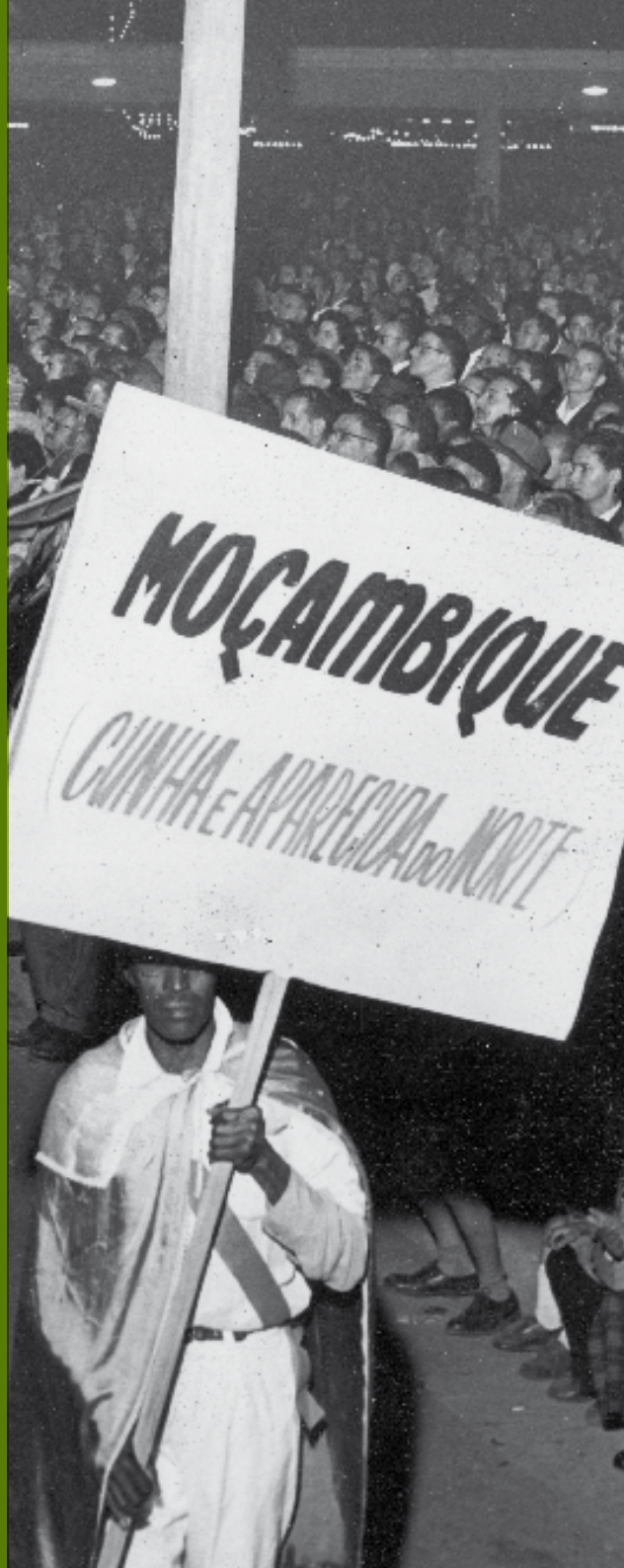




# Brasis Revelados

50 ANOS DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR



Homem do brinquedo na  
Festa do Círio de Nazaré,  
Belém, PA, 2004.  
Foto Francisco Moreirada  
Costa. Acervo CNFCP

MINISTRO DA CULTURA  
JUCA FERREIRA

PRESIDENTE DO INSTITUTO  
DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO  
E ARTÍSTICO NACIONAL  
LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

DIRETORA DO DEPARTAMENTO  
DE PATRIMÔNIO IMATERIAL  
MÁRCIA SANT'ANNA

DIRETORA DO CENTRO NACIONAL  
DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR  
CLAUDIA MARCIA FERREIRA

DIVISÃO TÉCNICA  
LUCIA YUNES

COORDENADOR DO SETOR DE  
PESQUISA  
RICARDO GOMES LIMA

COORDENADORA DO MUSEU  
DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO  
VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE  
OLIVEIRA

COORDENADORA DA BIBLIOTECA  
AMADEU AMARAL  
MARISA COLNAGO COELHO

COORDENADORA DO SETOR  
DE DIFUSÃO CULTURAL  
LUCILA SILVA TELLES

DIVISÃO ADMINISTRATIVA  
ARLETE ROCHA CARVALHO  
LUIZ OTÁVIO MONTEIRO

# BrasisRevelados

50 ANOS DO CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR

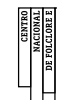
| Exposição |

18 de dezembro de 2008 a 29 de março de 2009

Galeria Mestre Vitalino | Museu de Folclore Edison Carneiro  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

| 2008 |

Realização



## EXPOSIÇÃO

### CONCEPÇÃO, PESQUISA E TEXTOS

GUACIRA WALDECK

### ASSESSORIA NA CONCEPÇÃO;

### IDENTIFICAÇÃO E SELEÇÃO DE ACERVO

ELIZABETH BITTENCOURT PAIVA POUGY

### DESIGN DA EXPOSIÇÃO

LUIZ CARLOS FERREIRA

### EDIÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS

LUCILA SILVA TELLES

ANA CLARA DAS VESTES (ESTAGIÁRIA)

### PRODUÇÃO E MONTAGEM

FOLGUEDO PRODUÇÕES

CENOGRAFIA

CLAUDIA ALENCAR E JEAN CARNEIRO

PROGRAMAÇÃO VISUAL

LILIAN DOYLE /HÍBRIDA-

ILUMINAÇÃO

HENRIQUE LEINER

ASSISTENTE DE CENOGRAFIA

GUSTAVO MONTEIRO

PRODUÇÃO

LARA LEINER

CONSERVAÇÃO DO ACERVO

JOYCE BARRETO DE SÁ ABBADE

MAGDA BEATRIZ VILELA

JULIANA VIEIRA BERNARDO (ESTAGIÁRIA)

### PRODUÇÃO INTERNA

LEILA TELES

APOIO LOGÍSTICO

PAULO ALVES

EDIÇÃO EM DVD-VÍDEO DE IMAGENS DO

ACERVO CNFCP

ALEXANDRE COELHO

ACERVOS FOTOGRÁFICOS

ARQUIVO NORONHA SANTOS/IPHAN

BIBLIOTECA AMADEU AMARAL/CNFCP

COLEÇÃO ROSSINI TAVARES DE LIMA/

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

DE SÃO PAULO

INSTITUTO MOREIRA SALLES

MUSEUS CASTRO MAYA/IPHAN

ACERVO MUSEOGRÁFICO

MUSEU DE FOLCLORE EDISON

CARNEIRO/CNFCP

FILME CHICO ANTÔNIO, HERÓI COM

CARÁTER, DE EDUARDO ESCOREL

AGRADECIMENTOS:

ADÉLIA BORGES, PELA SUGESTÃO DE

ACERVO FOTOGRÁFICO;

WALTER PIRES, DIRETOR DO DEPARTAMENTO

DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO/SECRETARIA

MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

CAPA: RODA VIDA. GTO – GERALDO TELES

DE OLIVEIRA. ACERVO MFEC/CNFCP. FOTO

RENATO SOARES

B823

Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / pesquisa e texto de Guacira Waldeck.-- Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2008.

ISBN

Catálogo da exposição realizada no período de 18 de dezembro de 2008 a 29 de março de 2009.

1. Instituições culturais – Brasil. 2. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Brasil) – História. I. Waldeck, Guacira, org.

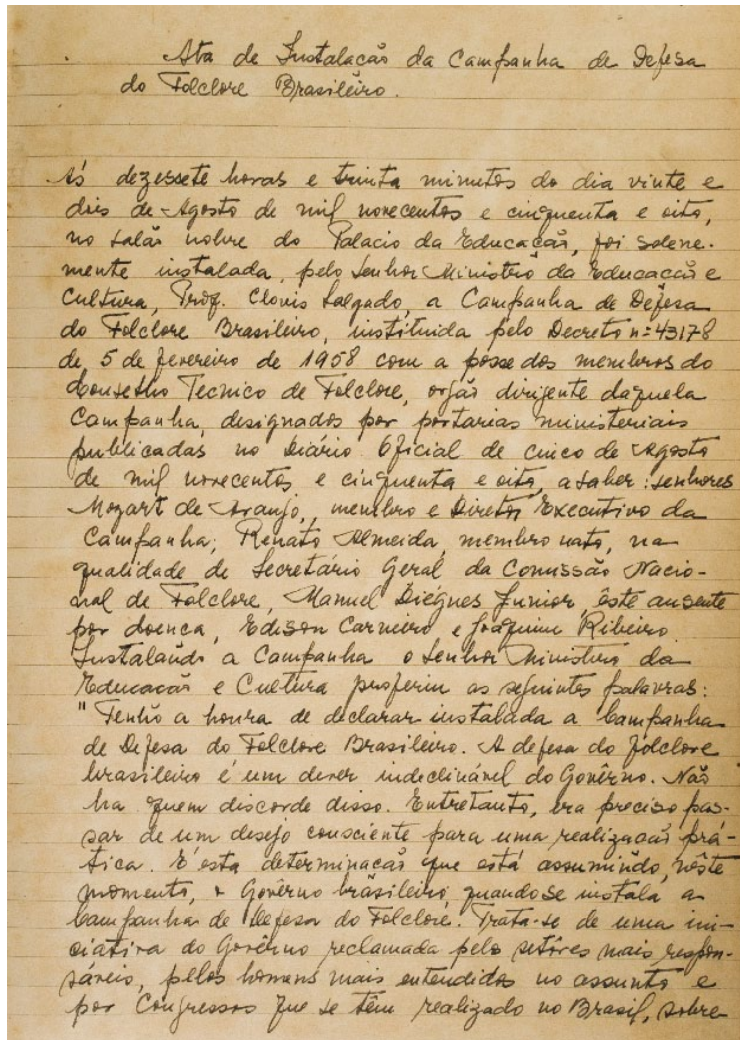
CDU 061(81)



Ricardina Pereira da Silva, dona Cadu, no samba-de-roda em Coqueiro do Paraguaçu. Maragogipe, BA. Foto Luiz Santos. Acervo Iphan

Samba-de-roda do Recôncavo baiano, patrimônio imaterial da humanidade, 2005

"Instituição: estruturada decorrente da necessidade das bases básicas, com caráter de relativa permanência e identificável pelo valor de seus códigos de conduta..."  
(Dicionário Aurélio)



Ata de constituição da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1958. Acervo CNFCP

Meio século de institucionalização do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. É isso que estamos comemorando com a exposição *Brasis Revelados*.

Idade que nos permitiu consolidar conhecimento, aprender com a experiência, tirar partido da trajetória, ganhar maturidade e enfrentar assim os desafios contemporâneos.

O CNFCP trabalha hoje em diferentes perspectivas com o objetivo de atender as demandas sociais que se colocam no campo de atuação da cultura popular. Uma área complexa que incorpora várias expressões artísticas e culturais, pressupondo interlocução com amplo leque de atores sociais - artesãos, músicos, compositores, cantadores, cordelistas, brincantes.

O trabalho institucional se desenvolve em torno de quatro linhas estratégicas de atuação, que se fundem e se retroalimentam – a pesquisa, a documentação, a difusão e o apoio e fomento à produção e a seus diferentes agentes.

Por meio de vários programas, projetos, ações e serviços públicos a instituição busca ampliar e fortalecer sua missão tendo em vista o desenvolvimento social, pautado no respeito às diferenças e no direito à cultura.

Hoje o Centro tem reconhecimento de diferentes parceiros e segmentos pelo trabalho que realiza, seja na pesquisa, onde se destaca a investigação de caráter etnográfico para a Sala do Artista Popular, no Curso Livre de Folclore e no Concurso Sívio Romero de monografias inéditas, seja na documentação, recebendo cerca de 100 mil visitantes ao ano, interessados em suas importantes coleções e serviços do Museu de Folclore Edison Carneiro e da Biblioteca Amadeu Amaral. São setores que ampliam seus acervos e disponibilizam informação cada vez mais qualificada, atingindo um público extra de mais de 60.000 acessos em seu site, ou ainda por meio da disponibilização de suas edições ou do programa educativo, criado na década de 80 e referência na área. São ações inter-setoriais que buscam, de modo articulado, qualificar o campo de atuação institucional e que se revertem em valorização e reconhecimento das expressões culturais populares e seus atores sociais.

A concepção desta mostra dá ênfase a um determinado recorte, marcando as influências da produção de alguns intelectuais na construção

de caminhos para o estabelecimento de políticas públicas para a área e que, ao longo do tempo, vão se adequando aos contextos e conceitos que se transformam socialmente.

De modo algum pretende abranger todo o período ou demonstrar as inúmeras contribuições à área. Quer apenas apresentar uma leitura possível da história da institucionalização, pautada na constituição de coleções de objetos e de documentos que vêm a se constituir em portavozes de expressões das chamadas culturas populares.

A concepção da mostra, a cargo da pesquisadora Guacira Waldeck, mantém ainda determinado distanciamento histórico, não abordando a fundo contribuições mais recentes marcadas por dirigentes mais próximos, alguns ainda atuantes e parceiros. Essas menções, em algumas ações apresentadas no fio condutor da exposição, certamente merecerão, a seu tempo, outras das muitas possíveis abordagens e análises.

As conquistas desses 50 anos foram muitas, e todas elas desafiadoras para o seu tempo.

Da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958, sob a orientação de Renato Almeida, como fruto do grande movimento capitaneado pela Comissão Nacional de Folclore, aos inúmeros congressos de folclore por todo o país, podemos ressaltar o êxito na implantação de uma linha de política pública que, em certa medida, rompia com a idéia de cultura centrada apenas nos valores e modelos de comportamento europeus. A gestão posterior, de Edison Carneiro, vai consolidar o trabalho de pesquisa, implantar iniciativas como a criação da Biblioteca Amadeu Amaral e enfrentar os terrores da ditadura.

Na década de 1970, com o Museu de Folclore já criado e denominado - numa justa homenagem - Edison Carneiro, a conquista da primeira sede própria, à Rua do Catete 179, é um marco de perseverança e dedicação daqueles que atuavam na Campanha, que com visão de futuro e desejo de reconhecimento para a missão institucional, sob a direção de Bráulio do Nascimento, a transformaram no Instituto Nacional do Folclore, na estrutura da Fundação Nacional de Arte - Funarte, em pé de equivalência estrutural com os então Instituto Nacional de Música e Instituto Nacional de Artes Plásticas.

Mais renovação viria nos anos 80, sob a direção de Lélia Coelho Frota, com a reaproximação dos centros de produção acadêmica, a reformu-

lação da exposição do Museu de Folclore Edison Carneiro - e aquisição do imóvel 181 da Rua do Catete - e a implantação do Programa da Sala do Artista Popular, que imprimiu compromissos explícitos da instituição com o desenvolvimento social, na medida em que abria canal de escoamento qualificado para a produção de arte e artesanato brasileiro em iniciativa pioneira naquela ocasião.

Na fase seguinte, sob a gestão de Amália Lucy Geisel, o Projeto de Estudos do Folclore no Brasil, financiado pela FINEP e coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, foi passo decisivo para a consolidação do campo do conhecimento das culturas populares. E ainda a construção do anexo ao prédio 179 vai garantir mais tarde a expressiva ampliação do Museu de Folclore Edison Carneiro.

Mais recentemente, podemos ainda destacar, na história institucional, o período desastroso do governo Collor, que produziu perdas profundas, prejudicando o crescimento qualitativo da instituição ao ameaçar e demitir quadros da maior competência na área. Período de resistência da equipe do então Instituto, dirigido ali por Ana Heye, que conseguiu manter a integridade da missão institucional, bem como de seus acervos.

Já no século 21, no ano de 2003, com o nome de Centro e na condição de unidade do IPHAN, foi possível à atual equipe participar de modo efetivo de uma nova conquista para a área, com as tratativas de implantação do Decreto 3551, que reconheceu para as expressões da cultura popular lugar e condição na legislação brasileira de patrimônio cultural.

Este ano de 2008, com o cinqüentenário, comemoramos todas as conquistas feitas a partir do trabalho das muitas equipes que aqui atuaram. Gente qualificada e especialmente identificada com a missão institucional de conhecer, reconhecer e valorizar as expressões populares que conformam a pluralidade cultural brasileira.

A exposição Brasis revelados é também uma homenagem àqueles que se empenham em colocar em cena as múltiplas identidades desse imenso país.

Claudia Marcia Ferreira | Diretora  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular



Reisado, Alagoas. Foto Marcel Gautherot. Acervo CNFCP



Festa de São Benedito, 1953. Coleção Rossini Tavares de Lima

# Brasis revelados

50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Guacira Waldeck

“ Uma exposição folclórica é, sobretudo,  
a meu ver – uma coleção de nosso mundo mágico.”

Cecília Meireles (discurso de abertura da Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares – São Paulo, 10.09.1954)

Esta exposição celebra os 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) que, como Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi criado em 1958. A transformação da Campanha em Instituto Nacional do Folclore – então uma das unidades da Funarte – foi um dos marcos na institucionalização deste Centro, que, desde 2003, integra o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

A trajetória da instituição deve-se, em parte, à ação de intelectuais que projetaram no povo a alma da nação e manifestavam a urgência, a um só tempo, de identificar e proteger o que consideravam as diversas expressões do povo com instrumentos da ciência. Nesse sentido, expressões cotidianas ou que marcavam o calendário de festas e devoção não estariam simplesmente aguardando para um dia saírem da sombra e serem visualizadas como folclore, cultura popular ou patrimônio, mas se constituíram como o resultado da mediação prática e simbólica que envolve a atividade de intelectuais e artistas, sobretudo a partir dos anos 1920 (Clifford, 1994; Gonçalves, 1994; 2007).

Um interesse que, sob diferentes perspectivas, contagiou intelectuais como Sílvio Romero (1851-1914), Amadeu Amaral (1875-1929), Gilberto Freyre (1900-1987), Mario de Andrade (1893-1945), Joaquim Ribe-

ro, Câmara Cascudo (1898-1986), Cecília Meireles (1901-1964), Renato Almeida (1895-1981), Edison Carneiro (1912-1973), Manuel Diégues Jr. (1912-1991), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), entre tantas figuras proeminentes de nossa história intelectual.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular tem suas raízes em uma das vertentes dessa voga que ganha vulto no final dos anos 1940, como analisa o antropólogo Luís Rodolfo Vilhena em Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964), estudo etnográfico que tão bem captou, nas correspondências de Renato Almeida, o estilo da mobilização: movimento folclórico brasileiro – termo que, a partir da pesquisa do antropólogo, passou a integrar as categorias daqueles que lidam com o tema.

O movimento folclórico brasileiro se disseminou a partir de 1947, no contexto internacional de um mundo ainda sob o impacto da Segunda Guerra. Nessa atmosfera de vulnerabilidade e descrença quanto aos rumos da civilização, a Unesco, criada em 1946, conclamou os países membros a formarem comissões. No Brasil, surge, então, a Comissão Nacional de Folclore, instalada no Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (IBEC), no Rio de Janeiro, e vinculada ao Ministério das Relações Exteriores. Capi-taneada pelo modernista Renato Almeida, musicólogo baiano, funcionário de carreira do Itamaraty, a Comissão articulou em todo o país uma rede de intelectuais, escritores, artistas, professores e figuras de projeção local que se congregavam em comissões estaduais (Vilhena, 1997).

Uma exposição comemorativa certamente deixará inúmeras lacunas, pois, em princípio, parece tarefa considerável dar conta do amplo espectro de expressões das culturas populares a que se dedicaram estudiosos de todo o país. Seria necessário percorrer os registros que foram feitos da literatura oral, da devoção popular, das cantorias e pejejas, do fazer associado à alimentação e edificações, dos cuidados com o corpo em diferentes fases da vida, entre tantos outros temas.

Assim sendo, a opção foi estabelecer um recorte de um processo maior, isto é, da atividade de estudiosos e artistas, bem como de algumas iniciativas institucionais no sentido de constituir o folclore como um campo de estudos, o que envolve, paralelamente, a coleta e a criação de acervos.



## Rotas modernistas

Perdoe o papel. Estou nomeio de vaqueiro se cantadores. Não há luz elétrica. A coisa que me lembra, e detestavelmente, o progresso é o meu Ford que está parado debaixo do telheiro. Não posso mandar-lhe fotografias dessa terra admirável. Deus ainda há de fazer-lhe-lovir até aqui (sic) para que você fique sertanejo toda a vida e mais seis meses. E que sensação de paz... A mesa de jantar sentamos-nos 30 pessoas. Os criados, os vaqueiros, tangedores, gente de fora e o curador e a família reunidos... E que noite! E as prosas. Quantas coisas lindas... Se você estivesse aqui ouvindo o cantador e as histórias dos vaqueiros... E os cigarros de palha e a tigela de café com rapadura de Cariry?... Há lua e trouxe charutos. Um luar que o soneto não maculou. Pense aí a orgia que vou fazer... E não estar V. aqui. Quanta coisa tem V. de fazer ainda. Abraços e pêsames. Do seu Luis da Câmara Cascudo. (ct. 04.09.1925 MA. C – CPL – 1779. IEB USP apud Byinton, 2000)

14

O termo folclore, lançado em 1846 pelo inglês William John Thoms para designar o campo de estudos referentes ao saber do povo, foi utilizado também por intelectuais eruditos que nele entreviram a via de acesso para a constituição de uma idéia de nação (Cavalcanti et alii, 1992; Vilhena, 1997; Moraes, 1983), ou, como preconizava, principalmente, Mario de Andrade, uma espécie de núcleo, de matéria-prima que retirasse as artes eruditas da armadura de uma sfixiante academicismo de tradição européia, renovando-as, abasileirando-as a partir de fontes populares.

A idéia de povo como depositário da alma da nação remonta a uma tendência do romantismo, em que intelectuais abraçaram a coleta como imperativo para proteger o que consideravam estar em risco de desaparecimento em decorrência do avanço da modernização e do progresso. O historiador Peter Burke (1999), ao analisar o que denominara a moderna “descoberta do povo”, assinala que esta teria sido uma “invenção” dos círculos eruditos para os quais a categoria “povo”, lembra citando as palavras de Herder, “(...) não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila”.

Para os descobridores, a categoria englobava uma entidade coletiva mais próxima das forças da natureza que supostamente mantivera intactos seus costumes, contos, fábulas, canções, modos de vida, num processo que se desenvolvera fora das instituições formais de ensino. Dessa visão marcada pela distância em que o “povo” emerge como totalidade homogênea, comunitária, anônima, estavam excluídos, portanto, os habitantes pobres ou empobrecidos das aglomerações urbanas. O povo seria, sobretudo, aqueles homens que se encontram mais perto da natureza, repassando seus saberes de pai para filho, numa tradição marcadamente oral.

No Brasil, um país recente, de formação mestiça, diferentes autores assinalam que até o século 19 o povo foi visto como fonte de atraso a ser superado. A ressonância das vanguardas européias entre intelectuais nos anos 20 promove, entre intelectuais e artistas, o alinhamento aos movimentos artísticos europeus. A Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo, é considerada emblema desse esforço de superação e atualização, de acordo com o estudioso Eduardo Jardim de Moraes (1983). Esse autor fixou uma segunda fase a partir de 1924, quando o foco passa a ser, então, a singularidade, a necessidade de coletar e preservar símbolos que distinguiriam o Brasil como um país único diante das nações ditas civilizadas.

15

As viagens tornaram-se um dos ícones dessa busca; para a “caravana paulista” nas cidades mineiras reconhecidas, posteriormente, como “cidades históricas”, a “descoberta” se constituiu como uma espécie de “despertar” para as nossas tradições. Um dos personagens desse périplo artístico é Mario de Andrade, que se tornaria um verdadeiro baluarte na busca em que pretendia “dar uma alma ao Brasil”, como se lê em uma das cartas endereçadas ao poeta Carlos Drummond de Andrade. Com esse propósito, empreendeu um roteiro em regiões do Nordeste – a carta de Cascudo reforça o convite –, nos anos 1928 e 1929, conversando, coletando e assistindo a uma profusão de danças, de fazeres musicais, de expressões da fé popular.

Para a exposição, desse elenco tão abrangente, selecionamos a menção ao encontro do poeta modernista com o coquista Chico Antonio, no Engenho Bom Jardim, no Rio Grande do Norte. Ele aparece em um momento privilegiado, em que, como assinala a antropóloga Elizabeth Travassos (1997),

se expressa a tensão entre o anonimato atribuído à criação popular – que tem em Jacob Grimm a máxima “o povo cria” – e a criação individual.

quem quisé pegá u'amoça/ponha laço no caminho/Inda onde  
peguei uma/Cum zóio de passarinho, Vejalá!... – Pá-pá-pá-pá/  
Meu rimá!

Segundo Mario de Andrade, Chico Antonio

não sabe que vale uma dúzia de Carusos. Vem da terra, canta por  
cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite  
cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 que canta.  
Oscoscosse sucedem tirados pela voz firme dele. Às vezes o coro  
não consegue responder na hora o refrão curto. Chico Antonio  
pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e ‘vira o coco’.  
Com uma habilidade maravilhosa vai de formando a melodia em  
que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente, Chico  
Antonio virou o coco. (2002:244)

A passagem “vem da terra, canta por cantar” não deixa de evocar a concepção de uma entidade que brota na estufa da cultura, relativizada quando o autor equipara o coquista ao cantor erudito Enrico Caruso, ou quando se encanta com seu virtuosismo.

Conforme Travassos, Mario de Andrade procura conciliar a criação individual com a herança coletiva. “O cantor é um autor, um lírico que canta de improviso e inventa, mas tudo quanto cria tem antecedentes notáveis.” E ainda, “no fundo da invenção mais ousada (...), o que se encontra é o texto da boca geral, a cultura.” (1997:189-190).

Nesse mesmo módulo, a presença de Gilberto Freyre em Recife em defesa das tradições eruditas e populares, quando de seu regresso dos Estados Unidos, pode ser entrevista em algumas das iniciativas que revelam um certo pioneirismo – sem considerar, é claro, que organizar uma edição de flagra uma série de alianças para um recém-chegado ao torrão natal –, como é o caso da publicação de Livro do Nordeste, em 1925, em comemoração ao centenário do Jornal do Comércio que traz, por exemplo, o tema da renda de bilro, vista sob ameaça de extinção devido à concorrência com o produto industria-

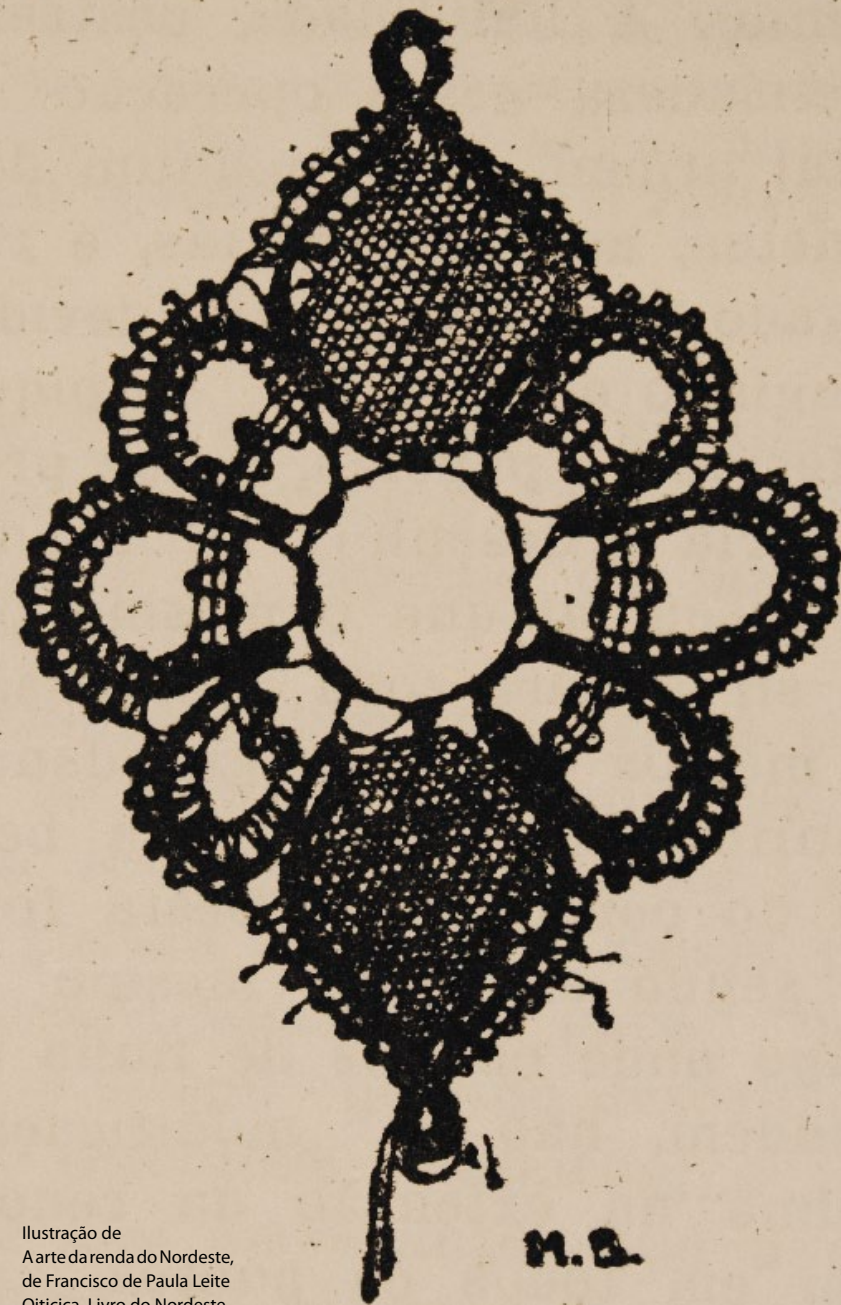


Ilustração de  
A arte da renda do Nordeste,  
de Francisco de Paula Leite  
Oiticica. Livro do Nordeste

Aplicação

lizado. Reunimos a coleção de rendas coletadas pelo Centro, assim como um trecho do texto acrescentado pelo escritor pernambucano na segunda edição daquele livro, em 1979:

Houve quem protestasse contra o passadismo de que estaria cheio o livro: por que tanta exaltação de coisas velhas, tanto louvor às tradições. Páginas inteiras sobre pastorile bumba-meu-boi. Exaltação de Frei Vital. Da arte da renda. Da arte de ferro de velhos portões e das varandas de Recife. De Fabião das queimadas?

A voz em defesa dos “mestres do povo” numa passagem do Manifesto Regionalista de 1926, publicado em edição de 1952, pretende mostrar como um tema tão em voga nos dias de hoje – a identificação e valorização do saber dos mestres tradicionais – já estava, de certa forma, no horizonte de Freyre.

Quem chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em arte que seja por mais doutor em medicina.

## Constituindo patrimônio e missões de pesquisa

Em sua atuação, quando diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, Mario de Andrade criou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), que contou com a colaboração de Dina Lévi-Strauss para dar aula de etnografia e preparar pesquisadores para a coleta de pesquisa de campo.

Um dos desdobramentos da Sociedade foi a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste, em 1938, coordenada por Luís Saia, com o propósito de identificar e coletar cantos e danças tradicionais. O arquiteto paulista via nessas viagens uma oportunidade para recolher “tudo quanto fosse coisa popular de valor artístico e documentário” (Saia, 1944), e é surpreendido, por exemplo, na localidade de Meirim, em Pernambuco, pelos milagres e ex-votos, testemunhos da fé e da devoção popular:

Precisamente, atrás do altar da capela encontrei uma cabeça de madeira que no primeiro momento julguei tratar-se de uma partícula de santidade. Mas, segundo informou o cicerone improvisado, era um milagre. Recolhi-o.

Não a considerava arte religiosa católica, mas sim “escultura mágica pelo funcionamento autenticamente mestiço como fenômeno de arte e de tradição técnica afronegra pela origem” (Idem).

## Colaborações institucionais

No módulo dedicado à instituição do então Sphan, novamente sobressai a presença de Mario de Andrade, que, em atendimento à solicitação do ministro Gustavo Capanema, concebe e redige, em 1936, o anteprojeto em que



Milagre, ex-votos, promessa.  
Foto Marcel Gautherot. Acervo CNFCP

se entrevê a concepção de romper com as fronteiras entre o popular e o erudito, sugerindo que fossem incorporadas “todas as obras de arte” – não apenas o excepcional, o artístico.

Na justificativa à sugestão de Rodrigo Melo Franco de criação do Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, deixava clara sua concepção de arte – “a habilidade com que o engenho humano se utiliza das coisas, da ciência e dos fatos” –, propondo que se instalassem, numa iniciativa de caráter pedagógico, museus que dessem conta das atividades e do universo relacionado à produção agrícola, artesanal e industrial.

Embora a ação do Sphan tenha sido marcada por iniciativas que privilegiaram, sobretudo, os bens imóveis, com o tombamento de edificações que marcaram a história colonial em cidades mineiras, na prática institucional, o Sphan, com a colaboração do Museu Nacional, dirigido na época por Heloísa Alberto Torres, “compôs o patrimônio etnográfico da nação (...) com todos os objetos [na coleção] que não fossem identificados como indígenas ou não pertencessem às elites”, como revelou a pesquisa da antropóloga Carla Dias (2005). Classificados inicialmente como objetos “sertanejos”, o Museu Nacional constituía a “coleção regional” com “aquilo que é comum, de uso, do mundo do trabalho” como artefato etnográfico (2005:219).

No Museu Nacional, as “cabeças de barca” – carrancas, cabeças de proa – foram incorporadas à Coleção Hermann Kruse – alemão naturalizado brasileiro, contratado pelo Sphan para expedições etnográficas. As carrancas exibidas nesta exposição pertencem ao acervo do CNFCP e são representativas da trama de relações numa rede institucional que redefinia seu significado.

De caráter econômico, estético, mágico, essas gigantescas esculturas de madeira na proa das embarcações funcionavam para identificá-las no tráfego fluvial do Rio São Francisco. Gradativamente substituídas as embarcações por transportes mais modernos, as formas de uso das cabeças de barca também se modificaram, convertidas, ao longo do tempo, em diferentes escalas e materiais, em souvenir e objeto de decoração de interiores.

## Exposição, feira e colêcao

No que concerne à redefinição de significados de objetos que, da mesma maneira que as carrancas nas proas do barco, tinham seus circuitos próprios



Embarcação, em Barra, Rio São Francisco (BA).  
Carranca de Francisco Biquiba Guarany, 1956.  
Foto Marcel Gautherot. Acervo CNFCP

mas eram deles retirados para integrarem, nos termos de Carla Dias, um “acervo de brasilidade” no contexto das coleções, não se pode omitir a ressonância atribuída à realização da exposição Cerâmica Popular Pernambucana, em 1947, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues (1913-1993), que no ano seguinte fundaria a Escolinha de Arte do Brasil.

Essa exibição é considerada, na literatura (Rodrigues, 1969; Frota, 2005; Lima, Ferreira, 1999; Mascelani, 2002; Waldeck, 1999), o marco simbólico a partir do qual são exibidos como arte brinquedos, bonecos e imaginária sacra em barro, que tinham nas feiras populares seus circuitos tradicionais de comercialização.

Entretanto, a exposição que Augusto Rodrigues considerou “oficial” foi a realizada em 1949, no MASP, em São Paulo, dirigida pelo italiano Pietro Maria Bardi (apud Mello). O jornal O Estado de São Paulo de 30 de janeiro de 1949, na seção “Artes e Artistas”, publicou o artigo “Cerâmica popular de Pernambuco no Museu de Arte”, no qual distinguia Vitalino, de Caruaru, de Severino, de Tracunhaém.

Vale mencionar que identificamos aqui um dilema similar àquele que Mario de Andrade enfrentara em relação ao coquista Chico Antonio, a voz singular numa tradição coletiva. Manuel Diégues Jr. (1905-1965), integrante do Movimento folclórico brasileiro, mencionava o caráter “folclórico da obra de Vitalino”: o que ele modelava no barro seria “uma expressão coletiva (...), a arte [de Vitalino] pertence ao seu meio, qualquer um podia fazê-la”, concluindo que “toda a arte popular está ligada a este ambiente, reflete-o nas suas tendências, no seu colorido, nas suas expressões (...)” (“Vitalino e a arte em cerâmica”, Seção “Folclore e História”, Jornal Diário de Notícias, 2 de agosto de 1953).

Na iniciativa de Augusto Rodrigues percebe-se também a rede de relações que se tecia entre intelectuais pernambucanos, como revela a assinatura no sucinto catálogo da exposição de 1947 do poeta, engenheiro calculista e urbanista Joaquim Cardozo (1897-1978), autor de O coronel de Macambira, que costumava freqüentar as rodas de intelectuais capitaneadas por Gilberto Freyre.



Nego atirando nas onças, de Mestre Vitalino, 1950. Acervo Museu Castro Maya/Iphan foto: Francisco Moreira Costa.

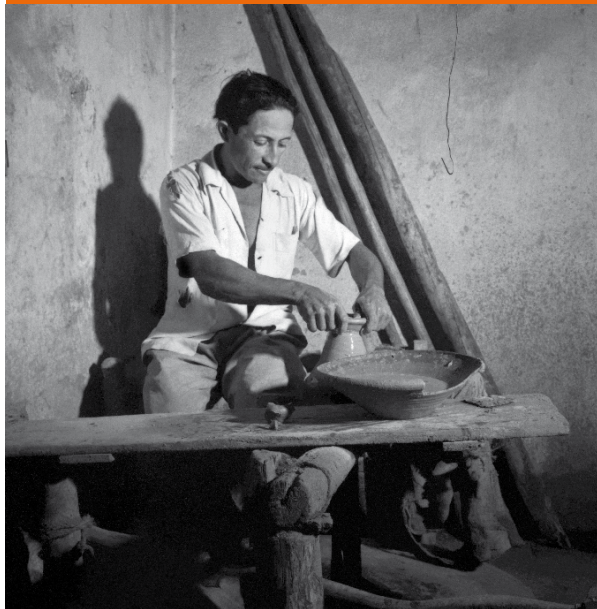


Procissão de zabumba, de Mestre Vitalino, 1950. Acervo Museu Castro Maya. Foto Francisco Moreira da Costa.



Mestre Vitalino. Foto Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles

Severino de Tracunhaém. Foto Marcel Gautherot.  
Acervo Instituto Moreira Salles



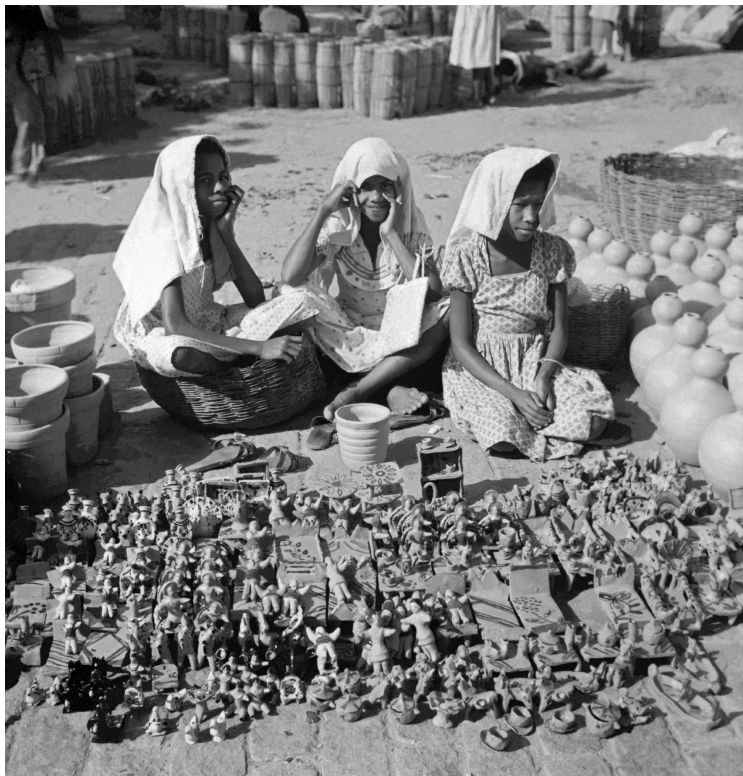
No catálogo, não é mencionada autoria das esculturas que o ilustram, tampouco há menção aos artistas no texto. Joaquim Cardozo resalta a presença, naquele evento, de “ceramistas anônimos”, “intérpretes da sensibilidade popular e coletiva”, “artistas perdidos nas vilas e cidades do interior do Nordeste brasileiro”.

Nas palavras de Cecília Meireles – atuante no movimento folclórico brasileiro – no ensaio *Artes populares*, publicado em 1952, na coleção *Artes Plásticas do Brasil*, dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Sphan.

A princípio eles eram assim inocentes, uns bichinhos, mal modelados, mal pintados, que apareciam pelas feiras do nordeste, sem autor conhecido, e só interessavam às crianças (...). Produtos da arte popular, verdadeiramente anônimos, pertencentes a uma tradição manual (...), esses brinquedos do nordeste alcançaram, de repente, uma grande notoriedade, quando viajantes e artistas repararam no realismo, na graça, na desenvoltura de certas peças.



Feira de Taubaté, 1953.  
Coleção Rossini Tavares  
de Lima



Feira de Penedo, Alagoas. Foto: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles

Num tom que deixa escapar certa nostalgia, a autora tece comentários que remetem ao repertório tradicional que proliferava nas feiras do interior de centros oleiros, ao figurado que atraiu a atenção de colecionadores e artistas, os quais colaboraram para que se mantivesse e renovasse com a incorporação inesgotável de novos temas.

Tendo em vista que, como assinalam diversos autores, tais como Kirshenblatt-Gimblett (1991), Clifford (1994), Gonçalves (1996; 2007), os significados se constituem à medida que esses objetos são redefinidos fora de seus contextos de origem – e o texto de Cecília Meireles é eloqüente nesse sentido –, não deixa de ser instigante o fato de o marco simbólico da “descoberta de arte”, em 1947, considerado a “revelação de Vitalino”, eger uma expressão em barro, que se renovava a partir de algo corriqueiro na vida das crianças do Nordeste, como o aproveitamento das sobras de barro das mães louceiras para fazer brinquedos a serem vendidos nas feiras.

No figurado, vê-se a dissolução de particularismos étnicos. Não um artefato indígena, por exemplo, ou, quem sabe, um objeto de culto afro, mas cenas modeladas em barro que dão uma certa ilusão de que tivessem sido capturadas espontaneamente de flagrantes da vida corrente, do mundo vivido ou das histórias do passado que se ouviam contar, embora a temática tenha sido em grande parte alimentada e reinventada incessantemente num processo que envolve colecionadores, mercados diferenciados – sem esquecer de ressaltar a inventividade surpreendente daqueles que os confeccionam (Waldeck, 1999; 2002).

É interessante perceber que o fato de terem sido realizadas duas exposições, uma no Rio e outra em São Paulo, ao final dos anos 1940, não implicou a saída em definitivo dos artistas populares das feiras do interior do Nordeste, deixando evidente que esses dois contextos de exibição – feira e exposições – integram domínios de valor bem distintos.

As feiras são ainda, em muitas localidades do país, acontecimentos extraordinários, pontos de trocas as mais diversas, num intenso bulício onde se ouvem os pregões de toda parte. Ali, as pessoas se divertem, conversam, comem e bebem enquanto circulam ou param nas banquinhas de sua predileção. Funcionam, enfim, como “fatos sociais totais”, nos termos de Marcel Mauss (1974).

Uma exposição, embora seu conceito tradicional tenha se modificado sobretudo a partir dos anos 1960, envolve a retirada dos objetos desses contextos multissensórios para um cenário em que prevalece a contemplação e, conseqüentemente, a necessidade de uma certa quietude da parte do espectador.

A feira, vale lembrar, é um lugar de práticas simbólicas inverso ao da exposição, que pertence, nos termos do sociólogo americano Howard Becker (1982), ao especializado domínio de um dos “mundos da arte”, isto é, o universo artístico no sentido mais estrito do termo – integrado à modernidade, defezem parte galerias, catálogos, revistas especializadas e materiais os mais diversos – os quais constituem a individualização do artista. Com elevado nível de especialização entre todos os profissionais que dele participam, numa rede de interação social que constitui o consenso acerca das fronteiras que delimitam o que seria ou não “arte”.

O interessante é perceber essa peculiaridade de um sistema de valor em que o anonimato é enfatizado no texto de apresentação de Joaquim Cardozo; no jornal paulista, a divulgação do evento de 1949 assinala os nomes de Vitalino e Severino. Foi em Vitalino, ceramista popular do Nordeste, de René Ribeiro, publicado em 1959, que se fixa a autoria individual, com a inclusão de elenco de obras atribuídas ao ceramista nordestino, bem como indicação de fases de seus trabalhos separados em “loija de brincadeira e peças de novidade”. E, vale lembrar, embora Manuel Diégues Jr. comungasse a concepção do anonimato, atribuído às expressões populares, percebe-se no projeto editorial da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em edições como Cerâmica Popular do Nordeste, em colaboração com a Fundação Joaquim Nabuco, a proposta de individualizar e identificar os artistas populares nas áreas de concentração oleira – Caruaru, Tracunhaém, Canhotinho e Goiana.

## O Movimento folclórico brasileiro e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Mas quando houve a Semana de Arte Moderna, quando o Modernismo foi uma afirmação no Brasil, eu me convenci que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra. Cada um de nós, note bem, todos os do grupo, se dedicaram a uma atividade que tivesse relação íntima com o país. Essa atividade pra mim foi a música. E eu comecei a estudar a música brasileira. (Depoimento de Renato Almeida, em 1969, MIS)

O módulo Movimento folclórico brasileiro apresenta um estilo de atuação em que um grupo de estudiosos então se lançava com uma agenda de reivindicações em que figuravam a formação de quadros especializados com orientação científica para empreender a coleta de expressões das culturas populares, a defesa da inserção do campo de estudos do folclore como disciplina autônoma nas universidades e a criação, em nível

nacional, de uma agência que pudesse implementar ações de proteção ao folclore brasileiro (1997).



Renato Almeida na exposição Artes e Técnicas Populares, do Congresso Internacional de Folclore, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1954. Acervo CNFCP

A originalidade desse movimento, como assinala Vilhena (1997), consiste em congrega intelectuais para definir a identidade nacional que consideravam ainda frágil, em processo de consolidação e adaptação, sob a ameaça incoercível da modernização e do progresso num país de formação recente. Com esse propósito, com um estilo peculiar e em tom de urgência, a Comissão Nacional, sediada no Rio de Janeiro, mobilizava a rede que reunia colaboradores em diversas regiões, convocada para sair em campo documentando, pesquisando, procurando os meios de proteger as expressões que pudessem testemunhar a mescla das contribuições do português, do índio e do negro na identidade da nação.

Nessa intensa mobilização – uma “estratégia do rumor”, nos termos de Renato Almeida –, vigoraram os congressos, semanas e encontros, rituais coletivos de forte apelo popular que reuniam estudiosos, professores, artistas e intelectuais para debates doutrinários, apresentação de estudos



e contemplação de exposições e apresentações artísticas. Cada um desses encontros exigia de seus organizadores o esforço redobrado para reunir uma série de expressões que pudessem evocar o “povo” (In Vilhena, 1997).



Exposição Artes e Técnicas Populares, no Congresso Internacional de Folclore, Parque Ibirapuera, São Paulo, 1954. Acervo CNFCP  
Da esquerda para a direita: Francisco Manuel Brandão, Oswald de Andrade Filho, Antonio Jorge Dias, Cecília Meireles, Oneyda Alvarenga e Renato Almeida

O interesse principal dos estudos, que era a poesia no período dominado por Silvio Romero, mudou com Mário de Andrade e seus colaboradores para a música. Com a Comissão Nacional de Folclore a ênfase se transferiu para os folguedos populares. (Edison Carneiro, In A evolução dos estudos do folclore no Brasil)



Apresentação de reisado de Alagoas, no Congresso Internacional de Folclore, Ibirapuera, São Paulo, 1954. Coleção Rossini Tavares de Lima



Fandango, no Congresso Internacional de Folclore, Ibirapuera, São Paulo, 1954. Coleção Rossini Tavares de Lima



Tambor de crioula, Maranhão [195-]. Foto Marcel Gautherot. Acervo CNFCP

É possível perceber que a constituição de museus, a organização de congressos, montagem de exposições e o estabelecimento de convênios para a realização de pesquisas aos poucos iam desenhando uma espécie de cartografia, fazendo, assim, com que festas, músicas e folguedos passassem também a ser objeto de contemplação.

Sobretudo as exposições, ao exibirem objetos numa programação em que compareciam também brincantes de folguedos populares, funcionavam como marcos simbólicos bastante reveladores da revisão que o Movimento folclórico brasileiro fazia das tradições dos estudos de folclore europeia e americana, que privilegiavam as tradições orais, uma vertente que, no Brasil, deu destaque a pesquisadores como Amadeu Amaral e Sílvio Romero.

Expressões como os folguedos mereceram especial atenção porque pareciam aos estudiosos momentos privilegiados em que a vida popular se desvelaria em toda sua plenitude – coletiva, comunitária, dotada de vitalidade, imersa em intensas trocas culturais entre grupos sociais diversos, e, sobretudo, fluida, no dinamismo de um país de formação recente em que tudo se mistura, aparando e acomodando as particularidades das diferentes tradições que o constituem.

Um aspecto do problema que, dadas as condições especiais do Brasil, não se poderá subestimar, sob pena de pôr em perigo todo o esforço, é o desenvolvimento do espírito associativo. Aliás, este é uma necessidade nacional, que se reveste de mesma importância para todos os ramos de atividade, mas que, no campo do folclore pode fixar e dar unidade a grupos tantas vezes heterogêneos, fugazes, ocasionais e, portanto, contribuir para a permanência, o florescimento e a perpetuação dos folguedos populares. A cooperação entre os brincantes, fomentada através de associações civis, propiciará o treinamento dos jovens, aprimorará a perícia dos mestres e dos entendidos, formará quadros administrativos e, afinal, criará uma base econômica estável para o folguedo. Eleições de rainha, feijoadas, sortes, etc., – e trazer dinheiro para os cofres da sociedade. (Edison Carneiro, comunicação para a CNFL. IBCEC/CNFL/Doc 312, de 2.05.1955; doc 312/5)

A constituição da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, representou a concretização parcial dos objetivos dos folcloristas, na medida em que ela vinha ao encontro de um dos objetivos previstos na Carta do Folclore Brasileiro, divulgada em 1951, criando “um organismo de caráter nacional que se destina à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares”.

Com quadro exíguo e recursos bem escassos, as primeiras iniciativas demonstram a relevância das missões de pesquisa de 1959 a 1960, como a de Januária, em Minas Gerais (Missão Joaquim Ribeiro), do litoral norte de São Paulo (Missão Rossini Tavares), e da Baixada santista (Conservatório de Música de Santos), cujos resultados foram editados na Coleção Folclore Brasileiro.



Marimba e tambor,  
São Sebastião, SP.  
Missão Rossini Tavares,  
1959-1960, Campanha  
de Defesa do Folclore  
Brasileiro. Acervo CNFCP



Congada, São Sebastião, SP.  
Missão Rossini Tavares  
de Lima, 1959-1960.  
Campanha de Defesa  
do Folclore Brasileiro.  
Acervo CNFCP

O propósito das viagens de levantamento a Januária, de acordo com Joaquim Ribeiro (1970:17), era identificar “a vida popular em seus variados aspectos (...)”. Ele organizou seus registros em uma coleção cujas fronteiras distinguem a vida material e a espiritual, apresentando ao leitor a diversidade cultural da região. De sua pesquisa, que resultou no colecionamento também do fazer musical, destacam-se registros fotográficos da cerâmica, descrita de forma sucinta pelo autor, que identificou, na localidade de Candéal, “as ceramistas que abastecem o mercado com a sua ‘poterie’ típica e original”, cabendo aos homens a feitura de telhas.



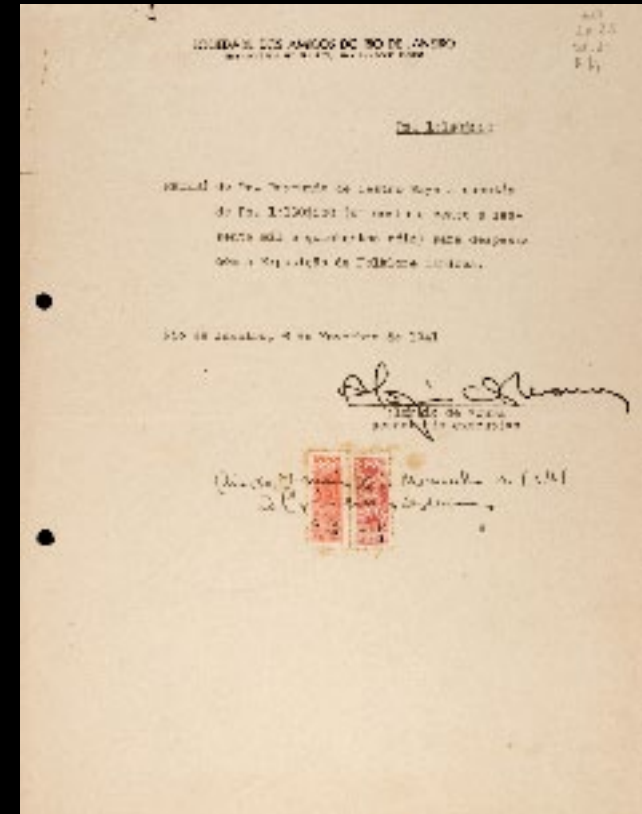
Cerâmica de Candéal, Januária, MG. Missão Joaquim Ribeiro, 1959-1960.  
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Acervo CNFCP



Terno dos Temerosos, Januária, MG. Missão Joaquim Ribeiro, 1950-1960.  
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Acervo CNFCP

A Campanha instituiu, em 1959, o Concurso Sílvio Romero de Monografias sobre folclore e cultura popular, bem como foi responsável pela edição da Revista Brasileira de Folclore (publicada no período de 1961 a 1976). Embora a criação de um museu sediado no Rio de Janeiro constasse da plataforma, o projeto fora adiado em razão da quantidade de recursos humanos e financeiros que exigia, sendo, então, criado apenas em 1968, em convênio com o Museu Histórico Nacional. Em sintonia com seu projeto articulador em nível nacional, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em seu plano de ação, deu prioridade ao estímulo, à exibição e à criação de museus nas capitais dos estados.

Incluimos neste mesmo módulo, apenas a título de ilustração, informações escassas sobre a Primeira Exposição de Folclore, inaugurada em 8 de setembro de 1941, na sede da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro. Ao final do evento, no dia 16 de outubro, Joaquim Ribeiro entregava ao presidente da república Getúlio Vargas “um memorial com o histórico da Comissão de Pesquisas Folclóricas e a doação de material da 1ª Exposição de Folclore no Brasil e o pedido de criação de um Museu do Povo” (Lira, 1953:68; Aragão, 2006).



Acervo Museu Castro Maya/lphan

“Esse museu de grande alcance sociológico viria concorrer de forma mais positiva para o estudo da formação do povo brasileiro”, defendia Joaquim Ribeiro (In Lira, 1953:69). Esse evento revela que a idéia de participar de comissões, entidades estruturalmente flexíveis, dotadas de rarefeitos recursos, não era inteiramente uma novidade, tampouco parece ter surpreendido Renato Almeida, em 1946.

Junto com Mario de Andrade, Joaquim Ribeiro – quem sugeriu a realização do evento –, Mariza Lira e Luiz Heitor Correa de Azevedo integravam a Comissão de Pesquisas Populares, criada, em 1940, como um núcleo da Sociedade de Amigos do Distrito Federal, então presidida por Raymundo Ottoni Castro Maya (1894-1968) – quem reuniu coleção significativa de notáveis ceramistas de Caruaru, notadamente de Mestre Vitalino, em 1950.

Castro Maya financiou as expedições de coleta de material para exibição. Mário de Andrade, então no Rio de Janeiro, foi o primeiro presidente da Comissão até o seu retorno, em 1941, para São Paulo, mas permaneceu tempo suficiente para apoiar a sugestão de Joaquim Ribeiro para iniciar as atividades.

“Mario de Andrade (...) – orientou nossos trabalhos, presidindo-os e dando organização à nossa Comissão”, destacou Mariza Lira (1953:07). A iniciativa contou com a colaboração de Renato Almeida, que apresentou uma conferência sobre o samba carioca, entre outros. Ainda de acordo com Lira, no encerramento compareceram “convidados de honra”, como “o antropologista norte-americano prof. Melville Herskovitz” e Artur Ramos. Luiz Heitor Correa de Azevedo, em entrevista ao jornal O Globo, em 12 de junho de 1941, afirmou:

Estamostrabalhandoativamentena coletadematerialparaessa Exposiçãoquecompreenderáobjetosdetodosos gêneros, desde instrumentos detrabalho até velhas máscaras de carnaval, literatura de cordel, discos de música popular especialmente gravados, indumentárias de algumas profissões, trabalhos domésticos, etc. (In Lira, 1953).



Mario de Andrade (foto dedicada a Renato Almeida). Acervo CNFCP

Em seu discurso no dia de inauguração, Joaquim Ribeiro assinala, ainda, a “objeção” ao evento, segundo ele, “sem fundamento doutrinário” (op. cit., p. 26):

Exposição de folclore carioca? Porventura existiu folclore carioca? Há folclore nas grandes cidades como o Rio? Os céticos, ofuscados pela riqueza folclórica dos sertões, não acreditam que, nas grandes cidades, também existem tradições populares. (p. 26-7).

E argumenta, afirmando que os

homens migram levando consigo suas tradições, os seusanseios, assuas superstições (...); a cidade provoca o sincretismo das tradições (...). Enquanto nas regiões rurais, a tradição estende e mantém separada e isolada a entresi, nos centros urbanos, as fusões, as trocas, as interferências, enfim, o sincretismo prevalece com a máxima nitidez. (p. 27).

Não dispomos de dados da criação da Comissão de Pesquisas Populares, na Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro. No acervo do Museu Castro Maya, em uma carta de 5 de maio de 1941, que seria assinada, entre outros, por Joaquim Ribeiro, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa, é explícito o propósito de consolidar a Comissão: “(...) o projeto de exposição será o núcleo do Museu de Folclore Carioca, o qual deverá dar o caráter permanente a esta Comissão de Pesquisas Populares” (ACM/SARJ/P.66 doc 12).

Outra carta, esta assinada por Joaquim Ribeiro, de 4 de maio de 1941 (ACM/SARJ/P.66/doc 10), foi endereçada ao chefe de polícia do Distrito Federal solicitando “material apreendido” das “falsas religiões” para a exposição a ser realizada, assinalando o intuito de futuramente incorporar esses objetos em um “museu etnográfico”; há, ainda, a relação de gastos com as viagens para a coleta.

É interessante perceber que a Comissão de Pesquisas Populares, por sinal, de vida brevíssima, coincide com a estada de Mario de Andrade, então afastado, com o advento do Estado Novo, de suas atividades no Departamento de Cultura de São Paulo. Ela também articula a rede de relações que mais adiante se encontraria quando da constituição da Comissão Nacional de Folclore. Vale ressaltar que as perguntas suscitadas à época pela exibição não deixam de revelar o quanto a iniciativa deixou de cumprir à risca a ortodoxia doutrinária em relação aos estudos de folclore, além de reacender o dilema recorrente de definir a imprecisa e movediça categoria “povo”. É nesse sentido que Joaquim Ribeiro ouve a voz dos “céticos ofuscados pela riqueza folclórica dos sertões”.

## Patrimônio intangível

Neste módulo, a intenção é apresentar, em linhas gerais, um dos pontos fundamentais que marcaram a recente ampliação da categoria patrimônio, focalizando os “bens” culturais que se constituíram como patrimônio imaterial a partir de projeto desenvolvido pelo CNFCP. Para apresentar o tema, citamos um trecho retirado de um relatório de atividades assinado por Edison Carneiro, da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em contraste com as palavras de Aloísio Magalhães.

A industrialização do país vai relegando ao plano secundário e levando ao desaparecimento modos de fazer produtos artesanais (...). Há verdadeiros tesouros de artes e técnicas populares que é preciso recolher, preservar e sobretudo mostrar às populações das diversas regiões do país. A unidade do país solidifica-se também no conhecimento das próprias coisas, dos produtos rústicos do engenho humano, da herança artesanal que nos legaram as gerações passadas. (Edison Carneiro, In Plano de Aplicação de Recursos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962)

O prognóstico pessimista de Edison Carneiro expresso na alusão ao “desaparecimento de modos de fazer e produtos artesanais” malograra, e, na década de 1970, num cenário em que se intensificavam os debates acerca dos limites da categoria patrimônio, os quais se prolongaram até o final do século e permanecem na atualidade, Aloísio Magalhães (1927-1982), que instituiu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975 e presidiu, de 1979 a 1982, o então Sphan, destacava a “vasta gama de bens” ainda disseminados pelo país:

(...) existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade (1997:54).

Para Edison Carneiro, a prioridade consistia sobretudo em coletar e exibir produtos “rústicos do engenho humano” em defesa da solidez da “unidade do país”. Para Aloísio Magalhães, era preciso considerar “as raízes vivas da identidade nacional”, dado que “(...) aqui coexistiam tanto o mundo avançado da tecnologia quanto o mundo das tradições populares, do fazer artesanal” (In Fonseca, 2000:65).

O antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996) assinala que a narrativa de Aloísio Magalhães “mais parece a de um moderno antropólogo social ou cultural, cuja autoridade está baseada numa teoria da cultura e da sociedade (...)” – em seu projeto de ação ressalta o presente, os “bens” culturais “(...) no contexto de vida da população”, a necessidade de “contato direto entre os profissionais de patrimônio e as populações locais”, “a diversidade cultural” no contexto de “uma cultura brasileira que é integrada” (p. 52).

O passado, salienta Gonçalves (p. 52), é entendido como um potencial para a constituição de acervos, de banco de dados que pudessem reter, documentar conhecimentos tradicionais ameaçados por um mundo que, em princípio, tenderia para a homogeneização.

No argumento de Carneiro, sobressai o termo “tesouros”, do qual, entre outras acepções, o dicionário Houaiss ressalta o sentido de guarda de riqueza, “coleção de objetos preciosos”, “conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida; patrimônio”. Por sua vez, dentre as várias acepções, o termo “bem”, reivindicado por Aloísio Magalhães, remete “àquilo que enseja as condições ideais ao equilíbrio, à manutenção, ao aprimoramento e ao progresso de uma pessoa ou de um empreendimento ou de uma coletividade; soma de bens integrados ao patrimônio”.

O sentido de guardar pode aparecer em destaque em Edison, mas em Aloísio ressoa, como bem analisou Gonçalves, a idéia de “empreendimento humano” e “patrimônio”. Nessa perspectiva, o Brasil pode se projetar e se distinguir no cenário internacional a partir de suas particularidades, dos saberes mantidos por sucessivas gerações, ameaçados de erosão pela imitação de modelos importados do exterior. A singularidade, as tecnologias tradicionais ainda vivas em certas regiões do país, como a tecelagem do Triângulo Mineiro, passa a ser foco de estudo etnográfico, com ênfase no

saber como potencial de transformação das condições de vida. Somado a isso, Aloísio Magalhães defendia a idéia de que

“(...) a própria comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio” (In “Bem cultural é fator de desenvolvimento”, Iphan, 4 jan/fev 1980).



Marliete. Alto do Moura, Caruaru, PE, 2007. Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP



Isabel Mendes Cunha, Mestre Isabel. Santana do Araçuaí, MG, 2002.  
Foto: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP



Expedito Sobreira Ribeiro, Mestre Ribeiro, esculpindo "Arcanjo da Natureza". Viçosa, MG, 2000.  
Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP



É interessante perceber afinidades entre as propostas de Aloísio Magalhães e o projeto institucional que marca a gestão da antropóloga, poeta e crítica de arte Lélia Coelho Frota, que assumiu a direção do então Instituto Nacional de Folclore, em 1982. Diferentemente dos folcloristas que atuavam num momento de fluidez nas fronteiras entre folclore e ciências sociais, o ingresso de Frota ocorre num momento de institucionalização das disciplinas acadêmicas, o que configura a formação de equipe, a partir de então, integrada majoritariamente por antropólogos. Nesse contexto, é criada a Sala do Artista Popular, programa que não pretendia se restringir à contemplação e à venda de objetos vindos das diversas regiões do país. Seu fundamento tem sido, ao longo dos anos, identificar, pesquisar, analisar e mostrar ao público os contextos em que são produzidos esses objetos, os saberes investidos em sua confecção e seus circuitos de difusão, com ênfase nos protagonistas desse processo – indivíduos, grupos e coletividades, seus contextos de vida e visão de mundo. O fazer musical, a arte das festas e das brincadeiras populares, os objetos de uso cotidiano e ritual, o repertório da arte num país tão diverso.

A presença dos artistas na abertura de sua mostra, a edição de catálogo sobre seu trabalho, a possibilidade de arbitrar sobre o valor dos objetos que produzem e a perspectiva de abertura de novos nichos de mercado a partir de um centro urbano como o Rio de Janeiro são pilares dessa proposta que visa sobretudo à difusão das artes populares e do artesanato e à criação de condições de sobrevivência para esses mestres e seus saberes. A SAP representa, ainda, importante fonte de aquisição de acervo para o Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) e para a Biblioteca Amadeu Amaral (BAA).

Data da mesma década a idealização do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais, também vigente nos dias atuais. Implantado em 1998, o PACA vem aprofundar a proposta de valorização dos indivíduos produtores de cultura, por meio de ações que possibilitam a continuidade da atividade artesanal em seu contexto de produção. A partir de diagnóstico e diálogo com os artesãos, são definidas as ações e investimentos a serem implementados, tendo em vista as especificidades locais e os significados da atividade artesanal nos diferentes contextos de sua produção e circulação.

Uma nova política no campo das culturas populares se constituiu no ano 2000, com o decreto 3.551, que criou a figura jurídica do patrimônio imaterial

– Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o qual institucionalizava o que estava previsto no Artigo 216 da Constituição de 1988, que estabelece a ampliação da categoria patrimônio.

Em geral, torna-se complexo fixar um ponto matriz a partir de qual se corporifica o novo cenário em que emerge a figura jurídica do patrimônio imaterial vista como uma concepção mais ampla, inclusiva, que focaliza, sobretudo, os processos e significados investidos nas práticas sociais e simbólicas que recobrem todo o universo da existência humana – a devoção, os lugares, os saberes, os objetos e significados investidos na alimentação, o fazer musical, dentre tantas outras.

No Brasil, as figuras e iniciativas mais destacadas em artigos são o anteprojetado de Mário de Andrade e as práticas institucionais de Aloísio Magalhães – vista por este último como o resgate do anteprojetado idealizado pelo polivalente modernista autor de Macunaíma.

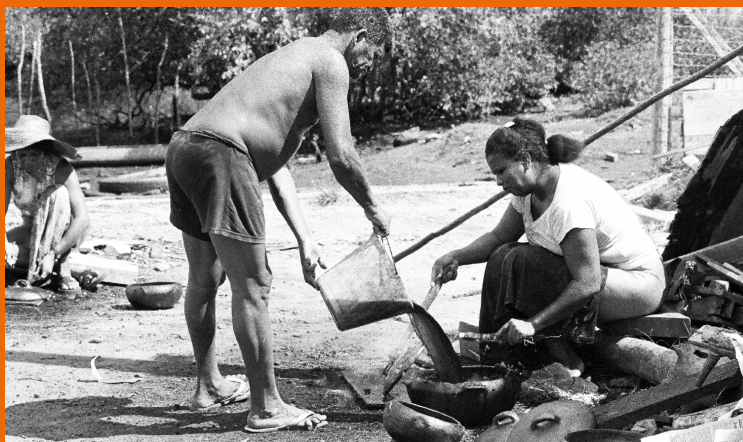
De fato, figuras e contextos isolados não podem explicar essa mudança. Mobilizações concretas, como a reivindicação de países como a Bolívia junto à Unesco, em 1983, pela inclusão de expressões até então esquecidas ou não contempladas no que se tinha como patrimônio, antes circunscrito ao “artístico” e ao “histórico” exclusivamente; no plano nacional, temos o cenário



Marinete no Galão das Paneleiras, Bairro de Goiabeiras, Vitória, ES, 1996.  
Foto Décio Daniel. Acervo CNFCP



Panelas na “cama” – queima a céu aberto. Goiabeiras, Vitória, ES. Acervo Iphan



Dulcinéia “açoitando” a panela depois da queima. Goiabeiras, Vitória, ES, 1996.  
Foto Décio Daniel. Acervo CNFCP

de abertura política, com a pressão dos ditos “movimentos sociais”, sem falar na internacionalização econômica que parece reacender a “retórica da perda” – categoria que Gonçalves (1996) utiliza para analisar as narrativas que constituem o patrimônio –, refletindo o temor que saberes tradicionais desaparecessem.

Nesse novo contexto, o foco é a diversidade e a identidade num sentido plural, com prioridade para a documentação exaustiva de processos de saber singulares, bem como para as iniciativas que os protejam de se perderem diante de pressões de toda ordem.

Num contexto de experiências tão diversas que procuram corresponder à realidade de cada um dos países que abraçaram a causa da ampliação da figura jurídica do patrimônio, é possível afirmar, como assinala a antropóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett, que se até então vigorou a coleta, a guarda e a exibição de objetos em instituições museológicas como símbolos que pudessem tecer narrativas para representar povos e culturas distantes, com o advento do patrimônio imaterial, o fulcro passa a ser o(s) portador(es) de conhecimentos tradicionais, conforme advoga a Unesco. São os “sistemas de vida como um todo”, “sistemas vivos”, “processos sociais”, ainda conforme Kirshenblatt-Gimblett (2004).

O decreto 3.551, de agosto de 2000, instituiu a figura jurídica do registro de referência cultural como patrimônio imaterial, que prevê, em sua elaboração, o diálogo com os detentores de saberes-fazer, um plano de salvaguarda cujo propósito, em princípio, é proporcionar os meios necessários para que grupos, indivíduos, coletividades possam obter os meios materiais e simbólicos, desde que assim o desejem, para sua reprodução.

A concepção subjacente a esse novo instrumento de política do Estado é alicerçada na concepção antropológica relativista da cultura. O fulcro deixa de ser então aquela totalidade, o povo, esse Outro – cerne da identidade nacional que os modernistas constituíam enquanto atuavam para a criação de um organismo em nível nacional para a defesa das tradições populares. A concepção que vigora com a constituição de patrimônio imaterial é a de múltiplas identidades que se constituem num país de contrastes, de modos de viver e fazer tão diversos que se mantêm e se transformam por sucessivas gerações.



Apresentação do grupo Jongo de Pinheiral,  
no 9º Encontro de jongueiros, na Fundação Progresso, RJ, 2004.  
Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP

Com base na experiência sedimentada desde sua criação como Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, o CNFCP acompanhou os desdobramentos teóricos e metodológicos das disciplinas que se dedicam ao tema – notadamente a antropologia, e, a partir de 2002, com o novo instrumento do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, elaborou o projeto Celebrações e saberes das culturas populares, no qual foram realizados os inventários da farinha de mandioca e do tacacá; cerâmica do Candeal (MG) e Rio Real (BA); artesanato de cuias do Baixo Amazonas; “modo de fazer viola de 10 cordas no Alto e Médio São Francisco” (MG); bumba-meu-boi do Maranhão.

Os inventários do “ofício da baiana de acarajé”, em Salvador, o “modo de fazer viola-de-cocho” em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, e o jongo no Sudeste foram registrados pelo Iphan como Patrimônio Cultural do Brasil.

É possível afirmar que se na atualidade revivemos, sob outro ponto de vista, a voga dos estudos das culturas populares, para isso, certamente deve ter colaborado a recente criação do instrumento jurídico de patrimônio imaterial.

No contexto atual, as ações empreendidas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro parecem ainda fazer eco de um longínquo passado. Repisamos no solo cujas marcas foram deixadas pelas gerações que nos antecederam. O antropólogo Roque de Barros Laraia (2004:14) menciona a reação de alguns de seus pares antropólogos quando instituído o registro de patrimônio imaterial, que argumentaram ser o que vinham fazendo há muito tempo. Além disso, destaca que, antes deles, “essa espécie de registro já era feita por eminentes folcloristas”.

Com boa vontade, com espírito de missão, reinventaram um lugar para as expressões que viam com nostalgia, com temor de que pudessem se apagar inteiramente, como fontes, matrizes para uma arte e uma cultura nacional. De fato, ao longo de sua trajetória, a instituição já havia acumulado um lastro que, em parte, sintonizava com o espírito dessa visão mais ampla de patrimônio.

Se, como é possível perceber no período do Movimento folclórico brasileiro, as exposições reuniam expressões que davam uma visão geral de



Inácio Souza Brandão, seu Inacinho, cururueiro e mestre na confecção da viola-de-cocho. Ladário, MS. Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP

“folclore”, conciliando a identidade nacional a partir do conjunto de suas expressões regionais, sobretudo a partir dos anos 80 o então Instituto Nacional do Folclore, hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, privilegiava os “portadores do saber-fazer” – um grupo de indivíduos, um artista individual ou uma coletividade, numa versão diversa e plural das culturas populares do país.

Menos do que engrandecer os feitos do passado, fazer, enfim, dos acervos uma referência temporal que possa demarcar o conjunto de realizações para a contemplação dos visitantes, esta exposição pode ser vista como uma pequena mostra, a exibição de fragmentos de um projeto intelectual que exigiu de todos os que nele se engajaram um esforço considerável para criar um espaço para a guarda de coleções, de formação de biblioteca e de espaço para exposição, que até então eram exclusivos da norma culta, do excepcional, do artístico. Ela pretende revelar também que a atividade de pesquisa e exibição é marcada pela mudança, em sintonia com os desdobramentos teóricos e metodológicos de disciplinas que orientaram ao longo do tempo o projeto institucional.

A fala que encerra este catálogo é um trecho da entrevista de Renato Almeida para o Museu da Imagem e do Som, em 1969. Quando lhe perguntaram a respeito da reedição do compêndio História da música brasileira, o modernista consegue nos dar a dimensão do quanto se faziam folcloristas à medida que constituíam o folclore como campo de estudos e como um conjunto de símbolos de identidade nacional; ele via diante de si um campo que se alargava e exigia novas pesquisas. A menção ao grande fenômeno do folclore urbano revela a originalidade do projeto dos folcloristas, que procuravam dar conta de um país de formação recente, como salientou Vilhena (1997).

De certa forma, talvez confira a Almeida um matiz que difere da versão corrente de ver os folcloristas como personagens nostálgicos, apegados a um passado remoto como refúgio, pois o campo de investigação dos estudos de folclore lhe parecia, então, em mudança, algo fugidivo, dinâmico, inesgotável, que não podia ser congelado no tempo e nem no espaço:

A grande dificuldade eu vou lhe dizer qual é. A parte de história da música é fácil. É apenas uma atualização. Difícil, é a parte de música folclórica, de



Exposição Carnaval em branco (RJ). Sala do Artista Popular, 2008  
Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP

música popular, sobretudo música popular. O que nós mudamos, o que nós aprendemos. Eu escrevi aquilo em 1942, nós éramos principiantes, as idéias ainda estavam muito vagas. Nós não sabíamos bem, nem o que era folclore, essa é que é a verdade. De modo, que hoje em que a coisa se alarga muito, em que já se projeta o grande fenômeno do folclore urbano, com tudo isso. É preciso fazer uma coisa atual, trabalhar um pouco.

# Bibliografia

ALMEIDA, Renato. O samba carioca (conferência). In: LIRA, Mariza (Org.). 1ª Exposição de Folclore no Brasil: achegas para a história do folclore no Brasil. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo (Orgs.). Cerâmica popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

ANDRADE, Mário. O turista aprendiz. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Luis Heitor Correa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Uma exposição de folclore carioca. In: LIRA, Mariza (org). 1ª Exposição de Folclore no Brasil: achegas para a história do folclore no Brasil. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953. Entrevista ao jornal O Globo de 12 de junho de 1941.

BECKER, Howard. Art worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BYINGTON, Silvia. Pentimentos modernistas: as cores do Brasil na correspondência entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura et al. Estudos do folclore no Brasil. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1988, Rio de Janeiro. Seminário folclore e cultura popular: várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. (Encontros e estudos; 1).

CARNEIRO, Edison. Carta do samba. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962. [A carta é o resultado do 1º Congresso Nacional do Samba, realizado no Rio de Janeiro, em 1962.]

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 23, 1994.

DIAS, Carla da Costa. De sertaneja a folclórica: a trajetória da coleção regional do Museu Nacional. Tese (Doutorado) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

FREYRE, Gilberto (Org.). Livro do Nordeste. Recife: Arquivo Público, 1979. Edição facsimilada de 1925.

\_\_\_\_\_. Manifesto Regionalista. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1976.

FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

\_\_\_\_\_. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; Brasília: IPHAN. 1996.

\_\_\_\_\_. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007. (Museu, memória e cidadania)

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Bárbara. Objects of ethnography. In: KARP, I. Lavine (Ed.). Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.

\_\_\_\_\_. Intangible heritage as metacultural production. Museum International. Oxford: Blackwell, v. 56, n. 1-2, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. et al. (Orgs.) Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: UnB, ICS, 2004.

LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Claudia Marcia. O museu de folclore e as artes populares. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 28, 1999. Número temático: Arte e Cultura Popular. Organizado por Elizabeth Travassos.

LIRA, Mariza (Org.). 1ª Exposição de Folclore no Brasil: achegas para a história do folclore no Brasil. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

LONDRES, Cecília. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C. et al. (Org.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: UnB, ICS, 2004.

MAGALHÃES, Aloisio. E Triunfo? a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Roberto Marinho, 1997.

MASCELANI, Ângela. Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal: um olhar antropológico. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, formas e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In: \_\_\_\_\_. Sociologia e antropologia. Introdução de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: EPU, 1974. v. 2.

MEIRELES, Cecília. Artes populares. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965. (Artes plásticas no Brasil. Dirigida por Rodrigo M. F. de Andrade).

PEIRANO, Marisa G. S. As ciências sociais e os estudos de folclore. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1988, Rio de Janeiro. Seminário folclore e cultura popular: várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. (Encontros e estudos; 1).

RIBEIRO, Joaquim. Discurso de abertura. In: LIRA, Mariza (Org.). 1ª Exposição de Folclore no Brasil: achegas para a história do folclore no Brasil. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953.

\_\_\_\_\_. Folclore de Januária. Pesquisa de campo coordenada por Joaquim Ribeiro. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970. (Folclore Brasileiro)

RIBEIRO, René. Vitalino: um ceramista popular do Nordeste. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, [195-].

SAIA, Luis. Escultura popular brasileira. São Paulo: Gaveta, 1944.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. (Encontro e estudos; 6).

SANT'ANNA, Márcia. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio imaterial. In: FALCÃO, Andréa (Org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. (Encontros e estudos; 6).

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Béla Bartók e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Funarte: J. Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Introdução. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 28, 1999. Número temático: Arte e Cultura Popular. Organizado por Elizabeth Travassos.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: J. Zahar: UFRJ, 1995.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 28, 1999. Número temático: Arte e Cultura Popular. Organizado por Elizabeth Travassos.

\_\_\_\_\_. Vitalino como categoria cultural: um estudo antropológico sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.



Procissão do Círio de Nazaré. Belém, PA, 2004.  
Foto Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP





## Apoio institucional



## Realização

