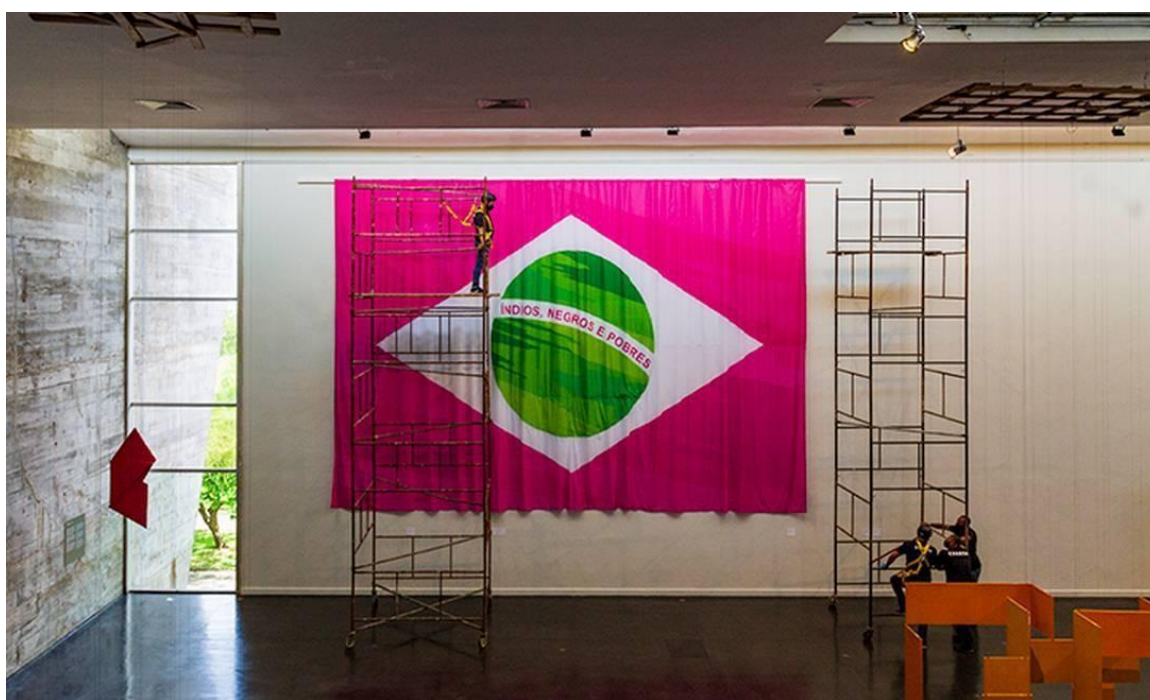
Neste debate sobre materialidade e imaterialidade, a arte contemporânea também tem o seu papel. Interessa-me localizá-la aqui, já que parte da tensão objetivada por este trabalho é justamente a de colocar, lado a lado, a arte popular e a contemporaneidade. Se o patrimônio começa a ser visto como experiência, a arte também busca a expansão dos limites da moldura, incluindo não só a participação do espectador, mas também a noção de ambiente – como já prefigurado com Hélio Oiticica. Mais do que a análise de obras pontuais em seu contexto sócio-histórico – algo que já foi esboçado no tópico anterior –, o que os artistas desse momento prefiguram é uma nova cena na arte brasileira, ou mesmo uma nova materialidade, segundo Guy Brett. Para ele, ao analisar a obra de Lygia Clark, o que acontece é um esvaziamento do valor de fetiche do objeto estético, visto que materiais banais passam a ser utilizados na composição (Brett, 2001) – algo que aproxima a obra do cotidiano. De certa forma, é uma relação que o urinol de Marcel Duchamp já havia antecipado, quando, segundo Gullar, o “artista, assim como o artesão, perdeu a propriedade dos meios de produção e se tornou um mero operário industrial” (Gullar, 2003 apud Santos, 2023).

Figura 30 -- Desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira no Rio de Janeiro no Carnaval 2019



Fonte: Vieira, 2021

Figura 31 -- Dois anos após desfile campeão, 'Bandeira brasileira' vira peça de museu



Fonte: Willmersdorf, 2021

O que Lygia Clark e Hélio Oiticica promovem, no entanto, distingue-se do conceitualismo de Duchamp por incorporar a realidade brasileira não por meio de seus elementos românticos, mas por meio das formas de vida – um corpo coletivo, que também retoma o uso do espaço público como lugar fundamental da arte. Segundo Brett, Clark

Incorpora o encontro, uma espécie de 'terceira coisa' extraída da clareza utópica do abstracionismo moderno inicial e da alegria refinada e sensual da cultura popular brasileira do corpo (Brett, 2001, p. 53).

Ela traz a prática como parte da obra, ressaltando o processo em detrimento do objeto aurático. Já que é experiência, a obra também não pode se tornar idealizada, representante de uma identidade nacional, como se pôde observar no começo do século XX. Para Moacir dos Anjos, no entanto, as tradições brasileiras que informam a arte proposta nas décadas de 1950 e 1960 tornam-se exemplares:

as festas e manifestações de rua, as construções improvisadas de artefatos domésticos e a arquitetura orgânica das favelas do país são tomadas como exemplares dessa desejada porosidade entre aquelas esferas, terminando por abonar, no domínio da criação erudita, procedimentos e materiais oriundos da cultura popular. (Panorama, 2007, p. 38)

Há, portanto, uma tipificação, mas, como dito anteriormente, que ressalta a condição marginal em vez de tentar superá-la. A marginalidade é, assim, uma situação-denúncia em várias esferas: tanto das pessoas subalternizadas dentro da própria sociedade brasileira quanto da própria condição colonial do país, que se situa no sistema neoliberal a partir dessa posição de enunciação. Ou seja, a demanda não é mais a de construção de uma nação ou de uma vanguarda que se particularize e se insira no sistema da arte global com base nessa particularidade, mas o reconhecimento de que o Brasil sempre esteve inserido nesse sistema global – e que sua posição subalterna foi fundamental para que a modernidade existisse.

Lygia Clark e Hélio Oiticica são comumente referenciados como os precursores do que seria uma arte contemporânea brasileira. Moacir dos Anjos (2005), relembra que Mario Pedrosa, ainda em 1966, afirmava o fim da arte moderna

e o início de um ciclo que não seria mais artístico, mas também cultural. A autonomia do campo da arte, nessa mudança, dá espaço para as contaminações, antes tidas como negativas, das trocas com a cultura de massa ou popular.

Se o século XX inaugura esse discurso que critica os ideais de progresso e hegemonia da modernidade (Labra, 2021), o século XXI parece expandir essa perspectiva. Paiva ressalta que a noção de identidade nacional já não faz mais sentido para os criadores contemporâneos:

Isto é, se as vanguardas históricas almejavam o forjamento da identidade nacional com base na noção de classe social/geopolítica e nas apropriações culturais a partir do referencial identitário nas culturas originárias, para os artistas contemporâneos essa conta não fecha. (2022, p. 169)

Não se busca mais, assim, uma identidade única que incorpore a diversidade cultural, mas a promoção de diversos discursos, que não apenas elogiem a diferença, mas também explicitem as tensões envolvidas nesses diálogos. À rejeição de uma história única, soma-se o desejo de criação de narrativas plurais, que convivam e promovam novas histórias a partir de seus conflitos.

Se a Tropicália de Oiticica, por exemplo, permite que a obra se torne uma experiência estética e política, performances como *Descoloração Global*, do artista Maxwell Alexandre, potencializam esse discurso. Em uma ação em que, como o próprio sugere, ele promove um encontro ao ar livre para quem quiser descolorir o cabelo, “uma afirmação de rebeldia, empoderamento e liberdade diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro” (Maxwell Alexandre, 2025, s.p.), o artista atua esteticamente no espaço público, tanto no contexto popular – a ação teve início em 2019, na favela da Rocinha, onde o artista cresceu – quanto no institucional, ao reproduzir a performance em espaços como o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Trata-se, ao mesmo tempo, de uma afirmação e de uma contestação.

Figura 32 -- Descoloração Global pré-carnaval
Mawxell Alexandre, 2020



Fonte: Maxwell Alexandre, 2023

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o conceito de popular pode atuar como aglutinador numa perspectiva moderna de identidade cultural, ele também pode ser utilizado para subverter o seu próprio sentido, que, historicamente, tem reproduzido apagamentos.

Essa postura de inserção no circuito, para a partir dele contestá-lo, foi bem resumida pelo artista Jaider Esbell, da etnia macuxi, falecido em 2021. Diz ele:

Para isso chamamos o que estamos fazendo de arte indígena contemporânea, que também sabemos que não é suficiente, que não abarca tudo, mas que é necessária para atrair alguns curiosos, atentos, que têm vontade de escutar de fato alguma história outra, que vêm perguntar pra nós: 'o que é arte indígena contemporânea?' E a gente diz: 'é uma armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas' (Esbell, 2021)

Usar os conceitos ocidentais e ocidentalizantes como armadilha me parece, portanto, uma saída estratégica.

Essa perspectiva exige cuidado, é claro, para que não se transforme em mera apropriação dos discursos subalternizados pelo circuito institucional, configurando uma falsa concessão de direitos. O curador Moacir dos Anjos já refletiu sobre isso em outros momentos. Diz ele:

É nesse contexto que importa indagar se a arte contemporânea brasileira tem sido capaz de representar as situações de despossessão que, mesmo em meio à melhoria das vidas de tantos, continuam a acometer parcelas da população do país. (Dos Anjos, 2022, p. 49)

A mudança deve refletir na vida das pessoas, e não apenas utilizar seu cotidiano como elemento estético. Trata-se de uma retomada de Certeau (2005) ao falar da “beleza do morto”, ou mesmo Hall (2003) e suas “quinhentarias mortas”, ambos citados no primeiro capítulo. Talvez Albuquerque Júnior possa expressa essa ideia de forma mais poética ou mais próxima de nossa realidade:

Lampião, Jesuíno Brilhante, Jararaca, podem se tornar símbolos de uma pretensa identidade cultural agora que estão mortos e não oferecem mais perigo; quando vivos eram apenas facínoras e monstros humanos. Capoeira e maracatu se tornam manifestações típicas, quando se transformam em danças ou rituais pacificados e dentro da ordem. Talvez em pouco tempo o rap e o hip hop tornem-se expressões da identidade nacional, quando forem finalmente domados em sua diferença e capacidade de questionamento. (Albuquerque Júnior, 2007, p. 76)

Além da incorporação, é interessante notar o uso da palavra “domado”, que pressupõe uma adaptação à linguagem esperada. Para alcançar visibilidade, o artista precisa se inserir no sistema, considerando ainda que, na arte contemporânea, para Cauquelin (2005), o que se observa é uma rede de arte, e não uma obra isolada. Não raro, portanto, percebe-se uma conformação do popular à linguagem da arte contemporânea, que possibilita sua circulação, mas reduz sua potência crítica e epistemológica. No próximo item, será possível observar alguns exemplos dessa relação.

Nesse novo jogo, o popular frequentemente entra em cena repaginado, tornando-se também objeto de uma busca por inovação que, por vezes, se volta às origens e ao não acadêmico para se diferenciar. Esse é um movimento que não ocorre apenas no Brasil: Barenscoff (2024) observa que, à medida que a arte contemporânea pós-moderna perde sua habilidade de chocar e as vanguardas são absorvidas pela arte de elite, a cultura *kitsch* se torna “chique” para uma nova classe de consumidores, inaugurando uma nova forma de pensar – e, evidentemente, comercializar – a arte.

Observar o circuito de arte em paralelo ao campo do patrimônio é útil para compreender os dois caminhos que se abrem nesse processo. Por um lado, a inserção de narrativas marginalizadas ocorre por meio da incorporação de elementos populares, que se tornam características da contemporaneidade; por outro, as políticas patrimoniais buscam a preservação de saberes e fazeres em uma operação que os aproxima do tradicional e do histórico, afastando-os do contemporâneo. Em ambos os casos, no entanto, a participação popular é parte fundamental do processo.

Outro campo se delineia no limiar entre a arte e o patrimônio: o arquivo. Assim como as políticas patrimoniais são redesenhadas para promover uma maior participação popular, o arquivo também começa a ser reconhecido como uma referência colonial. Nesse contexto, abrem-se possibilidade para discutir outras formas de registro – como forma de insurgência contra os documentos considerados oficiais quanto como proposta de novas formas de registro. Zaayman nos apresenta apenas uma dessas possibilidades:

todo arquivo é incomodado pelo fato de que não há material suficiente que tenham depositado nele que responda às necessidades de cada pessoa ou grupo que se debruce sobre ele depois de sua formação. Mais ainda, o que foi coletado só existe por causa da 'lei' regulatória de um arquivo. Para corrigir isso, pode-se tanto achar a informação omissa em outro lugar ou inventá-la (Zaayman, 2019, p. 16, tradução nossa).

Arquivo, arte e patrimônio parecem, assim, campos de atuação imbricados, nos quais a cultura popular pode operar de forma contemporânea para possibilitar outras formas de existência mais justas e coerentes, comprometidas com uma história digna das pessoas que foram apagadas ao longo do tempo. A proposta é que o arquivo se constitua como uma ferramenta de luta, e não como uma perspectiva de verdade absoluta. Muitos dos artistas que apresento na curadoria que acompanha este trabalho exemplificam esse uso. As formas artísticas convencionadas como contemporâneas desafiam justamente a pretensão de unidade característica da forma moderna e, ao romper com essa lógica, evidenciam o real e o imediato – não fatos consumados. A arte contemporânea assume, assim, a tarefa de coexistir com os dados da realidade, sem convertê-los em matéria meramente administrativa. Arquivo, arte e patrimônio contemporâneos podem ser compreendidos, assim, como uma performance.

O arquivo assume também proporções significativas quando considerados os riscos de apagamento da história recente. É impossível pensar a história contemporânea do Brasil sem mencionar a nova onda de governos autoritários e conservadores e sua relação com a cultura do país. Para Silva e Ziviani (2024), a trajetória das políticas culturais brasileiras sofreu três momentos de erosão: os governos de Fernando Collor, nos anos 1990; o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016; e a gestão de Jair Bolsonaro, a partir de 2019.

Embora esta pesquisa não esteja diretamente centralizada nesse tema, compreender as políticas públicas recém implantadas – ou, nesse caso, desmontadas – é importante para entender o popular como processo sócio-histórico, como já defendido anteriormente. A desmobilização do setor impacta diretamente a possibilidade de produção de narrativas críticas ou alternativas à ordem vigente. Ao mesmo tempo, o conceito de nacionalidade sofre uma transmutação e, talvez de forma distinta dos governos autoritários abordados até aqui, passa a evocar uma nova noção de brasilidade que é, simultaneamente, exportada globalmente e consumida – e introjetada – pela própria população.

Segundo Miguel (2021), a perda de credibilidade da ideia de soberania popular já se manifestava no final do século XX, ainda que sob a forma de uma crise de representação, considerando as formas institucionais da política. No início do século XXI, o que se observa é uma crise da própria democracia, que tem feito com que a reforma das instituições, muitas vezes sem nenhuma moderação, seja a bandeira vigente. Trata-se de uma ascensão da antipolítica que, embora mobilize emocionalmente a população, também a despolitiza, capitalizando, sobretudo, o ressentimento das classes médias. O pesquisador não utiliza, nesse caso, o conceito de “populismo” ou “neopopulismo” para descrever esse fenômeno, embora tal recusa não seja um consenso. Baquero, por sua vez, adota o conceito de neopopulismo para descrever essa estratégia de sensibilização das massas, operada pela elite contemporânea. Trata-se de um movimento que não mira uma classe específica, mas múltiplos segmentos sociais – sendo, no entanto, a classe popular urbana o seu principal alvo. A esfera pública transforma-se em mercado, e as negociações privadas passam a moldar uma nova cultura política, ainda permeada por ideias fascistas, paternalistas e clientelistas. Ao mesmo tempo em que essa massa pode ser heterogênea, visto que o jogo de poder se individualiza, a representação coletiva passa a ser cada vez mais algo difícil a ser atingido, como se observou em períodos anteriores. Para Albuquerque (2021), é um modelo elitista,

que prioriza a lógica da globalização neoliberal sobre a soberania popular. Se líderes populistas trazem consigo um potencial de ameaça à democracia, a alternativa elitista que se apresenta a eles não o traz menos. (Albuquerque, 2021, p. 28)

Demuru (2024), que prefere o termo “populismo conspiratório”, acrescenta que essa ameaça à democracia se baseia em um discurso que opõe um “nós, povo”

a um inimigo comum, promovendo um sentimento de pertencimento e de luta, intensificado pela comunicação nas redes sociais.

Independentemente de uma discussão sobre o termo, o que pretendo destacar aqui é como o cenário se complexificou nos últimos anos e como compreender a cultura brasileira e suas apropriações atualmente exige considerar esse contexto. A pauta da direita não se restringe apenas ao cenário político, mas informa a maneira como vemos o mundo. Não à toa, termos como “pós-verdade”, “fake news”, “crise da democracia” e “discurso de ódio” tornaram-se termos comuns em nosso vocabulário.

Em 2016, Donald Trump venceu as eleições presidenciais nos Estados Unidos, o Dicionário Oxford elegeu o termo “pós-verdade” como a palavra do ano¹¹ e, no Brasil, vivíamos o golpe que destituiu Dilma Rousseff da presidência, embalado pela midiaticização da Lava Jato – uma operação judicial convertida em movimento político (Albuquerque, 2021). Nesse mesmo ano, vimos circular um meme que dizia: “a crise é estética”¹².

Apesar de informal e bem-humorada, a frase convida a uma reflexão importante, que também é levantada por Demuru (2024), ainda que com outras palavras: o populismo de direita só tem sucesso por meio de sua magia. Para ele, as fantasias conspiratórias funcionam como uma obra de arte participativa, aproximando-se, inclusive, de um teatro de vanguarda.

Se entendermos a estética no sentido proposto por Rancière (2005), como partilha do sensível, então a política é sempre estética e envolve uma questão de visibilidade na esfera pública. A estética torna-se, assim, fundamental para pensarmos o comum hoje – e, nesse sentido, o popular. Fica, então, a questão: como é possível experimentar uma arte popular quando a esfera pública se dilui, os espaços de sociabilidade são transformados pela comunicação digital e projetos antidemocráticos e fascistas se apresentam como transgressores, como uma voz do povo contra a elite?

¹¹ OXFORD LANGUAGES. Word of the Year 2016. Disponível em: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>. Acesso em: 23 maio 2025.

¹² MUSEU DE MEMES. A crise é estética. Disponível em: <https://museudememes.com.br/collection/a-crise-e-estetica>. Acesso em: 23 maio 2025.

Figura 33 – Casaca
Mestre Domingos do Congo, sem data



Fonte: Congo, [20--]

Não acredito que haja uma só resposta, mas acredito na arte popular como alternativa de retomada do espaço público – como mencionei anteriormente – e como propulsora de uma magia capaz de atuar na união das pessoas subalternizadas em prol da criação de novos comuns, mais justos e aliados na luta por direitos que seguem sendo retirados.

Enquanto assistimos à retomada do Ministério da Cultura pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2023, também vimos, à invasão do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do STF, e a depredação do patrimônio público e artístico dos prédios que simbolizam a democracia brasileira. Lidar com ambos os fatos históricos é fundamental para qualquer pesquisa que se proponha a debater arte e história na contemporaneidade.

6 Insubordinando o arquivo: apropriações a partir do circuito de arte

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
(Trindade, 1944)

Centralizado no circuito institucional dos museus e centros culturais, o ensaio explora a forma como a arte popular foi inserida e comunicada nas exposições, desde o início de sua musealização até as práticas contemporâneas.

Figura 34 -- As águas sagradas da pia
Lucas Almeida, 2024



Fonte: Almeida, 2024

Em 2024, a terceira edição da feira Rotas Brasileiras, uma extensão da SP-Arte voltada para produções do país, ocupou um galpão na zona oeste de São Paulo. Segundo o site oficial, o objetivo de fazer um evento distinto seria tanto o de oferecer descobertas quanto o de homenagear criadores brasileiros (SP-Arte, 2024), e é possível ver nos estandes obras de artistas consagrados, como Candido Portinari e Alfredo Volpi, além de nomes menos conhecidos, como o de Moacir Soares Faria, artista goiano representado pela Cerrado Galeria. Ele ganhou uma mostra individual, cujo título, *Moacir Soares de Faria – Incomum e Metamórfico*, já demonstra o olhar da galeria, que, ao associar o seu processo a algo que não seria comum, remete a uma cisão entre a normalidade da arte e o que foge da norma. “Incomum” também foi uma categoria utilizada na XVI Bienal de São Paulo, de 1981. Na ocasião, o termo pretendia descrever a produção daqueles localizados à margem do sistema, principalmente por pacientes de hospitais psiquiátricos, associando arte à loucura. Segundo Andriolo (2004), o título foi utilizado depois da interdição de Jean Dubuffet ao uso do conceito de *Art Brut*, cunhado por ele em 1945 para designar a produção que está fora do sistema. Nesse sentido, a *art brut* seria oposta também à arte *naïf*, visto que os pintores tidos como ingênuos participam do mercado da arte. Comentarei mais sobre essa mostra adiante.

Para além do título e da abordagem, que não detalharei aqui, outra situação se mostra ainda mais grave: segundo matéria da revista *Piauí*, o artista não tomou conhecimento da própria exposição. A galeria, que adquiriu as mais de 40 obras expostas de um colecionador, atuava então no setor secundário, e a responsabilidade de repasse de direitos autorais, nesse caso, poderia ser imputada a esse comprador (Skujis, 2024). Nenhuma das opções, no entanto, exime a galeria das questões éticas que se impõem, visto que a biografia do artista foi usada como moeda de valorização dos produtos, sem nenhuma contrapartida a ele.

A narrativa não destoa tanto das políticas públicas já abordadas no tópico anterior e, de certa forma, da cultura que se estabelece ao redor das práticas populares. No reconhecimento do acervo de Arthur Bispo do Rosário como Patrimônio Cultural Brasileiro, por exemplo, feito em 2018, diz-se que

Com uma vida repleta de mistérios, o sergipano Arthur Bispo do Rosário ganhou destaque no universo da arte contemporânea sem querer. Suas obras, produzidas sem o propósito de serem

consideradas culturais, geraram debates sobre os limites entre a arte e a loucura. (IPHAN, 2018, s.p.)

De maneira análoga, aborda-se o artista de forma passiva, julgando que ele não tinha o propósito de produzir arte. Os limites entre arte e loucura são desenhados pela própria narrativa, que também sente a necessidade de mencionar traços biográficos, os quais muito provavelmente não precisariam constar em uma justificativa de tombamento de uma arte canônica. Em 2025, também chamou a atenção da mídia a história de Joel Galdino, filho do Mestre Manoel Galdino, um dos mais emblemáticos artistas do Alto do Moura, polo de arte popular de Pernambuco. Embora tenha sido reconhecido como Patrimônio Vivo pela prefeitura de Caruaru, o que lhe garante um salário mensal, suas condições de vida seguem precárias. A venda de esculturas por um preço muito menor do que aquele pelo qual elas serão depois comercializadas por intermediários também é uma realidade exposta (Martins, 2025).

Em 2023 e 2024, concomitantemente à SP-Arte Rotas Brasileiras, no mesmo endereço e período, aconteceu outra feira-exposição, chamada Arte dos Mestres. Segundo o site do evento, era um “movimento icônico para valorizar a arte e a cultura popular brasileira” (Arte, 2024), e reuniu obras de diversos “coletivos e mestres artesãos” (Arte, 2024) do país. Os ingressos eram gratuitos para a Arte dos Mestres e pagos para a SP-Arte. A separação presente no espaço físico também sugere uma outra de ordem conceitual, entre a arte e o artesanato, embora a brasilidade e a diversidade sejam evocadas por ambas.

Vemos, portanto, como o circuito de arte, seja o de museus, centros culturais ou feiras, ainda pauta a arte popular de forma estereotipada, além de utilizar sua mão de obra para promoção de discursos mais vendáveis. Isso nos lembra que a análise de obras e artistas não pode ser feita imaginando uma organicidade de suas produções, um isolamento que incorreria em uma narrativa idealizada e hermética. Os exercícios de escolha fazem parte da própria obra e, num panorama mais amplo, da forma como a arte se apresenta e é consumida em determinado momento histórico.

Nessa relação, há também, é claro, movimentos de resistência que procuram fissuras no modo corrente do trabalho com arte. Tanto curadores e pesquisadores

quanto artistas procuraram se insubordinar à lógica vigente e utilizar seu lugar de suposto pertencimento para escancarar as contradições presentes nas exposições e feiras de arte. Não quero colocar, aqui, que os museus ou centros culturais já consagrados sejam a única fonte de exibição da arte popular, mas estudar como as brechas nesses espaços canônicos se dão e torná-las arquivo, que se insubordina contra a história da arte institucional. Em paralelo com a educação, acredito que as exposições sejam formas de historicizar as práticas artísticas, e sistematizar obras e curadorias pode ser importante para que se forme um arquivo menos normativo da arte no país.

Para Moacir dos Anjos (2005), há, na contemporaneidade, uma necessidade de documentação, registro e pesquisa que se estende também a centros culturais, mesmo que sem uma ordem patrimonial. Museu, centro cultural e feira de arte, assim, aparecem hoje compartilhando um mesmo campo, motivo pelo qual os exemplos que levantarei aqui, por mais que prioritariamente museológicos, conversam também com outras formas de exibição e comunicação da arte.

De saída, vale retomar o surgimento do museu no contexto do sistema escravista como economia global, que influencia também novos status sociais e formas de viver e representar. Para Vergés (2023), o museu é intrinsecamente colonial. No século XIX, segundo a pesquisadora, ele adquire ainda mais poder, pautado na conquista de objetos saqueados nas guerras imperialistas e de colonização. É quando há também uma grande inversão retórica que coloca a instituição como depositária da história global. Por mais que os museus brasileiros não tenham operado com o mesmo status que os europeus-conquistadores, eles se inserem nessa lógica global de apropriações e expropriações, tanto narrativas quanto materiais. Para citar um exemplo dessa lógica, é já conhecida a luta pela volta do Manto Tupinambá, que estava no acervo etnográfico do *Nationalmuseum*, na Dinamarca, ao lado de pinturas de Albert Eckhout, conhecido pintor que retratou o Brasil na invasão holandesa do século XVII. No acervo da instituição dinamarquesa desde 1689, que diz não saber a procedência do objeto, ele já tinha sido emprestado para a mostra *Brasil +500 anos: Mostra do Redescobrimento*, quando tiveram início as discussões sobre a sua devolução – hoje mencionada como doação pela instituição dinamarquesa. Em 2023, apenas, foi decidida a restituição para o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Seu diretor, Alexandre

Kellner, disse à revista *Piauí*: “A relíquia desperta em nós um enorme senso de responsabilidade. Vamos falar a verdade: se o manto estivesse conosco antes, teria queimado.” (Roxo, 2023). Referindo-se ao incêndio que acometeu o museu em 2018, Kellner nos leva a pensar sobre os investimentos necessários na área cultural brasileira, mas também na visão de um atraso em relação à Europa, que teria mais condições de preservação do patrimônio do que seus próprios locais de origem. A própria noção de patrimônio, assim, parece adquirir um caráter universal, como se a história fosse única. A relíquia, de caráter sagrado para o povo Tupinambá, assume, então, um caráter folclórico e exótico, estando a serviço de uma narrativa de patrimônio colonial e, mais do que isso, impossibilitada de ser acessada pela comunidade produtora.

Vergès (2023) reflete ainda que o próprio direito ocidental legitima roubos como esse, visto que a noção de propriedade privada contribuiu para a manutenção dos acervos sob a posse daqueles que os haviam se apropriado, isolando o objeto de sua função ou dando a ele apenas o objetivo simbólico de demonstrar o poder de quem o possui. A própria função do museu é influenciada por essa lógica, visto que ele acaba por se tornar mais um representante das opressões de povos ou grupos subalternizados ou, nas palavras de Vergès, uma arma ideológica. Ela será bastante enfática sobre as responsabilidades que imagina para as instituições:

Não basta expor obras “decoloniais” (...), diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas, temos de nos perguntar o que seria um “pós-museu”, isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas (Vergès, 2023, p. 15)

Como disse, não acredito que o museu seja o único espaço possível para produção e fruição de arte, mas procuro ir para além do edifício em si e colocar em questão aqui a imaginação musealizada, que sustenta a própria lógica da arte até a contemporaneidade. Thomas Crow (1985), analisando o contexto parisiense, coloca os salões como instituições que mudaram o cenário no século XVIII, não só convergindo o entretenimento de diversas classes sociais, mas também advogando

para si o direito de representar. Os salões, segundo ele, inauguram a apresentação da arte para um público amplo, ao contrário da relação entre artista e elite motivada pelo patronato das artes, que era circunscrita a pequenos grupos e interesses. Ao fazer isso, Crow debate a arte enquanto assunto público, diferenciando os significados de quem apenas assiste ao evento (público como audiência) e do público como interesse comum, formado a partir de identificações e representações compartilhadas. Para ele, a partir do momento em que o público dos salões toma forma e vontade, ou seja, se reconhece como grupo, ele se torna um agente histórico. Historicamente, os museus vão herdar essa participação no debate do que é o gosto e mesmo do que é a cultura de determinado contexto, até buscarem um reconhecimento como depositários universais da história, como mencionou Vergès. Esse poder, como visto, segue em permanente questionamento, mas evidencia um problema que permanece em aberto: o museu como representante da cultura.

É necessário ainda entender como um museu perpetua seu caráter colonial em um país que, como o Brasil, foi colonizado. Nosso museu, embora precise se pautar pela universalidade para se consolidar, assume a tarefa de se compreender, também, em sua singularidade enquanto espaço de aglutinação de uma cultura que é histórica e culturalmente específica. Ele reclama, então, uma maneira de aparecimento e uma política de acervo e exposições que seja capaz de atinar com as ambiguidades do próprio processo de institucionalização das obras e dos discursos do país, que é distinto do processo de institucionalização da dimensão histórica que a arte possuiu na Europa.

A crítica ao próprio sistema da arte e à história das exposições não deixa de ser inerente à própria imaginação museal do país, não só na teoria, mas também nas práticas artísticas. Na obra *Adoração (altar para Roberto Carlos)*, de 1966, por exemplo, Nelson Leirner tanto questiona o acesso à arte, por meio do simbolismo da catraca, que limita a chegada à obra, envolta por uma cortina vermelha, quanto o status da arte erudita, colocando uma imagem de Roberto Carlos, contornada por LEDs, como objeto de adoração. Ao mesmo tempo, ele também coloca o popular como uma massa de manobra, de maneira ambígua, conferindo a ela um caráter menos intelectualizado. Paulo Bruscky, por sua vez, em *O que é a arte? Para que serve?*, performance de 1978, se torna um homem-sanduíche com um cartaz em que se liam os dizeres do título da obra, posicionando-se inclusive dentro de uma vitrine no Recife. Sua postura, assim, evoca a arte como mercadoria, ao invés de objeto de contemplação, retirando-a do museu. São apenas dois exemplos de como a elaboração artística considera também seu espaço de inserção.

O Rio de Janeiro, segundo Santos (2023), inicia a prática de colecionismo com a vinda da família real para a província, e foca nas coleções particulares de arte europeia, principalmente. Em 1922, na mesma cidade, é criado o Museu Histórico Nacional, uma celebração ao centenário de independência do país e que buscava reunir os símbolos que representavam a história nacional. Embora já houvesse outras instituições museológicas no país, como o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Paulista, o Museu Histórico Nacional, em sua ambição de formar o passado, utiliza do popular de forma pioneira para representar o país (Magalhães, 2022). Essa visibilidade, no entanto, não é um desejo de valorização das pessoas produtoras. Santos reforça que Gustavo Barroso, idealizador do museu, tinha uma “ideologia patriótica, hierárquica, romântica, anticosmopolita e conservadora” (2004, p. 57). Não à toa, ele foi um dos líderes da Ação Integralista Brasileira, além de estudioso do folclore, sendo inclusive membro da CNF já estudada anteriormente (Ferreira, 2019). A produção popular, para ele, responde a seu problema nacionalista e participa da heroicização da história. Essa postura também fica latente na criação da Inspeção dos Monumentos Nacionais, em 1934, voltada à conservação dos monumentos imóveis, antes do SPHAN. Para o órgão, vinculado ao Museu Histórico Nacional, ele encomendou ainda pinturas que documentassem as cidades, especialmente de Minas Gerais, que tivessem uma arquitetura do

período colonial. Foram obras de José Wasth Rodrigues e Hans Nobauer, que reproduziam os monumentos e visavam a gênese nacional (Magalhães, 2017).

Sua postura, portanto, que é representativa da musealização do país, se dá por meio de um colecionismo aliado à construção da noção de patrimônio histórico. O que se apresenta é uma ação da instituição similar ao que Jeudy (2005) chama de evocação maquinal do passado, ou seja, uma valorização da história por meio de sua transmissão acrítica, que busca ordenar os fatos antigos para que sejam mais palatáveis, sob o pressuposto de que o museu presta uma função contra o esquecimento. São imagens estereotipadas, com um valor simbólico determinado pela própria instituição e que, no limite, torna até o corpo uma máquina, se pensarmos nas políticas de patrimônio imaterial, por exemplo.

Para Malraux (2011), o museu moderno reúne os gênios, através de sua obra magistral, e alguns primitivos, tendo as artes menores uma transformação para que possam ocupar um lugar na instituição. A própria história da contemplação e do gosto são pautadas por ele. No caso brasileiro, o museu não é espaço da ideologia pública direta, já que não foi decisivamente institucionalizado. Justamente por isso, ele pode se abrir à discussão de novas abordagens nas políticas de comunicação e preservação, e sobre ferramentas que podem apoiar a visibilidade e garantia de direitos de populações historicamente subalternizadas.

O próprio Museu Histórico Nacional, que é parte dessa fundação museológica do país, tem atuado para mudar as suas políticas expositivas e de acervo, segundo Magalhães (2022). Para a pesquisadora, a Lei 10.639/2003 e, posteriormente, a Lei 11.645/2008, que tornam obrigatória a inclusão de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena nas escolas, influenciaram uma abertura das curadorias para esses temas. Antes disso, o Programa Nacional de Museus (PNM), de 1982, que propunha um diálogo com os debates da Mesa de Santiago, no Chile, de 1972, e a Política Nacional de Museus, lançada em 2003, promoveram também uma conversa sobre a função do museu. A discussão das políticas públicas para o museu, assim, estava em linha com as demais apresentadas até aqui. Magalhães, estudando a presença afrodiaspórica no MHN, entretanto, observa alguns contrassensos. Uma revisão na exposição de longa duração feita a partir de 2003, por exemplo, trouxe objetos e temas ligados à diáspora, porém exibidos de forma que denuncia pressupostos

preconceituosos: enquanto, em um expositor, via-se, na parte superior, um “violão e batuta de Carlos Gomes e um óleo de Henrique Bernardelli, no qual aparece o padre José Maurício tocando cravo para d. João VI” (Magalhães, 2022, s.p.), no plano inferior encontram-se objetos relacionados a práticas coletivas, como indumentária de orixá e um cetro de Festa do Divino do Maranhão. Além do destaque expositivo dado à cultura que se aproxima dos códigos eruditos, vê-se que o valor estético do popular é conferido por sua inexplicabilidade: como é possível que algo belo seja produzido por alguém que não tem formação? Aí reside o mistério que será explorado por justificativas românticas, do contato direto com a criatividade, com a natureza e o inconsciente.

Por mais que seja apenas um exemplo, a soma de várias experiências similares indica as permanências folclóricas e estereotipantes sobre a produção popular, marginal e periférica e, olhadas no todo, podem ajudar a repensar as práticas envolvidas no fazer artístico e cultural.

Uma nova abordagem em relação às instituições museológicas pode ser localizada nos anos 1940, que Alambert e Canhête (2004) chama de “era dos museus”. O contexto principal é o da São Paulo que busca a afirmação simbólica de sua burguesia, como menciona Albuquerque Júnior (2007), e esse desejo de diferenciação cultural que já foi também mencionado nos tópicos anteriores. A sequência que se vê é representativa: em 1947, é inaugurado o Museu de Arte de São Paulo (MASP); em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); e, em 1951, a Bienal de São Paulo.

Mesmo que outras instituições, mais descentralizadas, também compusessem o cenário, como o Museu das Missões, em 1940, que articulou trinta povoados nas fronteiras entre Argentina, Brasil e Paraguai, e que Chagas (2017) inclusive considera como uma alternativa decolonial, ou o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em 1944, o que pretendo observar é como o desejo de modernização paulista influenciou as práticas curatoriais e comunicativas dos museus, principalmente no agenciamento das imagens de Brasil e de arte popular. A ideia é alinhar as análises com os tópicos anteriores, entendendo as suas repetições e mudanças.

O início da musealização da arte popular pode ser localizado também nesse momento. Em 1947, é organizada por Augusto Rodrigues a 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro, que reunia a obra de Mestre Vitalino, escultor de Caruaru que trabalhava na cerâmica retratos do cotidiano. Embora a Primeira Exposição de Folclore já tivesse sido inaugurada em 8 de setembro de 1941, na sede da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro (Waldeck, 2008, p. 76), a exposição de Rodrigues inscreve Mestre Vitalino nos códigos da arte, como um artista genial que merece reconhecimento tal qual um artista erudito. Essa consagração, segundo Mascelani, não é a de uma pessoa, mas de um tipo de olhar sobre a realidade. Ela reforça a capacidade de Vitalino de sair do óbvio, como alguém que de fato produz “arte”:

Daí ter sido sua criação legitimada quase que instantaneamente como ‘arte’: por sua fulgurante capacidade de ultrapassar as fronteiras do óbvio, indicando a poesia que está presente na aparente monotonia da vida comum (Mascelani, 2002, p. 14).

Mas visa o reconhecimento do indivíduo como representante de uma rede inserida histórica e socialmente. Essa rede pode ser vista por dois lados: por um deles, Vitalino representaria a produção artística de Caruaru e, num plano mais amplo, popular, contribuindo para o reconhecimento de outros artistas; por outro, ele seria o representante de um interesse pelo popular que, como já visto, ganha força a partir de uma história feita por alguns eleitos. O estudo do popular, assim, se dá da mesma forma como surge a história da arte ocidental: a partir da história de vida de poucos artistas escolhidos. Reilly reforça como isso acontece com grupos subalternizados: “a existência de algumas superestrelas ou conquistadores simbólicos (*token achievers*) não significa que artistas Outros obtiveram a igualdade (Reilly, 2018, p. 20, tradução da autora).

Figura 36 -- Ilustração para publicação “Isso tudo não me diz nada”, encomendada pela Fundação Bienal de São Paulo
Gustavo Caboco Wapichana



Fonte: Caboco;Manoki, 2023

Mascelani (2009) reforça esse pensamento, citando, inclusive, Padre Cícero e Antonio Conselheiro como ícones dessa romantização pautada no sertão e no cangaço.

Em 1949, a mostra de Augusto Rodrigues é levada para o MASP, sob o título de *Arte Popular Pernambucana*. A mudança do nome já evidencia a intenção do museu de trabalhar a partir desse conceito que, como já visto em tópicos anteriores, passa também a intencionar uma perspectiva mais antropológica. Segundo Fabris (2021), a exposição fazia um panorama de objetos coletados por Rodrigues em uma viagem ao interior do estado, com peças também do acervo de Lina Bo Bardi.

Observa-se, portanto, que as exposições refletem a prática de colecionadores da arte popular, que se tornam mediadores do conhecimento, de maneira similar ao que vimos na criação da disciplina do folclore ou nas missões de intelectuais do início do século. As políticas públicas e museais, assim, carregam consigo o interesse desses sujeitos. Para Oliveira (2017) é uma tríade bastante complexa, em que os significados atribuídos pelo colecionador são parte intrínseca da exibição da coleção, sendo impossível aliená-los. Ele observa o caso de Abelardo Rodrigues, também uma proeminente figura no colecionismo brasileiro, principalmente na arte sacra, segundo Santos (2023), e irmão de Augusto Rodrigues. Uma disputa entre os estados da Bahia e de Pernambuco foi estabelecida após o falecimento de Abelardo pela compra de sua coleção, algo que acabou resultando tanto na sua divisão quanto na criação de justificativas para essa escolha, que geraram cisões entre erudito e popular, por exemplo (Oliveira, 2017). Abelardo Rodrigues foi também figura proeminente como agitador cultural, especialmente nas práticas voltadas para o estado de Pernambuco. Ele fundou o Mappe (Museu de Arte Popular de Pernambuco), que vigorou de 1955 a 1966 e cujo acervo

contou com a doação de obras do próprio colecionador, das prefeituras de Garanhuns e Caruaru, e da pouco notada doação da Escolinha de Arte do Recife de noventa peças – cinquenta esculturas de Severino de Tracunhaém, trinta xilogravuras e dez outras esculturas de madeira e barro (Oliveira; Castro, 2024, s.p.)

Na concepção da instituição, Rodrigues contou com o apoio de José Valladares, aluno de Robert Chester Smith e autor do livro *Museus para o povo* (1946), em que, inspirado pela realidade estadunidense, defendia a função de

educar e divulgar a arte para o povo. No livro, ele definia critérios de montagem e expografia que ajudassem o museu a cumprir essa função didática, como placas explicativas das obras, por exemplo (Oliveira; Castro, 2024). O Mappe, portanto, teria tido influência dessa perspectiva educativa, algo pioneiro para a época, por um lado, visto que o debate da museologia social aconteceria apenas anos depois.

Kátia do Prado Valladares (1985) diz que José Valladares também influenciou o irmão, Clarival do Prado Valladares, colecionador reconhecido principalmente por sua análise plástica dos ex-votos (Santos, 2023). Valladares foi auxiliar de pesquisa de Gilberto Freyre e, dentre seus temas de interesse, estavam os aspectos que ele considerava arcaicos da arte brasileira (Itaú Cultural, 2025). Localizados, então, no oposto da modernização, os comportamentos arcaicos seriam aqueles que ainda não teriam recebido a influência das cidades ou da urbanização, em uma visão bastante purista da cultura. O elogio ao arcaísmo é um elogio à resistência contra a modernização, vista como o problema social, e coloca os que seriam arcaicos como presos a um passado, conservadores.

Estudar esses nomes mostra que, para falar da circulação e museologia da arte popular, é fundamental observar os papéis do curador, colecionador e pesquisador, além das instituições, e como todos esses atores se interrelacionam na exibição e valorização dos objetos e práticas artísticas que, por sua vez, vão também estar em movimento com a recepção e o consumo da arte.

Santos (2023) afirma que, no final do século XVIII, foi observado um crescente culto aos santos no espaço doméstico. Com isso, houve um aumento na demanda por essas imagens religiosas e, é claro, uma produção mais intensa destinada à sua venda. Os santeiros populares, que faziam as imagens, então, se multiplicaram. A quantidade de santeiros, no entanto, não foi vista como um mero reflexo de mercado, mas tida como uma representação cultural particular brasileira. Ou seja, a expressão dos santeiros tornou-se o marco do nascimento de uma arte popular, promessa de um processo que vai se tornando cada vez mais exemplar. Não à toa, Aleijadinho consagra-se como grande artista popular brasileiro.

Figura 37 -- Anastácia livre pra caralho (da série livre pra caralho)
Blecaute, 2023



Fonte: Blecaute, 2023

Os ex-votos também se tornam exemplo da plástica popular que ganham eco. Isso porque é justamente na expressão vista como livre, na experiência estética autônoma que se busca a genialidade da arte brasileira. Onde não há tradição europeia, onde menos se espera, está a modernidade do país, que é alienada do seu contexto social para se transformar em espírito do povo.

Um dos cadernos publicados após a Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, já citada, coordenado por Luís Saia, coletou essas esculturas durante a viagem. O título da edição, de 1944, no entanto, é *Escultura Popular Brasileira*, o que já denuncia essa aposta que é feita: a escolha de um tipo artístico como exemplar da produção escultural da nação. O trabalho faz uma análise formal dos objetos que o autor chama de “milagres”, em referência à sua função religiosa de agradecer a uma graça alcançada, e busca caracterizar os traços do que seria especificamente nordestino. Para tanto, o autor se utiliza de comparações com outras referências, como a escultura “afronegra” e católica, além de referenciais eurocêntricos, como o cubismo. Saia, no entanto, julga que o cubismo envolve uma pesquisa não realizada pelo artista “primitivo”, cujo resultado seria apenas uma consequência do processo artístico. Essa visão aparece também em outros momentos do texto:

É sabido que para os afronegros em geral, como para quase todos os povos primitivos do mundo, qualquer acontecimento tem sempre uma explicação de ordem mágica. (1944, p. 11)

O caráter mágico, então, torna-se interesse visto que a arte dita moderna, não primitiva, teria perdido a sua mágica em seu processo de autonomização, na tradição europeia. Com a arte erudita desligada de seus pressupostos populares, como seu caráter de culto ou imaginação de mundo, o artista moderno busca retomá-los no exótico, no primitivo. Essa postura, no entanto, parte do pressuposto de que de fato a arte se autonomizou completamente das demais esferas humanas, o que também poderia ser questionado.

Nesses exemplos, assim como o do Museu da Polícia já abordado no tópico anterior, é possível ver como a ordem mágica anunciada por Saia é, em primeiro lugar, um julgamento sobre uma forma de conhecimento e relação com o mundo a partir de uma vontade de autonomia da arte europeia e, em segundo, uma explicação que justifica a presença de objetos tomados como artísticos no universo

da arte. É uma reivindicação de retorno a um mundo que parece mais perfeito, em que não se separaram sujeito e objeto e que fomenta a imaginação de raiz romântica europeia, que reage ao processo de industrialização. Ao mesmo tempo que descontextualiza o objeto de seu lugar de origem, busca emprestar o seu significado a uma arte que, por ser autônoma, perdeu a sua própria mágica.

Correa (2014) diz que há um processo de transformação da magia em uma direção mais antropofágica e espetacularizada, mediada também pelo turismo. São apropriações simbólicas que terminam por mudar o significado original, mas, mais do que isso, por transformar os objetos em mercadoria voltada principalmente para as classes médias. Há uma apropriação dupla: a primeira, mais direta, do objeto em si, cujo consumo é possível, mas também do seu caráter ideológico, ou seja, da forma como retoma o encanto popular perdido pela classe média, que é também de ordem psíquica.

É claro que todo objeto que entra no museu, seja ele popular ou não, precisa de uma dose de fetichização. Malraux diz que o museu retira a função da obra de arte, deixando como modelo “apenas imagens das coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser” (Malraux, 2011, p. 10). Apesar dessa relação intrínseca ao espaço museológico, a questão se torna mais complexa quando a fetichização diz também da forma como vemos o outro, ou seja, quando não só retiramos a função original do objeto, mas a julgamos – função e formalidade – a partir dos nossos parâmetros.

Os ex-votos também podem nos levar a uma outra análise, que é a do objeto que se transforma em posse no ambiente doméstico. Carvalho (2018) diz do desejo antropológico de ter para si o que é para ser simplesmente para o grupo estudado, um desejo que vem do pesquisador de descobrir tudo ou do consumidor de possuir tudo, tirando por consequência o caráter inerente de segredo. O objeto opera também uma função psíquica, um lugar de projeção. A posse, então, não é apenas do objeto em si, mas da imagem que ele projeta sobre quem o possui.

Ao mesmo tempo em que se institucionaliza, a arte popular se torna mercadoria. Esse impulso também é dado por meio dos ideais de progresso do país e de políticas de desenvolvimento de regiões fora do eixo Rio-São Paulo, como apontam Aleixo e Caixeta (2021). No bojo da Operação Nordeste, parte do Plano de

Metas de Juscelino Kubitschek, são criadas a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), de 1959, e uma iniciativa a ela vinculada, que teria por objetivo fomentar o artesanato local, a Artene (Artesanato Nordeste S.A.). A ideia era apoiar o escoamento de mercadorias, evitando a ação de intermediários, e desenvolver as atividades e técnicas para que chegassem a um patamar de indústria (Souza; Alves, 2018)

Nessa linha tênue entre pesquisa e cultura material, também é impossível não mencionar Lina Bo Bardi. Seu marido, Pietro Bo Bardi, foi contratado pelo empresário Assis Chateaubriand para criar o MASP, e a arquiteta teve grande influência na instituição ao longo dos anos, tendo assinado mostras como *A Mão do Povo Brasileiro*, em 1969, e *África Negra*, em 1988. Foi ela também a responsável por criar os cavaletes de vidro que mudaram a forma de circular no espaço expositivo, deixando as obras mais próximas dos visitantes ao estarem em suportes de concreto, visíveis de ambos os lados.

Sua relevância na curadoria do MASP se estende mesmo hoje, quando vemos que, em 2015, seus cavaletes voltam a ser exibidos na galeria do segundo andar, ou que a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* é reencenada pelo museu em 2016, buscando manter a expografia o mais próxima possível da original. Para além desses exemplos, é possível ver que o MASP, principalmente após a direção de Adriano Pedrosa, em substituição à de Heitor Martins, em 2016, se mostra mais interessado pelo tema do popular, tanto na aquisição de obras para o acervo quanto na exibição dos mesmos. Maria Auxiliadora da Silva, Carmézia Emiliano, Heitor dos Prazeres, Agostinho Batista de Freitas e Djanira Motta e Silva – esses dois últimos com exposições monográficas – são apenas alguns exemplos de artistas que figuram no acervo.

O pensamento de Lina, exemplificado pelo MASP, seja o dos anos 1960 ou dos 2000, pode também ajudar a entender e problematizar a relação entre museu e arte popular. Ela se aproximava de uma ideia do Nordeste como lugar de revolução, inspirada pelos CPCs e as Ligas Camponesas (Grinover, 2010), e considera em seu trabalho a posição de dependência que o país ocupa. Logo na abertura da coletânea *Tempos de Grossura*, que reúne escritos desde 1959, declara:

Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrática-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais? (Bardi, 1994, p. 11)

A partir dessa modernização, que acontece abruptamente, segundo ela, é necessária uma tomada de consciência, da qual o artista também é parte. Vendo a industrialização e a criação estética popular lado a lado, sem uma visão purista que colocaria o primeiro como supressor do segundo, Lina pretende observar a cultura visual brasileira a partir de um viés político-econômico, valorizando uma liberdade coletiva, e não a do gênio individual.

Mesmo que criticasse os próprios estudos folclóricos e buscasse uma atuação direta, que não fosse uma exaltação da baixa cultura pela alta – processo que Lina mesmo reconhecia –, ela não deixava de apresentar uma visão paternalista e eurocêntrica em seus trabalhos. No mesmo texto de abertura acima mencionado, ela segue falando sobre a cultura popular, valorizando as expressões não acadêmicas. Segundo ela, no entanto, estas seriam fruto de “uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir” (Bardi, 1994, p. 12).

Antonio Risério foi um dos grandes críticos de sua atuação. Para ele, o problema estava em atribuir um caráter antropológico às suas pesquisas, que não era refletido em sua metodologia. Um dos alvos de sua crítica foi a exposição *Bahia no Ibirapuera*, de 1959, um evento paralelo à V Bienal Internacional de São Paulo, organizado em parceria com Eros Martim Gonçalves. Segundo Santos (2023, p. 195), a exposição “apresentou arte popular, como as carrancas do Rio São Francisco, os ex-votos de madeira, a cerâmica popular, os objetos e as indumentárias litúrgicas do candomblé, a imaginária sacra, entre outras obras”. A curadoria, de acordo com Latorraca (2015), foi fruto da primeira viagem de Lina à Bahia, que depois se tornaria local de atuação próxima.

Ao colocar uma roupa de vaqueiro e uma vestimenta de orixá lado a lado, como parte de um mesmo conjunto, Lina almeja descontextualizar os objetos para não respeitar o sequenciamento histórico que vem da Europa, buscando o museu como lugar de confronto. Esse suposto disparate na aproximação dos objetos é para que as distâncias criadas pelo museu sejam diluídas, uma proposta utópica. Risério

diz que suas exposições não eram retrospectivas, mas prospectivas, ou seja, projetavam futuros (Risério, 2019, p. 85). Era uma forma de desenhar uma imagem do Nordeste, assim como Euclides da Cunha desenhou a do sertão. Lina Bo Bardi também fundou instituições como o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e o Museu de Arte Popular do Unhão (Santos, 2023), que, com a ditadura militar e a sua demissão, em 1964, foram unificados (MAM, 2024). Ela deixa clara a sua visão de arte popular como mudança:

Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (...) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais (Bardi, 1994, p. 37).

Apesar da postura progressista de Lina, para Risério, ela tentava fazer do artesanato popular nordestino uma plataforma para o que deveria ser um desenho industrial brasileiro, trazendo também um problema ideológico, além do antropológico. Por um lado, então, buscava valorizar o Nordeste e incluí-lo no cenário cultural; por outro, usava a produção popular como uma utopia de arte brasileira. Essa segunda postura fica bastante clara na revista *Habitat*, editada entre 1950 e 1953 por Lina e Piero Bo Bardi. O subtítulo já demonstra sua ambição: ser a Revista das Artes no Brasil. Sua circulação aconteceu até 1965, mas Lina atuou diretamente apenas nas dez primeiras edições e, depois, nas de número 14 e 15. A publicação unia assuntos relacionados ao design gráfico, à arquitetura e à crítica de arte, e contava com convidados como Roger Bastide, que, na segunda edição, assina um texto sobre folclore, e Pierre Verger, que publica um ensaio com fotos do barroco brasileiro, por exemplo. Para além de subverter o que era considerado como arte canônica, Lina buscou também abordar temas como a loucura, a criança, a beleza como função, a arquitetura vernacular, entre outros, propondo uma visão ampliada da cultura visual brasileira. Esse intuito, no entanto, manifestava-se a partir do seu olhar de pesquisadora e mediadora desses conhecimentos, o que, é claro, carregava consigo também o perfil da própria Lina nas análises e na seleção dos materiais. Segundo Hall,

Bo Bardi usou conteúdos marginais como um meio de se solidarizar com as pessoas das regiões periféricas, e ao mesmo tempo se apropriou desses conteúdos para desenvolver seu papel de figura pública, demonstrando sua agência como europeia, que falava de um

lugar privilegiado e com públicos em que a alteridade intelectual estava excluída. Ao desterritorializar espaços de privilégio, a abordagem polivocal de Bo Bardi coreografou o hibridismo do Brasil para defender a coexistência da diferença. No entanto, há pouca evidência de que os artesãos do nordeste, que Bo Bardi apresentou, desejassem a assimilação com sociedades geograficamente distintas da sua.” (Hall, 2019, p. 78)

Outro ponto que Hall aponta, portanto, é a falta de articulação local e real com as pessoas produtoras da cultura que era exibida. Ao mesmo tempo em que Lina atua como defensora dessas populações, reconhecendo sua desvalorização e desclassificação como arte, ela adota um discurso muitas vezes paternalista e, como já dito anteriormente, pouco aprofundado. Em texto sobre a cerâmica do Noroeste, por exemplo, ela reflete: “A cerâmica do Noroeste é sem dúvida a única manifestação do engenho e da ingenuidade do povo brasileiro, do povo que reside no interior e que se manifesta por meio de sentimentos primitivos.” (Bardi, 1951, p. 72). Para além da ampliação da categoria de cerâmica do Noroeste, que pouco diz sobre as produções específicas, fica claro o viés folclorista que ainda influencia seu pensamento. Não raro, ela também aborda, nas edições da revista, os produtores populares associados às características que definiriam a brasilidade e usa recorrentemente o termo “primitivo” e “*näif*” para descrever esses artistas que fugiriam do cânone. Tavares (2021) associa esse posicionamento ao próprio pensamento modernizador do país, que se estruturou a partir da Era Vargas e ganhou novas camadas na era Juscelino Kubitschek. Para ele, o colonial estrutura-se não como uma contraposição à arte moderna, mas justamente como sua singularidade. Não negamos o colonial, acabamos por elogiá-lo como traço diferenciador. Isso fica bastante claro na valorização da arquitetura barroca já mencionada, mas também atua na colonização moderna de territórios, segundo Tavares. A “Marcha para Oeste” de Vargas, que buscava desenvolver áreas consideradas inexploradas – apesar de ocupadas por populações indígenas – e, depois, as políticas que se estendiam à floresta Amazônica na época de JK, são mencionadas pelo autor como expansões coloniais de fronteiras. Mesmo a construção de Brasília, em forma de cruz – remetendo à dominação do território, em vez da convencional imagem do avião –, soma-se à série de ações colonialistas valorizadas pelo discurso moderno. Diz ele: “em todos os espectros ideológicos, o colonialismo não foi rejeitado pelos modernistas; pelo contrário, foi abraçado como

um gesto radical e único” (Tavares, 2021, p. 32). As documentações dessas ações de expansão/exploração tornam-se não só arquivos, mas referências artísticas, parte de uma cultura visual alternativa, que estampa as páginas de *Habitat* e também de outros veículos de uma mesma ecologia de produção, para usar um termo de Tavares. A revista *O Cruzeiro* e o próprio MASP faziam parte dessa circulação, e questionar a proveniência das imagens é fundamental para uma análise mais justa das imagens ali veiculadas. A extensa documentação visual da etnia Karajá, vista no período, por exemplo, veio de missões do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), cujo intuito principal era o de assimilação e aculturação, sob a pretensa pacificação de conflitos (Tavares, 2021).

A ecologia de comunicação e produção é parte integrante das narrativas e da cultura, cuja história e circulação ainda afetam as políticas de exibição e de acervo hoje.

Figura 38 -- A invenção da Utopia
Hal Wildson, 2022-2024



Fonte: Wildson, 2022

Se observarmos a atuação do MASP, principalmente após a nova gestão já mencionada, vemos que o popular faz parte de um intuito mais generalizado de diversificar o acervo. Sua série de exposições intituladas *Histórias* busca romper com uma curadoria cronológica e abordar temas mais amplos, muitas vezes resultado de seminários para discussão teórica. *Histórias da infância* (2016), *Histórias da Sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (2019) são algumas dessas exposições, e todas elas incluíram obras de diversos gêneros, formatos e origens na composição do tema. O paradigma teórico que embasa as curadorias é declaradamente pós-colonial, com referências recorrentes nos catálogos das edições, como textos assinados por Walter D. Mignolo e Homi K. Bhabha. Em *Histórias Afro-Atlânticas*, Adriano Pedrosa menciona:

Como museu localizado no Sul Global e possuidor do que é considerada a mais importante coleção de arte europeia do hemisfério sul, o MASP se encontra numa posição privilegiada para questionar a primazia do cânone. Talvez seja o único museu fora da “Euro-América” que de fato conta com bons exemplos do cânone europeu e, portanto, pode tentar desafiá-lo ou descolonizá-lo” (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 31)

Ele reconhece, portanto, a posição privilegiada que ocupa e a centralidade que a arte europeia ainda tem no setor. Na prática, no entanto, algumas contradições podem ser pontuadas. Em 2016 e 2019, o museu organizou respectivamente as exposições *Portinari Popular* e *Tarsila Popular*, que, como os nomes sugerem, buscaram as referências populares desses artistas já consagrados. O site da instituição reflete:

Ainda padecemos de uma representação precária e preconceituosa dos sujeitos e das culturas africanas, indígenas e populares na mídia, na política, na sociedade e também na arte. É preciso aprofundar a reflexão sobre essas estratégias de representação, algo que a obra do artista antecipa, daí sua urgência e relevância. (MASP, 2025)

Figura 39 -- Vista da exposição A mão do povo brasileiro no MASP, 2016



Fonte: MASP, 2017

Figura 40 -- Vista da exposição A mão do povo brasileiro no MASP, 1969



Fonte: Prêmio PIPA, 2017

Há um desejo de crítica, mas mediado pela arte moderna e por suas representações do povo. A expografia, que retoma uma mostra organizada por Lina Bo Bardi nos anos 1970 (MASP, 2025), também traz algo de teatral e do projeto de design brasileiro, com estruturas de madeira crua servindo de suporte para os quadros. *A Mão do Povo Brasileiro*, já citada, leva essa teatralização mais adiante, e foi uma escolha da instituição reproduzi-la tal qual a mostra dos anos 1960. Nela, para além da ambientação, vale também pontuar a falta de autoria das obras, reforçando o anonimato que, por muito tempo, foi tido como intrínseco à categoria de arte popular.

Segundo Magalhães e Costa (2021), Pietro Maria Bardi concebeu o acervo histórico do MASP para dialogar com a produção do tempo presente e afirmam que, nos primeiros anos da instituição, havia uma exposição didática sobre história da arte que precedia a coleção. O que se observa é que essa função educativa ainda parece orientar a instituição, mesmo na série de *Histórias* aqui observada. Essa postura não é necessariamente problemática, mas denuncia uma visão elitista, ao centralizar o museu como porta-voz do que seria popular sem, necessariamente, torná-lo mais popular. Em 2022, aliás, tornou-se conhecido o fato de que Sandra Benites, curadora indígena, havia se desligado do projeto *Histórias Brasileiras* após o veto de uma série de fotos do MST que haviam sido selecionadas por ela e Clarissa Diniz para a mostra (Moraes, 2022). As imagens retiradas eram de uma Marcha das Mulheres do MST nos anos 1990, em área de conflito por terras no estado de São Paulo. Em nota, o MASP alegou que as obras foram retiradas por não haver mais prazo para inseri-las. Independentemente da justificativa, o fato ressalta a importância de os discursos expositivos refletirem na realidade de trabalho dos museus, como apontado por Vergès (2023). A sua função educativa, por si só, não significa uma abertura à diversidade e pode tratar de maneira apenas superficial as questões que a própria existência dos museus desperta.

O debate sobre a função educativa, aliás, surge no mesmo momento em que a era de museus brasileira do final dos anos 1940. Foi um movimento internacional, inspirado pela criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 1946, ligado à UNESCO e com representantes de 147 países. Segundo Santos (2004), desde o momento inaugural do ICOM até os anos 1970, essa postura pode ser observada. O Brasil chegou a receber, em 1958, um Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus, organizado por Georges Henri Rivière, então diretor

do ICOM e atuante no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Paris (Chagas, 2020). Ainda segundo Chagas, que, no artigo mencionado, lista os participantes e conferências apresentadas, que duraram mais de 20 dias, os debates foram acompanhados de muitas discordâncias e conflitos, principalmente entre o pensamento museológico barrosiano e as novas formas de pensar e praticar a museologia que vinham se afirmando (Chagas, 2020, p. 17).

Há que se notar, então, que esses debates têm, intrinsecamente, um lado político, que pretende tensionar a pesquisa, mas sem muitas proposições práticas garantidas. A própria definição do ICOM do que seria o museu hoje parece bastante popular e contou, ainda, com uma metodologia participativa, com a consulta de profissionais do setor em diversos níveis. Diz ela:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022)

Há que se pensar, no entanto, até que ponto o discurso se afirma na prática, ou se ele apenas “redimiria o museu de todas as suas culpas anteriores” (Meneses, 1997, p. 2), garantindo, ao mesmo tempo, a manutenção das práticas vigentes, com uma roupagem de diversidade. O museu, especialmente no caso brasileiro, pode acabar se tornando um lugar inócuo de projeção de uma discussão que se perde por se localizar apenas no seu próprio papel, redimindo a necessidade de seu aparecimento na esfera da política e do debate social. Ele é incapaz de atuar sozinho estruturalmente e deve ser visto como uma camada promissora de transformação, mas que precisa atingir uma cadeia inteira.

A *Bienal Internacional de São Paulo*, segundo Bonomi (2002) também foi originada a partir de um discurso embalado na função educativa que estava em voga. Sua intenção seria a de trazer ao povo que não poderia viajar obras de destaque mundial. De fato, no catálogo da 25ª edição, que celebrava os 50 anos da

mostra, o texto assinado por Francisco Weffort, então Ministro da Cultura, explicita essa intenção:

São inúmeros os méritos da Bienal de São Paulo, mas só para citar mais um, devemos lembrar que esse evento possibilita ao grande público, de todas as faixas etárias e condições socioeconômicas, o contato com obras e o conhecimento de artistas de renome internacional, sobretudo para pessoas que não teriam essa oportunidade de outra forma, pois esse contato fica sempre restrito àqueles que viajam e visitam grandes museus no exterior (25ª Bienal, 2002, p.20)

Sabe-se, no entanto, que ela também cumpre um papel importante na internacionalização do país, sendo uma ferramenta de projeção da imagem da nação. Surgida em 1951, ela é fruto de um contexto de ultramodernidade (Alambert; Canhête, 2004), ou seja, de acentuação de alguns valores modernos, como o desejo de progresso. Seguindo o modelo da *Bienal de Veneza*, a primeira edição da *Bienal de São Paulo* apresenta um panorama de cerca de 1.800 obras de vinte países, um empreendimento bastante ousado e em linha com a imagem que se queria construir.

Ao mesmo tempo em que quer exportar a imagem de um Brasil moderno, capaz de organizar um evento de tamanhas proporções, a *Bienal* utiliza representações nacionais para mostrar a arte do país e, nesse sentido, recorre também aos elementos de brasilidade e, por consequência, a artistas populares. A primeira edição da mostra contou com a participação do pintor e compositor Heitor dos Prazeres, que chegou a ganhar uma sala exclusiva na edição de 1953. Na 13ª *Bienal*, de 1975, foi proposta a reconstituição de uma aldeia indígena utilizando objetos de povos do Parque Nacional do Xingu – uma obra de Orlando Villas-Boas e Maureen Bisilliat. Na 27ª *Bienal Internacional de São Paulo*, de 2006, Hélio Melo é analisado como artista popular e, no texto sobre a sua obra, Roca reflete sobre o próprio conceito:

A arte popular é uma expressão que combina a tradição cultural, a profissão passada de gerações em gerações, a necessidade expressiva pessoal e a possibilidade de subsistência. Na arte contemporânea, raras vezes os fatores citados anteriormente são combinados. A arte popular e a arte dos "outsiders"- por serem propostas que no geral têm uma voz forte e um senso de urgência-contrastam com as produções artísticas atuais ou as complementam. (Roca, 2006, p. 134)

É interessante notar como ele separa a arte popular da contemporânea, dando a cada uma delas campos distintos, apesar de complementares e produzidas, segundo a citação sugere, no tempo presente. A diferença, então, residiria na voz forte e no senso de urgência, consequências dos fatores que caracterizam o popular, para o pesquisador. Nos fatores, no entanto, observam-se reminiscências de uma perspectiva que considera o popular como o tradicional, sendo as produções urbanas já abordadas anteriormente difíceis de se encaixarem na descrição.

Segundo Meneses (2009), o museu atua na diversidade cultural e não necessariamente na diferença cultural. Ou seja, há uma atitude civilizada das sociedades democráticas ao dizerem que incentivam e acomodam a diversidade cultural, mas, fora do museu, quando as tensões evidenciam as diferenças culturais, a tendência é tentar contê-las. Jeudy (2005) aborda uma outra forma de inserção, que não diz só da valorização da diversidade, mas da transformação do indivíduo marginalizado em objeto museográfico. “A miséria social pode ser um objeto patrimonial”, diz ele (Jeudy, 2005, p. 69). Em 1981, outro exemplo pode ser emblemático dessa postura: a realização de um núcleo de Arte Incomum paralelo à *16ª Bienal de São Paulo*, que trazia uma “produção de ordem diversificada, cujos autores, sejam eles doentes mentais ou indivíduos desatados dos contextos normais da visualidade, sabem fazer fluir da lógica de seus mundos inconscientes uma grande força libertária” (Zanini, 1981, p.7). Recuperando ainda o conceito de *art brut* de Jean Dubuffet, o catálogo evidencia a normalidade e romantiza o que está fora dela, distraindo as tensões sociais e históricas e focando a narrativa na história de vida individual, que justificaria ainda a genialidade do artista em questão.

Figura 41 -- Revisitando Debret
Leonardo Mareco, 2023



Fonte: Mareco, 2023

Não se trata de um caso isolado, nem de algo que já foi ultrapassado. Em 2015, por exemplo, no catálogo do *34º Panorama da Arte Brasileira*, a descrição do artista Pitágoras Lopes chama a atenção:

Eis um artista pintor e desenhista **ensimesmado** em seu universo de animais e aves com suas elucubrações **peculiares**, assim como em conversações e gestualidades amplas corporais de personagens noturnos que comparecem igualmente em danças matisseanas que, de pronto, se travestem em ritmos sexuais com bailarinos fora do tempo, acelerados pela orgia geral do colorido das superfícies recobertas freneticamente com a caligrafia nervosa. (34º PANORAMA, 2015, p.15, grifos meus)

É como se o artista vivesse em um universo próprio, alheio a interferências externas, no qual sua criação carregasse algo de onírico inerentemente. Mais adiante, no mesmo catálogo, é possível ler:

(...)Pelo acúmulo, ele explicita a associação de uma pulsão gráfica expressiva com um **mundo interior turbulento, algo místico e ingênuo**, algo irônico e mordaz. (34º PANORAMA, 2015, p.121, grifos meus).

É importante ressaltar que os textos foram escritos por curadores diferentes, Aracy Amaral e Paulo Miyada, respectivamente, o que evidencia como ainda há um senso comum ao redor dos saberes autodidatas, que são tomados como peculiares, ingênuos e místicos.

O *Panorama da Arte Brasileira* do MAM, aliás, é outra mostra que pode ajudar a compreender o papel dos museus na comunicação da arte popular. A primeira edição da mostra aconteceu em 1969, mesmo ano em que o museu foi reinaugurado. O intuito inicial era montar um acervo para a instituição, além de, como o próprio nome já diz, abordar a arte brasileira e incentivar a produção de artistas locais. Surgido no mesmo contexto da *Bienal de São Paulo*, o *Panorama* se diferenciou desta pela sua função doméstica, em oposição à internacionalização almejada pela primeira.

O *Panorama*, assim, é uma boa fonte de estudos sobre a imagem de Brasil e de brasilidade que pode ser reforçada no circuito dos museus para além das políticas públicas. É interessante notar, por exemplo, que mesmo

contemporaneamente, assuntos como o sertão continuam na pauta – a edição de 2019 da mostra foi organizada em torno desse tema curatorial. Outro ponto que pode ser destacado por meio de sua análise é a diferença de abordagem do popular como tema ou como autor. O que se observa é que, muitas vezes, as curadorias do *Panorama* trazem elementos marcantes da cultura brasileira, sejam paisagens, sejam objetos da cultura material: azulejos, tacos, cadeiras, quebra-molas, ou então retratos de situações cotidianas e personagens “brasileiros”, a partir de fotografias ou vídeos. O uso dessas linguagens mais documentais se afasta da representação pictórica idealizada ou romantizada, o que pode permitir um caráter mais crítico e de denúncia social, mas que não necessariamente tira as pessoas retratadas de seu caráter de personagem. Dito de outra forma, parece-me que o popular que o *Panorama* representa é traduzido pela linguagem da arte contemporânea, talvez pela sua vocação de criação de um acervo, algo que fica mais latente também a partir dos anos 2000, quando foi criado, pelo MAM, o Núcleo Contemporâneo, grupo de sócios cujo apoio é direcionado à aquisição e fomento de arte contemporânea.

Por um lado, essa observação pode evidenciar como é difícil, hoje, definir o que seria um artista popular com base apenas na sua formação. Por outro, parece que se desenha um cânone dos marginalizados, com artistas que, apesar de “outsiders”, circulam no setor cultural com mais facilidade.

Marepe, artista de Santo Antônio de Jesus, na Bahia, pode ser um exemplo. Ele expôs “Lasque um nome aí” no *Panorama* de 2001, uma instalação em que palavras impressos em tecido eram dispostos em uma mesa para o público manusear. No ano seguinte, na *Bienal*, apresentou “Comercial São Luis - Tudo no Mesmo Lugar pelo Menor Preço”, um muro de três toneladas e uma publicidade da loja onde sua família trabalhou em sua cidade natal. Em *Histórias Afro-Atlânticas*, expôs “A Mudança”, um caminhão feito de madeira, que lembra tanto um brinquedo quanto o cotidiano do viajante. Suas temáticas relacionadas à vida no recôncavo baiano podem ser consideradas populares no assunto, embora não sejam na forma. Arthur Bispo do Rosário é outro exemplo emblemático. Embora a narrativa sobre sua saúde mental (ele passou parte da vida em um hospital psiquiátrico) muitas vezes preceda a obra do artista, ele já esteve presente em diversas mostras monográficas, com participações na *Bienal de Veneza*, na *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento*, na *Bienal de São Paulo* e na *Histórias Afro-Atlânticas*, do MASP,

para citar apenas algumas. A única exposição da qual ele participou em vida, no entanto, foi a sua primeira, *Margem da Vida*, organizada em 1982 pelo MAM do Rio de Janeiro (Museu Bispo, s.d.).

As tentativas históricas de popularizar o museu no Brasil, no entanto, não se limitam aos artistas ou ao acervo, mas passaram também por propostas que questionavam as práticas curatoriais e de exibição. Mario Pedrosa é um nome que deve ser lembrado nesse sentido. Ele já havia publicado, em 1975, o texto *Arte Culta e Arte Popular*, em um seminário temático no México, refletindo “sobre a artificialidade das disjunções” dos dois termos (Parracho, 2019, p. 406). Segundo Palladino (2021), Pedrosa apresentava uma visão alargada do conceito de arte desde os anos 1940, mas teve sua posição radicalizada após o período que passou no exílio no Chile, passando a defender a produção artesanal e coletiva – pré-capitalista – como forma de desalienação cultural. Ele atuou como diretor do MAM entre 1960 e 1962, e foi também curador da *2ª Bienal de Arte de São Paulo*, ou seja, circulava entre o cânone, embora desejasse que o museu não fosse um órgão fechado a uma elite intelectualizada, mas aberto ao povo.

Depois, fugindo da ditadura, foi um elemento ativo na cultura do Chile, durante o governo de Salvador Allende, onde esteve à frente do Museu da Solidariedade, que reuniu diversos nomes consagrados no país, atos simbólicos e doações. Em sua volta ao Brasil, inspirado pela experiência, idealizou com Lygia Pape a exposição *Alegria de viver, Alegria de criar*, de arte indígena, algo também pioneiro à época.

Seu projeto mais conhecido na área, no entanto, não chegou a ser realizado: o Museu das Origens. Depois de um incêndio que acometeu o MAM do Rio de Janeiro em 1978, Pedrosa concebeu uma instituição que conectaria alguns núcleos: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem, o Museu do Negro, o Museu de Artes Populares e o Museu de Arte Moderna. Ele previa, naquele momento, uma crise da arte moderna (Oliveira, 2021). É interessante notar que o Museu das Origens foi idealizado muito antes de mostras hoje consideradas paradigmáticas na história das exposições, como *Magiciens de la Terre*, de 1989, e *Primitivism in 20th Century Art*, de 1984, por abordarem lado a lado a produção marginalizada e a canônica, e tentarem conferir às primeiras um valor artístico equivalente ao da arte já estabilizada. Segundo Jeudy (2005), *Magiciens de la Terre* trouxe o que era

considerado arte primitiva de diversos países do mundo, e que alguns organizadores aproveitaram, inclusive, para constituir coleções privadas. Para ele, encarar o primitivo seria uma forma de reforçar a imagem do Mesmo, ou seja, seria como olhar para um espelho e encontrar no Outro as características que validam o próprio sujeito ocidental.

No caso brasileiro, é claro, essa observação ganha outros contornos. Mas não deixa de ser significativo que o Museu das Origens tenha inspirado a elaboração da mostra *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento* (Enciclopédia, 2025; Alves, 2021), dos anos 2000, que ocupou os espaços do Parque Ibirapuera em treze núcleos: *Primeira Descoberta da América*, *Artes Indígenas*, *Carta de Pero Vaz de Caminha*, *Arte Barroca*, *Arte Afro-Brasileira*, *Negro de Corpo e Alma*, *Arte Popular*, *Arte do Século XIX*, *Arte Moderna*, *Imagens do Inconsciente*, *Arte Contemporânea*, *O Olhar Distante* e *Cine Caverna*. A semelhança com o projeto anteriormente proposto por Pedrosa é nítida, e partia da tentativa de incluir a diversidade das manifestações artísticas no espaço do museu. Essa postura não deixa de trazer contradições implícitas, começando pela própria segmentação em módulos: a arte popular, arte afro-brasileira e arte indígena, por exemplo, não entram na divisão formal da linha do tempo montada, que é dividida em *Arte do Século XIX*, *Arte Moderna* e *Arte Contemporânea*. A cisão é enfatizada a partir da segmentação da curadoria, bem como por possíveis diálogos privados nessa distinção. Também é impossível não notar a celebração do “descobrimento” do Brasil, não só no título da mostra – que pretende explorar, mais uma vez, o território brasileiro – mas também no destaque dado à *Carta de Pero Vaz de Caminha* e à data de abertura da exposição para convidados: 22 de abril, quando é celebrada a chegada dos conquistadores em território brasileiro (Alves, 2021). Vale lembrar que isso se deu há apenas 25 anos.

Mas a questão que mais se apresentou à época foi o caráter espetacular da mostra, cujas proporções e ambientações inauguraram uma prática expositiva distinta, que, ao mesmo tempo que balançava os aspectos auráticos da obra de arte e do espaço do museu, oferecia ao visitante uma experiência monumental. O monumento em questão era a história brasileira, da maneira como oficialmente costumamos ouvi-la.

Logo na abertura do catálogo, Edemar Cid Ferreira, banqueiro e presidente da Associação Brasil 500 anos, criada para a ocasião da celebração, declara:

Decidimos incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil: em vez de apresentar obras de arte da forma museológica tradicional, resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo. (Ferreira, 2000, p. 3)

Ele considera, portanto, uma revolução na história das exposições, reconhecendo não apenas o intuito espetacular, mas também um certo didatismo que era esperado para a compreensão do público. O caráter cenográfico perpassa todo o catálogo: além dos detalhamentos dos textos de Nelson Aguilar, que abordam as escolhas da ambientação módulo a módulo, com destaque especial para o de arte barroca, o compêndio traz fotos das vistas da exposição e da montagem, o que já demonstra esse desejo de celebrar o evento como um todo, em detrimento das particularidades das obras. O projeto é o da nação.

O que se vê, então, é um contraponto à idealização de Pedrosa e, mesmo, à visão do que seria revolucionário: enquanto, para Ferreira, a revolução reside no aspecto cenográfico e monumental da exposição, Pedrosa via no acesso ao museu e nas narrativas solidárias a verdadeira transformação. Esse exemplo de leitura evidencia as exposições como campo de disputa e a necessidade de registro dessas práticas, para que o trabalho cotidiano tenha também as suas referências.

Nesse sentido, vale passar por outros exemplos que marcaram o campo das exposições. Em 1952, por exemplo, Nise da Silveira inaugurou o Museu Imagens do Inconsciente, exibindo as obras produzidas no ateliê da Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Nacional, cuja direção assumiu em meados de 1946. Já é conhecida a atuação de Nise da Silveira na instituição, que recusou a adoção dos métodos psiquiátricos vigentes e propôs um processo de cura que também passava por atividades expressivas (Dionísio, 2001). Ainda segundo Dionísio, as obras dos pacientes foram exibidas diversas vezes antes da criação do Museu, inclusive em uma exposição de 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o que mostra o interesse do setor museal como um todo na exibição dessas produções fora do cânone. O próprio crítico de arte Mario Pedrosa foi um

incentivador dessa forma de encarar como arte os resultados dos processos terapêuticos. O que se observa, então, é que enquanto a arte popular também era musealizada, outras formas de expressão dissidentes, cada uma com a sua própria categorização, ganhavam visibilidade pela mediação dos especialistas, que tinham como pauta o desejo de expandir o campo artístico e a concepção erudita do que seria arte. Existente até hoje, o museu, localizado no centro psiquiátrico no qual surgiu, hoje chamado de Instituto Municipal Nise da Silveira, preserva o seu acervo, embora com poucos investimentos e visibilidade, como aponta Dionísio (2001). Em contraposição, obras de internos que acabaram por se tornar conhecidos seguem sendo exibidas em grandes mostras, por vezes sem a devida contextualização histórica ou com um exotismo subliminar. Na 33ª edição da *Bienal de São Paulo*, por exemplo, sob o título de *Afinidades Afetivas*, Adelina Gomes (1916-1984) e José Alberto de Almeida (1959-), ambos frequentadores dos ateliês de pintura e escultura do hospital psiquiátrico, foram exibidos na curadoria de Sofia Borges, uma das artistas-curadoras da edição. Nos materiais disponibilizados pela *Bienal* – catálogo, publicação educativa, *site* e *release* – não pude encontrar informações sobre a escolha destes artistas ou mesmo sobre sua trajetória, sendo que alguns dos nomes, além dos acima citados, apresentavam um asterisco sinalizando a falta de dados biográficos. É claro que temos apenas um exemplo, mas que pode tensionar a circulação dessas obras e o status que elas adquirem a partir das escolhas curatoriais e institucionais, bem como o incentivo aos museus localizados no território em oposição àqueles cosmopolitas.

Com o objetivo de dar mais visibilidade a artistas negros, o ativista, colecionador e artista Abdias do Nascimento idealizou o Museu de Arte Negra nos anos 1950, um dos projetos do Teatro Experimental do Negro (TEN), que surgiu, segundo Castro e Santos (2019), após o 1º Congresso do Negro Brasileiro. Apenas em 1968 o projeto pôde sair do papel, no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, facilitado pela celebração dos 80 anos da abolição da escravatura. No mesmo ano, o TEN e seus projetos foram interrompidos pelo regime ditatorial, bem como Abdias do Nascimento foi exilado. Suas ideias, porém, permanecem atuais. Em relação especificamente à sua proposta de museu, ela permite questionar o senso comum de que a arte negra foi utilizada, com viés antropológico, pela arte moderna ocidental, afirmando seu lugar como arte em si, e não como objeto

etnográfico (Castro; Santos, 2019). Abdias é bastante enfático em relação à folclorização da cultura afro-brasileira, pontuando tanto sua criminalização histórica – não só pelas apreensões policiais já abordadas, mas também pela obrigação de registro na polícia dos templos de religião afro-brasileira, por exemplo – quanto sua comercialização turística. Para ele, a cultura afro-brasileira adquire, na narrativa acadêmica, uma condição sub-reptícia, de infiltração, que a mantém na clandestinidade – a ação civilizadora da aculturação ou miscigenação. Nas artes, especificamente, Abdias resgata textos como os de Nina Rodrigues e Clarival do Prado Valladares para mostrar o julgamento a partir da branquitude, que coloca a arte afro-brasileira como arcaica, espontânea, menor. Uma forma de etnocídio. Diz ele:

Para essa cultura de identificação branca, o homem folclórico reproduz o homem natural, aquele que não tem história, nem projetos, nem problemas: ele possui de seu apenas sua alienação como identidade. Sua identidade é, pois, sua mesma alienação (Nascimento, 1978, p. 119)

Além do Teatro Experimental do Negro, vale mencionar também o Teatro Popular Brasileiro, a partir do qual Solano Trindade aliava a cultura popular à promoção uma arte militante. Para Baronetti e Andrade (2021), a questão do negro não poderia ser estudada de forma dissociada de outras questões de subalternidade brasileiras. Embora o teatro, em si, não seja uma instituição museológica, Solano já havia idealizado, anos antes, o Centro Cultural Afro-Brasileiro, na década de 1930, cujo intuito também era o de visibilizar a produção negra do país, mostrando que sua atuação poética, política e institucional estava interligada.

Nos anos de 1980, a discussão sobre o papel dos museus ganha um novo fôlego acadêmico a partir das ideias da Nova Museologia, movimento internacional que debate a função do museu a partir dessa multiplicidade de iniciativas que transformaram o campo. A ideia não seria mais focar na função educativa do museu, mas em seu viés social, que buscava a participação comunitária, a valorização de narrativas minorizadas e a atuação territorial. Segundo Chagas (2009), há uma dilatação dos limites, com a profusão de ecomuseus, museus de bairro, museus

comunitários, entre outros, que passam a habitar o cenário ao lado dos museus consagrados.

A imaginação museal, segundo o pesquisador (Chagas, 2009), deixa de ser prerrogativa de apenas alguns grupos sociais dominantes, a partir dessa fragmentação em interesses diversos. O próprio conceito de “museu imaginário”, de André Malraux, já abordado aqui, é evocado por Chagas para elaborar esse novo momento, em que as possibilidades deixam de considerar uma visão fechada do que seria o museu ou mesmo uma obra de arte. A noção de patrimônio também passa por uma revisão, sendo evidenciada como uma disputa de memória e poder presente. O passado não faz mais sentido visto como algo isolado, e passa a se relacionar com os problemas da atualidade e da vida das pessoas envolvidas.

Nesse sentido, a Nova Museologia e as conceituações por ela debatidas se relacionam de maneira muito próxima com a cultura popular, tanto por buscar uma inversão das hierarquias quanto por encarar a cultura como ferramenta de educação popular. Waldisa Rússio é um dos nomes pioneiros nessa perspectiva de entender o museu como ferramenta de transformação social. Para além de defender sua função como agente humanizador frente às necessidades de seu tempo (Guarnieri, 2010), ela analisa a criação, na prática, de instituições que contemplem seu contexto e valorizem os saberes ditos populares. Participa da criação do Museu do Bixiga, com lideranças comunitárias no bairro de São Paulo, e funda o curso de Museologia Popular, também na cidade, que contou com edições na Bahia e no Pará ao longo dos anos 1980 (Gouveia, 2020). É interessante pensar ainda que o secretário da Cidadania Cultural do MinC que formulou o programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, mencionados no tópico anterior, foi seu aluno, agradecendo ao seu legado em sua tese de doutorado (Turino, 2023).

Nesse caminho, Ana Mae Barbosa é outra importante referência, não apenas teórica, mas com alguns exemplos relevantes no período em que foi diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1987 e 1993. Ana Mae interliga cultura e educação em um processo que respeita os interesses e necessidades do educando, e contribui para a transformação de sua realidade. Aluna de Paulo Freire, ela se alinha com ele na valorização da educação para formação de uma

consciência crítica, que contribua para a emancipação dos grupos oprimidos. Diz ela:

Nós aprendemos com Paulo Freire a rejeitar a segregação cultural na educação. As décadas de luta para salvar os oprimidos da ignorância sobre eles próprios nos ensinaram que uma educação libertária terá sucesso só quando os participantes no processo educacional forem capazes de identificar seu ego cultural e se orgulharem dele. (Barbosa, 1998, p.15)

Barbosa também estava inserida no contexto progressista que pensava a arte popular, assim como Lina Bo Bardi. No *VII Seminário do Ensino de Arte do Estado de Goiás*, realizado na capital do estado em 2010, Barbosa (2010) credita seu interesse inicial pelo tema a pessoas como Gilberto Freyre, que influenciou o próprio Paulo Freire; o colecionador Abelardo Rodrigues, já mencionado, e Aloísio Magalhães, com quem participou do grupo Gráfico Amador, pioneiro no pensamento do design e das artes no Recife. Ela estava, portanto, no centro da discussão que buscava colocar a arte popular e o design em pé de igualdade com a arte já reconhecida pelos museus e, mais do que isso, acreditava que essa inserção poderia contribuir significativamente para a educação como ferramenta de transformação.

Barbosa propõe a divisão do amplo conceito de arte popular em três diferentes vertentes, cuja separação estaria baseada no reconhecimento do artista enquanto tal e na sua atuação isolada ou coletiva. As grandes manifestações, como as festas populares, estariam, assim, em uma outra categoria, devido à sua característica massiva.

À Arte Popular chamo Arte do Povo. É a Arte reconhecida em separado pelo código hegemônico como arte do povo, resultando que o artista do povo que a faz também se reconhece como artista. Exemplo Vitalino. Chamo Cultura Visual do Povo quando o produto tem alta qualidade estética, não é codificado pela cultura dominante e o próprio criador não se vê como artista. Exemplo: o lateiro, as bancas dos feirantes, os bonecos de escapamento, a confeitaria de bolo quando criativas. A Estética das Massas está ligada aos valores visuais dos grandes mitos e manifestações populares, como o Carnaval, o Candomblé, a Procissão, a Parada Gay, etc (2010, p. 41)

A separação entre a arte do povo e a cultura visual do povo pode parecer uma forma de reiterar o artista no padrão ocidental, ou seja, o criador que é valorizado por sua competência individual e genial. Ao mesmo tempo, no entanto, ela traz para a discussão o resultado estético do cotidiano de trabalhadores, o que contribui para a ampliação do campo da arte. A estética das massas, por sua vez, pode contribuir para que o anonimato geralmente atrelado à cultura visual popular seja revisto, e enfatiza ainda que, nesses grandes mitos, há a participação de uma massa que não é exclusivamente o povo, visto que os códigos e as festas são partilhados por todos. Por fim, parece-me que a conceituação proposta por Ana Mae também reflete sobre as apropriações envolvidas na arte, ao colocar produtores e fruidores desses códigos em distintas relações.

Durante a sua gestão do MAC-USP, essa visão da arte popular pode ser observada em algumas mostras. Em *A Estética do Candomblé*, por exemplo, realizada em 1989 sob a curadoria de Luiza Olivetto e Roberto Loeb, Ana Mae declara: “A Estética do Candomblé não é uma exposição de arte popular, mas sobre um padrão estético dominante para a grande maioria de nossa população” (Barbosa, 1989, p. 3), reforçando a apropriação das festas populares – que surgiram a partir do povo – pelas classes médias e elites.

A ação *Há tempos imemoriais: Via duto Via MAC*, de 1988, por sua vez, pode ser encarada como uma forma de tensionar os limites da arte e da cultura visual do povo. O projeto convidou os artistas Cildo Oliveira, Lúcia Porto, Lúcia Py e Newman Schutze a pensarem objetos pela metade: foram 300 partes trabalhadas em cerâmica, cimento, azulejo e resina, que seriam expostas no Viaduto do Chá, em São Paulo, em bancas que lembravam à visualidade de camelôs. Como se não bastasse o uso das materialidades cotidianas pelos artistas e a forma de exibição, a performance buscava fazer com que o público se sentisse à vontade para ir ao museu: na banca no centro da cidade, estariam apenas metade dos objetos, que poderiam ser retirados. A metade faltante das peças estaria no MAC, pronta para ser levada. Segundo o jornal *Metrô News*, de 25 de março de 1988, em matéria assinada por Dora Godoy Corrêa, no entanto, a ação foi impedida pela Guarda Metropolitana, à época sob a gestão municipal de Jânio Quadros. O pedido de autorização para a distribuição, segundo o noticiário, já havia sido indeferido e, no dia da sua realização, tanto os objetos quanto os folhetos que acompanhavam a

ação foram apreendidos, embora alguns passantes pudessem ter tido oportunidade de recolher alguns exemplares. Para além da sua efetiva realização (talvez a interrupção pela guarda tenha inclusive contribuído para dar sentido à visão crítica da arte), o *happening* mostra a postura disruptiva de Ana Mae Barbosa e sua vontade de trazer o museu para a realidade, fora de uma visão aurática.

Exemplos como esses não são novos – podemos pensar, por exemplo, na ação *Apocalipopótese*, de 1968, que reuniu artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape com propostas participativas no entorno do MAM-RJ, buscando diluir as barreiras entre os campos simbólicos (Pulhez, 2008) –, mas devem ser reiterados e documentados. Podemos encará-los a partir das estratégias de curadorias ativistas propostas por Maura Reilly (2018). Segundo ela, há três possibilidades que costumam ser utilizadas para incluir a produção de artistas. Outras: o revisionismo, que revisita a história e realiza uma releitura crítica, como, por exemplo, a reencenação da mostra *A Mão do Povo Brasileiro* no MASP, que incluiu textos inéditos, ações educativas e debates sobre sua própria história; os estudos de área, que retomam categorias criadas para separar ou excluir artistas, mas as utilizam para gerar pertencimento, visibilidade e propor mudanças na realidade concreta, como o *Panorama da Arte Brasileira* que articula a ideia de Sertão, ou mostras temáticas sobre arte popular; e os estudos relacionais, que proporcionam diálogos diversos entre produções, mas tendem a ter menos apelo público por não exibirem artistas consagrados nem uma expografia cronológica, como Ana Mae intenciona desenhar no MAC ou como propõe a série *Histórias* do MASP propõe, embora em diálogo com a arte canônica. Todas as três estratégias apresentam problemas e soluções, é claro. O que se pode demonstrar aqui é como o contexto museográfico brasileiro já surge consciente da necessidade de questionar a função do museu, popularizá-lo e, embora diferentes, as estratégias adotadas parecem sempre presentes, ainda que questionáveis. Nesse desejo de atualização constante, a arte popular torna-se campo profícuo de trabalho, por trazer outras linguagens e temáticas artísticas.

7 Autodidata não existe

Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim? (Freire, 2018, p. 111)

Tendo como premissa o “popular” como uma questão da educação, o ensaio elabora as relações entre ambos, nos espaços formal e informal, trazendo a própria noção de “autodidata”, normalmente conferida ao “popular”, como problemática.

O pensamento de Paulo Freire já foi antecipado no tópico anterior, principalmente por meio das ideias de Ana Mae Barbosa e sua visão de que as realidades dos educandos devem ser parte do processo de aprendizado para que ele seja transformador. A imposição de um conhecimento vindo de cima, que pouco se relaciona com a prática cotidiana, faz com que a educação seja “bancária”, nas palavras de Freire (2018), e que as pessoas sejam vistas como um repositório de conteúdo. Não à toa, ele utiliza o conceito de “educação popular” para abordar essa visão transformadora e participativa da educação, que reconhece o oprimido como parte fundamental da pedagogia. Seria impossível falar de cultura popular, portanto, desconsiderando as contribuições de Freire. Embora críticas também já tenham sido desenvolvidas em relação à falta de especificidades de quem seriam o opressor e o oprimido, bem como ao papel do intelectual como um iluminado que luta ao lado dos oprimidos (Tuck, Young, 2021), o pensamento de Freire é fundamental para refletirmos sobre a cultura popular ou, ao menos, para nos fazer questionar por que os conceitos de educação popular e o de cultura popular assumem papéis e aceitações diferentes.

As influências de Freire também já foram abordadas em outros momentos desta tese: desde a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, que situa a arte em seu contexto sócio-histórico e inclui o fazer no processo, até os intelectuais da década de 1960 que reivindicavam uma arte popular revolucionária. O que Freire parece nos mostrar, então, é uma relação que extrapola o intelectual e percorre toda a história da arte. Parece-me que o próprio conceito de arte popular já tenha em si um caráter educativo.

Se retomarmos o recorte histórico proposto aqui, por exemplo, a própria noção de cultura no século XIX se relaciona diretamente com a educação: é educado aquele que tem cultura, dentro de uma concepção civilizatória. O papel do intelectual ou do educador, assim, é o de tornar culto o aluno ou o ignorante, se tomarmos como exemplo a oposição cultural abordada por Albuquerque Júnior (2011) entre o civilizado e o bárbaro, ou mesmo os binarismos que Quijano (1992) propõe, como aquele que separa o primitivo do civilizado.

O popular e a educação não necessariamente se imbricam em um espaço formal – embora isso também tenha acontecido. Quando, no início do século XX, os

folcloristas buscam desenhar uma disciplina, o que almejam é justamente oficializar o estudo a partir desse conceito de que aquilo que não é ciência, na visão ocidental, é considerado menor. Como já foi dito, os folcloristas pretendem estruturar uma metodologia de pesquisa que possa ser aplicada às manifestações populares, ou seja, utilizando de um conhecimento alheio ao que é considerado o objeto de estudo e, assim, distanciando-se ainda mais dele. Fica explícito, nesse desejo, que os folcloristas tinham uma visão de que o conhecimento não erudito estava fora do sistema educativo em vigor. Segundo Vilhena (1995), Renato de Almeida, que participou ativamente do Congresso Brasileiro de Folclore, apontava alguns problemas fundamentais que a consolidação da disciplina deveria suprir: o levantamento de material, que seria feito por meio de pesquisa; a proteção dos conhecimentos, que evitaria um retrocesso nos estudos; e a utilização na educação. Essas três frentes, embora com vieses específicos, também atuariam na consolidação do folclore como parte da identidade nacional, que aparecia como pano de fundo nas intenções da intelectualidade da época.

A inserção do folclore nas regras canônicas não se restringia apenas ao seu reconhecimento e adaptação como ciência, mas também na educação básica. Vilhena (1995) reforça que a relação das crianças com a cultura do país seria parte fundamental da consolidação de uma imagem nacional e na proteção do folclore, cumprindo com as duas primeiras missões da institucionalização da disciplina. Havia o receio, no entanto, de que a inserção do folclore no currículo rompesse com sua espontaneidade, tornando-o uma obrigação – algo que o próprio Roger Bastide havia pontuado no Congresso Internacional de Folclore (Vilhena, 1995). Ainda segundo Vilhena, o que se defendia, portanto, era a utilização do folclore como instrumento didático, que deveria ser estimulado tanto nos momentos do recreio – por meio de jogos, brinquedos e cantigas – mas também na realização de trabalhos manuais.

Essa orientação foi duradoura e reforçada pelas Comissões de Folclore, que se iniciaram a partir dos anos de 1950, segundo Abreu (2003). A pesquisadora ressalta o caráter festivo também aproveitado por essa estratégia escolar: a organização de eventos como a festa junina era vista como uma ótima oportunidade para reunir a comunidade escolar e incentivar a conexão com as características consideradas como raízes brasileiras. A celebração da identidade nacional, como

vimos anteriormente, não necessariamente refletia uma história sem conflitos, que tendiam a serem apagados: no caso das festas juninas, por exemplo, sua origem portuguesa e as tradições vão sendo “civilizadas”, e é essa imagem higienizada que acaba por perdurar. Abreu (2003) reforça inclusive o caráter estereotipado que a festa ganha, deixando de ser rural e tornando-se “caipira”, no sentido do personagem construído também na literatura e nas artes visuais.

Essa relação evidencia mais um apagamento que a mediação do ensino formal acaba por produzir, além da utilização de datas comemorativas para realizar uma inserção pontual das populações minorizadas – como o “Dia do Índio” ou mesmo o “Dia da Consciência Negra”, estabelecido mais recentemente. Para Santos (2019), a história da educação e, especialmente, do ensino de artes, segue a palidez presente nos discursos nacionais. Diz ela:

Falhamos ao reiterar os lugares desses estudos não-brancos e de suas propagações como secundários ou subordinados, assim como, historicamente esses povos têm sido tratados (Santos, 2019, p. 250)

Para ela, a solução seria extrapolar as fontes bibliográficas disponíveis e trazer outros nomes que não são comumente encontrados na história oficial, como José Teófilo de Jesus (1758-1847) ou Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974). De certa forma, o presente trabalho também busca oferecer essas outras referências visuais para a educação, de modo que a concepção da arte popular seja historicizada e menos romantizada.

Na contramão dessa imagem protetora do folclore, vale observar o movimento das Escolinhas de Arte. Elas foram idealizadas por nomes como Paulo Freire, Aloísio Magalhães, Noemia Varella e Augusto Rodrigues (Lima, 2014). De saída, chama a atenção a recorrência de alguns nomes de colecionadores já mencionados, mostrando as imbricações entre as ideias. Ana Mae Barbosa, aliás, trabalhou na Escolinha de Arte do Recife, onde se formou, e depois fundou a Escolinha de São Paulo, em 1968.

O objetivo era fomentar a livre expressão das crianças por meio da arte, algo valorizado desde o final da década de 1940, em ateliês e atividades extracurriculares, segundo Lima (2014). Zink (2023) pontua como exemplos o ateliê

de Suzana Rodrigues no Museu de Arte de São Paulo, em 1946, e a publicação do artigo *A escola e a vida*, de Mario Pedrosa, em que ele estuda a relação de Alberto da Veiga Guignard com seus alunos. Pedrosa, segundo Zink, propõe diversas teses nesse período que refletem sobre o fazer e o ensinar arte como método para uma transformação da existência, com caráter político. A produção infantil, assim, é um dos focos de trabalho – algo que Pedrosa, inclusive, aponta como “arte viva”, em oposição à arte morta dos artistas acadêmicos. Nessa perspectiva, os artistas populares parecem se aproximar mais dessa produção infantil do que da arte oficial.

A primeira Escolinha, a Escolinha de Artes do Brasil, foi idealizada em 1948, no Rio de Janeiro, e logo se tornou um exemplo para outras iniciativas ao redor do país. Segundo Ana Mae Barbosa (1989), em 1971 existiam já 32 Escolinhas espalhadas pelo país, que, além de oferecerem cursos para crianças e adolescentes, ofereciam cursos de arte-educação para professores e artistas. O descompasso, porém, estava na profissionalização: quando foi instaurada a obrigatoriedade do ensino de artes no primeiro e segundo graus, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB 5.691/71, passou-se a exigir diploma universitário para o professor. Ou seja, os formados pelas Escolinhas não estavam aptos para o ensino. Ao mesmo tempo, começaram a ser criados cursos universitários de Arte-Educação, que, segundo Ana Mae, preparavam um professor em apenas dois anos. A prática extracurricular se distanciava daquela aprendida nas escolas, bem como do potencial crítico que poderia ser estabelecido na única disciplina com mais abertura para as humanidades prevista na lei. Ana Mae também observa outro aspecto importante: em 1983, ela entrevistou professores de artes das escolas e descobriu que o conceito de criatividade trabalhado era o da espontaneidade – um senso comum pouco aprofundado. Como abordado nos tópicos anteriores, a espontaneidade ainda é uma característica comumente atribuída à criatividade popular.

Figura 42 -- Sem título
Mestra Alice de Oliveira, sem data



Fonte: Oliveira, [20--]

Nos anos 1960 e 1970, a educação e a arte popular devem ser debatidas, à maneira dos tópicos anteriores, no contexto da ditadura militar e dos movimentos de oposição. Segundo Jacomeli, “a educação foi reformada para forjar o “novo” cidadão, obediente e pacífico e que a ditadura militar almejava para a sociedade” (2004, p. 119). Para a pesquisadora, esse desejo se expressa principalmente a partir dos Estudos Sociais e pela disciplina de Educação Moral e Cívica. A doutrina de segurança nacional era aplicada aos corpos a partir dos currículos de todos os graus escolares. O nacionalismo celebratório e militar dava a tônica do que foi oficializado na LDB 5.691/71. As regras de convivência, assim, moldam o fazer coletivo e o espaço comum. Ao mesmo tempo, o ensino da arte passa a ser obrigatório no primeiro e segundo graus, “com o objetivo de mascarar humanisticamente o excessivo tecnologismo da reforma educacional que pretendia profissionalizar os adolescentes”, segundo Ana Mae Barbosa (2016). É criada ainda a função de professor polivalente de Educação Artística, o que representa uma massificação das expressões artísticas que serve à narrativa de valorização do nacional que a cultura passa a ter.

A experiência das Escolinhas também foi transposta para o museu. O artista Ivan Serpa criou a iniciativa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1952, inspirado pelo trabalho que já realizara sobre a abstração pictórica e a liberdade poética, com outros artistas da época e o próprio Mario Pedrosa. Serpa chegou a frequentar, inclusive, o Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II, gerido por Nise da Silveira (Zink, 2023), que se tornou uma referência para seu trabalho de educação nos ateliês. Embora o curso no MAM-RJ fosse inicialmente voltado para os filhos dos sócios do museu, a criação dentro desse espaço visava retomar a função educativa do museu, promotor de uma experiência estética, em vez de apenas enfatizar o caráter contemplativo da obra de arte.

O papel dos museus na educação, então, também se relaciona intimamente com o folclore e a cultura popular. Já na *1ª Semana Folclórica*, de 1948, Cecília Meireles defendia que os museus de artes populares complementariam o caráter pedagógico promovido pelas escolas e que exerceriam, inclusive, um caráter compensatório, ao aproximar as escolas urbanas das fontes folclóricas. Além de considerar o folclore associado à vida rural, ela o via como expressão pura por meio da qual a formação social da criança poderia se dar. Para Rocha (2007), Cecília

transita entre os campos erudito e popular, unindo sua personalidade de pedagoga, poetisa e folclorista, e utilizando a cultura popular tanto na concepção de uma identidade nacional quanto na formação humanística de crianças.

O caráter pedagógico da cultura popular passa por uma transformação nos anos 1960, conforme já explicitado, ao ganhar contornos de formação política. Para além do Movimento de Cultura Popular (MPC) e do Centro Popular de Cultura (CPC), que contavam com mutirões de alfabetização, as Ligas Camponesas e, posteriormente, as Comunidades de Base da Igreja, buscavam formar criticamente seus participantes por meio de uma estrutura educativa não formal, segundo Gohn (2011).

Para Galvão e Lopes (2010), a influência marxista, que já foi apontada aqui como norteadora de um novo movimento epistêmico – levando, por exemplo, à história social de Chartier –, atua também na educação brasileira, que considera o binômio dominante-dominado e a luta de classes como base de todas as relações. Essa ortodoxia, por mais que atue na formação de indivíduos mais críticos, ainda considera uma visão de progresso e uma linha do tempo, além de colocar o econômico como o centro dos problemas, conforme já apontado nos capítulos anteriores – algo que, aos poucos, vai cedendo espaço para abordagens mais interseccionais.

Ao mesmo tempo, vê-se no ensino de artes dos anos de 1950 e 1960 um elogio à livre expressão do educando, que pressupõe que a produção vem diretamente do sentimento, como aponta Santana (2010). Esse espontaneísmo foi, aos poucos, criticado, principalmente a partir do movimento de arte-educação, que amadurece e se estabelece no Brasil nos anos 1980. A Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa, já mencionada, data deste momento.

Figura 43 -- Bodega do Careca Ademilson Eudócio, sem data



Fonte: Eudócio, [20--]

A partir dos anos 2000, com a força dos movimentos sociais – também já abordada –, vemos o crescimento de ações progressistas também na educação, como a defesa de ações afirmativas e a obrigatoriedade do ensino da História da Cultura Afro-Brasileira e Africana pela Lei 10.639/03, que é depois acrescida da Lei 11.645/08, obrigando o ensino de História e Culturas Afro-brasileiras, Africanas e Indígenas. Essas leis reveem a LDB 9.394/1996, que, por sua vez, havia alterado a forma de obrigar o ensino de arte na educação básica: em oposição à legislação de 1971, a arte passa a ser uma disciplina com conteúdos específicos, e não apenas uma atividade. A produção, a fruição e a reflexão, assim, passam a ser conteúdos, com o objetivo de formar um olhar crítico e uma leitura de mundo a partir da arte (Santana, 2010). Fica claro, assim, que o intuito não é formar artistas, mas apreciadores da arte e da cultura. Nesse sentido, o papel da disciplina é o de contextualizar e abordar a cultura artística, o que, ao menos no plano ideal, forneceria um panorama da realidade cultural para além do cânone.

Santos (2019), conforme mencionado anteriormente, tensiona a aplicação da lei na prática. Para ela, “falhamos porque permitimos que se propagasse a falsa noção de um povo e uma cultura brasileiros uniformes, sem atentar para a amplitude territorial e, logicamente, para as gentes que a povoam” (Santos, 2019, p. 350)

Santana (2010), da mesma forma, analisa a sua realidade de atuação no Paraná, tecendo comentários sobre os diversos âmbitos envolvidos na aplicação da lei, em paralelo a uma análise histórica. Ambos são marcados, para o autor, por um racismo velado da realidade social brasileira. Em primeiro lugar, ele aponta a responsabilização dos professores negros pela aplicação da lei, como se o interesse fosse apenas dessas pessoas e não do coletivo como um todo. Ou seja, não há a vontade de transformação política real. O que se vê, na prática, é uma abordagem simplista e pouco aprofundada, que faz com que

as armadilhas pedagógicas do eufemismo no ensino de arte fazem com que muitos professores troquem a validade cultural e científica, que corresponda à reflexão e a dimensão estética contemporânea, e passem, principalmente, para uma abordagem na perspectiva racial como convenção folclorizada, dando supostamente a entender – inclusive para si mesmo –, que estão trabalhando a questão da cultura afro-brasileira e africana dentro da escola. (Santana, 2010, p. 56)

O autor, assim, sintetiza bem uma retomada da perspectiva folclorizante, disfarçada de inclusão e celebração de heróis e manifestações que pouco promovem uma reflexão histórica ou social. Mais do que isso, apresenta-se uma distância entre a cultura dos alunos, invisibilizada, e uma suposta cultura popular que é apenas uma ideia. A cultura dos professores, de caráter erudito, se posiciona no cenário também em forma de oposição, e mesmo eles têm dificuldade de entender e reconhecer a cultura e a arte popular dos escolares, segundo Santana (2010).

Essas observações, aliadas à atuação dos movimentos sociais hoje, nos levam a compreender a cultura popular como educação para consciência social. O debate sobre uma educação popular e, no recorte desse trabalho, de uma arte popular que atue nesse sentido é abordado por Facchini (2020), que afirma que a atuação dos movimentos sociais e o engajamento político podem ser considerados instâncias pedagógicas de aprendizado emocional e de (re)organização social do sofrimento. Maria (2018) reforça a importância de se estabelecer um processo transgressor dentro da academia, para cruzar fronteiras – embora este não seja um processo simples. Aproveitando o pensamento de bell hooks e Catherine Walsh (Maria, 2018), ela sugere uma proposta composta por pessoas que buscam construir alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, de modo a estruturar condições de poder e saber diferentes, a partir do histórico de luta e resistência de pessoas que foram subalternizadas.

Figura 44: Sem título
Mestre Galdino



Fonte: Autora, 2018

A educação, portanto, seria uma das ferramentas capazes de garantir justiça epistêmica e cultural. Não se trata aqui da função pedagógica que foi atrelada à arte popular e ao folclore por muito tempo, mas de uma forma de ensinar arte que se responsabilize pelos apagamentos provocados pela própria disciplina e incentive a produção de conhecimentos diversos e contextualizados. A ideia é pensar em formas de tensionar a linha do tempo da arte, pretensiosamente universal, que já está tão consolidada que não pode, nesse momento, ser abandonada, mas, quem sabe, aos poucos, implodida.

Essa luta ainda é constante. Parte dela reside também no reconhecimento dos saberes que não são considerados eruditos como parte fundante da educação – algo que não é novo, mas ainda latente. Carvalho, por exemplo, destaca a publicação da Carta Sul-Americana das Culturas Populares, de 2008, que explicita que

deve haver em todos os países um casamento entre a cultura e a educação, valorizando os mestres como docentes nas escolas e universidades e ensinando professores a dançarem, tocarem e brincarem, por exemplo (Carvalho, 2010, p. 75).

A presença de mestres como docentes é fundamental e, como vimos, mais do que ensinar os professores a dançarem, tocarem e brincarem, é necessário que haja uma aproximação com as culturas populares e a ruptura do conceito de “autodidata” como sinônimo de popular.

O autodidata, no Brasil, em seu processo de tornar-se gênio, replica o mesmo estatuto que os artistas europeus adquiriram quando se tornaram grandes mestres: o problema é que o Brasil realiza a mesma aposta europeia de genialidade, mas agora sem a narrativa – igualmente biográfica – de sujeitos que, conscientes da tradição culta, quebram com ela, antecipando o futuro. Os populares são gênios que recuam ao passado. A situação contemporânea está, então, resolvendo o problema do popular ao assentá-lo de uma vez por todas em um capítulo à parte, em uma suposta inserção que, na verdade, pacifica a sua produção, já que ela não aponta para direções utópicas.

8 Considerações finais

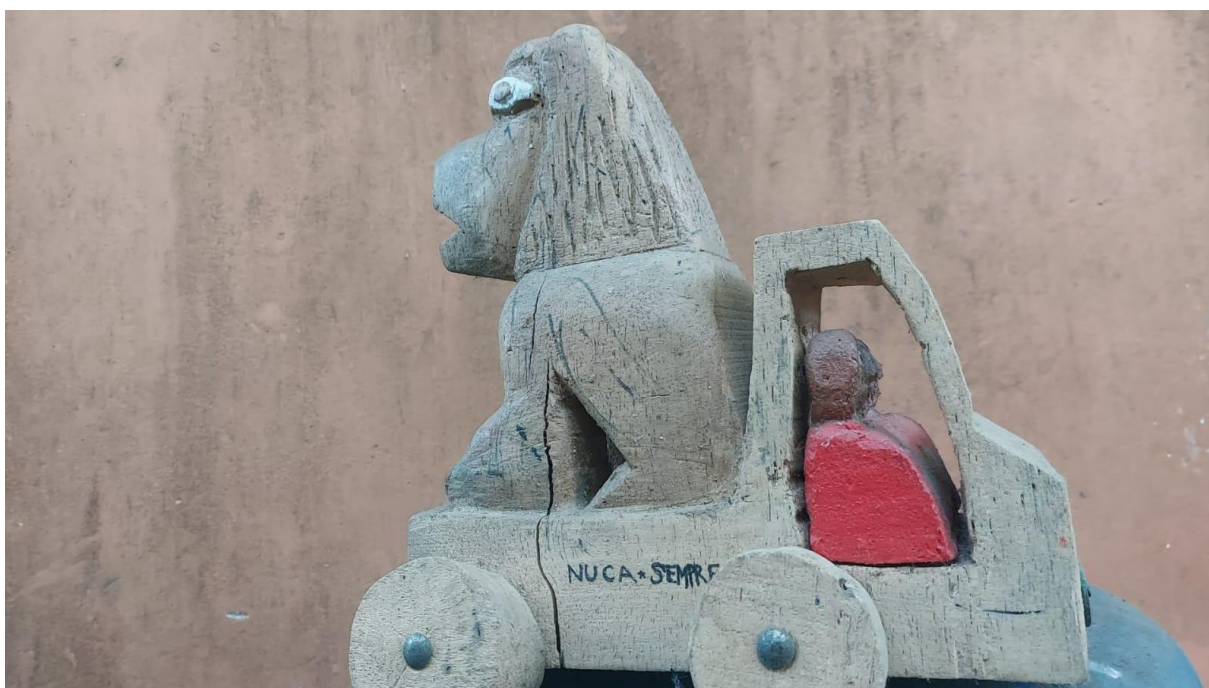
Será que o estudo da história tem mesmo o poder de fazer com que os erros do passado não sejam repetidos no futuro? Encarar o passado como uma possibilidade para o futuro seria partir de uma concepção linear de história, algo que o presente trabalho também procurou evitar. Assim, o que busquei foi estudar a história dos significados que o popular adquiriu ao longo do século XX e que tensionam seu uso hoje, sobretudo por conta das questões não resolvidas que esta história ainda apresenta.

Partindo do pressuposto de que arte e cultura popular ainda são termos a que pesquisadores, historiadores e curadores recorrem, é necessário que, pelo menos, ele traga consigo as ambiguidades que fazem parte de sua definição, diante de seu próprio processo de historicização.

Em primeiro lugar, portanto, este estudo não trata de uma defesa do “popular” enquanto categoria, reiterando um possível caráter apaziguador e homogeneizante, mas que seja capaz de se oferecer como uma chave de compreensão ou de atuação das presenças artísticas e culturais na história dos séculos XIX e XX, estendendo-se até o XXI a partir das articulações com as suas assimilações históricas. Usá-lo hoje é ter a consciência de que, conforme observado durante a Tese, houve diversos esvaziamentos de sentido ao longo do tempo.

Enquanto pivô da definição histórica de uma identidade nacional, o “popular” se transformou em discurso pasteurizado, conforme substituiu o apagamento das lutas indígenas e das populações escravizadas pelo mito formador de estabilização de uma espécie de camada média. Esqueceu as lutas e procurou resolvê-las positivamente. Já no processo de patrimonialização, o “popular” acabou por se tornar documento, parte de um passado que perdeu sua influência real e sua fruição cotidiana, tornando-se simplesmente imaterial. Uma perspectiva museológica o colocou como merecedor de circular nos espaços através da narrativa de genialidade de seus criadores, à maneira “erudita”, que os transforma em heróis, parte de uma história de superação que justifica tacitamente sua valorização. Enfim, enquanto produto, o “popular” tornou-se objeto de prateleira, na condição de arte de fácil aquisição que permitiria a prática de colecionismo a um público mais amplo.

Figura 45 -- Pegando Carona
Mestre Wagner Porto, sem data



Fonte: Porto, [20--]

Figura 46 -- Pegando Carona
Mestre Wagner Porto, sem data.



Fonte: Porto, [20--]

O que há em todas essas versões, que com certeza combinam-se entre si, é o fato de que as obras ou objetos populares não se oferecem em sua materialidade econômica, social e artística, mas apenas como uma permissão para uma circulação que permanece separada dos objetos assimilados como eruditos. O “popular” não deve, portanto, ser lido isoladamente, para que não corra o risco de se tornar um aglutinador de tensões e diferenças. É, pois, um marcador que situa as produções como historicamente marginalizadas, que não buscam uma mera inserção no cânone, mas o seu questionamento.

Colocar a arte popular em tensão com a arte contemporânea – propondo, aqui, uma “arte popular contemporânea” – seria uma forma de deixar a ferida aberta, não permitindo que ela se apresente como resolvida. É uma proposta de reflexão sobre essas cisões, reafirmando a produção da arte popular no circuito de arte atual, ao qual ela pertence, compartilhando das mesmas pressões, reflexões e questionamentos que a produção cultural como um todo enfrenta. Ela é informada, assim como a arte dita erudita, pela crise do suporte, pelo fim da história ou do museu, pela falta de diversidade e pela cooptação do mercado, para citar apenas alguns dos problemas que fazem parte do debate como um todo, o que não é exclusivo aos objetos “eruditos”.

Tomar a arte popular como igualmente contemporânea implica tomá-la de uma maneira que deixe de ser ahistórica, para se tornar parte de uma reflexão presente, narrativa de uma realidade vivida. Desse modo, ela não é apenas um arquivo de museu ou uma face de uma modernidade que já terá sido superada: o “popular” não é a raiz da brasilidade, nem o lugar de encontro com algo que fosse genuinamente brasileiro. É uma ferramenta de compreensão e comunicação de vivências distintas, que evidencia como a desigualdade é parte da formação do país e como as epistemologias e modos de vida que destoam do projeto de nação foram controlados e apenas aparentemente inseridos. Ela é a afirmação de narrativas que lutam para fazer parte da história.

A partir das observações feitas até aqui, algumas considerações podem ser sistematizadas para que orientem discussões futuras. A primeira delas diz respeito ao personagem popular, que se corporificou de distintas formas ao longo dos

séculos. Um primeiro tipo popular que pode ser identificado é o do caipira, o habitante rural que, frente à modernização e urbanização do Sudeste, conservaria um modo de vida tradicional, teria seus trejeitos e modos de fazer específicos, que remeteriam a uma cultura simples, de permanência. O caipira vai sendo definido enquanto tipo conforme ele não pareça oferecer risco à urbanização nem se revoltar contra ela, e torna-se um símbolo das raízes de um país que agora caminha em direção ao progresso. Por ser a tradição e a origem, ele sintetiza também a miscigenação e o embranquecimento da população: tem em si os traços indígenas e negros, mas sobre os quais prevalece o imigrante branco europeu, de modo que a imagem desse progresso corresponde à imagem do processo de embranquecimento almejado.

Outro tipo passa a ocupar a cena a partir do início do século XX: o sertanejo. O sertanejo se soma ao caipira ampliando o processo de interiorização rural daquele primeiro, abarcando nessa narrativa originária regiões ainda mais recônditas do país, sobretudo o Nordeste brasileiro –, que se opõe de forma caricata ao eixo Rio-São Paulo. São Paulo, aliás, também tenta se desvencilhar do seu caipirismo de nascença, da sua situação provinciana na comparação com o Rio de Janeiro que recebe a corte. Quando se moderniza, encontra no sertanejo uma distância ainda maior de sua realidade, que é conveniente à imagem que se quer forjar. O sertanejo traz em si o sofrimento inerente de sua suposta geografia, da seca, e com isso torna-se herói nessa história na busca pela sobrevivência, antes do advento do processo de modernização. Ele é tanto utilizado como o exótico e primitivo dentro do nosso próprio país, à maneira colonial, como, mais tarde, símbolo de luta, mesmo por setores mais progressistas da sociedade.

Já para o processo de modernização do Rio de Janeiro, o popular parece se condensar na representação em tipos mais urbanos: o malandro do samba, que depois vai ser condenado sob a ideologia do trabalho; a baiana, cuja caracterização é fomentada inclusive a partir dos desfiles de carnaval; e a mulata, que se torna elemento recorrente em uma imagem com frequência complacente com a sua condição subalterna, como se fosse sua própria vocação. Todos esses tipos são inseridos na formação de uma identidade nacional de forma espiritualizada, quando, na prática, o processo consiste em uma repressão constante dos corpos sobre os quais esses tipos se projetam. O fato é que a tipificação é a forma da própria

repressão. Mesmo que os anos de 1960 tenham tentado uma desmistificação dessas figuras, de alguma maneira operou-se também ali uma nova romantização, ainda que pela oposição a um ideal burguês, de uma nova investida da modernidade.

Embora esses personagens tenham características que os identifiquem em termos de classe raciais, eles não representam uma classe ou um grupo específico, mas reportam à nacionalidade como um todo. São aplicações do “popular” em narrativas distintas, mas que compartilham da mesma indefinição homogeneizante, uma fabulação que se distancia da realidade.

O popular que não se torna tipo, mas artista, é inserido no sistema por uma outra operação: a da genialidade. São histórias de vida escolhidas por algum mediador para ganharem caráter de arte ou de patrimônio, cuja justificativa se dá por meio de uma narrativa de superação da sua própria condição de vida, o que em tudo se assemelha com a sua absorção pelos discursos neoliberais que surgem a partir dos anos 80 e 90. Superação essa que, como vimos, pouco acontece na prática. O gênio popular, no entanto, usa sua criatividade para pensar em alternativas de vida, para ver beleza na adversidade, e o faz a partir de um dom. É como se houvesse uma conexão divina que o permitisse criar, algo que, como visto, o termo “autodidata” carrega no contexto brasileiro.

Da mesma forma que os tipos populares representados nas artes, então, o artista popular também adquire uma coletividade difusa, visto que separá-lo de seu contexto é parte integrante de sua valorização. Se observarmos a arte popular contemporaneamente, no entanto, situar o artista na rede da qual participa seria fundamental à sua análise. As apropriações e circulações são parte da própria obra, o que torna a sua compreensão histórica e menos idealizada.

A concepção do artista como genial também se relaciona diretamente com a forma como a criatividade foi entendida pela educação. A ideia de que a livre expressão seria característica de crianças e “primitivos”, na história ocidental da arte, e que vai se perdendo à medida que amadurecem, faz com que essa ideia seja reiterada, como se o popular fosse uma eterna criança por não ter sido educado, na concepção civilizatória. Ser autodidata é visto como um elogio, não como um apagamento das transmissões de saberes ou do conhecimento de um grupo.

Resolver a forma como o popular é tratado na educação, então, é também fundamental para que visões estereotipadas tornem-se menos correntes. Não é o folclore que deve ser parte da sala de aula, em uma lógica que permanece de cima para baixo, mas a cultura dos próprios estudantes, que pode emergir e encontrar espaço para ser debatida e viabilizada.

Falar de arte popular contemporânea também pode desfazer a imagem de que há sempre algo de tradicional no popular, cujo fazer seria marcado por uma artesanidade que se desvencilha da ideia moderna de técnica e se apresenta como um fazer mágico e ancestral. Pressupor que as populações minorizadas não têm acesso à tecnologia é escolher uma visão romantizada e passadista. As tecnologias da arte popular, assim como da arte como um todo, podem ser as mais diversas e não ditam o que é ou não de qualidade ou mais original. Essa perspectiva também põe à prova a diferenciação entre arte e artesanato a partir da produção em massa e comercial. A lógica de mercado atinge o circuito como um todo, e a reprodutibilidade não diz da qualidade da obra, mas da forma como é apropriada. Se se consome muito “namoradeiras” – a mulher que fica na janela vendo o movimento, de trejeitos meigos ou passivos –, isso pode nos fazer refletir sobre a demanda e o uso desta imagem no espaço doméstico, não sobre o artista que produziu a escultura isoladamente. Da mesma forma, a quantidade de vezes que os Retirantes, de Portinari, foram relidos ou recriados não diz do modernista, mas das relações que a pintura suscitou e de como seu alcance foi ou não incentivado.

Questionar essas imagens reiteradas, aliás, é outra potência que a arte popular pode trazer. A partir da apropriação do arquivo, dessacraliza-se sua verdade, colocando outras histórias em perspectiva. Não é apenas um comentário sobre o arquivo, mas um questionamento de sua própria existência enquanto documento oficial, bem como os procedimentos artísticos e de conhecimento *per se*. Há a produção de novos arquivos e, portanto, também de novas histórias, que mostram como a linha universal é uma ilusão. Há a proposta de construção de caminhos partilhados e de leituras a partir de diálogos cotidianos. Nesse sentido, o “popular” adquire um caráter performático, o que o torna estritamente contemporâneo.

Para Quijano (2014), a utopia da liberação social e a utopia da identidade serão resolvidas juntas, especialmente na América Latina, e requerem uma estética da utopia. As referências visuais que compõem este trabalho buscaram trazer essa perspectiva utópica, contribuir para outros discursos da arte e para a historicização da produção artística contemporânea – especialmente a dita popular –, para que ela passe a ocupar um lugar não apenas nas raízes do país, mas na construção de sua contemporaneidade.

Referências

ABIAS, Mestre. *O Varal*. 2017. 1 Madeira.

ABREU, Martha. Parte III. Discursos populares e descontrole social. In: ABREU, Martha. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ABREU, Martha. Os casos do divino. In: ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. 1996. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: SOIHET, Rachel; ABREU, Martha (orgs.). *Ensino de história*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; FAPERJ, 2003.

ABREU, Martha; ASSUNÇÃO, Mathias. Da cultura popular à cultura negra. In: ABREU, Martha et al. *Cultura negra. v. 1: festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói: Eduff, 2018.

AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: catálogo*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. Catálogo de exposição.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE, Afonso. Populismo, elitismo e democracia: reflexões a partir da Operação Lava Jato. *Mediapolis: Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*, Coimbra, n. 12, p. 17-30, abr. 2021.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

ALEIXO, Paulo Arthur Silva; CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira. Entre a cultura popular e a resistência: a trajetória de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica. *Oculum Ensaios*, v. 18, p. 1-15, mar. 2021. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/4906>. Acesso em: 23 mai. 2025.

ALMEIDA, Lucas. *As águas sagradas da pia*. 2024. 1 técnica mista.

ALVES, Arivânio. *Louvor ao nada I*. 2024. 1 Acrílica pva sobre canvas.

ALVES, Cauê. O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus. *Aurora: revista de*

arte, mídia e política, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 51-70, out./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/55874/39045>. Acesso em: 2 abr. 2025.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRIOLO, Arley. Histórias da “Arte Marginal”: um processo de ambigüidades. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2004, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/17_arley_andriolo.pdf. Acesso em: 20 mar. 2025.

ANJOS, Moacir dos. Instituições e formação de público em um sistema de artes tardio. In: PADRÕES AOS PEDAÇOS, 2005, São Paulo. *Mesa redonda [...]* São Paulo: Fórum Permanente, 2005. Disponível em: https://www.forumpermanente.org/event_pres_simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_03/mesa3_moacir. Acesso em: 10 mai. 2025.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. Chuvas de verão: antagonismos em equilíbrio em *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARMADA, Binário. *Guerreiro Mokōi Ygarussu*, 2023. 1 técnica mista sobre papel.

Arte dos Mestres: artesanato brasileiro. Disponível em: <https://artedosmestres.org.br/>. Acesso em: 12 mai. 2024.

ASSOCIAÇÃO Centro Cultural. *Na rota da missão: 80 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade*, 2019. Disponível em: https://issuu.com/leelaananda/docs/miolo_na_rota_da_missao_issu. Acesso em: 28 out. 2024.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Balaiada e resistência camponesa no Maranhão (1838-1841). In: MOTTA, Márcia; ZARTH, Paulo (orgs.). *Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história*. v. 1: *Concepções de justiça e resistência nos Brasis*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília, DF: NEAD, 2008. Disponível em: <https://www.gov.br/mda/pt-br/acervo-nucleo-de-estudos-agrarios/historia-social-do-campesinato-no-brasil/formas-de-resistencia-camponesa-visibilidade-e-diversidade-de-conflitos-ao-longo-da-historia-2013-concepcoes-de-justica-e-resistencia-nos-brasis-vol-i.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2025.

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. *Movimento Escolinha de Arte: em cena memórias de Noemia Varela e Ana Mae Barbosa*. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BACARO. *Enxada nos racistas*. 2020. 1 Xilogravura.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto*

de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.3

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 1, Brasília, p. 89-117, mai./ago. 2013.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 3., 2007, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2007.

BARBEDO, Mariana Gonçalves. *A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do cinema novo (1962-1969)*. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 170-182, dez. 1989. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/yvtmjR7MGvYKjPDGPgqBv6J/>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. Arte e cultura visuais. SEMINÁRIO DO ENSINO DE ARTE DO ESTADO DE GOIÁS, DESAFIOS E POSSIBILIDADES CONTEMPORÂNEAS E CONFAEB - 20 ANOS, 7., 2010, Goiânia. *Anais [...]*, Goiânia: nov. 2010, p. 39-51. Disponível em: https://www.academia.edu/2633917/NARRATIVAS_HIST%C3%93RICAS_E_CONCEP%C3%87%C3%95ES_METODOL%C3%93GICAS_DO_ENSINO_DE_ARTE_NO_BRASIL_UM_OLHAR_PARA_O_ENSINO_DE_ARTES_VISUAIS_EM_JUAZEIRO_E_PETROLINA. Acesso em: 18 mar. 2023.

BARBOSA, Ana Mae. Era uma vez... A obrigatoriedade das artes no currículo do ensino médio. *Colunas Móveis*, ed. 33, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002794305.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2025.

BARDI, Lina Bo. Cerâmica do Noroeste. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 2, jan./mar. 1951.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARENSCOTT, Dorothy. Trumpism, NFTs, and the cultural politics of 21st-century kitsch. *Artforum*, 30 out. 2024. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/dorothy-barenscott-trumpism-nfts-and-the-cultural-politics-of-21st-century-kitsch-1234721079/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

BARONETTI, Bruno Sanches; ANDRADE, Luis Fernando Costa de. Solano Trindade, o poeta do povo. Uma síntese de raça e classe no Brasil. *Mnemosine Revista*, v. 12, n. 2, 2021. Disponível em: <https://www.mnemosinerevista.com.viverleve.org/index.php/revista/article/view/96>. Acesso em: 23 mai. 2025.

BASTIDE, Roger. Igrejas barrocas e cavalinhos de pau. *Edições Chão da Feira*, Caderno de Leituras n. 80, jul. 2018.

BASTIDE, Roger. *O próximo e o distante: ensaios sobre a cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

BECHELLI, Ricardo Sequeira. *Metamorfoses na interpretação do Brasil: tensões no paradigma racial (Sílvia Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24072009-150811/publico/TESE_RICARDO_SEQUEIRA_BEACHELLI.pdf. Acesso em: 11 jan. 2023.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

BLECAUTE. *Anastácia livre para caralho*. 2023. 1 Acrílica, bijuterias e papel alumínio sobre tela.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BONOMI, Maria. Bial sempre. *Revista USP*, n. 52, p. 26-37, dez./jan./fev. 2001/2002.

BORSANI, María Eugenia. *Rutas decoloniales*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2021.

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o Código Criminal. *Collecção das Leis do Império do Brazil de 1830*, Rio de Janeiro, pt. 1, p. 142-200, 1876. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 21 mai. 2025.

BRASIL. Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. Lei das Contravenções Penais. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 3 out. 1941. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm. Acesso em: 21 mai. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Balanço de metas do Plano Nacional de Cultura (PNC)*. Brasília: Ministério da Cultura, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/imagem/arquivos-pdf-documentos/copy_of_FSBcartilhametasPNC_MinCmiolo_compressed1.pdf. Acesso em: 23 mai. 2025.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho. *Jornal Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, n. 169 e 170, 19 e 23 ago. 1858. Disponível em: <https://aleijadinho.com.br/o-aleijadinho/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
BURKE, Peter. Prólogo; Introdução; A descoberta do povo. In: BURKE, Peter *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABOCO, Gustavo; MANOKI, Tipuici. *Isso tudo não me diz nada*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada>. Acesso em: 14 mai. 2025.

CALEBRE, Lia. Participação social na construção de planos setoriais de políticas públicas: um estudo do Plano Nacional de Cultura. CONGRESSO CONSAD DE GESTÃO PÚBLICA, 6., 2013, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: CONSAD, 2013. Disponível em: <https://consad.org.br/wp-content/uploads/2013/05/066-PARTICIPA%C3%87%C3%83O-SOCIAL-NA-CONSTRU%C3%87%C3%83O-DE-PLANOS-SETORIAIS-DE-POL%C3%8DTICAS-P%C3%9ABLICAS-UM-ESTUDO-DO-PLANO-NACIONAL-DE-CULTURA.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2025.

CALVET, Juan. *Músicas para fumar balão* (capa da música Interlúdio Jorge Ben, de Dêrxan e Big Billakk com produção de Pedro apoema). 2023. 1 ilustração digital.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Arte popular y sociedad en America Latina: teoria y praxis*. México: Editorial Grijalbo, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, R. A reinvenção da semana e o mito de descoberta do Brasil. *Revista Estudos Avançados*, v. 36, n. 104, p. 14-34, 2022.

CARVALHO, José Jorge. A racionalidade antropológica em face do segredo. *Anuário Antropológico*, 9(1), 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6335>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das tradições performáticas afrobrasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento*. Série Antropologia 354. Brasília: 2004.

CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol. 21(1), p. 39-76, 2010.

CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *MODOS Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 174-189, set. 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4235>. Acesso em: 10 abr. 2025.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

CERTEAU, Michel de *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHAGAS, Mario. A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mario. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Iphan 1937-2017, n. 35, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: 29 mar. 2023.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Seminários*. São Paulo, 1980. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CNF – COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. Carta do Folclore Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1., 1951, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Comissão Nacional do Folclore, 1951. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/centro-de-folclore-recebe-artigos-para-publicacao/CartadoFolcloreBrasileiro1951.pdf>. Último acesso em: 21 out. 2024.

CHUVA, Márcia Regina Romero. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CHUVA, Márcia Regina Romero. Patrimônio cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In: DUARTE, Alice. *Seminários DEP/FLUP*, v. 1. Porto: Universidade do Porto, 2020.

CHUVA, Márcia Regina Romero. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In: REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. *Patrimônio imaterial em perspectiva*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

COIMBRA, Sílvia. Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do nordeste*. Recife: Caleidoscópio, 2010.

COLLINS, Patricia Hill. La política del pensamiento feminista negro. In: NAVARRO, Marysa; STIMPSON, Catharine R. (orgs.). *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 2009.

CONGO, Mestre Domingos do. *Casaca*. [20--]. 1 Madeira.

CORREA, Alexandre Fernandes. Um museu mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 33-51, mai. 2014.

COSTA, Cícero. *Corote #2*, da série Vicioso é o Círculo. 2018, 1 Cimento.

CRENSHAW, K. *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 23 nov. 2023.

CROW, Thomas. *Painters and public life in eighteenth century Paris*. London: Yale University, 1985.

CUNHA FILHO, Francisco Alves da (Mestre Cunha). *[sem título]*. [20--]. 1 Madeira policromada.

CUNHA, Sinval Nonato da (Babalú). *Fim de festa com a mudiça que apedrejou Madalena*. 1993. 1 óleo sobre tela. Reprodução fotográfica cortesia de Novos Para Nós | Renan Quevedo.

CURTUME, Bordadeiras do. *[sem título]*. 2022. 1 Bordado. Foto: Miguel Aun.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DA REDAÇÃO. A cidade após a pandemia. *seLecT – revista de arte e cultura contemporânea*, São Paulo, 28 set. 2020. Disponível em: <https://select.art.br/a-cidade-apos-a-pandemia/>. Acesso em: 8 set. 2025.

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 45, p. 100-116, 1996.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos. E outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEMURU, Paolo. *Políticas do encanto: extrema direita e fantasias da conspiração*. São Paulo: Editora Elefante, 2024.

DEUSDEDIT, Marcus. *Poltrona Mole, Sergio Rodrigues*. 2022. 1 Objeto multimídia.

DIONÍSIO, Gustavo Henrique. Museu de Imagens do Inconsciente: considerações sobre sua história. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 21, n. 3, p. 52-59, set. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/WTjdWBB4VTbgzjGTxLLTMhG/?lang=pt>. Acesso em: 12 mar. 2025.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *Programa Cultura Viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. In: *História (São Paulo)*, v. 30, n. 2, ago./dez. 2011, p. 401-419.

DOS ANJOS, Moacir. Subdesenvolvimento, fome e arte. In: *Coletiva - Arte e Sociedade*, 01 fev. 2019. Disponível em: <https://www.coletiva.org/arte-e-sociedade-n5-subdesenvolvimento-fome-e-arte-por-moacir-dos-anjos>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DOS ANJOS, M. *Cães sem plumas*. In: REZENDE, R. (org.) *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Hedra, 2022.

DUSSEL, E. D. *Filosofia da Libertação na América Latina*. São Paulo: Loyola/UNIMEP, 1977.

EDGAR, Novíssimo. *Manto Egungun de Favela ou Parangolé Tupinambá*. 2023, 1 ofá, berimbau, peruca, pirita, miçanga, guia de Exu, tecido de Bangladesh, máscara de diabo Huma. Foto Estúdio em Obra (Bruno Leão). Cortesia Novíssimo Edgar e A Gentil Carioca.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/125999-brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 01 abr. 2025.

ESBELL, Jaider. O que são 70 anos diante de 521, meu querido? [Entrevista cedida a] Artur Tavares. *Elástica*, out. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de otro modo: El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, n. 1, p. 51-86, jan./dez. 2003.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*: cuestiones sobre arte popular. Asunción: R. Peroni Ediciones/Museo del Barro, 1987.

ESPÓSITO, Yuri Bataglia. Subjetivação necropolítica e a materialidade do pós-estruturalismo. *Agenda Política*: Revista de Discentes de Ciência Política da Universidade Federal de São Carlos, v. 8, n. 1, São Carlos, 2020, p. 313-336.

EUDÓCIO, Manoel (Mestre). *Bodega do careca*. [20--]. 1 Cerâmica Policromada.

FABRIS, Yasmin. *A mão do povo brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros (1969 e 2016)*. Tese (Doutorado) - Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/72420/R%20-%20T%20-%20YASMIN%20FABRIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 mai. 2023.

FACCHINI, Regina; CARMO, Íris Nery do; LIMA, Stephanie Pereira. Movimentos feminista, negro e LGBTI no Brasil: sujeitos, teias e enquadramentos. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 41, e230408, 2020.

FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo: Global Editora, 2013.

FERREIRA, Edeimar Cid. Apresentação. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento*: catálogo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. Catálogo de exposição.

FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. A musealização do folclore na abordagem da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (anos 1947-1968). *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 450-470, jul./dez. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRANCONETI, Marina. O abismo entre artista e recepção: os conflitos do Salão face à obra de Édouard Manet. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15., 2021, [s.l.]. *Atas[...]*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2021.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996, p. 47-75. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2025.

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

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25ª Bienal de São Paulo: iconografias metropolitanas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; LOPES, Eliane Marta Teixeira. História da Educação: uma disciplina, um campo de pesquisa. In: *Território plural, a pesquisa em história da educação*. São Paulo: Ática, 2010.

GINZBURG, Carlo. Prefácio à edição italiana. In: *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GLISSANT, Édouard. Pela Opacidade. *Revista Criação & Crítica*, n. 1, p. 53-55, 2008.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*, v. 16, n. 47, maio-ago. 2011.

GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, julho-dez. 2004, p. 157-186.

GONÇALVES, José Reginaldo. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia González em primeira pessoa*. São Paulo: Filhos da África, 2018.

GOUVEIA, Inês. Waldisa Rússio: museologia e política nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, vol. 28, p. 1-29, 2020.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: *Arte e Cultura: Ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

GUARISA, Alene. *Arthur Bispo do Rosário*. 2024. 1 Papel machê e resina.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, para quê? (A necessidade da arte). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1, p. 69. s.d.

GUHA, Ramachandra. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Jane. Lina Bo Bardi: o intelectual orgânico e a revista *Habitat*. In: PEDROSA, Adriano; CUY, José Esparza Chong; GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomás. *Lina Bo Bardi*: Habitat. Catálogo de exposição.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOGGART, Richard. Quem são “as classes trabalhadoras”? & O mundo das pessoas tais como elas são. In: *As utilizações da cultura*. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HOOKS, Bell. *Cultura fora da lei*: representações de resistência. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

IANNI, Octavio. *A Formação do Estado Populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

IANI, Clara; SILVA, Débora Maria da. *Plea* [Vídeo]. 2014. 12 min 57 s. Disponível em: <https://claraianni.com/plea/>. Acesso em: 8 set. 2025.

ICOM. *Nova definição de museu, 2022*. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 02 dez. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo 2022*: proporção da população com nível superior completo aumenta de 6,8% em 2000 para 18,4% em 2022. Agência de Notícias IBGE, 21 fev. 2024. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/42742-censo-2022-proporcao-da-populacao-com-nivel-superior-completo-aumenta-de-6-8-em-2000-para-18-4-em-2022>. Acesso em: 19 mar. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Publicações - IPHAN*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=22&busca=&pagina=2>. Acesso em: 17 mar. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Acervo Bispo do Rosário é o mais novo Patrimônio Cultural do Brasileiro*. 19 set. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4835/acervo-bispo-do-rosario-agora-e-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 18 jan. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/400>. Acesso em: 23 mai. 2025.

ITAÚ CULTURAL. *Clarival do Prado Valladares*. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, [s.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7891-clarival-do-prado-valladares>.

Acesso em: 25 mar. 2025.

IVÁNOVA, Adelaide. *Asma*. São Paulo: Editora Nós, 2024.

JACOMELI, Mara Regina Martins. *Dos estudos sociais aos temas transversais: uma abordagem histórica dos fundamentos teóricos das políticas educacionais brasileiras (1971–2000)*. 2004. 188 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1596928>. Acesso em: 25 maio 2025.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KADIWÉU, Luana. *[sem título]*. [20--]. 1 Cerâmica policromada.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

LABRA, Daniela. O boom da arte contemporânea brasileira nos anos 2000. In: REZENDE, R. (org.). *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Hedra, 2022.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2000.

LANDER, Edgard. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Argentina: CLACSO, 2005, p. 13.

LATORRACA, Giancarlo. *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2015.

LIMA, Sidney Peterson Ferreira de. *Escolinha de Arte de São Paulo: instantes de uma história*. São Paulo: [s.n.], 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940)*. São Paulo: Edusp, 2017.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Da diáspora africana no Museu Histórico Nacional: um estudo sobre as exposições entre 1980 e 2020. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 30, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/fVnSyfC7JvkjCQg4szjVQ9K/>. Acesso em: 25 mar. 2025.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1–30, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/rNcMtZVYbC4K5hDg6ZPb5cn/?lang=pt>. Acesso em: 23 mai. 2025.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; COSTA, Helouise. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série*, v. 29, 2021, p. 1-

34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354/172049>. Acesso em: 22 dez. 2023.

MALDONALDO-TORRES, Nelson. A modo de comentario inicial. In: WALSH, C. *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Serie de Pensamiento decolonial. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

MALDONALDO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: aportes al desarrollo de un concepto. In: FALCÓN, Luis Nieves [et al.]. *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARARÚ, Aline. *Memória Ancestral*. 2024. 1 acrílica sobre tela trançada.

MARECO, Leonardo. *Revisitando Debret*. 2023. 1 ilustração digital e lambe-lambe.

MARIA, Mirella Aparecida dos Santos. *Transgredir para educar: das “mulatas” de Di Cavalcanti às propostas pedagógicas engajadas e decoloniais*. 2018. 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/157161>. Acesso em: 25 maio 2025.

MARINS, Paulo César Garcez; SCHPUN, Mônica Raísa. Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, n. 30, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/YsfPv5mxFD9k5NpxKt6v3Zt/?lang=pt>. Acesso em: 16 set. 2023.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, jul./dez. 2014.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

MARTINS, Maryane. A história de Joel Galdino, o mestre ceramista cujo sobrenome de prestígio não garante sustento. *Nonada Jornalismo*, 30 abr. 2025. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2025/04/a-historia-de-joel-galdino-o-mestre-ceramista-cujo-sobrenome-de-prestigio-nao-garante-sustento/>. Acesso em: 10 mai. 2025.

MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2009.

MASP. *Portinari Popular*. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/portinari-popular>. Acesso em: 02 fev. 2025.

MASP. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, 2 set. 2016–22 jan. 2017. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>. Acesso em: 8 set. 2025.

MAXWELL ALEXANDRE. *Sobre*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faith/sobre>. Acesso em: 20 mar. 2025.

MAXWELL ALEXANDRE. *Prêmio PIPA – artista*: Maxwell Alexandre. Prêmio PIPA, atualização set. 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>. Acesso em: 8 set. 2025.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MELO, Marcelino. *Quebradinha 8*. 2021. 1 técnica mista.

MELO, Thiago Martins de. *Colônia - solo et sanguine*. 2025. 1 acrílica, verniz vitral, tinta poliéster sobre resina e fibra de vidro. Foto Estúdio em Obra.

MENDES, Ulisses. *Chalana do Jequitinhonha*. [20--]. 1 cerâmica policromada.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS CASAS, 1., 1997, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna, *I Fórum Nacional de Patrimônio Cultural*, Ouro Preto, 2009.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

MEYER, Esther da Costa. Tornando-se Lina Bo Bardi: uma odisseia ideológica. In: GONZÁLEZ, Julieta; ESPARZA CHONG CUY, José; TOLEDO, Tomás (org.). *Lina Bo Bardi*: Habitat. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

MIGNOLO, Walter. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. (orgs.). *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponível em: https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/mignolo._postoccidentalismo.pdf. Acesso em: 12 jan. 2023.

MIGNOLO, Walter. *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir*. São Paulo: MASP Afterall, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKzCD2.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2023.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Aisthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2011.

MIGNOLO, Walter. Desaprender arte, estética y tecnología. In: GRIETAS Y PROVOCAÇÕES. CONGRESO REGIONAL INSEA AMÉRICA LATINA, 2021, Peru, *Anais* [...]. Disponível em: <https://www.insea.org/wp-content/uploads/2023/04/EBOOK-CUSCO-2021.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2023.

MIGUEL, Luis Felipe. Despolitização e antipolítica: a extrema-direita na crise da democracia. *Argum*, Vitória, v. 13, n. 2, p. 8-20, maio/ago. 2021.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala. *Buala*, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Fabiana. Masp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadoria indígena. *The Intercept Brasil*, 17 maio 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>. Acesso em: 22 mai. 2025.

MORAES, Marcelo Viana Estevão de. O panorama das políticas culturais. *Nexo Jornal*, 18 nov. 2021. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/ponto-de-vista/2021/11/18/o-panorama-das-politicas-culturais>. Acesso em: 28 out. 2024.

MORESCHI, Bruno. *História da _rte*. 2017. Disponível em: https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_rte-finalPortugues.pdf. Acesso em: 18 dez. 2023.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. *Arthur Bispo do Rosário*. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 12 fev. 2024.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *34º Panorama da Arte Brasileira: da pedra da terra daqui*. São Paulo: MAM, 2015. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 2007: contraditório*. São Paulo: MAM, 2007. Catálogo de exposição.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio no negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

O., Bruno. *Ateliê do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC)*. [20--]. 1 Fotografia digital.

OLIVEIRA, Alice de (Mestra). *[sem título]*. [20--]. 1 Palha de milho crioulo, taboa e fibra de bananeira.

OLIVEIRA, Edson Luiz. Museu das Origens: um projeto visionário de Mário Pedrosa. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, v. 14, n. 42, p. 91-110, out./dez. 2021.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 7, n. 13, maio 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio; CASTRO, Rosana. Museu para o povo: José Valladares e a criação do Museu de Arte Popular do Recife. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, maio/ago. 2024. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/2055/2035?inline=>. Acesso em: 23 maio 2025.

OLIVEIRA, Nivaldo (Mestre). *[sem título]*. [20--]. 1 matriz em papelão.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o IPHAN*: de Rodrigo Ferreira Bretas a Rodrigo Melo de Franco Andrade. Esse texto integra parcialmente o discurso de posse da autora no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a 13 de agosto de 2014. Disponível em: <http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Artigo%20-%20O%20Aleijadinho%20e%20o%20Iphan%20de%20Rodrigo%20Ferreira%20Bretas%20a%20Rodrigo%20Melo%20Franco%20de%20Andrade.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2025.

ONGUER, Michel. *A vista, Jd. Nakamura*. 2024. 1 Óleo sobre tijolo maciço.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*: cultura popular. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. A problemática cultural no mundo contemporâneo. *Revista Política e Sociedade*, v. 16, n. 35, 2017.

OXUM, Mãe Meninazinha de; IANSÃ, Mãe Nilce de; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario. A chegada do nosso sagrado no Museu da República: “a fé não costuma faia”. In: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (orgs.). *Sociomuseologia*: para uma leitura crítica do mundo. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.

PALADINO, Luiza Mader. Museus como espaços de cultura e educação. In: ITAÚ CULTURAL (org.). *Ocupação Mario Pedrosa*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

PAPA, Daniel Kuaray; EIZIRIK, Dani; BRESOLA, Gabi; et al. *Teko Jexauka – ensinando nosso modo de ser*. Riacho, 2023.

PARRACHO, Sabrina. Mario Pedrosa e as musas: reflexões sobre crítica e projetos museais. In: PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *Mario Pedrosa atual*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

PASSEAU, Barbara Cristina de Campos Almeida. *Nhô Caboclo: um estudo de sua poética e das ausências na história da arte brasileira*. Dissertação (Mestrado em Abordagens Históricas, Teóricas e Culturais da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018. Catálogo de exposição.

PEREIRA, Thiago Ingrassia; SILVA, Luís Fernando Santos Corrêa da. As políticas públicas do ensino superior no governo Lula: expansão ou democratização? *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 10-31, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debates/article/view/16316/10573>. Acesso em: 19 mar. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Site da Pinacoteca de São Paulo: acervo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/pinacoteca-acervo/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

PINTO, Renan Freitas. São Paulo na obra de Florestan Fernandes. *São Paulo em Perspectiva*, v. 13, n. 1-2, 1999.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-07022014-143843/>. Acesso em: 22 maio 2025.

PORTO, Wagner (Mestre). *Pegando Carona*. [20--]. 1 Madeira policromada.

PRÊMIO PIPA. “A mão do povo brasileiro”, de 1969, dialoga com mostras de artistas recentes. *Prêmio PIPA*, São Paulo, 2 ago. 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/08/mao-do-povo-brasileiro-de-1969-dialoga-em-mostras-de-artistas-recentes/>. Acesso em: 8 set. 2025.

PRYSTHON, Angela. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. *Revista Galáxia*, n. 4, p. 159-175, 2002.

PULHEZ, Magaly Marques. Fronteiras da desordem: saber e ofício nas experiências de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e de Carlos Nelson Ferreira dos Santos em Brás de Pina. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 47, p. 93-114, set. 2008.

RAHE, Nina. Plantar o corpo. *seLecT – Revista de Arte e Cultura Contemporânea*, São Paulo, 25 jun. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/plantar-o-corpo/>. Acesso em: 8 set. 2025.

RAMOS, Daniela. *Aprendo com elas*. 2022. 1 grafite.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org.; Ed. 34, 2005.

REILLY, Maura. *Curatorial activism*. London: Thames & Hudson, 2018.

REINALDIM, Ivair. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. *ARS*, n. 42, abr./jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/186741/176539>. Acesso em: 10 jul. 2025.

RIBEIRO, Isadora Parreira. Ouro Preto: de monumento nacional a patrimônio mundial. As relações de pertencimento e reconhecimento da comunidade local com a cidade-patrimônio. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 23, n. 38, dez. 2022.

ROCHA, Gilmar. O que é que a baiana tem?: a etnopoética folclórica de Cecília

Meireles. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 4, n. 8, p. 61-80, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/233146735.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2025.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *In: Mediações* • v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

ROXO, Elisangela. A volta do Manto Tupinambá. *Revista Piauí*, 27 jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>. Acesso em 02 dez. 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Editora UFBA, 2007.

SAIA, Luis. *Escultura Popular Brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944. 65p.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SAMUEL, Raphael. *Historia popular, historia del Pueblo*. Historia popular y teoria socialista. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. *UNIRIO*, n. 12, p. 55-62, jun. 2014.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTANA, Jair. *A lei 10.639/03 e o ensino de artes nas séries iniciais: políticas afirmativas e folclorização racista* Tese. Curitiba, 2010. (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, Jancileide Souza. Colecionadores e Colecionismo de Arte Popular na Bahia. *In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 11., 2015, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: Unicamp, 2015.

SANTOS, Jancileide Souza. *Colecionismo de arte: Um estudo da legitimidade artística e apropriação estética da arte popular*. Curitiba: Appris Editora, 2023

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 54–69, jun. 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/65kMwMkhxJbhPM68p8Grrhc/?lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2025.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p.341-368, maio/ago. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em 31 mar. 2025.

SCACHETTI, Rodolfo Eduardo. A pintura de Manet. *VISUALIDADES*, Goiânia v.8 n.2 p. 259-285, jul-dez 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Fredeiro Augusto Barbosa da; ZIVIANI, Paula. Construção e desconstrução institucional: principais marcos da história das políticas culturais no Brasil. *Nexo Jornal*. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/ponto-de-vista/2024/07/16/construcao-e-desconstrucao-institucional-principais-marcos-da-historia-das-politicas-culturais-no-brasil>. Acesso em 28 out. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio. *Almanaque Brasilidades: um inventário do Brasil popular*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v.24, n. 42, nov/dez, 2019.

SKUJIS, Henrique. O homenageado oculto. *Revista Piauí*, 05 dez. 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-homenageado-oculto/> >. Acesso em 18 jan. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SOUZA, André Felipe Batistella; ALVES, André Augusto de Almeida. Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964. *Estudos em Design | Revista* (online), Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, 2018.

SOUZA, Fábio Silva de. *O Movimento de Cultura Popular do Recife*. Dissertação de mestrado (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). 2014. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08012015-105321/publico/2014_FabioSilvaDeSouza_VCorr.pdf. Acesso em: 23 out. 2024.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Risco, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, edição 2, 2006, pp. 86-15.

SOUZA, Larissa de. *Três Marias*. 2022. 1 Tinta acrílica, bordado e aplicações sobre linho.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. O jongo nos palcos teatrais, partituras e clubes musicais no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. In: ABREU, Martha; XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. *Cultura Negra vol. 1:*

festas, carnavais e patrimônios negros. Niterói: Eduff, 2018.

SP-ARTE. *Rotas 2024*. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/sobre-o-evento-rotas>. Acesso em 12 mai. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

TAIOBEIRAS, Neia. *[sem título]*. [20--]. 1 cerâmica policromada.

TAVARES, Paulo. *Des-Habitat*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

TÉO, Marcelo. *Di Cavalcanti: entre a crônica e o retrato*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2001, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, jul. 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, antropologia e história social. In: THOMPSON, Edward Palmer. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 227-268.

THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa. A árvore da liberdade*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. v. 1.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TUCK, Eve; YANG, K. Wayne. La descolonización no es una metáfora. *Tabula Rasa*, n. 38, p. 61-111, 2021.

TURINO, Célio. *Viagem à semente: uma anamnese da Cultura Viva*. 2023. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-16112023-193548/publico/2023_CelioTurino_VOrig.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

VALLADARES, Katia do Prado. *O acendedor de lampiões: roteiro para uma leitura da vida e obra de Clarival do Prado Valladares: um educador*. 1985. 277 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Estudos Avançados em Educação, 1985.

VELHO, Gilberto. Gilberto Freyre: trajetória e singularidade. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 58, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, n. 9, p. 57-74, 1997.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

VIEIRA, Leandro. Bandeira brasileira. In: *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), de 4 fev. a 7 mar. 2021. Obra de carnaval (desfile de Mangueira 2019) apresentada em exposição. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>. Acesso em: 8 set. 2025.

VIEIRA, Maria Amélia. *Passagem para os pássaros*. 2024. 1 Cerâmica policromada. Foto de Ricardo Ledo.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. 1995. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

WALDECK, Guacira (org.). *Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: IPHAN; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2008. Catálogo de exposição.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir*. Red Interculturalidad, 2014. Disponível em: <https://redinterculturalidad.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/interculturalidad-crc3adtica-y-pedagogc3ada-decolonial-walsh.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2025.

WILDSON, Hal. *A invenção da Utopia*. 2022-2024. 1 acrílica sobre documento de identidade.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad: 1780-1950, de Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

WILLMERSDORF, Pedro. “Índios, negros e pobres”: bandeira de desfile campeão da Mangueira vira peça de museu. *O Globo*, 28 jan. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/indios-negros-pobres-bandeira-de-desfile-campeao-da-mangueira-vira-peca-de-museu-24857486>. Acesso em: 8 set. 2025.

ZAAYMAN, Carine. *Seeing what is not there: figuring the anarchive*. 2019. Disponível em: <https://open.uct.ac.za/handle/11427/31019>. Acesso em: 12 abr. 2024.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In: *FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO*. 16ª Bienal de São Paulo: Arte Incomum. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

ZILIO-PASSERINI, Thiago. Tradição e inovação em “O dialeto caipira” de Amadeu Amaral. *Verbum*, v. 9, n. 2, p. 323-342, set. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/50405/pdf>. Acesso em: 11 mar. 2025.

ZINK, Roberto Loureiro. A Escolinha de Arte do MAM/RJ no início dos anos 1950: um outro olhar. *Nava*, v. 8, n. 2, p. 63-83, jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/40204/26130>. Acesso em: 8 mar. 2024.

ZYRO, Isabela Maria Lyra. *Diálogos concretos: a crítica de Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar*. 2010. 70 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16532/16532_1.PDF. Acesso em: 25 maio 2025.