



HISTÓRIAS

(NÃO)

CONTADAS:

O ACERVO DE ARTE POPULAR DO  
CENTRO CULTURAL SÃO FRANCISCO E A  
POTÊNCIA DOS FOLGUEDOS

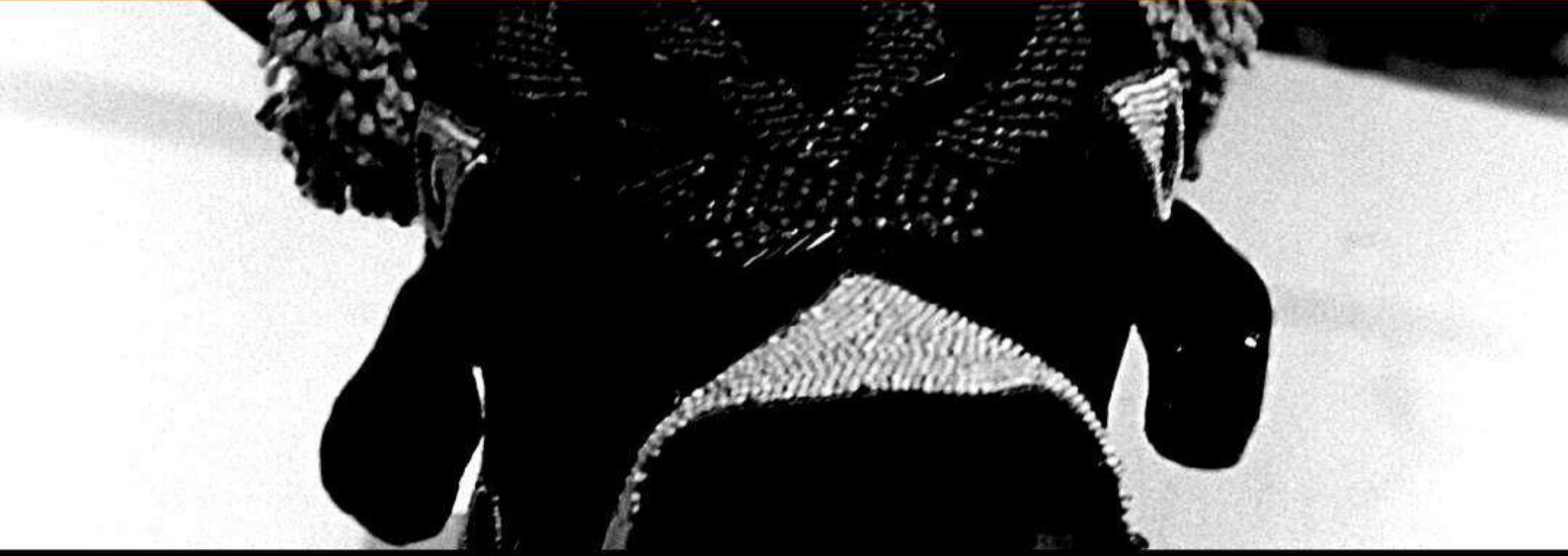


RAISA FILGUEIRA SOARES GOMES





O boi de chita, desenhado com marcador sobre papel canson, editado no Canva, 2023. Foto: Raísa Gomes.





**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**

**PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PPGAV UFPB/UFPE**

**HISTÓRIAS (NÃO) CONTADAS:**

**O ACERVO DE ARTE POPULAR DO CENTRO CULTURAL DE SÃO  
FRANCISCO E A POTÊNCIA DOS FOLGUEDOS**

**JOÃO PESSOA**

**2023**

**RAISA FILGUEIRA SOARES GOMES**

**HISTÓRIAS (NÃO) CONTADAS:  
O ACERVO DE ARTE POPULAR DO CENTRO CULTURAL DE SÃO  
FRANCISCO E A POTÊNCIA DOS FOLGUEDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. **Área de Concentração:** Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

**Linha de Pesquisa:** Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sabrina Fernandes Melo

**JOÃO PESSOA**

**2023**



**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

G633h Gomes, Raisia Filgueira Soares.

Histórias (não) contadas : o acervo de arte popular do Centro Cultural São Francisco e a potência dos folguedos / Raisia Filgueira Soares Gomes. - João Pessoa, 2023.

184 f. : il.

Orientação: Sabrina Fernandes Melo.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Arte popular. 2. Centro Cultural de São Francisco. 3. Exposições artísticas. 4. Acervos - Arte popular. 5. Folguedos - Manifestações culturais. I. Melo, Sabrina Fernandes. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.031.4(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



**RAISA FILGUEIRA SOARES GOMES**

**HISTÓRIAS (NÃO) CONTADAS: O ACERVO DE ARTE POPULAR DO CENTRO CULTURAL SÃO FRANCISCO E A POTÊNCIA DOS FOLGUEDOS**

Aprovado em: 24/07/2023

Comissão Examinadora:

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sabrina Fernandes Melo - UFPB**  
**Orientadora/Presidente**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sicília Calado Freitas - PPGAV/UFPB**  
**Examinadora Titular Interna**

---

**Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UNB)**  
**Examinador Titular Externo à Instituição**





## SAUDAÇÕES

Agradecer, reconhecer e saudar os atravessamentos, as frestas que permitem que a luz entre e as brechas das portas para avistar os caminhos que cada uma reserva são ações iniciais e necessárias nesse processo de imersão e investigação das vidas e vozes que atravessam a matéria. E agradeço ao atravessar espacial, onde pude percorrer e começar a perceber as formas, cores, vozes, poeiras e histórias (não) contadas de obras tão fortes e potentes. Os caminhos percorridos foram possíveis porque as pontes e os alicerces da minha trajetória foram construídos por muitas mãos, que moldaram também minha forma de perceber e questionar o mundo. Essas mãos são da minha família (sobretudo meus avós, pais, irmãos e companheiro), orientadora, amigos, professores, demais pessoas que contribuíram com material para pesquisa e muito conhecimento oral, pessoas que me atravessaram nessa vida e já não posso mais encontrar e aos encontros que acontecem e que me mostram a importância e riqueza de construir uma rede de histórias e nuances diversas. Aos mestres das manifestações populares que tanto têm enriquecido minha história. A esses cruzamentos e interseções sou eternamente grata. Que felicidade em ter aberto as portas dos edifícios coloniais, do convento, e olhar para o terreiro, deixando o boi chegar, morrer, queimar e renascer das cinzas de tanta memória.

Reforço ainda as saudações e agradecimentos a toda a rede tecida na construção dessa pesquisa.

À CAPES, pela bolsa concedida. Foi de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao PPGAV UFPB/UFPE, na pessoa do secretário Odilon do Egito Andrade Filho, sempre solícito e atento a todas as demandas dos alunos durante suas pesquisas. As coordenadoras Profa. Dra. Luciana Costa e a Profa. Dra. Maria Emília Sardelich. Aos professores que ministraram as disciplinas nas quais cursei, pela dedicação e contribuição com a pesquisa e aos demais funcionários e professores que compõem a equipe do programa.

À minha orientadora, sempre acolhedora e envolvida na pesquisa, a cada descoberta, a cada documento encontrado vibrava comigo. Me mostrou muito, me ensinou muito e tudo que

eu escrever aqui não será suficiente para agradecê-la pelo empenho e parceria. Que nossos caminhos continuem se encontrando!

À professora Profa. Dra.Sicília por toda a contribuição com a pesquisa e pela parceria e troca durante a viagem a Salvador, onde apresentei comunicação referente à pesquisa.

À banca de qualificação, Profa. Dra.Sicília Calado e Prof. Anderson Almeida, por orientar que eu mirasse em uma paisagem dentre as tantas paisagens que as janelas do acervo guardam.

Ao Prof. Emerson Dionísio, referência para a pesquisa, por aceitar fazer parte da banca de defesa.

Ao CCSF, NUPPO e IPHAEP por abrir as suas portas e permitir meu processo de investigação e coleta de materiais.

À Piedade Farias pela amizade, pelas informações acerca do objeto de pesquisa e por ceder as edições originais da revista *O Chiquinho*.

À Marcela Mucillo por compartilhar seu trabalho de conclusão de curso e disponibilizar a entrevista feita com a museóloga Elizabeth Pougy, do Museu do Folclore Edson Carneiro.

Ao meu amigo e membro do grupo boi da praça, Arthur Pereira, pelas conversas sobre os folguedos, pelas toadas cantadas e por tantas histórias desse universo cheio de poesia.

Ao grupo boi da praça por tantas histórias vividas, pelas sambadas, pelas trocas, pelas noites de estudo e imersão no campo da cultura popular.

Aos mestres pela transmissão oral dos saberes e pelas vivências.

Ao meu amigo Felipe Silva pelas conversas sobre nossas pesquisas e sobre o CCSF. A amiga Ana Carolina Regis, amiga de longa data, presente em todos os momentos da minha vida, pelo amor e amizade sem medidas. Aos amigos Jorge Bweres, Carolina Gouveia, Mirela Braga,

Deborah Padula Kishimoto e aos amigos do IPHAN, Umbelino Peregrino, Emanuel Braga, Luciano Silva, Carla Gisele Moraes, Nina Vincent, Natália Azevedo, Suelen Andrade e tantos outros amigos que me incentivaram a chegar até aqui.

Ao meu ex-companheiro (*in memoriam*) por toda história que tivemos juntos, de amor, companheirismo e encorajamento para enfrentar a vida e conquistar os sonhos.

Ao meu atual companheiro e à família que temos construído, com nossos três gatinhos, Astreobaldo, Assusseno e Catirina, por todo amor envolvido.

Por último e de extrema importância, a minha família pelo amor incondicional e por todo suporte.



“Meu boi bonito  
Estrela do Norte  
A flor do dia  
Ao povo presente  
Faça cortesia  
Êêê daêêê  
Faça meu boi  
Êêê daêêê  
Faça meu garrote”

Mestre Gasosa



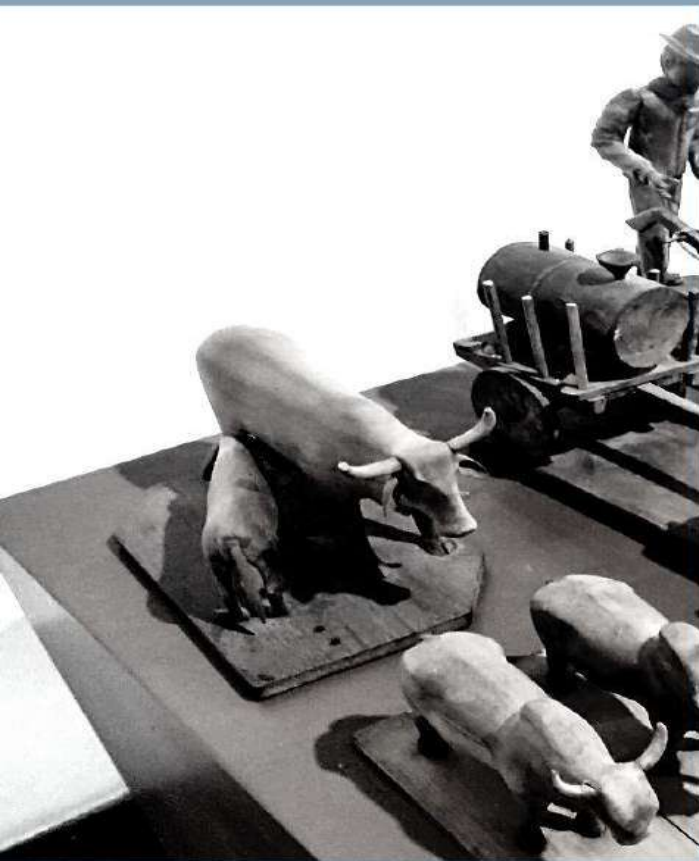


O boi guardião. Foto: Raísa Gomes, 2023.





O boi entre claro e escuro, cheios e vazios. Foto: Raisia Gomes, 2023.



Na trilha dos carros de boi. Foto: Raísa Gomes, 2023.



## RESUMO

Nas dependências do Antigo Convento de Santo Antônio, localizado na cidade de João Pessoa/Paraíba, hoje Centro Cultural de São Francisco (CCSF), (re)existe o acervo de arte popular, proveniente da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, realizada no final da década de 1980, com curadoria da antropóloga, escritora e museóloga Lélia Coelho Frota, em fusão com o acervo de arte popular da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Múltiplas linguagens são contempladas no acervo, bem como trabalhos artísticos de muitas localidades do Brasil, como a xilogravura, a cerâmica, a arte indígena e afro-brasileira, os ex-votos, entre outros. As demais linguagens englobam inúmeras temáticas, tais como, os folguedos e brincadeiras populares oriundas do nordeste do Brasil, a exemplo do Cavalo Marinho, Reisado e Boi de Reis, manifestações artísticas e performativas que contam histórias e simbolizam tradições por meio da dança, da música e dos rituais cênicos. Assim, a pesquisa se objetiva em estudar o acervo de arte popular do Centro Cultural de São Francisco, através de um olhar voltado para o diálogo entre os artistas e obras que registraram os folguedos e a potência dessas manifestações culturais para além do Antigo Convento de Santo Antônio. Logo, os objetivos específicos do presente trabalho são: Discorrer sobre os caminhos curatoriais do Acervo de arte popular do CCSF, proveniente da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*; Revelar histórias (não) contadas, a partir da percepção do acervo em sua totalidade, porém, com um enfoque nos folguedos retratados no universo do acervo e da exposição; Mostrar uma arte popular viva mediante os folguedos brincados na rua, utilizando como ferramenta imagens do acervo que dialoguem com o cenário atual das brincadeiras que acontecem na Paraíba, indo além dos limites espaciais de um museu de pedra e cal e revelando tradições artísticas populares potentes e vivas.

**Palavras- Chave:** Arte Popular. Centro Cultural de São Francisco. Exposições. Acervo. Folguedos.



## **ABSTRACT**

In the ancient Saint Anthony Covent premises, located in the city of João Pessoa/ Paraíba, today known as the Saint Francis Cultural Center, there is a folk-art collection from Exposition Brazil, Popular Art Today, that originally took place in the late 80's, together with the popular art archive from Federal University of Paraíba (UFPB), which was curated by the anthropologist, writer, and museologist Lélia Coelho Frota. Several kinds of art typologies were presented in this collection as well as artworks from all around Brazil, such as woodcuttings, ceramic, indigenous and afro-Brazilian art, ex-votos, among others. The rest of typologies presented countless other themes like popular feastings or folk plays from Northeast of Brazil, like "Cavalo Marinho" (Seahorse), "Reisado" and "Boi de Reis", artistic expressions and acting that tells stories using dance, music, and scenic rituals. Thereby, the research has as objective to study the Saint Francis Cultural popular art archive in a perspective of connection between artists and their work within those popular feastings and the possibilities of cultural expression for beyond the old Saint Anthony Covent. Thus, this research's specific objectives are to narrate the curatorship ramifications of the Saint Francis Cultural Center popular art archive, originally from Brazil Exposition, Popular Art Today, in order to reveal its untold history from the standpoint of the archive as a whole, even though, focusing on the popular feasts and folk play shown in in the archive and exposition; To show a living popular art in the street folk plays, using as tools the images from the archive itself that still keep a link with nowadays street feastings happening in Paraíba, cultural expression that breaks down the material boundaries of a museum made by stone and lime to reveal powerful and vivid artistic traditions.

**Keywords:** Popular Art. Saint Francis Cultural Center. Exposition. Archive. Collection. Street Feast.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - O abraço de Antônio Poteiro. Desenho com carvão sobre papel canson, 2022. ....	29
<b>Figura 2</b> - Cerâmica autoral, que tem como referência a obra O Abraço de Antônio Poteiro à esquerda.....	31
<b>Figura 3</b> - Catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, 1990. ....	33
<b>Figura 4</b> - Mapa do Centro Histórico de João Pessoa, Paraíba. ....	50
<b>Figura 5</b> - Centro Cultural de São Francisco (CCSF). ....	50
<b>Figura 6</b> - Vista para a torre sineira. ....	51
<b>Figura 7</b> - Leão esculpido em pedra calcária coroando o guarda corpo da escada, pastel seco sobre papel canson.....	54
<b>Figura 8</b> -Painel azulejar.....	56
<b>Figura 9</b> - Museu de arte popular do Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa, Paraíba, 1990; Imagem da autora, Lélia Coelho Frota; Lélia Coelho Frota e José Antônio da Silva, São Paulo, SP, década de 1980 (sentido horário). ....	57
<b>Figura 10</b> - Matéria sobre a mostra na França, exibida no <i>Jornal da Imprensa</i> (RJ) e no <i>Correio Braziliense</i> (DF) relatando sobre a exposição no Museu de Arte de Brasília. ....	58
<b>Figura 11</b> - Matéria sobre a chegada da exposição no CCSF.....	59
<b>Figura 12</b> - Capa e contracapa do catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, produzido enquanto acontecia a mostra aconteceu na França. ....	60
<b>Figura 13</b> - Obras que representam a produção artística indígena ( <i>Bonecas karajás</i> ), branca (imagens de santos e anjos do Mestre Dezinho) e negra ( <i>Exú Relógio</i> de Chico Tabibuia). ...	64
<b>Figura 14</b> - Obra Mulher amamentando de Placedina Fernandes (MG), Casamento de Manuel Eudócio (PE) e Enterro na rede de Benedito José dos Santos (PE). ....	64
<b>Figura 15</b> - Imagens contendo a identificação dos artistas, história e contexto de produção das obras. ....	66
<b>Figura 16</b> - Registro de uma matéria acerca da exposição Brasil, Arte Popular Hoje e o viés curatorial que tenciona entre o rural e o urbano, campo/cidade.....	68
<b>Figura 17</b> - Noemisa Batista dos Santos e Ulisses Pereira Chaves e sua esposa (sentido horário). ....	69
<b>Figura 18</b> - Saturnino João, Galdino, Miguel Celestino, Manuel Eudócio, Antônio Poteiro e Nino (sentido horário). ....	70
<b>Figura 19</b> - Obra O homem boi do artista Lafaiete Rocha. ....	71
<b>Figura 20</b> - Colagem de fotografia e desenho de O Abraço e São Francisco.....	73

<b>Figura 21</b> - O Índio do Futuro. ....	75
<b>Figura 22</b> - O Índio de ontem, hoje, marcadores sobre papel canson colorido. ....	75
<b>Figura 23</b> - Ex-votos. ....	76
<b>Figura 24</b> - Colagem de fotografia e desenho de carranca do Mestre Guarany. ....	77
<b>Figura 25</b> - Carranca, obra do Mestre Guarany. ....	78
<b>Figura 26</b> - Obras representando as festas e os ex-votos. ....	79
<b>Figura 27</b> - Obras de Galdino. ....	80
<b>Figura 28</b> - Imagem de G.T.O. e a obra Roda Viva. ....	81
<b>Figura 29</b> - Casa de farinha. ....	82
<b>Figura 30</b> - Cidade grande, Dadinho (Geraldo Marçal dos Reis). ....	82
<b>Figura 31</b> - Planta baixa mostrando o ambiente original e o atual de localização do acervo de arte popular, bem como as áreas de acesso restrito e público. ....	89
<b>Figura 32</b> - O corredor de entrada. ....	90
<b>Figura 33</b> - A exposição de arte popular nos dias atuais. ....	91
<b>Figura 34</b> - 12ª edição da Revista Chiquinho de setembro de 1993. ....	92
<b>Figura 35</b> - “ <i>Couro</i> ” de <i>Bumba-meu-boi</i> , autor desconhecido e Roda de boi Cazumbá, Nhozim (Antônio Bruno Pinto Nogueira). ....	101
<b>Figura 36</b> - Mamulengo, Solon Alves de Mendonça, Maracatu, Clóvis Matias, Presépio: Maria, José, Menino Jesus, Três Reis Magos e dois Anjos, Manuel Graciano Cardoso. ....	102
<b>Figura 37</b> - Chapéu do auto popular Guerreiros, Autor desconhecido, Igreja - artesanato próprio de romaria, Autor desconhecido, Máscara de palhaço de Folia de Reis. ....	102
<b>Figura 38</b> - Chapéu do Auto Popular Guerreiros. ....	103
<b>Figura 39</b> - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira. ....	104
<b>Figura 40</b> - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira. ....	105
<b>Figura 41</b> - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira. ....	106
<b>Figura 42</b> - Xilogravuras de Amaro de Freitas (PE) com temática relacionada aos folguedos. ....	107
<b>Figura 43</b> - Xilogravuras em preto e branco de Amaro de Freitas (PE) com temática relacionada aos folguedos. ....	108
<b>Figura 44</b> - Conjunto incompleto do artista Nino. ....	109
<b>Figura 45</b> - Reisado, conjunto de 5 peças, Nino (João Felix da Silva). ....	110
<b>Figura 46</b> - O artista Nino e o Jaraguá. ....	111
<b>Figura 47</b> - O artista Nino em seu contexto de vida. ....	112

<b>Figura 48</b> - A artista Cícera Lira e sua produção.....	113
<b>Figura 49</b> - As máscaras da artista Cícera Lira.....	113
<b>Figura 50</b> - A artista Cícera do Barro Cru (Cícera Araújo), e uma parte de sua produção, do conjunto Banda de Rock, localizada na reserva técnica.....	114
<b>Figura 51</b> - O artista Manuel Graciano e suas obras Presépio e Reisado.....	115
<b>Figura 52</b> - Chapéu do Auto Popular Guerreiros, autor desconhecido.....	116
<b>Figura 53</b> - Peças na reserva técnica, dos boizinhos aos artefatos indígenas.....	117
<b>Figura 54</b> - Boi de Ubirajara Conceição de Almeida, etiqueta e catálogo (sentido horário).118	
<b>Figura 55</b> - Obras sobre o boi.....	119
<b>Figura 56</b> - Capitão Luís Pereira.....	120
<b>Figura 57</b> - Bois de Pernambuco, Paraíba e Maranhão.....	121
<b>Figura 58</b> - <i>Bumba-meu-boi</i> de Manuel Eudócio.....	123
<b>Figura 59</b> - Obras de Manuel Eudócio na reserva técnica.....	124
<b>Figura 60</b> - Manuel Eudócio e sua produção.....	126
<b>Figura 61</b> - Obras expostas de Manuel Eudócio.....	127
<b>Figura 62</b> - Obra Boi de Reis.....	127
<b>Figura 63</b> - Obras de Manuel Eudócio presentes na reserva técnica.....	128
<b>Figura 64</b> - Objetos não identificados.....	129
<b>Figura 65</b> - No terreiro do Cavallo Marinho.....	136
<b>Figura 66</b> - Foto colagem com xilogravura do artista Amaro de Freitas (PE) e imagem do Cavallo Marinho Infantil Sementes de João do Boi (PB).....	137
<b>Figura 67</b> - As figuras do Mateus, Capitão e Jaraguá, dentro e fora do acervo.....	138
<b>Figura 68</b> - Figura do Mateus durante a apresentação do Cavallo Marinho no Projeto de Salvaguarda do Cavallo Marinho de Mestre Zequinha em Bayeux.....	139
<b>Figura 69</b> - Figura do Mateus na apresentação do Cavallo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba.....	140
<b>Figura 70</b> - Figuras do Mateus e do Birico (Bastião no Cavallo Marinho de Pernambuco) na apresentação do Cavallo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba....	140
<b>Figura 71</b> - Figura do Birico na apresentação do Cavallo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba.....	141
<b>Figura 72</b> - Apresentação do Cavallo Marinho Infantil Sementes de João do Boi.....	142
<b>Figura 73</b> - Seu Martelo, Mateus do Cavallo Marinho Estrela de Ouro, confeccionando o chapéu e a bexiga ( bexiga de boi) de seu personagem.....	143

<b>Figura 74</b> - Produção de máscaras da artista Cícera Lira e máscaras do Mestre Aginaldo Roberto do Cavalo Marinho Estrela de Ouro. ....	144
<b>Figura 75</b> - Ilustração da máscara do personagem parece, mas não é. ....	144
<b>Figura 76</b> - O capitão dos cavalos na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	145
<b>Figura 77</b> - Membro da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	146
<b>Figura 78</b> - Membro da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	147
<b>Figura 79</b> - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	148
<b>Figura 80</b> - Figura da Catirina na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	149
<b>Figura 81</b> - A dança da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	149
<b>Figura 82</b> - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	150
<b>Figura 83</b> - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba. ....	150
<b>Figura 84</b> - Figurino do cavalo, personagem também presente no Reisado, no evento Pisada. ....	151
<b>Figura 85</b> - Integrante do Reisado de Zabelê, Paraíba. ....	152
<b>Figura 86</b> - O boneco Jaraguá no evento Pisada e o boneco Jaraguá de Manuel Eudócio. ....	154
<b>Figura 87</b> - O mascarado do Reisado de Zabelê, Paraíba. ....	155
<b>Figura 88</b> - Mascarados do Reisado de Zabelê, Paraíba. ....	157
<b>Figura 89</b> - Boneco de um brincante na reserva técnica e brincante do Reisado do RN. ....	158
<b>Figura 90</b> - Ilustração sobre os integrantes do Reisado do RN, marcador sobre papel canson, 2023. ....	159
<b>Figura 91</b> - A coroação no Reisado, marcador sobre papel canson e edição no Canva, 2023. ....	160
<b>Figura 92</b> - Obra Boi de Reis de Manuel Eudócio, exposta no CCSF. ....	161
<b>Figura 93</b> - Obras de Manuel Eudócio na reserva técnica. ....	161
<b>Figura 94</b> - Ilustração do boi retirada do livro Boi da Paraíba. ....	162



<b>Figura 95</b> - Figura do boi na apresentação do Cavalo Marinho no município de Bayeux, PB. .....	162
<b>Figura 96</b> - Figura da Margarida. ....	164
<b>Figura 97</b> - Figura do Cavalo.....	165
<b>Figura 98</b> - João do Boi e o autor Altimar de Alencar Pimentel em imagem extraída do seu livro Boi de Reis, 2004. ....	166
<b>Figura 99</b> - A saída para a brincadeira na rua. ....	167
<b>Figura 100</b> - Brincante.....	171
<b>Figura 101</b> - Registro dos artefatos afro-brasileiros. ....	172
<b>Figura 102</b> - Registro da obra <i>Barca</i> do artista Adriano Jordão.....	173
<b>Figura 103</b> - <i>Pelas janelas</i> , marcador sobre papel canson. ....	174
<b>Figura 104</b> - <i>Seja bem vindo</i> , marcador sobre papel canson. ....	175
<b>Figura 105</b> - Na caminhada de investigações no CCSF. ....	179
<b>Figura 106</b> - Na vivência do Grupo de Estudo Boi da Praça.....	180
<b>Figura 107</b> - Na vivência do Cavalo Marinho de Boi Maneiro de Pedras de Fogo, Paraíba. ....	181

## **LISTA DE TABELAS**

**Tabela 1** - Conjuntos e números de obras.....93

**Tabela 2** - Seções V, VI e XV da exposição Brasil, Arte Popular Hoje.....97

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**ASA** – Ação Social Arquidiocesana

**CCSF** – Centro Cultural de São Francisco

**FUNARTE** – Fundação Nacional de Artes

**G. T. O.** – Geraldo Teles de Oliveira

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**IPHAEP** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba

**MAB** - Museu de Arte de Brasília

**NAC** – Núcleo de Arte Contemporânea

**NUPPO** – Núcleo de Pesquisa em Arte Popular

**SPHAN** – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**SESC** – Serviço Social do Comércio

**UFPB** – Universidade Federal da Paraíba

**UFPE** – Universidade Federal de Pernambuco

## SUMÁRIO

<b>CHEGANÇA.....</b>	<b>27</b>
<b>TOADA I - A CHEGADA/VENDA DO BOI.....</b>	<b>48</b>
<b>MEMÓRIAS E NARRATIVAS DA EXPOSIÇÃO BRASIL, ARTE POPULAR HOJE</b>	<b>48</b>
1.1 De Convento a Centro Cultural .....	49
1.2 Caminhos Curatoriais em Brasil, Arte Popular Hoje .....	56
1.2.1 Brasil: Campo/Cidade.....	68
1.2.2 Do sertão à Galeria de Arte .....	76
<b>TOADA 2 - A MORTE DO BOI.....</b>	<b>87</b>
<b>O ACERVO E AS FESTAS POPULARES.....</b>	<b>87</b>
2.1 Acervo de Arte Popular .....	88
2.2 Tem folguedos aqui? .....	95
2.3 Artistas e obras com enfoque nos folguedos .....	107
<b>TOADA 3 - A QUEIMA/RESSURREIÇÃO DO BOI .....</b>	<b>133</b>
<b>ARTE POPULAR VIVA E UM UNIVERSO DE FOLGUEDOS .....</b>	<b>133</b>
3.1 Pisando no terreiro do Cavalo Marinho.....	134
3.2 O Reisado e as passadas de um cortejo popular .....	151
3.3 Êêêê Boi: a figura que marca folguedos.....	160
<b>O ADEUS/ ATÉ LOGO .....</b>	<b>176</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>182</b>



Nosso boi, fotografia com edição no CANVA. Foto: Raísa Gomes, 2023.





## CHEGANÇA

“Na chegada dessa casa  
Levantei minha bandeira  
Brava o povo que está presente  
Salve a nação brasileira  
Senhora dona da casa  
Licença quero pedir  
Hora e meia de relógio  
Para a maruja divertir”  
Mestre Gasosa

Vem chegando de mansinho, o boi sagaz e misterioso, que levanta a poeira, com sua chita florida, a ponto de ser levantada, revelando histórias. É assim que se introduz a figura do boi nas brincadeiras, chegando devagar, mas com potência e muita simbologia. Esse personagem está entre as brincadeiras populares mais marcantes do Nordeste, em específico na Paraíba, que é o Cavalo Marinho, o Reisado e o Boi de Reis. O boi surge no final das apresentações desses folguedos, coroando e encerrando a apresentação. A novela do boi é marcada por fases: a chegada e a venda do boi; a morte e a queima e/ou ressurreição.

Na chegada o boi se apresenta, e junto com sua chegada eu apresento essa *chegança*, que introduz os caminhos e os porquês dessa pesquisa. A chegada e venda do boi também aludem ao primeiro capítulo, que narra sobre a vinda e inserção da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* e seus desdobramentos. Em seguida, chega a vez da morte do boi, fechando um ciclo. Mas o que morre no acervo? Quais lacunas representam a finitude das obras, dos bois e de narrativas? Essa estrutura que abre o segundo capítulo é um prelúdio para o terceiro e último capítulo, remetendo à ressurreição e à queima do animal, assim como no início de um novo ciclo, à possibilidade de vida após a morte. Não só do boi, mas também do acervo, das histórias, dos sonhos e das possibilidades que (re) surgem.

A *chegança* e anunciando ao que veio, mostrar o que se ver e não se enxerga, contar o (não) contado, o boi vem sorrateiro e ao mesmo tempo avassalador, mugindo, berrando, enquanto houver espaço, corpo e tempo, para clamar sua poesia. O boi, que representa tantas outras obras do acervo que foram vendadas e amordaçadas, ratificando um processo de invisibilização, vem sacudir e abalar as estruturas de um corpo colonial, infiltrado em tantos outros corpos. Ao percorrer os caminhos curatoriais, identificando artistas, obras, narrativas, toadas, folgedos e brincadeiras, é possível deixar as canções adentrar pelas janelas, atravessar as portas do Antigo Convento e avistar o terreiro e a vida, com seriedade e responsabilidade de entender que no acervo resiste um patrimônio materializado com a potência do intangível, do imaterial.

O apagamento é notório nas trajetórias que escapam das narrativas oficiais e estão à margem de um sistema estruturado por uma lógica colonial. Isso se reflete no acervo de arte popular do Centro Cultural de São Francisco (CCSF), localizado na cidade de João Pessoa/Paraíba, assim como todo seu acervo. O seu invólucro do acervo, o Antigo Convento de Santo Antônio e atual CCSF, não é o único elemento que gera relações conflituosas com a exposição em questão. Isso reafirma que corpos, signos e histórias presentes na própria exposição também são afetados por processos estruturais de silenciamento. Dessa forma, apresento como identidade visual deste trabalho a concepção de etiquetas, tarjas e rótulos como representações de objetos não identificados, corpo não reconhecidos, sem identidade, sem autoria, silenciados. Essa abordagem procura destacar a ferida colonial que esconde histórias, que não as conta como deveriam ser contadas, impedindo existências, encontros e abraços.

Percorrer o acervo e descobrir as obras, os artistas, as histórias e as diversas camadas ali presentes, provocou o desejo em retratar o que via e sentia sobre todo aquele universo. Assim, fui construindo minha poética e linguagem por meio de desenhos, registros fotográficos e o trabalho de colagens. Para as ilustrações, utilizei técnicas como pastel seco e carvão sobre papelanson e marcadores sobre papelanson. Já a escolha por fotografias em preto e branco desperta a curiosidade e motiva a descoberta das cores presentes daquele conjunto de obras, que são múltiplas. É um convite para pensar com o acervo, conhecendo-o, com seus tons e texturas, que vão além de uma paleta terrosa, do barro e do chão batido, muitas vezes associados ao estereótipo de uma ideia de “popular”.

Entre bois, curvas, lacunas, fissuras e carrancas se esmerando para afastar os maus espíritos, há um trabalho curatorial que figura junto a um corpo colonial e contracena com o

claro e escuro e os cheios e vazios do lugar, numa relação diversa. Para ver, sentir e ouvir as vozes do acervo de arte popular do Centro Cultural de São Francisco é preciso subir a escada de acesso às obras que caminham junto ao tempo, às camadas pueris e metafísicas de uma construção de narrativas, que insistem em ser e estar, quando a máxima é apagar e emudecer.

**Figura 1** - *O abraço* de Antônio Poteiro. Desenho com carvão sobre papel canson, 2022.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2022.

Diante dessa vontade de ouvir, ver e mostrar cenários reais e potentes, venho agora falar do meu encontro com essa exposição, dos abraços (não) dados. Foi um encontro adiado, resultado de um processo de apagamento e boicote às demais histórias e narrativas. Meu interesse em compreender o acervo de arte popular e todo o seu arcabouço surgiu de forma indireta durante a graduação de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no segundo semestre de 2018, durante a disciplina de *Cerâmica I*. Enquanto confeccionava uma peça com algumas incrustações, a professora da disciplina me perguntou se eu conhecia o artista Antônio Poteiro. Desconhecia completamente a sua produção e então decidi pesquisar sobre o seu legado. O encantamento foi imediato, mas os dias passaram. Paralelamente à graduação em Artes Visuais, tenho formação em Arquitetura e Urbanismo e desenvolvo atividades profissionais no campo do Patrimônio Cultural, trabalhando com a preservação de recursos culturais.

No início de 2019, tive a oportunidade de integrar a equipe responsável pelos trabalhos de requalificação dos Conjuntos Franciscano e Carmelita da cidade de João Pessoa/Paraíba. Enquanto atravessava alguns espaços para chegar ao ambiente em que iria trabalhar, de forma acidental, fui atravessada pela obra intitulada *Abraço* de Antônio Poteiro. Foi nesse momento que se iniciou minha relação com a exposição. Ao descobrir a obra de Antônio Poteiro (figura 2), tomei conhecimento do acervo de arte popular, que até então, como cidadã pessoense, desconhecia. Essa realidade de desconhecimento e afastamento que assola esses espaços museais ocorre devido a uma camada de poeira bastante robusta, que nesse caso em específico, enterrava aquela peça e suas histórias, impedindo que aquele abraço me acalentasse e aquelas narrativas se cruzassem com a minha.



**Figura 2** - Cerâmica autoral, que tem como referência a obra *O Abraço* de Antônio Poteiro à esquerda.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

Esta pesquisa tem como objetivo contribuir para as discussões desenvolvidas na linha 2 -*Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais* do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE). Essas reflexões dialogam com as histórias das exposições e coleções presentes na cidade de João Pessoa, em espaços como o Museu do Artesanato Paraibano, Museu da Cidade de João Pessoa, NUPPO, Espaço Cultural, Casarão 34, Memorial Abelardo da Hora, Galeria Archidy Picado, Pinacoteca da UFPB, Museu Casa de Cultura Hermano José, entre outros.

A presença do acervo de arte popular do CCSF em território paraibano é de suma importância para as Artes Visuais na Paraíba, Trata-se de uma das poucas exposições dentro de um espaço museológico voltado para a arte popular e ainda não foram realizadas pesquisas que tratem sobre o tema. Em relação a algumas dessas questões, aponta Costa (2014):

João Pessoa, é uma das capitais do país que não tem um museu específico de arte, predominam no cenário museológico da cidade os memoriais, em homenagem a figuras históricas ilustres, ou museus de ciências e espaços culturais. Nesse contexto, poucos são os espaços museológicos que se dedicam a arte popular, o mais tradicional deles é o Centro Cultural de São Francisco (CCSF), criado no Governo de Tarcísio de Miranda Burity, em 1979 e aberto ao público em 06 de março de 1990, contando desde a sua inauguração com uma mostra permanente de arte popular. (COSTA, 2014, p.02).

Desvallées; Mairesse (2014) ratificam que o termo coleção é definido como um conjunto de objetos, sejam eles materiais ou imateriais, que possuem significância para um grupo ou para a sociedade de maneira geral. Esses objetos são reunidos e organizados por indivíduos ou instituições com o propósito de comunicar algo. Por outro lado, o conceito de exposição se relaciona ao ato de expor ou ao conjunto do que é exposto. Ele se diferencia da coleção, uma vez que nem tudo que está reunido em uma coleção é necessariamente exposto. No contexto da arte popular no CCSF, a exposição permanente está localizada em ambientes do pavimento superior do edifício. As obras da exposição permanente hoje integram parte da coleção de arte popular que contempla obras que não estão expostas, localizadas na reserva técnica/depósito.

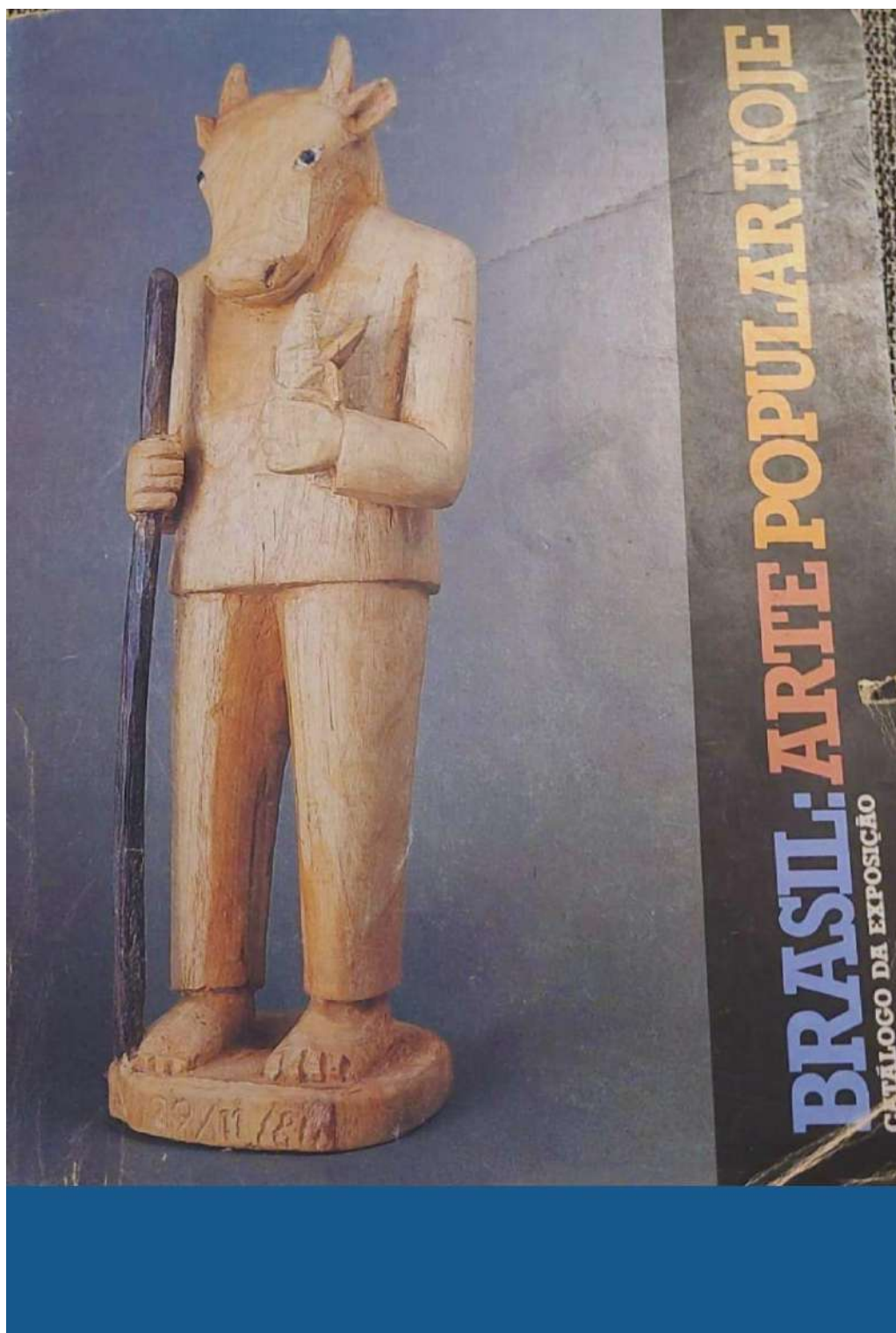
Quanto às colocações acerca da reserva técnica, que na verdade se configura como sendo um depósito, é importante frisar que as reservas técnicas não constituem um lugar de morte, jamais. Há vida no acervo de uma maneira geral e nesses espaços, e a necessidade de falar e se debruçar sobre essas existências traz o fato de eu me sentir tocada e abraçada por toda a coleção. Mais a frente, quando pontuo sobre a ideia de finitude me refiro ao tratamento que o acervo recebeu ao longo de sua trajetória, chegando a ocupar um espaço que não apresenta estrutura para garantir a sua longevidade. A torre sineira, que abriga a reserva técnica/depósito, está sujeita às intempéries e a ação do tempo, colocando em risco a sua materialidade, o que acarretou na degradação e até mesmo da perda de inúmeras obras. E ao trazer a ideia de vazio falo dessas perdas motivadas pelo processo de abandono que acometeu a realidade do acervo por muitos anos.

Ao percorrer os ambientes do Conjunto Franciscano de João Pessoa/Paraíba, onde está localizado o Centro Cultural de São Francisco (CCSF), nos deparamos com a exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, exposição permanente, cuja autoria é da historiadora da arte, poeta, antropóloga, escritora e museóloga Lélia Coelho Frota. A instalação da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* no CCSF é originária do ano de 1990, período em que o economista paraibano Celso Furtado foi nomeado ministro da Cultura, com o propósito de construir e consolidar um Ministério da Cultura, no auge do período da redemocratização do Brasil.

A formação de uma coleção de arte popular brasileira por parte do Ministério apresentava, naquele cenário, a finalidade de operar como um dos alicerces de uma política cultural de Estado que objetivava expor o Brasil ao mundo. E assim aconteceu, no período, após o mundo conhecê-la através da França, no ano de 1987 no *Grand Palais*, ela retorna para as terras brasileiras. Essa exposição foi realizada, como parte do Projeto Brasil-França do

Ministério da Cultura, e também em Brasília, em 1988, obtendo um grande número de visitantes. Posteriormente, a exposição integrou o acervo do Centro Cultural de São Francisco. (FROTA, 1987, p. 01).

**Figura 3** - Catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, 1990.



**Fonte:** Pinacoteca da UFPB.

De acordo com o Catálogo da *exposição Brasil, Arte Popular Hoje* de 1990, foram expostas 381 peças, e grande parte das obras posteriormente foram musealizadas e incorporadas à mostra permanente de arte popular do CCSF. O Catálogo apresenta detalhes sobre cada obra, incluindo título, nome e naturalidade dos artistas identificados. Além disso, foi analisada a *Lista da Coleção de Arte Popular*, elaborada pelo CCSF em 1993, que indica a existência de um total de 690 obras na Coleção. No entanto, não é possível afirmar se as 309 peças adicionais foram incorporadas ao longo dos quatro anos após a abertura da exposição ou se já faziam parte do acervo que acompanhava a exposição desde o início.

Entre os artistas que fazem parte do acervo estão também o ceramista Antônio Poteiro e o escultor Mestre Guarany, que produziu proas de barcos com motivos de carrancas. O acervo reúne ainda obras do mineiro Anésio Julião, conhecido pela representação de animais, com destaque para a obra intitulada "Leão". O pernambucano Manuel Eudócio integra a exposição com a escultura Padre Cícero e outras obras, retratando os folguedos<sup>1</sup>, como o Cavalinho e o Reisado, também conhecido como Folia de Reis. O acervo é ainda mais amplo e abrange o trabalho de diversos outros artistas, registrando um imaginário que vai do realismo fantástico, rituais de vida e morte aos objetos representativos das religiões de matriz africana e ainda das obras que sinalizam a existência dos folguedos dentro da imensidão das festas populares. Neste trabalho, o foco será direcionado para os artistas que retrataram as brincadeiras populares.

Esta pesquisa objetiva estudar o acervo de arte popular do CCSF, com a atenção voltada para a relação que se estabelece entre os artistas e seus respectivos trabalhos acerca dos folguedos, conectando-os ao universo das brincadeiras populares. Além dos limites físicos do museu, pretende-se explorar as visualidades, a música e os movimentos performativos que permeiam esse cenário. Os objetivos específicos são os seguintes: discorrer sobre os caminhos curatoriais do acervo de arte popular do CCSF, proveniente da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*; revelar histórias (não) contadas, a partir da percepção do acervo em sua totalidade com um enfoque nos folguedos retratados no universo do acervo e da exposição; mostrar uma arte

---

<sup>1</sup> Folguedos são festejos de cunho popular, que possuem características relacionadas a vertentes artísticas como a dança, a música e a teatralidade. Esse termo foi conceituado por folcloristas, e dentre eles estão o Mário de Andrade (1982) e o Câmara Cascudo (1978). No presente trabalho será usado o termo folguedo como principal, seguido por sinônimos como brincadeira, brinquedos e festas populares. Em relação aos participantes dos folguedos será abordado o termo brincante ou brincador. A ideia é trazer palavras e conceitos que estão ligados às manifestações tradicionais da cultura popular e que são utilizados por quem é pertencente a essas narrativas.

popular viva mediante os folguedos brincados na rua, utilizando imagens do acervo que dialoguem com o cenário atual das brincadeiras. Isso permitirá ir além dos limites físicos do museu de pedra e cal e revelar tradições artísticas populares potentes e vivas.

Os registros visuais com um olhar tanto interno quanto externo à realidade museal tradicional abrem caminhos para explorar outras perspectivas. Elas oferecem novas possibilidades para o acervo, permitindo que ela se conecte com um cenário ativo da cultura popular. Abrir as portas do Mosteiro não é suficiente para permitir que outras narrativas adentrem e estabeleçam uma convivência significativa, pois muitas vezes há um conflito em vez de diálogo. A postura decolonial consiste em reconhecer que é o próprio Mosteiro que precisa buscar um envolvimento com um contexto vivo, questionando suas próprias limitações. Essa busca se manifesta por meio do estímulo da relação entre o patrimônio material e imaterial, algo que não foi contemplado inicialmente na concepção curatorial, uma vez que as discussões sobre patrimônio imaterial e seus registros só tiveram início no final da década de 1980, quando a exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* já circulava em outras localidades do Brasil e da Europa.

Ao questionar, também, a inserção de objetos classificados como arte popular em um acervo abrigado em um exemplar arquitetônico de estilo barroco de matriz colonial, é possível tensionar as forças históricas e de dominação que perpassam esse processo. Ao analisar esta dinâmica é possível reforçar a relevância da ruptura de padrões e quebra de paradigmas dominantes, visando a fundamentação de um arcabouço teórico e prático que permita transcender a colonialidade.

O acervo de arte popular e seus significados perpassam as esferas sociais, históricas, antropológicas, artísticas, políticas, culturais e estéticas, cujos processos são contínuos e metamórficos, o que possibilita, sob a ótica da museologia decolonial, fazer o seguinte questionamento: O que é o olhar colonial frente a essas peças e como a colonialidade pode repousar sobre elas? Analisar a coleção de arte popular exposta no Centro Cultural de São Francisco sob a perspectiva do pensamento museológico decolonial é questionar também estruturas sociais e políticas culturais dos espaços museológicos e culturais ancorados em estruturas coloniais e promover (re)leituras e (re)apropriações e novas narrativas para o campo artístico e museal.

Contudo, como resposta aos fenômenos sociais, o tema vem abarcar também as construções de novas subjetividades. Transformar e apropriar a história através da leitura desse



acervo e sua contribuição na tarefa da reconstrução decolonial e artística do nosso processo histórico e social, trata-se de um posicionamento necessário.

Quanto ao procedimento metodológico, esta pesquisa adota uma perspectiva qualitativa, portanto, foram levantadas informações documentais e bibliográficas acerca do objeto de estudo como artigos científicos, dissertações, teses, entre outros, cujo o intuito é o de fundamentar teoricamente o trabalho a partir de uma base sólida de conhecimento em relação ao conteúdo em questão. Esse procedimento é essencial para estabelecer uma conexão adequada com o contexto da pesquisa, disposta nas seguintes etapas: Coleta de dados documentais e bibliográficos; Coleta de dados *in loco* e desenvolvimento da pesquisa. Além disso, a metodologia também contemplou a utilização da minha produção artística e poética como mecanismo de entendimento e estudo acerca do foco de pesquisa.

Esta pesquisa busca contribuir com o campo das Artes Visuais ao explorar imagens trazidas pela exposição e uma leitura particular que é construída ao experienciá-la, reconhecendo sua força dentro e fora do espaço físico do museu. Busca-se inserir uma poética que dialogue com a exposição e sua relevância no cenário atual, especialmente, em relação à decolonialidade. Isso ocorre ao direcionar o olhar para um conjunto de obras que representam várias narrativas, camadas e lugares da estrutura social e geográfica. Ao pensar na decolonialidade de forma coletiva, mas também em seu impacto individual, percebemos a diversidade existente e as possibilidades de diferentes formas de ver o mundo e a cultura popular.

No contexto da metodologia adotada, destaca-se a importância das imagens selecionadas e analisadas. Essas imagens não apenas têm um valor estético e poético, mas são recursos fundamentais para a compreensão de outras camadas existentes na trajetória da exposição *Brasil, arte popular Hoje*, do acervo de arte popular do CCSF e dos folguedos que atravessam os muros do Antigo Convento. Por meio destas imagens, diversas histórias foram evidenciadas e a análise detalhada desses objetos permitiu revelar vozes abafadas e aspectos anteriormente negligenciados. Há ainda muitas histórias a serem contadas e as imagens podem desempenhar um papel fundamental nesse processo, revelando indícios adicionais sobre os objetos, como sua materialidade, origem, autoria, detalhes e potencialidades de análise. Nesse sentido, é preciso perceber as cinzas que as imagens podem produzir e suas conseqüentes vozes, “Como se da imagem cinza saísse uma voz: Não vês que estou queimando?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69).

As imagens produzidas através de minha lente fotográfica, quando registro obras como *O Abraço* do artista Antônio Poteiro em preto e branco, revelam muito mais que uma simples paleta de cores ausente. Elas revelam também meu olhar pessoal diante daquela obra, que, por sua vez, também me olha. Essa produção fotográfica desencadeia uma reflexão sobre as histórias muitas vezes contadas acerca das festividades populares, visualidades, ofícios tradicionais, gênero e contemporaneidade presentes no acervo de arte popular. Por meio dessas imagens, a leitura poética feita sobre a exposição e o acervo, bem como o processo de apagamento e silenciamento que ali existe, trilha um caminho sinestésico que envolve a percepção multissensorial da experiência estética. A produção artística é uma ferramenta metodológica importante para esta pesquisa ao permitir uma aproximação entre arte popular, memória e identidade cultural de uma forma poética e sensível.

Durante o processo de coleta de dados, foram realizadas visitas *in loco* para obtenção de informações sobre a temática desta pesquisa. O primeiro local visitado foi o Centro Cultural de São Francisco, onde se encontra a reserva técnica da e o espaço destinado à exposição das obras. Também foram realizadas visitas à Zona da Mata Norte de Pernambuco, região onde ocorrem as manifestações culturais do Cavalo Marinho e do Maracatu e ao Bairro dos Novais, na cidade de João Pessoa, onde se realiza o Cavalo Marinho infantil Sementes do Mestre João do Boi, liderado pela Mestre Tina. No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) também foi possível coletar informações, como por exemplo, a existência da revista *O Chiquinho*. E no Núcleo de Pesquisa em Arte Popular (NUPPO) foi localizado o catálogo original da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*.

Uma revisão teórica sobre a arte popular foi realizada, contemplando, sobretudo, questões acerca de outras noções sobre a arte popular, através de autores como Emerson Dionísio (2014) com o artigo *O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas* e Yasmin Fabris (2021), com sua tese denominada por *A mão do Povo Brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros*. O intuito é discutir, no primeiro capítulo, a categoria arte popular sob um ponto de vista descentrado e não petrificado, buscando a compreensão de contextos que se relacionam com a composição do acervo que se pretende estudar. É uma maneira de compreender as questões voltadas para o cenário do universo popular, entendendo sua vastidão e fluidez, identificando assim a extensão do que foi abordado e como se relaciona com a perspectiva decolonial. Ainda sobre a temática do popular, se coloca a necessidade de sair da esfera dos rótulos e tensionar as discussões a respeito do tema

e referente a esse assunto há eventos que corroboram com um entendimento do popular sobre outros vieses, como o *Colóquio Popular descentrado: narrativas e olhares no contemporâneo*, realizado em 2021<sup>2</sup>.

Para trazer as histórias relacionadas aos artistas presentes no acervo pesquisado, utilizou-se o livro *O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste*, de autoria de Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte (1980). Trata-se de uma produção biográfica sobre escultores do Nordeste, onde são contemplados alguns artistas que estão presentes no acervo, uma vez que o recorte do livro é voltado para a produção de arte popular de nove estados do Nordeste, percorridos pelas autoras no período de 1977 a 1980.

Acerca dos folguedos, Rossini Tavares de Lima no livro *Folguedos Populares do Brasil* (1962) trata das noções e aspectos das danças dramáticas do Brasil. Já Mário de Andrade (1982) com *Danças dramáticas do Brasil* apresenta um panorama sobre essas manifestações folclóricas, como o Reisado, Boi de Reis, Cavalo Marinho e outras. Acompanhando as conceituações e leituras sobre os folguedos há a obra *Literatura Oral no Brasil* de Câmara Cascudo (1978). Apesar de um viés folclorista, esses autores são assinalados com o intuito de apresentar o que foi abordado sobre as brincadeiras populares. Entretanto, os artigos a seguir assumem uma narrativa mais atual dessas expressões culturais e auxiliam no embasamento do presente estudo. São eles: *A redescoberta das culturas populares: novos conceitos, atores sociais, políticas e circuitos* de Bruno Goulart (2020) e *“Bulindo no Samba”: Nice do Cavalo Marinho e a representatividade feminina no Brinquedo da Zona da Mata Norte de Pernambuco* de Wexyza Ferreira de Lima Moraes (2021).

Além dos escritos de Lélia Coelho Frota, curadora da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* e pesquisadora do perfil contemporâneo da arte popular no Brasil, autoras como Leda Guimarães (2017) e Denise Soares (2017) serão evidenciadas aqui, para abordar a ampliação da discussão sobre arte e cultura popular no Brasil, considerando o alargamento do conceito como no texto *Viragens na estética popular: desesconder o Brasil*, onde investigam o entendimento sobre as transformações que acometem o universo do popular e o impacto das suas visualidades em relação à cultura visual.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92iKCusPXqI&t=5979s>. Acesso em: 29 de março de 2022.

Ainda sobre essa temática da arte popular o autor Antônio Augusto (1987) defende que a cultura necessita ser reconhecida e assimilada por todos, não apenas por um corpo de estudiosos. A cultura popular se relaciona à tradição de um povo, como se a mesma fosse um resquício da cultura erudita, muitas vezes, de outras localidades, moldadas pelas diversas camadas de uma determinada estrutura social, como afirma Antônio Augusto Arantes:

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a ideia de que sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadores ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade. Desse ponto de vista, a “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contrastes ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração. (ARANTES, 1987, p. 17-18).

Foram pesquisados autores precursores nessa discussão, que contextualizam o estudo sobre decolonialidade no final do século XX. Ao pensar em novas maneiras de entender e conceber a museologia, relacionando a corrente decolonial, o autor Walter D’Mignolo (2014), trata da desobediência epistêmica, possibilita a ruptura dos limites museológicos e com isso estender a noção de museus e museologia para outros campos. Como resposta às transformações sociais, o campo da Museologia também se altera, ganhando novos significados, participações e outros protagonistas. Nesse viés de pensamento, Marília Xavier Cury (2006) vai abordar o patrimônio e a musealização como noções que são construídas na contemporaneidade pelo coletivo, mudando a maneira de conceber esses espaços e as suas coleções.

Esses autores colaboram nas discussões sobre a decolonialidade, a patrimonialização e a museologia no tocante ao acervo de arte popular do CCSF, fomentando uma postura decolonial que se busca ao tentar entender as camadas dessa coleção. Nesse sentido, é possível tecer conexões entre a curadoria e o nosso cenário social, quando se identifica um viés colonial que é vigente em nosso coletivo e que incide sobre o pensamento curatorial, ainda com traços hegemônicos. A relação do acervo com o espaço também reflete uma hierarquia, uma vez que o monumento predomina. O fato é que ainda somos um modelo arcaico de sociedade, e chegamos nessa conclusão conhecendo nossas raízes coloniais e percebendo o quanto ela ainda é profunda. E pensar em outros protagonistas e enxergar as outras narrativas é o que se almeja quando falamos de decolonialidade, novas práticas de patrimonialização e museologia, indo na contramão das práticas invisibilizatórias.

Sobre os processos de invisibilização é possível perceber na tese de Doutorado de Anderson Almeida (2021), a problemática das práticas que invisibilizam, escondem e tentam tornar estéril aquilo que deveria ser instrumento para a comunicação de outras histórias. É dessa maneira que o autor aborda em sua pesquisa cujo título é “*Nas cinzas da Coleção Perseverança, a memória arde: a mão afro-alagoana além da Quebra de Xangô*”, fazendo um trabalho de prospecção das camadas de uma coleção, tal como tenho investigado o acervo de arte popular do CCSF.

Foram também levantados outros autores que discutem sobre a museologia decolonial e seus diálogos com as Artes Visuais, como Brulon (2020) e Cocotle (2019). Ao investigar a invisibilização de determinadas exposições nas instituições museais se inicia um processo de inquietação que questiona como esses espaços vão rever e localizar as narrativas ao ponto de desenvolver um diálogo entre esses universos, mesmo identificando e aceitando os conflitos. É urgente que a nossa herança colonial seja repensada para que essa máquina de reproduzir apagamentos não se perpetue. Os processos metodológicos adotados para se debruçar sobre certas narrativas, como a colonial por exemplo, é uma forma de ver, porém, é também uma maneira de não ver. Diante desse cenário, o olhar sobre esse legado deve ser questionador, buscando encontrar o que foi selecionado para que não pudéssemos conhecer. Brulon (2020) explana sobre o espaço museal e como está sujeito a estrutura colonial:

Museus não são feitos só de paredes. Seus objetos são investidos de um discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo que materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de musealização. Musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como dispositivos, em sua maioria, criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação. (BRULON, 2020, p. 03).

Grande parte dos museus são reflexos dessa estrutura colonial citada, e as questões se acentuam quando tais espaços estão diretamente localizados em bens que nasceram no auge da instauração desse modelo, como o Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana. Sobre esse cenário colonial, que se mantém firme nos dias atuais, o autor, Brulon (2021) afirma que:

Olhar criticamente para o passado colonial, restituir a matéria dos fatos históricos que levaram a sua produção inteligível implica em colocar em questão a própria soberania dos intelectuais sujeitos da ciência. Nesse sentido, a ciência contemporânea serviria



para a desconstrução da própria autoridade científica ou para promover a sua distribuição democrática, reparando as lógicas desiguais que perpetuam os regimes de valor em que estamos inseridos. Em outras palavras, a partir do momento em que os indígenas brasileiros se tornarem os sujeitos de nossos museus nacionais, estaremos mais próximos de sua inclusão no projeto de Estado-nação, possivelmente revertendo a subalternidade ou, ao menos, reconhecendo como nossa herança a ferida colonial. (BRULON, 2020, p. 22).

Foi durante a década de 1980 que se iniciaram as discussões sobre uma nova museologia, uma museologia social, a nível de Brasil, como argumentado abaixo por Brulon (2020):

A partir da segunda metade do século XX, o campo museal brasileiro se vê marcado por um conjunto de questões sociais em grande parte advindas das diversas formas de apropriação, nos países periféricos, do modelo europeu de museu do século anterior. Com efeito, a transformação iminente que se observa na história dos museus europeus nesse momento decorria de um reconhecimento, no centro da museologia internacional, da existência de formas experimentais de museus nas ex-colônias e da reivindicação por outras museologias que rompessem com o modelo hegemônico disseminado desde a colonização. Essas experiências, ao ganhar visibilidade em âmbito global, se propõem a subverter as lógicas de poder entre metrópoles e colônias, mantidas, até o final do século, pelas ditaduras militares e pelos sistemas econômicos liberais. (BRULON, 2020, p. 16).

Entendendo a necessidade de decolonizar, é válido refletir sobre como proceder para obter alguns resultados. No entanto, essa urgência pode apresentar alguns equívocos e é preciso ter cautela. As camadas dominantes não vão se dissipar se nos concentrarmos em apenas um discurso, que é válido, mas que muito se distancia da prática. Nesse sentido, perceber as lacunas, os apagamentos e silenciamentos, já é uma forma de proceder de maneira contra colonial. E ser contra colonial não diz respeito à invisibilização de uma estrutura já validada. Trata-se da inserção de novas estruturas epistêmicas, para ter acesso ao que foi escondido, como a parte afro do acervo de arte popular do Centro Cultural de São Francisco.

Esta pesquisa contempla ainda o patrimônio imaterial e a performatividade em diálogo com livros *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos* dos autores Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (2009) e *História e Arte: Herança, Memória e Patrimônio* com organização de Maria Bernadete Ramos Flores e Patricia Peterle (2014). A ideia aqui perpassa pelo entendimento de práticas culturais como algo vivo e transformador, distanciando-se de um cenário rígido e cristalizado.

A perspectiva decolonial transita no olhar lançado para a exposição e para o acervo, entretanto, a perspectiva histórica da gênese da exposição e dos caminhos percorridos ao longo do tempo não serão descartados nesta pesquisa, tendo em vista que não há nenhum trabalho

produzido sobre o tema aqui apresentado. A seguir, será apresentada a estrutura da pesquisa, que se organiza em três capítulos.

No primeiro momento, *Toada I - A chegada/venda do boi: memórias e narrativas da exposição Brasil, Arte Popular Hoje*, há o trânsito pela história da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* da década de 1980 até a contemporaneidade. Contempla-se uma breve contextualização sobre o Antigo Convento de Santo Antônio, a criação do CCSF, passando pela exposição original, pelo acervo e culminando na análise sobre a exposição encontrada nos dias atuais. Para a construção do capítulo, as principais fontes de pesquisa foram o catálogo da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, imagens da exposição e do acervo, além de referências sobre a história da Paraíba, tratando especificamente sobre a fundação do antigo Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana e a formação do CCSF. Percorrer esses caminhos e a trajetória desta exposição é o principal objetivo do capítulo onde serão narradas as camadas da memória, e uma produção artística que passa ainda pelas carrancas, ex-votos, cordéis e festas, bem como as autorias reveladas, ou não, pela curadoria.

Em *Toada II - A morte do boi: o acervo e as festas populares*, o intuito é (re) contar histórias de artistas e obras pertencentes ao acervo, que tecem um diálogo com as festas e brincadeiras populares como Manuel Graciano (CE), Cicera do Barro Cru (CE), Cicera Lira (CE), Manoel Eudócio (PE), Capitão Luís Pereira (PE) serão explanados neste capítulo. É sobre o acervo, suas tipologias, número de peças, obras e artistas com enfoque nos folguedos, que esse capítulo irá se debruçar, através do catálogo da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, listas do acervo e bibliografias sobre os artistas, como o livro *O Reinado da Lua* das autoras Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte (1980) e *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX* de autoria de Lélia Coelho Frota (2005).

No capítulo *Toada III - A queima/ressurreição do boi: arte popular viva e todo um universo de folguedos*, passa pelo acervo para expandir e relacionar os objetos referentes às brincadeiras populares com os folguedos que acontecem na Paraíba, em específico o Cavalo Marinho, o Reisado e o Boi de Reis. O propósito é associar a imagem das obras com as brincadeiras populares que acontecem fora do CCSF. Nesse momento são utilizadas como fontes as bibliografias *Folguedos Populares do Brasil* de Rossini Tavares de Lima (1962) e *Boi de Reis* de Altamar de Alencar Pimentel (2004).

Esses retratos também possibilitam pensar sobre a figura do boi nos folguedos, uma vez que o boi está presente em diversas brincadeiras como o Cavalo Marinho, Reisado, Boi de Reis e outras. Ao associar os artistas e as obras que pertencem ao acervo a essa cultura popular viva o objetivo do capítulo é mostrar como essa expressão artística ainda pulsa, é viva, e pode ser vista e escutada para além dos limites de um espaço arquitetônico e de uma coleção museológica e, ao mesmo tempo, em um diálogo visual e sonoro com o acervo de arte popular do CCSF. Para elucidar sobre a realidade dos folguedos, o autor Rossini Tavares de Lima com o livro *Folguedos Populares do Brasil* (1962) e o autor Altimar de Alencar Pimentel com o livro *Boi de Reis* (2004), serão utilizados como referencial teórico. Essa ponte entre universos, os festejos populares musealizados e os folguedos que acontecem no nosso cotidiano, revela um imaginário que transcende a matéria. Faço questão de frisar, também, que entre as festas de rua e o acervo não há dicotomia, pelo contrário, há uma nítida indissociação na relação do patrimônio material e imaterial e não há hierarquia entre essas duas realidades, uma não está mais viva que a outra.



Em casa, pastel seco e carvão sobre papel canvas. Foto: Raísa Gomes, 2023.

RAISA

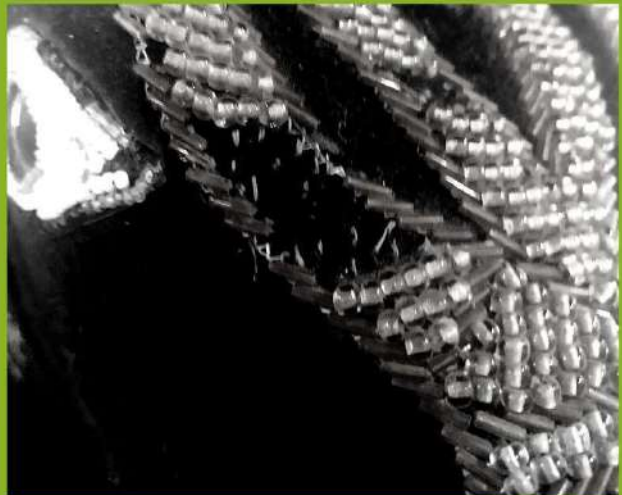








Marcas de ferrar boi. Foto: Raisia Gomes, 2023.



Marcas de ferrar boi. Foto: Raisa Gomes, 2023.

**TOADA I - A CHEGADA/VENDA DO BOI**  
**MEMÓRIAS E NARRATIVAS DA EXPOSIÇÃO BRASIL, ARTE**  
**POPULAR HOJE**

“Venha cá meu boi janeiro  
Ô venha cá meu coração  
Dê viva a dona da casa  
Que é de nossa obrigação  
Venha cá meu boi janeiro  
Oi venha cá meu maravilha  
Dê viva ao dono da casa  
Com toda sua família  
Venha cá meu maravilha  
Oi venha cá meu surubim  
Nessa maruja de rei  
Nunca rodô boi ruim”  
Mestre Zequinha

Este capítulo aborda a história da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* e as narrativas e visualidades nela contidas. Ele busca contextualizar o caminho curatorial da exposição, com o objetivo de iniciar uma incursão nesse universo poético e simbólico, que perdura há mais de três décadas, resistindo aos processos de apagamentos e silenciamento provenientes de uma estrutura ainda colonial.

No primeiro subtópico, *O Antigo Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana*, serão levantadas questões acerca da formação desse exemplar arquitetônico onde está localizada a exposição em análise, até receber como novo uso o Centro Cultural de São Francisco. Em *Centro Cultural de São Francisco*, o objetivo é discutir a formação dessa entidade cultural, que constitui uma parceria entre várias instituições. Em *Brasil, Arte Popular Hoje: Trajetória e resistência*, será trabalhada a história da exposição, a motivação para a sua implantação no espaço, seu percurso antes de chegar no Centro Cultural de São Francisco e a

apresentação da abordagem curatorial desenvolvida por Lélia Coelho Frota. O catálogo da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* é a principal fonte utilizada para a construção deste item.

Este capítulo apresenta a trajetória da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, estabelecendo também um paralelo com a história das exposições como discutido por Cypriano e Oliveira (2017). O objetivo é fornecer análises sobre o que essa exposição foi e continua sendo, considerando uma perspectiva ampla que abarca os diversos caminhos sinuosos percorridos, semelhantes ao desenho de sua expografia, que percorre não apenas o Vale do Jequitinhonha, mas todo o Brasil.

### **1.1 De Convento a Centro Cultural**

Localizado no bairro do Centro, da cidade de João Pessoa/PB, o Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana (figuras 4 e 5) revela características de uma tipologia religiosa implantada no período de fundação da cidade. Esse período compreende os séculos XVI e final do XVIII, marcando o processo de colonização do território pelos portugueses. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a imposição desse modelo colonial resultou em uma série de arquétipos que definiram a arquitetura e a urbanidade do país. A construção do Convento foi iniciada em 1589, com o propósito de auxiliar os Franciscanos no processo de catequização indígena, e foi concluída em 1608.

Com a invasão holandesa no início do Século XVII, a construção foi interrompida. De acordo com BURITY (1988), em decorrência desse contexto das invasões o Convento tornou-se quartel general, sendo fortificado e alterado para contemplar esse novo uso. Porém, em 1646, as obras foram retomadas pelos franciscanos e em 1701, foi erguida a capela da Ordem Terceira.

**Figura 4** - Mapa do Centro Histórico de João Pessoa, Paraíba.



**Fonte:** Revista Chiquinho, 1992.

**Figura 5** - Centro Cultural de São Francisco (CCSF).

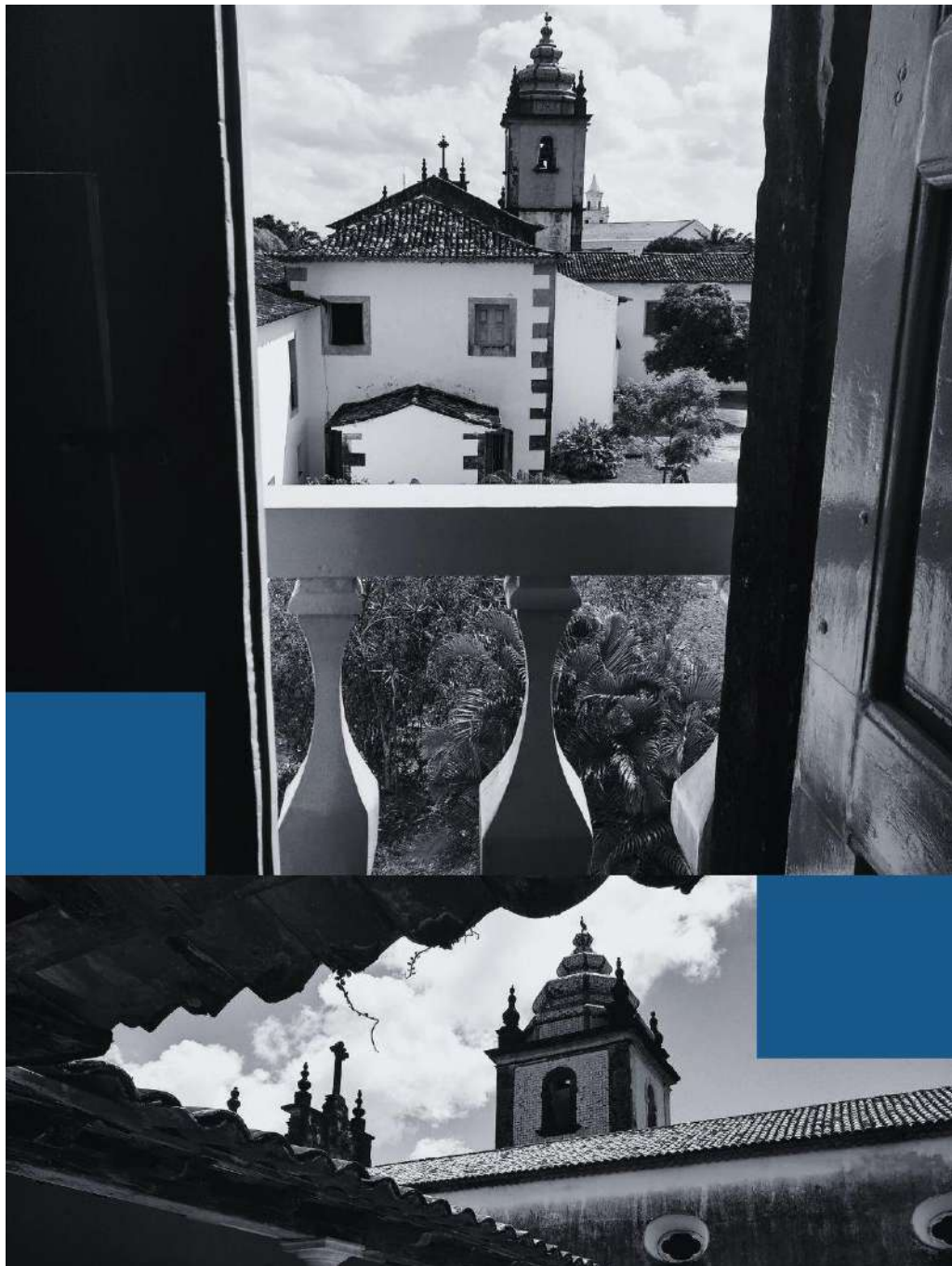


**Fonte:** Raisia Gomes, 2020.



Em 1779, a fachada da Igreja de Santo Antônio da Ordem Primeira foi concluída, seguida pela conclusão da torre sineira em 1783. (figura 6). Entre 1795-1796, o edifício recebeu elementos azulejares no adro. No Século XX, o espaço passou a ser utilizado como seminário diocesano, e durante esse período, o altar-mor da Igreja de Santo Antônio foi demolido.

**Figura 6** - Vista para a torre sineira.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2019.

De acordo com Bazin (1983), entre 1939 e 1943 a igreja foi objeto de processos interventivos de restauração, tendo como responsável técnico o arquiteto do patrimônio em Pernambuco, Ayrton Carvalho. Em 1955, o edifício foi restaurado e na reocupação o seu uso original foi resgatado. No Século XVII, novas construções foram efetuadas, assinalando o período Barroco em ascensão. Ainda nesse período, o altar-mor e a Igreja foram consagrados. Já no Século XVIII, o Convento foi utilizado como hospital e escola militar. No final do século XVIII, o Governo ocupou o lugar e no início do Século XIX foi transformado em Seminário Arquidiocesano. O tombamento do conjunto franciscano, pelo SPHAN, é proveniente do ano de 1952.

Entre 1966 a 1979, o edifício deu lugar ao uso institucional, abrigando diversas instituições públicas e novos elementos e ambientes foram construídos. De 1977 a 1988, passou novamente por um processo de restauração (NETO; MURARO, 2018) e somente em 1990 assumiu o uso cultural quando foi implantado o Centro Cultural de São Francisco, onde estão inseridos os acervos permanentes de arte sacra e arte popular, objeto desta pesquisa.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcantes para o processo de instalação de equipamentos culturais na cidade de João Pessoa. Em 1976 foi inaugurado o Núcleo de Arte Contemporânea- NAC, como relata Fabricia Jordão (2012,p.23):

É justamente durante o complexo processo de distensão (1978-1985), permeado por transformações políticas, culturais e sociais, de reconfiguração do sistema da arte e reposicionamento dos artistas brasileiros, que o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB) é criado (1978), desenvolve suas principais ações (1978 – 1981) e tem o declínio de suas atividades (1982 – 1985).

Ainda sobre a instalação e desenvolvimento de outros espaços de cunho cultural, na fala de Lira (2021) fica evidenciado o contexto para que isso fosse possível, e sobre a criação do Espaço Cultural, equipamento inaugurado no final da década de 1970, é colocado que:

O desenvolvimento de centros culturais como o do projeto proposto por Sérgio Bernardes estava em ascensão no final da década de 1970, e a realização deste modelo de instituição em João Pessoa interpreta-se como um fenômeno consequente de um processo de políticas culturais “modernas e modernizantes”, com a missão de reunir as mais diversas expressões artísticas e ampliar os tipos de programação cultural. (LIRA, 2021, p. 47).

A implantação do CCSF configurou em mais uma ação de grande relevância para o cenário cultural de João Pessoa, sendo inaugurado em 1989 como resultado de uma ação do SPHAN-Pró-Memória. O CCSF contou com a participação dos seguintes signatários: a Mitra Diocesana,

o Governo do Estado, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a Prefeitura de João Pessoa, a Ordem Franciscana Secular e a Fundação Joaquim Nabuco.

Após a criação do Centro Cultural, as igrejas da ordem primeira e da ordem terceira permaneceram como locais de culto e visitação, sob a supervisão da Mitra Diocesana e da Ordem Franciscana Secular. Simultaneamente, foi instalada no pavimento superior ao térreo a exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*.

Os diversos espaços que integram os complexos eclesiais carregam uma simbologia de elementos simbólicos que transcendem o imaginário cristão. No complexo Franciscano da Paraíba, é possível identificar todo esse simbolismo a começar pelo Adro do Conjunto, o próprio cruzeiro e os painéis azulejares inseridos nos nichos ornados em pedra calcária. No adro, observam-se figuras em pedra, com alusão a guardiões, localizados nas extremidades da cerca conventual do adro trapezoidal. Esses elementos, de referência aos leões orientais, figuram como anfitriões do espaço e sua função mística é a de afastar os maus espíritos e maus agouros, recebendo quem adentra o espaço da melhor forma. Esses mesmos personagens podem ser observados no ambiente da via sacra, nas escadas que conduzem ao nível superior (Figura 7).

**Figura 7** - Leão esculpido em pedra calcária coroando o guarda corpo da escada, pastel seco sobre papel canson.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2019.

A simbologia da religião católica, impressa nos azulejos, é um elemento marcante elemento da arquitetura portuguesa e foi amplamente utilizado na construção da paisagem urbana e arquitetônica do Brasil colonial. Essa simbologia atravessa séculos e perdura na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* (Figura 8). O registro da devoção, fé e rotina cristã, aproxima o divino à "vida severina" e é retratado em diversas obras na exposição. As peças populares e de cunho sacro, dialogam com o espaço como se não houvesse conflitos, pois, reproduzem imagens da narrativa do dono da casa, do dominador. Mas quem é o dono da casa? Ontem foram eles e hoje somos nós? Quem são eles e quem somos nós? E nós, não somos eles? Então de quem é a casa, de quem grita ou de quem cala?

Ao explorar a relação entre o espaço e sua produção artística e arquitetônica, é importante considerar os novos usos que foram implementados e as demais narrativas que abarcam o espaço em questão. No CCSF, que atualmente faz parte da rota do turismo religioso de João Pessoa, a arquitetura barroca é uma grande atração para os visitantes. Durante algumas visitas ao espaço e à exposição, foi possível observar que os olhares dos turistas não estavam necessariamente focados na exposição de arte popular. Isso pode ser atribuído ao fato de que a imaginação de grande parte dos turistas ainda é reflexo de um imaginário português, porque nossa estrutura é predominantemente colonial. Sobre as impressões dos turistas no CCSF, Medeiros (2016, p. 20) menciona que:

Os turistas falaram das riquezas do local, da beleza e sentiram-se como em outra época, num silêncio avassalador. Alguns, no entanto, reclamaram da Capela de Santo Antônio, onde sentiram odor desagradável de mofo no local, o que resultou em que alguns não puderam ficar mais tempo devido a este incômodo. O motivo da visitação para sua maioria foi devido o agendamento anterior já feito pelas agências, onde os mesmos fizeram as reservas para a viagem; no entanto outros turistas falaram que gostam e tem interesse pelo tipo de visitação, além do prazer no saber, na cultura, na história e na arte; em relação ao local o monumento visitado, todos dos que foram consultados não tiveram nada a falar.

É na porosidade da pedra calcária, nos ornatos com referências místicas, no mito do túnel/passagem no lugar da cripta e no cheiro da mirra do piso, que o foco incide. Nesse momento algumas perguntas ressoam, qual o poder de alcance da arte popular ali presente no cenário dos artistas paraibanos, dos alunos dos cursos de artes, história e afins, da cidade de João Pessoa?



**Figura 8** - Paineis azulejar.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

## **1.2 Caminhos Curatoriais em Brasil, Arte Popular Hoje**

Lélia Coelho Frota (Figura 9), natural do Rio de Janeiro, desempenhou diversas atividades importantes durante sua trajetória. Foi antropóloga, escritora, crítica de arte, curadora e museóloga. Além disso, ocupou o cargo de presidente do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC)<sup>3</sup> do Instituto Nacional do Folclore na gestão de Aloísio Magalhães. Também

---

<sup>3</sup> “O Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) foi uma das denominações que recebeu a instituição federal de preservação do patrimônio cultural entre 1990 e 1994. O Instituto sucedeu a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Fundação Nacional Pró-Memória, esta última, junto com a Fundação Nacional de Arte (Funarte), extinta em 1999”. <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/54/instituto-brasileiro-do-patrimonio-cultural-ibpc-1990-1994>. Acesso em 14/03/2022.



foi consultora na Fundação Nacional Pró-Memória<sup>4</sup>. Lélia foi responsável pela curadoria das representações brasileiras na Bienal de Viena, além da curadoria da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, exibida primeiramente no *Grand Palais* (Figura 10), em decorrência do projeto Brasil-França, Paris, 1987, como citado anteriormente. Essa iniciativa decorreu do Programa Francês de Temporadas Culturais Estrangeiras, adotado no ano de 1985, em um período de redemocratização: “O programa das temporadas culturais estrangeiras foi adotado em 1985, com o Ano da Índia, e sobretudo a partir da década de 1990, quando o princípio foi incorporado ao dia a dia da política de intercâmbio cultural francês”. (AMARAL, 2008, p. 26).

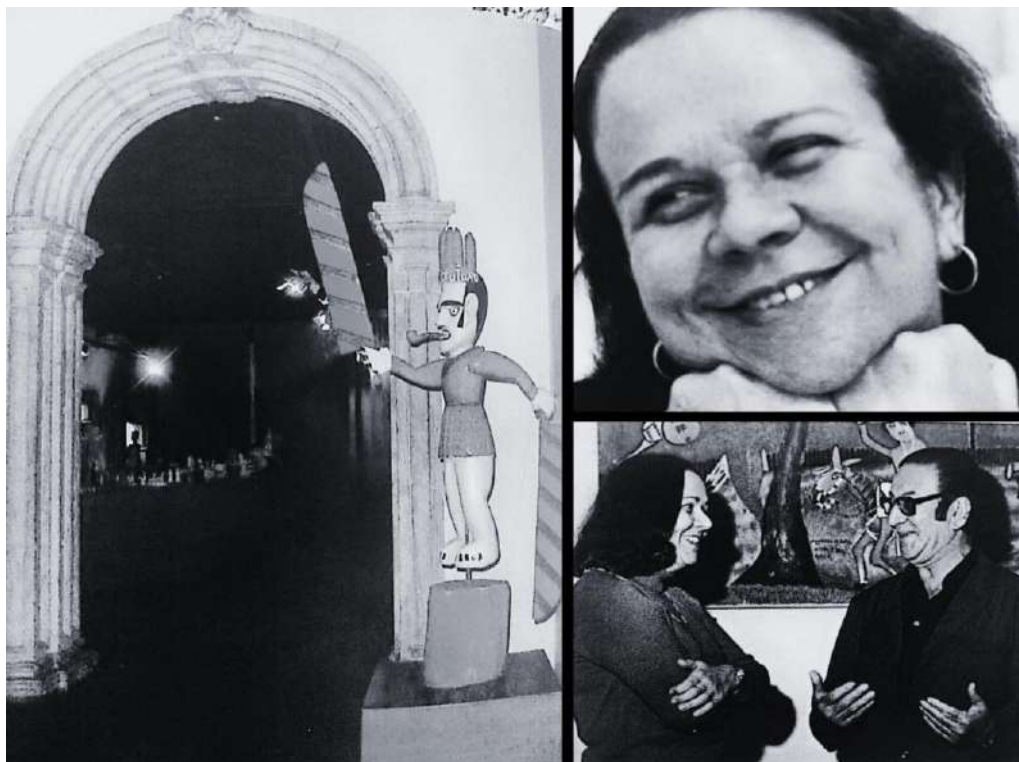
No livro *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, Lélia Frota (2005) descreve a sua própria trajetória e produções curatoriais, pontuando a importância dessas realizações e suas preocupações:

Tive idêntica preocupação em nomear e contextualizar a criação de fonte popular mais tarde, quando criei em 1984, a nova sede do Museu de Folclore, no Rio de Janeiro, e depois a exposição de arte popular brasileira do Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa, Paraíba, hoje Museu, que ali se encontra desde 1990, e que resultou de mostra realizada no Grand Palais em 1987, na Gestão de Celso Furtado no Ministério da Cultura. Visando abrir espaço para o conhecimento maior do patrimônio cultural material dos Estados do Brasil, e ao mesmo tempo oferecer aos artistas e artífices uma oportunidade de comercializar sem ônus seus trabalhos, criei, em 1983, no então Instituto Nacional do Folclore, a Sala do Artista Popular, que até hoje presta serviço e amplia gradativamente a informação tanto sobre o quadro da criação individual como dos ofícios tradicionais do país. É preciso lembrar aqui a existência de alguns museus de extrema qualidade para o estudo e a correta valorização da arte do povo: o do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco, PE; o Museu Casa do Pontal, com o acervo de Jacques van de Beuque, RJ; o Museu Afro-Brasil, na cidade de São Paulo, que tem como acervo a coleção Emanuel Araújo; o Museu Theo Brandão, em Maceió, AL. (FROTA, 2005, p. 22-23).

**Figura 9** - Museu de arte popular do Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa, Paraíba, 1990; Imagem da autora, Lélia Coelho Frota; Lélia Coelho Frota e José Antônio da Silva, São Paulo, SP, década de 1980 (sentido horário).

---

<sup>4</sup> “A Fundação Nacional Pró-Memória foi um órgão público criado em 1979 e extinto em 1990. Funcionou ao lado da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), formando com ela uma organização dual, que visou dar maior dinamismo às políticas culturais voltadas para a preservação do patrimônio cultural”. Para maiores informações: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/53/fundacao-nacional-pro-memoria-1979-1990>. Acesso em 14/03/2022.



**Fonte:** Frota, 2005.

A ida da mostra à França resultou em diversas matérias que registraram esse momento. Em um dos jornais coletados, falava-se da possível circulação da exposição em outros países, como Estados Unidos e Suíça. No entanto, entre os documentos localizados, a informação que predominava estava relacionada à vinda direta da exposição para o Museu de Arte de Brasília (MAB), e logo em seguida, para o museu de arte popular do CCSF (Figura 11). As notícias a seguir foram divulgadas pelo jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) e *Correio Braziliense* (DF). No último veículo de comunicação mencionado, a matéria destacou a presença do boi na exposição, indicando uma característica curatorial que estabelece um diálogo com a categoria das manifestações dramáticas.

**Figura 10** - Matéria sobre a mostra na França, exibida no *Jornal da Imprensa* (RJ) e no *Correio Braziliense* (DF) relatando sobre a exposição no Museu de Arte de Brasília.

Bules, tachos, conchas, painéis e alambiques, exemplares do que os italianos costumavam chamar de 'oro dei poveri', mostram a técnica medieval do trabalho no cobre, de que o funileiro Virgílio Merlo é um dos últimos artesãos. Descendente dos imigrantes italianos no Sul do Brasil, Virgílio expõe na Sala do Artista Popular, de Instituto Nacional do Folclore, as derradeiras peças de uma arte em vias de extinção, desterrada pela oferta de produtos industrializados. Além da mostra que começa na quinta-feira, no Rio, outras dez de suas melhores peças, do acervo do Ministério da Cultura, estarão integrando a exposição "Brasil, arte popular hoje", que depois da França, se exibirá aos Estados Unidos e Suíça.

## GALERIAS

### VERNISSAGE

**MARIA JOSE LUETOMA** — Uma natureza exuberante, mas suave, é encontrada nos 25 telas da artista, em exposição desta semana até o dia 8, no hall do anexo II do Senado Federal. O público tem acesso durante o horário de funcionamento do Congresso.

**ARTESANATO JAPONÊS** — Será aberta nesta terça às 19h, uma exposição de peças lindíssimas à Cerâmica Tradicional do Japão e Katami: Formas do Japão, no térreo da Fundação Cultural do Distrito Federal (Anexo do Teatro Nacional). As obras em estilo tradicional, feitas por artistas modernos, contêm belos vasos, potes e pratos de cerâmica, que poderão ser vistos pelo público de segunda a sexta, das 10 às 20h, e aos sábados das 14 às 18h, até o dia 14. A exposição faz parte da Mostra de Cultura Japonesa e das comemorações dos 60 anos da imigração japonesa no Brasil e é promovida pela FICDF, Embaixada do Japão, Fundação Japão e a Associação Intercâmbio Cultural Brasil-Japão.

### EXPOSIÇÕES

**BRASIL, ARTE POPULAR HOJE** — Peças de artesanato lindíssimas a exposição itinerante, promovida pelo Ministério da Cultura e LBA, que fica até 25 de agosto no Museu de Arte de Brasília (próximo à Concha Acústica). Esta mostra faz parte do Projeto Brasil-França e já esteve no Grand Palais, em Paris, despertando ainda o interesse de outros países europeus.

**LÍZEA KOTAIRA** — A sensualidade das telas da artista plástica, nascida em SP e radicada em Brasília, estará exposta ao público das 9h30 às 18h no Edifício da Sedap (Sagado de Entrada, Esplanada dos Ministérios). A mostra foi denominada de "A Flor da Pátria" e termina hoje.



A presença do boi marca bastante os objetos expostos na mostra Brasil Arte Popular Hoje, no Museu de Arte

amanhã, na Galeria Térreo da Fundação Cultural do Distrito Federal, encerra amanhã a exposição de suas aquarelas no Hotel Nacional.

Fonte: Hemeroteca digital, Jornal da Imprensa (RJ) e Correio Braziliense (DF), 1988.

Figura 11 - Matéria sobre a chegada da exposição no CCSF.

decoração no estilo rococó, com pinturas em ouro, azul e vermelho. O espaço do convento foi destinado a exposições itinerantes, compostas principalmente por obras de arte popular brasileira.

### CULTURA POPULAR

Não estabeleceu diferenças entre o popular e o erudito e, segundo Lélia Frota, curadora da exposição "Brasil, Arte Popular Hoje", um aspecto fundamental que acompanha as mostras no Centro Cultural. A exposição organizada por Lélia fica sob o mesmo teto de outra de arte sacra, composta por imaginárias coloniais restauradas, que os visitantes podem ver ao lado da arquitetura erudita do complexo arquitetônico. Por sua vez, há uma terceira mostra, também no Convento de Santo Antônio, denominada

Vista da cidade baixa, onde predominam os mais antigos prédios que compõem todo o conjunto do patrimônio histórico

da "Arte Popular Paraibana", organizada pela Universidade Federal da Paraíba e que será renovada periodicamente com outras obras de artistas do estado.


Antes de chegar à Paraíba, onde fica por dois anos renováveis em regime de comodato, a exposição "Brasil, Arte Popular Hoje" avalada em mais de 50 mil dólares, já esteve no Grand Palais, em Paris, e, aqui no Distrito Federal, no Museu de Arte de Brasília. Lélia Frota disse que a acolhida dos brasileiros "foi a melhor possível, com grande índice de visitação de alunos do 1º grau das cidades-satélites". Este trabalho surgiu de uma solicitação do extinto Ministério da

Cultura, para que organizasse uma exposição itinerante que mostrasse nova arte no exterior, sem prejuízo para o acervo dos museus nacionais.


### MOSTRA

O resultado dessa encomenda do governo foi uma vasta mostra do trabalho de artistas das camadas mais populares — entre brancos, índios e negros — visando a demonstrar "a tríplice e interação entre o campo e a cidade no País", explicou a curadora. Lélia avalia que esta é a mais importante exposição de arte contemporânea brasileira. "Ela não é uma mostra fria, mas retrata o homem brasileiro hoje, com todas as suas riquezas culturais e dificuldades materiais", definiu.

Depois de um mês de funcionamento, o Centro Cultural de São Francisco vem recebendo um grande número de visitantes de todo o País — inclusive do exterior — e principalmente de Brasília. A informação foi dada pela administração do Centro, composta por um colegiado de órgãos conveniados: Mitra Diocesana, Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Governo da Paraíba. O preço da entrada é R\$ 20,00 e R\$ 10,00 para estudantes. Para os mais religiosos, as capelas dispõem de locais para orações, bastante necessárias nesse momento de transição.



A bela visão no interior do convento, onde os traços grandiosos da arte estão presentes



Imponente igreja de São Francisco, cuidadosamente restaurada, e uma bela arquitetura

Fonte: Hemeroteca digital, Correio Braziliense (DF), 1990.

A exposição chegou em João Pessoa através de um contrato de comodato, renovável por até dois anos. A curadoria de Lélia Frota procurou não estabelecer divergências entre o popular



e o erudito. Dessa forma, ela ocupou o mesmo espaço da exposição permanente de Arte Sacra e de uma terceira mostra intitulada “Arte Popular Paraibana”, organizada pela UFPB. (CORREIO BRAZILIENSE, 1990). Na manchete, são mencionados aspectos da exposição, “Ela não é uma mostra fria, mas retrata o homem brasileiro hoje, com todas as suas riquezas materiais e dificuldades materiais”. (FROTA, 1990, p.36). A então administração do CCSF afirmou que a exposição recebeu um grande número de visitantes, principalmente de Brasília.

**Figura 12** - Capa e contracapa do catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, produzido enquanto acontecia a mostra aconteceu na França.



**Fonte:** Frota, 1987.

Diante das tensões entre erudito e popular, Lélia Frota tinha inquietações que ainda são continuam relevantes. No entanto, é interessante analisar como seu pensamento curatorial abordou esses temas. No livro *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, Lélia Frota (2005) apresentou uma conceituação importante sobre o termo ‘popular’, que influenciou suas produções, como a curadoria da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*. Ela discorria da seguinte forma:

Nesta abertura cabe ainda explicitar que a disseminação polissêmica de “popular” abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território no campo e na cidade, bem como no universo heterogêneo de camadas, conforme o descrito por Gilberto Velho (1994), constituído de pequenos proprietários, bóia-frias, pescadores, desempregados, semi-empregados,

marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia etc. (FROTA, 2005, p. 16).

A busca de Lélia por elevar o sujeito e relacioná-lo à sua produção ia na contramão de uma postura mercadológica que atribui pouco valor ao artista como ser humano. Essa abordagem limita-o a uma produção focada em objetos/obras, diminuindo sua narrativa e muitas vezes impedindo que acessasse os benefícios do mercado. É nesse contexto que Lélia procura mostrar os conflitos entre o repertório desses artistas, suas histórias, padrões e gostos em contraposição às camadas da norma culta e um *modus operandi* do mercado de arte. Ela questionava esse viés, pontuando que:

Por outro lado, à virulenta mercantilização dos “produtos artísticos” em tempos globalizados, ciclope que deglute indiferenciadamente a arte do passado, a moderna e a contemporânea, interessa atribuir algum valor de mercado também à “popular”, sempre reduzindo ao mínimo a informação sobre seus autores, e focando quase exclusivamente as suas qualidades formais. Esse tipo de passaporte permite que finalmente as artes de fonte popular ingressem nos museus de arte e galerias, e sejam objeto de exposições, embora seja mantida a fronteira do rótulo que as designa, a sua posição periférica em relação às criações da elite, e em geral se negue a elas conceito. Omitem-se - quer por desconhecimento - quer por desígnio consciente, ou ambos - os seus laços e nexos relacionais com aquelas. Para não falar da barreira econômica que sempre reduz o artista popular a uma condição de inferioridade com relação aos seus pares da norma culta. Permite-se que alcancem melhor cotação no mercado, porém, mantendo-os a uma larga distância da produção erudita. E ainda assim, mesmo os criadores que alcançam um preço melhor no mercado, recebem pequena percentagem dessas vendas, em alguns casos melhorando de vida, mas sobrevivendo de maneira extremamente modesta, quando não bem próxima ainda da pobreza. (FROTA, 2005, p. 24)

Nesse sentido, o autor Emerson Dionísio (2014) traz à tona a experiência de algumas instituições museais, como a do Museu Nacional de Brasília, com as coleções de arte popular. Ele reflete sobre a dificuldade dessas instituições em lidar com o que a narrativa “popular” apresenta em sua totalidade.

Por sua vez, o Museu de Arte de Brasília, inaugurado em 1985, optou por uma lenta e gradativa política de desativação da coleção de “arte popular” herdada da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ou seja, embora a arte local não merecesse distanciar-se da nacional, no caso da capital brasileira, parte considerável dela deveria ser apartada sob a nomenclatura de “popular” é transferida para outro acervo. A coleção brasiliense optou pela assimilação da arte contemporânea, vinculada aos centros culturais hegemônicos. (DIONÍSIO, 2014, p. 135).

Yasmin Fabris (2021), em sua tese intitulada por *A mão do povo brasileiro: cultura material popular e os projetos modernizadores brasileiros*, revisita o universo da exposição *A mão do povo brasileiro*, com curadoria de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bo Bardi, apresentada

em 1969 e reapresentada em 2016. A autora discute sobre a relação das instituições com a temática “popular”, levando-nos a refletir sobre a cultura material popular para a modernidade brasileira.

Nota-se, com base no levantamento feito no Centro de Pesquisa e Documentação do Museu, que nos anos 1970 e 1980 houve a recorrência da temática popular no museu, trabalhada a partir de mostras individuais e coletivas. A reincidência nas temporárias, contudo, não implicou o crescimento expressivo do núcleo popular do acervo nem no destaque desta tipologia de artefatos (produzidos por sujeitos subalternos) na pinacoteca do MASP. No que se refere ao modo como a instituição trabalhou o tema, é possível notar que houve mostras que contemplaram criadores/as indígenas, sujeitos inseridos em contexto de produção, circulação e consumo urbanos e rurais, além de obras de origem africana. (FABRIS, 2021, p. 105).

Nas duas situações mencionadas, revela-se o desconforto ao lidar com os artistas populares e toda a sua produção, o que também ocorreu na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, como Lélia enfatizou em muitas de suas considerações sobre seus processos curatoriais e a inserção desses trabalhos em instituições museais. Essas discussões foram prontamente refletidas na produção da curadora, e independentemente dos resultados obtidos, é fundamental ler essas posturas, pois suas apreensões já anunciavam o percurso que essa exposição iria trilhar e sua (não) relação com os mercados e instituições. Sobre as escolhas curatoriais de Lélia e a relação entre sujeito e objeto, percebe-se a preocupação principal em salvaguardar o patrimônio material. Isso é reforçado pelo protagonismo do sujeito, como destacado a seguir:

As expressões materiais da cultura popular, focalizadas através de objetos-documentos que signifique a visão de mundo e as formas de viver e relacionar-se de brasileiros pertencentes às mais diversas áreas geoculturais, passaram a ser nesses museus consideradas como testemunhos do que continua vivo e se transformando lá fora, no contexto sociocultural onde homens, mulheres, crianças lhe dão significado. O foco passou do objeto para o sujeito, iluminando a pessoa humana, produtora de cultura, relacionada a todos os aspectos da vida em sociedade. (FROTA, 2005, p. 23).

Por outro lado, essa necessidade de autoria e a conexão entre sujeito e objeto são enfraquecidas e invisibilizadas pela relação da coleção com o lugar. A exposição, na cadeia operatória da museologia, está intrinsecamente ligada à comunicação dos espaços museais. Existem três tipologias expográficas: permanentes (Longa Duração), temporárias (média duração) e itinerantes (curta duração). A exposição permanente é aquela em que o acervo museográfico é apresentado constantemente ao longo da existência da instituição, como é o caso da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, do CCSF. Essa exposição já foi itinerante e tornou-se permanente, estando ativa desde o início da década de 1990 até os dias atuais. No entanto, ela não permanece imutável e continua a provocar questionamentos e inquietações no contexto contemporâneo.



Para Marília Xavier Cury (2006), a exposição passa a ser o elemento central da comunicação museológica. A autora pontua que a curadoria faz parte do processo comunicativo na medida em que acompanha o projeto expositivo, o projeto educativo, a exposição, às ações e a avaliação. Marília Xavier Cury (2006) chama a atenção para a importância da coleção e a sua relação com o tema da exposição, ao apontar que os objetos devem ser expostos após estudos profundos sobre a sua importância, não se restringindo a informações sobre datas, tamanhos ou autorias.

A exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* tem como ponto de partida um viés geográfico da região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Foram selecionadas obras de artistas do Vale do Jequitinhonha e de outras localidades que apresentam em sua produção traços da cultura indígena, negra e portuguesa (Figura 13). Esse enfoque levanta algumas questões problemáticas dentro da exposição. Algumas dessas questões levantadas incluem o mito das três raças; o foco em uma única região do país em detrimento de outros lugares, como a Paraíba e a presença de uma produção feminina incipiente, em relação ao quantitativo de artistas homens, questões discutidas no decorrer deste capítulo. Apesar disso, a exposição conta com a presença de cerca de dez mulheres artistas, incluindo nomes como Placedina Fernandes (Vale do Jequitinhonha/MG) (figura), Noemisa Batista dos Santos (Vale do Jequitinhonha/MG) e Isabel Mendes da Cunha (Vale do Jequitinhonha/MG) (Figura 14).

**Figura 13** - Obras que representam a produção artística indígena (*Bonecas karajás*), branca (imagens de santos e anjos do Mestre Dezinho) e negra (*Exú Relógio* de Chico Tabibuia).



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 14** - Obra *Mulher amamentando* de Placedina Fernandes (MG), *Casamento de Manuel Eudócio* (PE) e *Enterro na rede* de Benedito José dos Santos (PE).



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

A expografia abarca 21 seções, com um número de peças que variam de 1 a 52 obras por seção. As seções abordam temas ligados ao urbano, ao rural, às profissões, às atividades cotidianas, às celebrações religiosas e profanas, às festas populares e uma ampla gama de temáticas relacionadas à produção artística popular. É importante ressaltar que os dados mencionados correspondem ao acervo original da exposição. Atualmente, a realidade pode ser diferente em termos de números, gestão, funcionários e inclusão de novos artistas.

Durante os anos de 1980, momento em que a exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* foi realizada, percebe-se no campo da arte e da museologia, que as discussões sobre os objetos museais e as exposições tomaram novos rumos e sentidos. As estruturas classificatórias tradicionais foram abaladas pela arte contemporânea, questionadora do estatuto de “obra de arte” e pela ampliação do campo do patrimônio e museus ocorridos a partir da década de 1960. Maria Ignez Franco (2018 p. 30) destaca que os “museus mais do que coletar, estudar e manter coleções de objetos artísticos, históricos ou científicos, redirecionaram suas práticas para a preservação das referências patrimoniais das diversas sociedades”.

Como aponta Marília Xavier Cury (2006), em consonância com as mudanças teóricas, epistemológicas e práticas ocorridas no campo da arte e da museologia, as exposições são pensadas a partir de problemáticas, questões e discursos, e não apenas pautadas em taxonomias classificatórias. É nesse sentido que a curadoria da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* foi pensada por Lélia Frota, dividida em vinte e uma seções que abrangem temas como ex-votos, carrancas, cerâmicas, cordéis, registros de festas populares, entre outros. A curadoria de Lélia Coelho é o resultado direto de uma ampla pesquisa sobre o campo da arte popular brasileira e suas manifestações. Conforme Lélia Frota (1990), o conceito de arte popular, tal qual é concebido, só passou a vigorar a partir do século XX, quando se torna essencial a noção de biografia e autoria.

A questão da autoria é abordada na exposição de forma incipiente por meio de etiquetas com a identificação dos artistas e verbetes contextualizando as histórias de alguns deles. Lélia Frota (1990), apesar de desejo de revelar os artistas, destaca a dificuldade em reconhecer a autoria de todas as obras:

Sempre que foi possível, foi atribuída autoria às obras aqui expostas. Ao contrário de significar uma singularização de feição mercadológica ou de um meio para exaltar o predomínio do estético no objeto focalizado, para apropriá-lo através de categorias de arte vigentes na norma erudita, esta atribuição de autoria visa, isso sim, esclarecer que os artesãos/artistas pertencentes ao povo, ou seja, as camadas baixas da população, não são anônimos. Possuem eles identidade e endereço, da mesma forma que os

criadores da norma erudita, não sendo, portanto, nivelados como massa indiferenciada frente à individuação singularizada dos artistas procedentes das camadas médias e altas da população. (FROTA, 1990, p.02).

Além disso, a presença de painéis que contam brevemente a história do artista é observada, como mostra a colagem abaixo (Figura 15). Apesar da intenção de trazer à tona a identificação dos autores e estabelecer uma conexão entre sujeito e obra, há algumas incongruências na medida em que não são apontados os coletivos responsáveis pela produção desses trabalhos.

**Figura 15** - Imagens contendo a identificação dos artistas, história e contexto de produção das obras.



Fonte: Raisia Gomes, 2021.

Nas legendas dos museus e em documentos relacionados aos processos de musealização da arte popular, é recorrente a ausência de autoria. Essa ausência de um autor, de um artista específico muitas vezes é interpretada de forma negativa, caracterizando a arte popular como ‘anônima’ e ‘coletiva’. No entanto, teóricos e artistas têm questionado a ênfase excessiva na autoria e o próprio conceito de arte. Como aponta o historiador da arte alemão Hans Belting (2014, p.37) “todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte”. As taxonomias, enquadramentos e classificações também são

questionáveis e influenciam as bases epistêmicas adotadas pelos museus em seus processos de musealização e documentação da arte.

A necessidade de Frota (2007) em revelar biografias e autorias, naquele contexto, tinha como objetivo apresentar ao mundo uma parcela específica de criadores, alguns já reconhecidos com obras escritas sobre eles, participações em exposições nacionais e internacionais, entre outros e outros até então desconhecidos no cenário artístico. Um marco simbólico neste sentido foi a publicação em 1978 do livro *Mitopoética de nove Artistas Brasileiros selecionados*, escrito por Lélia Coelho Frota, que representa um momento importante na literatura sobre arte popular no Brasil. Nesse período, mesmo com o crescimento do interesse pelo popular, a ênfase ainda estava na produção em si, e não na vivência do artista. Em 2005, a convite de Aloísio Magalhães, Lélia Frota publicou o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*, onde se enfoca pela primeira vez a vida e o trabalho de indivíduos criadores procedentes do povo comum”. Havia a preocupação em:

Aproximar estética e antropologia, de evidenciar a questão da mudança social, de apontar para o hibridismo cultural e de contextualizar historicamente uma produção que até então era apresentada como anônima, anedótica, estática, a-histórica e, acima de tudo, sem conceito. (FROTA, 1978, p.162).

Para a realização da exposição, Lélia Coelho Frota ficou responsável por reunir uma coleção que ultrapassasse fronteiras nacionais. Apesar das necessárias reflexões sobre o pensamento curatorial, Lélia desempenhou um papel indispensável na estruturação da esfera da arte popular no Brasil, estabelecendo conexões entre as Ciências Sociais, a Antropologia, a História da Arte, a Estética e a Museologia. Percebe-se em seu trabalho uma dedicação intensa à pesquisa de campo, o que resultou em uma relação de proximidade com os artistas. (GUIMARÃES, 2015). Entretanto, como já dito, existem limitações curatoriais no que diz respeito à identificação dos coletivos.

Muitas obras desenvolvidas por grupos, como cerâmicas e artefatos indígenas, não possuem registros nos catálogos e, em alguns casos, embora haja identificação no catálogo, na área expográfica consta a marcação “autor desconhecido”. Isso nos leva a questionar se essa situação é resultado apenas da curadoria realizada por Lélia Frota, mas também do papel da curadoria e da gestão contemporânea do acervo. A falta de registros e a ausência de informações precisas sobre grupos e coletivos responsáveis pela produção dessas obras revelam um problema mais amplo no processo de musealização, documentação, preservação e difusão da arte popular.



Aqui será explanado sobre os dois eixos da exposição, no qual o primeiro apresenta o título Brasil: Campo/Cidade, que é seguido pelo segundo e último eixo, do sertão a galeria de arte. Dentro desses dois eixos que estruturam a ideia da exposição, são contempladas vinte e uma seções, que passam pelas obras de Antônio Poteiro, Laurentino Rosa, pelos artefatos afro-brasileiros e indígenas, pelas festas populares, entre outros. Através do texto curatorial se nota que o primeiro eixo contempla até a décima primeira sessão, e o eixo seguinte abarca as demais seções.

### 1.2.1 Brasil: Campo/Cidade

No texto curatorial, que se inicia com o eixo *Brasil: Campo/Cidade*, Lélia Frota aponta os critérios que a levaram a produzir a exposição (Figura 16). Ela começa destacando a multiplicidade das manifestações culturais do Brasil, originárias das diversas camadas sociais:

A amplitude do território brasileiro a multiplicidade das manifestações criadoras procedentes dos diversificados estratos sociais que formam a nossa civilização deixou claro, para nós, que seria necessário esboçar um retrato - entre outros possíveis retratos - do artista/artesão de nosso país, na variedade das suas situações de vida e de trabalho, bem como dos seus modos de inserção na sociedade nacional. (FROTA, 1990, p.2).

Figura 16 - Registro de uma matéria acerca da exposição Brasil, Arte Popular Hoje e o viés curatorial que tenciona entre o rural e o urbano, campo/cidade.



Fonte: Hemeroteca, Correio Braziliense.

Nesse trânsito campo/cidade, Lélia faz um apanhado de artistas e obras que assinalam as transformações sociais que ocorreram naquela realidade. É evidenciada a massificação de uma cultura industrial e como o meio sociocultural respondia àquele cenário, podendo apresentar como ameaça ou estímulo para a criação de um novo repertório artístico. É na produção do Vale do Jequitinhonha que ela enfatiza essas nuances, destacando o trabalho tradicional em barro das cerâmicas e, por outro lado, o realismo fantástico presente nas obras de Ulisses Pereira Chaves (Figura 17) e o caminho da produção em direção a cidade, quando aponta que:

Com o figurado do barro de temática regional do Nordeste, ocorre o mesmo que já assinalamos em relação ao Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Estas criações, de início absorvidas pelas populações locais como brinquedos, são hoje destinadas ao público das grandes cidades. (FROTA, 1987, p.16).

**Figura 17** - Noemisa Batista dos Santos e Ulisses Pereira Chaves e sua esposa (sentido horário).



**Fonte:** Frota, 1987.

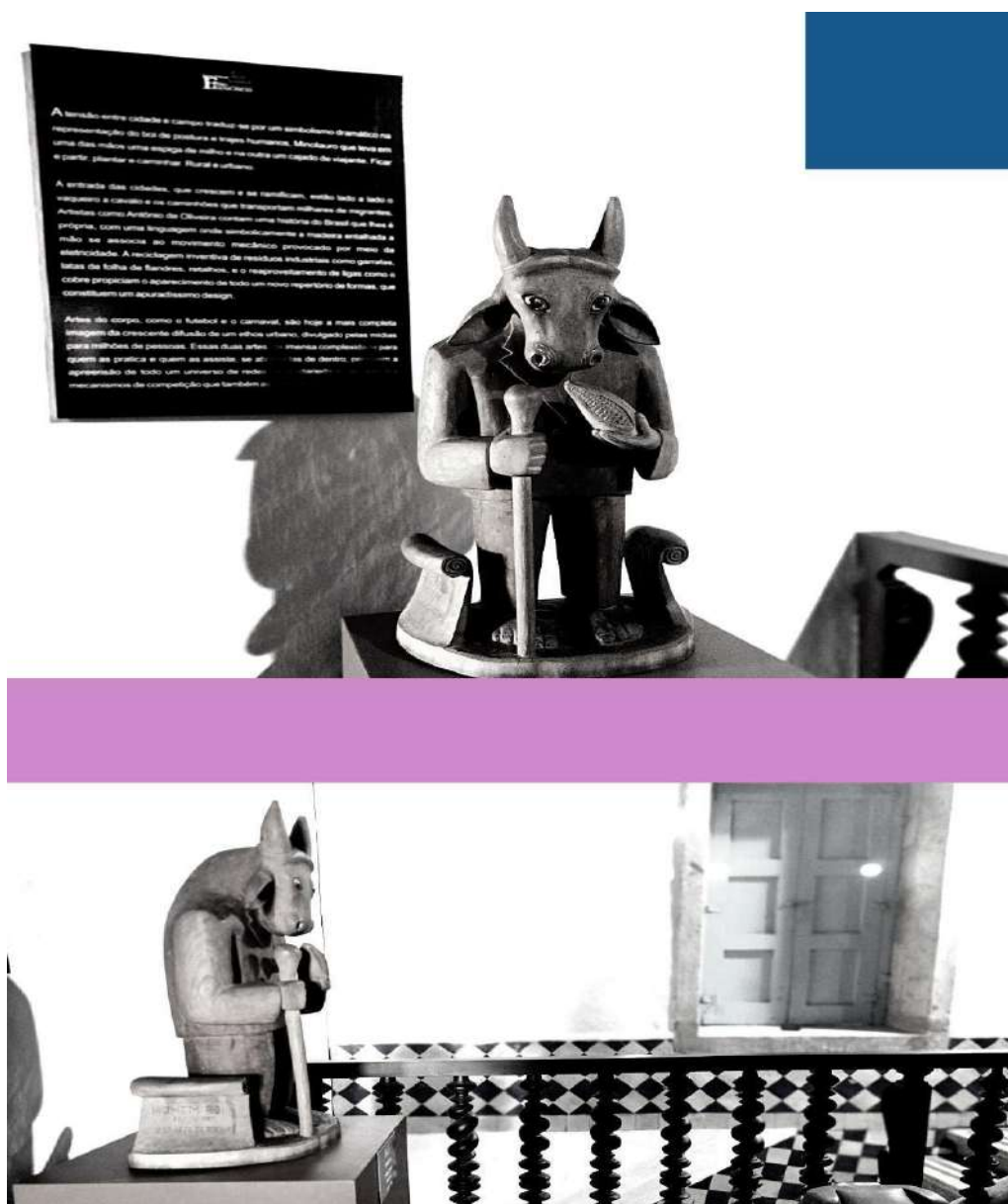
**Figura 18** - Saturnino João, Galdino, Miguel Celestino, Manuel Eudócio, Antônio Poteiro e Nino (sentido horário).



**Fonte:** Frota, 1987.

Para enfatizar a relação entre campo e cidade, Lélia apresenta os artistas e elementos que evidenciam essa conexão (Figura 18). A influência da indústria, da tecnologia e as facetas urbanas se revelam nas esculturas de caminhões, muitas vezes utilizados como meio de locomoção do campo para a cidade, na busca por um êxito social. A figura do retirante e a simbologia dessa ascensão e mudança de vida estão entre as narrativas da exposição. Nesse aspecto, destaca-se a figura marcante de um boi com trajes urbanos, chamado por Lélia de 'Ermitão'. A obra *O homem boi* (Figura 19), de Lafaiete Rocha, atualmente abre a expografia no CCSF e desempenha o papel de "guardião" do espaço, como o boi civilizado, "vestido com um terno de homem, Minotauro errante com uma espiga de trigo em uma das mãos e um cajado na outra. Imagem mesmo da transição rural/urbana". (FROTA, 1987, p.18).

**Figura 19** - Obra O homem boi do artista Lafaiete Rocha.



**Fonte:** Frota, 1987.

O recorte temporal adotado pela mostra está baseado no século XX e na produção artística desse período. Foram consideradas as transformações sociais ocorridas nessa época, abrangendo tanto as dinâmicas urbanas quanto às questões rurais e às tensões que refletiam na produção das artes populares. Lélia afirmava que enxergava o “tradicional” não do ponto de vista arcaico, e sim como uma série de ações sociais e culturais contemporâneas, que eram replicadas pelas comunidades, transmitindo saberes de geração para geração. Sobre o recorte a curadora aponta que:

Decorrem também da escolha deste critério - um recorte no século XX, com vincada tensão entre o rural e o urbano - particularidades apontadas nos objetos-testemunhos



do índice de obras da mostra. Particularidades que se traduzem nos conceitos de anonimato e autoria. (FROTA, 1990, p.02).

A curadoria destacou as relações interétnicas como resultado de um processo de miscigenação, porém, sem a intenção de nivelar todos em um mesmo patamar, considerando as diferentes realidades sociais e geográficas que apontam para outras questões. Nesse sentido, Lélia defende que:

Mais do que o resultado de uma contribuição específica de brancos europeus, negros africanos e índios autóctones, a nossa civilização se caracteriza, antes de tudo, pela tônica de uma forte miscigenação que teve lugar desde os inícios dos encontros de culturas em nosso país. (FROTA, 1990, p.02).

No decorrer do século XX, o conceito de arte se ampliou e se aproximou cada vez mais da vida e do cotidiano. Fronteiras foram borradas e questionou-se as categorias de popular e erudito e sua suposta oposição, aproximando-se de um hibridismo iminente, como aponta o crítico de arte Frederico Morais (1998, p.06), “tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita seja no plano da arte popular”.

Frota (1990) disserta que as manifestações artísticas, culturais e sociais são resultado do encontro de diversas etnias e procedências, constituindo uma linha tênue entre esses grupos, difícil de ser desenhada e delimitada. Sendo assim, a exposição traz os bonecos de barro representando agricultores negros do Vale do Jequitinhonha, que foram produzidos por uma mulher branca, Maria Assunção Ribeiro. Além disso, o artista Louco (Boaventura Silva Filho), escultor baiano, apresenta São Francisco de Assis com características negras.

Observamos que a imagem do Índio, do Caboclo, venerada como a de um ancestral, é presença constante nos altares e moradias dos praticantes da religião de Umbanda, que possui, entre outras, nítidas matrizes africanas. Nesta mostra, além da presença ancestral do caboclo no altar de Umbanda, veremos ser ainda, um branco Laurentino Rosa, do Estado do Paraná, que nos traz a representação do *Índio do Futuro*, com seu movimento articulado de móbile. (FROTA, 1990, p.02).

Para finalizar esse início do texto curatorial, são apresentados alguns artistas e a pluralidade cultural que se propõe representar na exposição. A primeira seção da mostra, *Brasil: Campo/Cidade*, revela os artistas Louco e seu expressivo *São Francisco* e Antônio Poteiro nos acalentando com sua obra *O Abraço* (Figura 20) e Laurentino Rosa, com *Índio do Futuro* (Figura 21), como segue abaixo:

Essas fronteiras ambíguas, ondulantes, interpenetrantes, de elementos culturais de diversas procedências, foram esboçadas nesta mostra, sem que com isso se tenha descurado de demarcar aqui a presença e a identidade de índios, negros e brancos. Até



porque a conscientização dessa identidade vem possibilitando hoje tantos índios e negros, como a brancos pertencentes às camadas baixas, reivindicações quanto à garantia dos seus direitos humanos. As esculturas em madeira de Louco - São Francisco - e de Laurentino Rosa - *Índio do Futuro* - abrem esta mostra com as presenças simbólicas do negro e do indígena, a permear a vida brasileira de complexidade, dinamismo, humor, solenidade, movimento e reflexão. *O Abraço*, escultura em barro de Antônio Poteiro, nascido em Portugal, mas com setenta anos de vida no Brasil, faz com as outras duas um trio memorável, pois torna sensível uma imagem de amor, reunião e multiplicidade. Trio que ponteia um encontro fértil, um retrato possível do Brasil. (FROTA, 1990, p.02).

**Figura 20** - Colagem de fotografias de *O Abraço* e *São Francisco*.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

A exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* e a musealização das obras dessa exposição, transformadas em um acervo de arte popular, seguiram uma trajetória linear, pautada por uma leitura eurocêntrica. a configuração do discurso expográfico, é possível identificar uma leitura calcada no mito das três raças, uma questão que permeia a interpretação da arte popular

brasileira em diferentes momentos históricos, como na década de 1930, o historiador da arte Robert Chester Smith apontou que:

Grande tema da arquitetura moderna no Brasil está ainda à espera do seu historiador, enquanto que a arte popular, cuja natureza é desprezada por uns e exagerada por outros, requer uma análise cuidadosa sob o ponto de vista triplo das contribuições do índio, do negro e do português (SMITH apud MELO, 2018, p. 262).

Nota-se, no discurso curatorial de Lelia Frota, resquícios do triângulo das três raças – o branco, o negro e o índio – como chave para se pensar a arte popular. Essa “triangulação étnica” não apenas se tornou ideologicamente dominante - com o elogio da miscigenação sendo feito sob a garantia da superioridade branca - mas também abrange “a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos, de esquerda e de direita”, como “motivação poderosa para investigar a realidade brasileira” (DAMATTA apud FLORES; MELO, 2014, p. 341). Neste contexto:

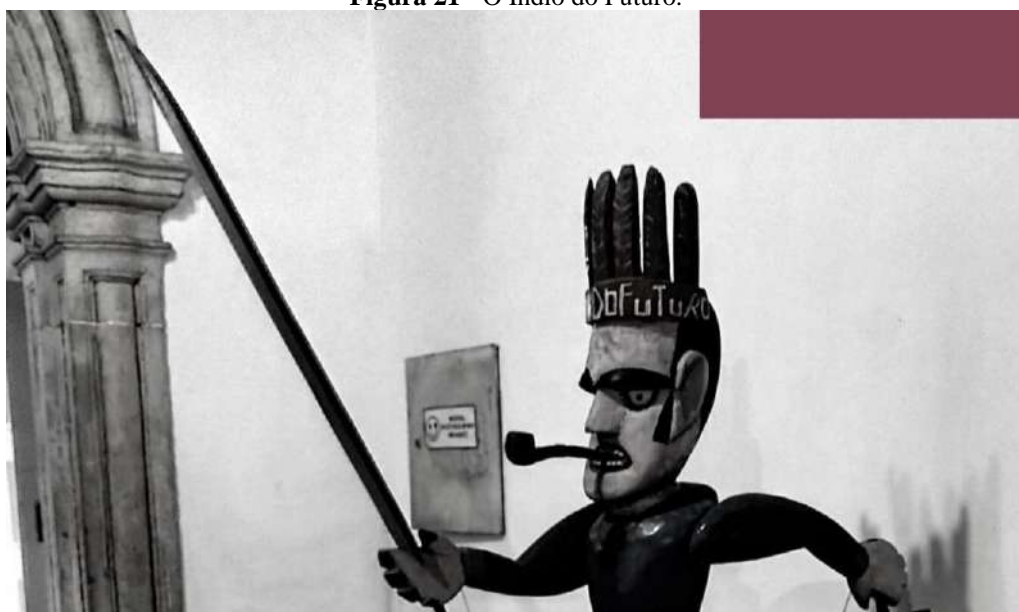
No século XIX, houve o medo de que a mistura das três raças impedisse o Brasil de ingressar na marcha do progresso; com a República, aplicou-se a lei da eugenia para embranquecer e integrar os mestiços à modernização brasileira e criou-se o mito da democracia racial; a geração de intelectuais pós-Segunda Guerra Mundial, com a industrialização brasileira, viu que a questão racial no Brasil era uma questão social, cuja relação de classes jogava com a nossa herança escravista. O Brasil mais do que qualquer outro país, da Europa ou da América, abraçara a tese do descrédito no racismo científico a partir da década de 1930, especialmente com os trabalhos de Gilberto Freyre (FLORES; MELO, 2014, p. 34).

As discussões sobre arte popular têm tomado novos rumos e passam por revisões teóricas e novas posturas metodológicas, visando discutir a categoria de arte popular sob um ponto de vista descentrado e não petrificado. O universo da arte popular é vasto e fluido, o que permite a ruptura de rótulos e estereótipos historicamente sedimentados, como aqueles centrados no mito das três raças, que reduzem a diversidade dos povos e etnias plurais que compõem a diversidade brasileira.

Nesse sentido, trago aqui parte da minha produção de desenhos (Figura 22) que busca ratificar os conflitos, originados da própria exposição e reforçados pelo lugar onde está situada. Atualmente, *O Índio do Futuro* se faz necessário para anunciar uma realidade que exige um novo olhar curatorial, com questões do presente. É preciso sair dos estereótipos e transmitir mensagens reais. O índio futurista falou e não foi ouvido, ele carrega uma espada e uma machadinha, além de um fardo nas costas. Quantos passaram por ele sem questionar sua realidade? E o Caboclinho? Qual é a sonoridade da brincadeira dos caboclinhos? Será que eles

tiveram o futuro das bonecas Karajás e acabaram sendo relegados ao Antigo Convento, enquanto os cantos gregorianos ecoavam no ambiente? Onde poderemos encontrar as obras que compunham uma seção destinada à produção indígena? São perguntas ainda sem respostas definitivas que ecoam nesse cenário futuro de um passado presente. Contudo, seguimos em frente para a próxima parada: *Do sertão à galeria*, com o objetivo de compreender os seus movimentos conceituais e temporais.

**Figura 21** - O Índio do Futuro.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 22** - O Índio de ontem, hoje, marcadores sobre papel canson colorido.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

### 1.2.2 Do sertão à Galeria de Arte

Sobre os rumos curatoriais, o segundo eixo tem como título *Do sertão à galeria de Arte*. Nessa etapa, o objetivo principal é destacar o deslocamento do ambiente rural para o urbano. O registro do êxodo é mostrado por meio dos ex-votos ou *milagres* do sertão nordestino e as carrancas (Figuras 23 e 24) de proa das embarcações sanfranciscanas. Os objetos expostos revelam características domésticas ou relacionadas às profissões no campo, representados através de tecidos, painéis, ferramentas, entre outros.

**Figura 23** - Ex-votos.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.



**Figura 24** - Colagem de fotografia e desenho de carranca do Mestre Guarany.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

As vertentes mais trabalhadas na curadoria são as carrancas, ex-votos e festas. (Figuras 25 e 26). As obras representantes dessas linguagens vão do sertão à galeria e ganham ascensão com a produção do mestre Guarany, dosromeiros e nas diversas festas que marcam o imaginário brasileiro. Com o mestre Guarany, acentua-se um viés místico e criações genuínas



de “leões” esculpidos nas proas dos barcos do Rio São Francisco, acessando o circuito da arte a partir da década de 1950. (FROTA, 1987).

Quanto aos ex-votos, foram coletados durante as principais romarias do Ceará, em Juazeiro do Norte e Canindé, e correspondem ao “testemunho da graça alcançada, apresentam a mais variada tipologia. No seu conjunto, podemos afirmar ser o corpo humano o elemento mais representado, no todo ou em parte”. (FROTA, 1987, p.26). Dentro do universo das festas estão os Reisados, o Carnaval, as Marujas, o Bumba-meu boi e trazem registros dessas manifestações, que saem das ruas para acessar as galerias e os museus.

**Figura 25** - Carranca, obra do Mestre Guarany.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 26** - Obras representando as festas e os ex-votos.

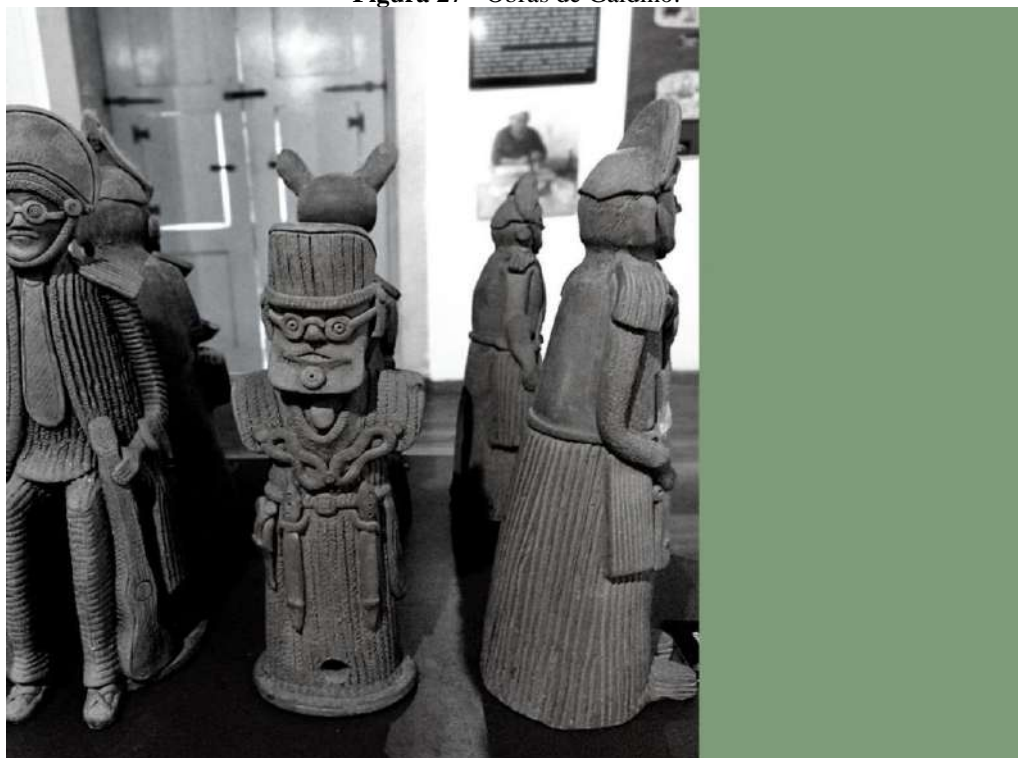


**Fonte:** Frota, 1987.

De acordo com Lélia, quanto aos percursos em direção ao urbano e a um nicho de mercado, surgem questões relacionadas às comunidades, muitas vezes pré-industriais (Figura 27), com conexão com a tradição do artesanato que produzem e estabelecem uma nova relação dessa produção com um público consumidor. Sobre essa questão, Lélia comenta que:

Tem os artífices desses grupos, como denominador comum, a modificação do receptor, no processo de comercialização de suas produções. O receptor ou usuário aparece agora ligado ao turismo, já não é vicinal. A alteração do pólo comprador causa na produção destes artífices diversas modificações, associadas à mudança também trazidas por migrações. No caso, por exemplo, de artesãos que trabalham com o barro, como no Alto do Moura, em Caruaru (PE), estas transformações se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição à maior uniformidade de peças produzidas pela geração anterior. Os artesãos começam também a carimbar o seu próprio nome nas peças. (FROTA, 1990, p.02).

**Figura 27** - Obras de Galdino.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

Nesse último eixo da exposição, nas últimas sessões, figura uma produção mais singularizada da obra de Geraldo Teles de Oliveira (GTO) (Figura 28), Artur Pereira, Nino, entre outros. E fechando as ideias acerca da exposição a autora afirma que:

Liminares entre a cultura onde se formaram e a que absorve a sua arte, eles patenteiam participar de um processo de mudança enfatizado pelas migrações internas que todos realizaram, objetivado na sua individualíssima criação, comparável à elaboração de um estilo, na norma culta. A leitura destas obras, exatamente por se encontrarem entre, é acessível tanto à norma popular quanto à erudita.

Longe de constituírem fenômenos isolados, taxados de “primitivos” e de “ingênuos”, esses artistas exprimem a condição de vastíssimo contingente da população brasileira, envolvida no referido processo de mudança. A sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, da mesma forma como a obra dos artistas das camadas altas reflete a consciência do seu meio. Participam, portanto, esses liminares, em mesmo pé de igualdade, de um mesmo momento histórico comum a toda a população, a que apresentam uma contribuição visual que nada fica a dever ao que de melhor se faz em arte contemporânea no país. (FROTA, 1990, p.02).

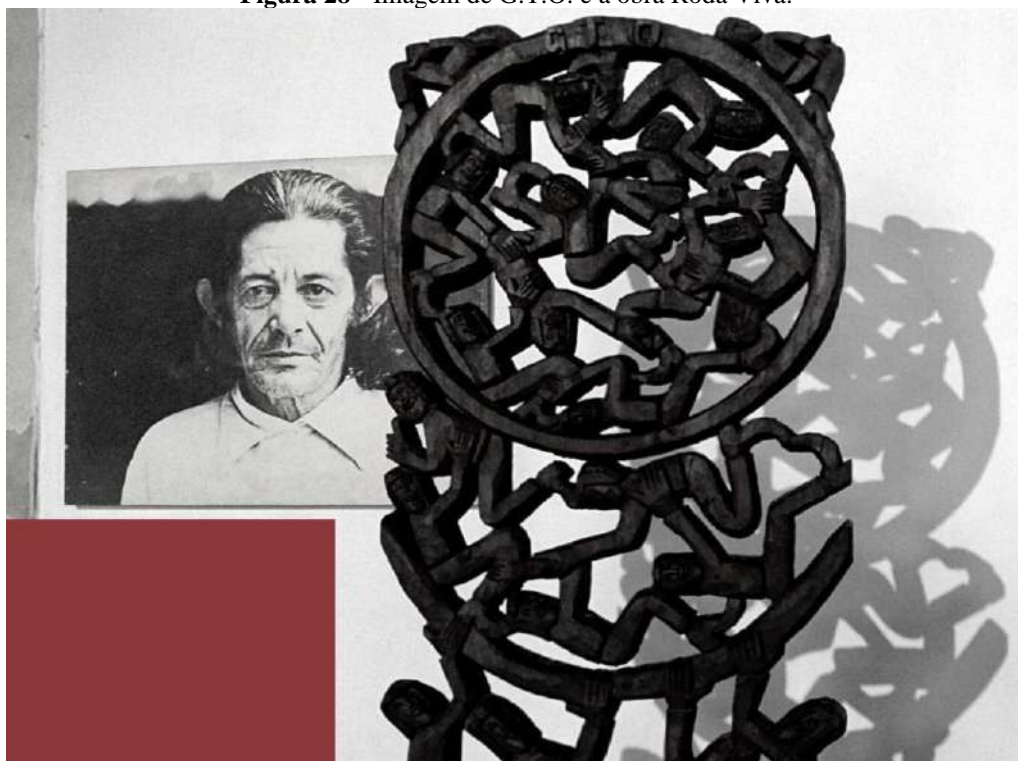


*Do sertão à galeria de arte*, muito acontece e se revela. As obras chegam a um patamar de mercado que não condiz com a situação do artista, evidenciando que essa trajetória nem sempre resulta em ganhos reais para esses criadores e para o cenário da arte popular. Sobre a obra de G.T.O. no mercado da arte observa-se que:

As peças grandes de G.T.O., fora de Divinópolis, custam caro, se compararmos o preço à vida modestíssima do artista: vinte, trinta milhões cada uma. Particulares, cuja ação o Centro Mineiro de Artesanato não tem condições para controlar, parecem aproveitar-se da ingenuidade comercial do artista, e informantes residentes em Divinópolis esclarecem que ele está cansado de ceder peças, confiando num pagamento que nem aparece. (Frota, 1978, p. 99).

A exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* é o retrato de um Brasil que é pulsante, que mora nas periferias, nos interiores, na rotina da vida Severina (Figuras 29 e 30). Um Brasil que acontece agora e está margeado com uma camada de poeira bem maior, que se nutre da terra, que é profano, é terreno, é real, e vai além do divino, da salvação.

**Figura 28** - Imagem de G.T.O. e a obra Roda Viva.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 29** - Casa de farinha.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 30** - Cidade grande, Dadinho (Geraldo Marçal dos Reis).

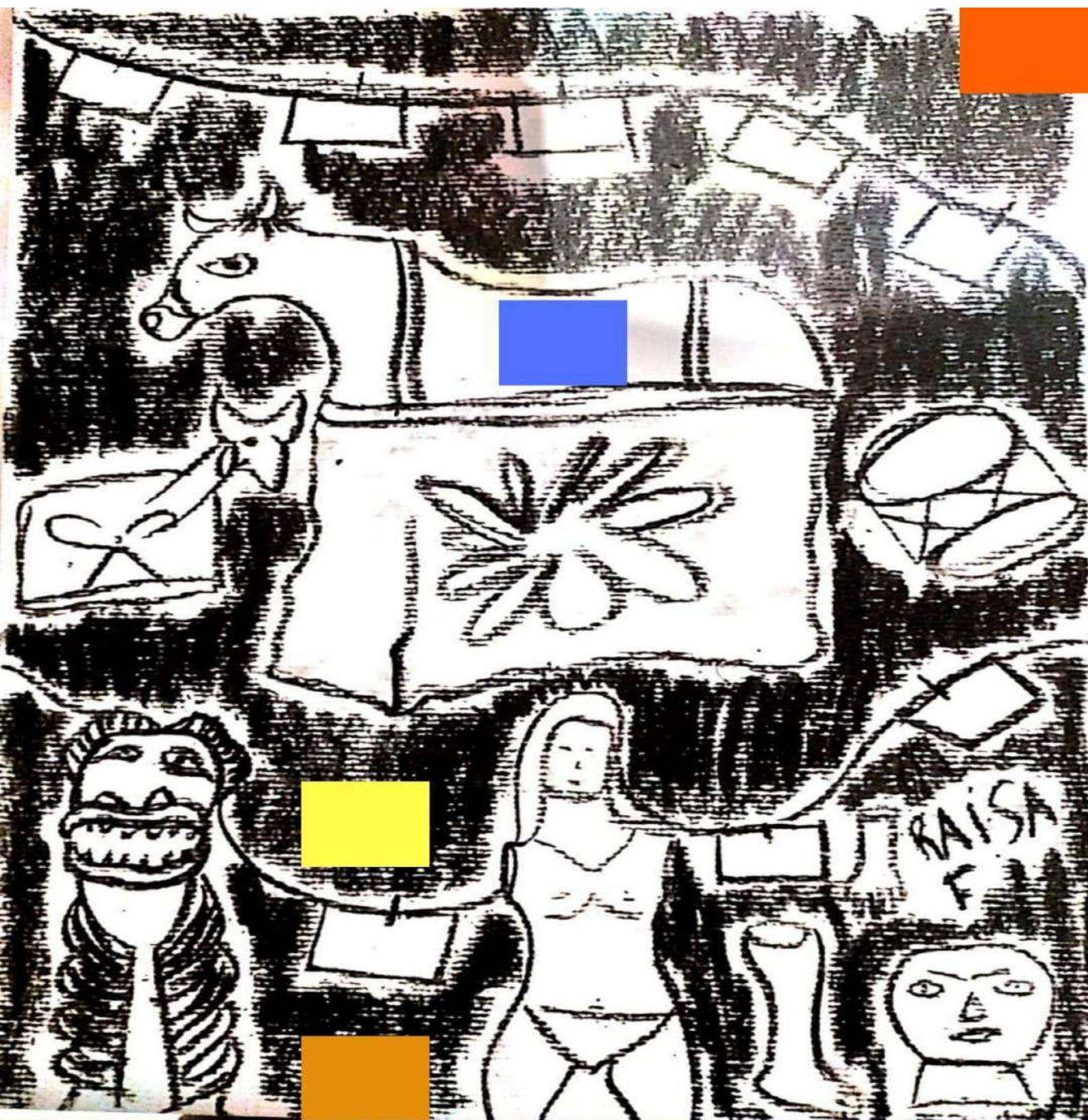


**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.



Hoje, a exposição não continua em seu ambiente de origem, nem da mesma forma. A quantidade de peças não é a mesma devido a problemas de manutenção, resultando na deterioração de algumas obras, enquanto outras foram destinadas à reserva técnica. Além disso, novas peças foram adicionadas à coleção ao longo dos anos, tornando difícil controlar o número total de obras da coleção original, *Brasil, Arte Popular Hoje*, juntamente com as peças adicionadas posteriormente. A diversidade das obras abrange o universo da cerâmica, do cordel, da fotografia, dos ex-votos, das festas, entre outros, que serão explorados mais adiante.

Em conclusão, há uma série de reflexões e problemáticas envolvidas na exposição, desde a relação entre campo e cidade até as questões de representação e mercado da arte popular. A curadoria buscou abordar a pluralidade cultural e as transformações sociais do século XX, valorizando as manifestações artísticas e culturais das comunidades. No entanto, também são perceptíveis as dificuldades enfrentadas na preservação e manutenção das obras ao longo do tempo, além das escolhas curatoriais e das formas de interpretar e comunicar a arte popular. A exposição é uma oportunidade de explorar a complexidade da arte popular brasileira e a historicidade da exposição, ao mesmo tempo em que reflete sobre os desafios enfrentados pela arte popular no contexto contemporâneo.



*Nós que aqui estamos por vós esperamos, carvão sobre papel canson. Foto: Raísa Gomes, 2023.*





*A partilha do boi. Foto: Raísa Gomes, 2023.*



A morte do boi. Foto: Raimundo Gomes, 2023.



## **TOADA 2 - A MORTE DO BOI**

### **O ACERVO E AS FESTAS POPULARES**

“Eu vi trupé do cavalo  
Vi a porteira bater  
Eu vi trupé do cavalo  
Vi a porteira bater  
Não sei se era meu anjo  
Que ficou de aparecer  
Não sei se era meu anjo  
Que ficou de aparecer  
Lá morreu lá morreu lá morreu  
Meu boi morreu  
Lá morreu lá morreu lá morreu  
Meu boi morreu”  
Mestre Gasosa

O acervo de arte popular do CCSF contempla uma variedade de elementos, incluindo ex-votos (161), carrancas (5), festas (58), festas/boi (114), barro (171), barro/máscaras (29), barro do Jequitinhonha (99), cordéis (37), xilogravuras (22) e artefatos afro-brasileiros (20), entre outros. Essas tipologias foram mapeadas com base no Catálogo (1990) elaborado para a abertura da exposição e estão listados na Tabela 1. Neste capítulo, o foco será o acervo, com ênfase nos folgedos. Embora os objetos relacionados às festas estivessem agrupados em um setor específico da exposição, é possível encontrar algumas dessas manifestações em outras seções. Atualmente, a localização dessas peças não está restrita a um setor específico, mas distribuída por diversos pontos dos espaços expositivos, sendo apresentadas aqui por meio de imagens e pesquisa documental.

Além de focar nas brincadeiras, serão destacadas as diversas produções do acervo juntamente com a descrição do quantitativo de peças e artistas, utilizando-se dos catálogos da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, listas do acervo e produção bibliográfica acerca dos artistas, como o livro *O Reinado da Lua* das autoras Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins



e Maria Letícia Duarte (1980), *Mitopoética de nove Artistas Brasileiros selecionados (1978)* e *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX* de autoria de Lélia Coelho Frota (2005).

## **2.1 Acervo de Arte Popular**

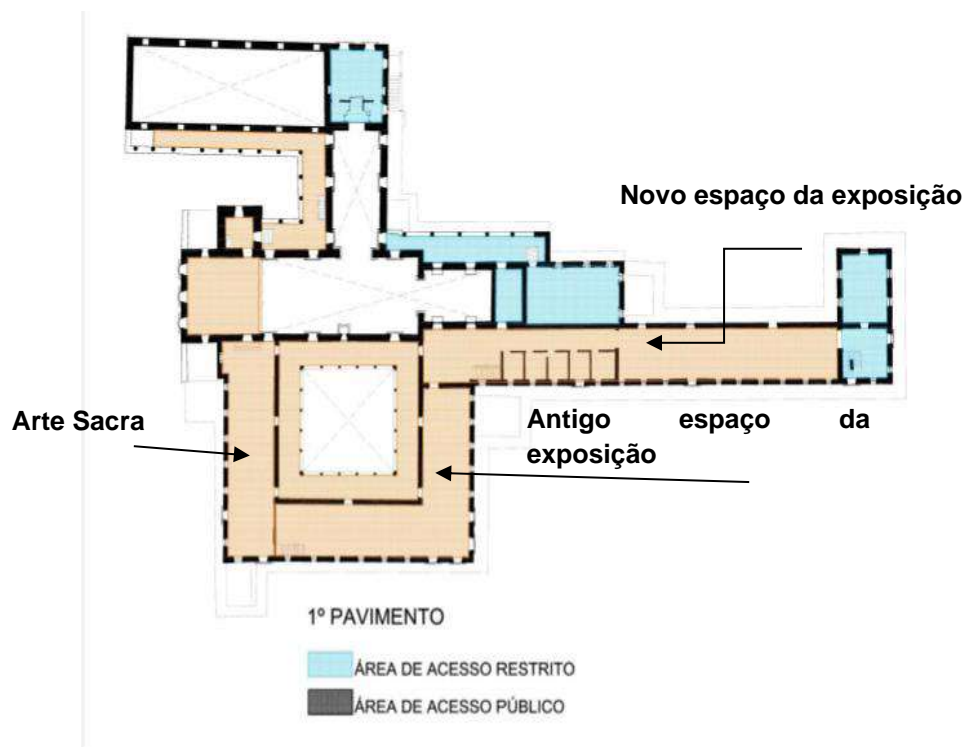
Conforme investigações de Equinoa (2018), a responsável pela coordenação do processo de coleta da organização do acervo foi Lélia Frota. Já quem ficou à frente das ações relativas à tutela, instalação, acondicionamento e traslado da exposição foi o Museu Nacional do Folclore (Museu do Folclore Edson Carneiro) situado no Rio de Janeiro e associado à FUNARTE. Lélia Coelho Frota assumiu a direção do Museu do Folclore durante o período de 1982 a 1992. No término da exposição realizada em Paris toda a coleção retornou para o Instituto Nacional do Folclore e por ordem do Ministro da Cultura na época, Celso Furtado, a coleção foi trazida para a Paraíba, sendo instalada no Antigo Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana. Entretanto, somente nos anos 2000 a FUNART proprietária legal da coleção faz a doação formal para a Ação Social Arquidiocesana (ASA), com quem permanece até a presente data. (EGUINOVA, 2018).

A coleção era composta por um total de 334 peças, conforme registro realizado em 1993. O objetivo principal, de acordo com o catálogo de 1990, era reunir uma diversidade de produção artística que abrangesse diferentes regiões do Brasil, combinando elementos estéticos e antropológicos. Vale ressaltar que a exposição contava com o apoio do Núcleo de Pesquisa de Cultura Popular da Universidade Federal da Paraíba (NUPPO).

No momento da criação do Centro Cultural, também foi inaugurada a exposição permanente de arte sacra, contando com um viés erudito em diálogo com o popular. A escolha de abrigar dois acervos no mesmo espaço tinha o objetivo de aproximar essas temáticas, rompendo com a dicotomia muitas vezes estabelecida entre elas. Era necessário romper com o pensamento equivocado de que a cultura popular serve às camadas menos favorecidas financeiramente e socialmente, e que a arte erudita seria voltada para uma elite abastada. Nesse contexto, surgiu um Centro Cultural, um lugar de caráter museológico e permanente, onde essas concepções estereotipadas poderiam ser desafiadas e desconstruídas.

O Acervo de Arte Popular do CCSF, até o ano de 2020, estava localizado no ambiente que ficava ao lado da exposição de Arte Sacra (Figura 31) e foi realocado para onde estava inserida a exposição da arquidiocese, entre as celas do Convento e a atual administração. Atualmente, parte do acervo apresenta mais visibilidade e é visto logo após o visitante acessar a escada que dá acesso para o pavimento superior (Figuras 31 a 33).

**Figura 31** - Planta baixa mostrando o ambiente original e o atual de localização do acervo de arte popular, bem como as áreas de acesso restrito e público.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 32** - O corredor de entrada.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 33** - A exposição de arte popular nos dias atuais.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2021.

No que compreende a instauração do Centro Cultural de São Francisco e as parcerias que concretizou, bem como a aquisição do Acervo de Arte Popular pode-se constatar a partir dos termos a seguir como esse processo foi realizado:

Celebrado em 10/07/1989 pela Mitra Arquidiocesana, o Ministério da Cultura pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Joaquim Nabuco, o Estado da Paraíba, a Universidade Federal da Paraíba, o Município de João Pessoa, a Ordem Franciscana Secular, tinha como principal objetivo implantar no Conjunto Franciscano um núcleo cultural de arte sacra e arte popular no qual serão desenvolvidas atividades culturais, exposições permanentes e temporárias que denominado “Centro Cultural de São Francisco” no qual serão desenvolvidas atividades culturais, exposições permanentes e temporárias. Tinha duração prevista de 02 anos contados a partir da data de sua assinatura, vencendo, portanto, em julho de 1991.

Publicado no Diário Oficial da União de 29/11/2000 – Acervo de Arte Popular. Este Termo de Doação transfere a Coleção de Arte Popular, de propriedade da FUNARTE<sup>5</sup>, para a Ação Social Arquidiocesana (ASA)<sup>6</sup>.

Acervo de arte popular - histórico e doação no caso da propriedade do acervo de arte popular exposto no Mosteiro de Santo Antônio, a propriedade, conforme consta no documento de doação, pertence à Associação AÇÃO SOCIAL ARQUIDIOCESANA.

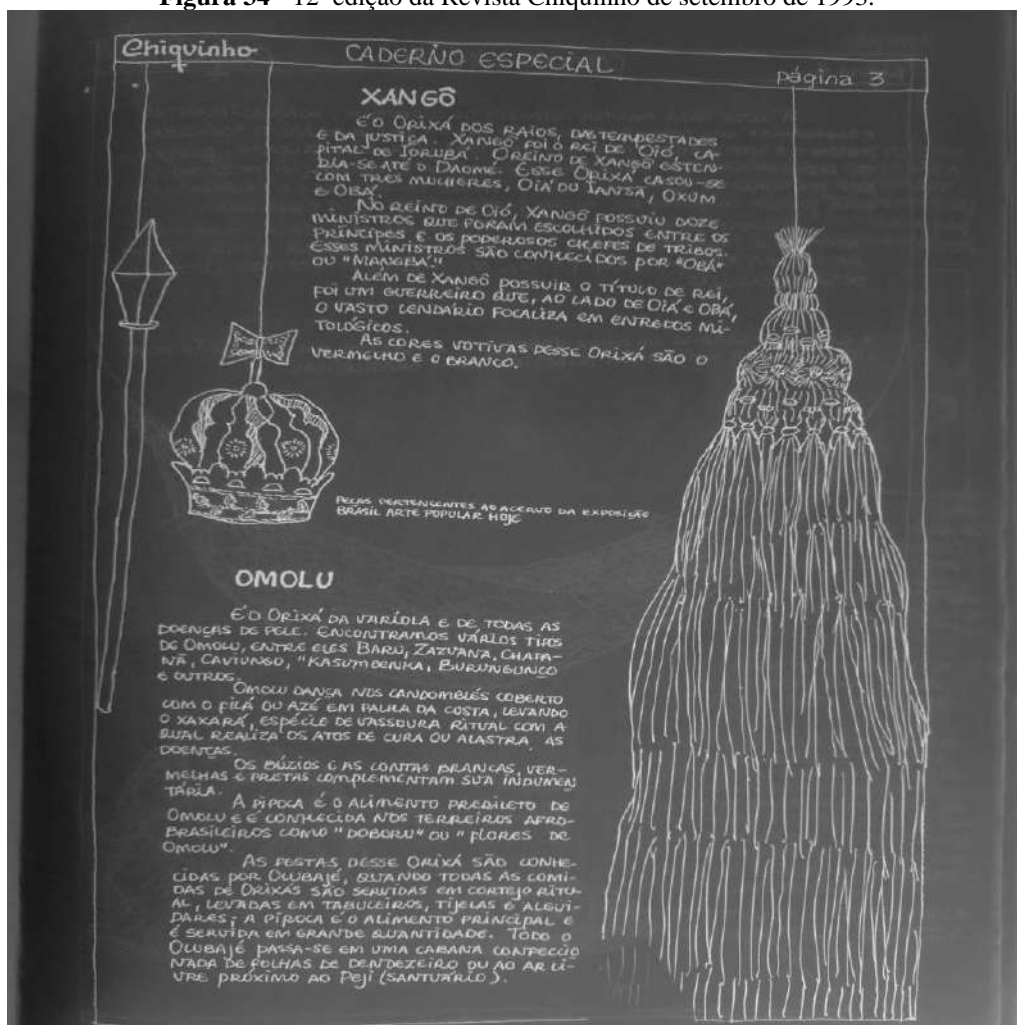
<sup>5</sup> A Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) é uma entidade governamental brasileira associada, hoje, ao Ministério da Cidadania.

<sup>6</sup> A Ação Social Arquidiocesana (ASA) é uma iniciativa institucional sem fins lucrativos, que possui CNPJ e identidade própria. Disponível em: <https://arquidiocesepb.org.br/>. Acesso em 01 de julho de 2021.

Não foram identificados documentos que tratam da natureza e das relações formais entre a ASA e o setor da Arquidiocese responsável pelo Centro Cultural de São Francisco na Coordenação Pastoral. De acordo com depoimentos de pessoas envolvidas, à época, com esse assunto, o acervo de arte popular foi adquirido em 1984 com recursos do Ministério da Cultura repassados à FUNARTE, com intenção de se montar uma mostra representativa a ser exposta em Paris (FR). (EGUINOVA, p. 13 a 21, 2018).

Ao longo das mais de quatro décadas de exposição, nem todas as peças se conservaram no acervo por falta de manutenção ou por degradação. Outras obras foram relegadas às paredes da reserva técnica, ocultando não apenas sua matéria, mas também suas narrativas. Ao explorar a coleção, é possível identificar essas lacunas comparando os catálogos do início da exposição com as peças que sobreviveram ao tempo e aos silenciamentos e estão no espaço expográfico. As imagens na *Revista Chiquinho* destacam a presença das obras de origem afro-diaspórica na exposição original (Figura 34).

Figura 34 - 12ª edição da Revista Chiquinho de setembro de 1993.



Fonte: Raisa Gomes, 2021.



Atualmente, muitas obras da exposição ainda não possuem etiquetas de identificação dos artistas, muitas delas estão em branco. Segundo o *Projeto de Restauração e Conservação do Convento Franciscano de Santo Antônio de João Pessoa – PB*, elaborado em 2018, as etiquetas utilizadas no acervo de arte popular não seguem um padrão formal ou de recomendação museológica. O acervo está distribuído em cinco conjuntos, são eles ex-votos, artistas, carrancas, festas, barro (Tabela 1). Em 1993 foram documentadas 690 peças do acervo, arroladas em catálogos em forma de tabela. O arrolamento conta sobre o número da peça, imagem, núcleo ao qual pertence a obra, seção, autoria, local, título, data, material e técnica, dimensões, coleção, número de registro e tombo CSSF.

**Tabela 1** - Conjuntos e números de obras.

<b>INFORMAÇÕES SOBRE OS CONJUNTOS (SEGUNDO LEVANTAMENTO DE 1993)</b>		
<b>ITEM</b>	<b>NOME DO CONJUNTO</b>	<b>NÚMERO DE PEÇAS</b>
<b>01</b>	<b>EX-VOTOS</b>	<b>161</b>
<b>02</b>	<b>PRODUÇÃO DOS ARTISTAS RECONHECIDOS</b>	<b>53</b>
<b>03</b>	<b>CARRANCAS</b>	<b>5</b>
<b>04.1</b>	<b>FESTAS</b>	<b>58</b>
<b>04.2</b>	<b>FESTAS/BOI</b>	<b>114</b>
<b>05.1</b>	<b>BARRO</b>	<b>171</b>
<b>05.02</b>	<b>BARRO/MÁSCARA</b>	<b>29</b>
<b>06</b>	<b>BARRO/JEQUITINHONHA</b>	<b>99</b>

**Fonte:** Elaborada pela autora, Raisa Filgueira Soares Gomes, a partir do arrolamento de 1993.

Nenhuma das 161 peças de ex-votos possuem autoria. Nesta seção, a tabela da documentação apenas está preenchida nas três primeiras colunas com informações básicas como imagem e título, portanto, não há informações sobre o local, a data, as técnicas e materiais utilizados e tampouco a proveniência da peça.

O ex-voto enquanto elemento da cultura popular, foi comumente utilizado como fonte para o campo da história das mentalidades ou por vezes considerado como uma arte ingênua, *naif*, sem nenhum valor artístico. Por serem objetos tradicionalmente confeccionados por setores populares, os ex votos foram associados à espontaneidade e afastados de um direcionamento racional e lógico. Segundo Peter Burke (1990), durante o século XVIII e início do século XIX, o ‘povo’ e a cultura popular tornaram-se temas de interesse para os intelectuais. O povo foi identificado como simples, natural, instintivo, irracional. O popular foi concebido como o início e a infância de uma cultura que o folclore deveria proteger, uma parte de um movimento de primitivismo cultural onde tudo era igualado ao popular (REVEL, 1989).

Já a seção 2, composta por 53 obras, apresenta os artistas reconhecidos da coleção, ou seja, autores das peças musealizadas. Estas peças possuem maiores informações de técnica, datação e procedência. A maioria delas é oriunda do Ministério da Cultura e da Coleção Fundação Nacional Pró- Memória, instituições responsáveis pela exposição *Brasil, arte Popular Hoje*. A seção é também composta por peças de Coleção SESC / São Paulo, Coleção Celso Brandão e Coleção NUPPO/UFPA. As peças são de artistas de diferentes localidades do país como de Adriano Jordão de Recife, Pernambuco; Alcides Pereira de Cuiabá, Mato Grosso; Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O.) de Divinópolis, Minas Gerais; José Alves de Oliveira (Mestre Dezinho) de Teresina, Piauí; Mestre Didi, de Salvador Bahia, Francisco Araújo de Carvalho e Tota de João Pessoa, Paraíba entre outros.

Nesta seção de artistas não consta nenhuma mulher. Tais assimetrias não são uma realidade apenas do presente acervo, mas se repetem na maioria dos acervos de arte e instituições museais. Portanto, a musealização da arte deve ser (re) pensada e realizada de forma equitativa, o que significa questionar as políticas de aquisição de acervo e ampliar os diálogos com diferentes grupos, buscando romper com narrativas hegemônicas e aplicando práticas efetivas de decolonização dos museus e dos processos de musealização da arte. Com os estudos pós-coloniais e as novas tentativas de leitura e interpretação da Arte, vários desafios vêm sendo colocados na pesquisa histórica e no conhecimento da gênese dos processos de musealização da arte e da formação de acervos. Um deles é perceber os acervos para além de meros depósitos de fontes de pesquisa e tomá-los como espaços performativos de memórias, narrativas e enquanto locais de construção e produção do conhecimento.

Sobre a visitação à exposição de arte popular nos dias atuais e após experiências profissionais no Conjunto Franciscano, é possível afirmar que está limitado às Igrejas e a

algumas dependências do Antigo Convento de Santo Antônio. A visitação ao horto e à Fonte de São Francisco não acontece mais devido a manutenção da área. Sobre o público que visita o espaço, Silva; Ramalho (2011) relatam que a maior parte dos usuários pesquisados, no ano de 2007, são do sexo feminino, naturalidade paraibana, estudantes ou professores, faixa salarial de dois a cinco salários mínimos, solteiros e graduados ou pós-graduados.

O acervo apresenta muitas lacunas e diversos eixos que necessitam de investigação e aprofundamento, seja sobre o seu público, como citado acima, ou sobre o processo de musealização das obras, caminhos das obras até chegarem ao CCSF, as suas múltiplas linguagens, entre outros. As fontes e as demais documentações coletadas revelam uma dimensão desse acervo e a diversidade de camadas que precisam ser prospectadas. São muitos os vestígios e indícios da sua relevância para a história das exposições e da arte popular brasileira.

## **2.2 Tem folgedos aqui?**

Dentro das categorias trabalhadas por Lélia Coelho Frota na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* estão as festas populares. Ao abordar essa temática havia o intuito de promover a salvaguarda dessas manifestações culturais, que estavam ameaçadas pelo acelerado processo de industrialização e urbanização acelerados. Essa prática acompanhava a autora em sua produção, mas já vinha sendo reforçada no período do pós-guerra momento no qual:

O Brasil aderiu uma linha de ação da Unesco, na intenção de preservar e documentar o folclore dos povos dos países em desenvolvimento, na alegação de que as práticas culturais tradicionais estavam em vias de desaparecimento. (POUGY, 27 jan. 2015 apud MUCILLO, 2015, p. 52).

Como diretora do Museu do Folclore, Lélia reforçou o sentido da preservação da cultura popular, mas trouxe uma abordagem antropológica através da ruptura com processos metodológicos anteriores. A ideia era sair do campo de uma generalização das manifestações culturais para destacar outras narrativas e revelar as práticas culturais de determinados grupos sociais, como colocado a seguir:

Então entra a Lélia e [...] entram muitos antropólogos com a visão da antropologia. Nesse momento, o foco foi fazer uma nova exposição de longa duração com esse olhar antropológico. Assim, de uma forma fundamental o que muda é a verticalização das pesquisas. Então se você vai falar de uma casa de farinha, você não vai dar exemplo da casa de farinha do Brasil, você vai falar da casa de farinha lá de uma determinada localidade do Pará. Vai um pesquisador pra aquele local, há uma pesquisa etnográfica, fotografias, coletas de gravações, muita foto e coleta de acervo. [...] Então, aquela exposição que foi inaugurada em 84 tinha uma reprodução de uma casa de farinha de

um local específico do Pará. [...] O que acontece é isso, você não dá um panorama do folclore nacional, você vai verticalizando. (POUGY, 27 jan. 2015 apud MUCILLO, 2015, p.53).

No arcabouço do fazer curatorial de Lélia, as festas tinham um protagonismo evidenciado nas mais de cem obras sobre a temática, distribuídas em uma seção específica e em outras áreas da exposição. Há diversas nomenclaturas adotadas para se referir às festas, geralmente associados ao propósito de incitar a alegria, a fantasia, a diversão e romper com a seriedade e controle da rotina, como é possível perceber no trecho abaixo:

Todas as sociedades humanas vivem e sobrevivem alternando o sonho e a realidade, a carência e a abundância, a rotina e os momentos especiais quando os homens se reúnem com vistas a uma busca de transcendência. É quando produzem suas festas e celebram seus valores. Toda celebração cria uma espécie de brecha na vida diária porque tem como centro capturar emoções, relações e idéias frequentemente adormecidas nas tarefas do cotidiano, quando a vida se faz atrelada aos ritmos inevitáveis do dia e da noite, da produção e do consumo, da compra e da venda, do vizinho e do estrangeiro, do verão e do inverno, dos padrões da ordem e seus eventuais desvios e rompimentos. A estas mudanças drásticas, planejadas e produzidas pela sociedade, estas rupturas com os ritmos sonolentos do cotidiano, os especialistas chamam de “rituais” e os brasileiros de “folguedos”, “solenidades”, “folias”, “danças”, “cerimônias”, “jogos”, “festas” e “carnavais”. (FROTA, 1987, p. 29).

Dentro da categoria das festas estão os folguedos, que representam algo a mais, diferente das solenidades e rituais formais relacionados a alguma data comemorativa do calendário nacional. As festas retratadas na exposição são referentes a “desordem”, como classifica a própria Lélia (1987, p.31). A ideia aqui é acessar um imaginário construído pela sociedade sem a hierarquização de um viés formalista. O fôlego em seu tom lúdico passa mensagens acerca de outras realidades e narrativas de caráter dramático e simbólico. Promovem a força da ancestralidade de um povo, para além dos acontecimentos formais. Sobre os folguedos, Lélia comenta, que:

Ora, muito diferente disto é a ideia das “festas da desordem” como o Carnaval, os Reisados, o “Bumba-meu-Boi”, as Marujadas, as Festas de Santo e outros cerimoniais bem localizados em termos regionais e locais. Porque nestas festas não há um ato consciente que as estabelece, nem estão fundamentadas num ato histórico de transcendental importância para a sociedade enquanto país. Mas, isto sim, se fundam em eventos de difícil ou impossível demarcação histórica, que geralmente dissolvem nacionalidade e modernidade, apontando para ações de caráter muito mais “arcaico” ou “elementar”. Daí sua universalidade. De fato, os valores das festas da desordem não são mais os das fábricas, escolas, mercados, bancos e do consumo em geral, mas os da regra de reciprocidade, do contato direto entre pessoas, das harmonias engendradas pelo canto e pelas rimas, das interdependências morais entre ricos e pobres, vistos, não como força de trabalho a ser regida pelas leis da oferta e da procura, mas como pessoas, como membros de uma mesma comunidade moral e, por isto, com o poder de abençoar e maldizer. (FROTA, 1987, p. 31-32).

Os folguedos são representações dramáticas relacionadas a determinadas datas e geralmente associadas a cerimônias religiosas de origem católica, de matriz africana, entre outros. Há nessas manifestações a presença da música, através de canções, toadas e loas, tocadas com instrumentos como a rabeça, o ganzá, o pandeiro, o reco-reco, entre outros. Além da música, estão presentes a dança, os elementos teatrais e performáticos. A visualidade se faz através dos figurinos dos integrantes dos grupos. Todo esse conjunto de referências e outras impressões estão presentes na fala de Lélia que destaca suas nuances e revela que:

De fato, o que mais chama a atenção nos rituais da “desordem” brasileiros (significativamente chamado pela maioria de estudiosos de “festas populares”) é a apresentação rigidamente ordenada (mas invertida) de grupos, em termos de uma teatralização, que representam sempre uma aristocracia, uma organização militar ou um conjunto mitológico.

[...]

Fato idêntico ocorre nos Reisados, geralmente realizado na casa dos patrões, onde se teatraliza, com muito senso de ironia, golpes de Estado, lutas de espadas e vários outros atos onde o abuso verbal e a sátira às autoridades são constantes. Em todos estes ritos um idioma aristocrático, barroco e contrastante com a fala cotidiana (sobretudo a fala destes autos) é utilizado. Neles, como vimos são representados: patrões, governadores, embaixadores, reis, príncipes, almirantes, generais, médicos, engenheiros, padres e outras figuras estruturalmente superiores, em interação constante e sempre desabonadora com os marginais do mundo social: malandros, palhaços, escravos, prostitutas, monstros informes, figuras ambíguas, animais e mascarados, cuja função é introduzir no drama o elemento da incerteza e da sagacidade, com o intuito específico de provocar uma reversão do universo social.

Como já dito anteriormente, a expografia de *Brasil, Arte Popular Hoje* foi dividida em vinte e uma seções, com um número de peças que variou de 1 a 52 obras por seção. Com a intenção de mostrar um outro Brasil, marcado nessas manifestações culturais, a Seção V contemplou um total de vinte obras e a seção XV oito obras sobre o carnaval. No entanto, havia também a inserção de registros sobre as festas em outras seções, como é o caso da obra *Maracatu*, presente na seção VI, juntamente com os artefatos afro-brasileiros. A seção V e a XV não estão agrupadas no espaço atual da exposição? Contudo, localiza-se ainda algumas obras referentes aos folguedos (Tabela 2).

**Tabela 2** - Seções V, VI e XV da exposição Brasil, Arte Popular Hoje.

SEÇÕES V E XV DA EXPOSIÇÃO BRASIL, ARTE POPULAR HOJE		
SEÇÃO	TÍTULO E ARTISTA	DESCRIÇÃO



V	<b>PRESÉPIO - MANUEL GRACIANO CARDOSO (CE)</b>	Madeira esculpida e policromada, altura maior, 58 cm, Coleção MinC (21 – T) 1986
V	<b>IGREJA - ARTESANATO PRÓPRIO DE ROMARIA (CE)</b>	Vidro e espelho, 50 cm, Coleção MinC (7 – T) 1986
V	<b>IGREJA - ARTESANATO PRÓPRIO DE ROMARIA (CE)</b>	Vidro e espelho, 50 cm, Coleção MinC (8 – T) 1986
V	<b>IGREJA - ARTESANATO PRÓPRIO DE ROMARIA (CE)</b>	Vidro e espelho, 50 cm, Coleção MinC (9 – T) 1986
V	<b>IGREJA - ARTESANATO PRÓPRIO DE ROMARIA (CE)</b>	Vidro e espelho, 50 cm, Coleção MinC (10 – T) 1986
V	<b>IGREJA - ARTESANATO PRÓPRIO DE ROMARIA (CE)</b>	Vidro e espelho, 50 cm, Coleção MinC (11 – T) 1986
V	<b>CHAPÉU DO AUTO POPULAR GUERREIROS - AUTOR DESCONHECIDO</b>	Vidro, espelhos, fitas, purpurina, bolas de vidro espelhado sobre armação de papel machê, 66 cm, Coleção SESC/São Paulo (15 – T) 1930/1970
V	<b>CHAPÉU DO AUTO POPULAR GUERREIROS - AUTOR DESCONHECIDO</b>	Vidro, espelhos, fitas, purpurina, bolas de vidro espelhado sobre armação de papel machê, 66 cm, Coleção SESC/São Paulo (16 – T) 1930/1970
V	<b>CHAPÉU DO AUTO POPULAR GUERREIROS - AUTOR DESCONHECIDO</b>	Vidro, espelhos, fitas, purpurina, bolas de vidro espelhado sobre armação de papel machê, 66 cm, Coleção SESC/São Paulo (17 – T) 1930/1970
V	<b>BOI - UBIRAJARA CONCEIÇÃO DE ALMEIDA (MA)</b>	Armação de madeira com veludo bordado, miçangas e fios dourados, Coleção MinC (669 – T) 1988
V	<b>CHAPÉU RITUAL DO BUMBA-MEU-BOI - CAMELOTE (JOSÉ RIBAMAR COTRIM) (MA)</b>	Pano de veludo bordado com penas de ema, uso etnográfico, Coleção MinC (670-T) 1968
V	<b>RODA DE BOI CAZUMBÁ - RAIMUNDO NONATO BRAGA (MA)</b>	Buriti e tecido, altura média, 16 cm, Coleção MinC (27 – T) 1986
V	<b>PERSONAGEM DO BUMBA-MEU-BOI (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Tecido pintado, 28 x 65 x 22 cm, procedência CNRC (352 – T) 1976
V	<b>BONECO PIGMEU (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 30 x 55 cm, procedência CNRC (353 – T) circa 1976
V	<b>CAVALO (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 57 x 17 x 35 cm, procedência CNRC

V	<b>BONECO DUPLO (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 20 x 15 x 50 cm, procedência CNRC (355 – T) 1976
V	<b>BONECO MISTERIOSO (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 50 x 20 x 38 cm, procedência CNRC (356 – T) circa 1976
V	<b>BURRA BABAL (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 45 x 10 x 44 cm, procedência CNRC (357 – T) circa 1970
V	<b>BURRA DO MANÉ DAS BARTATA (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 40 x 15 x 44 cm, procedência CNRC (358 – T) circa 1976
V	<b>MANÉ PEQUENO (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 35 x 70 cm, procedência CNRC (359 – T) circa 1976
V	<b>TOURO (MAMULENGO) - CAPITÃO LUÍS PEREIRA (PE)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 40 x 20 x 40 cm, procedência CNRC (360 – T) circa 1976
V	<b>GUERREIROS (MAMULENGO) - FOTO DE CELSO BRANDÃO (AL)</b>	Armação de madeira com tecido pintado, 40 x 20 x 40 cm, procedência CNRC (360 – T) circa 1976
VI	<b>MARACATU - CLOVIS MATIAS (PE)</b>	Barro pintado, altura maior, 29 cm, Coleção MinC (30 – T) 1987
VI	<b>BARCA DE YEMANJÁ - AUTOR DESCONHECIDO (AL)</b>	Madeira esculpida e pintada, 92 cm, Coleção Museu Théo Brandão (300 – T) circa 1960
VI	<b>PRETA VELHA (IMAGEM DE ALTAR DE UMBANDA) - AUTOR DESCONHECIDO (AL)</b>	Madeira esculpida e pintada, traje de algodão com aplicações de renda, 72 cm
VI	<b>CABOCLO (IMAGEM DE ALTAR DE UMBANDA) - AUTOR DESCONHECIDO (AL)</b>	Madeira esculpida e pintada, saiote de coçar de penas
VI	<b>ROUPA DE OMULU - AUTOR DESCONHECIDO (AL)</b>	Fibra vegetal, Coleção MinC (469 – T) 1986
VI	<b>CAJADO DE OXALÁ - REGINALDO PESSOA DE SIQUEIRA (PE)</b>	Metal, 171 cm, Coleção MinC (482 – T) 1986
VI	<b>XAXARÁ DE OMULU - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Fibra vegetal, Coleção MinC (483 – T) 1986
VI	<b>ILÚ - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Madeira, metal, couro, Coleção MinC *427 – T) 1987

VI	<b>XAXARÁ - MESTRE DIDI (DEOSCORIDES MAXIMILIANO DOS SANTOS (BA))</b>	Carvão, conchas, fibras, Coleção MinC (377 – T) 1985
VI	<b>TRIDENTE DE EXU - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro pintado com tinta industrial, 12 x 11,5 cm, Coleção Funarte/MinC (444 – T) 1986
VI	<b>FERRAMENTA DE EXU - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro pintado com tinta industrial, 51 x 42 cm, Coleção FUNARTE/MinC (445 – T) 1986
VI	<b>FERRAMENTA DE POMBA GIRA - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro forjado pintado com tinta industrial, 51 x 36 cm, Coleção FUNARTE/MinC (446 – T) 1986
VI	<b>ODÉ DE SÃO SEBASTIÃO - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro forjado, 61,5 x 35,5 cm, Coleção FUNARTE, MinC (447 – T) 1986
VI	<b>TRIDENTE DE EXU - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro forjado e pintado com tinta industrial, 40 x 11 cm, Coleção FUNARTE/MinC (448 – T) 1986
VI	<b>ATRIBUTO DE OXUMARÉ - AUTOR DESCONHECIDO (PE)</b>	Ferro forjado pintado com tinta industrial, 40 x 11 cm, Coleção FUNARTE/MinC (449 – T) 1986
VI	<b>EXU - TAMBA (CÂNDIDO DOS SANTOS XAVIER) (BA)</b>	Barro pintado, 35 x 25 cm, Coleção MinC (484 – T) 1979
VI	<b>VIAGEM DOS EXUS - TAMBA (CÂNDIDO DOS SANTOS XAVIER) (BA)</b>	Barro pintado, 23 cm, Coleção MinC (302 – T) 1986
VI	<b>EXU RELÓGIO - CHICO TABIBUIA (FRANCISCO MORAIS DA SILVA) (RJ)</b>	Madeira esculpida, 65 cm, Coleção MinC (301 – T) 1986
VI	<b>RAINHA DO MARACATU: DONA SANTA - FOTO DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (LULA CARDOSO AYRES) (PE)</b>	59,5 x 49 cm, Coleção MinC
VI	<b>BARCA DE YEMANJÁ - FOTO DE LEONID STRELIAEV (RS)</b>	59,5 x 49 cm, Coleção MinC 1987
XV	<b>FANTASIA DE BATERIA - CARNAVALESCO FERNANDO PINTO (RJ)</b>	Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, Enredo Ziriguidum 2001, capacete de acetato inflado, roupa de lamê dourado, 180 cm, Coleção MinC (245 – T) 1985
XV	<b>FANTASIA DA ALA DAS BAIANAS - CARNAVALESCO FERNANDO PINTO (RJ)</b>	Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, Enredo Ziriguidum 2001,

		capacete e asas de acetato inflado, saia de metalassê com espuma de náilon, 170 cm, Coleção MinC (246 – T) 1985
XV	MÁSCARA DE CARNAVAL CARIOCA - NICHOL XAVIER ARATUBA (RJ)	Papel machê pintado, altura maior 28 cm, Coleção MinC (255 – T) 1986
XV	BAILE DE CARNAVAL - MARIA DE GESÚ (RS)	Xilogravura sobre papel, 48 x 66 cm, Coleção MinC (249 – T) 1987
XV	MÁSCARA (CABEÇÃO) - JULIÃO (JOÃO DIAS VILELA) (PE)	Papel colado, pintado, 45 x 60 cm, Coleção MinC (653 – T) 1988
XV	MÁSCARA DE CARNAVAL - JULIÃO (JOÃO DIAS VILELA) (PE)	Papel colado, pintado, 42 x 44 cm, Coleção MinC (652 – T) 1988
XV	BAIANA (MOCIDADE INDEPENDENTE) - FOTO DE MARIA AUGUSTA RODRIGUES (RJ)	59 x 49 cm, Coleção MinC 1985
XV	BAIANA (MOCIDADE INDEPENDENTE) - FOTO DE MARIA AUGUSTA RODRIGUES (RJ)	59 x 49 cm, Coleção MinC 1985

**Fonte:** Elaborada pela autora, Raisa Filgueira Soares Gomes, a partir do catálogo de 1990.

Vários folguedos foram retratados na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje*, como o Bumba-meu-boi, o Reisado, o Maracatu, entre outros. Inúmeros desses registros estão presentes no Catálogo desenvolvido no período em que a mostra estava no *Grand Palais*, França. (figuras 35 a 37). No entanto, a exposição que localizamos hoje no CCSF não apresenta as mesmas obras. Por falta de uma catalogação adequada não foi possível identificar se todas as obras que foram expostas nos outros lugares chegaram ao CCSF e se chegaram e não permaneceram no espaço. Ao comparar as imagens do Catálogo e a realidade da exposição nos dias atuais há diversas incongruências e lacunas. Ainda assim, é possível encontrar trabalhos referentes aos folguedos, como o Bumba-meu-boi, o Reisado e outras manifestações como o Cavalo Marinho e o Boi de Reis. Aqui o recorte é voltado para as três últimas representações dramáticas citadas.

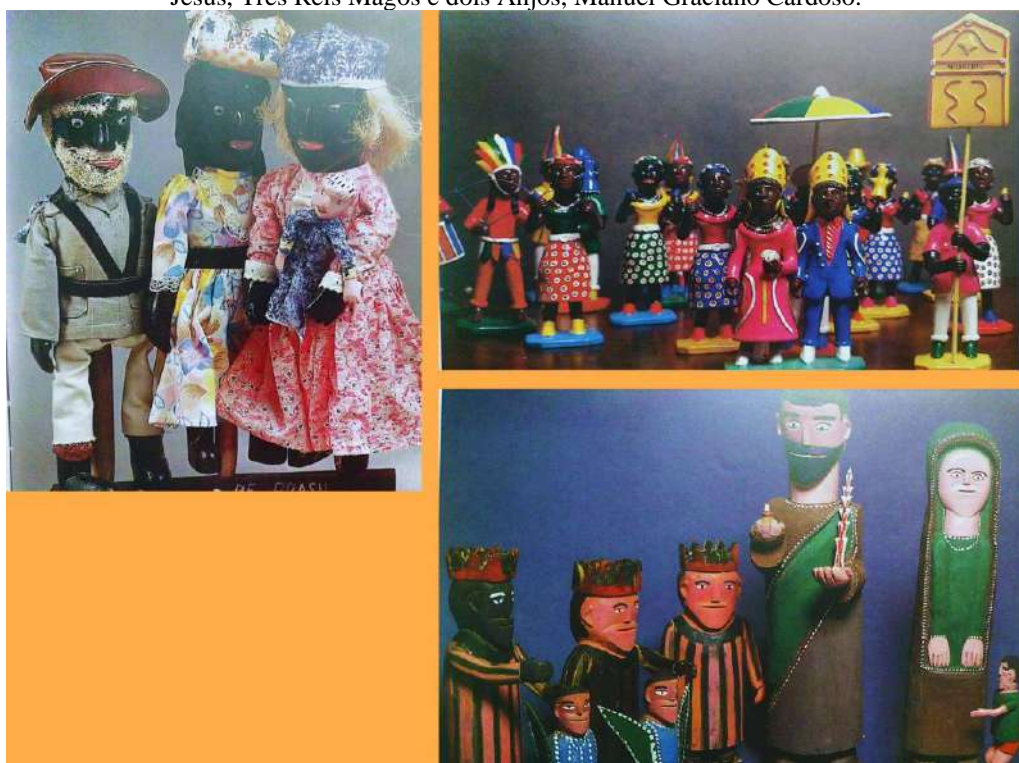
**Figura 35** - “Couro” de Bumba-meu-boi, autor desconhecido e Roda de boi Cazumbá, Nhozim (Antônio Bruno Pinto Nogueira).





Fonte: Frota, 1987.

**Figura 36** - Mamulengo, Solon Alves de Mendonça, Maracatu, Clóvis Matias, Presépio: Maria, José, Menino Jesus, Três Reis Magos e dois Anjos, Manuel Graciano Cardoso.



Fonte: Catálogo *Brasil, Arte Popular Hoje*, 1987.

**Figura 37** - Chapéu do auto popular Guerreiros, Autor desconhecido, Igreja - artesanato próprio de romaria, Autor desconhecido, Máscara de palhaço de Folia de Reis.

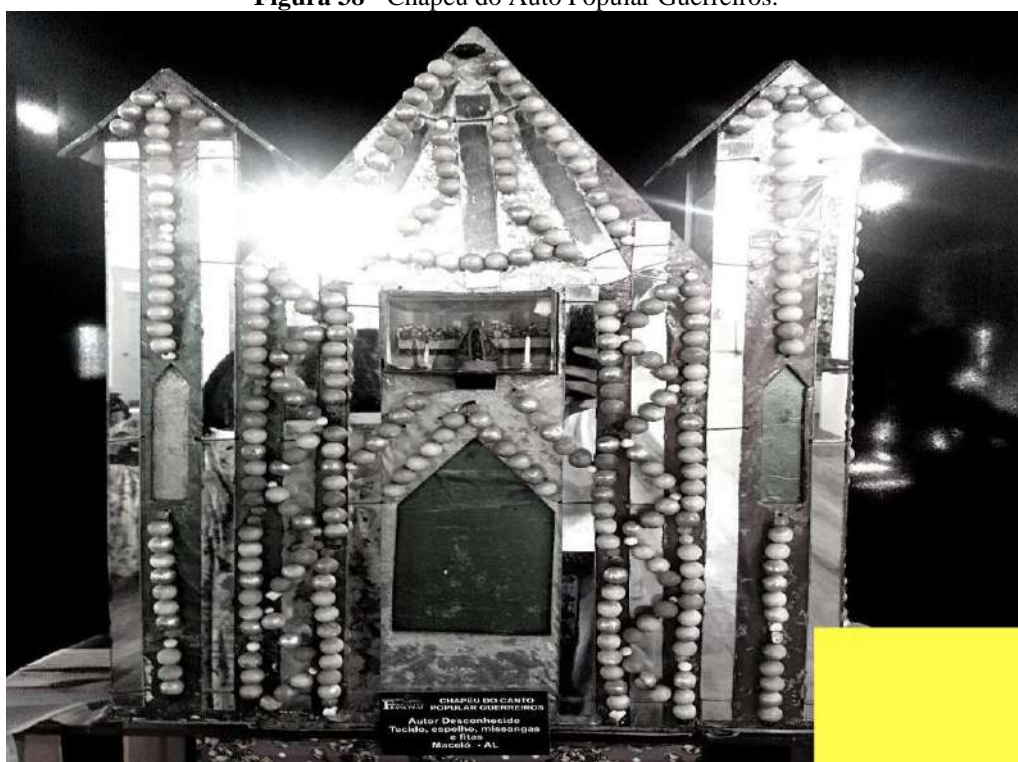


Fonte: Catálogo *Brasil, Arte Popular Hoje*, 1987.



Diante de uma curadoria que vislumbrou potencializar determinadas vozes, fica o questionamento dessa (não) presença na realidade do acervo. Assim como é válido pensar se o que foi coletado acerca de brincadeiras populares foi o suficiente para transmitir a mensagem que se queria passar, da riqueza e diversidade das narrativas e da necessidade de se preservar. Há a materialização dos folguedos no espaço (Figura 38), mas quanto ao seu recorte e alcance fica a sensação de falta. Como eles se encontram e são distribuídos para contar histórias também acarreta em problemáticas. Ainda que lacunoso, esse panorama apresenta vozes e faíscas e ao mostrar esse contexto sentimos a necessidade de ver e ouvir mais.

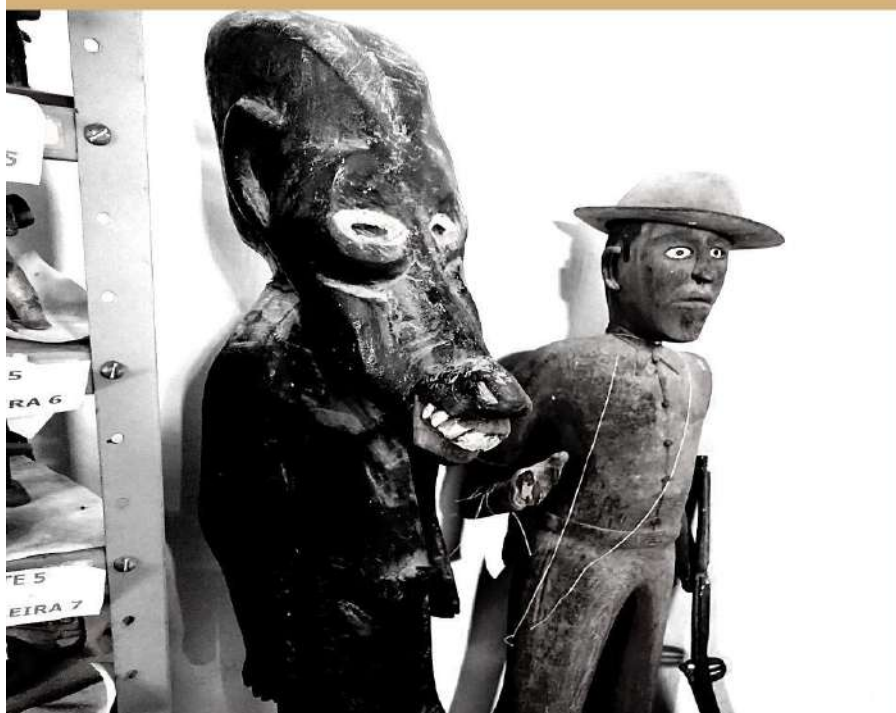
**Figura 38** - Chapéu do Auto Popular Guerreiros.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

Ainda estão presentes no espaço expositivo obras com referência ao Maracatu, já outros referentes ao boi e ao Reisado continuam na reserva técnica. Há também no ambiente da reserva técnica inúmeras obras sem identificação e sem nenhuma menção nos catálogos encontrados (Figura 39). De toda forma, ficamos com algumas figuras do boi, algumas obras do Mestre Nino, o *Chapéu do Auto Popular Guerreiros*, a xilogravura do Cavalo Marinho, e outros vestígios de alguns folguedos, além das obras da reserva técnica e a esperança de entoar outros sons além do sino e deixar os feixes de luz iluminar o recinto (Figuras 40 e 41).

**Figura 39** - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

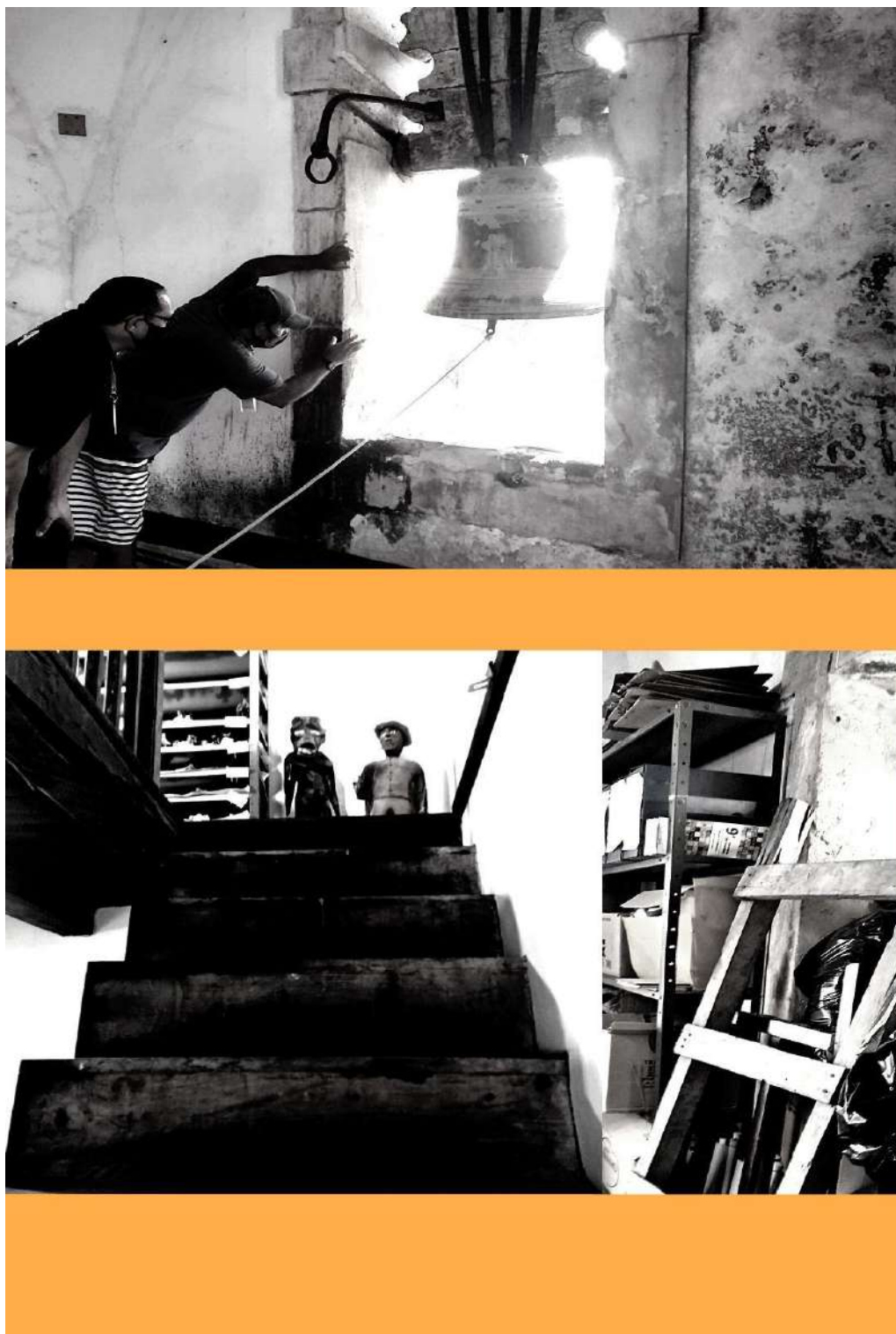
**Figura 40** - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira.



**Fonte:** Raísa Gomes, 2021.



**Figura 41** - Obras que estão na reserva técnica, localizada na torre sineira.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

### 2.3 Artistas e obras com enfoque nos folguedos

Os artistas que integram o acervo e tratam dos folguedos são oriundos da experiência com outros mestres, das terras de romaria ou da tradição de animar as brincadeiras. Inúmeros são os artistas que compõem o acervo e contaram essas outras histórias. Dentre eles, serão destacados neste subitem os artistas Amaro de Freitas, Nino (João Felix da Silva), Manoel Eudócio, Manuel Graciano, Capitão Luís Pereira, Cícera Lira (Cícera Fonseca da Silva) e Cícera do Barro Cru. O Artista Amaro de Freitas com a xilogravura *Cavalo Marinho* registra o colorido da brincadeira. A presença do público é representada ao fundo com atrás um cachorro, o capitão e os músicos (Figura 42). Na brincadeira do Cavalo Marinho há a presença de várias figuras de origem animal como o boi, o cavalo, o bode. Na xilogravura o foco vai para o capitão montado em seu cavalo, também conhecido como capitão dos cavalos e para o boi com roupa estampada, com o tecido mais utilizado, que é a chita.

**Figura 42** - Xilogravuras de Amaro de Freitas (PE) com temática relacionada aos folguedos.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2022.

Amaro Francisco Borges é natural de Bezerros, Pernambuco e é irmão do também xilogravador J. Borges (PEIXOTO,1980). No Catálogo da exposição da década de 1980, consta



a produção de J. Borges, mas hoje encontramos expostas as xilogravuras de Amaro F. Borges, o que levanta a hipótese dessas obras terem passado algum período na reserva técnica. No acervo também há obras de Amaro em preto e branco, atualmente expostas na seção dos cordéis, como mostra a colagem abaixo. (Figura 43).

**Figura 43** - Xilogravuras em preto e branco de Amaro de Freitas (PE) com temática relacionada aos folguedos.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2022.

As primeiras obras que chamaram a minha atenção em relação aos folguedos, além do boi, e que me fizeram tecer uma conexão com as brincadeiras vividas, foram um conjunto de esculturas em madeira do artista João Félix da Silva (Nino), natural de Juazeiro do Norte, Ceará. A primeira associação feita foi com o Cavalo Marinho, mas determinados folguedos apresentam muitas semelhanças entre si, e o imaginário despertado foi em relação a essa brincadeira. No entanto, a obra registra figuras do Reisado, como o Capitão, o Mateus e o Jaraguá.

A partir de então se iniciou meu olhar sobre o Reisado. No entanto, o conjunto exposto está incompleto. De acordo com o catálogo de 1987, o conjunto contemplava cinco peças sobre o Reisado, mas atualmente encontramos apenas três na exposição, ainda com diferenças em relação ao que foi documentado no catálogo. Durante a primeira visita ao espaço, me deparei com apenas três peças, e em outro momento encontrei quatro. O Jaraguá, que é o esqueleto de uma animal, não é mostrado no catálogo, assim como a obra retangular ao lado. (Figuras 44 e 45).

Figura 44 - Conjunto incompleto do artista Nino.



Fonte: Raisia Gomes, 2022.

**Figura 45** - Reisado, conjunto de 5 peças, Nino (João Felix da Silva).



**Fonte:** Frota, 1987.

Comumente chamado por Nino, João Cosmo Felix (Figuras 46 e 47) é natural de Juazeiro (CE), nascido em 1920. Seu trabalho com esculturas é marcado pela criação de brinquedos para crianças, colocados à venda no mercado do Município de Juazeiro. Em decorrência de um incêndio no local em que trabalhava, passou a desenvolver obras em pedaços de madeira de imburana. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980).

Na arte de Nino o material principal é a madeira. Em monoblocos, o artista esculpia pássaros, bois, elefantes, bois macacos e cenas de rituais, como casamentos e Reisados. Antes de trabalhar com a madeira, foi cortador de cana e ferreiro. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980). A lida nas plantações canavieiras é ou já foi a realidade de muitos brincantes. Apesar de não haver nenhuma menção de Nino como brincador, essa era uma das profissões presentes nas histórias desses artistas populares. Sua escola, assim como a de outros artistas que viveram em terra de romaria, procede de experiências que o universo de cunho turístico e religioso tinha a oferecer, onde:

A peculiaridade dos que fazem arte em terra de romaria - pelo menos em Juazeiro e Canindé - encontra-se na ausência quase total de características representativas de uma maior identificação com a realidade própria dessas terras. As figuras em barro cru, pintadas a tinta de água, de Cândido e Armando, em Cachoeira, estão muito próximas das de Cícera Lira, Cícera Araújo e Cassiana, na forma, matéria-prima e maneira de produzir. As barcas de Exu, de uns, e os reisados, de outros, lembram os folguedos, as cores locais da mitologia. Franciner, Francildo e Dedé - membros de

tradicional família de santeiros - por certo exerceriam esse mesmo ofício, como seus parentes e outros companheiros, fora de Juazeiro e de Canindé. Zé Duarte, Nino e Noza, abrindo caminho há mais ou menos tempo, atendem ao mercado regional, folclorizado pela demanda do primitivo, do pitoresco. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 227).

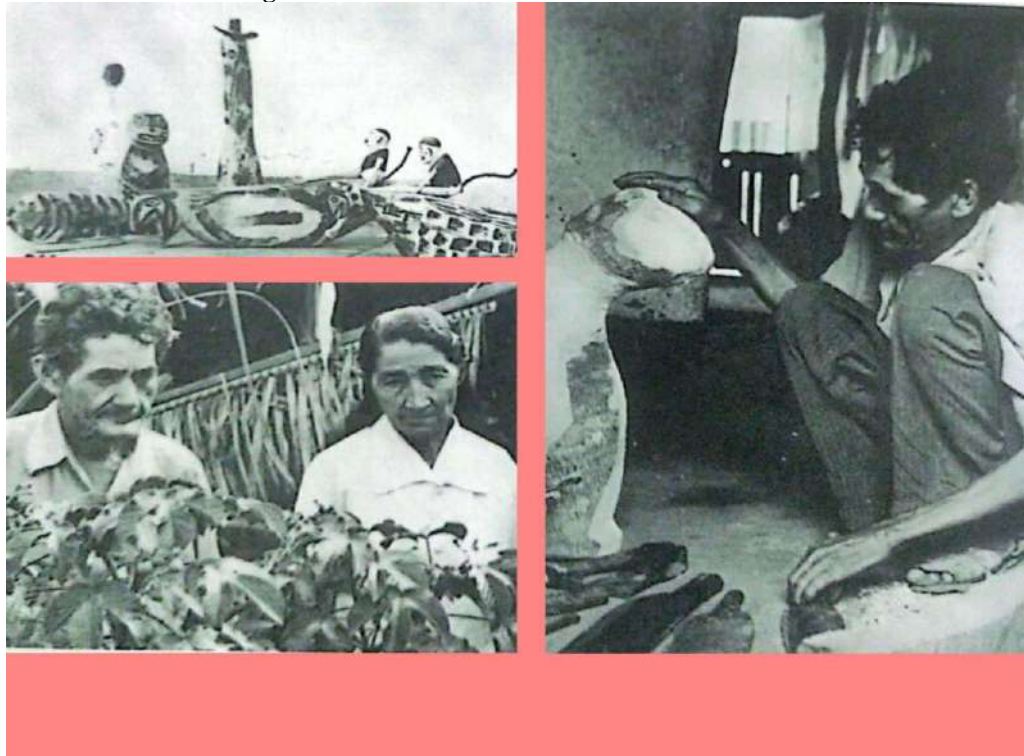
**Figura 46** - O artista Nino e o Jaraguá.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022.



**Figura 47** - O artista Nino em seu contexto de vida.



**Fonte:** Coimbra; Martins e Duarte, 1980.

Além de Nino, outros artistas que tiveram uma produção ligada ao Reisado como Cícera Lira (Cícera Fonseca da Silva) (Figuras 48 e 49), Cícera do Barro Cru (Cícera Maria de Araújo) (Figura 50) e Manuel Graciano (Figura 51). Nino apresenta as obras explicitamente relacionadas ao Reisado, enquanto a produção de Cícera Lira apesar de ter certa relação com o Reisado e dragões inspirados em folhetos de cordel, logo migra para a confecção das máscaras policromadas. É esse trabalho com as máscaras que está presente no acervo de arte popular da CCSF.

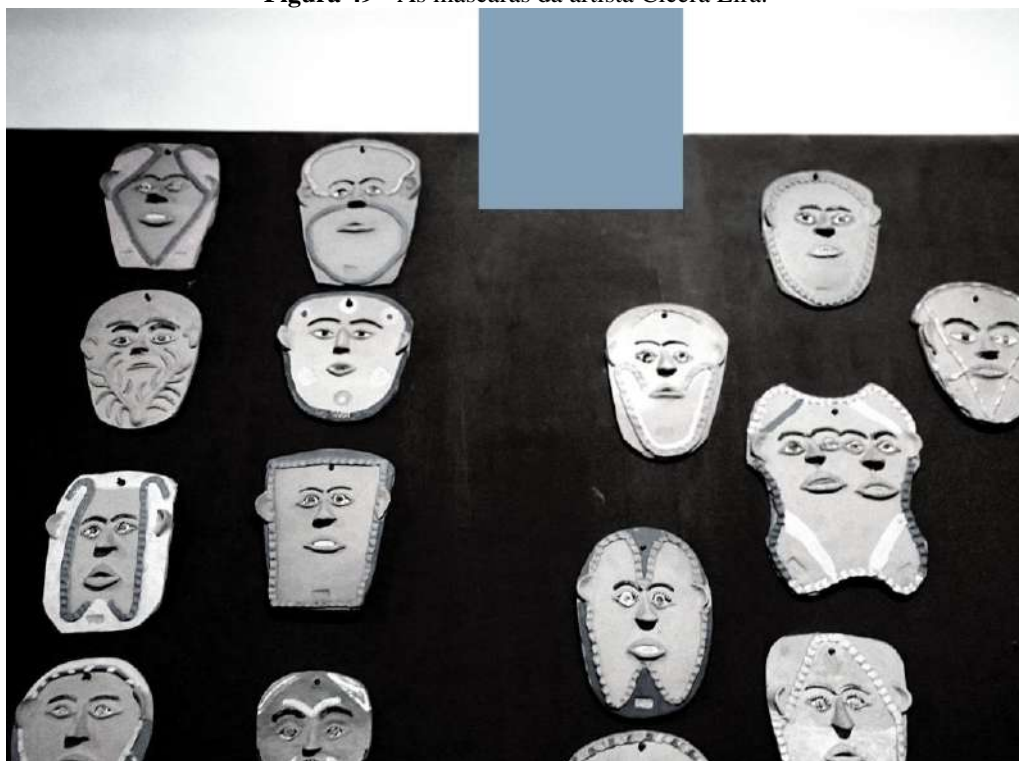


**Figura 48** - A artista Cícera Lira e sua produção.



**Fonte:** Coimbra; Martins e Duarte, 1980.

**Figura 49** - As máscaras da artista Cícera Lira.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022.

Quanto ao trabalho de Cícera do Barro Cru (Cícera Araújo), conhecida assim por não queimar suas peças, o processo de criação das obras começa pela busca do barro, seguida pela preparação e modelagem, finalizando com a secagem ao sol por vários dias. Os temas das obras também se relacionam com o Reisado, com um cromatismo vibrante. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980). Ambas as artistas são naturais da cidade de Juazeiro do Norte/CE, e a tradição do Reisado é muito característica do Cariri Cearense, que engloba os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha. No entanto, apesar de citadas aqui, a produção ligada ao registro do Reisado não consta na coleção. É importante mencionar que essas duas mulheres trabalhavam com esse tema, mas que não foi explorado pelo olhar curatorial.

**Figura 50** - A artista Cícera do Barro Cru (Cícera Araújo), e uma parte de sua produção, do conjunto Banda de Rock, localizada na reserva técnica.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022/Coimbra; Martins e Duarte, 1980.

No caso de Manuel Graciano, natural de Santana do Cariri, CE, mas que se mudou para Juazeiro do Norte, CE, quando ainda era criança, trabalhando desde cedo na produção de brinquedos e na roça. Quanto ao seu trabalho escultórico, desenvolvia “grupos com vários personagens que formam um verdadeiro conjunto escultórico com a possibilidade de permutação das figuras”. (FROTA, 2005, p. 301). Seu trabalho está relacionado às festas populares, como o Reisado e o Pastoril, porém, as obras expostas no CCSF são *Presépio* e *Time de futebol*, feitas em madeira esculpida e pintada. No livro *Pequeno Dicionário do Povo*

*Brasileiro*, foi possível localizar o conjunto de esculturas acerca do reisado, como é mostrado a seguir.

**Figura 51** - O artista Manuel Graciano e suas obras Presépio e Reisado.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021/Frota, 2005.

Na seção V, da exposição original, estavam localizadas algumas obras marcadas pela figura do boi, presente em inúmeros folguedos. Hoje, essa formatação não existe com tanta força em decorrência das transformações que a exposição e o próprio acervo sofreram ao longo dos anos. O que ainda havia nesta seção eram os registros de brincadeiras populares como o Guerreiros (brincadeira que variou do Reisado) e o Bumba-meu-boi, além dos mamulengos (teatro de bonecos) e também presépio e igrejas, relacionados à romaria, como citado anteriormente.

A questão é que há artistas não identificados quando dizem respeito às igrejas e aos chapéus do Auto Popular Guerreiros (Figura 52). Em relação às igrejas, há apenas a informação de que são artesanatos próprios de romaria. Mas quem são esses ou esse/a artista? Além disso, muitos dos artistas que foram identificados acabaram sendo apagados pelo “tempo” e não estão mais presentes na exposição (Figura 53). É uma incerteza se eles ainda fazem parte do acervo. Devido a ausência de um levantamento recente, não é possível mensurar todas as perdas e a dimensão dos danos. Alguns dos que foram identificados no catálogo, foram etiquetados como

desconhecidos na exposição e dessa forma permanecem até hoje. Esse é o caso do boi de Ubirajara Conceição de Almeida, natural de São Luís do Maranhão (Figura 54).

**Figura 52** - Chapéu do Auto Popular Guerreiros, autor desconhecido.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2021.



**Figura 53** - Peças na reserva técnica, dos boizinhos aos artefatos indígenas.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.



**Figura 54** - Boi de Ubirajara Conceição de Almeida, etiqueta e catálogo (sentido horário).



**Fonte:** Raisa Gomes, 2021/Frota, 1990.

Na quinta seção da exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* também estavam presentes os mamulengos do artista Capitão Luís Pereira. Hoje, elas não estão mais no espaço, e na visita realizada à reserva técnica elas não foram identificadas. No Catálogo da exposição consta que havia uma variedade de obras retratando a figura do boi, como o personagem do Bumba-meu-boi e boi misterioso, além do boneco pigmeu, cavalo, boneco duplo, burra babal, burra do mané das batatas, mané pequeno e o touro (Figura 55). As obras de Raimundo Nonato Braga e Camelote (José Ribamar Cotrim), *Roda de Boi Cazumbá e Chapéu - Ritual do Bumba-meu-boi*, também não integram mais a exposição, o motivo dessa retirada é desconhecido. Comparando o catálogo de 1990 com um arrolamento feito em 2019 pela equipe de museologia coordenada pela empresa Expomus, ratifica-se a existência dessas obras até o ano de 2019, quando ainda não havia mudado de lugar dentro do antigo convento.

**Figura 55 - Obras sobre o boi.**

	CONJUNTO 4	festas/boi.1	boi.1	Seção 5-10	Ubirajara Conceição de Almeida	São Luís, Maranhão	Boi	1988	Armação de madeira com veludo bordado, miçangas e fios dourados
	CONJUNTO 4	festas/boi.1	boi.1						
	CONJUNTO 4	festas/boi.1	boi.1	Seção 5-12	Raimundo Nonato Braga	São Luís, Maranhão	Rode de boi Cazumbá	1986	Buriti e tecido
	CONJUNTO 4	festas/boi.1	boi.1	Seção 5-11	Cameloto (José Ribamar Cotrim)	São Luís, Maranhão	Chapéu-ritual do Bumba-meu-boi	1968	Pano de veludo bordado com penas de ema/uso etnográfico



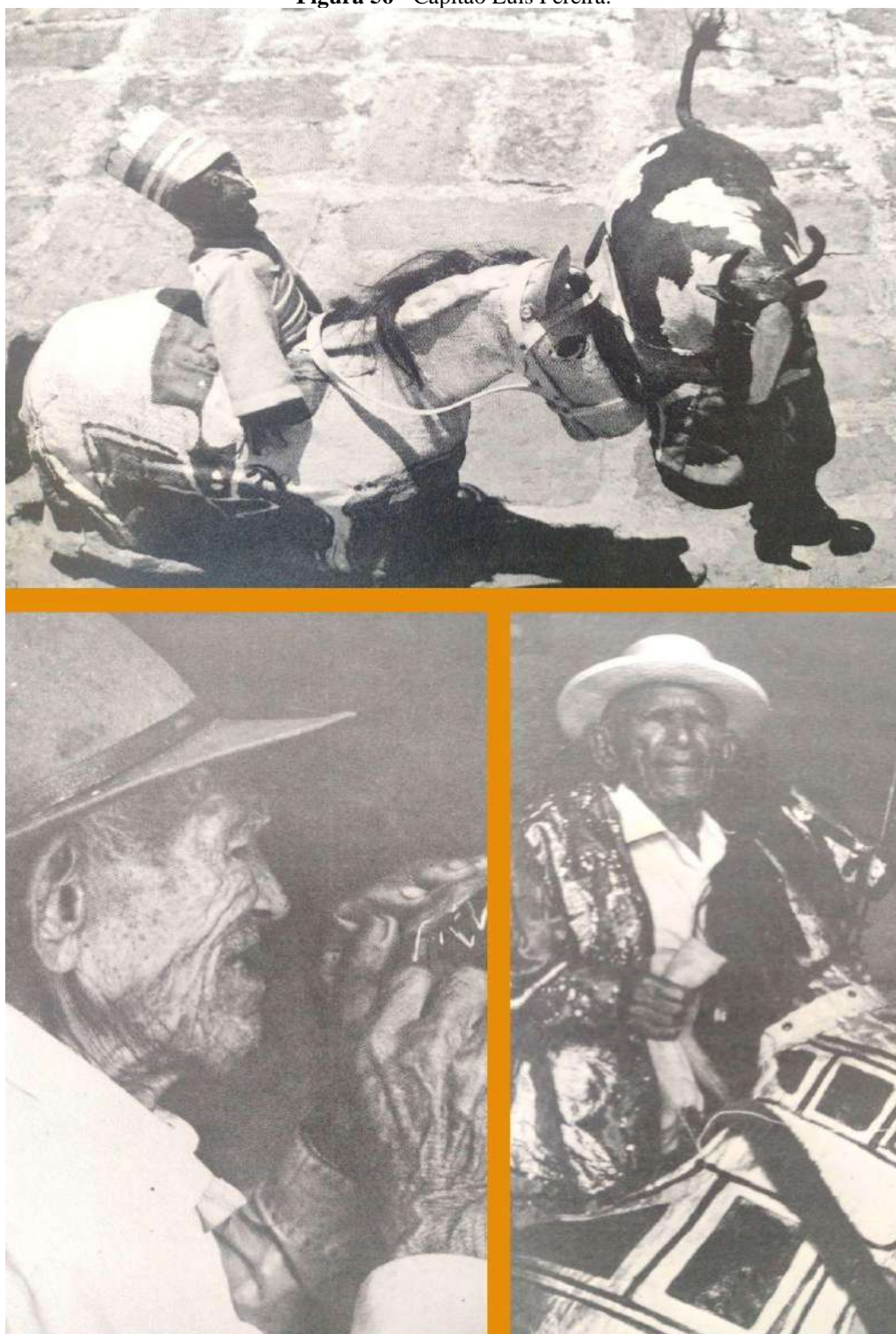


Fonte: Expomus, 2019.

O artista Capitão Luís Pereira (Figura 56), presente no acervo de arte popular do CCSF tem a sua produção ligada aos folguedos, uma vez que, segundo Coimbra; Martins e Duarte (1980, p. 84): “Capitão Pereira é o mais famoso e antigo animador de Bumba-meu-boi em Pernambuco. Nasceu em Timbaúba e chegou ao Recife em 1903, com apenas dois anos de idade”. Em entrevista às autoras citadas acima o mestre narra sua trajetória de aproximação com os folguedos e a figura do boi, presente no Bumba meu Boi e no Cavalo Marinho, como aponta a seguir:

Antes de morar em Mustardinha - onde vivo, há quarenta e quatro anos, nessa casa que eu mesmo levantei junto com minha mulher - vaguei por muitos lugares, mas tudo dentro do Recife: no Barro, na Mangueira, no Prado. Foi por aí que eu comecei a dançar o bumba, sempre na figura do Cavalo Marinho. Isso com quinze anos, quando eu conheci um tal de Inácio, que tinha um boi completo. Eu vi e fiquei encantado. Com Inácio aprendi a história e a ele mesmo comprei as figuras por quarenta e cinco mil réis, que hoje dava muito dinheiro. Desmanchei e fiz tudo de novo. Quando já estava com cinco anos de ofício, inventei de fazer minhas próprias figuras. Foi então que fiz o boi misterioso. Ninguém pode botar nome igual ao dele, e até hoje esse boi misterioso dança. Há muitos anos eu brinco com ele. Quando ele está precisando, eu ajeito, mudo as partes, quase que faço outro. A mesma coisa eu faço com os outros personagens. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 84).

**Figura 56** - Capitão Luís Pereira.



**Fonte:** Coimbra; Martins e Duarte, 1980.

Dentro da criação do artista, os bonecos do Bumba-meu-boi pernambucano aparecem com as suas peculiaridades e diferenças das figuras dos brinquedos maranhenses, trabalhadas com pedraria, bordados e ouro (Figura 57). A singularidade do Boi nessa região é uma



característica marcante desse folgado, diferenciando-o até mesmo de outros folgados pernambucanos, como o Maracatu e o Caboclinho. Esses detalhes são perceptíveis no universo de criação do boi, ainda presentes nos grupos tradicionais de brincadeiras populares, como o Cavalo Marinho, Reisado e Boi de Reis.

**Figura 57** - Bois de Pernambuco, Paraíba e Maranhão.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022.

Quanto à confecção das obras, Capitão Pereira descreveu seu processo criativo como sendo solitário e de uma grande responsabilidade, por assumir todas as etapas, desde a concepção até a execução. Durante a execução, ele começa esculpindo a peça e, em seguida, passa para o revestimento, como citado por Coimbra, Martins e Duarte (1980, p. 84) “Nesse trabalho eu faço tudo sozinho. Uso arames, tábuas, caibros, pregos, cipó, cabelo, cordão, estopa, pano mais fino, tinta... Esculturo primeiro e depois começo a cobrir”.

Além de confeccionar os elementos do brinquedo, conjunto que forma o folgado, intitulado por ele como Bumba-meu-boi, o artista também brincava, ou seja, ele era o responsável por desenvolver as peças, além de danças. Capitão Pereira transitava entre a criação dos brinquedos e o brincar, atingindo em seu universo o campo da matéria e do intangível. Seu patrimônio foi sendo construído durante quatro décadas, como pode ser constatado a seguir: “Na olaria de um particular, Bebinho Salgado, em Dois Irmãos - Bairro do Recife - Capitão

Pereira apresentou-se durante quarenta anos, mas a Mustardinha sempre foi o seu chão preferido”. (COIMBRA, MARTINS E DUARTE, 1980, p. 85).

O imaginário do boi para Capitão Pereira é narrado da mesma forma que as histórias dos folguedos, onde a morte do boi é um dos elementos centrais. Devido a similaridade entre as brincadeiras, é comum que ocorra confusão e equívocos nos registros. Embora haja a brincadeira do Bumba-meu-boi em Pernambuco, o Cavalo Marinho ou Boi de Reis também já foram erroneamente denominados como Bumba-meu-boi, evidenciando alguns enganos e também os desafios enfrentados no processo de documentação dessas manifestações culturais.

Quando o artista menciona o ‘Bumba’, ele pode estar se referindo a uma diversidade de brincadeiras. Um exemplo disso é quando ele faz referência ao Cavalo Marinho, que pode ser interpretado como o capitão acompanhado do cavalo ou apenas o cavalo. Devido à complexidade dessas tradições, que variam de acordo com a região e com os grupos, esses equívocos são frequentes. No depoimento de Capitão Pereira, ele relata a origem da lenda do boi, que se mistura à sua própria história de vida, uma vez que foi formando o seu próprio imaginário, desde o momento que escutou pela primeira vez:

Eu fiquei com esta história. Contam outras, mas a que eu sei é esta. Tudo foi traçado no tempo do cativo. Um grande fazendeiro, muito rico, lá do sertão, perdeu um boi valente que ele tinha. O boi se chamava tupi, e com o correr do tempo teve uma coisa e morreu, sem que o fazendeiro pudesse dar um jeito. O homem ficou desesperado, sem querer enterrar o boi. E o boi cheirando mal. E os amigos chegavam e davam conselhos para enterrar o boi - e nada. Até que chegou um mais curioso e deu a ideia: tirar o couro do boi, sem defeito, curtir e espichar na vara; depois, fazer uma armação e cobrir com o couro do boi, já seco. O fazendeiro aceitou a ideia e assim mandou fazer: arame, tábuas, cipó, etc... Depois de pronto, o bicho ficou no mesmo formato do Boi Tupi. Aí fizeram o resto da invenção. Um camarada entrava embaixo daquela armação toda e começava a andar. A boiada passava e rendia homenagem àquele boi. Fazia menção porque sentia o mesmo ensejo. Foi aquela animação, todo mundo queria ver o boi. Um dia, um senhor que tinha os negros dele, a pedido deixou eles irem ver como era a novidade. Os negros gostaram, e, como não tinham nada com o que se divertir, pediram um dinheirinho ao seu senhor para fazer um boi parecido com aquele, o que foi prontamente dado e prontamente eles fizeram. Não com tanta aparência, porque não tinha o couro, mas assim mesmo, de pano, ficou bom. Depois os negros imaginaram: ‘Como é que a gente brinca sem ter um toque?’ Foi quando veio a ideia: ‘Vamos fazer uma zabumba’. Arranjaram um barril de bacalhau, um pedaço de couro, e fizeram. E aí disseram que o boi com a zabumba só podia ser o bumba-meu-boi. As outras figuras foram chegando, sempre saindo do juízo deles, pelas histórias que sabiam e viviam. (COIMBRA, MARTINS E DUARTE, 1980, p. 85).

Segundo as autoras Coimbra, Martins e Duarte (1980), responsáveis por acompanhar e entrevistar os artistas escultores do Nordeste, o boi e os folguedos eram de extrema importância para Capitão Pereira, pois era por meio da confecção e das peças e das apresentações que o artista garantia o seu sustento. No entanto, essa realidade difere da atual, uma vez que o valor





**Figura 59** - Obras de Manuel Eudócio na reserva técnica.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022.

Encerrando o grupo dos artistas que trouxeram seus olhares e histórias sobre os folguedos, temos o artista Manuel Eudócio (Figura 60), nascido na cidade do Alto do Moura,

Pernambuco, no ano de 1931. Em entrevistas às autoras Coimbra, Martins e Duarte (1980)

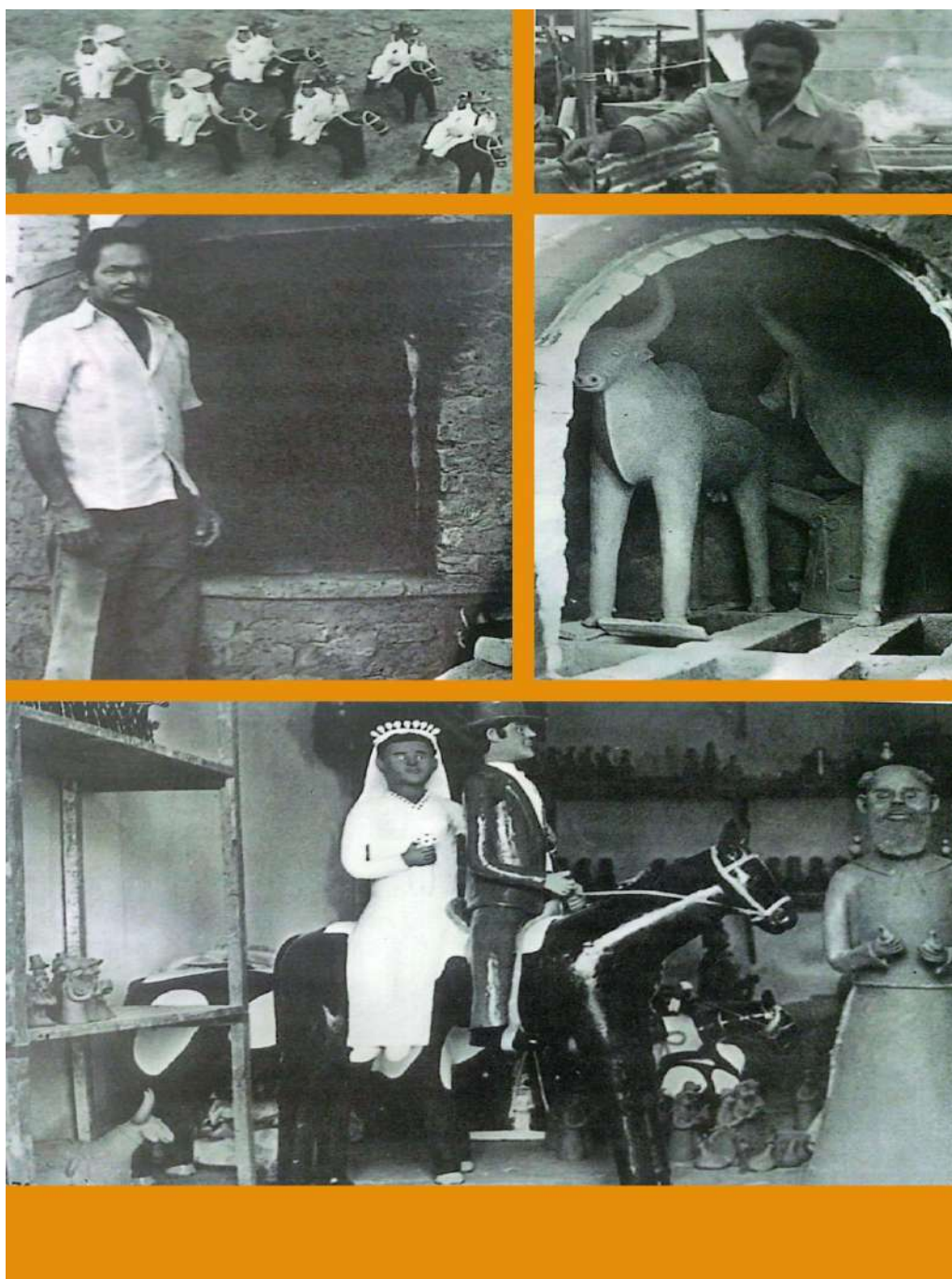
Manuel Eudócio relata que:

Com sete anos, oito anos, comecei a trabalhar no barro. Comecei com minha avó, fazendo cavalinho, boizinho - assim, de brinquedo, como meus meninos fazem agora - e vendendo tudo na feira. Vendia barato, sempre.

[...] Até a idade de 18 anos, trabalhava assim, em figurinha de brinquedo. Peguei a fazer boneco de 1948 para cá, quando Vitalino veio pro Alto do Moura, trazido por Augusto Rodrigues. Vitalino morava em Campos, num sítio contramão, lá do outro lado da pista. No Alto do Moura tinha mais movimento. Quando ele veio, ele já fazia umas peças bem feitas: os bois grandes, os retirantes, o casamento, o caçador atirando nas onças... Eu ficava olhando, até que um dia fiz. A primeira vez levei pra feira uns quinze bonecos, botei lá no chão, no cantinho. Acabei apurando setenta e cinco mil-réis - isto foi há quinze anos passados. Comecei então trabalhando, vendo que dava certo, criando mais idéia, outras coisas, até a data de hoje. E não pretendo deixar mais. O Alto - antes da chegada de Vitalino - era promovido quanto às visitas, mas não se fazia boneco como os de hoje, só boizinho, cavalinho, panelinha... com a chegada de Vitalino é que as coisas cresceram. Todos nós fomos alunos dele: eu nesse tempo estava com dezoito anos e Vitalino já era um senhor, com uns trinta e cinco anos. Na feira aparecia gente que vinha de longe, do Rio, de São Paulo, ver o trabalho de Vitalino. Ele apresentava a gente como seus alunos e o pessoal elogiava: 'Como seus discípulos trabalham bem!' Fui o segundo no trabalho: Zé Caboclo - meu cunhado - já veio atrás de mim trabalhar com Vitalino. Antes disso ele só fazia ferro de engomar, cofrezinho, jarrinho de enfeite, essas coisas assim. Os bonecos começaram com Vitalino. Depois vim eu, depois Zé Caboclo. Agora, no carimbo eu fui o terceiro: Zé Caboclo fez o carimbo na minha frente. Passei uns tempos assinando com o carimbo dele. Só depois que casei é que fiz meu carimbo. Talvez porque Vitalino era um senhor idoso, não tinha muitas ideias de fazer bonecos. Eu e Zé Caboclo foi que criamos mais. A ideia dele sobre boneco era pouca: fazia mais retirantes, boi, caçador, homem tirando leite de vaca, procissão, casa de farinha - peças mais antigas. As peças mais novas eram inventadas por nós: médico operando, noivos a pé e a cavalo, padre no confessionário, velho carregando lenha... Começamos também a fazer lapinha, maracatu, bumba-meu-boi, cavalo marinho, boi-bandeira, casamento na polícia, São Francisco, as moringas em forma de Lampião e Maria Bonita... Fomos promovendo mais e cada vez descobrindo mais arte ainda, sendo o mesmo barro e a mesma arte. (COIMBRA, MARTINS E DUARTE, 1980, p. 85).



**Figura 60** - Manuel Eudócio e sua produção.



**Fonte:** Coimbra; Martins e Duarte, 1980.

Manuel Eudócio tinha um carinho especial pela figura do boi e pelas brincadeiras. Seu trabalho possuía uma altura que variava de 5cm até 50cm, destacando que: “o gigante, do tipo Bumba-meu-boi, o máximo que eu faço é de altura e 50cm”. (EUDÓCIO apud COIMBRA, MARTINS E DUARTE, 1980, p. 85). No início da sua produção, Manuel Eudócio utilizava a pintura à óleo apenas no vestuário das imagens, enquanto o rosto e o corpo eram feitos em barro cru. No entanto, houve uma ocasião em que levou peças sem pintura para vender na feira e isso foi bem recebido pelo público. A partir de então, ele começou a comercializar metade da

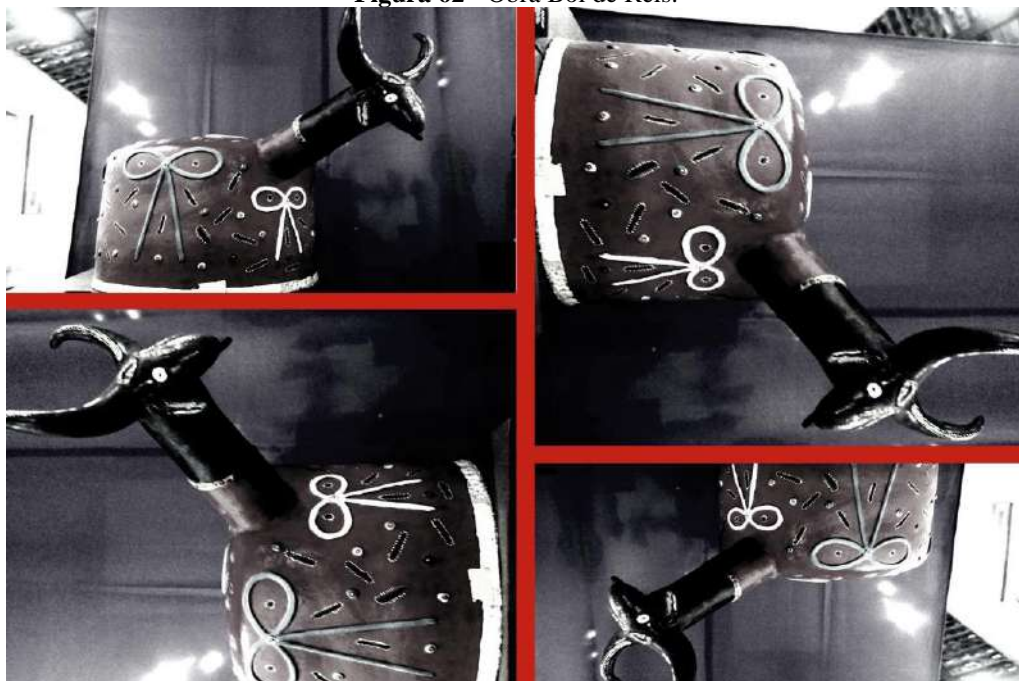
produção com pintura e a outra metade sem. (COIMBRA, MARTINS E DUARTE). As obras do artista que retratam circunstâncias cotidianas ou o catolicismo popular ainda estão preservadas no espaço expositivo (Figura 61), enquanto aquelas relacionadas aos folgedos se encontram na reserva técnica (Figuras 62 e 63), com exceção da obra *Boi de Reis*.

**Figura 61** - Obras expostas de Manuel Eudócio.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

**Figura 62** - Obra *Boi de Reis*.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.



**Figura 63** - Obras de Manuel Eudócio presentes na reserva técnica.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

Os registros são indícios que nos ajudam a compreender histórias que são pouco contadas e pouco conhecidas, abrindo caminho para explorar um universo a ser descoberto. Mas a morte se anuncia quando não é possível mais falar, e de certa forma morrem os bois, as

máscaras, as representações dramáticas, como na imagem a seguir, de um folguedo sem qualquer identificação (Figura 64). Eles são silenciados no espaço, trancadas na torre sineira, onde o sino é entoado comunicando o fim. Não seria a identificação importante para localizarmos a existência dessas outras histórias? Espera-se com isso a redenção, o ressurgimento, a transformação, a reviravolta e o surgir das cinzas. Seria isso possível? O que poderemos identificar? Sigamos adiante para ouvir e ver o que há além das alvenarias grossas de pedra calcária, além dos objetos “não identificados”.

**Figura 64 - Objetos não identificados.**



Do universo ritual passamos para o trabalho no campo. O homem e o boi são parceiros ainda inseparáveis nesta instância, como indicam as frequentes representações desse animal, nas mais diversas técnicas apresentadas nesta exposição.

Atrelado ao Arado da autoria de Ana Dantas Araújo, ou puxando o carro feito pelo paraibano Benedito Rica (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR O RESTO DO NOME) dos Santos, de Soledade, o boi surge aqui com uma representação simbólica que se reveste de respeito e afetividade.

(NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO  
 (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO  
 (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO  
 (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO CONSEGUI IDENTIFICAR (NÃO

Fonte: Raisia Gomes, 2021.

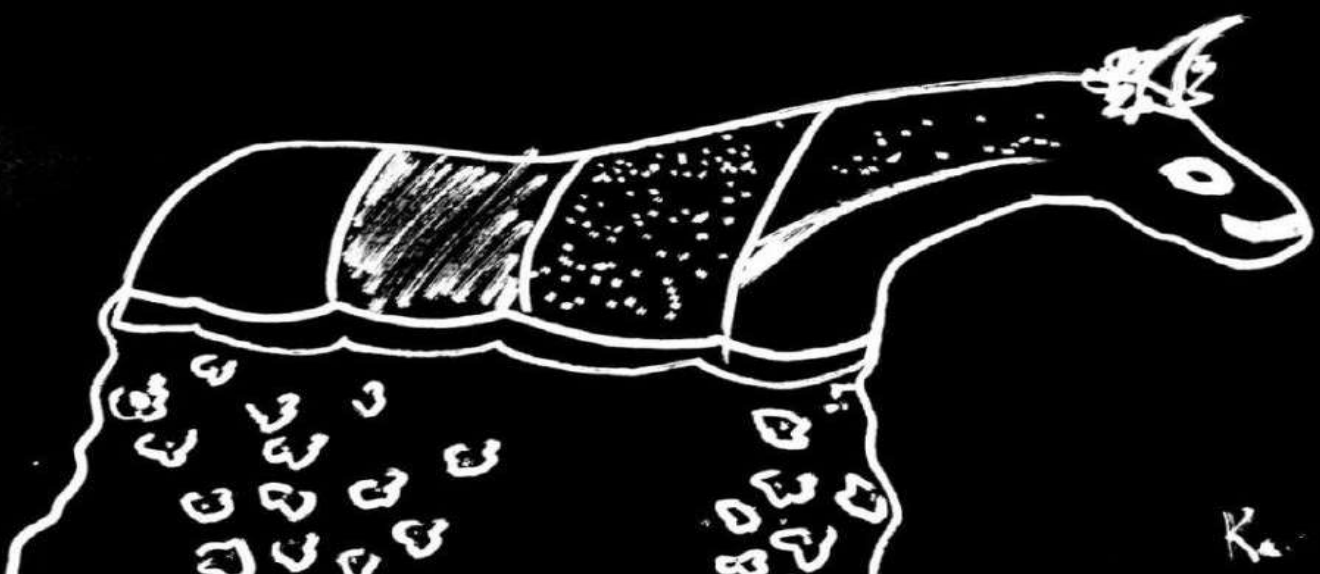


**F**  
COURO DE BUMBA-MEU-BOI  
Autor Desconhecido  
Madeira, tecido, miçangas,  
chifre e vidrilhos  
Luz - MA





Anunciação, marcador sobre papel canson. Foto: Raísa Gomes, 2023.





### TOADA 3 - A QUEIMA/RESSURREIÇÃO DO BOI

#### ARTE POPULAR VIVA E UM UNIVERSO DE FOLGUEDOS

“Te alevanta boi  
Desse frio chão  
Te alevanta boi  
Desse frio chão  
Pra comer capim, meu garrote  
Lá no meu sertão  
Te alevanta boi  
Bem devagarinho  
Te alevanta boi  
Bem devagarinho  
Que a dona da casa, meu boi  
Tem belos carinhos  
Que a dona da casa, meu boi  
Tem belos carinhos  
Se meu boi viver  
Boto na escola  
Se meu boi viver  
Boto na escola  
Para aprender a ler, ô vizinha  
E a tocar viola  
Para aprender a ler, ô vizinha  
E a tocar viola”  
Mestre Gasosa.

Neste último capítulo serão abordadas relações entre as obras e imagens presentes no acervo de Arte Popular do CCSF e as imagens de folguedos performados nas ruas, além do espaço museal. Embora o campo dos folguedos seja, foram escolhidas três brincadeiras que acontecem na Paraíba: Cavalo Marinho, Reisado e Boi de Reis. As imagens selecionadas evidenciam que essas festas populares estão vivas e ativas na região, sendo registros de

apresentações que ocorreram nesses últimos anos, no evento Pisada<sup>7</sup>, que ocorreu em julho de 2022 na cidade de João Pessoa, Paraíba, no projeto de Salvaguarda do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, que aconteceu em março de 2023 no município de Bayeux, Paraíba e na apresentação realizada em São Miguel de Taipú, Paraíba. Essas manifestações são fruto de um forte processo de resistência por parte dos grupos tradicionais, em parceria com pesquisadores, que têm contado com o apoio de editais resultantes de políticas públicas ainda deficitárias. O objetivo deste capítulo é compreender a potência do acervo e o que ele registra no contexto dessas manifestações culturais. Será analisado como essas imagens ressoam para além dos muros do convento e que universo é capaz de ser mostrado, mesmo que de forma conturbada, resistindo aos silenciamentos e apagamentos.

Em *As histórias que as obras (não) contam: Arte Popular viva e um universo de brincadeiras*, explora-se o trânsito entre o que foi contado pelas obras e o que não foi, devido às lacunas e ausências. Questiona-se como essas histórias foram narradas, como resistem. O que existe além das obras coletadas? O que sabemos e escutamos? Para embasar essa análise são utilizados os livros *Folguedos Populares do Brasil* do autor Rossini Tavares de Lima (1962) e *Boi de Reis* do autor Altimar de Alencar Pimentel (2004). Também são utilizadas imagens das apresentações dos folguedos ocorridas em espaços públicos como escolas e outras instituições, como no Instituto Federal da Paraíba.

Além disso, são desenvolvidas imagens e ilustrações que retratam as brincadeiras, principalmente durante o acompanhamento do Projeto de Salvaguarda<sup>8</sup> do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, no município de Bayeux, região metropolitana de João Pessoa/Paraíba. O texto *Arte e Agência* de Alfred Gell (2018) é utilizado para estabelecer um diálogo entre o que é observado e o que se sente ao presenciar as brincadeiras e associá-las ao acervo de arte popular do CCSF. Assim, busca-se entender se há chamas além das cinzas. Se é tempo de queima, é tempo também de renascer. Que os vestígios e as marcas do boi e dos folguedos possam fornecer respostas, ou pistas!

### **3.1 Pisando no terreiro do Cavalo Marinho**

Em decorrência dos processos de exclusão e das tentativas de silenciamento, é comum surgirem questionamentos sobre realidades não oficiais, sobre nossa cultura e parte de nós que desconhecemos. “O que é, o que é?” Essa charada não é divertida, mas é real, e em algum

---

<sup>7</sup> Pisada de Cavalo Marinho, Boi de Reis e Reisado, encontro de grupos tradicionais da Paraíba.

<sup>8</sup> Projeto viabilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

momento da vida ela surgirá. Para mim, o encontro efetivo com os folguedos ocorreu após o conhecimento da exposição de arte popular do CCSF. Em alguns momentos da vida eu tinha cruzado com as brincadeiras, mas sem entender absolutamente nada do que aquilo representava. Foi no final de 2020, ainda em período turbulento da pandemia de Covid-19, que tive meu primeiro contato com um folgado que despertou meu olhar para os demais, o Cavalo Marinho.

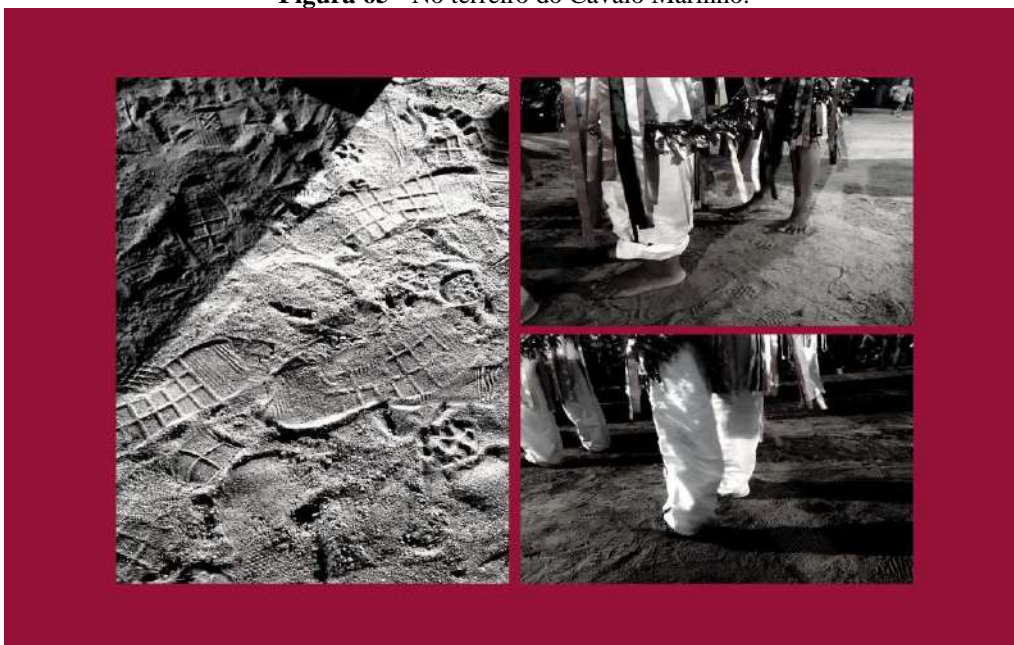
Durante esse período, muitas janelas se abriram para mim no acervo de arte popular do CCSF, mas uma em particular chamou minha atenção. Foi nos processos virtuais de estudos que essa janela se abriu por completo. Fui convidada para participar do Grupo de Estudos em Cavalo Marinho Boi da Praça, na cidade de João Pessoa/Paraíba, justamente no período em que eu começava a descortinar o universo da arte popular. Curiosa para saber mais sobre o Cavalo Marinho, comecei a fazer algumas conexões entre as imagens que eu havia visto no CCSF e o que presenciava nos vídeos das festas. No entanto, devido à pandemia, as manifestações populares estavam restritas a registros do passado, já que os encontros presenciais e a vivacidade das brincadeiras não eram possíveis.

O Cavalo Marinho é um folgado que “envolve dança, música, poesia, louvação, canto, máscaras, gestos, além de peculiaridades quanto à capacidade de improvisação das (os) brincantes”. (MORAES, 2021, p. 6). Também é conhecido como dança dramática ou brinquedo popular e foi registrado por Mário de Andrade (1982) durante a missão folclórica, um processo de expedição e catalogação de manifestações populares em diversos estados do Brasil. O Cavalo Marinho é tradicionalmente encontrado tradicionalmente entre os estados da Paraíba e Pernambuco, sendo brincado de diferentes formas. Em relação aos conceitos atribuídos destaca-se que:

Sobre o termo folclore, nacionalmente de uso corrente na segunda metade do século XX, ele tendia a ser compreendido como expressões culturais antigas e que persistiram no tempo, e por isso representam uma suposta raiz da identidade nacional (CASCUDO, 1978). Contudo, a categoria folclore começa, cada vez mais, a dar lugar ao termo cultura popular, no Brasil e na América Latina, diante da emergência dos meios de comunicação de massa e do turismo, e suas imbricações com as práticas chamadas folclóricas (rituais, festas populares, artesanato etc.) (CANCLINI apud CARVALHO, 2000). Apesar dessa preferência por cultura popular, isso não implica no entendimento anglosaxão do termo. Nestes países o termo cultura popular se associa à cultura operária da época industrial (STOREY, 2003) ou às subculturas jovens dos subúrbios londrinos (HALL, JEFFERSON, 2003), enquanto o termo folclore se refere às práticas de um tempo “pré-industrial”. Dessa forma, no Brasil e América Latina o termo deve ser visto como uma continuidade do folclore. A diferença entre os dois conceitos se trata mais das acepções relacionadas a cada um, do que uma mudança no conjunto de práticas e sujeitos que eles designam. (CASCUDO, 1978; CANCLINI apud CARVALHO; STOREY, 2003; HALL, JEFFERSON, 2003 apud GOULART, 2022, p. 2).

Partilho agora minha leitura e experiências pessoais sobre o encontro com essa realidade, que permite um universo de conexões. A dança encontra o teatro, que se entrelaça com as visualidades e a música. E eu encontro no acervo os (des) encontros de uma arte popular viva que ressoa além dos espaços físicos marcados por grossas alvenarias, pedras calcárias, cantarias e pisos de madeira, com vestígios de mirra. O que antes era fechado se abre em direção aos terreiros. Aqui, os conceitos de terreiro e poeira assumem um sentido simbólico, pois a pisado do Cavalo Marinho acontece em qualquer chão, basta existir e ser ocupado pelo corpo. (Figura 65). E nesse processo de perpetuação da cultura popular, os artistas que criaram as obras sobre as brincadeiras se encontram com aqueles que as vivenciam. A sonoridade ecoe longe, mas ela ecoa, e eu escuto.

**Figura 65** - No terreiro do Cavalo Marinho.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2021.

Os mestres afirmam que a brincadeira do Cavalo Marinho surgiu no meio rural, nos engenhos de cana de açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco e na Paraíba, e que houve a migração para as áreas urbanas. Atualmente, muitas apresentações acontecem em espaços públicos e é comum presenciar a participação espontânea de cachorros de rua representando uma variante urbana, como retratado na obra de Amaro de Freitas (Figura 66). A festa do Cavalo Marinho resiste até os dias atuais, sendo transmitida de geração em geração. A presença feminina também tem se tornado cada vez mais intensa, com representantes do gênero em ambos os estados. Na Paraíba, por exemplo, temos o Cavalo Marinho Infantil Sementes de João do Boi, sob o comando da Mestre Tina. Após o falecimento do Mestre João do Boi falecer

assumiu a liderança da brincadeira e tem se dedicado a preservar o folgado. Atualmente, o grupo realiza apresentações em espaços públicos e privados.

**Figura 66** - Foto colagem com xilogravura do artista Amaro de Freitas (PE) e imagem do Cavalo Marinho Infantil Sementes de João do Boi (PB).



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021 (acervo)/ Diógenes Mendonça, 2022 (brincadeira do Cavalo Marinho).



A colagem acima mostra um trecho da apresentação do Cavalo Marinho Infantil no encontro de grupos tradicionais da Paraíba - Pisada de Cavalo Marinho, Boi de Reis e Reisado, que aconteceu no dia 16 de julho de 2022. (Figura 67). As xilogravuras de Amaro Francisco Borges trazem registros dos folguedos, como o Cavalo Marinho, o Bumba-meu-boi, a Ciranda e o Maracatu, além de abordar sobre os tocadores de pífano e outras temáticas, como citado anteriormente. E se percebe aqui a conexão entre eles, e as fagulhas da produção do acervo, que alude para a fogueira acesa das brincadeiras populares.

Folguedos como o Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Reisado, Boi de Reis, entre outros, apresentam diversas semelhanças e aproximações, como a presença das figuras do Boi, do Capitão (figura que mostra algumas brincadeiras), do Mateus, do Cavalo, do Jaraguá e demais. Esses aspectos levam, muitas vezes, a certa confusão, principalmente nas obras presentes no acervo, sobre qual folguedo se trata. Independente disso, essas representações revelam mais sobre um universo, um imaginário, do que sobre algo pontual e específico.

**Figura 67** - As figuras do Mateus, Capitão e Jaraguá, dentro e fora do acervo.



**Foto:** Raisia Gomes, 2021 (acervo)/ Diógenes Mendonça, 2022 (Brincadeira do Cavalo Marinho).

É recorrente entre essas brincadeiras a referência da religião católica. Segundo relatos informais com as pessoas que já participaram do Cavalo Marinho, Reisado ou Boi de Reis, era habitual que houvesse apresentações em frente às igrejas. Esses folguedos também incorporam passagens de histórias ou elementos bíblicos, um exemplo como as cançonetas (toadas) com

referência aos Reis Magos. Além disso, é notável a presença de elementos de outras narrativas como grupo de “soldados” conhecido como galantaria e a figura do Mateus (palhaço) com a face pintada (Figuras 68 a 71) que remete à figura do negro em situação de escravidão, uma vez que essa brincadeira tem uma relação intrínseca com os engenhos. Também é possível identificar referências aos povos indígenas e suas práticas rituais por meio do personagem Caboclo de Yorubá.

**Figura 68** - Figura do Mateus durante a apresentação do Cavalo Marinho no Projeto de Salvaguarda do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em Bayeux.



**Fonte:** Raísa Gomes, 2023.

**Figura 69** - Figura do Mateus na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

**Figura 70** - Figuras do Mateus e do Birico (Bastião no Cavalo Marinho de Pernambuco) na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.



**Figura 71** - Figura do Birico na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha em São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

Boa parte dessas histórias estão desassociadas de uma documentação e de uma estrutura acadêmica, esses folguedos estão presentes em uma realidade distante de um sistema formal e tecnicista. A brincadeira se propaga pela oralidade e sobre muito do que é dito não há uma produção científica relatando esses saberes. Diante desse contexto, se reafirma ainda mais a importância de obras como as que estão presentes no acervo, por auxiliar na contação dessas histórias e desse universo, muitas vezes desconhecido.

Ao pesquisar sobre o acervo, a cada estampa de chita, a cada conjunto de fitas e por meio de bonecos esculpidos em madeira representando personagens como o capitão, identificado pelo chapéu de formato circular, a face pintada do Mateus e o delineado com proporção agigantada do Jaraguá, um imaginário ganha vida. Essas associações se tornam cada vez mais nítidas quando presenciamos uma apresentação. No encontro de grupos tradicionais da Paraíba, ver as figuras em movimento, num jogo de atuação, dança e música, além de toda visualidade saltando aos olhos, é também uma maneira de ver o acervo de Arte Popular do CCSF vivo, numa continuidade de contação de histórias e revelação de outras narrativas.

Assim como é necessário e grandioso enxergar as transformações socioculturais da brincadeira, como a protagonização da presença feminina em um cenário ainda com uma forte

presença masculina, contudo, as mulheres fazendo parte da tradição já assinala uma conquista. Pois, segundo os mestres e brincantes antigos, mulheres não brincavam no Cavalo Marinho, e as personagens femininas eram protagonizadas por homens, como as daminhas, por exemplo (Figura 72).

**Figura 72** - Apresentação do Cavalo Marinho Infantil Sementes de João do Boi.



**Foto:** Diógenes Mendonça, 2022.

Ao visualizar a produção artística referente ao figurino e visualidades do Cavalo Marinho, vale ressaltar que a confecção dessas peças, que vai de uma coroa à armação dos bichos (boi, cavalo, bode, ema), envolve toda uma ideia de coletivo, pois vários integrantes participam dessa feitura, como pude observar na casa de alguns mestres (Figura 73). E foi na casa do mestre Aguinaldo que pude me deparar com a sua produção de máscaras de Cavalo Marinho, o que me remeteu às máscaras da artista Cícera Lira, o que me permitiu também fazer uma ilustração que registrasse o vigor dessa produção. (Figuras 74 e 75).



**Figura 73** - Seu Martelo, Mateus do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, confeccionando o chapéu e a bexiga ( bexiga de boi) de seu personagem.



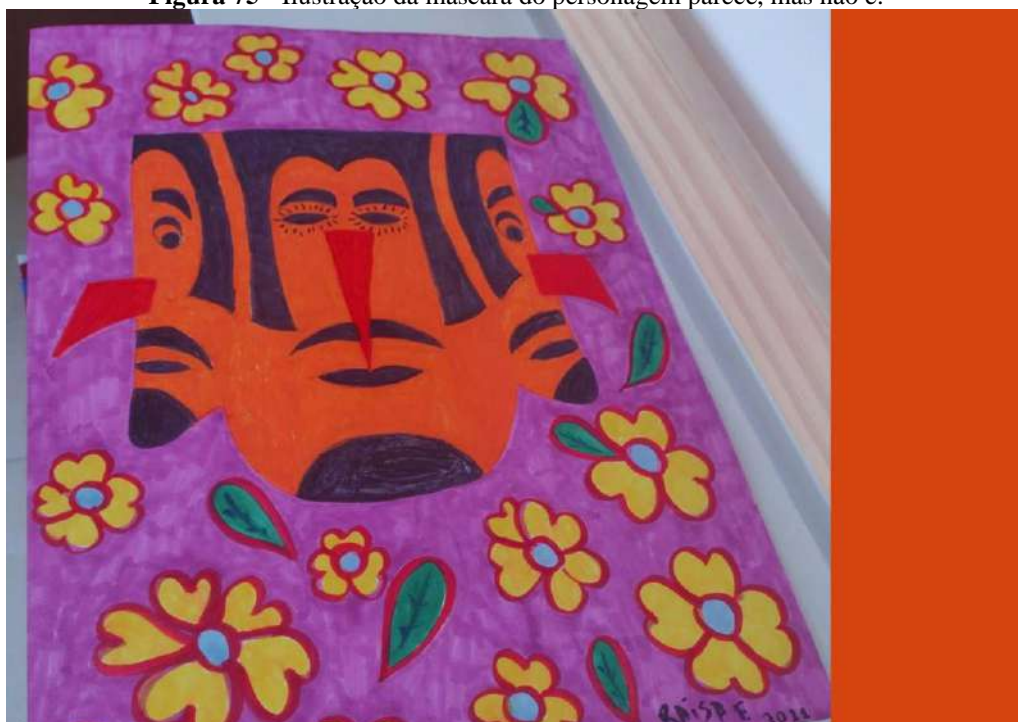
**Foto:** Raisia Gomes, 2022.

**Figura 74** - Produção de máscaras da artista Cícera Lira e máscaras do Mestre Aguinaldo Roberto do Cavalo Marinho Estrela de Ouro.



Fonte: Raisia Gomes, 2022.

**Figura 75** - Ilustração da máscara do personagem parece, mas não é.



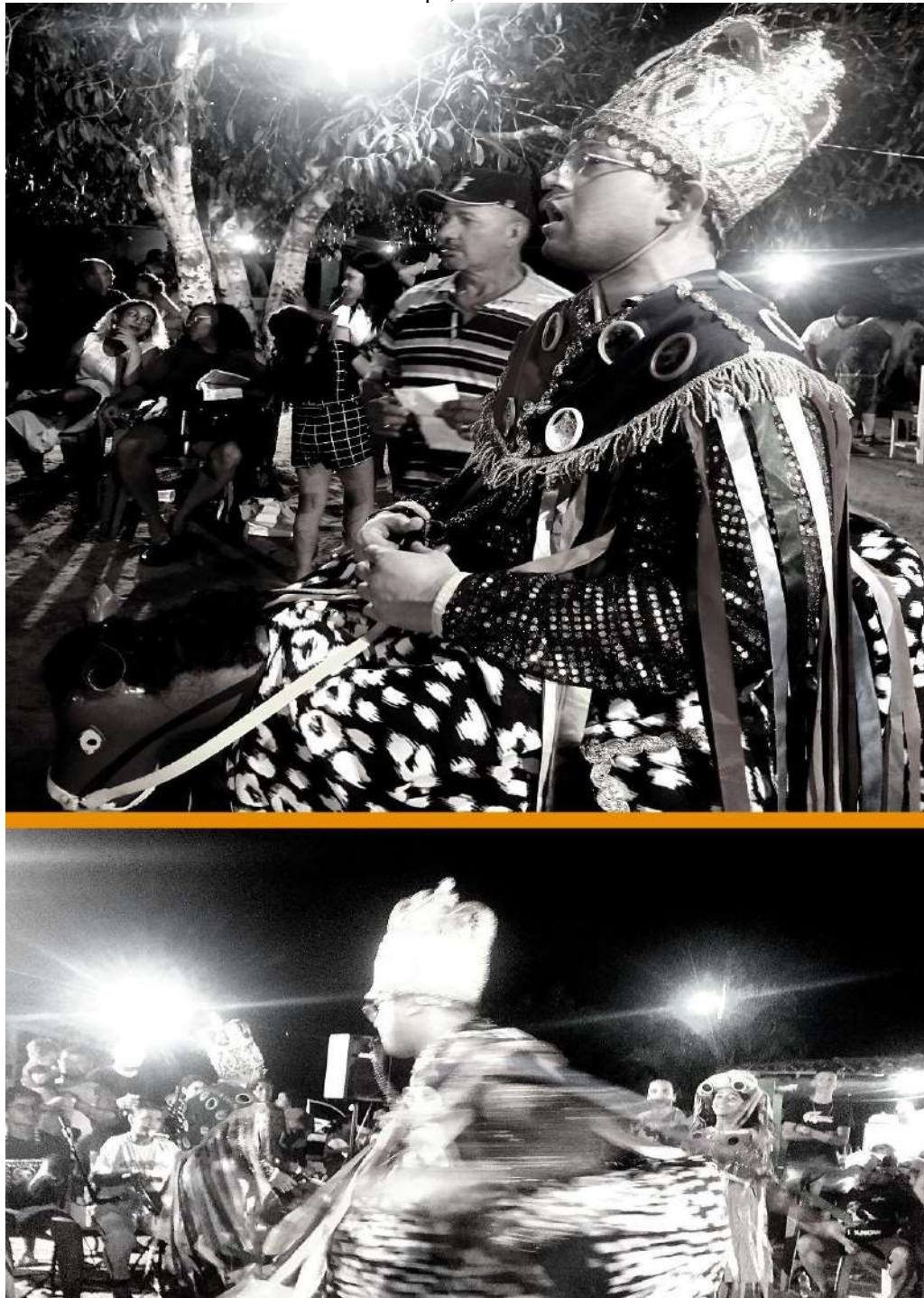
Fonte: Raisia Gomes, 2022.

A produção artística com referências aos folguedos contida no acervo, mostra a existência de um mundo que vai além do que os muros do antigo convento resguardam, é sobre as brincadeiras que resistem em vivências pouco acessadas. E esse folguedo que foi porta de



entrada para essa percepção abre caminhos para outros olhares, outros sons, movimentos e cores. É a cultura popular dizendo que existiu em determinado momento, existe e resiste. E os rastros dessas histórias mora em cada folguedo aqui apresentado e em diversos outros que ecoam no nosso território nacional. (Figuras 76 a 83).

**Figura 76** - O capitão dos cavalos na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



Fonte: Raisia Gomes, 2023.

**Figura 77** - Membro da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 78** - Membro da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.



**Figura 79** - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

**Figura 80** - Figura da Catirina na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 81** - A dança da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 82** - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 83** - Membros da galantaria na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Zequinha, São Miguel de Taipu, Paraíba.



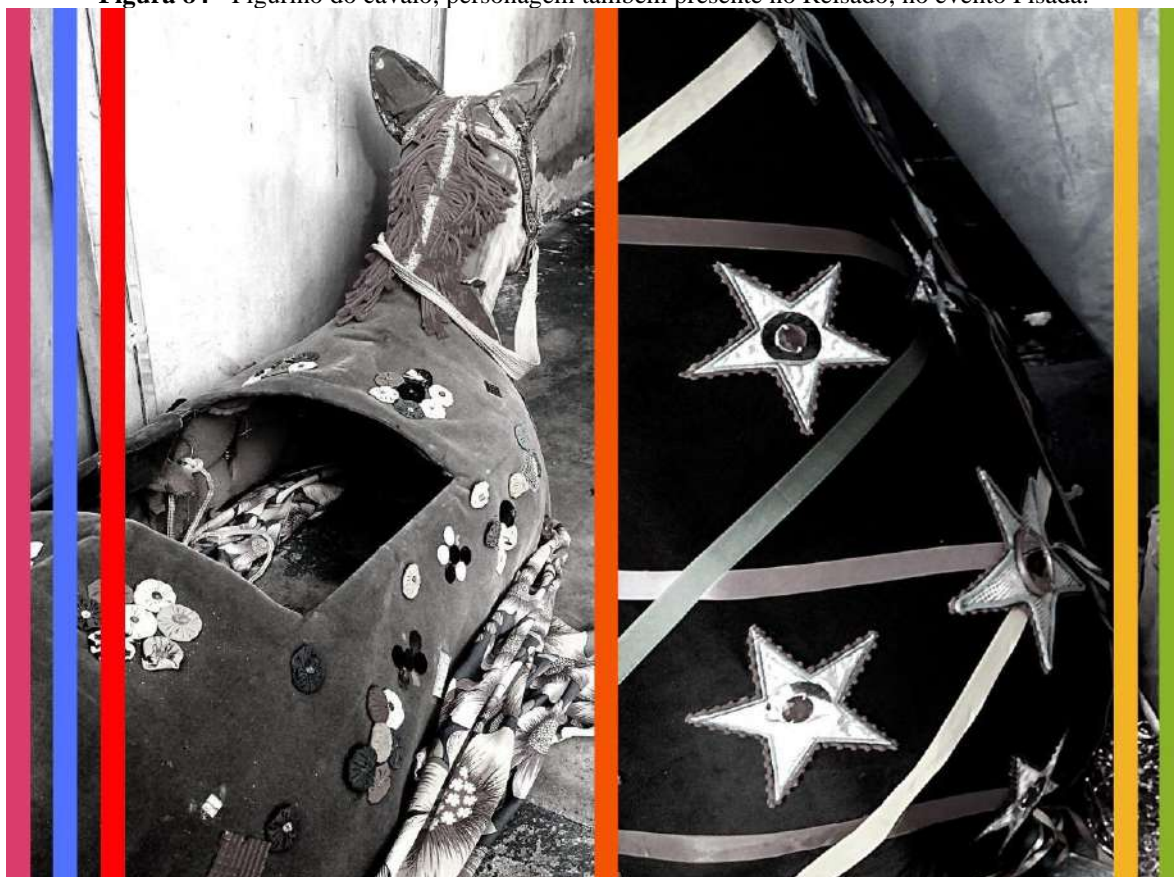
**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.



### 3.2 O Reisado e as passadas de um cortejo popular

Foi durante o evento Pisada (Figuras 84 e 85) que tive a oportunidade de assistir pela primeira vez uma apresentação desse folguedo. As máscaras e toda a performance misteriosa dos mascarados foram como o primeiro grito que revelou a existência dessa manifestação cultural. Logo em seguida, assisti a apresentação de um grupo de Reisado do Rio Grande do Norte/RN, realizada no município de Bayeux, Paraíba.

**Figura 84** - Figurino do cavalo, personagem também presente no Reisado, no evento Pisada.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2022.



**Figura 85** - Integrante do Reisado de Zabelê, Paraíba.



**Fonte:** Raísa Gomes, 2022.

O Reisado, assim como o Cavalo Marinho, é um folguedo presente no Nordeste, associado à religião católica e ao ciclo natalino. Aqui trago aqui as camadas de poeira que eu encontro e o que eu vejo além delas. No entanto, essas percepções não são cartesianas nem

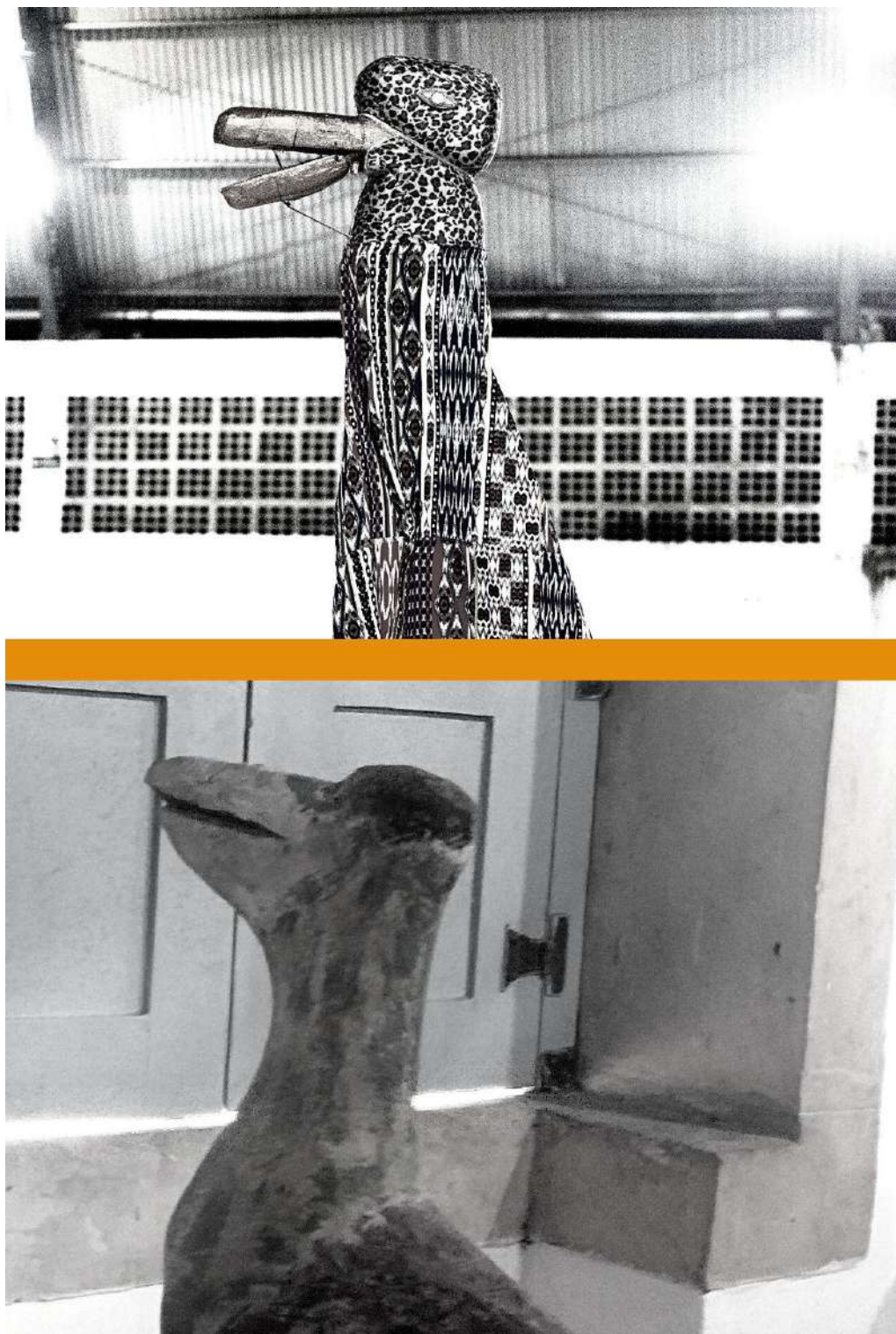
fechadas. Defendo a ideia de um olhar fluido e dinâmico, sem uma conceituação formal do que são essas brincadeiras, pelo menos não da minha parte. Esses universos são vastos e diversos e não podem ser encaixados em uma única classificação. É válido questionar e discordar de classificações estabelecidas, especialmente quando essas definições eram baseadas em uma abordagem folclorista e em visões dicotômicas, sustentadas pela ideia colonial de erudito versus popular. Essa perspectiva pode ser observada nas palavras de Lima (1962):

É uma espécie de revista popular, folclórica, em que os números de canto, danças e declamações de obras poéticas decoradas ou de improviso dominam quase toda a parte dramática, constituída pelos “entremeios”, entremeses, representações curtas e pobres, acompanhadas também de outros cânticos e danças. (LIMA, 1962, p.97).

Apresento a contextualização dessa outra narrativa, sem perder a poética da minha leitura e desse encontro. Diante disso, surgem as seguintes perguntas: Como o Reisado se apresenta no acervo e como eu o percebo dentro e fora dessa realidade? O primeiro aspecto importante é que hoje eu vejo os folguedos, e o acervo se revelou ferramenta primordial nesse encontro, enfatizando a existência dentro de um processo de resistência contínua. Eles podem não ser ouvidos e vistos por muitos, porém, existem e seguem resistindo a essas camadas e cortinas de poeira.

O Reisado que eu vi, ainda de forma distante no acervo, agora se aproxima e se mostra em janelas e portas a se abrir. E isso foi permitido ao presenciar a apresentação do Reisado Paraibano no evento Pisado, um encontro que reuniu folguedos e permitiu que eu visse além daquelas imagens. O boneco Jaraguá de aproximadamente 2 metros de altura, com um saiote longo e estampado me remetia ao Jaraguá esculpido do artista Nino (Figura 86). E os mascarados eram mais misteriosos que os bonecos do acervo com semblante levemente risonho (Figura 87). Talvez esse riso impresso nas obras seja de quem viu o folguedo acontecer e tomar conta das ruas e dos demais lugares por onde passou.

**Figura 86** - O boneco Jaraguá no evento Pisada e o boneco Jaraguá de Manuel Eudócio.



**Fonte:** Diógenes Mendonça, 2022/Raisa Gomes, 2022.



**Figura 87** - O mascarado do Reisado de Zabelê, Paraíba.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2022.

De cunho religioso e presente em todas as regiões do Brasil, mas com destaque para alguns estados, o Reisado vai incorporar características desses vários lugares, mas traz como narrativa principal representações ligadas ao ciclo natalino e o Dia dos Reis Magos ou Dia de Santos Reis, que acontece no dia 6 de janeiro. Ao escutar suas canções constata-se a história do nascimento de Jesus, a chegada dos Reis Magos, entre outros trechos bíblicos relacionados a esse período. É possível relacionar a contação dessa passagem, que foca na história dos Reis Magos, com o próprio nome do folguedo, entretanto, as informações sobre a origem do Reisado são diversas. Diante dos relatos de Lima (1962), as raízes desse folguedo se relacionam a Portugal e aos Mouros, como podemos observar abaixo:



Suas Raízes se encontram nas janeiras e reis portugueses, bandos precatórios, que vão pedir reis e cantar boas festas — em Portugal, o grupo de Reis chama-se ainda, no feminino, Reisada, e Reiseiros —, e nas mouriscadas, dança dos pauliteiros e das arraianas. (LIMA, 1962, p.97).

Contudo, as passadas desse cortejo popular revelam a contação de narrativas que vão além das origens cristãs, como também menciona Lima (1962):

[...] Apresenta, no Estado de Alagoas, personagens dos entremeses portugueses, o boi e o cavalinho, e totêmicos ou míticos africanos. Ultimamente, o Reisado alagoano, principalmente na forma de Guerreiro, sofre influência dos Congos, Pastoris, Cheganças e Caboclinhos. (LIMA, 1962, p.97).

Na Paraíba, um dos poucos grupos ativos de Reisado é o que acontece na cidade de Zabelê, situada no Cariri do estado. Segundo texto divulgado no perfil do instagram *Zabelê é cultura* (2022), o Reisado de Zabelê teve origem no ano de 1919, sendo fundado pelo mestre de Reis, Sr. Manoel Venceslau da Silva, conhecido popularmente por Manoel João, natural do município de Nova Palmares, Alagoas. Após um intervalo de 30 anos, o grupo voltou às atividades em 2001, decorrente do esforço dos herdeiros, mulheres e homens, dos brincantes antigos. No início a cantoria era realizada por homens, uma vez que todos os brincantes eram do gênero masculino, contudo, isso foi se transformando com o passar do tempo diante das mudanças no contexto social com o avanço da emancipação feminina.

Desde então, as apresentações acontecem na Igreja Matriz do município, nas ruas, casas, sítios, escolas, assim como também em outras cidades da Paraíba e outros estados. As cantigas apresentadas na brincadeira realizada pelo grupo aludem para regiões do litoral nordestino, com menções para a figura do pescador, o mar, embarcações, entre outros elementos, mesmo o município de Zabelê estando situado numa região mais distante como o Cariri Paraibano, ratificando a ideia de ancestralidade e ligação com o fundador do grupo, o Sr. Manoel João.

Já em outras cantigas é possível identificar referências à religião católica, através de personagens, edificações e objetos. Em outras canções também estão presentes menções à fauna e à flora da região, aos astros, à própria brincadeira e brincantes e a interação da brincadeira com a comunidade também é pontuada. Os cânticos referendam personagens míticos e histórias da credence popular, como o boi e o seu processo de morte e ressurreição, a figura do Mateus (palhaço que brinca e provoca a população), a burrinha, o Jaraguá e a alma. Muitos desses personagens estão presentes em outras brincadeiras como o Bumba-meu-boi, o Cavalo Marinho, o Boi de Reis e demais.

No evento Pisada o Reisado de Zabelê foi o segundo grupo a se apresentar e trouxe consigo uma forte presença, tanto pelo coral como pelas figuras mascaradas provocativas e misteriosas (Figura 88).

**Figura 88** - Mascarados do Reisado de Zabelê, Paraíba.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2022.

Esse folguedo retratado no acervo e vivo no cenário cultural, é o grito que se escuta abafado, é a cor que se mostra esmaecida, é o cheiro que não se identifica, mas eles são e estão, seja vagando pelos ambientes do antigo convento, seja nas ruas do município de Bayeux onde

já se apresentaram, seja no RN, seja nos cortejos sagrados ou profanos (Figuras 89 a 91). Na terra de Romaria eles habitam, seja o Mestre Manoel João e sua herança brincada, seja o escultor Nino e sua herança moldada.

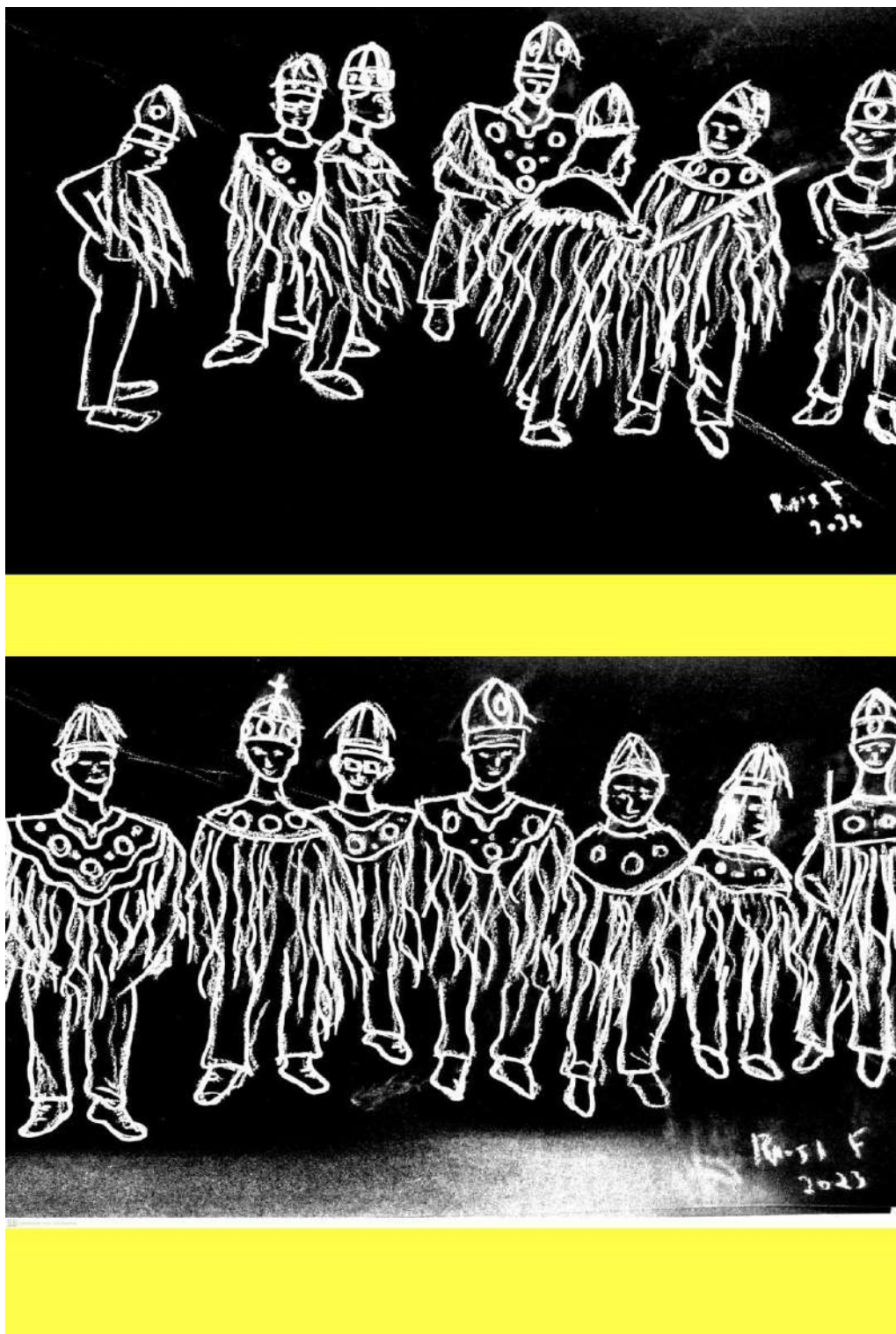
**Figura 89** - Boneco de um brincante na reserva técnica e brincante do Reisado do RN.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.



**Figura 90** - Ilustração sobre os integrantes do Reisado do RN, marcador sobre papel canson, 2023.



Fonte: Raisa Gomes, 2023.



**Figura 91** - A coroação no Reisado, marcador sobre papel canson e edição no Canva, 2023.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

### **3.3 Êêê Boi: a figura que marca folguedos**

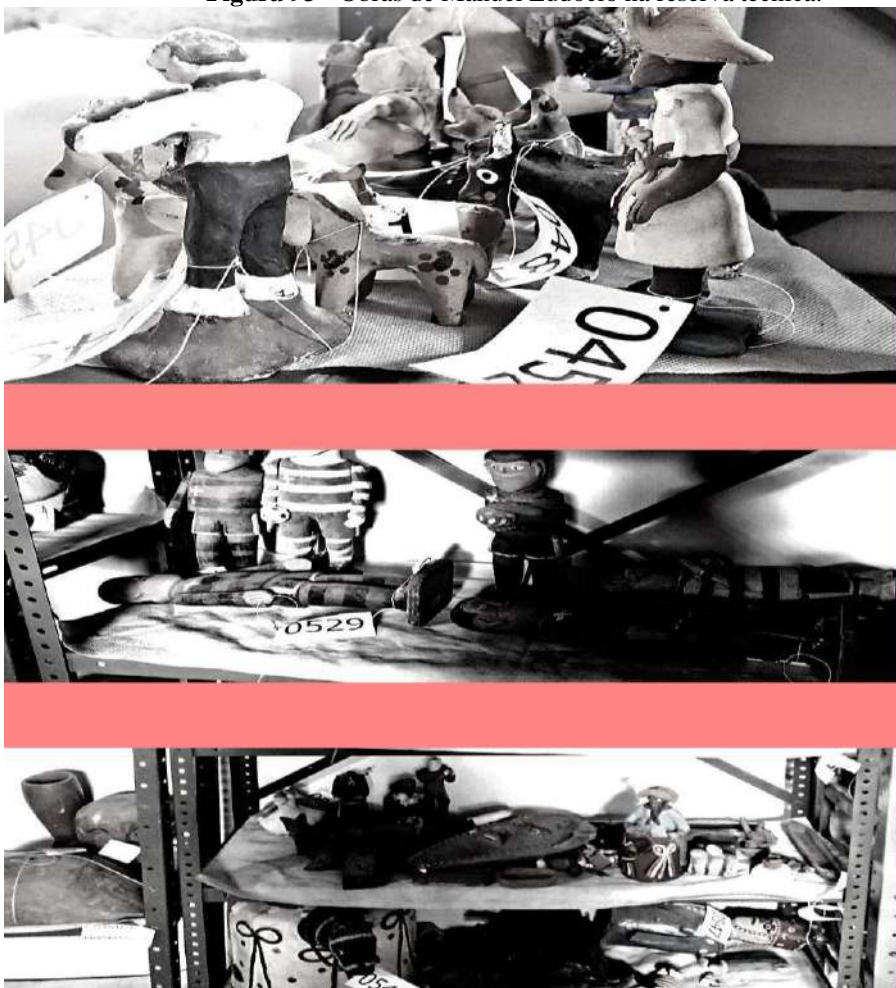
No conjunto dos folguedos, contemplados por Lélia na exposição *Brasil, Arte Popular Hoje* e presentes no acervo, além das que já foram pontuados, o Maracatu, o Caboclinho, e o Boi de Reis, representado na obra de Manuel Eudócio. Como já trabalhado anteriormente sobre as obras de Manuel Eudócio, parte delas estão expostas e outras dentro da reserva técnica. A seguir é possível visualizar seu trabalho “*Boi de Reis*” que faz parte da exposição e outras que estão nas estantes da reserva técnica no ambiente da torre sineira do antigo convento de Santo Antônio. (Figuras 92 e 93).

**Figura 92** - Obra Boi de Reis de Manuel Eudócio, exposta no CCSF.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

**Figura 93** - Obras de Manuel Eudócio na reserva técnica.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2021.

Na Paraíba, a brincadeira do Boi de Reis continua viva e sua prática tem se mantido nas ruas, nas escolas e em outros locais onde ocorrem apresentações. Neste capítulo, destacam-se as apresentações dos grupos de Boi de Reis na Paraíba bem como a relevância simbólica da figura do boi nessa brincadeira e em outras manifestações culturais. (Figuras 94 e 95).

**Figura 94** - Ilustração do boi retirada do livro Boi da Paraíba.



**Foto:** Carvalho, 1971.

**Figura 95** - Figura do boi na apresentação do Cavalo Marinho no município de Bayeux, PB.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

Existente em grande parte do território nacional, indo do Amazonas ao Rio Grande do Sul, o Boi de Reis é um folguedo de grande presença no mapa do folclore brasileiro. Em cada estado essa brincadeira popular incorpora características que o faz receber as mais diversas nomenclaturas, como: Bumba-meu-boi, Boi Calemba, Boi-bumbá, Boi de Mamão, Boizinho ou apenas Boi. (PIMENTEL, 2004). Como mencionado anteriormente, o boi é uma figura essencial nesses folguedos e está presente no Cavalo Marinho, Reisado, Boi de Reis, entre outros. Sua simbologia está relacionada a manifestações religiosas, o que revela o caráter mítico do universo do animal. A sua presença nas brincadeiras acontece na finalização, quando chega, faz sua apresentação, onde são cantadas as toadas relativas à sua chegada, como: “Meu boi estrela de ouro, chega pra ponta da lança! Que o duro também se quebra, o brabo também se amansa! Ê bumba meu garrote! Ê bumba pintadinho! Ê bumba lavadeira! Venha cá meu garrotinho!” (Carvalho, 1971, p. 87).

Logo em seguida é vendido e depois disso é morto, quando ele morre é feita a partilha do animal, os seus pedaços são distribuídos. E na novela do boi também entram outros personagens, como o médico, o vaqueiro, entre outros (Figuras 96 e 97). A morte não é a última fase do boi na brincadeira, em alguns grupos há a sua ressurreição e em outros acontece a queima, mas ambas as situações são análogas ao seu ressurgimento, fechamento e início de um ciclo. Ao perceber toda essa ritualística do boi na brincadeira me questiono se não está relacionado a figura de um cristo, que nasce, morre e ressurge com a ideia de salvação, mas não há nada documentado a respeito.

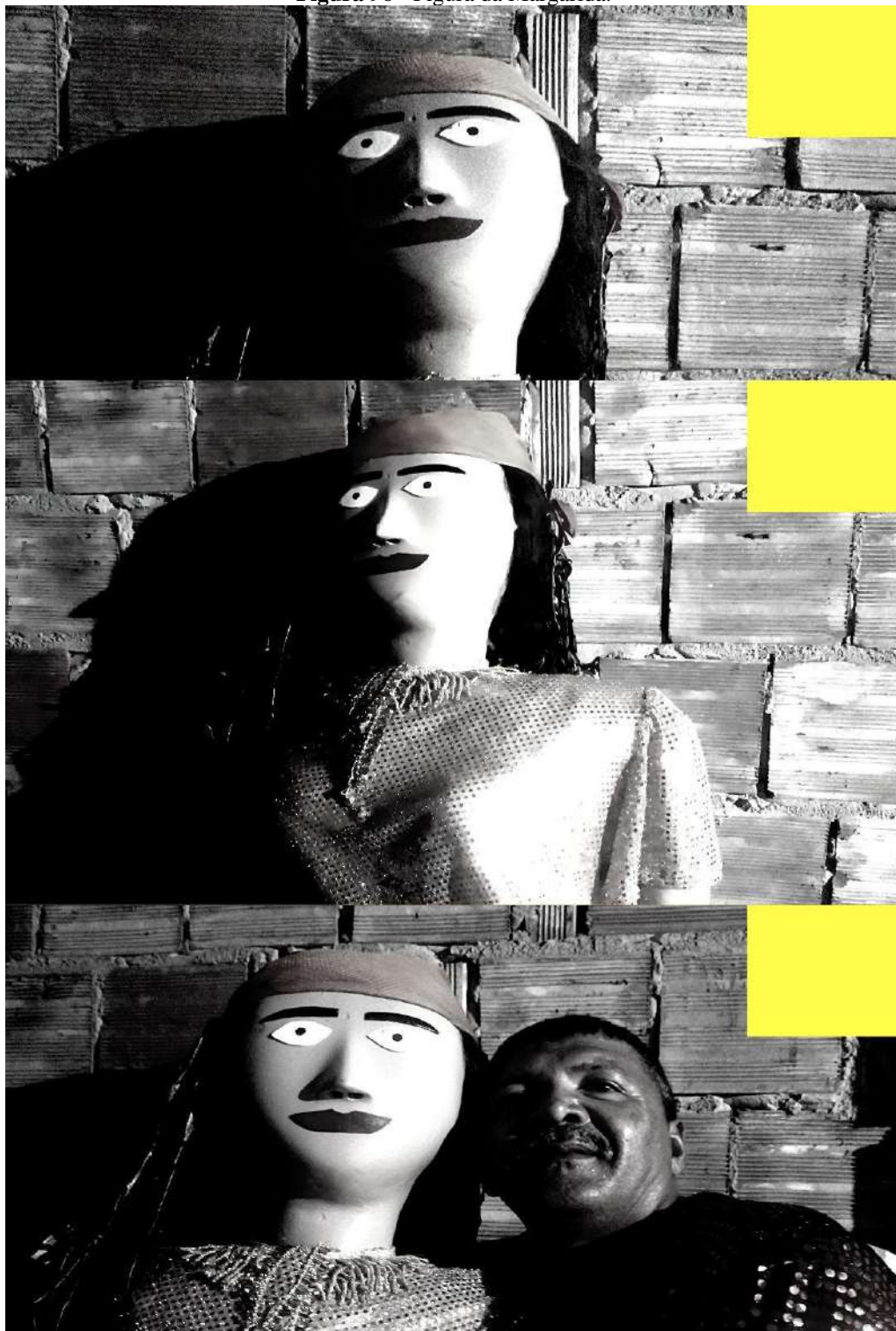
Existe uma lenda associada à história do boi que alega que um casal de escravos está relacionado à morte do boi, uma vez que a esposa grávida sente desejos em comer a língua do boi e o marido o mata para satisfazer as vontades de sua companheira. Mas o dono quando sente a morte do animal se desespera e procura a ajuda de curandeiros para ressuscitar o boi. Ao final da brincadeira ele volta à vida e o casal de escravos é perdoado. No enredo do Cavalo Marinho, do Reisado e do Boi de Reis, festas populares aqui trabalhadas, há variações quanto a esse mito, apesar de existir na brincadeira a presença dos escravos, do dono do boi, e essas fases da morte e da ressurreição. E quanto à organização da brincadeira e as demais figuras além do boi, afirma-se que:

Os personagens variam de em número e denominação de Estado para Estado e de grupo para grupo no mesmo espaço físico, mas podem ser catalogados, de um modo geral, em *humanos* - o Mestre, Contramestre, Damas e Galantes que interpretam: Capitão do Cavalo-Marinho, os três cômicos também chamados mascarados (Mateus, Catirina, Birico ou Bastião) e outros, representativos da sociedade local (Padre,



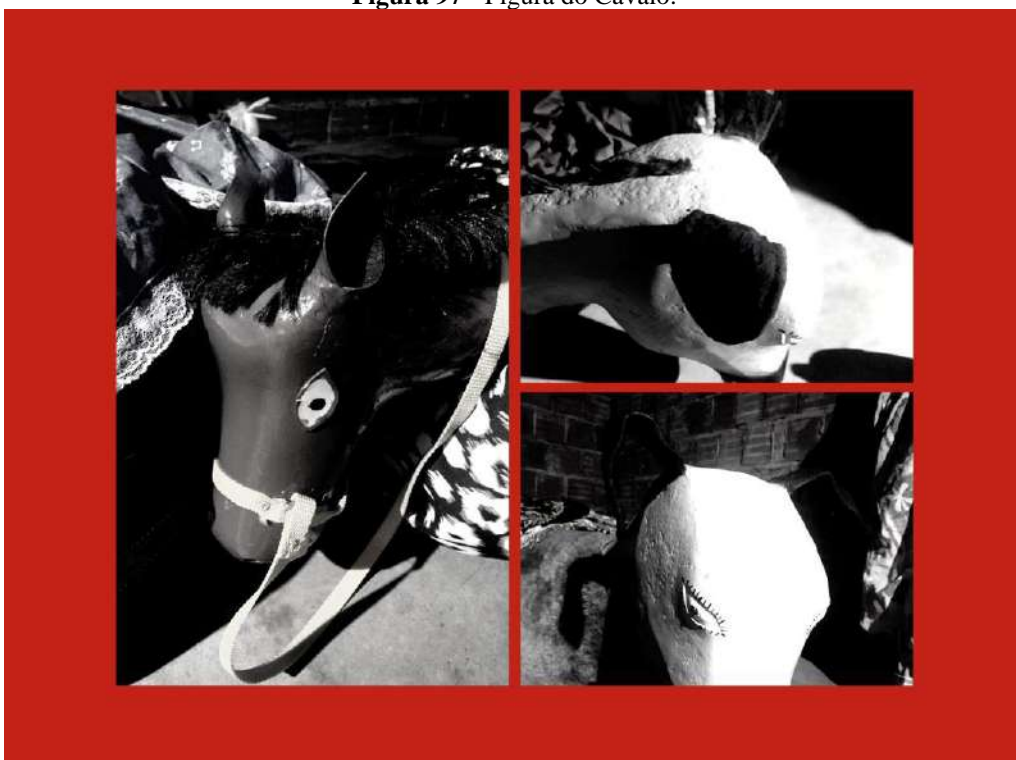
Doutor, Valentão, etc); *animais ou bichos* - Boi, Burrinha, Bode, Urubu, etc.; e *fantásticos* Diabo, Guriabá, Jaraguá, Morto-carregando-vivo, Caipora, Mané Pequeno, etc. (PIMENTEL, 2004, p. 69).

**Figura 96** - Figura da Margarida.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

**Figura 97** - Figura do Cavalo.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

O Boi de Reis na Paraíba se solidificou bastante com a vivência do Mestre João do Boi, mestre de Cavalo Marinho e Boi de Reis (Figura 98). Após a sua morte, o grupo de Cavalo Marinho que ele coordenava, continuou com a Mestre Tina, no grupo *Sementes de João do Boi*, porém, o seu filho, Mestre Pirralhinho (José Vicente do Nascimento Pereira), deu início ao grupo *Boi de Reis Estrela do Norte*. Na prática do mestre e de quem o segue há uma linha tênue entre essas duas brincadeiras, a do Cavalo marinho e do Boi de Reis, aqui na Paraíba. (PIMENTEL, 2004). Esses são alguns dos mestres e mestras, para além dos que estão presentes no acervo de arte popular do CCSF.

**Figura 98** - João do Boi e o autor Altimar de Alencar Pimentel em imagem extraída do seu livro Boi de Reis, 2004.



**Fonte:** Beto Santos, 2004.

A partir das apresentações que acontecem nas ruas, nas escolas e em demais locais, é possível perceber e localizar esses outros mestres, que além de responsáveis pela criação de um trabalho visual e estético, representam diretamente nosso patrimônio imaterial, com a transmissão dos elementos que compõem as brincadeiras populares. E essa realidade acontece e se desdobra para além das estruturas institucionais museais. Fazendo um paralelo com essas questões, Mignolo (2014) traz reflexões necessárias acerca da decolonialidade, quando aponta para a necessidade de ver, ouvir e inserir outras posturas e outras narrativas. Porém, ele fala dos mecanismos de desassociação das condutas ocidentalizadas e concentração do conhecimento, ainda assim, apresentando um modo de controlar e limitar saberes e fazeres. (MIGNOLO, 2014). Isso não quer dizer, que na rua as manifestações populares não estejam sujeitas a essas formas de dominação, mas a situação é outra. E em muitas vezes o lugar de controle dessas instituições é a reserva técnica, e me parece que as brincadeiras populares não cabem ali, precisam dar vazão a sua força e sair. (Figura 99).

**Figura 99** - A saída para a brincadeira na rua.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

Quando se trata dos folguedos não há definição que supra o sentir, vivenciar. Esse universo está longe do campo de definição e a dificuldade é a cobrança por uma linguagem que caiba dentro de certas estruturas coloniais, e a linguagem do brinquedo transcende esses formatos, seja da academia, como também das instituições museais. Registrar essas performances brincadas e salvaguardá-las é de grande dificuldade e a coisa se acentua quando há a tentativa de salvaguardar essa documentação dentro de uma perspectiva colonial. Dessa forma acontece os conflitos, e eles devem existir, para mostrar que não há diálogo, não como a estrutura colonial almeja.

É preciso pensar também que as marcas (danos) do acervo não podem apagar a resistência, os feitos e conquistas da brincadeira popular, nem dele próprio. As marcas do acervo reverberam de uma forma, que se assemelha com as marcas do tempo que silenciaram ou ainda tentam silenciar o brinquedo vivo, mas ele vive e quer gritar porque ainda há muito a ser dito, visto e vivido, há acima de tudo resistência. Matar os registros é matar a brincadeira, mas ainda há luta, essas histórias não contadas clamam por serem ditas e ecoadas por aí, dizendo que elas existem.



São muitas as histórias (não) contadas, histórias dos artistas, história das marcas do tempo e do homem nas obras, histórias que transcendem o Antigo Convento, histórias de como as obras chegaram ali, de como eu cheguei ao acervo e como as brincadeiras chegaram até mim. São diversas camadas de histórias a serem contadas. É fato que não conseguirei contar todas, mas me esmero em ouvir e propagá-las, ao passo que for, lento ou acelerado, a missão é contar. Também se busca aqui maneiras de contar e dissipar essas histórias, as que ficaram aprisionadas e as que se movimentam em torno do teatro popular de rua. E quanto as histórias que perambulam entre os ambientes do antigo convento o que é preciso ser dito tem relação com as obras e suas muitas marcas, da matéria ao simbólico. E das marcas materiais que há na coleção, deve-se falar do quebrado, fissurado, torto, mofado e também das lacunas, da ausência, se relacionando com as obras para ler, entender e escutar seus sinais.

A imersão no acervo, a vivência com a brincadeira e o diálogo entre esses dois mundos me levaram a produzir imagens, que me levou a uma relação com essa produção artística, também de maneira poética. Quando não era possível descrever ou eu não conseguia ouvir, eu desenhava ou fotografava, registrava os elementos da igreja, que agora eu via de uma outra forma, registrava o acervo, o que estava exposto ou dentro da reserva técnica e construía assim minha poética e mais imagens eram criadas. E o objeto de arte vai acontecendo como uma “entidade material que motiva interferências abduativas, interpretações cognitivas, etc.” (GELL, 2018, p. 60). A chita da saia do boi agora era pano de fundo da imagem do próprio boi, o abraço de Poteiro agora ganhava a minha dramaticidade, não no barro, mas através do carvão ou do contraste da câmera. E assim fui compondo um repertório do que eu descobria, como descrito abaixo:

Diante de toda imagem, encontramos-nos também diante da aura, uma vez que arqueologia e fotografia correm caminhos paralelos: a fragmentação desta se rearma no conjunto heterogêneo da outra e isso explica o motivo pelo qual a arqueologia visual pressupõe uma decisão epistemológica do domínio estético ao questionamento ético e até mesmo a posição à posição política da questão. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 14).

Esses registros do acervo ressaltam a importância e riqueza dos folguedos e manifestações culturais, porém não abordam especificamente as manifestações culturais da Paraíba. Há menções ao boi de Reis de outros lugares e ao Cavalo Marinho de Pernambuco, mas pouco se fala das brincadeiras daqui. Minha abordagem sobre as histórias não contadas dos folguedos é geral, por isso menciono o Capitão Pereira e Manuel Eudócio, mas será que eles ou outros brincantes e artistas que confeccionaram seus brinquedos estão contemplados na exposição? Percebo que aquela coleção foi inserida lá, com a intenção de destinar um espaço

para ela, mas as problemáticas desse espaço não foram consideradas. O acervo original inclui artistas nordestinos, mas ainda não conta essas outras histórias, como a brincadeira na rua de Mestre João do Boi e outros.

Compreende-se a abordagem geral da exposição e sua potência ao revelar a existência desse universo por meio de outras histórias dos folguedos, mas ainda assim há uma lacuna, pelo menos no que diz respeito ao porquê dessa lacuna não ter sido preenchida ao longo do tempo. Percebo também que o que ouço é esse silêncio. Levei um tempo para perceber, pois em relação aos folguedos paraibanos em particular, não há muito o que dizer. Mesmo dentro da categoria de festas populares, folguedos e brincadeiras, existem diferenças nos modos de brincar, cada região incorpora algo específico nessas brincadeiras de rua. E, mais uma vez, reforço que os registros presentes no acervo apontam para a existência de manifestações culturais dentro dessa categoria de folguedos, mas não estabelecem uma conexão direta com a nossa produção local em termos de brincadeiras.

A ausência de abordagem dos folguedos paraibanos é uma das histórias não contadas. Talvez essa exposição não tenha alcançado projeção local devido ao que poderia revelar e não foi mencionado sobre a Paraíba. Meu papel é destacar o que pude descobrir das histórias silenciadas, ocultadas e ainda há muito a ser compreendido sobre o que não foi dito, sobre outros aspectos e outras obras na reserva técnica. Apresento apenas um recorte dessas histórias e deixo vestígios para que possam chegar a lugares ainda não explorados. É importante ressaltar a sensação de (não) pertencimento, o que nos leva a questionar: Nós nos vemos representados naquele acervo como povo paraibano? De onde e de quem é essa arte popular? E a nossa? Aquele antigo convento, agora patrimônio colonial, já não nos pertence, é uma herança, assim como o acervo que, em alguns aspectos, como curadoria e gestão, também pode ser considerado distante, apesar de seu propósito ser preservar nossa memória e identidade. Mas de que memória e identidade estamos falando? Esses questionamentos nos levam a muitos lugares, mas o principal é ouvir histórias disruptivas e explorar um universo contraditório, especialmente quando se trata das brincadeiras populares.

O objetivo de trazer algumas dessas histórias (não) contadas sobre o acervo é também refletir sobre o patrimônio imaterial, uma forma de arte popular viva que vai além da materialidade dos objetos presentes na reserva técnica e que muitas vezes não é plenamente abrangida pelo conjunto de obras e pelo ambiente arquitetônico. A exposição Brasil, Arte Popular Hoje no antigo Convento de Santo Antônio antecedeu as discussões sobre patrimônio

cultural, as quais foram ampliadas com a promulgação da Constituição de 1988, por meio dos Artigos 215 e 216. Somente em 2000, foi instituído o Decreto nº 3.551 de 4 de agosto, que contempla o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, estabelece o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e define outras providências.

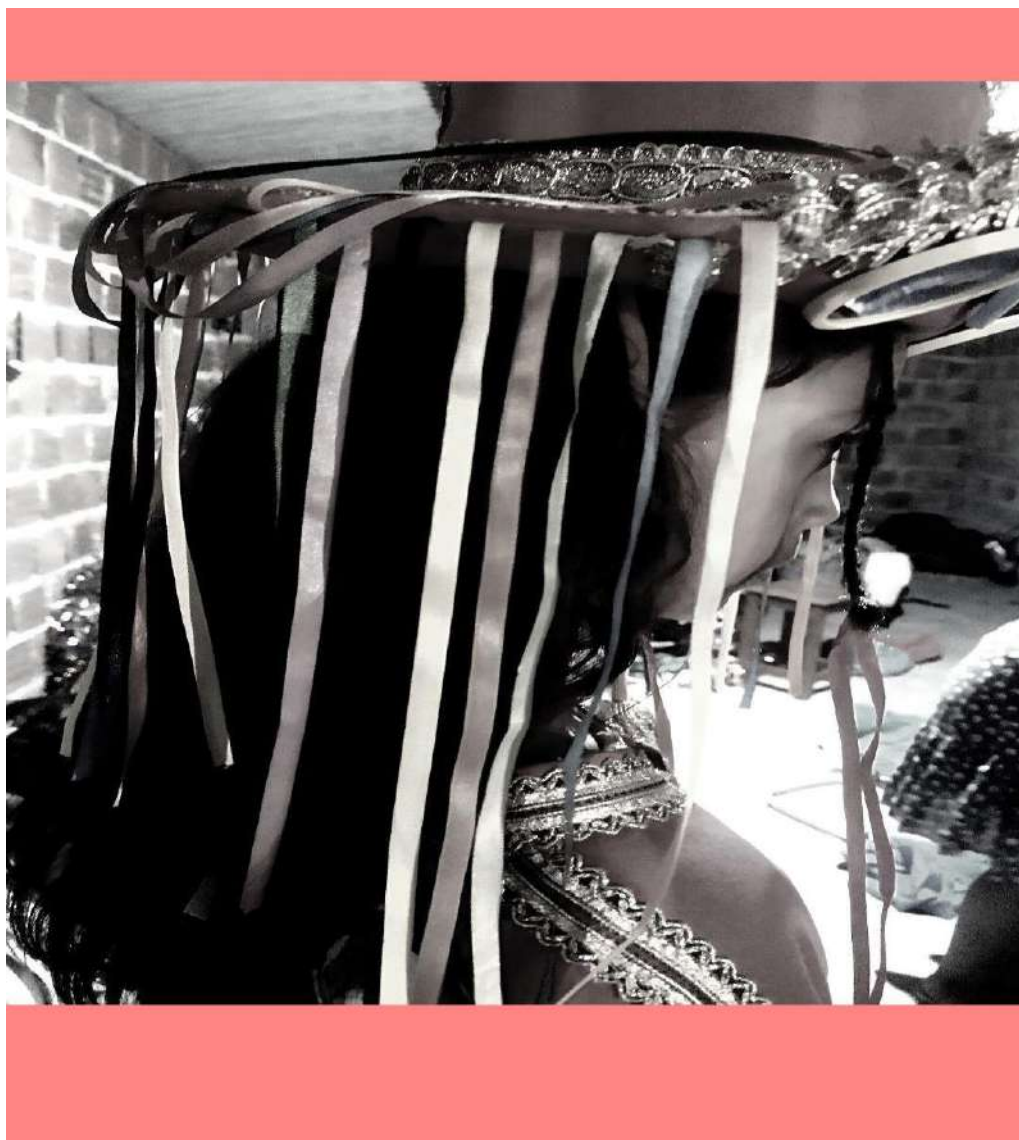
Quanto à produção do patrimônio imaterial e seu registro, havia uma urgência em preservar o folclore e as tradições durante um período de avanço do progresso, como mencionado anteriormente. No entanto, é importante ressaltar que esse patrimônio representa muito mais do que apenas a preservação de tradições, uma vez que:

Tratando-se de cultura popular, dada a importância da oralidade enquanto forma privilegiada de transmissão dessa cultura, é no discurso oral e na observação de outras formas de condutas expressivas que se pode apreender a dinâmica de eventos e outras expressões populares que constituem objeto de investigação. (FORTUNA; LEITE, 2009, p. 79).

Essa complexidade e desafio no registro das tradições brincadas e suas performances (Figura 100) revelam a profundidade do patrimônio imaterial. No acervo de arte popular do CCSF, é evidente a existência de lacunas nesse processo, pois as obras são tratadas como meros registros/documentos, como se fossem suficientes para capturar todas as nuances desse universo e desempenhar o papel de registro do imaterial em sua totalidade. No entanto, sabemos que há muito mais além disso, e surgem perguntas sobre como proceder com esses registros no contexto da musealização e patrimonialização do imaterial, conforme pode ser observado a seguir:

A tradição nada mais é que puro conhecimento do material, de si mesmo, de como dar continuidade ao que a natureza já começou a fazer. Ao compartilhar a presença do criador e sua obra numa dinâmica de descoberta do novo em face de uma longa experiência, nos perguntamos: como é possível o intangível virar patrimônio? (FLORES, 2009, p. 100).

**Figura 100** - Brincante.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

Além das festas populares e sua riqueza imaterial, as portas e janelas do acervo mostram ainda muitas outras coisas, muitos caminhos, rumos onde navegar, situações a descortinar e problematizar, como os artefatos de cultura material religiosa, que estão longe da reserva técnica há décadas (Figura 101). Tanto a exposição quanto a reserva técnica guardam ainda muitos sonhos e cada janela e porta também é uma possibilidade de paisagem e direção, que mostram muitas possibilidades de pensar o museu, pensar o processo de musealização, pensar o acervo, pensar a arte popular e pensar quais histórias ainda não foram contadas (Figura 102). O acervo de arte popular do CCSF é uma grande história não vista, nem ouvida. Porque não foi contada como se devia? Talvez. Aos poucos ela vai se mostrando e nos contando, a cada janela



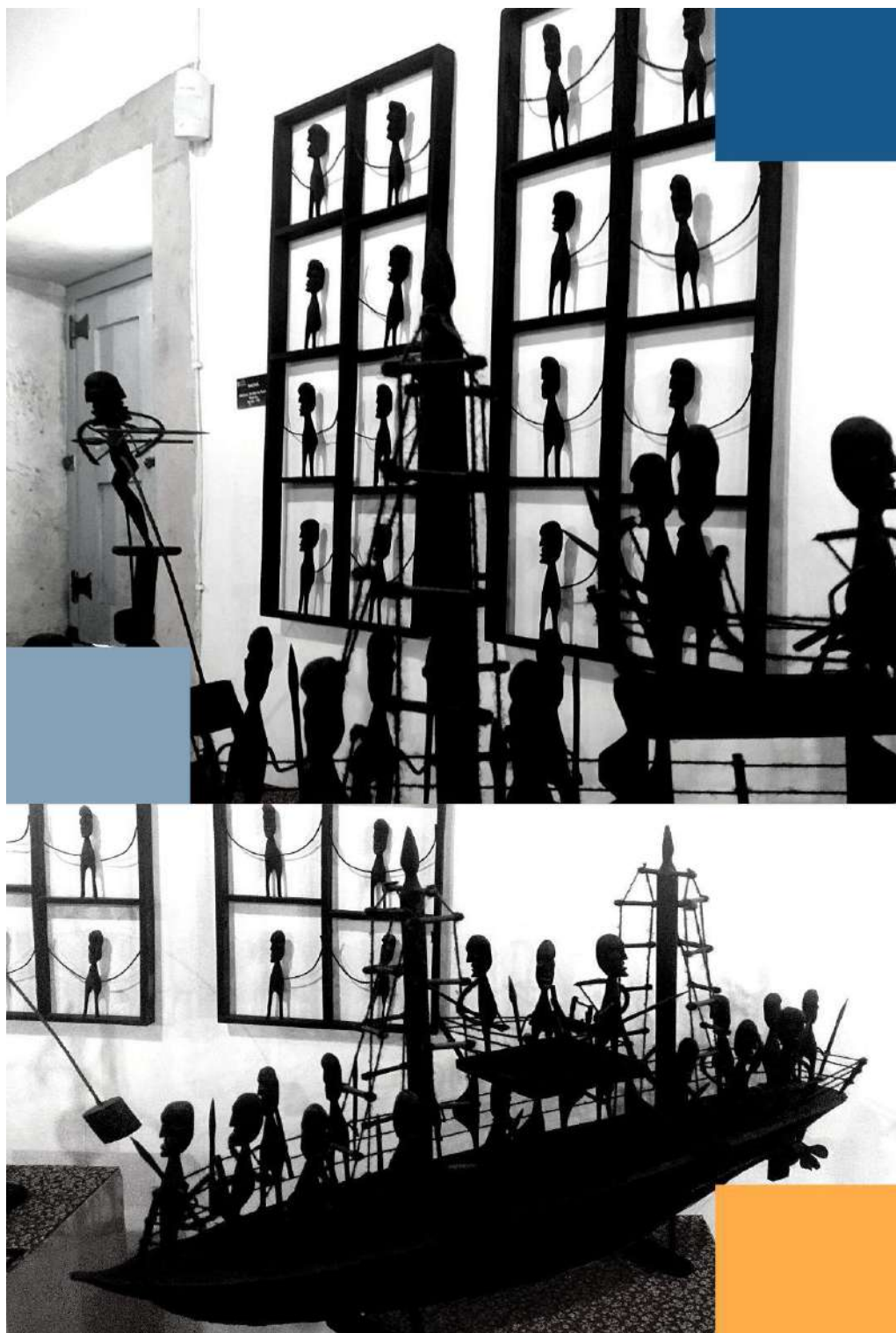
e porta aberta, a cada camada de poeira desfeita, a cada escavação arqueológica, na fluidez das histórias e das memórias. Uma das contribuições e potências do acervo é mostrar que há indícios de algo maior, sem a romantização de alguns dos seus eixos, como os folguedos dentro das festas populares. O acervo existe e resiste, tendo muito para nos contar e pensar com ele. (Figuras 103 e 104).

**Figura 101** - Registro dos artefatos afro-brasileiros.



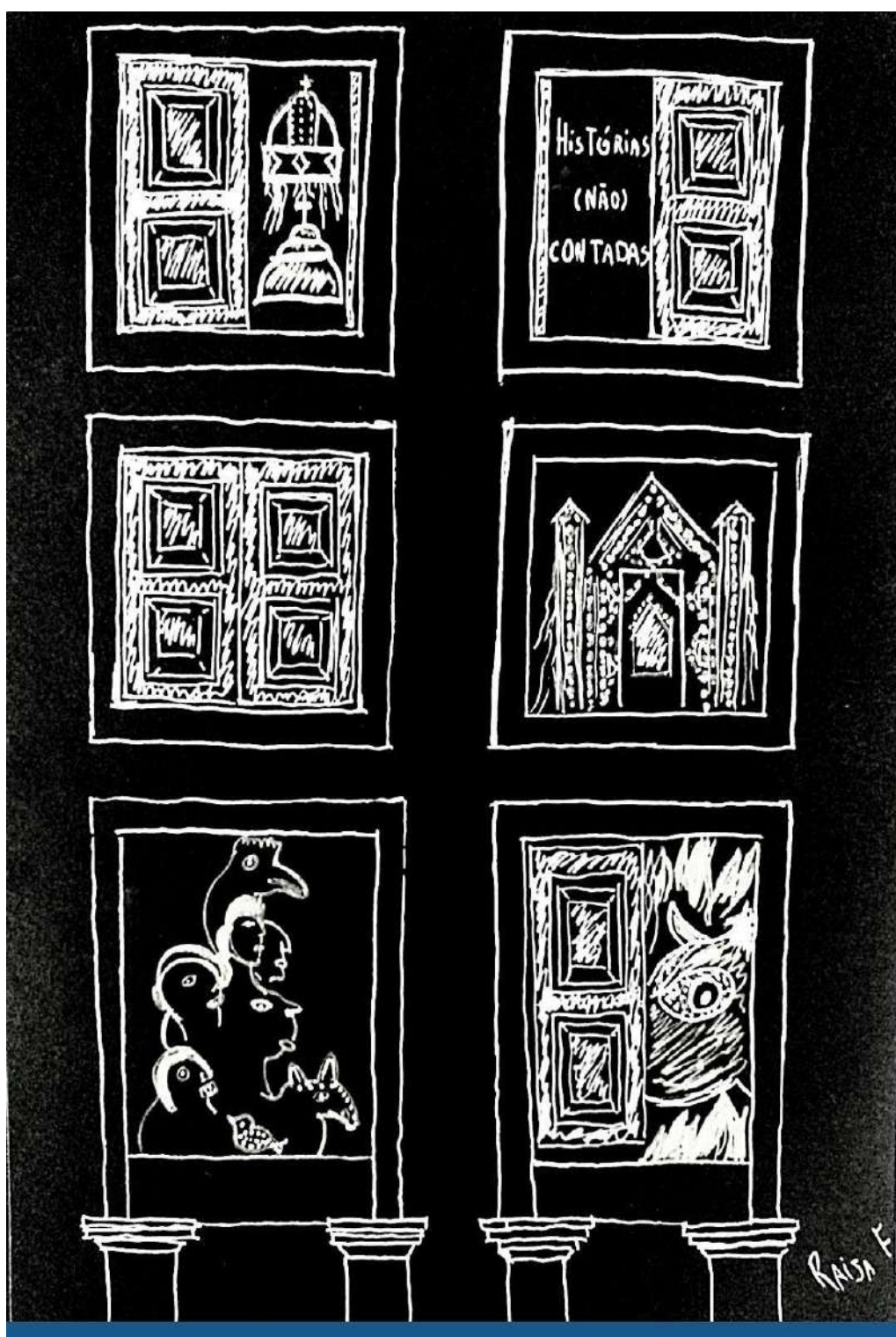
**Fonte:** Raisa Gomes, 2021.

**Figura 102** - Registro da obra *Barca* do artista Adriano Jordão.



**Fonte:** Raisia Gomes, 2023.

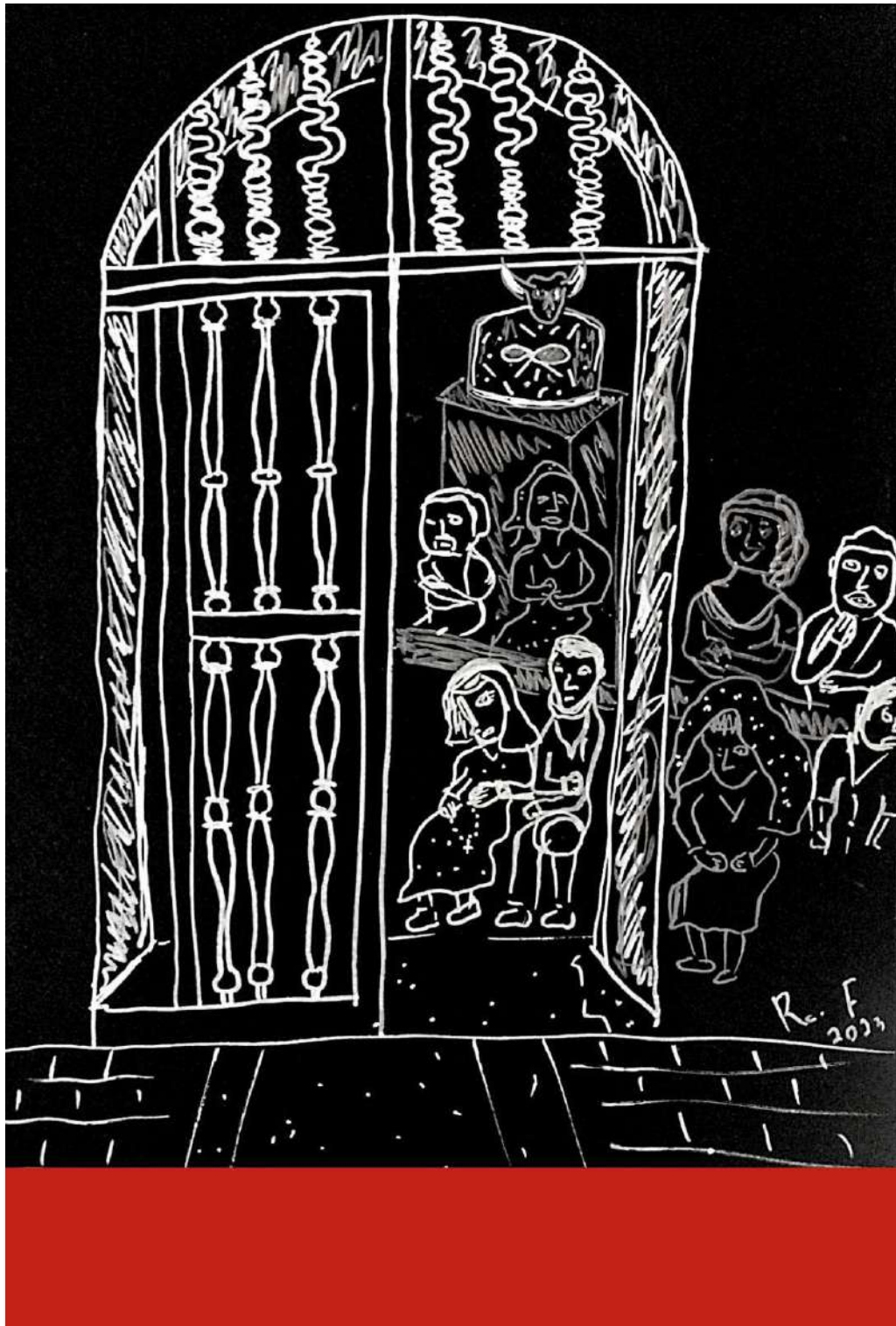
Figura 103 - *Pelas janelas*, marcador sobre papel canson.



Fonte: Raísa Gomes, 2023.



Figura 104 - *Seja bem vindo*, marcador sobre papel canson.



Fonte: Raísa Gomes, 2023.



## O ADEUS/ ATÉ LOGO

“Meu senhor dono da casa  
Já ganhei o seu dinheiro  
Adeus até para o ano  
Na entrada de Janeiro  
Essa nossa despedida  
faz meu coração chorar  
Adeus até para o ano  
quando eu aqui voltar  
Viva o mestre da maruja  
Que hoje Não Brinca mais  
Viva o mestre da maruja  
Que hoje Não Brinca mais  
Vou embora dessa terra  
Como se vai a baleia  
Vou embora dessa terra  
Como se vai a baleia  
Tenho pena de deixar  
Meu amor em terra alheia  
Tenho pena de deixar  
Meu amor em terra alheia”

Mestre Gasosa.

Chego aqui após percorrer várias curvas da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, em busca da compreensão completa de seu acervo, ainda com a necessidade de explorar suas rotas e descobrir suas diversas camadas, que vão além das peculiaridades do Vale do Jequitinhonha. Enquanto estou situado no solo paraibano, os desdobramentos dessa experiência continuam a provocar muitas questões e desafiar os silêncios. Inicialmente, minha pesquisa tinha o objetivo de estudar a coleção e suas interações entre as carrancas, ex-votos e cordéis, mas ao longo do percurso, direcionei meu olhar para outras vozes que também foram sufocadas pela relação com o espaço e pelas características que já o acompanhavam, até chegar às brincadeiras populares.

Os folgedos presentes na exposição, inseridos na linguagem das festas populares, revelam tanto permanências como rupturas que as "janelas laterais" das paisagens nos mostram.

Os pontos fortes e também as potencialidades do acervo são numerosos e começam com a iniciativa de Lélia Coelho Frota em reunir uma coleção com o objetivo de preservar narrativas que estavam em perigo de desaparecimento, como é o caso das tradições brincadas em folgedos como o Cavalo Marinho, o Reisado, o Bumba-meu-boi, o Maracatu, entre outros. As demandas e a urgência em preservar essas manifestações trazem uma série de desafios, que vão além da preservação e podem resultar em processos de apagamento e invisibilidade.

No trabalho de Lélia, em um período onde as discussões sobre outras formas de entender coleções, obras e artistas começavam a ter pautas, outras questões, de reprodução de um discurso eurocêntrico, ainda incidiam na exposição, como o mito das três raças, a autoria, e a pouca representatividade de artistas paraibanos. Somado a isso, a inserção de um conjunto que contempla outras narrativas em um espaço de viés colonial, de exaltação do erudito e de um contexto oficial, intensifica os conflitos e neutraliza potências disruptivas.

A exposição itinerante, que foi à França, voltou para Brasília e chegou a João Pessoa, foi ganhando novos rumos ao ficar na Paraíba através do regime de comodato, até ser musealizada, com todas as questões e dificuldades inerentes a essa ação. Uma dessas dificuldades é reconhecer o espaço colonial que "recebeu" essa exposição e seu acervo, entendendo as inquietações e que tudo isso também a constitui. Observar e escutar todas essas camadas, traz a possibilidade de rever e repensar os equívocos e se voltar para o que está esquecido dentro das reservas técnicas, dos depósitos e demais espaços que ocultam e até sepultam outras histórias, que carregam consigo a possibilidade de romper certos dispositivos e desobedecer às lógicas e epistemes do museu. Contudo, é importante também não esconder essas marcas e feridas, o que acarretaria também em um processo de apagamento de uma trajetória de dominação e criação de hierarquias. A ideia é preservar a coleção com toda sua complexidade e propor a desmonumentalização de certas práticas.

Outra questão é pensar como o acervo nos olha, para além de como olhamos o acervo e a sua trajetória. As diferentes gestões e relações com a coleção também é uma problemática e é importante frisar que três gestões distintas marcam sua história, contudo, todas elas atreladas à arquidiocese da Paraíba.

As transformações que acometeram a exposição e o acervo vão desde a mudança de ambientes, saída de obras e entrada de outras, relacionadas à produção paraibana. Por outro lado, peças que fizeram parte da exposição original se degradaram por falta de manutenção ou foram encaminhadas para o que deveria ser uma reserva técnica, mas que na verdade sempre foi um depósito.

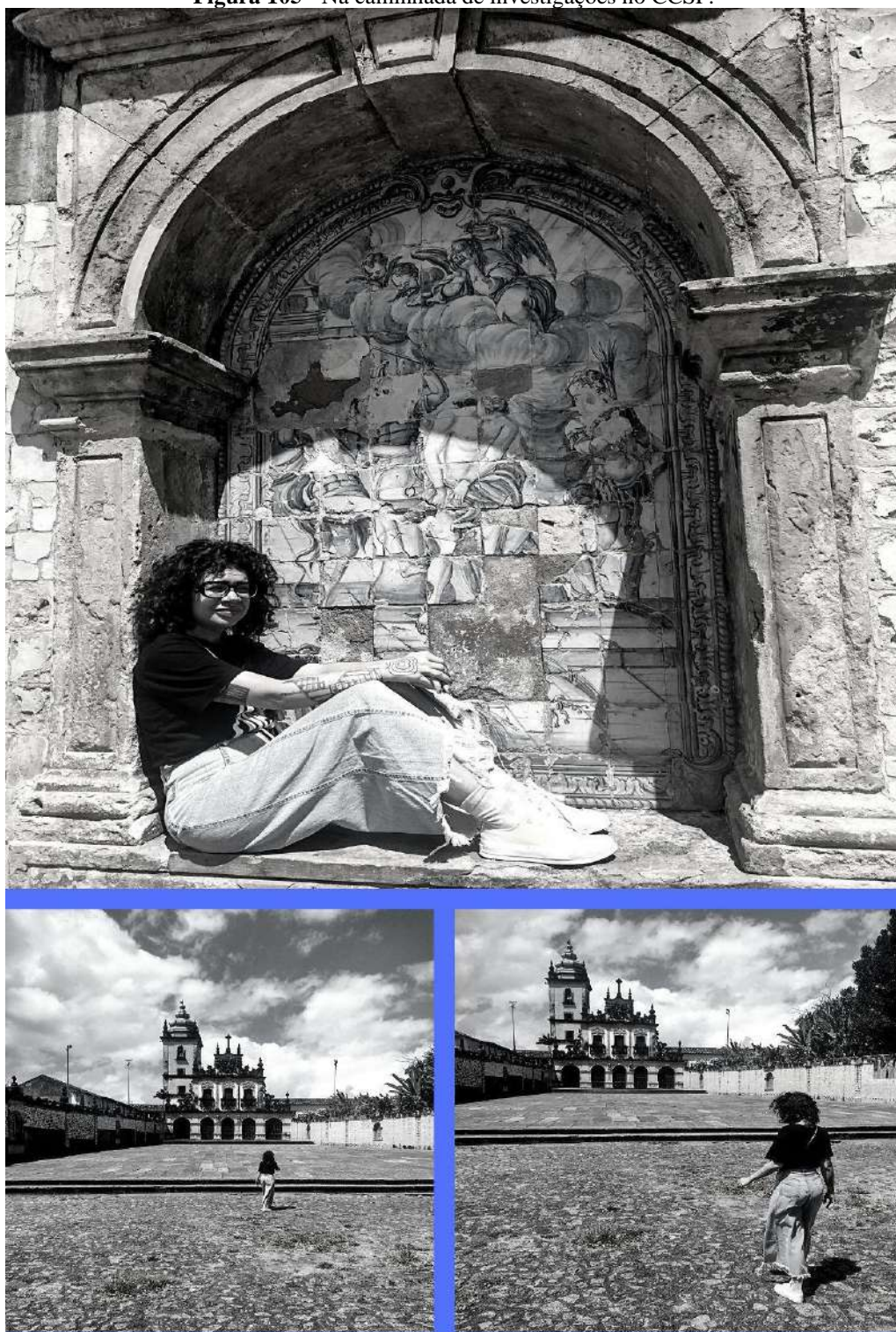
O primeiro capítulo que alude sobre a chegada e venda do boi dos folguedos, marca também sobre a chegada do acervo a instituição e todo o questionamento citado acima. Em seguida, enfatizou-se o processo de morte e sepultamento do acervo, figuram as obras e os sujeitos, que deveriam ser o foco do processo de musealização, mostrando as possibilidades de diálogo que ainda existem com uma arte popular viva.

Encerrando esse ciclo, surge o terceiro capítulo, com o olhar voltado para além do antigo convento, abrindo as portas e janelas para olhar para os folguedos realizados na Paraíba, como o Cavalo Marinho, o Reisado e o Boi de Reis. Eis aí a possibilidade de ressurgir, de sair das práticas de congelamento e cristalização que aquele formato de museu proporcionou até o momento. Mas foi iniciando com uma leitura do que existe dentro dos muros do monumento e imergindo em outras vivências para captar o que o acervo deveria comunicar, vida.

Andar pelos corredores do CCSF, pela torre sineira, pelo piso de madeira que range com o nosso peso, permitiu perceber indícios do que pulsa nas ruas, de visualizar os materiais e as texturas do brinquedo popular, de ouvir também o som da Rabeca e ver a performatividade das figuras dos folguedos, do boi ao capitão dos cavalos. Fechando essa etapa, vê-se que é preciso atravessar camadas e burlar dispositivos para acessar memórias e identidades que falem de outras histórias e experiências escutando e observando outros agentes e coletivos. (Figuras 105 a 107).

Assim como diz a toada, esse momento se encerra, após ter trazido reflexões acerca de um acervo que materializou tradições e memórias, apesar dos processos de invisibilização e apagamento, resistindo até onde é possível. Parece não haver jeito, mas falar sobre sua existência reverbera nem que seja no físico, na retirada de camada de poeira das peças, nas tentativas de manter sua integridade física, independente dos motivos. Nos pequenos gestos as contribuições dessa pesquisa se revelam, alimentando a esperança de que a coleção ganhe visibilidade e escutas. Nesse sentido, deixo meu adeus/até logo, pois, se há vida, que sigamos sustentando a pisada.

**Figura 105** - Na caminhada de investigações no CCSF.



**Foto:** Raisa Gomes, 2023.

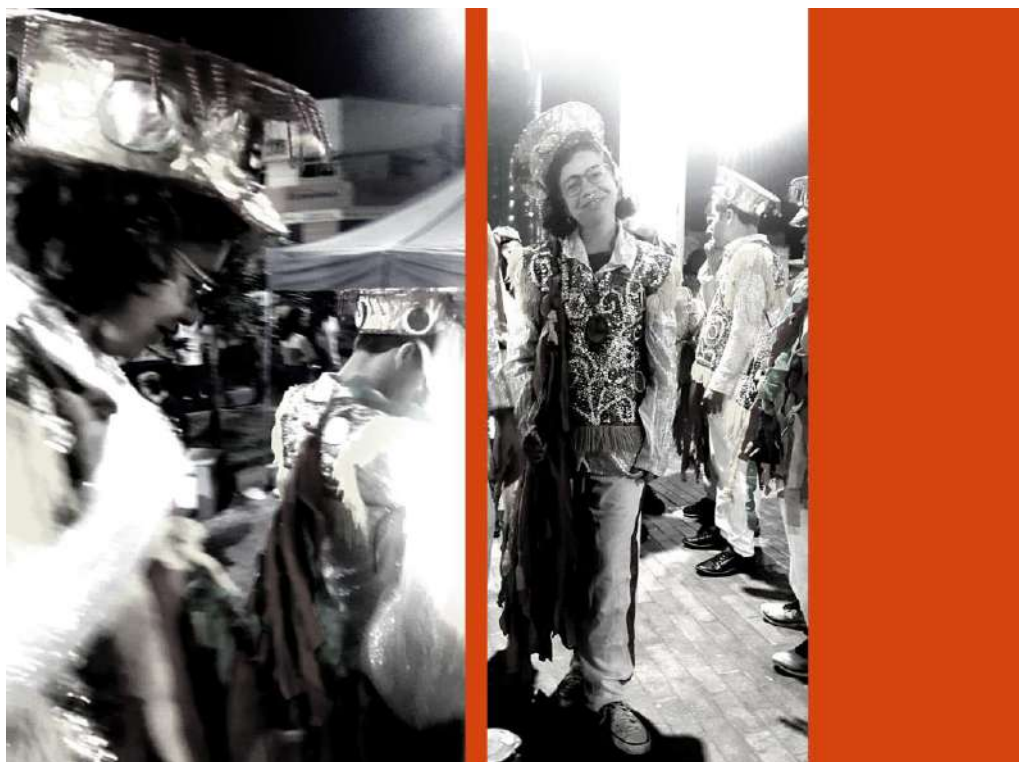


**Figura 106** - Na vivência do Grupo de Estudo Boi da Praça.



**Fonte:** Raisa Gomes, 2023.

**Figura 107** - Na vivência do Cavalo Marinho de Boi Maneiro de Pedras de Fogo, Paraíba.



**Foto:** Alan Monteiro, 2023.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. D. S. **Nas cinzas da Coleção Perseverança, a memória arde: a mão afro-alagoana além da Quebra de Xangô**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Rio Grande do Sul, p. 12, 2021.

AMARAL, Ruy Pacheco de Azevedo. **O ano do Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 3 vols., 2ªed. Belo Horizonte: Itatiaia / INL, 1982.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 12ª edição - São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Disponível em: [https://www.academia.edu/3652186/O\\_que\\_%C3%A9\\_Cultura\\_Popular](https://www.academia.edu/3652186/O_que_%C3%A9_Cultura_Popular). Acesso em: 28 de junho de 2021.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Barroca no Brasil**. Vol. II, p. 115/116. Editora Record, Rio de Janeiro, 1983.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BURITY, Glauce Maria Navarro. **A presença dos Franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio**. Ed. Bloch Editores S.A: Rio de Janeiro, 1988.

BRULON, Bruno. **Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus**. São Paulo, Anais do Museu Paulista, v. 28, p. 1-30, 2020.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, [1989] 2013; STOREY, John. *Inventing popular Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. **Espetacularização e canibalização das culturas populares**. In: Anais do II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares/ I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2007.

CARVALHO, Rafael de. **Boi da Paraíba. João Pessoa:** Editora Gráfica Mar, 1971. [s.l.]: Gráfica Mar, 1971.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. M. **Histórias e Medialidades das Exposições.** Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2017.

COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea.** São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p. 1-11, 2019.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COSTA, Robson Xavier da. **A expografia e o público: visualidades populares no Centro Cultural de São Francisco e na Casa do Artista Popular de Janete Costa em João Pessoa.** 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014-old/ANAIS/simposios/simposio05/Robson%20Xavier%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 14/03/2022.

CURY, Marília. Xavier. **Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena.** RITUR - Revista Iberoamericana de Turismo, 7, 87-113, 2017. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/4175/2997>. Acesso em: 28 de junho de 2021.

CURY, Marília Xavier. A Abordagem Técnica. In: **Exposição: Conceção, Montagem e Avaliação.** São Paulo. Editora Annablume. 2006. p.98-117.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem queima. Helano Ribeiro (Trad.). Curitiba: Medusa, 2018.

DESVALLÉES, A., & MAIRESSE, F. (2014). **Conceitos-chave de museologia.** São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comité Nacional Português do ICOM. Disponível em:



[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia\\_pt.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf)

EGUINOVA, Luís. **Plano de Conservação do Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana de João Pessoa/PB: DIAGNÓSTICO VISANDO A IMPLANTAÇÃO DE UM PLANO DE GESTÃO PARA O CONJUNTO FRANCISCANO DE JOÃO PESSOA/PB** – Versão 2, revisada e ampliada – 19 de setembro de 2018. Relatório Técnico. Grillo & Werneck. Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

EXPOMUS. **Arte Popular Brasileira**. Trabalho de arrolamento. Grillo & Werneck. Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

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 de setembro de 2022.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; PETERLE, Patrícia. **História e Arte: Herança, Memória e Patrimônio**. São Paulo: Editora Rafael Copetti, 2014.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (Org.). **Identidades brasileiras: composições e recomposições**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 31-86.

FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença. **Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos**. 1ª edição. São Paulo: Editora Almedina, 2009.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Planejamento de Exposições. In **Cadernos museológicos** volume 3. Brasília, DF: Ibram, 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje**. Rio de Janeiro: Editoração - publicações e comunicação LTDA, 1987.

FROTA, Lélia. Coelho. **Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

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

GOULART, Bruno. **A redescoberta das culturas populares: conceitos, atores sociais, políticos e circuitos**. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, p. 1-16, 30 de outubro a 06 de novembro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:VA6C2:5fbe194e-34b4-4a62-82ac-def3b07a7e98>  
Acesso em: 01 de novembro de 2022.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUIMARÃES, Leda. **Chaves conceituais e históricas na constituição de arte e artista popular no Brasil**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS), São Luís, V.1, N.1, P. 83-104, julho/dezembro, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/233161882.pdf>. Acesso em: 28 de junho de 2021.

GUIMARÃES, Leda; SOARES, Denise. **Viragens na estética popular**. In Anais do I Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, 2017.

HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony. **Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain**. Londres: Routledge, 2003.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978/1985)**. Dissertação (Mestrado) - Pós - Graduação em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-BR&user=DdvdgSsAAAAJ&citation\\_for\\_view=DdvdgSsAAAAJ:ufrVoPGSRksC](https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=DdvdgSsAAAAJ&citation_for_view=DdvdgSsAAAAJ:ufrVoPGSRksC). Acesso em: 01 de abril de 2022.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folgedos Populares do Brasil**. São Paulo: Editora Ricordi, 1962.

MEDEIROS, Adriana Guerra. **A Igreja de São Francisco/Convento de Santo Antônio em João Pessoa - PB: evolução temporal e análise com base no olhar do turista**. TCC (graduação) - Curso de Geografia, Centro de Ciências Exatas e da Natureza - CCEN, Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em:

<http://www.ccen.ufpb.br/ccblg/contents/documentos/bacharelado/trabalhos-de-conclusao-de-curso-2016.2/adriana-guerra-medeiros.pdf>. Acesso em: 31 de março de 2022.

MELO, Sabrina Fernandes. **Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade Brasileira: entre História da Arte e Patrimônio**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

MELO NETO, Ulisses Pernambucano; MURARO, Carmen Lúcia. **Plano de Conservação do Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana de João Pessoa/PB: PESQUISA HISTÓRICA**. 2018. Relatório Técnico. Grillo & Werneck. Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MIGNOLO, Walter. **Activar los archivos, descentralizar a las musas**. Quaderns portàtils, MACBA, n. 30, p. 1-24. 2014.

MORAES, Wexyza Ferreira de Lima. **“Bulindo no Samba”: Nice do Cavalo Marinho e a representatividade feminina do brinquedo da Zona da Mata Norte de Pernambuco**. Dissertação (Mestrado) - Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, 2021.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino americana. In **Revista Heterogenesis**. 1998. Disponível em: <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>. Acesso em 01/04/2022.

MUCCILLO, Marcela de Oliveira. **Curadoria de patrimônio imaterial em instituições museais**. Monografia (Graduação) - Licenciatura em Artes Visuais. João Pessoa, 2015.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **O popular e o contemporâneo no Museu de Arte: coleções e narrativas**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 129- 141, mai. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16237>. Acesso em: 19 de setembro de 2022.

PEIXOTO, Virgília Ribeiro. **Um artista popular: Amaro Francisco**. Recife: UFPE, 1980. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/07/amaro-francisco-borges---fontes-e-refer%c3%aancias>. Acesso em: 14 de novembro de 2022.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Boi de Reis**. João Pessoa: [s.n.], 2004.

POUGY, Elizabeth Bittencourt Paiva. **Entrevista in loco**. Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro. 27 jan. 2015

SILVA, Tahis Virgínia Gomes da Silva; RAMALHO, Francisca Arruda. **Uso da informação em museus: visitas ao Centro Cultural de São Francisco**. Biblionline, João Pessoa, v.7, n.1, p. 22-37, 2011. Disponível em: [https://www.brapci.inf.br/repositorio/2011/09/pdf\\_3a1245566a\\_0018740.pdf](https://www.brapci.inf.br/repositorio/2011/09/pdf_3a1245566a_0018740.pdf). Acesso em: 04 de abril de 2022.

REVEL, Jacques, DE CERTEAU, Michel, JULIA, Dominique. **A beleza do morto: o conceito de cultura popular**. In: REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Brasília: DIFEL, 1989.

SILVA, Tahis Virgínia Gomes da Silva; RAMALHO, Francisca Arruda. **Uso da informação em museus: visitas ao Centro Cultural de São Francisco**. Biblionline, João Pessoa, v.7, n.1, p. 22-37, 2011. Disponível em: [https://www.brapci.inf.br/repositorio/2011/09/pdf\\_3a1245566a\\_0018740.pdf](https://www.brapci.inf.br/repositorio/2011/09/pdf_3a1245566a_0018740.pdf). Acesso em: 04 de abril de 2022.

SOUSA, Mariana Lira de. **“Por um Museu de Arte na Paraíba”: projeto e legado de Hermano José**. TCC (graduação) - Curso de licenciatura em Artes Visuais - Centro de Comunicação, Turismo e Artes - CCTA, Universidade Federal da Paraíba, 2021.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

## **FONTES**

CENTRO CULTURAL DE SÃO FRANCISCO. **Lista do Acervo de Arte Popular em 1993**. Arquivo. Paraíba, 2019.

CENTRO CULTURAL DE SÃO FRANCISCO. **Revista Chiquinho**. João Pessoa, Paraíba, Brasil, volume 1, outubro, 1992.

FROTA, Lélia Coelho. **Centro Cultural de São Francisco**. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória. Catálogo de exposição, 1990.



FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I**: Correio Braziliense (DF), Brasília, 11 de abril. 1990. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192). Acesso em: 10 de maio de 2023.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I**: Correio Braziliense (DF), Brasília, 20 de julho. 1988. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192). Acesso em: 10 de maio de 2023.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I**: Correio Braziliense (DF), Brasília, 26 de julho. 1988. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192). Acesso em: 10 de maio de 2023.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I**: Tribuna da Imprensa (RJ), Rio de Janeiro, 10 de outubro. 1988. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274\\_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_04&Pesq=%22Brasil%20arte%20popular%20hoje%22&pagfis=4192). Acesso em: 10 de maio de 2023.