

"Nóis morre, as coisa fica"

ARTES POPULARES
NO BRASIL



"Nóis morre, as coisa fica"

ARTES POPULARES NO BRASIL

Aos e às artistas que participaram da Sala do Artista Popular, e profissionais que idealizaram e realizaram a SAP nesses 40 anos.

A partir de 04 de julho de 2024

GALERIA MESTRE VITALINO
Museu de Folclore Edison Carneiro
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Terça a sexta-feira, das 10 às 18h
Sábados, domingos e feriados, das 11h às 17h



NASCIMENTO
E MORTE
[TÍTULO ATRIBUÍDO]
Gerar

APRESENTAÇÃO

RAFA BARROS

Diretor do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

*Para Lélia Coelho Frota, semente
e Noemisa Batista dos Santos, agora encantada*

“Nóis morre, as coisa fica”. A reflexão de José Julião não diz apenas sobre a experiência do artista e sua obra, como também de uma elaboração sobre o tempo: sobre a perenidade e a efemeridade da vida. Pois quando nos relacionamos com arte popular é de vida que se trata! Como ensina o mestre Nego Bispo, “nós não temos cultura, nós temos modos – modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida”.

Celebramos um programa dedicado à vida, que germina na gestão da primeira mulher a assumir a direção desta casa. Mesmo conscientes da construção coletiva da Sala do Artista Popular, é de extrema importância destacar o papel de Lélia Coelho Frota na sua concepção, em 1983, e na mudança operada, a partir de uma perspectiva antropológica, no então Instituto Nacional do Folclore e no seu Museu Edison Carneiro. Isso diz sobre o nosso tempo, marcado pelo discurso reparatório a respeito dos apagamentos femininos. Sobretudo em um campo onde essa presença, apesar de sombreada, é extremamente relevante, destacada não apenas pelas mulheres artistas, como também pela diversidade de profissionais fundamentais para a área.

Da sofisticação e do ineditismo do programa depreendemos sua longevidade. Me arrisco a afirmar, uma das mais antigas e contínuas políticas públicas de cultura do país. Êxito que se sustenta na relação orgânica que é estabelecida entre artista/coletivo/comunidade e a instituição de pesquisa, resultando numa interação que perdura no tempo. Tempo que insere o multiverso trabalhado pela Sala do Artista Popular no horizonte de diferentes cosmologias. Diferentes modos de vida que nos fornecem, a partir de suas relações com os territórios, com a natureza, com a dinâmica comunitária, outras perspectivas de mundo.

Diante do aquecimento global, de crimes humanitários e ambientais como os de Mariana e Brumadinho, catástrofes climáticas como a seca na Amazônia e as inundações no Rio Grande do Sul, é no caminho oposto a essa ideia de progresso que se assenta o agora. Só mesmo a partir de dinâmicas em que o valor do vivido importa é que talvez haja a possibilidade de continuidade que o escultor Julião enuncia. Ou, como sentencia o grafiteiro e artista visual Airá Ocrespo, no catálogo desta exposição, “eu acho que só a arte mesmo é capaz de mudar o mundo. Porque é ela que permite às pessoas enxergarem outras possibilidades de realidade”.

“NÓIS MORRE, AS COISA FICA”: ARTES POPULARES NO BRASIL

DANIEL REIS

Eu acho que o artista, ele não cresce sozinho. Ele faz o trabalho dele até que esse trabalho seja reconhecido. Eu falo até que para chegar no ponto em que eu estou, “choveu areia em barra de telha.” Não foi de um dia pro outro, né? Então, eu junto tudo. Envolvido no meu trabalho, é muita gente! (...) Então, o artista vai junto. Ele sobe junto com as pessoas que amam o seu trabalho.¹

Assim nos conta Maria Lira, lembrando sua trajetória e a extensa rede de pessoas e tempos envolvidos na construção de sua obra e sua história. Hoje, ela é um dos mais reconhecidos nomes no campo das artes e/ou artes populares brasileiras. Iniciou sua trajetória fazendo “coisinhas” com a cera de abelha que o pai utilizava para costurar sapatos. Em seguida, enveredou pelo barro, dominou suas técnicas de extração e manuseio até começar a pintar utilizando os pigmentos de terra colorida da região. O encontro com Frei Chico,² nos anos 1970, foi decisivo não só para o seu trabalho artístico, como estimulou o surgimento de uma pesquisadora arguta, interessada em documentar os saberes e memórias de seu território (Frota, 1994).

Em meados dos anos 1990, Maria Lira expôs seu trabalho no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), como parte da programação anual do Programa Sala do Artista Popular (SAP), criado em 1983. A SAP fora idealizada pela museóloga e curadora Lélia Coelho Frota e implantada por ela e uma equipe de técnicos e pesquisadores com o objetivo de documentar e difundir as artes populares e o artesanato tradicionais brasileiros, ressaltando a dimensão simbólica, subjetiva e autoral dessa produção.

1_ Trecho extraído do vídeo “Maria Lira Marques – Roda dos bichos” de Ricardo Miyada, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBJyptf2w5Y>. acesso em 10 de março de 2024.

2_ O holandês Francisco Van der Poel, o frei Chico, estabelece-se no Brasil na década de 1960 tornando-se ao longo do tempo um importante nome nos estudos sobre as artes e culturas populares brasileiras, em especial, no Jequitinhonha/MG. Foi nos anos 1970, no entanto, que ele conheceu Maria Lira que se tornaria grande parceira em seus projetos de documentação e difusão cultural no norte mineiro.



Maria Lira Marques.
Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, MG
(SAP 52)

FOTO: LÉLIA COELHO FROTA/
CNFCP, 1994

Noemisa Batista dos Santos. Carai, Vale do Jequitinhonha, MG
(SAP 199)

FOTO: DÉCIO DANIEL/CNFCP, 1984



Detalhe da cerâmica do Jequitinhonha, MG
(SAP 159)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010



Artesãos e suas peças no Galpão de vendas de Campo Alegre. Vale do Jequitinhonha, MG
(SAP 159)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010

Em 1994, Lélia partiu rumo ao Jequitinhonha/MG com o objetivo de documentar o trabalho de Maria Lira. A Lira do Vale – Ceramista e musa do Jequitinhonha, título dado à exposição realizada no mesmo ano, foi um grande êxito e marco relevante na trajetória da artista que, naquele momento, despontava como nome promissor nos “mundos de arte” (Becker, 2010). Hoje, trinta anos se passaram daquele evento, e mais de quatro décadas da criação da SAP. Ao longo desse período houve muitas transformações dentro das chamadas artes populares no país e no mundo, que as trajetórias de Maria Lira e da cerâmica do Jequitinhonha ilustram de forma exemplar. A SAP é parte desse processo, tendo contribuído de forma significativa para essas transformações como espelho e antítese, ao propor uma abordagem sobre os artistas populares que lhes atribua protagonismo baseado num determinado discurso etnográfico e teoria da cultura fundamentando a execução de uma política pública de Estado.

Assim, refletir sobre a permanência deste programa é, de algum modo, fazê-lo em relação ao próprio campo. A partir do acervo gerado pela SAP, percorremos a obra de alguns indivíduos, coletivos, territórios, tempos e subjetividades que nos convidam a ver, conhecer e pensar sobre a história e as configurações contemporâneas das artes populares no país. São objetos, fotografias, sons e vídeos reunidos ao longo de décadas e que documentam os processos de transformação desse campo. Um convite a um mergulho no caleidoscópio multifacetado das artes populares e à transcendência de objetos e saberes. Como sugeriu o escultor José Julião: “nóis morre, as coisa fica”³.

{ }

As chamadas artes populares brasileiras compreendem um campo poroso e de fronteiras fluidas transitando entre mundos da arte contemporânea, artesanato tradicional, patrimônio, propriedade intelectual, design, entre outros. Àqueles que as produzem também correspondem termos

3_ FILHO, José de Pádua Lisboa. (José Julião). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Entrevistadora: Elizabeth Travassos. (CDO995). Rio de Janeiro, CNFCP, 1984.



Antônio de Oliveira e Lélia Coelho Frota. Pesquisa de Campo para a SAP 05: O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira, 1983. Juiz de Fora, MG
FOTO: DÉCIO DANIEL/CNFCP, 1983

Cidades [título atribuído]. Dadinho [Geraldo Marçal dos Reis]. Nova Iguaçu, RJ (SAP 71)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2005

Teatro do Boné. Hélio Leites. Curitiba, PR (SAP 132)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2004

com denotações sociais e simbólicas diversas como artesãos, artífices, mestres, artistas, artistas populares, detentores e cujos usos refletem os espaços de interlocução e tensões de um universo consideravelmente complexo.

Se ao longo do século 20 foram comuns as narrativas sobre o risco de desaparecimento dessas formas de expressão, hoje, mais do que nunca, as artes populares estão em grande evidência. Para além de autores e suas obras, é notória a presença de uma complexa e crescente rede de atores sociais composta por instituições de distintas esferas governamentais, ONG's, iniciativa privada, indivíduos, entre outros que atuam com diferentes perspectivas, olhares e interesses. Suas estratégias de ação adensam e complexificam debates canônicos sobre o campo como pares de oposição tradição/modernidade; popular/erudito; formal/não formal; permanência/transformação; autenticidade/inautenticidade; endógeno/exógeno; rural/urbano; memória/perda e trazem novas problemáticas como raça, gênero, carreira e interseccionalidade.

As artes populares são hoje reflexo de múltiplos e relacionais processos diacrônicos e sincrônicos. Em conjunto, podem ser pensadas como sistemas de legitimação de culturas que envolvem o deslocamento do *status quo* de uma determinada pessoa, grupo e/ou bem cultural a uma dimensão de reconhecimento e valorização nem sempre dialógica. Como resultado, por um lado, nunca se falou, pesquisou, documentou e difundiu tanto sobre elas e seus sujeitos. Por outro, os seus protagonistas seguem um passo atrás no que tange a um reconhecimento tácito quanto a seus trabalhos, suas (r)existências e, por vezes, o acesso pleno à cidadania.

Entre avanços e paradoxos, as artes populares se transformam e se reinventam sem abandonar suas matrizes. São apropriadas e se apropriam do mundo de que fazem parte à medida que circulam entre os contextos em que são produzidas e exibidas ou consumidas. Isso nos leva à inevitável pergunta: afinal o que é arte popular hoje? Ou mesmo, qual o sentido dessa categoria no mundo atual?



Véio
[Cícero Alves dos Santos]
esculpindo em seu sítio.
Nossa Senhora da Glória,
SE (SAP 129)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2005

Obra de José Antônio
da Silva [Família Zé
Caboclo] fotografada
em pesquisa de campo
para a SAP 143. Alto do
Moura, Caruaru, PE

FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2007



É possível afirmar que estamos diante de uma questão análoga à proposta por Maria Laura Cavalcanti (2009) sobre a categoria cultura popular. A autora atenta para a relevância desses termos, pois existem fatos vivos em profusão pulsando sobre essas noções enquanto não se dispõe, ainda, de outros mais adequados para substituí-los. Se o adjetivo popular é necessário, é porque nem tudo é popular. Ele traz consigo algum tipo de alteridade e busca por sistemas amplos de pensamento. Indica que num mesmo espaço-tempo estão convivendo pessoas e coisas simultaneamente, trazendo implícita a ideia de heterogeneidade e particularidade cultural.

Johannes Fabian (1998) avança na discussão ao sugerir que pensar sobre a categoria popular é pensar sobre teorias da cultura. Reforça o pressuposto de que o qualificativo popular ajuda a reflexão de certos tipos de práxis humanas que as teorias de cultura ignoram, ou silenciam. Se a cultura pode ser pensada como campo de contradições, contestações e experimentações, quando somada à adjetivação 'popular', ela nos encoraja a pensar as práticas culturais como expressões criativas e performances articuladas em um tempo compartilhado; espaços em que se vislumbram criação, liberdade, resistência e questionamentos políticos junto de elaboradas estratégias de transmissão.

Esse campo de alteridade, engajamentos e tensões denominado artes populares é marcado, do ponto de vista da ação institucional no Brasil, por algumas perspectivas discursivas centrais que se consolidaram ao longo do século 20: a voltada para o desenvolvimento econômico e o mundo do trabalho em que a arte popular é abordada muito próxima do artesanato e do produto criado para geração de renda e melhoria das condições de vida – instituições como o Sebrae e programas como do Artesanato Brasileiro (PAB) são exemplos relevantes sobre esse perfil de atuação; a voltada para a valorização das memórias e saberes em que são enfatizados traços identitários, simbólicos e o protagonismo dos autores individuais e coletividades, em que se pode citar a atuação do CNFCP; a atrelada ao design em que

se ressaltam valores estéticos e discursos de diversidade cultural associada à sua potencialidade econômica. Nomes como Aloisio Magalhães e Lina Bardi e, mais recente, instituições como o Museu a Casa do Objeto Brasileiro, o Pavilhão das Culturas Brasileiras e o Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB-Sebrae) são relevantes nesta abordagem; e a que se desloca da arte popular até a arte contemporânea, e se caracteriza pelas narrativas de “descoberta” e individualização de sujeitos cujas obras são descritas como expressões únicas de seu imaginário e modo de vida, bem como por meticulosos processos de colecionamento, escrita biográfica de seus autores e a exibição em galerias e museus – destaque-se sob essa perspectiva a ação de colecionadores, galeristas e museus e organizações como o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro.

Longe de se oporem, são discursos entrecruzados, com qualidades, desafios e problemas, sobretudo no que tange a um tratamento horizontalizado entre distintos sujeitos. Caminham em permanente tensão e articulam a circulação de objetos ditos ora esteticamente únicos, ora de cunho tradicional, para citar duas entre as várias possibilidades que surgem das redes de interações materiais e simbólicas distintas. Se desdobram e se reformulam ao longo do tempo com maior ou menor força, atualizando o conceitual teórico e o capital político e simbólico.

De tal modo, as artes populares e seus autores estão, mais do que nunca, imersos em processos de transformação contínua. Refletem a interação de pessoas, objetos e o mundo em que vivem, suas percepções, subjetividades, transmissões de saberes e descobertas. Como nos diz o grafiteiro e artista visual Airá O Crespo ao refletir sobre o alcance e impactos de seus trabalhos: “Eu acho que só a arte mesmo é capaz de mudar o mundo. Porque é ela que permite às pessoas enxergarem outras possibilidades de realidade”⁴.

As artes populares são eminentemente contemporâneas visto que imersas, produto e produtoras do mundo em que estão e, sendo seus protagonistas, antropofagizam esse mundo e vice-versa.

4_D'ALMEIDA, Airá Ilu-Aiê. (Airá O Crespo). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Entrevistador: Daniel Reis. Rio de Janeiro, CNFCP, 2017. (Arquivo mp4).

Hélio Leites.
Curitiba, PR (SAP 132)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2004



Retirantes. Família
Vitalino. Alto do Moura,
PE (SAP 06)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2009



Detalhe de obra de Raimundo
Batista registrada durante
pesquisa de campo para a SAP 177.

FOTO: DANIEL REIS/CNFCP, 2012

São, como afirma o artesão e performer Hélio Leites, um treino para conversar com o mundo.⁵ E nesses diálogos, retratam modos de vida urbanos, como Mestre Vitalino, que modelou no barro a ebulição da Caruaru/PE de seu tempo; como Raimundo Batista, cujos entalhes de suas favelas são materializações de suas memórias e dos processos de migração entre o Nordeste e o Rio de Janeiro; como as performances dos mamulengos e de repentistas e dos versos impressos no cordel cujos temas fundem questões ditas tradicionais com pautas da ordem do dia do debate público. Exemplo é a produção do grupo “Cordel de Saia”, que trouxe a discussão de gênero nas culturas populares ao indagar quanto à presença feminina na literatura de cordel questionando posturas, preconceitos e reivindicando espaço e voz das mulheres, como se lê nos versos de Dalinha Catunda:

*Para o seu cordel fazer
A mulher se preparou
Ela se capacitou
Garanto e posso dizer
Fez e faz por merecer
Esse lugar conquistado
Pois já ficou comprovado
Que seu nome é competência
Das regras tomou ciência
Tem currículo aprovado.⁶*

A relevância da presença feminina no campo das artes populares é irrefutável. Ceramistas, bordadeiras, escultoras, entre tantas outras formas de expressão por meio de objetos que nascem de sua inventividade, elas têm ainda suas histórias pouco conhecidas. Do mesmo modo, há de se lembrar de toda uma rede de pesquisadoras e profissionais da área técnica que foram fundamentais para a construção das culturas populares enquanto um campo de estudos, políticas públicas e colecionamentos que seguem relegados a um segundo plano. Como chama a atenção Michelle Perrot (1989), às mulheres atribui-se o espaço privado, suprimindo-as da

5_Trecho extraído do vídeo Hélio Leites de André Saito e Cesar Nery. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3NUEXX_yOLO. Acesso em 20 de maio de 2024

6_Disponível em: <https://cordeldesaiablogspot.com/2020/08/cordel-de-saia-cordel-de-dalinha-catunda.html>. Acesso em 20 de maio de 2024.

história da vida e ação pública, retratadas como mães, filhas, secretárias, assistentes.

Os arquivos do CNFCP guardam falas dessas mulheres, por meio de seus respectivos trabalhos acadêmico, técnico, artístico e/ou político, sobre a superação dos medos, da estrutura patriarcal, as incertezas, inseguranças e falta de apoio em suas trajetórias. Encontramos, também, vozes que trazem toda a sua delicadeza e potência quanto à certeza de sua importância e relevância de estar e reinventar o mundo. De pesquisadoras e corpo técnico encontramos nomes como Lélia Coelho Frota, Maria de Lourdes Borges Ribeiro, Amélia Zaluar, Cascia Frade, sobre suas trajetórias, projetos de pesquisa, planejamento e execução de ações fundamentais para o campo; de artistas, relatos sobre os processos de aprendizagem, a construção de suas obras, seus legados, suas relações familiares e comunitárias, entre outros aspectos.

Ciça, Irinéia, Lourdes Ferraz, Maria de Lourdes Candido, Milla, Ermelinda, Izabel. Mulheres, artistas



Dona Izabel Mendes da Cunha. Santana do Araçuaí, MG (SAP 25)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2005

Dona Irinéia Nunes da Silva. Muquém, AL (SAP 183)

FOTO: DANIEL REIS/CNFCP, 2015



Milla. Maricá, RJ (SAP 192)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2018



Ermelinda de Almeida. Rio de Janeiro, RJ (SAP 160)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010

Maria de Lourdes Cândido Monteiro. Juazeiro do Norte, CE (SAP 197)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2019



7_ A exposição foi realizada pelo Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Foi projetada e executada pela equipe Artesanato e Artes Populares do Programa Ação Cultural sob organização de Gisela Magalhães e Irma Areztizábal. Apresentava o trabalho de sete artistas, G.T.O., Nhô Caboclo, Benedito, Nhozim, Dezinho de Valença, Louco e Maria de Beni.

8_ Podemos citar um conjunto de exposições emblemáticas realizadas ao longo do século 20 e que ilustram não apenas a relevância das artes populares como as mudanças de olhares sobre como expô-las, e as barreiras sempre fluidas entre os ditos mundos de arte. Entre elas podemos destacar: a organizada pelo arte-educador Augusto Rodrigues, “Cerâmica Popular Pernambucana”, na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro (1947) – considerada marco de descoberta de Mestre Vitalino, e “Arte Popular Pernambucana”, no Masp (1949), considerada pioneira do gênero em São Paulo. Vinte anos depois, o Masp abrigaria “A Mão do Povo Brasileiro”. Em 1976, Jaques Van de Beuque organiza uma grande mostra no Museu de Arte Moderna do Rio (Lima e Waldeck, 2016; Mascelani, 1999).

entre muitos outros papéis sociais que desempenham em suas vidas. Sete brasileiras, seu universo, suas origens e suas permanências, para parafrasear o título de uma renomada exposição de arte popular brasileira realizada em 1974⁷ que tinha Maria de Beni, natural de Pirenópolis e reconhecida sobretudo por seu trabalho com a cerâmica, como a única presença feminina. Nos termos de Lélia Coelho Frota, a exposição tinha por objetivo “propor liberdade no avaliar de outras formas criadoras menos familiares” (Frota, 1974, p. 58), ao que acrescenta: “É hoje indispensável avaliar qualquer manifestação do que se convencionou chamar de criação estética como um fenômeno social integrado a seu contexto cultural” (idem, p. 51).

A exposição, realizada há meio século atrás, é considerada um marco no campo das artes populares do Brasil⁸ por enfatizar indivíduos e suas relações com seus contextos culturais, algo inovador para aquele momento. Descreve uma arte integrada à vida e permeada de encontros idílicos num misto de romantismos, crítica, admiração e surpresa. Nos textos que compõem seu catálogo, nota-se um esforço pelo reconhecimento da alteridade e supressão de estigmas. Renato Soeiro, logo na abertura, afirma tratar-se de uma arte integral. Não se trata de um ofício, mas “exercício de viver” (Soeiro, 1974, p. 09). Luís Saia destaca a relevância dos estudos de folclore e etnografia para um entendimento mais adequado das artes populares por meio do qual: “A categoria arte popular, que conquistou, assim, um lugar legítimo entre os estilos históricos e as diferentes tendências da arte moderna, apresenta a vantagem do seu descompromisso forçado perante as manifestações artísticas eruditas, com as quais mantém, entretanto, diálogo, no que diz respeito à temática e ao linguajar plástico” (Saia, 1974, p. 34). Já Márcio Sampaio ressalta bucólicos e surpreendentes processos de encontros, como aquele com Geraldo Teles de Oliveira, o GTO, em suas andanças pelas Minas Gerais:

Prosseguem as pesquisas. Viajamos em busca da arte, explorando recantos do universo

de Minas, cheio de sensualidade, nostalgia, esperança e medo. São estes sentimentos subterrâneos, que às vezes escapam e modelam figuras de pedra, madeira e barro, e testemunham o jeito de ser e sentir o povo. (Sampaio, 1974, p. 31)

Encontramos agora Geraldo Teles de Oliveira. Ele é um homem pequeno, franzino e sorridente. Carrega nas costas seus medos, seus mortos, seus santos e monstros, que impedem de viver suas alegrias e ver adiante a luz que o chama e guia. Inocente, apesar das duras provas, GTO ainda vive a infância. Declama trechos enormes da história pátria, em que se misturam, às personagens e aos fatos reais, toda a sorte de personagens míticos nascidos das histórias que lhe contavam a avó índia, o negro que o embalou no berço, e o avô que lhe deu o “livro-dicionário” e o levava às festas do povo. Salas de memória e de sonho abrem as paredes dando livre trânsito à imaginação. Saltam então figuras fantásticas para tomar forma definitiva no paciente rendilhado que as rudes mãos do artista vão tecendo na madeira. (Sampaio, 1974, p. 33)

Narrativas de “descoberta” são recorrentes no campo das artes populares e se fundem com a própria história do campo. Das missões de pesquisa e documentação realizadas por modernistas a partir de 1930 aos pesquisadores e colecionadores contemporâneos, descrevem encontros, nem sempre simétricos, entre pesquisadores, colecionadores e comerciantes com artífices que passam gradativamente a orbitar o universo das instituições de cultura e a obter distintos graus de reconhecimento de seus trabalhos, por meio de processos como colecionamento, produção bibliográfica, realização de exposições. Processos por meio dos quais objetos, formas e práticas são construídos e definidos relacionadamente como obras de arte ou, nos termos de Heinich e Shapiro (2007), processos de artificação.



GTO
[Geraldo Teles de Oliveira].
Divinópolis, MG
FOTO: MARINA DE MELLO
E SOUZA/CNFCP, 1986

Nhô Caboclo
[Manoel Fontoura].
Águas Belas, PE
FOTO: CAFI, 1974



Louco
[Boaventura da Silva Filho].
Cachoeira, BA
FOTO: DÉCIO DANIEL/CNFCP,
1986

Esses processos são permeados de tensões, e relações de força entre aqueles que estavam em determinado lugar e os que chegam e passam a nomeá-los de “popular”. Um dos pontos críticos refere-se ao reconhecimento da autoria. Durante longa data as chamadas artes populares foram tratadas pela via do anonimato, sob o discurso do folclore autêntico e coletivo. As marcas desse processo são vistas nas próprias coleções de museus em que objetos assinados são catalogados como “obra coletiva”, “anônima”.

Trata-se de um processo frequente nas chamadas “artes não ocidentais”, ou naquelas situadas à margem das consideradas belas artes. Sally Price (2000) argumenta que um dos fatores que caracterizam essas formas de arte no moderno mercado artístico é o apagamento de suas origens específicas, sua anonimização. Não importa a informação sobre que sujeito específico a produziu, mas a sua associação a um “outro” socialmente distante no tempo e espaço. A autora cita o relato de um colecionador e interlocutor, em que ele afirma que o anonimato do criador, na verdade, realça uma obra de arte. A ignorância ou o apagamento sobre quem produziu

efetivamente aqueles objetos contribuem para criar o mistério e o fetiche em relação à sua criação.

O reconhecimento pleno dos sujeitos e sua individualidade é relativamente recente nesse campo e nos diz muito sobre a forma e estigmas como foram vistas as artes populares no país durante longa data. Hoje, no entanto, é possível identificar nomes de reconhecida produção com presença nos principais centros de arte e cultura, coleções de museus e galerias internacionais.

As “descobertas” também são dos próprios sujeitos. Se, como nos conta Vitalino Neto, “nosso primeiro brinquedo é o barro”⁹, a brincar e se inventar por meio da produção desses objetos, tais artífices se descobrem e se (re)inventam em meio a esses complexos processos que denominamos artes populares.

Por vezes essa (auto)descoberta é descrita por meio de algum evento fundador, uma catarse, uma esperança, uma miração. Antônio de Dedé, num momento em que já era reconhecido, recorda sobre o início de sua jornada: “A gente tem que mostrar o trabalho pra ser descoberto. Um dia ele é valorizado.”¹⁰ Já Efigênia Rolim relata que a sua arte surgiu como um evento mágico, uma experiência extraordinária sobre a qual costuma dizer: “parece que eu virei uma bolha e meu corpo estourou. Era a hora da arte! Estourou e eu fui para o universo. Meu corpo virou 2 mil, acho que 5 mil pedaços. E agora estou tentando reciclar meu corpo.”¹¹ Essa epifania surgiu num momento de dificuldades em que ela se deparou com um papel de bala no chão que achou se tratar de uma pequena pedra preciosa, dado o seu brilho, o que desencadeou um diálogo:

O papel estava me chamando, me mostrando a sua boniteza verde. Eu pensei que era uma joia. Aí o papel falou: estamos jogados no chão. Ninguém nos dá valor. Somos lixo. Para valer mais do que pérola nós precisamos de vida e é você que vai tirar a gente do lixo e fazer da gente uma arte. (Efigênia Rolim, apud Waldeck, 2006, p. 6)



Zé do Chalé
[José Cândido dos Santos]. Aracaju, SE (SAP 139)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2007

9_ NETO, Vitalino Pereira dos santos. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2007. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2007. (DVD0984). Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.

10_ Dedé, Antônio de. Entrevista concedida a Daniel Reis no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Rio de Janeiro, 2010.

11_ Trecho extraído do vídeo Efigênia e seus brinquedos de reciclados, de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNDlmpsKlnc>. Acesso em 10 de janeiro de 2024.



Antônio de Dedé
[Antônio Alves dos Santos]. Lagoa da Canoa, AL (SAP 164)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010

Efigênia Rolim.
Curitiba, PR (SAP 132)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2004



Corrida de cavalos com jockeys nº5, Manoel Correia do Nascimento.
Rio de Janeiro, RJ (SAP 174)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2012

Vitalino Neto na reserva técnica do Museu de Folclore

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2007



Efigênia é um exemplo entre artistas populares que fazem do reuso matéria-prima para a sua criação. Em sua narrativa o seu próprio corpo se confunde com a sua arte. Ela se recicla, se reinventa e se transforma à medida que o faz com o mundo ao seu redor.

A dimensão sustentável é um elemento presente nas artes populares em diversos âmbitos. Como nos contou Gercina Oliveira, tecelã e fiandeira de Sagarana/MG: “Aquilo que o povo está jogando fora para nós tem um grande valor”.¹² Gercina afirma que, para não agredir a natureza, utilizam as cores naturais obtidas na serragem de madeiras de árvores que encontram caídas pelo cerrado. “Nós chamamos estas cores aqui de cores do cerrado, por que cores do cerrado? São cores naturais, cores da madeira, são cores da natureza.”¹³

Exemplos como Gercina se multiplicam país a fora com seus distintos sotaques. No Pará, os carimbozeiros produzem seus instrumentos musicais a partir do que encontram pelo caminho – pedaços de outros instrumentos, tubos de PVC, latas, painéis. Em Pelotas, as redes de pesca já sem uso se transformam em sofisticados adereços. No Rio de Janeiro, Chiquinho da Sucata nos conta como caminha pelos ferros-velhos imaginando formas lúdicas e oníricas a partir de peças de sucatas:

*Aqui, uma engrenagem de bicicleta, corrente de moto, aqui uma bobina de carro eletrônico, uma bobina de cabo de vela, manilha, calço de balança de carro. Voltando aqui, uma válvula, parafuso, um induzido de furadeira, uma vela de automóvel, uma mola de freio de caminhão. Aqui tem um pedacinho de coisa que foi achado. É importante você ver que não há modelação de peça. Essa peça é feita de acordo com a peça que a gente acha, a gente dá forma ao trabalho. E todas elas têm movimento. Não é aquela peça rígida, aquela peça totalmente soldada. Então, se tem esse cuidado de fazer alguma coisa que se movimenta. Uma arte criada através do lixo, do nada e faz uma peça, uma forma atraente, as pessoas gostam.*¹⁴

Chapéu produzido a partir de redes de pesca pelas artesãs de Lagoa dos Patos, RS (SAP 184)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2013



Dona Gercina de Oliveira, Sagarana, MG (SAP 162)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010

Aginaldo Vasconcelos mostrando instrumentos feitos a partir de PVC e outros materiais reciclados. Marajó, PA (SAP 198)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2019



12_ OLIVEIRA, Gercina, Marina. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2011. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2011. (DVD-1402). Rio de Janeiro, CNFCP, 2011.

13_ Idem.

14_ MARQUES, Francisco. (Chiquinho da Sucata). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Entrevistadores: Daniel Reis e Maria Gripp. (DVD1660). Rio de Janeiro, CNFCP, 2018.



Chiquinho da Sucata [Francisco de Assis Marques] e sua escultura de motocicleta a partir de sucata e caminhando pelo ferro-velho. Cabo Frio, RJ (SAP 198)

FOTOS: MARIA GRIPP/CNFCP, 2018

Em alguns casos o trabalho dos artistas populares envolve ações de manejo e/ou cultivo dos recursos naturais que lhes servem de matéria-prima. Na Ilha do Ferro/AL, Petrônio e seu filho Yang fazem o replantio de árvores nativas da região, segundo afirma, como uma forma de compensar aquilo que retira da natureza e pensar um caminho existencial mais responsável com o ambiente.¹⁵ No Pará, mestre Lucas do carimbó plantou seu pé de maraca, alusão à cuieira que cultiva em seu quintal para colher a matéria-prima de construção de suas maracas.¹⁶ Além destes, mencione-se os programas de manejo e uso sustentável da madeira envolvidos na produção da viola de cocho pantaneira ou das rabeças caiçaras. Ou, as formas de uso e extração do barro que obedecem a sistemas cosmológicos locais como as ceramistas de Maruanum no Amapá.

A dimensão sustentável é presente também no âmbito financeiro. Há um considerável número de famílias que se mantêm a partir das atividades ligadas às artes populares. Como parte das chamadas indústrias criativas, movimentam fatia considerável do PIB nacional, mesmo que muitas das vezes encontrem desafios quase intransponíveis para a comercialização de suas obras. Ainda assim, no Jalapão, região com baixos índices econômicos e sociais, o capim dourado tornou-se, além de símbolo identitário, fonte de geração de renda após investimento de distintas instituições do Estado voltadas à otimização da produção e venda do produto e do trabalho comunitário e coletivo. Em Muquém/AL, Dona Irinéia afirma:

*Aí eu descobri essa arte e graças a Deus foi uma vitória pra mim, né? Porque me ajuda, ajuda a família e depois que eu descobri essa arte e que o governo tomou conhecimento, me passou para o patrimônio vivo, aí graças a Deus melhorou a vida pra mim. Não quero mais me lembrar do que eu já passei.*¹⁷

Não obstante, são frequentes os relatos sobre o escasseamento de matérias-primas em função de

Agripino Soares.
Corumbá, MS (SAP 43)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2008

**Tecelagem de buriti e
embalagens recicladas.**
Cocos, BA (SAP 141)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2007



15_ ANJOS, José
Petrônio Farias.
(Petrônio). Depoimento
concedido no âmbito do
Programa Sala do Artista
Popular. Entrevistador:
Daniel Reis. (Arquivo
Mp4). Rio de Janeiro,
CNFCP, 2023.

16_ BRAGANÇA,
Lucas. (Mestre Lucas).
Depoimento concedido
no âmbito do Programa
Sala do Artista Popular.
Entrevistador: Paula
Zanardi. (Arquivo Mp4).
Rio de Janeiro, CNFCP,
2019.

17_ SILVA, Irinéia Nunes
da. (Dona Irinéia).
Depoimento concedido
no âmbito do Programa
Sala do Artista Popular.
Entrevistador: Daniel
Reis. (Arquivo Wav) Rio
de Janeiro, CNFCP, 2015.





megaempreendimentos e transformações ambientais como o esgotamento do barreiro, a dificuldade em obter a madeira, a matéria-prima do corante natural, as mudanças climáticas que alteram períodos de seca e cheia e que influem sobre processos de extração de matéria orgânica. Os impactos ambientais são sentidos de forma direta no campo das artes populares e urgem reflexões e ações mitigadoras.

Acrescente-se também questões que vão desde as dificuldades de acesso e transporte até a rede de atravessadores que fazem com que o valor do objeto pago ao autor seja, por vezes, ínfimo, e o preço final, comercializado em feiras e galerias, seja consideravelmente mais alto. Movimentos como o do comércio justo somado às ações de formação e orientação de artistas populares sobre questões afeitas ao valor de mercado e às formas como este opera têm sido fundamentais para atenuar esses impactos. E somam-se a alguns esforços de políticas públicas que visam salvaguardar não apenas valores simbólicos, mas também otimizar a dimensão econômica e financeira por trás das artes populares.



Esculturas de Dona Irinéia [Irinéia Rosa Nunes da Silva]. Muquém, AL (SAP 183)
FOTO: DANIEL REIS/CNFCP, 2012

Manoel Vitalino. Alto do Moura, Caruaru, PE (SAP 09)

Manoel Vitalino e sua família trabalhando com barro. Alto do Moura, Caruaru, PE (SAP 09)
FOTOS: JOSENILDO FREIRE, 1983

A luta por uma valorização justa é um desafio permanente neste campo, como nos ensinam dois relatos da Família Vitalino. Em matéria do Jornal do Brasil, de 30 de junho de 1968, Severino Vitalino relatava a falta de interesse em trabalhar com a Artene, instituição subsidiária da Sudene, e afirmava: “a Cooperativa compra as peças muito baratas, e a gente cobra caro. Foi a nossa família que fundou essa arte – explica Severino”.¹⁸ Já nos anos 1980 a questão se mostra com outros contornos, como dito por Manoel Vitalino:

Eu também estou lutando é para que a arte não encareça tanto. Eu não vejo condições da arte, do artesanato brasileiro, da nossa cultura popular, a nossa arte do barro encarecer tanto, porque fica sem condições. Tira a condição do povo e do artista.¹⁹

A Família Vitalino revela ao longo do tempo uma preocupação entre uma precificação justa de seu trabalho e o acesso ao mesmo. O debate segue atual considerando o já citado crescente interesse por essas expressões culturais e a complexificação das relações que envolvem sua comercialização. Nota-se tanto a valorização de obras e artistas quanto o aprofundamento do fosso entre seu poder de barganha e o valor final de suas obras. Apesar disso, destaca-se o compromisso maior, para além do mercadológico, como afirma Manoel Vitalino:

Eu tô bem. O povo gosta do meu trabalho, do trabalho da família. Eu faço o trabalho de relações públicas, tenho um compromisso com o povo de continuar como meu pai, que sempre dizia à família que se dedicasse à arte, já que não tinha estudado pra atender os doutores que vão procurar vocês futuramente. Ele chegou a dizer isso à gente.²⁰

A fala de Manoel Vitalino chama atenção para um dado recorrente no campo das artes populares que é a produção em núcleos familiares

18_Recortes disponíveis na Hemeroteca digital do CNFCP: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/docmulti.aspx?bib=Hemeroteca&pesq=artene>
<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/docmulti.aspx?bib=Hemeroteca&pesq=artene>. Palavras. Palavras de busca: “Artene” e “Sudene”.

19_SANTOS, Manoel Vitalino Pereira. (Manoel Vitalino). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. (CDO973) Rio de Janeiro, CNFCP, 1983.

20_Idem.

que se perpetuam geracionalmente. Família Vitalino, Família Izabel Mendes da Cunha, Família Julião, Família Louco são alguns dos vários exemplos disseminados país a fora e que espelham modos de fazer, partilhar e experienciar saberes no âmbito doméstico. A família Antônio de Dedé, por exemplo, ainda mantém a casa do patriarca como espaço de referência para produção das esculturas mesmo após os filhos saírem de casa e do falecimento do pai em 2016. Como conta Antônio José, um dos filhos: “a nossa tradição lá é bem simples. Somos uma família e toda a família trabalha”.²¹

No entanto, nota-se que, a despeito do núcleo familiar, cada artífice possui um trabalho autoral, próprio, seja na forma de delinear os traços, ponto e entalhe de sua obra, ou no repertório de formas que materializa. Ao longo das visitas ao acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP), por exemplo, é recorrente que artesãos identifiquem traços e paletas de cores, repertório de cada membro de seu núcleo familiar e/ou comunitário. Elementos sutis que escapam a olhos que não alcançam aquela profundidade de conhecimento, mas que denotam um jogo complexo entre pertencimento a um território e contexto e dimensão individual subjetiva. Louco Filho, por exemplo, nos conta sobre a criação de seu estilo em contraposição ao de seu pai:

quando eu comecei eu tinha a mesma forma do Louco. Aí eu mudei porque achei que tinha que ter um estilo diferente do dele. O Louco usa o cabelo de escama. Eu coloco mais o cabelo riscado no coxivil. Eu dou um jeito diferente na peça. O Louco faz o olho todo no formão, ele cava bastante e o olho sai, feito uma bola. Já o meu é diferente. Eu tiro bastante a sobrancelha e os cílios. O Louco usa aquele nariz um pouco reto, bastante cavado nas laterais. Ele não deixa as faces colar com o nariz. Eu faço o nariz mais curvo. (Louco Filho, apud LIMA, 1988, p. 13)

21_SANTOS, Antônio José dos (Antônio José). Fala durante o Encontro de Artesãos, 2011. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2011. (DVD-1402). Rio de Janeiro, CNFCP, 2011.



Família Antônio de Dedé
[Antônio Alves dos Santos]. Lagoa da Canoa, AL (SAP 164)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2010

Louco Filho
[Celestino Gama da Silva]. Cachoeira, BA (SAP 44)

FOTO: DÉCIO DANIEL/CNFCP, 1986



Só ou em família, a fazer e a se reinventar, são recorrentes narrativas sobre processos de aprendizagem associados a uma mescla que vem de uma herança familiar e formas de aprendizado calcadas na vivência e experimentação. Maria Rebouças, ceramista de Coqueiros, BA, por exemplo, nos diz sobre formas de aprendizado calcadas na experiência, no âmbito familiar, e que se perpetuam ao longo do tempo: “aqui não tem muito essa coisa de ensinar, a gente senta, fica olhando e vai fazendo umas pecinhas” (apud Lima, 2011). Uma transmissão hereditária, completa, que passou de bisavó, para avó; de avó para mãe; e de mãe para filha.

As formas de aprendizado sempre foram tema frequente nas artes populares. Tidos como autodidatas, alheios a uma formação acadêmica, formal, muitos artesãos descrevem tais processos oscilando entre dádiva, trabalho e experiência. Nilberto, por exemplo, ressalta o seu olhar atento sobre as garrafas de areia em Majorlândia: “Eu aprendi olhando aqueles que já faziam há muito tempo e, por curiosidade, comecei a tentar”.²² Maritônio, por sua vez, nos atenta para os imponderáveis da vida: “a necessidade é quem manda. A mesma sensibilidade que eu tenho pra esculpir eu tenho pra fazer minhas ferramentas” (apud Zaluar, 2009). Antônio de Dedé costumava dizer que: “aprendi na visão e fui modificando”.²³ No caso de Adalton, é dito ter sido obra do acaso.

A descoberta foi um pouco ao acaso. Aposentado em 1964, Adalton comprou uma Kombi e fazia fretes. Certo dia, conversando no boteco, comentou com os amigos presentes que precisava saber qual o barro adequado para seus trabalhos, pois a habilidade de modelar ele já possuía. Um ceramista português – seu Júlio – ensinou-lhe então que o “barro gordo”, próprio para modelar, podia ser comprado nas cerâmicas de Niterói.

A partir de então passou a ocupar todo o seu tempo com a cerâmica, aperfeiçoando constantemente sua técnica, aprendendo a tornar-se



Maritônio Souza Portela em seu ateliê. Nova Iguaçu, RJ (SAP 149)
FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA /CNFCP, 2009

senhor do barro e a tratá-lo de diferentes maneiras. (Travassos, 1985, p. 3)

Noutros casos o aprendizado está associado a um processo de autodescoberta, como relata Carlos Santal: “A arte pra mim, descoberta espontaneamente e aprendida comigo mesmo, é como uma parte do corpo da gente, como se fosse um filho. Eu tenho muito cuidado, muito zelo com um trabalho meu. Eu sinto saudade das telas que já vendi.” (Santal, apud Segala, 1987, p. 24)

Do aprendizado à transmissão também proliferam relatos sobre a importância de repassar saberes, em dar continuidade a determinados legados individuais, familiares e/ou comunitários, como conta a cuieira Lélia Maduro, em Santarém/PA: “Com a descoberta do que nós somos, é muito importante, porque nós não vamos guardar só conosco, nós vamos transmitir porque tem tantas pessoas que cuidam em cuias.” (Maduro, apud Gonçalves, 2003, p. 29). Já Manoel Vitalino complementa dizendo de sua preocupação em criar um espaço dedicado à questão:

Minha luta é para criar o Centro de Artes Mestre Vitalino, no Alto do Moura, para dar um incentivo aos jovens, àqueles que não participam da arte ou que não têm condições, a casa não oferece condições. Abrir uma sala para a criança que quer participar – ela vai lá, vai ter barro, forno, entendeu?

Amanhã ou depois, um dos meus quatro filhos que tiver a ideia de continuar a arte que foi do avô e do pai não diga assim – não, ninguém se movimentou, ninguém fez nada, eu tô sem apoio, não tenho condições –; porque eles estão estudando, estão se preparando, e pode eles se sentirem sem apoio e partir para outra, e eu acho que a arte é tão importante que ela não deve morrer. O artista passa e a arte fica. Meu pai já foi, eu tô aqui, e a arte dele continua. Nós tamo com quase 80 artesãos,

22_SILVA, Nilberto de Freitas. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2011. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2011. (DVD-1402). Rio de Janeiro, Arquivo do CNFCP, 2011.

23_SANTOS, Antônio Alves dos (Antônio de Dedé). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Entrevistador: Daniel Reis. (Arquivo mp4). Rio de Janeiro, CNFCP, 2010.



*incluindo toda a família e tantos outros que seguiram a arte, e eu acho que é hora de se fazer alguma coisa enquanto é tempo.*²⁴

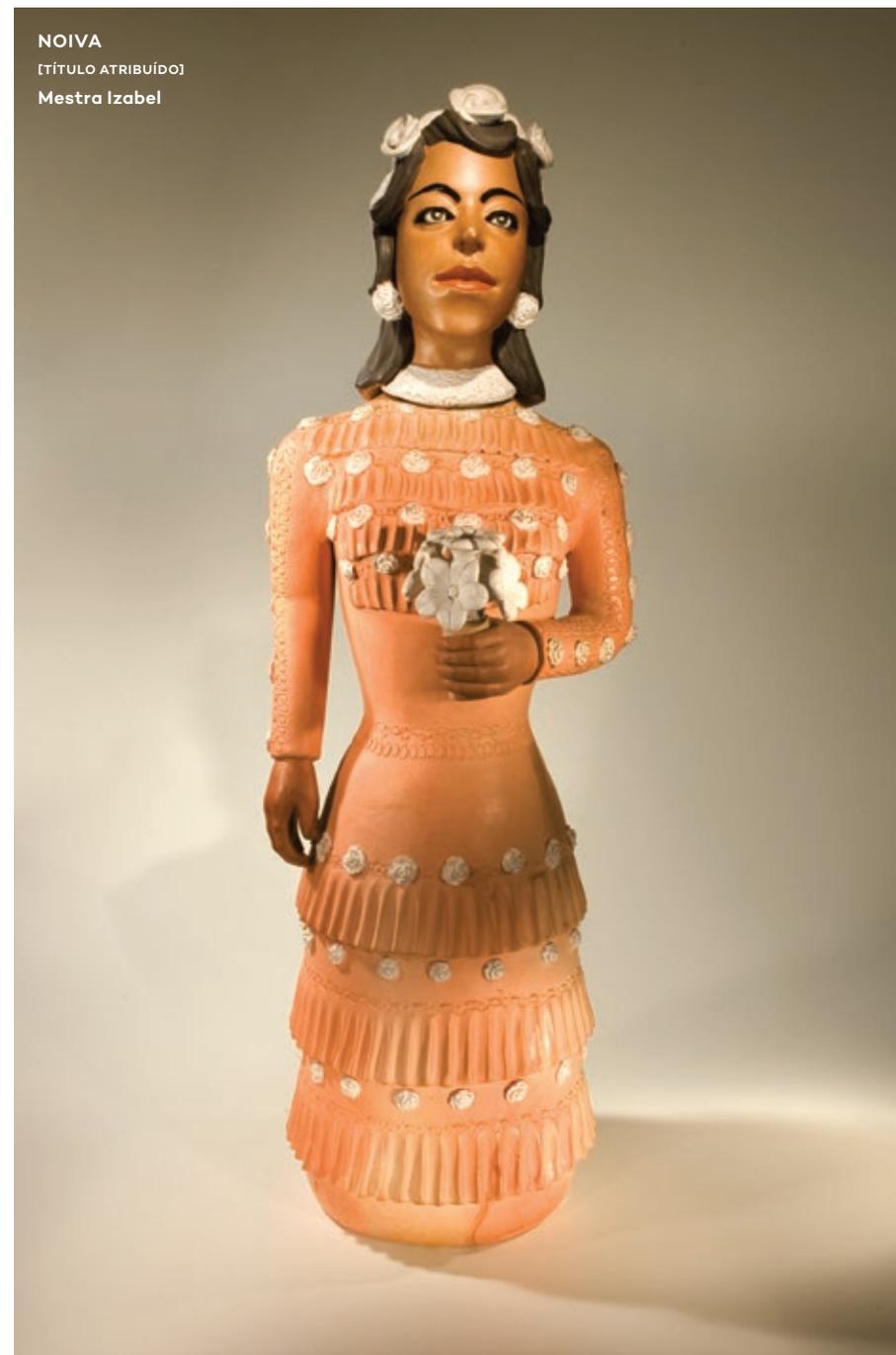
A arte do barro em Caruaru segue sua trajetória com vitalidade única e tornou-se um marco local e nacional. Exemplo categórico sobre o que afirma Nestor Canclini (1998) ao analisar a presença da cultura popular no mundo moderno. O autor sugere preocupar-se menos com o que supostamente se extingue, do que com o que potencialmente se transforma. O artesanato (e a arte popular), argumenta, segue se adaptando. Se apropriou e foi apropriado pela sociedade moderna, de possibilidade de trabalho até elaboradas construções simbólicas e identitárias de determinados locais. Hoje é parte de intrincadas redes, trocas e significados cujos valores a ele atribuídos mudam à medida que circula entre os contextos em que é produzido e exibido ou consumido.

Casa Museu Mestre Vitalino. Alto do Moura, Caruaru, PE

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2007

24_SANTOS, Manoel Vitalino Pereira. (Manoel VITALINO). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. (CD0973) Rio de Janeiro, CNFCP, 1983.

NOIVA
[TÍTULO ATRIBUÍDO]
Mestra Izabel



O PROGRAMA SALA DO ARTISTA POPULAR

O Programa Sala do Artista Popular (SAP), do CNFCP, foi criado em 1983, com o objetivo de documentar, difundir e fomentar as artes populares e o dito artesanato de cunho tradicional brasileiros, como posto no início deste texto. É pioneiro em sua abordagem no país valorizando aspectos como a autoria, subjetividade, simbolismos, e trazendo o protagonismo aos autores de obras ainda hoje pouco (re)conhecidas.

A SAP é um programa institucional que compreende várias ações que têm como ponto de partida a parceria e anuência dos artífices envolvidos. É um caleidoscópico que contempla a pesquisa e registros de campo, a articulação com instituições e agentes locais, o fomento pela via da comercialização justa, a promoção do diálogo entre os próprios artesãos, a realização de exposições acompanhadas de catálogo que documentam as suas mais de 200 edições já realizadas até o momento.

A cada edição corresponde o trabalho de um indivíduo ou comunidade que produz objetos singulares, portadores de suas histórias e, não raro, de gerações que os antecederam. Espelho de suas experiências, suas relações com o lugar e suas formas de ver e materializar o mundo. No texto de abertura do primeiro catálogo da SAP, Lélia Coelho Frota (que na altura assinava Lélia Gontijo Soares) afirma:

Tal iniciativa vem atender às diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC [Ministério da Educação e Cultura], no tocante à valorização dos bens culturais não consagrados, bem como da proteção do produto cultural brasileiro através do apoio àqueles rituais e formas de representação – artesanal, musical, teatral e/ou outras que

Abertura da primeira edição da SAP: "Jota Rodrigues: folhetos, romance, literatura de cordel". Rio de Janeiro, RJ, 1983 (SAP 01)

FOTO: LUIZ ALBERTO FREITAS, 1983

Abertura da exposição "Arte em madeira: escultores de Divinópolis, MG". Rio de Janeiro, RJ, 1986 (SAP 22)

FOTO: MARINA DE MELLO E SOUZA/CNFCP, 1986





Artesãos do capim dourado. Mumbuca, Jalapão, TO (SAP 145)

Mestre Cunha [José Francisco Cunha Filho]. Jaboatão dos Guararapes, PE (SAP 172)

Francisco Graciano em seu ateliê. Barro Santo, CE (SAP 190)
FOTOS: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2017



procedam da experiência coletiva de um grupo pertencente a uma região ou segmento social definido, desde que esteja aí evidenciado um caráter eminentemente popular. (Soares, 1983, p.1)

Ainda, segundo a autora, o programa estava em acordo com as recomendações da Carta do Folclore Brasileiro (IBECC, 1951)²⁵ ao proceder na documentação e implementação de ações diretas e indiretas nas comunidades rurais e urbanas em que se encontram os saberes populares. A SAP se alinhava também, segundo Lélia Gontijo, com a perspectiva trazida por Aloísio Magalhães de pensar as culturas populares enquanto bens culturais passíveis de serem promotores do desenvolvimento cultural e econômico a partir do incremento de políticas públicas de cultura (Magalhães, 1985). A essência dessa proposta mantém-se ainda hoje, como se nota no atual texto de abertura dos catálogos da série, ao afirmar que o programa:

[...] tem por objetivo constituir-se como espaço para difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares. Nela, os artistas expõem seus trabalhos, estipulando livremente o preço e explicando as técnicas envolvidas na confecção. (CNFCP, 2018)

Com o passar dos anos, a SAP tornou-se referência para o campo das artes populares. Abriu portas para inúmeros artistas, possibilitando o reconhecimento material e simbólico, inspirou ações semelhantes país afora, tornou-se tema de reflexões acadêmicas (Simão, 1998; Baía, 2008; Pougy, 2011; Mendes, 2016; Reis, 2018; Gripp, 2019) e estabeleceu pontes de diálogo com diversas outras políticas públicas de cultura, como a de patrimônio imaterial, e aquelas voltadas ao artesanato e reconhecimento de marcas coletivas.

25_A Carta do Folclore Brasileiro foi publicada em 1951, em decorrência do 1º Congresso Brasileiro de Folclore. Seu objetivo era o de apontar diretrizes para ações de estudo, fomento e salvaguarda no campo do folclore e das culturas populares.

O programa ultrapassa seus 40 anos de duração mantendo a essência de sua proposta. Teve papel relevante na construção de uma história da arte popular brasileira e segue seu caminho derubando fronteiras nos campos de arte e cultura. A trajetória do programa cristalizou também uma forma de o fazer que pode ser pensada hoje como um processo análogo a um ritual. Envolve um conjunto de diversas e emaranhadas etapas que buscam conjugar os tempos da burocracia estatal com o tempo do saber/fazer dos artistas.

O primeiro passo para a realização de uma edição do Programa SAP é estabelecer um cronograma. Anualmente são realizadas cerca de seis a oito edições e, para tanto, a instituição acolhe propostas de qualquer indivíduo ou instituição em fluxo contínuo. O processo de seleção envolve critérios como: ser obra de arte popular e/ou artesanato tradicional; conjugar iniciativas individuais e de grupos; contemplar uma distribuição geográfica que atenda o maior número de regiões do país.

Definido um calendário, procura-se construir as redes de parceiros necessárias para a produção da SAP. Reafirma-se o compromisso com os artistas ou comunidades envolvidas e busca-se o diálogo com instituições locais e nacionais. Essas parcerias são fundamentais para otimizar os trabalhos e consolidar o diálogo do artífice com espaços institucionais em seu território de modo a proporcionar maior autonomia para a produção e difusão de seu trabalho, minimizando intermediários.

A pesquisa de campo é realizada por uma equipe básica composta por um pesquisador e um fotógrafo num período médio de cinco dias. Reconhece-se a necessidade de uma estadia maior para o levantamento de dados e a construção, de forma mais sólida, de uma cumplicidade com os artesãos e as redes de instituições envolvidas no processo. No entanto, as restrições orçamentárias e burocracias de Estado limitam uma pesquisa mais ampla. Em campo, procura-se documentar o processo de trabalho, a biografia dos artistas e o local em que vivem, além das conversas com instituições parceiras.



Documentação para a SAP 198: “Pau, corda, cores e (re)invenções: instrumentos e artesanatos do carimbó”. Ensaio de carimbó no Cruzeiroinho; Elieser Brandão e Raimundo Ribeiro encourando curimbó; entrevista com José Ronaldo Santos. Marajó, PA

FOTOS: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2019



Montagem de exposição para a SAP 17: "Artesãos de Paraty"

FOTO: RICARDO FUNARI/CNFCP, 1985

Detalhe da exposição "Saberes e fazeres quilombolas no Maciço da Pedra Branca". Rio de Janeiro, RJ (SAP 204)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2023



Esse material é depositado no arquivo institucional e fica disponível para consulta, respeitando as disposições legais, sendo cada vez mais presente a preocupação com o desenvolvimento de ações devolutivas desses materiais aos artesãos.

A etapa seguinte é a produção de uma exposição com catálogo e venda de produtos. São os artistas que definem que objetos serão enviados, bem como os preços com que serão vendidos. Tal seleção envolve diálogo entre o gosto de seus produtores e questões imponderáveis, como a sazonalidade e a temporalidade da produção. A museografia do espaço, por sua vez, é pensada por técnicos do CNFCP após o recebimento das peças. Procura-se criar uma ambientação que conjugue as características estéticas e etnográficas do objeto, o seu autor e o seu contexto, por meio de iluminação, imagens e texto. Os objetos são expostos, salvo raras exceções, sem vitrines, como uma forma de tentar aproximá-los do público. Um recurso que tem sido frequentemente utilizado é a exibição contínua, na sala de exposição, de um vídeo sobre o(s) artista(s), editado a partir de registros de campo. Além disso, sempre que possível, procura-se itinerar a exposição para a cidade onde vive o artista, o que tem sido uma estratégia eficaz para o seu reconhecimento e articulação local.

O catálogo busca apresentar uma biografia dos artistas e suas obras com uma estética visual e estilo de texto que se tornaram bastante característicos com o passar do tempo. É distribuído gratuitamente na abertura da mostra e fica disponível on-line no site institucional. Parte da tiragem é ofertada aos artistas e parceiros institucionais que participaram da produção daquela edição do programa.

Nos dias em torno da data de inauguração, os artistas são convidados para uma agenda de atividades predefinidas pelo Programa. Em geral, são cerca de três dias que se estendem da véspera ao dia seguinte da inauguração da exposição. Também por razões logísticas e burocráticas, ainda não é possível ter os artistas por mais tempo e incorporá-los, por exemplo, no processo de montagem da exposição. No tempo em que permanecem no Rio de



Ponto de comercialização da SAP

Roda de conversa do Encontro de Artesãos de 2016

FOTOS: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2016

Janeiro, no entanto, procura-se fazer uma imersão no universo dos museus e instituições culturais com eles. O objetivo é apresentar-lhes questões como as etapas do tratamento museológico de objetos dos quais são autores, a importância desses acervos, o processo de comercialização de suas peças.

As visitas com os artistas pelas reservas técnicas do MFEC têm se revelado proveitosas, possibilitando-lhes o contato com peças de outros artistas que trabalham com materiais ou técnicas parecidas, bem como artefatos inteiramente diferentes, mas que lhes despertam interesse e curiosidade. Isto significa um passo no sentido de melhor compreender as suas próprias produções enquanto parte desse universo de bens culturais denominados arte e culturas populares. Para o Museu, em específico, têm sido uma experiência frutífera pelas situações em que, além do aprendizado e da troca de experiências com esses indivíduos, muitas vezes se reconhecem peças no acervo das quais pouco se sabia, ajudando na identificação e correção de informações sobre elas.

Do ponto de vista econômico, a SAP possibilita a comercialização das obras enviadas pelos artistas abrindo um canal de venda sem intermediários. O programa conta com um espaço de comercialização permanente voltado exclusivamente para aqueles que participaram da SAP. O Programa financia a primeira remessa de objetos e, na medida do possível, auxilia os artistas no envio de novas peças ao longo do tempo. O valor dos objetos é definido pelos seus autores e após as vendas lhes é repassado diretamente.²⁶ Ao longo do tempo, o espaço de comercialização da SAP tornou-se, para além de um ponto de venda, um espaço de diálogo permanente com os artistas por meio das remessas de objetos, prestação de conta e acompanhamento de suas respectivas produções.

Além desse ciclo de trabalho, foi criado, em 2007, o Encontro de Artesãos, com o objetivo de ser um espaço que, ao longo de uma semana, possibilite aos artistas trocarem experiências entre si e discutirem sobre temas relacionados à arte que

26_Para a manutenção do espaço é acrescido um percentual sobre o valor definido pelos artistas. Esse procedimento é informado e acordado previamente.



produzem. Até o momento, foram realizadas cinco edições do Encontro²⁷ com uma programação inclui também visitas a museus, feiras e galerias de arte popular no Rio de Janeiro, tendo se revelado uma experiência frutífera, desencadeando novas redes de contato entre os artesãos.

Por meio dos relatos e interações ocorridas nos Encontros de Artesãos, pode-se perceber, por exemplo, qual o impacto da SAP na vida e obra das pessoas. Observa-se, nos depoimentos dos artistas, que o Programa tem ajudado no melhor entendimento sobre a importância e o valor simbólico daquilo que produzem. São recorrentes as falas ressaltando a importância de ter passado pela SAP como uma espécie de rito de passagem para um processo de superação de estigmas e de legitimação de indivíduos que produzem determinado tipo de bens culturais que, em geral, ficam à margem dos consagrados mundos de arte (Becker, 2010). Benedita Lima, figureira de Taubaté, SP, disse que: “Ter peças no Museu do Folclore é como um selo de qualidade”²⁸. Já Núbia Alírio, bonequeira de Boa Esperança, PB, afirma:

Encontro de Artesãos de 2018

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2018

27_ As edições foram realizadas nos anos de 2007, 2011, 2012, 2013 e 2017.

28_ Fala durante o Encontro de Artesãos, 2007. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2007. (DVD0984). Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.

29_ ALÍRIO, Núbia Cristina. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2007. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2007. (DVD0984). Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.

30_ RAMOS, Elita. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2016. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2016. (DVD-1402). Rio de Janeiro, CNFCP, 2016.

Aqui na exposição, a gente começou a ver que o trabalho da gente tinha muito valor. A gente mesmo da associação dizia – para que serve isso? Eu acho que isso não serve para nada não. E depois que elas vieram para essa feira aqui, uma turma da gente, que viu que as pessoas davam muito valor ao trabalho da gente. As pessoas vinham comprar e achavam lindo. E olha que, naquela época, nem estava tão bem feito.²⁹

A SAP, nesse sentido, pode ser entendida como uma ação voltada para a democratização de culturas e saberes. Há um esforço institucional em criar zonas de contato em diferentes frentes. Contatos de artistas populares com o universo das instituições de cultura; com instituições governamentais e não governamentais de diferentes esferas; com o público que consome suas obras; e com outros artistas populares. O programa tem se caracterizado, dessa forma, por tentar colocar em circulação e contato diferentes olhares e conhecimentos, e propiciar aos atores centrais desse processo melhores condições de caminharem com mais autonomia nos mercados de arte e cultura. Como indica o relato da rendeira Elita Ramos, de Florianópolis:

O nosso trabalho ficou esquecido por vinte anos, e só começou a caminhar depois que participamos de um projeto do museu. Ele começou a ser divulgado, não só para o Brasil, mas para o mundo. O prefeito ficou até com vergonha. De tanto a gente batalhar e falar que o nosso trabalho era valorizado aqui no museu, a gente ganhou esse espaço da prefeitura.³⁰

Além de terem os objetos que produzem circulando em raio muito mais amplo a partir da divulgação promovida pelo Programa, os artesãos indicaram também outras façanhas que realizaram a partir da SAP: sair pela primeira vez de sua comunidade e percorrer longas distâncias e fronteiras, lidar com burocracias, negociar com diferentes ins-



Renda de Raposa, MA
(SAP 182)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA
DA COSTA/CNFCP, 2010

tâncias, frequentar espaços imponentes como museus, feiras e instituições de cultura, trabalhar fora de casa, representar um grupo, exercer liderança, gerar renda de forma regular para as suas famílias. São muitos os desafios e façanhas descritos. E, sobretudo, o desejo de superação, como indica Leonor dos Santos, ceramista de Barra/BA: “Se a gente não enfrentar as dificuldades, a gente não trabalha.”³¹

A experiência de contato com pares nas edições do Encontro de Artesãos tem sido uma ação também importante para fortalecimento da autoestima, reconhecimento da importância do que produzem, o sentimento de serem capazes de superar as adversidades que surgem, como os relatos da tecelã Renilda dos Santos, de Poço Verde/SE, e Vitalino Neto, respectivamente:

*Se você olhar nesse grupo, as dificuldades são as mesmas de quem vive do artesanato. É muito importante estar aqui aprendendo com todos, vendo o que todos passam, para não ficarmos imobilizados, vitimizados, achando que é impossível, que a nossa vida é difícil e a gente não consegue.*³²

*Nós trabalhamos em segmentos diferentes, mas somos todos artesãos. Nós fazemos parte da história desse país, independente do segmento que a gente atue. Por isso eu peço que a gente leve em frente o compromisso de ajudar uns aos outros (...).*³³

De um modo geral, ao longo de sua história, a SAP consolidou um espaço de encontros e trocas de saberes. A sua continuidade e a ressonância que conquistou entre distintos setores apontam um caminho viável para o desenvolvimento de políticas públicas de cultura cujo intuito seja a democratização, visibilidade e circulação das chamadas artes populares e dos sujeitos que as produzem.

O Programa construiu também uma história da arte popular brasileira da segunda metade do séc. 20, sanando uma lacuna fundamental nos estudos

31_ SANTOS, Leonor. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2016. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2016. (DVD-1402). Rio de Janeiro, CNFCP, 2016.

32_ SANTOS, Renilda. Encontro de Artesãos (2016). DVD 1574. CNFCP. Rio de Janeiro.

33_ NETO, Vitalino Pereira dos Santos. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2007. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2007. (DVD0984). Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.



Carta ilustrada de Waldomiro de Deus para Lélia Coelho Frota por ocasião do lançamento de seu livro *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*, em 2005
FOTO: ARQUIVO CNFCP/IPHAN

Getúlio Damado em seu ateliê. Rio de Janeiro, RJ (SAP 84)

FOTO: FRANCISCO MOREIRA DA COSTA/CNFCP, 2000



sobre o campo. Se a historiografia da consagrada arte brasileira conta com considerável bibliografia produzida, o mesmo não ocorre com os chamados grupos minoritários, subalternos ou considerados à margem de um sistema ocidental de arte e cultura (Clifford, 1994). É fato que há obras que são referência na matéria somadas a um número crescente de trabalhos acadêmicos sendo produzidos (Ribeiro, 1959; Frota, 1978; Coimbra, Martins e Duarte, 1980; Lima, 1998). No entanto, a coleção dos catálogos produzidos pela SAP adensa a discussão sob um ponto de vista específico, prenunciado por Lélia Coelho Frota em seu *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*:

Desde que publiquei Mitopoética de nove artistas brasileiros (1975), que enfocava pela primeira vez a vida e o trabalho de indivíduos criadores procedentes de camadas pobres, tive a preocupação permanente de aproximar estética e antropologia, e de contextualizar social e historicamente uma produção que até então era apresentada como anônima, anedótica, estática e, acima de tudo, sem conceito. Os artistas que participaram desse livro encontram amplo espaço para não apenas relatar sua história de vida, como para discorrer sobre a sua produção simbólica. (Frota, 2005, p. 16)

A SAP produziu também uma visão etnográfica específica sobre o campo. Consolidou uma maneira própria de fazer etnografia, voltada para políticas públicas de cultura, em que um conjunto de temas e questões são indispensáveis. Em qualquer de suas edições. Boa parte dos considerados hoje principais nomes, estilos, locais e suas respectivas visões de mundo passaram pelo Programa ao longo do tempo. A história de vida, o contexto e o lugar em que o artista habita, as técnicas e matérias-primas utilizadas no processo de construção, eventuais ritos e performances que envolvem esses objetos constituem um conjunto de questões característi-

cas abordadas no Programa. Trata-se de uma antropologia dos objetos que visa a apresentar modos de saber-fazer e a importância simbólica desses bens culturais para um público amplo. Por meio de potes, rendas, esculturas, procura dar voz para que as pessoas contem suas histórias (Gonçalves, 2007; Hoskins, 1998; Kopytoff, 1986). Como afirma Marylia Dias, técnica responsável pela gestão do espaço de comercialização ao longo de muitos anos: “Eu converso com todo mundo através da peça e acho isso maravilhoso”³⁴, ao referir-se à possibilidade de acompanhar por meio do material as mudanças e permanências do trabalho de cada um.

Nos catálogos podem ser lidos também alguns dos nomes de pesquisadores considerados referência neste campo. Ricardo Gomes Lima,³⁵ por exemplo, assina a pesquisa de 27 edições do Programa, dentre os quais vários realizados na região do Norte de Minas Gerais (Lima, 1998, 2004, 2008). Além disso, produziu uma obra com discussões relevantes sobre o campo das culturas populares, além de sua tese de doutoramento sobre a Cerâmica de Candeal (2012). Guacira Waldeck³⁶ é responsável por 16 edições, dentre as quais vale destacar o trabalho com Hélio Leites e Efigênia Rolim (Waldeck, 2006), Espedito Seleiro (2012) e Francisco Graciano (2017). É também autora da dissertação de mestrado Vitalino como categoria cultural (2002). Maria Laura Cavalcanti³⁷ também realizou duas edições do programa sobre carnaval (1987, 1995) e sua obra é, hoje, indispensável nas discussões sobre a relação entre ritos, festas e as aproximações entre antropologia e folclore. Lygia Segala,³⁸ cujas pesquisas sobre antropologia e imagem e sobre a obra de Marcel Gautherot são de suma importância, realizou três edições (Segala, 1987, 1988, 1999). Beatriz Góis Dantas é autora do catálogo sobre a renda de Divina Pastora (2001) e autora do clássico Vovô nagô e papai branco (1988). Por fim, a própria Lélia Coelho Frota assina a edição 52, sobre a ceramista Maria Lira (1994).

Além disso, o Programa deixa também um lastro documental que servirá, e vem servindo, para no-

34_ DIAS, Marylia. Fala durante o Encontro de Artesãos, 2007. In: CNFCP. Encontro de Artesãos, 2007. (DVD0984). Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.

35_ Antropólogo, professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi durante longa data chefe da Divisão de Pesquisa do CNFCP.

36_ Antropóloga e pesquisadora do CNFCP.

37_ Antropóloga, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisadora do CNFCP na década de 1980.

38_ Antropóloga, professora da Universidade Federal Fluminense. Foi pesquisadora do CNFCP na década de 1980.

vas pesquisas e novas ações e projetos de políticas públicas. Nesse caso, talvez o mais evidente sejam os cruzamentos entre os projetos de patrimonialização dos bens imateriais que muitas vezes lançam mão desses documentos para fundamentar processos de inventários. Entre os bens patrimonializados que já foram contemplados pela SAP, encontram-se as paneleiras de Goiabeiras, instrumentos do fandango caiçara, teatro de mamulengo, bonecas Karajá, viola de cocho, renda irlandesa, cuias de Santarém, para citar alguns exemplos.

Cabe mencionar os desafios enfrentados por museus e instituições de cultura no Brasil na execução de políticas públicas voltadas aos segmentos populares, da compatibilização dos tempos do Estado com o tempo das expressões populares. Trata-se de um desafio permanente trabalhar com um regime burocrático “duro” quando aplicado à realidade de pessoas que, muitas vezes, estão à margem de princípios básicos de cidadania. Uma busca permanente pela sensibilização e flexibilização de estruturas para que sejam mais abrangentes, inclusivas e dialoguem com a multiplicidade sociocultural dos distintos segmentos populacionais do país.

Todavia, não se pode perder de vista que a SAP produziu também silêncios. Inúmeros são os nomes que, por falta de agenda, orçamento, estrutura, incompatibilidade entre o tempo do Estado e da produção artesanal, ou mesmo por não terem sido considerados adequados ao perfil do Programa num dado momento, não foram incluídos. Mencione-se também que apesar da busca por uma divisão equânime de atuação geográfica, nota-se que há uma concentração de trabalhos em determinados estados. Contribuem para isso fatores como períodos de cortes orçamentários, quantidade de demandas recebidas e o fato de que, quanto mais se atua em uma determinada área, maior vai sendo o diálogo e a ressonância do Programa, aumentando assim as demandas daquele local.

O Programa produz silêncios também quanto aos atores que o construíram. É recorrentemente

exaltada a presença fundadora de Lélia Coelho Frota e da SAP como um símbolo da virada antropológica institucional, junto da exposição de 1984. Sua contribuição para o campo das artes populares é inquestionável, tal qual o seu protagonismo para a concepção conceitual da SAP. Sabe-se, no entanto, ter se tratado de um programa construído com o trabalho de vários pesquisadores que passaram pela casa, como Ana Heye, Dinah Magalhães, Elizabeth Travassos, Maria Helena Torres, Maria Laura Cavalcanti, Lygia Segala e Ricardo Gomes Lima, que estiveram em seu processo de implementação e consolidação, assim como tantos outros ao longo de sua trajetória, cuja lista seria exaustiva de apresentar neste texto. Todos têm uma contribuição significativa para a continuidade deste programa.

Ao se configurar como um programa de difusão das artes populares, a SAP, como qualquer ação, explicita que a execução de políticas e visões etnográficas de culturas também são feitas por processos de seleção voluntários e involuntários; produz visibilidades e silêncios; sinaliza os desafios de superação da burocracia estatal para avançar nas estratégias de construção coletiva junto aos protagonistas dessas expressões culturais; de fazer com que as pessoas que produzem esses objetos se apropriem de forma cada vez mais consciente do mundo pelo qual eles circulam e da relevância econômica e simbólica desses processos; de estimular a reflexão contínua sobre os usos e potencialidades do qualificativo “popular” e as teias de significados que envolve; de otimizar, por meio da artes populares, um caminho possível para o exercício pleno do acesso aos direitos culturais, cidadania e acesso ao Estado.

A SAP segue seu caminho dialógico no campo das artes e culturas populares no Brasil enquanto um programa pioneiro e ainda atual deixando um legado e já com um horizonte de desafios para interconectados futuros em um cada vez mais complexo mundo das artes e culturas populares. O mais, como diz Zé do Barro, ceramista de São Pedro da Aldeia/RJ, “é o tempo que ensina”.³⁹

39_SILVA, José Rocha (Zé do Barro). Depoimento concedido no âmbito do Programa Sala do Artista Popular. Entrevistadora: Amena Mayall. Rio de Janeiro, CNFCP, 1983.



AMANTE À MODA ANTIGA
Ermelinda de Almeida

Obras apresentas na exposição “nóis morre, as coisa fica.”

LAR, DOCE LAR Nº1 [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Cesar Siry
Rio de Janeiro, RJ, 1983
Papel, tinta, papelão
SAP 07 (1984)

CIDADES

Dadinho
[Geraldo Marçal dos Reis]
Nova Iguaçu, RJ, 1997
Madeira
SAP 71 (1997)

LEÃO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Itamar Julião
[Itamar Inácio de Pádua]
Prados, MG, década
de 1990
Madeira
SAP 11 (1984)

TRONCO COM MACACO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Elusa Julião
[AUTORIA ATRIBUÍDA]
Prados, MG, 1984 (circa)
Madeira
SAP 11 (1984)

CASAL [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Mestre Vitalino
[Vitalino Pereira
dos Santos]
Alto do Moura,
Caruaru, PE, 1950
Barro, tinta
SAP 06 (1983)

ADVOGADO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura,
Caruaru, PE, 1970
Barro
SAP 06 (1983)

CONTADOR [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1970
Barro
SAP 06 (1983)

DATILÓGRAFA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1980
Barro
SAP 06 (1983)

DENTISTA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1970
Barro
SAP 06 (1983)

HOMEM MODELANDO PORRÃO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE década de 1980
Barro, metal
SAP 06 (1983)

JORNALEIRO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1970
Barro
SAP 06 (1983)

LADRÃO DE GALINHA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1980
Barro
SAP 06 (1983)

OPERAÇÃO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1960
Barro
SAP 06 (1983)

PEDINTE [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1960
Barro
SAP 06 (1983)

PROFESSORA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Vitalino Filho
[Família Vitalino]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1970
Barro
SAP 06 (1983)



MÁSCARA BOI

Lucio Flavio Abrantes
Pirenópolis, GO, 2000
Papel, cola, tinta
SAP 142 (2008)

NOIVA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Mestra Izabel
[Izabel Mendes da
Cunha]
Santana do Araçuaí,
Ponto dos Volantes, Vale
do Jequitinhonha, MG,
década de 1990
Barro
SAP 59 (1995)

CALHAMBEQUE [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Francisco Amador
[Francisco Henrique
Amador]
Fortaleza, CE, 1998
Arame, fio de cobre,
tinta a óleo
SAP 75 (1998)

CHAVESSAURO

Chiquinho da Sucata
[Francisco de Assis
Marques]
Cabo Frio, RJ, década
de 2010
Metal
SAP 08 (1984)
SAP 196 (2018)

CADEIRA

Valmir Lessa Lima
Ilha do Ferro, Pão de
Açúcar, AL, década
de 2010.
Madeira
SAP 158 (2010)



SAPATO DA RÚSSIA

Efegênia Rolim
Curitiba, PR, década
de 2000
Couro, metal, papel, fio
de lã, tecido
SAP 132 (2006)

DUAS FACES

G.T.O.
[Geraldo Teles de Oliveira]
Divinópolis, MG, 1973
Madeira (cedro-
vermelho)
SAP 22 (1986)

MARUNGOS COLETEIROS

Mário Teles
[Mário Pereira Teles]
Divinópolis, MG, 1983
Madeira
(maçaranduba-do-
sertão)
SAP 22 (1986)

JARRO

Silvania Tavares Ribeiro
Jalapão, TO, 2008
Capim dourado,
seda de buriti
SAP 145 (2008)

ROCINHA

Joseano
[José Prudêncio de Souza]
Rio de Janeiro, RJ, 1988
Barro, tinta, madeira
SAP 42 (1988)



PRAIA DE COPACABANA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Ricardo de Ozias
Duque de Caxias,
RJ, 1987
Eucatex, esmalte sintético
SAP 30 (1987)

BONECO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

**Sebastiana de
Oliveira Rosa**
Cambutas, Apiaí, SP, 1989
Barro
SAP 48 (1989)

BONECA [TÍTULO ATRIBUÍDO]

**Pêdra Augusta Alves
do Vale**
Cambutas, Apiaí, SP, 1989
Barro
SAP 48 (1989)

MATEUS [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Nino
[João Cosmo Félix]
Juazeiro do Norte, CE,
década de 1980
Madeira, tinta
SAP 09 (1984)

PALHAÇO [TÍTULO ATRIBUÍDO]

Nino
[João Cosmo Félix]
Juazeiro do Norte, CE,
década de 1980
Madeira (imburana), tinta
SAP 09 (1984)

SEM TÍTULO

Tota

[Antonio Paschoal Régis]
João Pessoa, PB, 1988
Barro, verniz
SAP 63 (1996)

VASO

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Tota

[Antonio Paschoal Régis]
João Pessoa, PB, 1995
Barro, tinta
SAP 63 (1996)

MULHER GRÁVIDA

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Ciça

[Cícera Fonseca da Silva]
Juazeiro do Norte, CE,
década de 1980
Barro, tinta
SAP 09 (1984)

SÃO SEBASTIÃO

Louco

[Boaventura da Silva Filho]
Cachoeira, BA, 1986
Madeira
SAP 44 (1988)

EUÁ

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Louco Filho

[Celestino Gama da Silva]
Cachoeira, BA, 1986
Madeira, tinta
SAP 44 (1988)

FANTASIA BOI DE CURURUPU – SOTAQUE COSTA DE MÃO

Arcelino Moreira Fonseca
Cururupu, MA, 2008
Tecido (veludo, cetim),
madeira (buriti), ossos
(chifre), vidro (miçangas),
lã, pluma (marabu),
barbante, metal, plástico
(chaton)
SAP 106 (2002)

MULHER DE LINGERIE

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Milla

[Maria Emilia de
Magalhães Minhava]
Maricá, RJ, década de
2010
Barro
SAP 192 (2018)

BUMBA-MEU-BOI

Lourdes Ferraz

[Maria de Lourdes Silva]
Nova Iguaçu, RJ, 1996
Tela, tinta à óleo
SAP 68 (1997)

CABEÇA

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Irinéia

[Irinéia Rosa Nunes
da Silva]
Muquém, União dos
Palmares, AL, década de
2000
Barro
SAP 183 (2015)

MARIBU

Mestre Cunha

[José Francisco da
Cunha Filho]
Recife, PE, década
de 2010
Madeira, tinta (óleo), cola,
arame, espelho, miçanga,
plástico, bola de gude
SAP 172 (2011)

LUMINÁRIA

Lourival Souza

Cidade de Deus, Rio de
Janeiro, RJ, década de
2000
Metal; Vidro; Louça;
Madeira
SAP 117 (2004)



CAVALHADA E FESTA BOI TAPEROÁ

Willi de Carvalho

[Welivander César de
Carvalho]
Belo Horizonte, MG, 2009
Poliestireno, tecido,
vidro (espelho), plástico,
polietileno expandido,
papel, papelão,
porcelana fria, arame,
fibra vegetal (bucha),
tinta (anilina), argila
expandida
SAP 150 (2009)

FAVELA Nº1

Nelson Sargento

Rio de Janeiro, RJ, 1995
Eucatex, tinta (óleo)
SAP 60 (1996)

ELETRICISTA

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Luiz Antônio

[Luiz Antônio da Silva]
Alto do Moura, Caruaru,
PE, década de 1990
Barro, tinta
SAP 143 (2008)

TROFÉU

Zé do Chalé

[José Cândido dos Santos]
Aracaju, SE, 2007
Madeira (eucalipto)
SAP 139 (2007)



ESTEIRA

Comunidades de Cangaçu e de Porcos

Cocos, BA, 2008
Palha de buriti, plástico
SAP 141 (2008)

EU E MINHAS AMIGAS DE FÉ

Getúlio Damado

Rio de Janeiro, RJ,
década de 2000
Madeira, sucata
SAP 84 (2000)

ZIZELE, 7 MESES

Getúlio Damado

Rio de Janeiro, RJ, 2000-
2010
Madeira, sucata
SAP 84 (2000)

TEATRO DE BONÉ – FESTA JUNINA

Hélio Leites; Ryros's Bonés Promocionais

Curitiba, PR, 2006
Tecido, madeira, tinta,
papel, arame
SAP 132 (2006)



GIBÃO

Espedito Seleiro

[Espedito Veloso
de Carvalho]
Nova Olinda, Chapada
do Araripe, CE, década
de 2010
Couro, camurça, tinta
SAP 175 (2012)

O HOMEM

O GRANDE AGRESSOR DA NATUREZA

Edilson da Silva Araújo

São Paulo, SP, 1986
Tela, tinta acrílica
SAP 23 (1986)

GATO PINTADO COM LAGARTO VERDE

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Francisco Graciano

Brejo Santo, CE, 2017
Madeira (amburana),
tinta esmalte
sintético
SAP 190 (2017)

MULHER-GALHO

Gesileu Salvatore

Raimundo Gesileu
de Lima]
Rio Branco, AC, 2005
Madeira
SAP 127 (2005)



CASAMENTO

Maria de Lourdes Candido Monteiro

Juazeiro do Norte, CE,
década de 1980
Barro, tinta
SAP 197 (2019)

NASCIMENTO E MORTE

[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Gerar

[José Geraldo Machado
da Silva]
Barra, BA, 1996
Barro, tabatinga, tauá
SAP 67 (1996)

AMANTE À MODA ANTIGA

Ermelinda de Almeida

[Raimunda Ermelinda
de Almeida]
Rio de Janeiro, RJ, 2008
Acrílica sobre tela
SAP 160 (2010)

JARRO

Ana Lúcia Ribeiro Nunes

Jalapão, TO, 2008
Capim dourado, seda
de buriti
SAP 145 (2008)



BEIJO
[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Véio
[Cícero Alves dos Santos]
Nossa Senhora da Glória,
SE, década de 1980
Madeira
SAP 129 (2006)

CACTOS
[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Véio
[Cícero Alves dos Santos]
Nossa Senhora da Glória,
SE, década de 1980
Madeira
SAP 129 (2006)

MULHER AFLITA

Véio
[Cícero Alves dos Santos]
Nossa Senhora da Glória,
SE, 1988
Madeira
SAP 129 (2006)

RALADORA DE MILHO
[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Véio
[Cícero Alves dos Santos]
Nossa Senhora da Glória,
SE, década de 1980
Madeira
SAP 129 (2006)



DOM QUIXOTE
[TÍTULO ATRIBUÍDO]

João de Deus
[João de Deus
Cavalcante]
Jacumã, PB, década
de 2010
Metal, tinta
SAP 166 (2011)

MARRECO
[TÍTULO ATRIBUÍDO]

Joca dos Galos
[Joaquim David
da Silva Neto]
Araçagi, PB, década
de 2010
Metal (folha de flandres),
tinta
SAP 166 (2011)

**FIO-DE-CONTAS
DE IEMANJÁ**

Jorge Rodrigues
Rio de Janeiro, RJ, 2001
Miçanga, madeira, tinta,
concha, fio de náilon
SAP 50 (1992)

**FIO-DE-CONTAS
DE OBALUAË**

Jorge Rodrigues
Rio de Janeiro, RJ, 2001
Madeira, miçanga,
palha-da-costa,
fio de náilon
SAP 50 (1992)



**FIO-DE-CONTAS
DE EXU**

Jorge Rodrigues
Rio de Janeiro, RJ, 2001
Miçanga, madeira,
fio de náilon
SAP 50 (1992)

LUMINÁRIA
Lourival Souza



Bibliografia

- BAÍA, Luiz C. Sala do Artista Popular: Tradição, identidade e mercado. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, UNIRIO/PPG-PMUS, 2008.
- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 2010.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval no saber da tradição*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1987 (Sala do artista Popular, nº 31).
- _____. *Arte no carnaval. A preparação e a festa*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1995 (Sala do artista Popular, Nº 53).
- _____. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. In: João Paulo dos Reis Velloso. (Org.). *Teatro Mágico da Cultura. Crise Global e oportunidades no Brasil*. 1ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, v. 1, p. 387-39.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23. Brasília: Iphan, 1994, p. 69-89.
- CNFCP. Apresentação, in: REIS & GRIPP. *Entre uma coisa e outra: Chiquinho da Sucata*. Sala do Artista Popular nº 196. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2018
- DANTAS, Beatriz Goes. *Vovô nagô e papai branco. Usos e abusos da África*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Renda de Divina Pastora*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2001 (Sala do artista Popular, Nº 92)
- FABIAN, Johannes. *Moments of freedom. Anthropology and popular culture*. Virgínia, 1998.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- _____. *A Lira do Vale: ceramista e musa do Jequitinhonha*. Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, 1994. (Sala do Artista Popular, nº52).
- GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- GONÇALVES, Luciana. *Cuias de Santarém*. Rio de Janeiro: Iphan/CNFCP, 2003 (Sala do Artista Popular nº 108)
- GRIPP, Maria. A experiência da sala do artista popular (SAP): engajamentos e encaixes de uma política pública de cultura. Dissertação de Mestrado. RJ: UFF, 2019.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *Que é arteficação? Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, 2007.
- HOSKINS, Janet. *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*. New York: Routledge, 1998.
- KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commodization as Process. In Arjun Appadurai (org.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Express, 1986.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Louco Filho: os caminhos da escultura no Recôncavo Baiano*. Rio de Janeiro, Funarte, 1988 (Sala do Artista Popular, nº 44).
- _____. *Mulheres do Candeal - impressões no barro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (Sala do Artista Popular n.º 76)
- _____. *O senhor dos flamandes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Sala do Artista Popular n.º 122)
- _____. *Imagens do São Francisco*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Sala do Artista Popular nº.147).
- _____. *Objetos, percursos e escritas culturais*. São José dos Campos: Fundação Casiano Ricardo, 2010.
- _____. *O povo do Candeal: caminhos da louça de barro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- LIMA, Livia Ribeiro. *A céu aberto: a louça de coqueiros*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2011 (Sala do Artista Popular nº 169).
- MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Pró-Memória, 1985.
- MAYALL, Amena. *Artistas da Região dos Lagos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/CNFCP, 1984. (Sala do Artista Popular, nº8).
- MENDES, Sérgio P.C. Patrimônio Cultural e o Mercado de Arte Popular: a institucionalização da Sala do Artista Popular. Tese. Campinas, São Paulo, 2016. 263p.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989
- POUGY, Elizabeth. Programa Sala do Artista Popular. In: II Seminário de Investigación em Museologia de los países de lengua portuguesa y española, ICOM, Buenos Aires, Argentina, 2011.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- REIS, Daniel. Programa Sala do Artista Popular: um espaço de encontros, trocas e democratização de culturas. In: e-cadernos CES [Online], n.30, 2018.
- Saia, Luís. Escultura popular em madeira. In: MAGALHÃES, Gisela; ARETZIZÁBAL, Irma (orgs). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Rio de Janeiro: Programa de Ação Cultural do Ministério da Cultura, 1974.
- Sampaio, Márcio. No rastro mágico da arte. In: MAGALHÃES, Gisela; ARETZIZÁBAL, Irma (orgs). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Rio de Janeiro: Programa de Ação Cultural do Ministério da Cultura, 1974.
- SEGALA, Lygia. *Arte popular em terras de cacau*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1987 (Sala do Artista Popular nº 35).
- _____. *L'oro dei poveri: trabalhos em cobre de Virgilio Merlo*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1988. (Sala do Artista Popular nº 45).
- _____. *Fotógrafos de romaria: a memória do milagre e a lembrança da festa*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1999. (Sala do Artista Popular nº 80).
- SIMÃO, Luciene de Menezes. O artista popular em sua sala: poética de exposição. Dissertação Mestrado História. Rio de Janeiro, PUC, 1998
- SOARES, Lélia Coelho. Sala do Artista Popular, implantação. In: GUIMARÃES, Dinah. Jota Rodrigues. Folhetos, romances, literatura de cordel. Rio de Janeiro, Funarte, 1983. (Sala do Artista Popular, nº01).
- _____. In: MAGALHÃES, Gisela; ARETZIZÁBAL, Irma (orgs). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Rio de Janeiro: Programa de Ação Cultural do Ministério da Cultura, 1974.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Adalton: bonecos de barro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. (Sala do Artista Popular nº 16).
- WALDECK, Guacira. *Efigênia Rolim e Hélio Leites: a vida das coisas*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2006. (Sala do Artista Popular n.132)
- _____. *Espedito Seleiro: da sela à passarela*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2012. (Sala do Artista Popular nº 175)
- _____. *Francisco Graciano: arte e vida*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2017. (Sala do Artista Popular nº 190).
- _____. *Vitalino como categoria cultural: estudo antropológico sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (Dissertação de Mestrado).
- ZALUAR, Amélia. *Maritônio: do ex-voto rústico ao anjo barroco*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2009 (Sala do Artista Popular nº 149).

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA
Margareth Menezes

PRESIDENTE DO INSTITUTO
DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO
E ARTÍSTICO NACIONAL
Leandro Antônio Grass Peixoto

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DO
PATRIMÔNIO IMATERIAL
Deyvesson Gusmão

DIRETOR DO CENTRO NACIONAL
DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR
Rafa Barros

COORDENAÇÃO TÉCNICA
Raquel Dias Teixeira

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
Lucilene Malaquias da Silva

DIVISÃO DE PESQUISA
Ana Carolina Nascimento

MUSEU DE FOLCLORE EDISON
CARNEIRO
Elizabeth Bittencourt Paiva
Pougy

BIBLIOTECA AMADEU AMARAL
Ana Patrícia Guimarães

DIVISÃO DE ARQUIVO
Daniel Reis

DIVISÃO DE DIFUSÃO CULTURAL
Lucila Silva Telles

PARCERIA
Associação de Amigos
do Museu de Folclore
Edison Carneiro
Edilberto Fonseca

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
Maria Marighella

Exposição
**“Nóis morre, as coisa fica”:
artes populares no Brasil**

COORDENAÇÃO GERAL
Flávia Klausing Gervásio

CONCEPÇÃO DE PROJETO,
PESQUISA E TEXTO
Daniel Reis

PROJETO EXPOGRÁFICO
Luiz Carlos Ferreira
Flávia Klausing Gervásio
Vanessa Moraes Ferreira

EDIÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS
Lucila Silva Telles

ACERVO
Museu de Folclore
Edison Carneiro/CNFCP
Arquivo/CNFCP

SELEÇÃO DE ACERVO MUSEOLÓGICO
Luiz Carlos Ferreira
Flávia Klausing Gervásio
Vanessa Moraes Ferreira

PESQUISA NOS ACERVOS
ARQUIVÍSTICOS
Alexandre Coelho
Daniel Reis
Flávia Klausing Gervásio
Francisco Moreira da Costa
Isabela Diniz Machado
Juliana Ribeiro
Luciane Ceretta

CONSERVAÇÃO DO ACERVO
Vanessa Moraes Ferreira
Estagiárias:
Ana Beatriz da Silva Santana
Sophia Victória Mariano de Souza

FOTOGRAFIAS
Francisco Moreira da Costa
Arquivo do CNFCP

PRODUÇÃO INTERNA E APOIO
Jorge Guilherme de Lima
José Marcos Macedo Tertuliano

PRODUÇÃO, EXECUÇÃO E MONTAGEM
Musas Projetos Culturais

COORDENAÇÃO GERAL
Catarina Faria

CONSULTORIA
Sabrina Cruz
Telma Lasmar

DETALHAMENTO DO PROJETO
EXPOGRÁFICO E PROJETO DO MOBILIÁRIO
Sandro Henrique Silveira de Souza

IDENTIDADE VISUAL E CATÁLOGO
Dupla Design:
Claudia Gamboa
Ney Valle
Cleo Bicho
Fabiana Takeda
Rayana Chaves

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL
Ricardo Prego

ILUMINAÇÃO CÊNICA
Julio Katona

COMUNICAÇÃO VISUAL
Profisinal

MOBILIÁRIO - MARCENARIA E SERRALHERIA
JPF Marcenaria

EQUIPE DE MONTAGEM
Pintura: Carlos Pessoa dos Santos
Montagem: Renato Cecílio

PARCERIA



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



25 ANOS
CNFCP
40 ANOS
SAM



MINISTÉRIO DA
CULTURA



BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)
Biblioteca Amadeu Amaral

N784

“Nóis morre, as coisa fica”: artes
populares no Brasil
Texto Daniel Reis. Rio de Janeiro: CNFCP,
2024.
60 p. : il.

ISBN:
Catálogo de exposição realizada na
Galeria Mestre Vitalino,
no período de 04 de julho de 2024 a 01
de junho de 2025.

1. Sala do Artista Popular. 2. Artes
Populares - Brasil. I. Reis, Daniel

CDU 7.077(81)

Elaborada por Ana Patrícia Guimarães
- CRB7/6187

