

O popular em registro: universidades, museus e imagens em jogos de patrimonialização no Nordeste

 /tempoeargumento

 @tempoeargumento

 @tempoeargumento

 **Antonio Gilberto Ramos Nogueira**

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza, CE – BRASIL

lattes.cnpq.br/1756916213653812

antonioantonio@uol.com.br

 orcid.org/0000-0001-8426-3534

 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180316422024e0103>

Recebido: 31/12/2023

Aprovado: 08/08/2024

Editores Responsáveis (Convidados):

Janice Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina

orcid.org/0000-0002-1791-3688

Luís Alegria Licuime

Universidad de Valparaíso

orcid.org/0000-0002-4584-9249



O popular em registro: universidades, museus e imagens em jogos de patrimonialização no Nordeste

Resumo

Em meio a jogos de patrimonialização, o objetivo deste artigo é pontuar alguns movimentos de registro e estudos da arte e da cultura populares do Nordeste, nos anos de 1960, com enfoque no papel das universidades. Após tomarmos como objeto de análise a construção dos sentidos do popular no Movimento Folclórico Brasileiro-MFB, analisamos a mobilização do conceito de cultura popular presente nas experiências do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará-MAUC, na criação do Museu de Arte Popular da Universidade Federal da Bahia-MAP e no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB da Universidade de São Paulo-USP. No estudo, situamos o jogo com imagens do popular que fazem via, respectivamente, a formação da Coleção de Arte Popular, a montagem de exposições do Nordeste e o registro audiovisual pelo cinema documentário.

Palavras-chave: popular; universidade; patrimonialização; Nordeste - Brasil.

The popular on record: universities, museums, and images in heritage games in the Brazilian Northeast

Abstract

Amid heritage games, the aim of this piece is to highlight some registration movements and studies on popular art and culture of the Brazilian Northeast during the 1960s, stressing the role of universities. After taking as object of analysis the construction of the meanings of popular in the Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), we investigated the mobilization of the concept of popular culture present in the experiences of the Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), in the creation of the Museu de Arte Popular da Universidade Federal da Bahia (MAP) and in the Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). In the study, we situate the heritage games by examining the images of the popular they create, respectively, through the formation of the Coleção de Arte Popular, the assembly of exhibitions with the Brazilian Northeast as subject, and the audiovisual recording through documentary cinema.

Keywords: popular; university; heritage; Brazilian Northeast.

Introdução

Declaradas patrimônio cultural imaterial brasileiro, a literatura de cordel e a arte da xilogravura, bem que confere ao folheto uma identidade visual, foram inscritas no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, em sessão do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional-IPHAN, em

19 de setembro de 2018. Após longo e demorado ritual – primado pelo princípio constitucional de que um bem considerado patrimônio cultural brasileiro deve contribuir para a memória, a identidade e a ação da sociedade –, o relatório reconheceu a literatura de cordel como “a arte da palavra poética” que, no entendimento de seu relator, o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes (2019, p. 226), tem funcionado como um “extraordinário tradutor de mundos outros.”

Desses mundos, “o cordel catalisa fortissimamente funções de referência a um Nordeste em que amplas camadas populares encontram matéria-prima para definir seu lugar no mundo, isto é, no espaço e no tempo, seres históricos que são” (Menezes, 2019, p. 240). Um Nordeste imaginado, expresso pela função catalizadora do cordel em atualizar/mediar práticas de memória e de identidade. Também aqui a linguagem da xilogravura, historicamente vinculada ao cordel, potencializou a visualidade da palavra revelando mais uma expressão da capacidade nordestina de imaginar e estar no mundo (Menezes, 2019, p. 237). Essa ideia de referência cultural que a literatura de cordel carrega em sua dimensão expressiva, estética, histórica e identitária, segundo Menezes, pode ser percebida ainda na fala do jornalista e idealizador da Academia Brasileira de Cordel–ABC, Vidal Santos, em matéria do jornal *O Povo*, de 19 de março de 1980: “A literatura de cordel é a expressão mais viva da cultura popular por isso mesmo deve estar presente em tudo que emana do povo, não podendo, portanto, ficar distante do artesanato, forma de arte que também comporta e reafirma o domínio popular em tudo que é belo” (Santos, 1980, p. 8).

É, pois, o universo da arte e da cultura popular, forma de expressão na qual a literatura de cordel comporta e sintetiza o “domínio do popular em tudo que é belo” que interessa. Um patrimônio cultural povoado de pessoas e saberes relacionados a práticas de memória e de identidade que foi ganhando sentidos diversos através das diferentes modalidades de ações de registro documental do popular. O processo resulta de muitas demandas sociais do tempo presente. Em seus trabalhos, as pessoas interessadas e envolvidas neste reconhecimento apropriaram-se de mudanças conceituais e institucionais ao longo do tempo para justificar suas reivindicações. O estudo das disputas de visões que faremos aqui

é uma forma, portanto, de contribuir com o debate sobre esse processo histórico em cena.

Se o registro do cordel e da xilogravura evidencia o encontro entre a cultura popular e o patrimônio, momento que teve início na década de 1980, quando, sob a orientação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura–UNESCO, se instaurou a patrimonialização das diferenças, valorizando sobremaneira as culturas populares, o estado da arte do patrimônio imaterial tem apontado para a necessidade de problematizar a própria historicidade dos conceitos, instrumentos e agentes para além dos impactos e desdobramentos no âmbito das políticas de salvaguarda das culturas populares. O extraordinário banco de dados que resultou desse processo de registro, por exemplo, tem evidenciado o legado de uma diversidade de estudos pioneiros no registro documental da cultura popular.

Historicamente, cultura popular e patrimônio compartilham em seus discursos de origens processos e modelos de construção da identidade nacional. No Brasil, sob o signo do folclore, os sentidos do popular percorreram itinerários conceituais e institucionais distintos daqueles dos projetos e objetos do campo do patrimônio cultural, ainda que ambos fizessem parte de um movimento próprio do Ocidente fundado na tríade povo, identidade e nação no início do século XX. Enquanto, no primeiro, o chamado Movimento Folclórico Brasileiro–MFB (1947-1964), e sua rede de intelectuais folcloristas protagonizaram o “projeto” e a “missão” de forjar a identidade nacional por meio do registro e documentação da cultura popular (Vilhena, 1997, p. 27-28), no segundo, a hegemonia dos arquitetos modernistas no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional–SPHAN, criado no Estado Novo (1937-1945), fundamentou a construção da identidade nacional tendo como base a reconstrução do passado colonial e a preservação dos monumentos relacionados à arte nacional. Já o reencontro entre patrimônio e cultura popular veio aí se beneficiar da virada cultural e antropológica na matriz do pensamento preservacionista, principalmente pela adoção do conceito de bem cultural, vinculado às diretrizes do Centro Nacional de Referência Cultural–CNRC (1975-1978), até ser acolhido e reconhecido na

conceituação de patrimônio cultural pela Constituição de 1988 (Nogueira; Ramos Filho, 2020).

Em meio a jogos e itinerários de patrimonialização – dinâmicas que perfazem as disputas e negociações próprias do campo – dado que todo ato de patrimonializar é igualmente um recurso de poder na produção de consensos atravessado pelo tensionamento de saberes a deslocar sentidos e construir narrativas (Nogueira, 2022, p. 182) –, o objetivo deste artigo é pontuar alguns movimentos de registro e estudos da arte e da cultura populares do Nordeste, nos anos de 1960, com enfoque no papel das universidades. Após tomarmos como objeto de análise a construção dos sentidos do popular no MFB, analisamos a mobilização do conceito de cultura popular presente nas experiências do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará–MAUC, na criação do Museu de Arte Popular da Universidade Federal da Bahia–MAP e no Instituto de Estudos Brasileiros–IEB da Universidade de São Paulo–USP. Essas três instituições, vistas como pioneiras nessas iniciativas, auxiliam-nos a observar trânsitos entre distintas escalas espaciais. No estudo, situamos o jogo com imagens do popular que fazem via, respectivamente, a formação da Coleção de Arte Popular, a montagem de exposições do Nordeste e o registro audiovisual pelo cinema documentário.

Para o intento, compartilhamos uma concepção ampliada de imagem que nos permite acessar as camadas de uma dada visualidade do popular que se constrói atravessada por materialidades e suportes diferentes. Sua matriz está entrelaçada “entre o dado visual e as dinâmicas relacionadas ao que nos é permitido ou não ver, ao que somos levados a ver, e a como consideramos a visão ou a falta dela” (Schiavinatto; Meneses, 2020, p. 8). É sempre uma operação conceitual que “inclui representações visuais materiais, discursivas e mentais” (Schiavinatto; Meneses, 2020, p. 8), contribuindo assim para “a percepção do deslocamento e re-enquadramento (diria-se, *reframing*) de imagens enquanto princípio cognitivo e estético da elaboração de visibilidades e construção de significados culturais através da visão” (Schiavinatto; Meneses, 2020, p. 8).

Movimentos de registro do popular: entre o nacional e o regional

A ideia de um MFB construída por Luís Rodolfo Vilhena (1997), delimitada entre os anos de 1947 e 1964, tem como marco a criação da Comissão Nacional do Folclore–CNF – ligada à UNESCO por meio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura–IBECC, via Ministério do Exterior – e suas congêneres estaduais promovidas pelo modernista Renato Almeida e a deposição, pelo Golpe de 1964, de Edson Carneiro, primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro–CDFB. Na voga das pesquisas sobre o campo de estudos de folclore nas duas primeiras décadas do século XXI, o recorte temporal estabelecido por Vilhena vem sendo questionado simultaneamente à constatação de que uma tradição intelectual de estudos de folclore tenha sido praticada fora das universidades.

Estudos de Luana da Silva Oliveira (2019), Ana Teles da Silva (2015), Valério Rosa de Negreiros (2016), Ana Loren Soares (2010), só para ficar nestes exemplos, têm demonstrado de distintas formas que não houve um esmaecimento do MFB com a saída de Edson Carneiro e a instauração da ditadura militar, conforme defendeu Vilhena. O olhar renovado dessa nova historiografia tem sinalizado para uma fase de redimensionamento do campo de estudos de folclore e da atuação dos folcloristas nas décadas de 1970 e 1980. Contribuiu para o redimensionamento do campo de estudos a entrada de outros paradigmas conceituais que passaram a operar o conceito de popular vindos das ciências sociais e da museologia. Nesse rearranjo do campo, folcloristas e suas redes pessoais e políticas estavam inseridos nos “jogos de acomodação” (Motta, 2018, p. 115) que marcaram as investidas doutrinárias do regime militar nos novos domínios da cultura (Nogueira, 2018, 2020).

O MFB foi sendo construído ao longo da trajetória de constituição de uma rede de intelectuais no âmbito da CNF composta por Renato Almeida, Oneyda Alvarenga, Gustavo Barroso, Rossini Tavares de Lima, Manuel Diégues Junior, Artur Ramos, Câmara Cascudo e Edison Carneiro, entre outros, responsáveis pela mobilização da opinião pública acerca do “nacional” e do “popular” e por terem ampliado os debates em torno das fronteiras entre os estudos de folclore e as bases de formação das ciências sociais e humanas brasileiras (Cavalcanti, 2012;

Cavalcanti; Correa, 2018; Silva, 2019; Vilhena, 1997). Segundo Vilhena (1997), a identificação desses intelectuais com o MFB ganha sentido no interior de uma mobilização maior estendida a seminários, cursos, festivais, prêmios, museus e publicações, bem como parcerias com diversas agências e convênios estaduais e municipais, ora relacionando o folclore ao turismo cultural, ora à educação e às comemorações cívicas.

A década de 1950 é considerada, sob um ponto de vista das ações e realizações, um momento áureo na história do MFB. Quando, em 1951, se realizou o I Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro, a rede de folcloristas, capitaneada por Renato Almeida por meio das Comissões Estaduais, já se fazia presente na disseminação do interesse pelo registro, estudo e difusão do folclore.

Nesse contexto, Henriqueta Galeno (filha e herdeira do capital intelectual do folclorista Juvenal Galeno), à frente da Comissão Cearense de Folclore–CCF, promoveu, junto à direção da Casa Juvenal Galeno, o encontro de gerações de folcloristas, a exemplo de Mário Barata, Gastão Justa, Florival Seraine, Cruz Filho, Albano Amora, Eduardo Campos, Figueiredo Filho, Francisco Alves de Andrade, Valdelice Girão, Zélia Viana Camurça, Dalva Estella Nogueira Freire, Cândida Galeno, Suzana Célia Carvalho Langer, dentre outros, que foram se sucedendo num recorte temporal que extrapola esta análise. Sem adentrar nos trabalhos da CCF, pesquisas realizadas por Ana Loren Soares (2014) e Cícera Patrícia Alcântara de Menezes (2019), o importante é destacar o quanto as atividades planejadas estavam em sintonia com as diretrizes da CNF traduzidas na *Carta do Folclore Brasileiro* de 1951.

O documento, para além do esforço de definir de forma alargada o conceito de folclore como “o estudo da vida popular em toda a sua plenitude”, procura delimitar seu campo de investigação como “integrante das ciências antropológicas e culturais”. Neste sentido, os fatos folclóricos são as “maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação”, e definidos pela transmissibilidade que caracteriza uma dada expressão da experiência de vida coletiva, devendo, portanto, estar fora da influência dos círculos eruditos e científicos ou de qualquer orientação religiosa

ou filosófica. Defende a necessidade de se estabelecer um “Plano Nacional de Pesquisas Folclóricas que vise ao levantamento, dentro de bases e princípios científicos, dos motivos folclóricos existentes em todas as regiões do país” (Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 5). Traz, por fim, um forte apelo à “criação de um organismo nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares” (Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 5).

A criação da CDFB, em 5 de fevereiro de 1958 (Decreto-lei nº 43.178), ligada ao Ministério da Educação e Cultura–MEC, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, representou, *grosso modo*, a institucionalização do MFB presente nas diretrizes do documento citado acima. Pela Portaria nº 409, de 14 de julho de 1958, estabeleceu as instruções para a organização e execução da CDFB, a saber:

- a. Preservar e proteger o patrimônio folclórico do país;
- b. Proceder ao levantamento das diversas manifestações folclóricas existentes em todas as regiões do país;
- c. Executar ou contratar a execução, através de entidades públicas ou privadas, dos registros indispensáveis à documentação do Folclore brasileiro;
- d. Promover a publicação e a divulgação de obras folclóricas;
- e. Promover e estimular a organização de bibliotecas, filmotecas, discotecas e museus folclóricos, destinados ao estudo de Folclore brasileiro;
- f. Interceder junto às autoridades estaduais e municipais no sentido de assegurar a existência e a plena realização de folguedos e outras manifestações folclóricas;
- g. Amparar, por meio adequados, a arte e o artesanato populares; (Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 17).

Nesse mesmo ano de 1958, a recém-criada Universidade do Ceará (Universidade Federal do Ceará–UFC a partir de 1965) enviou o pintor maranhense Floriano Teixeira, assessor dos assuntos de arte do Gabinete do Reitor, ao Cariri cearense com o objetivo de coletar material artístico e folclórico direcionados à formação do Museu de Arte da Universidade do Ceará, o MAUC, inaugurado em junho de 1961. Já, em 1959, havia sido instalada a Comissão de Estudos de Folclore–CEF, composta por Artur Eduardo Benevides, Florival Seraine e Eduardo Campos (os dois últimos membros da CCF), fruto de um convênio estabelecido entre a CDFB e a Universidade do Ceará.

Criada em 1955, sob o lema o “Universal pelo Regional”, tal iniciativa, ao mesmo tempo que a inscreve no que estamos chamando de “movimentos de

registro do popular” – sintoma do lugar conferido às culturas populares como um campo de estudos e de atuação em defesa de sua proteção e documentação –, representa igualmente o empreendimento do reitor Antônio Martins Filho, ele mesmo um tipógrafo do Crato, e dos intelectuais e artistas cearenses em fazer do MAUC e da UFC um “centro de excelência” e produção de um saber especializado sobre a região Nordeste. Todo esse esforço somava-se ao desejo compartilhado da sociedade de garantir ao Ceará e, em particular, à cidade de Fortaleza, um lugar de destaque no processo de modernização e desenvolvimento regional, conduzido pelo ideário desenvolvimentista que caracterizou o período.

O enfoque sobre o regional e o universal marcou o contexto de institucionalização das políticas oficiais na implementação de planos para o desenvolvimento das regiões nas quais encontra-se a criação do Banco do Nordeste Brasileiro–BNB, da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste–SUDENE e da própria UFC. A emergência da ideia de região e, com ela, a configuração espaço/temporal do Nordeste funcionam como um dispositivo capaz de “pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza” (Albuquerque Júnior, 1996, p. 24).

A definição de uma dada região e sua delimitação espacial, longe de ser uma identidade presente na natureza (pois, antes, foi objeto de classificação), é, nessa operação, muita mais uma construção produto de uma ação de atribuição de significado que ocorre no plano cultural, inserida, portanto, no campo das lutas simbólicas, conforme observou Bourdieu (2010). Para o autor, o regionalismo (ou o nacionalismo) é o caso característico de tais disputas simbólicas. Os agentes envolvidos estão num jogo em que pesa “a conservação ou a transformação das relações sociais de forças simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas” (Bourdieu, 2010, p. 124).

Não por acaso, o programa de ideias de Gilberto Freyre, presente em seu “manifesto regionalista”, supostamente escrito para ser lido no I Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926, ganha novas ressonâncias por ocasião das

comemorações dos 25 anos de realização do Congresso, em 1951. Perante disputas e apropriações mnemônicas, o chamado “movimento regionalista”, que teve Pernambuco como centro irradiador de uma consciência regionalista na região (Cavalcanti Júnior, 2017), vai ganhando novos contornos estabelecidos pelas transformações das relações sociais de forças simbólicas e materiais em correspondência com a política desenvolvimentista em curso.

É dentro desse quadro de transformações que uma “consciência regional nordestina” emerge em pontos múltiplos (Albuquerque Júnior, 1996, p. 24). Um desses pontos decorre da atribuição de significados e sentidos ao folclore e à cultura popular na fabricação da cultura nordestina. Aos poucos, a mobilização e usos desses conceitos enquanto marcadores identitários da região vão sendo enfeixados e unificados por diferentes iniciativas de registro do popular conduzidos por diferentes atores e espaços institucionais. Um desses legados vem das universidades.

Frente à mobilização do nacional e do popular, instituída pelo MFB, a interlocução apaziguada do campo de estudos de folclore com as Ciências Sociais e a Antropologia foi sendo tensionada na mesma medida em que o conceito de cultura popular passa a ser apropriado por artistas e intelectuais vinculados às universidades na década de 1960. As disputas disciplinares entre a “escola paulista de sociologia”, representada por Florestan Fernandes, e as reivindicações de autonomia de uma ciência do folclore pelos folcloristas da CNF são exemplares. Em jogo, estão dois modelos de ciência que correspondem a distintos projetos de “modernização” para o Brasil (Cavalcanti, 2012).

Nesse embate, situa-se a ruptura de uma identidade entre folclore e cultura popular, forjada no interior do projeto ideológico do Instituto Superior de Estudos Brasileiros–ISEB, mas que terá grande acolhida nos Centros Populares de Cultura–CPCs ligados à União Nacional dos Estudantes–UNE no final da década (Rocha, 2005). Ainda no contexto de produção de uma cultura do Nordeste, há de se considerar o papel do chamado Movimento de Cultura Popular–MCP, desenvolvido na cidade de Recife por Paulo Freire e Hermilo Borba Filho, durante a gestão municipal de Miguel Arraes, com irradiação por toda a região.

O MAUC e a formação das coleções de arte e cultura populares

Numa rápida consulta ao site do MAUC, somos informados que, do total das sete mil obras, aproximadamente duas mil compõem as coleções de arte e cultura populares, entre outras, representadas pelas coleções de artes plásticas (pinturas, aquarelas, desenhos, gravuras, esculturas) expressão de artistas cearenses consagrados como Antônio Bandeira, Barrica, Chico da Silva, Raimundo Cela, Sérvulo Esmeraldo, Aldemir Martins, etc. Grande parte dessas coleções se inscrevem no primeiro período de constituição do MAUC sendo em sua maioria adquiridas por compra e doações. Nessa categoria estão as matrizes e estampas de xilogravuras, esculturas em madeira (santos, devotos) e cerâmica do Ceará, Pernambuco e Bahia (Ruoso, 2016). Sintomática é a representatividade da arte popular no primeiro catálogo da exposição de inauguração do MAUC em 1961.

Documentos como o referido catálogo, livro de tombo, relatórios de viagens, recibos de compra e textos sobre as exposições reproduzidos em jornais configuram-se indícios importantes para percebermos as singularidades do movimento de registro do popular conduzido pelo museu. Se, por um lado, informam estarem inseridos num amplo “programa de colheita de material folclórico”, os critérios de formação das coleções e suas classificações apontam para distinções que as colocam de formas individualizadas no mundo da arte e da cultura popular. Cabe lembrar que folclore e cultura popular, conceitos que, não raro, aparecem em alguns escritos como se fossem correlatos, estiveram sujeitos a ressemantizações diferenciadas, tensionados pelos embates ideológicos que tomaram o espaço universitário na década de 1960.

Em 1960, Floriano Teixeira e Lívio Xavier Junior (primeiro e segundo diretor do MAUC) são designados para fazerem uma viagem de coleta das manifestações da arte popular no Cariri. Junto com Sérvulo Esmeraldo, compõem a tríade de agentes responsável pelas encomendas nas cidades de Crato e Juazeiro. Nesse mesmo período, a artista Heloysa Joaçaba viajou por diferentes cidades, notadamente as do Nordeste, onde adquiriu grande parte da coleção de arte popular do MAUC em sua primeira fase (Ruoso, 2016, p. 196). Em Juazeiro do Norte, Teixeira e Xavier Junior percorreram as tipografias, feiras e mercados, bancas de jornais e revistas, fizeram cópias de xilogravuras populares (em sua

maioria de anônimos) e recolheram inúmeras matrizes (tacos de umburana) em desuso. A ampliação desse impulso colecionista junto a editores populares dos estados da Paraíba e Pernambuco não passou ilesa às críticas de diversos intelectuais, uma vez que ali muitas xilogravuras ainda eram usadas nas constantes reedições dos cordéis (Ramos, 2009, p. 3).

Além da coleta das gravuras, motivada pelo convite para uma mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo–MAM-SP, também trouxeram outras expressões artísticas populares como esculturas e cerâmicas que deveriam compor o acervo do futuro Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade do Ceará. No arquivo do MAUC, as únicas referências à criação do aludido museu, restringem-se aos documentos “relatório da viagem” e ao texto de apresentação da exposição *Gravuras Populares do Nordeste* (MAM-SP, maio de 1960) assinado pelo reitor Martins Filho.

Segundo o reitor, a Universidade cumpria, dessa forma, o programa que atribuiu a si mesma de colher aquelas manifestações artísticas populares que ainda sobreviviam em todo o estado do Ceará (Martins Filho, 1960 *apud* Carvalho, 2014, p. 82). A proposta da UFC de contribuir para um mapa das artes populares, marcador da identidade da região, vinha ao encontro das pesquisas e ações do Instituto Cultural do Cariri–ICC, inaugurado em 1953.

Na operação historiográfica do ICC, sobretudo na escrita de J. Figueiredo Filho, seu presidente e expoente da CCF, o passado glorioso e o folclore funcionam como matrizes definidoras de uma identidade e tradição local (Viana, 2011). Se já no estudo dos *Engenhos de Rapadura do Cariri* (1958), os costumes do mundo rural abrem espaços para os folguedos populares, a publicação dos livros *O Folclore do Cariri* (1962) e *Folguedos Infantis* (1966), pela UFC, consolidam os estudos do campo do folclore de Figueiredo Filho como forma de salvaguardar as manifestações populares que, a seu ver, corriam perigo de desaparecer (Alves, 2017). É um pensamento compartilhado pelo MFB de que tais manifestações estavam ameaçadas pelo progresso e pelo desenvolvimento da cultura de massa. Associada diretamente às capas e, às vezes, ao texto dos folhetos de literatura de cordel, a xilogravura é vista como a que mais estará fadada ao desaparecimento total.

Para Gilmar de Carvalho (2011), a história da xilogravura no Ceará se liga ao desenvolvimento da editoração popular na região do Cariri em meados do século XX. Herdeira de uma “técnica milenar chinesa”, a xilogravura “encontrou na ponta da faca sertaneja [...] uma perfeita adequação e tradução do imaginário nordestino de princesas, monstros e mitos como Lampião e Padre Cícero (2011, p. 17). Em Juazeiro do Norte, essa história se confunde com a tipografia São Francisco, a partir de 1982, Lira Nordestina, quando foi adquirida pelo governo do Estado do Ceará, passando a ser gerida pela Universidade Regional do Cariri–URCA. Desde que seu proprietário José Bernardo da Silva comprou, em 1949, o acervo do editor pernambucano João Martins de Athayde (proprietário do espólio do poeta Leandro Gomes de Barros), a tipografia São Francisco se transformou no maior centro de produção de folhetos de cordel do Nordeste (Melo, 2003). Na condição de espaço de sociabilidade e de formação de várias gerações de poetas e xilógrafos, nomes importantes da xilogravura cearense saíram dali como Mestre Noza, João Pereira, Manoel Lopes, Antonio Batista, Damásio Paula, Walderêdo Gonçalves, Stênio Diniz, Abraão Batista, Zé Caboclo etc.

O papel que essa recolha pelo MAUC imprimiu no processo de legitimação artística da gravura popular de Juazeiro tem sido o mote entre diferentes estudiosos do assunto (Carvalho, 2011, 2014; Diniz, 2019; Ramos, 2009; Ruoso, 2016). As encomendas de álbuns a Mestre Noza, Walderedo Gonçalves, Antonio Lino e João Caboclo, a partir da mediação internacional do artista plástico cratense Sérvulo Esmeraldo, ao tempo que os consagrou artistas mundo afora, dando a ver obras icônicas como *Via Sacra* (Mestre Noza) e *Apocalipse* (Walderedo), conferiu à xilogravura um *status* diferenciado da categoria de arte popular. Tal distinção, verificável no catálogo da exposição de inauguração do MAUC, contribuiu para garantir autonomia dela das capas de cordel, reservando-lhes um nicho próprio no mercado das artes. A partir desse processo, a coleção de xilogravuras populares formada pelo MAUC ganhou exposições em museus e galerias nacionais e internacionais (Lisboa, Porto, Paris, Madrid, Basel, Sevilha, Barcelona, Estados Unidos, Peru, Chile), condicionada que estava à lógica de legitimação da arte via instituições, catálogos, escrita especializada, mercado etc. (Ramos, 2009).

Trata-se de um duplo processo de legitimação da xilogravura, elevada à expressão de arte visual, e da própria trajetória do MAUC como centro de referência cultural. Nessa configuração, ainda que a musealização da arte e da cultura populares pelo MAUC não tenha se concretizado no museu idealizado em suas origens, muito dessa trajetória guarda ressonâncias do papel atribuído aos museus pelo MFB, notadamente no que constituía seu projeto de coleta, salvaguarda, difusão do folclore e, claro, sua relação com o mercado da arte (Reis, 2018, p. 379). Na exposição que o MAUC realiza em parceria com o Museu de Arte Moderna da Bahia–MAM-BA), em 1963, o pintor Antonio Bandeira buscou afirmar que o popular e o erudito estavam na base da concepção e constituição de um museu vivo e dinâmico que se apresentava. Reafirmando uma perspectiva distinta da visão folclorizante do popular, expressa: “aí o ‘popular’ também é erudito e autêntico, pois o Ceará é um dos maiores celeiros de arte popular, base essa que pode ser a pedra fundamental da nossa arte moderna” (Esmeraldo, Sérvulo, 1961).

Interessante observar que, nesse mesmo ano em que o MAUC mobiliza o popular como base e perspectiva para afirmar-se como um museu de arte moderna, a UFC vai sediar o V Congresso Brasileiro de Folclore (1963). O certame trouxe em seu temário: Folclore do Ceará; Folclore e Psicologia; Tabus e Superstições; Viola: suas modas e cantigas; além de duas mesas redondas intituladas *As escalas da folemusica brasileira*, coordenada por Enio de Freitas e Castro, e *Formação de Coletadores e Pesquisadores*, coordenada por Edson Carneiro. Contou ainda com apresentações do folclore cearense e homenagens a José de Alencar, Alberto Nepomuceno, Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Gustavo Barroso (Congresso [...], 1963, p. 16).

Ao se consolidar como o primeiro museu público a formar uma coleção de arte no gênero, incluindo as oficinas voltadas ao aprendizado e transmissão da técnica da xilogravura, o MAUC se transformou igualmente num importante espaço de produção de conhecimento sobre o campo de estudos da cultura popular nos anos de 1960 e 1970. Não cabe neste espaço atermo-nos às problemáticas que encerram os desdobramentos dessa intervenção no âmbito da produção das xilogravuras bem como a construção de narrativas do popular decorrentes desse acervo. O que interessa pontuar é o quanto esse

empreendimento de coleta e registro do popular pelo MAUC reflete a produção de uma “consciência regional nordestina” (Albuquerque Júnior, 1996, p. 24). em sintonia com a atribuição de sentidos e significados sobre o folclore e a cultura popular e as próprias mudanças sociais e políticas no campo dos museus.

O Museu de Arte Popular da Universidade Federal da Bahia

Cabe observar que esse legado da UFC pela ação do MAUC se constrói em diálogo com um movimento maior em que diferentes atores sociais e instituições protagonizaram os embates e disputas em torno do campo de estudos da cultura popular na região. A criação de um Museu de Arte Popular–MAP, simultaneamente ao Museu de Arte Moderna–MAM pela Universidade Federal da Bahia–UFBA, coloca-se em perspectiva com a circularidade de ideias e projetos contidos na experiência do MAUC e os condicionantes de desenvolvimento regional. Na construção de uma cultura do Nordeste por meio da valorização da arte popular, a trajetória da arquiteta e designer Lina Bo Bardi e de sua rede de interlocutores (a exemplo de Edgar Santos, reitor da UFBA, e o crítico de arte Clarival Valadares) frente à direção do MAM-BA foi fundamental.

Na exposição *Nordeste: uma acusação*, que marcou a inauguração do MAP, no Solar do Unhão, em Salvador, em 1963, Lina Bo Bardi produziu uma forma de dizer e dar visibilidade ao significado da arte popular construída como princípio de formação de um designer brasileiro em consonância com a arte contemporânea. Através do acervo constituído por diferentes tipologias de artesanato (utensílios domésticos, redes, rendas, brinquedos), produzidas e comercializadas localmente, e reunido em coletas que se iniciaram ainda nos anos de 1950 pelo interior e cidades da Bahia, Pernambuco e Ceará, foi formulada uma concepção de cultura popular que passaria a ser operada como referência para o desenvolvimento local. Também chamada de “Civilização do Nordeste”, compreendida aqui como o lado prático da cultura capaz de abarcar todos os instantes da vida do homem comum, a exposição nos convida a pensar a arte popular/artesanato como expressão do saber-fazer técnico em bases históricas. Senão, vejamos:

Nordeste

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte e Cultura Popular do Unhão deveria se chamar Civilização Nordeste. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens com todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra técnico define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas. É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar matéria-prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecido, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do ‘nada’ da miséria. Esse limite e a contínua e martelada do ‘útil’ e ‘necessário’ é que constituem valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É nesse sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo da significação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não a abstração formal folclórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico, mas também no de fazer tecnicamente), define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura (Bo Bardi, 1963 *apud* Rubino; Grinover, 2009, p. 116-118).

Contíguos ao MAP, estava prevista, em seu programa, a criação do Centro de Estudo e Trabalho Artesanal – CETA e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato – EDIA. Defendendo a ideia de arte popular como “exemplo da significação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial”, a proposta do MAP busca se distanciar e se opor aos projetos de museus do MFB. Nela, a concepção de arte e cultura popular formulada por Lina Bo Bardi pauta-se como elemento de referenciamento ao desenvolvimento do Nordeste, portanto, muito mais próximo da política sobre o

Artesanato do Nordeste S/A – ARTENE que Celso Furtado levou a cabo à frente da SUDENE.

Para Carolina Barros de Almeida (2018, p. 86), todo esse complexo do Unhão e suas estruturas com oficinas de cerâmica, madeira, metais, passaram a ser espaço de sociabilidade e produção coletiva de artistas e estudantes como Calazans Neto e Glauber Rocha, sendo interrompido com o golpe de 1964. Antes, reverberou pelo Nordeste influenciando gerações como o cineasta e documentarista baiano Geraldo Sarno e o designer pernambucano Aloísio Magalhães.

A ideia de um design brasileiro parecia ter feito a cabeça de Aloísio Magalhães, ele também um designer e artista plástico, ainda na década de 1950. É desse período a formação de sua coleção de xilogravuras e o interesse pelo saber-fazer popular. Essa busca de uma identidade do design brasileiro se transformou em projeto e ação quando esteve à frente do CNRC (1975-1979) e, depois, na direção do IPHAN por meio da Fundação Nacional Pró-Memória (1979-1981). Apoiando-se no referenciamento da cultura popular como formuladora de indicadores para um “desenvolvimento harmonioso”, o conceito de bem cultural adotado buscava abarcar toda a dinâmica da cultura brasileira como patrimônio. Inventários e registros do popular, notadamente do artesanato, marcaram essa experiência na década de 1970. Aloísio Magalhães compreendia o fazer popular como um momento tecnológico singular determinado por suas condições históricas de produção: “esse problema de artesanato deve ser visto como trajetória. Eu acho que artesanato é tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico” (Magalhães, 1985, p. 65). Nesse mesmo período, o Centro de Referência Cultural do Ceará–CERES, versão estadualizada do CNRC, vai desenvolver, a partir do projeto de artesanato, um registro audiovisual do popular, atualizando o mapa das artes populares do Cariri iniciado pelo MAUC (Nogueira, 2010; 2021).

Até os anos de 1980, em linhas gerais, a noção de cultura popular era percebida como representante de uma pureza cultural para a nação e, por esse motivo, também foi bastante útil aos governos de caráter ditatorial (Barbalho, 1998; Botelho, 2000, p. 187).

O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo–IEB-USP e o registro audiovisual do popular

Do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo–IEB-USP, veio o movimento de coleta e registro do popular no Nordeste através do cinema. Segundo Geraldo Sarno, foi Lina Bo Bardi que despertou toda uma geração de intelectuais identificados com a questão da identidade brasileira para a importância da arte popular como “inspiradora e geradora de formas”, vista como “uma imagem que poderia ser essencial ao desenvolvimento industrial do país”. Frente ao processo de transformação no qual a cultura popular estava inserida, era preciso “flagrar pela imagem alguma coisa daquele mundo, a gente precisava fazer alguma coisa até para preservar a imagem de certas formas”. Assim, surgiu, em 1966, o projeto *Pesquisa e documentários sobre a cultura popular do Nordeste* apresentado ao Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB-USP. Inspirado no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, o desejo era fazer uma “enciclopédia audiovisual da cultura popular nordestina”, traduzida na forma de seu objetivo didático: guardar e preservar, na imagem e no som (Sarno, 2006, p. 21). De acordo com os termos precisos da coprodução, Thomas Farkas (Documentários, Cinema e Televisão) e Geraldo Sarno (Saruê Filmes), propõem:

Parece-nos imprescindível, além da documentação cinematográfica das formas externas de manifestação dessa cultura, buscar apreender os valores éticos-sociais específicos do complexo nordestino, que se manifestam através dessas formas de expressão; esses valores com expressão de estruturas tradicionais; as formas de transição que apresentam atualmente quando confrontados com valores urbanos que dia a dia desintegram o mundo tradicional rural (IEB, 1966 *apud* Sarno, 2006, p. 19).

Em janeiro de 1967, os cineastas Geraldo Sarno, Thomas Farkas e Paulo Rufino partiram de São Paulo, numa Rural Willis, rumo ao Nordeste. A finalidade da viagem era pesquisar e coletar material (fotografias, filmagens e gravações), além de estabelecer contato com entidades culturais, universitárias e governamentais, vislumbrando futuros parceiros do IEB-USP na produção de um ambicioso projeto que intencionava realizar dez documentários sobre a cultura popular do Nordeste, depois reduzidos a quatro.

Em seus *Cadernos do Sertão*, ele também um livro documentário, a narrativa de Geraldo Sarno (2006) é permeada por entrevistas e depoimentos de cantadores, poetas, ceramistas, escultores, gravadores; fotografias e reprodução de capas de folhetos de cordel, xilogravuras; trechos de poesia popular e a série de documentos: 1) *Pesquisa e documentários sobre a cultura popular do Nordeste*, 2) *Carta de Apresentação*, 3) *Relatório Geral das Atividades do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 1967* (Relatório de Viagem), 4) *Proposta de Realização de 10 Filmes Documentários, em 16 mm, preto e branco, duração de 10 minutos cada um, sobre cultura popular e artesanal do Nordeste, que o Instituto de Estudos Brasileiros da USP faz ao Instituto Nacional do Cinema (8/9/1967)* e 5) *Carta e Projeto de Realização de quatro Filmes Documentários enviados pelo Instituto de Estudos Brasileiros ao Instituto Nacional de Cinema (27/9/1967)*. Finaliza com o depoimento *Libertar-se da câmera na forma vazia*, de Geraldo Sarno, Thomas Farkas e Sérgio Muniz, gravado no festival *É tudo verdade*, no Centro Cultural São Paulo, em abril de 2001, sob a mediação de Carlos Augusto Kalil.

Em busca das formas culturais e dotados da técnica cinematográfica do cinema direto (imagem e som sincronizados), a ideia na cabeça era investigar alguns processos de expressão da cultura popular capazes de revelar uma imagem atual do Nordeste. Um Nordeste imaginado em que “os valores éticos-sociais” de um sertão tradicional ainda resistiam às transformações dos processos de urbanização e industrialização. Nesse primeiro itinerário de registro do popular, percorreram os estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Ali fizeram paragens em Recife, Caruaru, Limoeiro, Bom Conselho, São José do Egito (Pernambuco), João Pessoa, Cabedelo, Campina Grande, Patos, Catingueira (Paraíba), Cerro Corá (Rio Grande do Norte), Fortaleza, Crato, Juazeiro (Ceará), Água Branca, Delmiro Gouveia (Alagoas), Paulo Afonso, Jeremoabo (Bahia).

As coletas preliminares dessa viagem de 1967 resultaram numa rica documentação que serviu de material para a elaboração das sinopses de roteiros dos dez filmes planejados. Foram filmados 2.700 pés de negativo em 16mm,

foram feitas mais de mil fotografias em preto e branco e *slides* coloridos e foram gravados 30 rolos de fita magnética em gravador NAGRA.

Ganharam registro fílmico o ceramista Manoel Vitalino e os cantadores Severino Pinto e Lourival Batista de Caruaru; os chamados últimos grandes coronéis do sertão Chico Heráclio (Limoeiro) e José Abílio (Bom Conselho); o teatro popular de fantoches e mamulengo de Cabedelo; os coquistas e cantadores das feiras de Campina Grande e Caruaru e as diferentes tipologias artesanais (ferro, palha, couro, latão) encontradas nas diversas feiras do Nordeste. Compondo a documentação fotográfica e sonora, está o registro das entrevistas dos poetas e editores de cordel José Bernardo da Silva (Juazeiro), Dila (Caruaru), Manoel Camilo dos Santos (Campina Grande), Manoel Caboclo (Juazeiro); do ceramista Manoel Vitalino; dos gravadores Walderêdo Gonçalves (Crato), José Caboclo (Juazeiro); dos santeiros Mestre Noza (Juazeiro), D. Paulina (Campina Grande); dos coronéis Chico Heráclio (Limoeiro) e José Abílio (Bom Conselho); dos cantadores Severino Pinto, Lourival Batista, Jó Patriota. Também das “Zabumbas” de Catingueira (Paraíba) e do Crato (Ceará), “Nau Catarineta” e “Lapinha” de Cabedelo (Paraíba) e “Cantorias” de Caruaru (Pernambuco).

Dessa documentação de 1967, foram editados, ao longo dos anos, quatro filmes: *Vitalino/Lampião*, *Jornal do Sertão* (com cantadores e o editor Manoel Caboclo), *Os imaginários* (participação de mestre Noza, Walderedo, Manoel Lopes) e *Carrego um sertão dentro de mim* (participação de Mestre Noza). Da viagem de 1968, com Leonardo Bartuci, Paulo Rufino e Juarez Dagoberto, foi montado o filme *Dramática Popular* (35mm, cor, 10 minutos), uma coprodução do IEB-USP com o Instituto Nacional do Cinema–SIGLA (Sarno, 2006, pp. 25-26), uma das últimas realizações do Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB-USP antes de encerrar suas atividades nesse mesmo ano.

Para Meize Regina de Lucena Lucas (2012), esse projeto se insere na experiência de uma produção cinematográfica simultânea e coletiva identificada com a primeira fase de documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1965. *Viramundo* foi o filme que deu projeção a Geraldo Sarno ao retratar a temática da migração focando o confronto entre nordestinos e a cidade de São Paulo. Compõe, com *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Memórias do*

Cangaço, de Paulo Gil Soares, e *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez, uma “série de filmes que se afirmaram por uma dramaturgia e uma atitude documentárias” (p. 22).

Posteriormente, a experiência é novamente repetida com os diretores Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz e Esduardo Escorel. Desta feita, 19 documentários foram rodados no Nordeste em 1968 (ou reaproveitados de material de arquivo): *A morte do boi*, *A vaquejada*, *Frei Damião: trombeta dos aflitos e martelo dos hereges*, *A erva bruxa*, *O homem de couro*, *A mão do homem e Jaramataia*, de Paulo Gil Soares; *A cantoria*, *Vitalino/Lampião*, *O engenho*, *Padre Cícero*, *Casa de Farinha*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *Viva Cariri e Região Cariri*, de Geraldo Sarno; *Ratejador e Bete*, de Sérgio Muniz, e *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel. Reunidos, esses títulos ficaram conhecidos em conjunto como *A condição brasileira*, até serem definitivamente consagrados na chamada *Caravana Farkas*.

Todo esse *corpus* documental revela um momento importante da produção de uma visualidade das tradições populares julgadas em vias de desaparecer. Nele, o documentário inscreve o cinema no rol das expressões culturais nacionais ao fixar, pela imagem e pelo som, saberes e expressões que se conectam com uma nova forma de pensar o Brasil. Nesse contexto, a própria definição da identidade do documentário passa por uma definição política do termo como, de resto, a própria concepção de cultura popular e toda a produção artística e intelectual que marcou o pensamento da esquerda nos anos de 1960 e 1970. O que filmar e como filmar passaram a se articular a uma atitude indissociável entre ética e estética. “Documentar era um ato que resultava de uma elaboração a partir do contato com uma dada realidade e de um encontro de subjetividades” (Lucas, 2012, p. 25).

Os curtas foram sendo montados como se fossem monografias que buscavam dar a ver os cadinhos que compõem o complexo nordestino (Sarno, 2006, p. 203). As condições de vida e o cotidiano capturados na voz e no gesto de Mestre Noza, Walderedo, Manoel Camilo dos Santos, Manoel Vitalino, José Bernardo, por exemplo, conformam o repertório de realidades distintas que incidem no processo criativo de artistas e artesãos. Formas de expressão como

o cordel, a xilogravura e o artesanato vão sendo abordadas pelos próprios sujeitos produtores de um saber-fazer que os define como artistas. Um saber-fazer bem feito, cuja imaginação criativa popular vem da habilidade precípua revelada e reveladora do artesão. Lido em conjunto, todo esse universo de descobertas, investigação e encantamento que marcou o registro audiovisual do popular, desde a viagem de 1967, contribuiu por construir uma imagem e representação do Nordeste, elegendo a região do Cariri cearense como uma metáfora, uma síntese de todo o sertão. *Viva Cariri*, o filme, de Geraldo Sarno, é a expressão máxima dessa formulação ética e estética.

Considerações finais

A historicidade de tais registros e seus legados, um conjunto de projetos e ações que perfazem a criação de museus, coletas, formação de coleções, fotografias, gravações sonoras, filmes, reflete as diferentes operações científicas, políticas e estéticas empreendidas por atores e instituições diversos em torno do popular. Os movimentos de registro do popular aqui abordados trazem em si os dispositivos de produção de sentidos e significados sobre o folclore e a cultura popular na fabricação da cultura nordestina. Deflagrados das experiências dos museus e do cinema documentário, ligados às universidades, reverberam nuances de um contexto caracterizado por acirradas polarizações políticas e ideológicas que atravessaram a década de 1960.

Em oposição a uma visão folclorizante e etnográfica que marcou os primeiros registros do popular no Nordeste, a exemplo do *Inventário dos Sentidos* de Mário de Andrade (Nogueira, 2005) e do MFB, as experiências do MAUC, do MAP e do cinema documentário que teve origem no IEB fizeram da universidade o espaço privilegiado dos jogos e itinerários do campo da patrimonialização na produção dos registros documentais e musealização do popular, potencializados pela convergência de temas, perspectivas de interesses e troca de saberes acadêmicos vindos das Ciências Sociais e Humanas. Em comum, esses registros trazem, em suas singularidades, os usos políticos do popular na formulação de uma “consciência regional nordestina” (Albuquerque Júnior, 1996, p. 24). quando colocados numa chave de leitura entre o nacional e o regional.

Consoante às camadas de sentidos que não raro reforçam um discurso do Nordeste – *lócus* da brasilidade – idioma comum do saber tradicional, os registros das expressões – mas não só delas, uma vez que resultam da relação dos sujeitos produtores situados no espaço e no tempo do Nordeste – transformam a arte popular no principal agente para pensar o Brasil.

A preservação do patrimônio imaterial exigiu outras técnicas de conservação. A demanda nos faz olhar para experiências distintas que conservaram esse popular no transcurso do tempo indagando os suportes que acionavam em seus registros. Diante dos arquivamentos que determinadas instituições fizeram, notamos como as imagens nas ou das coleções de arte, exposições e produções do cinema organizaram dadas formas de ver e dizer o popular, mas igualmente de registrar, difundir e valorar esse popular. Revisitar o tema é importante para refletir sobre a contribuição e atualidade desse legado de registros e estudos, realizados pelas universidades, frente ao lugar que a arte e a cultura populares têm ocupado na ressemantização do conceito de patrimônio cultural consubstanciado pela categoria de patrimônio imaterial.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALMEIDA, Carolina Barros de. **O Museu de Arte da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi a Solange Farkas**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- ALVES, Hildebrando Maciel. **A face historiadora de J. de Figueiredo Filho e a construção do Cariri Cearense**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2017.
- ESMERALDO, Sérvulo. [Correspondência]. Destinatário: Reitor Martins Filho. [S. l.], 07 set. 1961. 1 carta pessoal.
- BARBALHO, Alexandre. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí: UNIJUÍ. 1998.

BEZERRA, Cícera Patrícia Alcântara. O cariri cearense e o movimento folclórico brasileiro: primeiros diálogos em meados do século XX. *In*: SILVA, Amanda Teixeira da (org.). **Novas histórias do Cariri**. Curitiba: CRV, 2019. p. 127-142.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARVALHO, Gilmar. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

CARVALHO, Gilmar. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014.

CARVALHO, Gilmar. A xilogravura de Juazeiro do Norte ou o texto inscrito na madeira. *In*: SOARES, Igor; SILVA, Ítala Bianca (orgs.). **Cultura, política e identidades: Ceará em perspectiva**. Fortaleza: IPHAN, 2014. p. 87-113.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; CORREA, Joana (orgs.). **Enlaces: estudos de folclore e culturas populares**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2018.

CAVALCANTI JÚNIOR, Idelmar Gomes. **Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1970-19970)**. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2017.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papius, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CONGRESSO de Folclore de Fortaleza. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 16, 16 jul. 1963. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Congresso%20de%20Folclore%20de%20Fortaleza%22&pagfis=41744Acesso em: 09 set. 2024.

DINIZ, Maria Tereza Cândida Alvez. Xilogravura museificada: campo de tensões e negociações das formas. *In*: SILVA, Amanda Teixeira da (org.). **Novas histórias do Cariri**. Curitiba: CRV, 2019. p. 159-172.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **Engenhos de rapadura do Cariri**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Informação Agrícola, 1958.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **O folclore do Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **Folgedos infantis caririenses**. Fortaleza: Edições UFC, 1966.

LUCAS, Meiza Regina de Lucena. **Carava Farkas: itinerários do cinema** documentário. São Paulo: Annablume, 2012.

MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo?** a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MELO, Rosilene Alves. **Arcanos do verso: trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2003.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra. A literatura de cordel como patrimônio cultural. **Revista do IEB**, São Paulo, n. 72, p. 225-244, 2019.

MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MOTTA, Rodrigo Patto. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Instituição, organização e execução da campanha da defesa do folclore brasileiro**. Brasília, DF: MEC, 1961.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos; RAMOS FILHO, Vagner Silva. Patrimônio e cultura popular. *In*: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: UNICAMP, 2020. p. 177-180xx.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Histórias em rede: (im)pertinências do campo do patrimônio cultural. *In*: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (org.). **Patrimônio, resistência e direitos: histórias entre trajetórias e perspectiva em rede**. Vitória: Milfontes, 2022. p. 177-201.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O registro do cordel como patrimônio imaterial e as políticas de preservação da cultura popular no Brasil. **Anos 90**, Porto Alegre: PPGH, v. 25, n. 48, p. 181-212, 2018.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O lugar do Ceará nas políticas de preservação do patrimônio cultural nos anos 1980: entre os domínios da cultura e a emergência do turismo. **Anais do Museu Paulista: estudos de cultura material**, [São Paulo], v. 28, p. 01-30, 2020. Dossiê democracia, patrimônio e direitos: os anos 1980 em perspectiva.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – Ceres (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. *In*: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). **Futuro**

do pretérito: escrita da história e história do museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Expressão Gráfica, 2010. p. 447-460.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos:** Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: HUCITEC, 2005.

NEGREIROS, Valério Rosa de. **Por uma cultura integrada:** Noé Mendes de Oliveira e a piauiensidade nas décadas de 1970 e 1980. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

OLIVEIRA, Luana Silva. **Cáscia Frade e o folclore fluminense:** trajetórias do patrimônio imaterial no Rio de Janeiro (1970-2016). 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA; Israel Carvalho de. **Entre a cultura e o espírito:** domínios da intelectualidade cearense na política cultural (1966-1980). 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI:** do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura. **Revista Visualidades**, Goiás: Universidade Federal do Goiás, v. 8, n 1, p. 39-57, 2010.

REIS, Daniel. Criações e recriações dos museus de culturas populares. *In:* CAVALCANTI, Maria Laura; CORREA, Joana (orgs.). **Enlaces:** estudos de folclore e culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN, 2018. p. 375-407.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana (orgs.). **Lina por escrito:** textos escolhidos de Lina Bob Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

RUOSO, Carolina. **Nid de Frelons:** neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961 -2001). 2016. thèse (Doctorat en histoire de l'art) – Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

SARNO, Geraldo. **Cadernos do Sertão.** Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

SANTOS, Rafael do José do. As cores locais, religiosidade, cultura e turismo. *In:* PELEGRINI, Sandra; NAGABE, Fabiane; PINHEIRO, Aurea da Paz (orgs.). **Turismo & patrimônio em tempos de globalização.** Campo Mourão: Editora da FECICLAN, 2010. p. 45-68.

SANTOS, Vidal. O papel do cordel no artesanato. **O Povo**, Fortaleza, p. 8, 19 mar. 1980. (Caderno Especial Artesanato).

SEGALA, Lygia. O movimento folclórico em ação na imagem fixa. *In*: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; CORREA, Joana (orgs.). **Enlaces**: estudos de folclore e culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN, 2018. p. 355-373.

SILVA, Ana Teles da. **Na trincheira do folclore**: Intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade – 1961-1982. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia D. (orgs.). **A imagem como experimento**: debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Milfontes, 2020. 8 p.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Ceará entre as décadas de 1950 e 1970. *In*: SOARES, Igor de M.; SILVA, Ítala Byanca M. da (orgs.). **Cultura, política e identidades**: Ceará em perspectiva. Fortaleza: IPHAN, 2014. p. 525-552.

VIANA, José Ítalo Bezerra. **As muitas artes do Cariri**: relações entre turismo e patrimônio cultural no século XXI. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2017.

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