

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

Juliana Paula Lima de Mattos

A construção do artista popular e sua obra: a trajetória de Adalton
Fernandes Lopes no Museu Casa do Pontal

Rio de Janeiro
2013

Mattos, Juliana Paula Lima de.

M444 A construção do artista popular e sua obra: a trajetória de Adalton Fernandes Lopes no Museu Casa do Pontal / Juliana Paula Lima de Mattos, 2013.

83 f. ; 30 cm

Orientadora: Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Lopes, Adalton Fernandes, 1938-2005. 2. Museu Casa do Pontal. 3. Cultura popular. 4. Memória - Aspectos sociais. I. Abreu, Regina Maria do Rego Monteiro de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 306

Proposta de dissertação submetida à banca examinadora de defesa como parte dos requisitos necessários ao grau de mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/PPGMS.

Professora Doutora Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Orientadora

Professor Doutor Amir Geiger
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Membro interno

Professora Doutora Isabela Nascimento Frade
Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular do Instituto de Artes (UERJ)
Membro externo

Professora Doutora Leila Beatriz Ribeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Membro suplente

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Apoio à Pesquisa (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

Aos professores Amir Geiger, Evelyn Goyannes Dill Orrico, José Ribamar Bessa Freire, Leila Beatriz Ribeiro, Regina Abreu, Vera Dodebei e Wolfgang Fritz Bock que proferiram as disciplinas ao longo do primeiro ano de mestrado, criando ambientes interessantes ao debate.

À leitura crítica da professora Leila Beatriz Ribeiro, dando-me conselhos valiosos, logo no início do mestrado.

Aos muitos amigos que eu fiz no Programa de Pós Graduação em Memória Social - PPGMS, representados pelos companheiros Pedro Libânio, André Sena, Ana Carolina Vieira, Renata Nogueira, Vitor Correa, Antônio Tostes, Marise Reis, Bruno Costa, Adriana Russi, Renata Soares e Renata Oliveira cujas conversas, risadas, debates e cumplicidades ficaram em mim.

Ao professor Amir Geiger cuja convivência foi um aprendizado à parte. O seu engajamento com o aluno e a sua humildade me comoveram e, certamente, marcaram a minha trajetória. Obrigada!

Ao brilhante professor Wolfgang Fritz Bock, que ampliou a minha visão de mundo.

Ao meu ex-chefe, o professor do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil -CPDOC- da Fundação Getulio Vargas, Marcio Grijó Vilarouca, pelo incentivo que sempre dispensou a mim.

À equipe da biblioteca Amadeu Amaral, do Museu do Folclore Edson Carneiro, representada pela atendente Doralice Vidal. Sua dedicação e simpatia tornaram as consultas à base de dados extremamente agradáveis e proveitosas.

À equipe da biblioteca Mario Henrique Simonsen, da FGV-Rj, representada pelos profissionais: Antônio Malaquias, Lígia Cruz, Sandro Marcelo e Vera Queiroz. Sempre muito carinhosos e disponíveis para ajudar.

Ao atencioso atendimento das profissionais Elisabeth, Claudia e Fátima, da Biblioteca Central da UNIRIO.

Às pesquisadoras do CPDOC e professoras da FGV, Mônica Kornis, Helena Bomeny e Lucia Lippi, por me fortalecerem, de maneiras bem distintas, durante esta tortuosa jornada. Obrigada pelo apoio e carinho dispensados!

Às minhas amigas Surian Clarisse, Carla Moura Pinheiro e Ana Beatriz Ganen “por estarem sempre aqui!”.

À minha orientadora Regina Abreu, que não pulou do barco, mesmo quando navegávamos em maremoto! O grupo de orientação sob a sua coordenação foi muito importante para arrumar as ideias. Muito obrigada pela oportunidade!

Este trabalho se beneficiou enormemente do debate deflagrado na banca de defesa composta pelos professores doutores Isabela Nascimento Frade e Amir Geiger. Suas sugestões e arguições foram generosas e elucidativas. Muito obrigada!

À professora Cascia Frade, pela generosa entrevista.

À leitura crítica de Beth Bessa. Obrigada pela cumplicidade, paciência e atenção dispensadas a mim e ao meu trabalho!

Ao meu companheiro de vida Bernardo Bortolotti.

À minha família: mãe e irmão.

Ao meu pai, em memória.

A CONSTRUÇÃO DO ARTISTA POPULAR E SUA OBRA: A TRAJETÓRIA DE ADALTON FERNANDES LOPES NO MUSEU CASA DO PONTAL.

RESUMO

Esta dissertação focaliza a trajetória de Adalton Fernandes Lopes (1938-2005) e sua relação com o Museu Casa do Pontal. A partir da problematização da categoria "artista popular", são tecidas algumas reflexões sobre o processo de inclusão da obra de Adalton Fernandes Lopes no acervo da instituição e sua classificação como "artista popular" no discurso institucional. São também destacados alguns aspectos do processo de permanente construção das identidades e trajetórias dos "artistas populares" no contexto deste museu específico que se auto-qualifica como um "museu de arte popular".

PALAVRAS-CHAVE: Memória, Trajetória, Artista Popular e Museu.

BULDING THE FOLK ARTIST AND HIS WORK: THE PATH OF ADALTON
FERNANDES LOPES IN CASA DO PONTAL MUSEUM.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the trajectory Adalton Fernandes Lopes (1938-2005) and his relationship with the Museum 'Casa do Pontal'. From the problematization of the category "Folk Artist", some reflections are woven on the process of inclusion of Adalton Fernandes Lopes' work in the collection of the institution and its classification as a "folk artist" in the institutional discourse. There are also highlighted some aspects of the ongoing construction of identities and trajectories of "folk artists" in the context of this specific museum who self-describes as a "museum of folk art."

KEYWORDS: Memory, Path, Folk Artist and Museum.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Agradecimentos..... | 3 |
| Resumo..... | 5 |
| Introdução..... | 8 |
| Capítulo 1. Sobre as noções de memória e identidade..... | 15 |
| Capítulo 2. As trajetórias e narrativas..... | 21 |
| 2.1. Adalton Fernandes Lopes e sua obra..... | 21 |
| 2.2. Jacques Van de Beuque e o Museu Casa do Pontal..... | 26 |
| Capítulo 3 – Aspectos conceituais acerca de Cultura Popular, Folclore, Patrimônio e Museu..... | 36 |
| 3.1. Sobre Cultura Popular e Folclore..... | 36 |
| 3.2. Sobre as práticas de Patrimônio..... | 45 |
| 3.3. O papel dos museus..... | 52 |
| Considerações Finais..... | 56 |
| Referências bibliográficas..... | 58 |
| ANEXO I - Lista amostral das peças de Adalton adquiridas pelo Museu Casa do Pontal..... | 63 |
| ANEXO II - Imagens das peças de Adalton Fernandes Lopes depositadas no acervo do Museu Casa do Pontal..... | 70 |
| ANEXO III - Imagens de Jacques Van de Beuque e do Museu Casa do Pontal..... | 80 |

INTRODUÇÃO

Antes de introduzir o tema desta pesquisa, relatarei brevemente algumas circunstâncias associadas às minhas escolhas.

Ao longo da minha graduação em Ciências Sociais¹, dentre os diversos trabalhos desenvolvidos, a aproximação com temas relacionados à arte se iniciou nas disciplinas Métodos Qualitativos I e II. Interessei-me pela confluência de interesses timidamente notabilizada, naquele momento, entre alguns grafiteiros e alguns donos de galerias de arte². Foi realizada uma entrevista com um grafiteiro e no desenvolvimento dos trabalhos finais de ambas as disciplinas eu discuti diversos aspectos metodológicos relacionados, sobretudo, à técnica da entrevista e seus desdobramentos na construção de uma etnografia.

Imbuída de algumas questões levantadas durante essas duas experiências iniciais, desenvolvi o trabalho final da disciplina “Memória e Sociedade”, dois anos depois, em que comparei a fala do mesmo grafiteiro através da realização de outra entrevista realizada com ele nesse intervalo de tempo. Neste trabalho observei como os recursos da memória são acionados na construção da identidade à luz dos interesses vividos no presente. Nesse sentido, explorei - através da análise comparativa - as mudanças de posicionamento do personagem entrevistado frente à galeria de arte na qual este personagem havia trabalhado. As contradições e as tensões de sua fala

¹ Graduação realizada entre os anos de 2006 e 2010 na Fundação Getúlio Vargas-RJ/ Centro de Pesquisa e documentação em História Contemporânea do Brasil (CPDOC).

² Estas pesquisas foram realizadas em 2008, momento em que a aproximação entre o grafite – comumente associado à arte de rua – e Galeria de Arte – comumente associada às Belas Artes - estava sendo iniciada, não havendo, pois, um debate sistemático amplamente divulgado nos meios de comunicação, como é observado em 2013. Esses trabalhos se desdobraram na minha monografia realizada no ano 2010. Para esta pesquisa, realizei visitas semanais a uma galeria de arte localizada na zona sul carioca, no período de quatro meses.

evidenciaram, por exemplo, o aspecto político³ da memória e, ainda antes, a identidade como alguma coisa construída permanentemente.

Em outro momento, no meu trabalho de conclusão de curso, optei por observar a galeria de arte citada por ele de forma mais sistemática, na tentativa de me aproximar um pouco mais das relações travadas em seu interior. Agora, o universo investigado abrangia curadores, funcionários da galeria, artistas diversos, público comprador etc. E, no momento da análise do diário de campo e das entrevistas realizadas, o trabalho discorreu, sobretudo, sobre os aspectos metodológicos suscitados no exercício da observação participante e na análise da representação do eu intrínseco à interação social⁴, ainda que questões relacionadas à autenticidade e às convenções da arte tenham sido apreciadas.

Na mesma época fiz uma visita ao Museu Casa do Pontal. Havia lido uma matéria num jornal de bairro destacando-o como “um lugar bonito e aprazível”, “uma programação de lazer imperdível”. Fiz a visita com quase nenhuma informação a seu respeito. Ao entrar no terreno desta casa-museu, lembro-me de ter ficado encantada com a simetria e a organização dos jardins, resultado do projeto paisagístico de Burle Marx⁵. Aliás, características que se mantiveram no seu espaço interno: tudo simetricamente planejado, das cores das paredes às vitrines dispostas ao longo das galerias de exposição.

O caráter lúdico e interativo dos objetos do acervo de longa duração despertou em mim uma atração à parte: Manuseei instrumentos para ouvir músicas populares, acionei geringonças, e dancei ao som de escola de samba, recurso aplicado para ampliar

³ Para a compreensão sobre o aspecto político da memória, recomenda-se a leitura do artigo “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”, de Alessandro Portelli.

⁴ Sobre isso ver A representação do eu na vida cotidiana, de GOFFMAN, Erving.

⁵ Roberto Burle Marx (São Paulo, 1909 — Rio de Janeiro, 1994) foi um artista plástico brasileiro, reconhecido internacionalmente ao exercer a profissão de arquiteto-paisagista.

as sensações provocadas pela obra *Desfile de escolas de samba*, de Adalton Fernandes Lopes.

Essa experiência marcou-me e, talvez por isso, de alguma maneira, acabou por me fazer construir um sentido de continuidade das questões que eu perseguia no âmbito de algumas disciplinas da minha graduação e no trabalho de sua conclusão.

No momento da passagem para a pós-graduação, o tema dos museus começou a despertar o meu interesse, particularmente os direcionados à cultura popular. A partir dessa inquietação, aproximei-me da professora Regina Abreu, que já vinha trabalhando com a temática da Memória, dos Museus e do Patrimônio. Inscrevi-me na seleção do Programa de Pós-graduação em Memória Social (PPGMS) com um projeto sobre a trajetória de um museu de arte popular, o Museu Casa do Pontal.

Fui selecionada. Iniciei o curso e a pesquisa proposta.

No decorrer do primeiro ano de Mestrado, cursei cinco disciplinas em que o campo da Memória Social foi pensado sob diferentes enfoques, capazes de mobilizar um instrumental teórico multidisciplinar, reflexo de dinâmicas sociais cada vez mais fragmentadas, plurais e ambivalentes.

As disciplinas cursadas foram: 1) Estudos em Memória Social 1, proferida pelos professores Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu e Amir Geiger; 2) Memória Social e Instituição, proferida pelas professoras Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei e Evelyn Goyannes Dill Orrico; 3) Memória e Patrimônio, proferida pelos professores José Ribamar Bessa Freire e Leila Beatriz Ribeiro; 4) Seminário de Pesquisa em Memória e Patrimônio, proferida pelos professores Regina Abreu e Amir Geiger e 5) Tópicos especiais: Arte, mídia e memória a partir de Walter Benjamin, proferida pelo professor Wolfgang Fritz Bock.

Ainda antes, as leituras realizadas no curso das disciplinas ao longo da graduação fundamentaram o arcabouço teórico a que pretendo me filiar e que utilizei, em parte, para o desenvolvimento do projeto desta pesquisa, no momento de inscrição para o mestrado, posteriormente matizado por uma bibliografia mais específica acerca da Memória Social e da discussão sobre Patrimônio e seus processos. Foram elas: 1) “Geografia Humana”, proferida pela professora Lucia Maria Lippi Oliveira; 2) “Arte e Sociedade”, proferida pela professora Bianca Stella Pinheiro de Freire Medeiros; 3) “Métodos Qualitativos I”, proferida pela professora Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos; 4) Arte e Sociedade, proferida pela professora Bianca S. P. Freire Medeiros; 5) Artes e Imaginações Sociais, pela professora Eliska Altmann de Carvalho; 6) Métodos Qualitativos II, pela professora Verena Alberti; 7) Memória e Sociedade, por Marieta de Moraes Ferreira e 8) Patrimônio Histórico e Cultural, por Lucia M. Lippi. Oliveira. Não menos importante está o aprendizado obtido com as professoras Julia Galli O’Donnell, orientando-me no trabalho de conclusão de curso da graduação, e com a minha atual orientadora, Regina M. R. M. Abreu, responsável por me aproximar, de forma mais aprofundada, da literatura e dos debates acerca dos processos patrimoniais com que este trabalho dialoga.

Ao iniciar a pesquisa propriamente dita sobre o Museu Casa do Pontal, uma série de questões inviabilizou o desenvolvimento do estudo do museu como um todo. Em consenso com a minha orientadora, decidimos estudar a trajetória do artista popular Adalton Fernandes Lopes, algumas de suas obras e a sua relação com o Museu Casa do Pontal.

Nesse contexto, julgamos interessante privilegiar a análise da relação entre as trajetórias de Adalton Fernandes Lopes e Jacques Van de Beuque, fundador do Museu Casa do Pontal, explicitando a íntima conexão entre as trajetórias do artista e do museu.

Ao longo do levantamento dos dados, frente ao novo recorte, constatei que o Museu Casa do Pontal é detentor da maior coleção deste artista. Por conseguinte, era preciso dados técnicos sobre o processo de nomeação, classificação e seleção das peças adquiridas, além de dados sobre o critério de seleção sobre quais peças desse artista seriam depositadas em reserva técnica e quais seriam expostas, dentre outras perguntas de ordem básica. Questões que poderiam me fornecer os vestígios e os caminhos específicos desta coleção dentro de um cenário mais amplo de ações e processos curatoriais que compõem a narrativa deste museu, pensei naquele momento. Com o passar do tempo, fui informada de que a reserva técnica estava em obra e por esse motivo, não seria possível acessá-la.

Optei por me ater aos dados publicados, visando, agora, à análise da relação entre os dois atores.

Para cumprir esses objetivos, pesquisei a trajetória e a obra de Adalton a partir do cruzamento das seguintes fontes: 1) Catálogo da exposição “Adalton: o senhor do Barro”, editado pelo IPHAN em 2007; 2) Pequeno dicionário do Povo Brasileiro, publicado em 2005 por Lélia Coelho Frota; 3) Sete documentos de fontes diversas⁶ retirados do acervo da Biblioteca Amadeu Amaral, vinculada ao Museu do Folclore; 4) Filme de curta metragem, “Adalton, mãos de barro”, realizado em 1989, por Jorge Cruz vinculado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro e disponibilizado no acervo audiovisual da Biblioteca Amadeu Amaral; 5) Livro institucional produzido em 2009 pelo Museu Casa do Pontal chamado “O mundo da arte popular brasileira”; e 6) Portais virtuais do museu: “www.museucasadopontal.com.br” e “www.popular.art.br”.

⁶ A saber: 1) Catálogo da exposição nº16 “Bonecos de barro”, registrado no livro da sala do Artista Popular de 1984 – 1985; 2) Catálogo da “IV exposição de Artesanato Folclórico. Criação técnica de oito artesãos brasileiros”, de 1979; 3) Livro “Comércio. Tema na Arte Brasileira”, SENAC:1985 Pág. 128-130; 4) A matéria “Esculturas brasileiras para francês admirar”, veiculada no periódico O São Gonçalo, em outubro de 2005; 5) A matéria “O rosto brasileiro moldado em barro”, veiculada no periódico O São Gonçalo, em outubro de 2005; 6) A matéria “O senhor da argila”, veiculada no Jornal do Brasil, sem registro de data; 7) O livro “As aves no folclore fluminense.” Pág. 11.

Já as informações sobre a trajetória do Museu Casa do Pontal foram pesquisadas a partir do cruzamento das seguintes fontes: 1) Dissertação de Mestrado de Ângela Mascelani: “Arte Popular Brasileira e a criação da Casa do Pontal. Um Olhar Antropológico”, defendida em 1996, no centro de Letras e Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; 2) Portais virtuais do museu: “www.museucasadopontal.com.br” e “www.popular.art.br”; e 3) Filme de média metragem “Jacques Van de Beuque”, dirigido por Cacá Silveira, sem registro de data, disponibilizado no acervo audiovisual da Biblioteca Amadeu Amaral.

Ainda que possamos destacar outras agências que, certamente, são muito importantes para entender as trajetórias de Jacques Van de Beuque e de Adalton, criando as condições de possibilidade que os constituíram, não caberá ao escopo desta pesquisa avançar para além das fronteiras traçadas.

Para ilustrar a coleção de Adalton no museu, foi possível montar uma amostra de 143 peças a partir das fontes descritas acima, conforme consta no anexo I. Apesar dessa amostra representar menos da metade do total – aproximadamente 26% - da coleção deste artista no museu, ela pode fornecer, através dos títulos das obras, a forma de nomeá-las e um panorama dos motivos representados.

A escolha deste personagem se justifica por ser uma das maiores coleções individuais, em comparação com a dos outros artistas populares representados no museu. Entretanto, vale dizer que Adalton se junta a uma ampla lista de mais de 200 artistas de origem popular que ali se notabilizaram, utilizando-se de diversas técnicas e materiais. Segundo Angela Mascelani (1996), a grande maioria dos artistas estabeleceu amizade com Jacques Van de Beuque, cujas peças foram selecionadas pelo seu gosto pessoal. E teria dito a Angela: “Apenas sei que uma me fala mais do que outra. A peça fala por si”. (MASCELANI, 1996:36).

A seguir, apresentarei uma síntese dos principais conteúdos de cada capítulo.

O primeiro capítulo disserta sobre as noções de memória e identidade, fundamentais para o encaminhamento das questões pensadas nesta pesquisa.

Em seguida, o segundo capítulo destaca os atores arrolados: Adalton Fernandes Lopes e parte de sua obra depositada no Museu Casa do Pontal; e Jacques Van de Beuque e o Museu Casa do Pontal, analisados a partir de dados publicados em obras restritas, conforme descrito anteriormente. Seguirei as ponderações de Gilberto Velho (2008) no sentido de que ainda que a coerência linear não seja um valor universal em nossa sociedade, algum tipo de consistência, dentro de valores e modelos particulares e variados, parece ser importante para a continuidade de trajetórias individuais e sociais.

Por fim, o terceiro e último capítulo destaca aspectos do contexto a partir dos quais as ideias de “folclore” e “cultura popular” foram sendo alteradas e dotadas de novos sentidos, através de longos processos sociais. De maneira complementar, serão apresentadas, brevemente, as noções de “patrimônio” e “museu” no contexto do ocidente.

Na conclusão da pesquisa, eu pretendo retomar os principais argumentos de cada capítulo, construindo um conjunto de inferências capazes de concluir a análise do objeto sob a ótica - sempre limitada- proposta.

CAPÍTULO 1: SOBRE AS NOÇÕES DE MEMÓRIA E IDENTIDADE.

A seguir, destacarei alguns autores e conceitos capazes de introduzir alguns aspectos do tema Memória Social, subjacentes a esta pesquisa. Vale ponderar que os argumentos selecionados aproximam ideias retiradas de autores cuja extensão da obra nem sempre é linear e homogênea nos argumentos desenvolvidos em seu conjunto. “Assim, é preciso ter sempre em mente a noção de que se destaca um pequeno fragmento do conjunto de uma obra que é muito maior”. (ABREU, 2005:31).

Inicialmente, fez-se necessário pensar a própria constituição da noção de indivíduo por meio da qual a construção da identidade torna-se constitutiva deste campo de conhecimento.

Como mostra o Norbert Elias (1994), a noção do “eu” individual é produto de um lento e gradual processo civilizador, acelerado pela contínua especialização do trabalho e o conseqüente confinamento das ações do indivíduo em espaços cada vez mais restritos. Por conseguinte, inicia-se um deslocamento da percepção do social, não mais sentida como um todo.

Assim, cada indivíduo é a expressão singular da confluência de várias configurações sociais a que pertence no seio social, segundo a qual a “sociedade” pode ser pensada como uma rede de funções desempenhadas mutuamente pelas pessoas e que constitui um tipo especial de esfera. Uma ordem não perceptível pelos sentidos, que oferece ao indivíduo uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamentos possíveis, uma estrutura de pessoas mutuamente relacionadas e dependentes. Nesse cenário, o processo de individualização é entendido como o modo pelo qual as características maleáveis da criança se cristalizam nos adultos e nunca dependem exclusivamente de sua constituição, mas sempre da natureza das relações

entre ela e outras pessoas. Essas relações são determinadas pela estrutura da sociedade em que a criança nasce. (IDEM, 1994). Então,

Somente através de uma longa e difícil moldagem de suas maleáveis funções psíquicas na interação com outras pessoas é que o controle comportamental da pessoa atinge a configuração singular que caracteriza determinada individualidade humana. Somente através de um processo social de moldagem, no contexto de características sociais específicas, é que a pessoa desenvolve as características e estilos comportamentais que a distinguem de todos os demais membros de sua sociedade. A sociedade não apenas produz o semelhante e o típico, mas também o individual. (ELIAS, 1994: 55.)

Contudo, a sociedade independe da elaboração racional de um indivíduo, ainda que seja possível perceber a importância de alguns deles, cuja ação faz diferença no curso desse processo.

O poder de alguns personagens individuais nada mais é do que a extensão da margem individual de ação associada a certas posições sociais

E embora, ao examinar do alto, longos trechos da história, o observador possa notar, primeiramente, como é pequeno o poder individual das pessoas sobre a linha mestra do movimento e da mudança históricos, mas, ao olhar “de dentro” dos acontecimentos é possível ver quantas coisas podem depender de pessoas particulares em situações particulares, apesar da fixidez da direção geral. (IBDEM, 1994: 47).

Já o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006) acrescenta a ideia de *ilusão biográfica* forjada e expressa pela noção do “eu”, tão cara em tempos contemporâneos, e se apresenta como uma das principais instituições construídas para agenciar o indivíduo no seio social.

Por conseguinte, falar de *história de vida* é pelo menos supor que a vida é uma história ou, no senso comum, um caminho, uma viagem, um percurso. Tornando-se indissociáveis, nesse aspecto, biografia e autobiografia, as quais a noção do *eu* assume relevo imperativo.

Conformar-se com um relato coerente construído por uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão

retórica, uma representação comum de existência que toda uma tradição literária romanesca não deixou e não deixa de reforçar.

Em reforço, Bourdieu (2006) colaborou com a ideia de que o mundo social tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si à maneira de uma história bem construída, que dispõe de todo o tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. O nome, a mais expressiva dessas instituições, só pode atestar a identidade da personalidade como individualidade socialmente construída, à custa de uma formidável abstração. É, assim, um suporte do que chamamos de estado civil capaz de marcar o acesso à existência social.

Tanto é que a memória, ao que parece, tem uma dimensão plástica e não é um depósito de lembranças, como supunha, ao construirmos uma biografia coerente. Ela se configura na relação do indivíduo com o contexto social. Não é um recurso anterior ao social.

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006), ao buscar entender como surge e ocorre o processo de individuação, dedica parte de seus estudos na investigação da confluência entre as memórias individual e coletiva. A memória, para ele, evoca um sentido de coerência e continuidade no tempo.

Para tanto, os estudos de Halbwachs (2006) sugerem que a memória se expressa a partir de uma configuração ancorada em “marcos sociais”. A memória coletiva contrapõe a tese psicológica segundo a qual ela- a memória coletiva- é um recurso da subjetividade do indivíduo. A memória para ele, não obstante, estaria situada na interseção de várias “correntes” de pensamento coletivo às quais cada um está submetido na trama social, evocando o sentido de coerência e continuidade.

Assim como Bourdieu (2007) nos diz que a lembrança coletiva se imiscui aos testemunhos e produz um confronto que faz da memória individual um ponto de vista da memória coletiva.

Já Michael Pollak (1992) acrescenta à tese de Halbwachs segundo a qual a memória produz coerência e continuidade, a noção de que a identidade e a memória são construídas socialmente e estão inserida em um campo de lutas e relações de poder, deflagrado em um contínuo embate entre lembrança e esquecimento.

Ainda em Pollak (1992), a memória está intimamente associada aos interesses do presente, ora como instrumento de coesão social ora de disputa, reitero.

O historiador Pierre Nora busca responder mais recentemente, dentre outros, o problema da perda das identidades nacionais e comunitária que garantiam a conservação e a transmissão de valores, e que denomina meios de memória comparados com o que Elias chamou de deslocamento da percepção social, não mais sentida como um todo. Os lugares de memória, assim, tentam reparar esse dano. (DODEBEI e GONDAR, 2005:9).

Já Andreas Huyssen critica Nora e propõe que esse discurso predominante de perda seja substituído pelas “estruturas de sentimento, experiência e percepção, na medida em que elas caracterizam o nosso presente”. (IDEM, 2005:8).

No livro *A Retórica da Perda*, Gonçalves (1996) disserta sobre a construção de narrativas sobre o patrimônio cultural no Brasil dos anos 30 aos anos 80 do século XX, mobilizando noções abstratas, tais como “identidade nacional”, “nação”, “patrimônio cultural”. Nesse trabalho, o autor mostra como essas noções são articuladas em narrativas motivadas por propósitos pragmáticos e políticos. Nesse sentido, os indivíduos, os seus propósitos, ações e contextos são culturalmente modelados e, por conseguinte, os discursos construídos acerca do patrimônio cultural são “narrativas” e “atos” ao mesmo tempo.

Além disso, Jean Davallon (2004) fortalece o debate com a ideia de que toda construção do objeto de pesquisa é resultado do pensamento abstrato através do qual a realidade concreta é apropriada através da linguagem e manipulada através dos significados, ao sabor do pensamento do sujeito que o empreende.

Adicionalmente, os sentidos daquilo que é vivido são construídos e ressignificados incessantemente. Dessa maneira, as experiências vividas existem “naturalmente” à medida que estão imersas nas mediações sociais, criando uma ilusão de anterioridade, isto é, uma falsa impressão de que sempre foram assim.⁷

Com isso, a construção de narrativas e etnografias forjam para si uma autoridade à medida que são tidas como a mais pura expressão da realidade, como se a própria narrativa possuísse uma coerência intrínseca, alheia à subjetividade de seu narrador.

Nesse sentido,

O objeto, ou a coisa mesmo, que circula enquanto algo praticado e ritualizado no corpo do social, mediante os atos que o fazem percorrer os complexos (des)caminhos da vida em sociedade, está repleto de sentidos e nexos compartilhados por aqueles que lhe atribuem valores e simbolismos, sendo que os mesmos emergem da própria experiência intersubjetiva das pessoas em interação em si, e delas com o mundo. O objeto encerra sempre uma dimensão ético-estética, remetendo ao gesto humano de criar, confeccionar e operar com os mais variados objetos em lugares específicos (SILVEIRA, 2005: 38.).

Na esteira dessa matriz sociológica, entenderei a trajetória de Adalton como uma construção de si de maneira conjugada à análise dos atores sociais que o cercam, dando destaque ao Museu Casa do Pontal cujo fundador, o francês Jacques Van de Beuque, ao longo de sua vida construiu a maior coleção deste artista e com quem estreitou forte laço de amizade. De outra maneira, a análise da trajetória de vida de Adalton Fernandes Lopes tem a ver com a análise conjugada das interações empreendidas através de diversas agências disponíveis em um campo de possibilidades, segundo o qual a manutenção da identidade advém da relação permanentemente negociada entre memória

⁷ Amir Geiger (2013), em comunicação.

e a elaboração da noção de projeto de vida empreendida pelo indivíduo. “Relaciono *projeto*, como uma dimensão mais racional e consciente, com as circunstâncias expressas no *campo de possibilidades*, inarredável dimensão sociocultural, constitutiva de modelos, paradigmas e mapas. Nessa dialética os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de suas trajetórias existenciais”. (VELHO, 2003:8).

Além disso, reforço que as narrativas e ações diretamente associadas a estes personagens se ligam, de maneira indissociável, ao contexto político de que são produto e produtor.

CAPÍTULO 2: AS TRAJETÓRIAS E NARRATIVAS

Nesse capítulo, apresento as trajetórias de Adalton Fernandes Lopes e a do Museu Casa do Pontal a partir dos dados disponibilizados nas fontes descritas na introdução. Destacarei as ideias capazes de apresentar alguns aspectos da relação entre essas trajetórias.

Por diversas circunstâncias, não foi possível, para esse trabalho, apreciar os aspectos estéticos das peças do Adalton Fernandes Lopes.

Para analisar as relações entre as trajetórias de Adalton e Beuque⁸ (incluo aqui o Museu Casa do Pontal), uso a ideia de confluência de interesses e motivações, ambos indissociáveis entre si. Isto é, não é possível traçar as fronteiras exatas dos interesses de cada um. A recíproca influência entre o binômio Jacques/Museu e Adalton permite o alargamento do *campo de possibilidades* de ambos (VELHO, 2003.), fortalecendo-os mutuamente, criando e consolidando, entre avanços e recuos, “o lugar de fala” desses antes, no cenário cultural do país, em um processo de legitimidade permanentemente negociada, reitero.

2.1. SOBRE ADALTON FERNANDES LOPES E SUA OBRA.

Inicialmente faz-se importante inserir a trajetória de Adalton a uma vasta lista de artistas de origem popular que foram reconhecidos por caminhos diversos. Darei destaque a este personagem na crença de que ele pode elucidar uma entre as possíveis possibilidades de consagração.

⁸ Frequentemente, daqui em diante, o nome Jacques Van de Beuque será descrito somente pelo sobrenome Beuque.

O Museu Casa do Pontal é também, como todo museu, um lugar de visibilidade, capaz de ampliar o campo de possibilidades (VELHO, 2003) das trajetórias individuais dos artistas ali representados ao mesmo tempo em que essas trajetórias ajudam a compor a narrativa evocada pelo Museu.

Nesse sentido, Mascelani diz:

Ainda que sejam determinantes os vínculos que a arte popular mantém com a cultura e o modo de viver das comunidades onde tem origem, é por meio da valorização das contribuições individuais que a produção se afirma como um "mundo da arte".

Adalton Fernandes Lopes (1938 -2005) nasceu no bairro de Barreto, em Niterói, município do Rio de Janeiro, onde faleceu, no final de 2005, aos 67 anos. Com Mirtes Alvarenga de Carvalho, moradora do mesmo bairro, casou-se e teve quatro filhos.

Foi criado em uma família simples. Seu pai, Djalma Fernandes Lopes trabalhou na extinta Companhia Nacional de Navegação Costeira. Sua mãe, Herondina Dias Lopes, dedicava-se aos cuidados do lar e das crianças.

Durante a infância, com o apoio de sua mãe, Adalton iniciou o hábito de confeccionar brinquedos com o que havia ao seu redor e assim descobriu o barro. Ele desconhecia as técnicas da modelagem e queima deste insumo. Sequer havia na região onde morava um forno, tampouco uma feira onde pudesse frequentar. Além disso, não havia em sua família nenhuma trajetória artística que pudesse ser, em um exercício de alteridade, confrontado com a sua prática artística. Sobretudo por essas circunstâncias, Adalton não vislumbrava fazer dessa atividade o seu ofício, a fonte do seu sustento. No entanto, deve-se levar em consideração que “mesmo que o ator viva a sua experiência como única, ele de alguma forma reconhece-se nos outros através de semelhanças e coincidências”. (VELHO, 2008:30). “Em certas culturas e/ou subculturas toda a atenção é dada às diferenças, enquanto em outras o foco privilegia a semelhança.” (IDEM,

2008:30) Essas configurações sociais são fundamentais para entender como os projetos de vida individuais se notabilizam socialmente.

Teve o seu primeiro emprego aos 16 anos, na fábrica de vidros São Domingos. Aos 18 anos, casado com Mirtes, ingressou no serviço Militar. Em 1960, aos 22 anos, começou a trabalhar na mesma companhia em que seu pai havia trabalhado: Ainda assim, durante o período de folga e nos finais de semana, Adalton sempre encontrava tempo para o hábito mantido desde a infância. O manuseio do barro foi se tornando quase que um vício, funcionando como uma terapia em sua vida.

Segundo sua esposa, Adalton tinha uma personalidade reservada, era um homem de poucas palavras. Através do barro, ele desenvolvia a sua imaginação, dava formas a uma infinidade de motivos, mostrando a exuberância e a eloquência de sua criatividade, ainda que, nesse momento, essa atividade representasse o lugar do lazer, da imaginação e da terapia. Mirtes confessa que sempre achou suas peças pouco atraentes e não lhes dava muita importância.

Ela também relata que Adalton mantinha o hábito de passar horas folheando jornais, revistas, e livros escolares, ver noticiário de TV, ouvir rádio, além de ler frequentemente a Bíblia.

Por intermédio do barro, Adalton (re)criava o mundo e, ao mesmo tempo, se (re)inventava a cada peça, dando forma a cenas dos mais variados motivos: Do erótico aos temas religiosos, passando por festas, pela representação de diferentes ofícios, como sapateiros, costureiras, enfermeiras, vendedores ambulantes etc. E, não raro, ele se dedicava à elaboração de ambientes cenográficos, em um esforço notório de querer dar dramaticidade às peças, para vê-las “vivas”.

Ainda nos anos 60, Adalton perde o emprego. Esse é um momento de grande importância em sua vida. Adalton relata que, nesse momento, lembrou-se da matéria de

jornal que o fez conhecer o artista popular conhecido como Mestre Vitalino. Essa lembrança o preencheu de um sentimento imediato de pertencimento, criando motivação para, quem sabe, investir de outra maneira no manuseio do barro, que até então era tido como um lazer e uma terapia. A partir desse momento de dificuldades e reflexão, Adalton conseguiu vislumbrar, através da trajetória de Vitalino, uma possibilidade real de prover o seu sustento do barro. Momento em que começa a empreender a decisão de se dedicar profissionalmente ao hábito que passou a lhe consumir por inteiro. Segundo Mascelani (2007), o "Seu Júlio, um vizinho português que trabalhava numa olaria, ensinou-o a queimar os bonecos de barro".

Aos 23 anos, Adalton encontra sentido na ideia de dar continuidade ao projeto do "Velho Vitalino" – como o chamava carinhosamente - e assim, em um processo gradual, amplia a sua percepção sobre a experiência que mantivera desde a meninice, passando a enxergar no barro uma maneira de reconstruir o seu projeto de vida e, ao mesmo tempo, redefinir a sua identidade.

Rapidamente, improvisou no quintal da casa dos seus sogros, onde residia na época, um lugar de trabalho, afastado do ambiente comum à família: um ateliê. Nele, realizava e guardava as peças que produzia.

A variedade das peças se dava, inclusive, com relação às diferentes maneiras de confeccioná-las, com destaque às obras com motores embutidos como, por exemplo, as obras "Circo", "Desfile de escola de samba", "Serra pelada", dentre outras.

O aspecto do movimento em sua obra, ora sugerido através do posicionamento dos bonecos, ora empreendido através de engrenagens adaptadas, foi uma inquietação pessoal alimentada desde a mais tenra idade.

Em uma entrevista concedida a Regina Célia Pinto⁹, Adalton fala:

⁹ Participaram dessa entrevista: Lourdes Ferreira, Lúcia Calvert e Regina Célia Pinto.
Cf.: <http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews/adalton.htm>.

“Minha mãe conta que ela também brincava com barro em criança, mas o único na família que fez dele o seu caminho de vida fui eu. Com cinco anos eu já brincava com barro. Naquele tempo eu já me preocupava em dar movimento aos objetos que modelava. Utilizava até formigas para conseguir o que desejava. Contudo, um dia, imaginei que, para conseguir movimentar meus bonecos de forma perfeita, teria que usar sangue, acreditava que era ele que fazia os seres vivos se movimentarem. Tinha uns sete anos nessa época. Consegui sangue de um frango e coloquei na forma do boneco. No dia seguinte, para minha decepção, o barro havia apodrecido. Meu pai me explicou então que para eu conseguir o que queria teria que utilizar um motor. Naquele tempo conseguir um motor era muito difícil porque quase tudo era manual, mesmo as ferramentas. Então eu comecei a observar todos os maquinismos que podia, sendo que até hoje faço isso. Dessa forma consegui fazer minhas cenas animadas.

(...)

É bastante difícil coordenar o movimento. Para que todas as peças se mexam no tempo certo calculo as distâncias, o ângulo de rotação, etc. São inúmeros fios de nylon e tudo tem de ser bem calculado. As escolas de samba, por exemplo, podem chegar a utilizar seis máquinas. Cada escola de samba que preparo tem muitos figurantes com diferentes fantasias e os enredos são sempre diferentes. Elas também têm som pois coloco um aparelho de som transmitindo o samba. Há casos em que eu tenho que fazer as engrenagens. Elas são modeladas em barro, depois em resina e só depois mando moldá-las em metal. Às vezes todo o trabalho é jogado fora por excesso de barulho.

Em 1975, a secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro (logo após a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro) instituiu o Departamento de Cultura, sob a direção de Paulo Afonso Grisolli (1934-2004), que, por sua vez, criou o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural que abrigava a divisão do Folclore, coordenado por Cáscia Frade.

Segundo Ricardo Gomes Lima e Guacira Waldeck (2007), essa divisão, sob a gestão de Cáscia Frade, foi um lugar fundamental no debate da cultura popular, sobretudo, no estado do Rio de Janeiro: A equipe de pesquisadores e professores da divisão empreendeu diversos cursos no estado inteiro ao mesmo tempo em que realizou trabalhos de buscas das expressões culturais locais. Essa empreitada gerou uma rede de sociabilidade formada, sobretudo, por pesquisadores, arte-educadores e artistas, dimensionando a Divisão do Folclore, naquele momento, em um lugar privilegiado de debate, troca de experiências e extensa coleta.

Segundo Cáscia Frade¹⁰, a experiência na Divisão do Folclore

Foi uma experiência maravilhosa! Por quê? Porque a gente documentou tudo! O que era possível. Gravando e transcrevendo. Eu montei uma equipe que tinha gente de música, de literatura, de museologia, tinha gente que era arquivista, enfim, nós éramos sete. Eu e a Célia, que era uma professora, ela fez pedagogia. Não tinha ninguém de história não. Tinha da museologia. Então, nós montávamos projetos, o Grisolli financiou tudo. Na época, não tinham os editais. Ele financiou. O Estado tinha um monte de carro, nós viajavamos muito para lá e para cá. Aí “não pode ir para cá?”, “Vamos de carro de boi, à pé”. (...). Então a gente fez um mapeamento do estado. Foi publicado, inclusive, o mapeamento de festas, de artesanato, de grupos tradicionais, grupos rituais, culinária no litoral, lendas, mitos e outros ditos, enfim, foram 14 anos [de gestão]! Vinha o material e cada um trabalhava na sua área.

Foi através desse espaço de sociabilidade que a professora de arte popular e artesanato Amélia Zaluar conheceu o Adalton Fernandes Lopes e organizou as suas primeiras exposições no Rio de Janeiro. Foi também através dela que Adalton conheceu quem viria a ser o seu maior colecionador: o francês Jacques Van de Beuque (1922-2000), fundador do Museu Casa do Pontal. Que lugar é esse? Quem o criou?

2.2. JACQUES VAN DE BEUQUE E O MUSEU CASA DO PONTAL

Para responder a essas perguntas, analiso o material produzido pela sua atual diretora, Maria Angela dos Santos Mascelani. Embora os seus textos¹¹ sejam fontes secundárias sobre a trajetória de Jacques Van de Beuque e a formação do Museu Casa do Pontal, eles representam as únicas interpretações sobre esse processo.

Em sua dissertação nomeada “Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal. Um olhar antropológico”, Angela Mascelani se propôs a analisar a rede de

¹⁰ A professora doutora Cascia Frade me concedeu uma entrevista no dia 13 de setembro de 2013, no Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o qual está vinculada atualmente.

¹¹ Em 2001, Angela Mascelani obteve o título de doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a tese “Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular brasileira”. Além disso, há diversos livros produzidos pelo Museu Casa do Pontal sobre a sua criação e/ou acervo produzidos por ele. Há também os artigos sobre o museu e sua coleção. Para esta dissertação, eu selecionei as fontes que tratam de maneira mais específica a trajetória de Jacques e a construção museu.

cooperação na qual o trabalho desenvolvido por Jacques Van de Beuque se pautou para a criação do Museu Casa do Pontal. Nesse sentido, Mascelani demarca a rede de cooperação composta por artistas, lojistas, consumidores, críticos, estudiosos e colecionadores, identificando percepções coincidentes e de oposição sobre arte popular. Dessa maneira, ela focaliza “um grupo relativamente extenso de atores sociais, onde cada qual, à sua maneira, desempenhava um importante papel contribuindo, todos, para o aprimoramento da ideia de arte popular como uma forma de expressão plástica contemporânea” (MASCELANI, 1996: x).

Uma das singularidades dessa dissertação se deve ao fato de Mascelani fazer parte do processo que pretende estudar. Isto é, a instituição que protagoniza o seu estudo de caso faz parte do seu próprio ambiente doméstico, íntimo e familiar, uma vez que ela foi casada com Guy Van de Beuque¹², filho de Jacques, o fundador do museu. Nesse sentido, acumula o papel social de herdeira e gestora do processo, tornando-se uma intérprete privilegiada. Em nota de rodapé, diz:

Devo esclarecer que, antes que a função pública da Casa do Pontal se explicitasse ela foi palco privilegiado dos acontecimentos familiares. Lá nos reunimos para as festas de aniversário das crianças e adultos; recepção aos parentes e amigos; e, algumas vezes, para a festa de passagem de ano. Sua localização singular, nas cercanias do mar e da montanha, em zona considerada rural até hoje, nos permitiu vivê-la também como casa de fim-de-semana e veraneio. Inclusive, para esse fim, foi construída para nós (Guy, filho e eu) uma pequena casa anexa às galerias – que será proximamente adaptada para receber cafeteria e livraria– onde costumávamos passar largas temporadas, especialmente durante o verão. Por estarmos com regularidade no Pontal, acompanhamos de perto toda sua estruturação como uma plateia especial e, de certa forma, participativa, sendo muitas vezes surpreendidos com as repentinas mudanças que se faziam, às vezes no curto prazo de uma semana. Jacques Van de Beuque sempre se caracterizou pela inquietude e, no seu esforço por realizar uma exposição impressionante, que marcasse pelo impacto e beleza, passava os períodos intermediários entre uma montagem de exposição profissional e outra, dedicando-se à organização de “sua” exposição particular. Lá também tivemos a oportunidade de encontrar, muitas vezes, com vários artistas e, particularmente mais com aqueles que habitavam a cidade do Rio de Janeiro e suas cercanias, como Antônio de Oliveira e Adalton Fernandes Lopes. Por um lado, foi no

¹² Guy Van de Beuque (1951-2004) se formou em filosofia e em matemática. Foi professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1995, assume a coordenação do Museu Casa do Pontal, atividade realizada até o seu precoce falecimento, em 2004.

prolongamento dessa vivência que se forjou parte importante de minha pesquisa, o que causou a intensa marca de subjetividade que a caracteriza. (...). (IDEM: 2-3)

De maneira objetiva, serão privilegiados os itens desta dissertação especialmente dedicados 1) à montagem da coleção de Jacques Van de Beuque, 2) à construção do “Artista e colecionador Jacques Van de Beque” e, por fim, 3) ao “Projeto Casa do Pontal”.

Nascido em Bavey, no norte da França, Jacques Van de Beuque (1922-2000) formou-se em Belas Artes, em Valenciennes e Lyon. “Jacques se dedicou aos estudos até o início da II Guerra Mundial, quando passou a militar com outros jovens a favor da resistência francesa. Em decorrência disso, foi preso diversas vezes, sendo enviado para os campos de trabalhos forçados em Kiel, na Alemanha, onde permaneceu por quase dois anos. Em 20 de abril de 1944, alguns meses antes do final da guerra, Jacques conseguiu fugir da prisão.”¹³

Chegou ao Brasil de navio no período pós-Segunda Guerra, em 1946, instalando-se na cidade do Rio de Janeiro.

Após algumas viagens internacionais, reiniciou sua vida profissional no Rio de Janeiro em 1948. Por aqui, casou-se e teve dois filhos: Guy Van de Beuque (1951 – 2004) e Jacqueline Van de Beuque (1952 -).

Anteriormente, em Paris, Jacques estreitara amizade com o consagrado artista plástico brasileiro Cândido Portinari que lhe concedera uma carta de recomendação para que tentasse novas oportunidades no Brasil. Com essa carta, Jacques conseguiu se estabelecer profissionalmente em terreno brasileiro como designer de exposições comerciais e na concepção de vitrines e estandes, atividades prestadas para grandes empresas ao longo de toda a vida. Graças a isso pôde conhecer diversas regiões do país. Ao chegar a Recife, Jacques Van de Beuque descobre a arte popular brasileira. E “em

¹³ Cf.: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/jacques-van-de-beuque>.

Pernambuco, encanta-se com os bonequinhos de barro e outras criações populares, feitas por artistas e artesãos locais. Adquire algumas obras e, a partir de então, não cessa jamais de comprá-las, vindo a formar pouco a pouco uma grande coleção”.¹⁴

A partir desse encantamento, em 1951 iniciou a empreitada realizada ao longo dos próximos 40 anos de sua vida: o processo de colecionamento de peças de arte popular. Jacques Van de Beuque não tinha o interesse prévio de torná-las pública, conforme teria relatado a Mascelani (1996:130): “Meu interesse sempre foi o de usufruir da beleza das peças que encontrava. Eu as comprei para mim, sem jamais imaginar como finalidade a criação de um espaço público. Essa ideia tem uns sete ou oito anos, no máximo, e fez parte de um amadurecimento pessoal”.

Durante esses 40 anos de viagens, ele visitou vilas e povoados, entrevistou, conversou, construiu amizades e começou a colecionar objetos produzidos por diversos personagens, em grande parte, oriundos dos interiores do país. Após anos de coleta, sua coleção passou a despertar interesse e reconhecimento público. Beuque, então, passou a ser legitimado como especialista dessas peças, sobretudo, pelos empresários deste tipo de produção artística. (IBDEM, 1996.).

Em 1975, Jacques compra uma casa no bairro do Recreio dos Bandeirantes, na zona oeste do Rio de Janeiro com o duplo intento de armazenar a sua coleção e descansar com a sua família. Em seguida, Jacques passou por um período marcado pela indeterminação quanto à possibilidade de tornar pública a sua experiência pessoal, como colecionador privado. Com o tempo, as conversas, os incentivos de amigos e o interesse crescente pela sua coleção foram criando as condições sociais de maneira a prevalecer às circunstâncias que o fizessem a ter a necessidade de classificar as peças de sua coleção. Nesse momento, Jacques se viu cada vez mais comprometido no processo de

¹⁴ C.f.: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/jacques-van-de-beuque-colecionador>

racionalização da coleção que fora montada pela sua intuição e gosto para fins privados. E isso quer dizer que operar com a lógica da racionalidade sobre uma prática motivada por emoções íntimas, onde cada objeto representa um pouco de sua identidade, é também e, em certo sentido, confrontar emoções e conviver com a perda de sua intimidade, como se parte de sua identidade passasse a ser, através do processo de criação do museu, de todos.

Segundo a última consulta aos dados publicados, o Museu Casa do Pontal expõe a coleção em 12 galerias temáticas, a saber: 1) “Profissões”, 2) “Vida rural e Mestre Vitalino”, 3) “Ciclo de vida”, 4) “Brasil – Festa Popular”, 5) “Jogos e Diversões”, 6) “Antônio de Oliveira”, 7) “Bichos e Areias”, 8) “Arte incomum”, 9) “Arte erótica”; 10) “Cangaço”, 11) “História do Brasil” e 12) “Carnaval”. Essa casa foi transformada em museu no ano de 1988 e aberta ao público em 1993. Em 1995, Jacques Van De Beuque afastou-se da coordenação do museu, deixando-a ao encargo de seu filho, Guy Van de Beuque (1951-2004).

A sua formação em Belas Artes orientou a escolha do tratamento dado às peças. É possível notar, em depoimentos eu teria dado a Mascelani, que Jacques Van de Beuque acredita que as peças de arte popular o emocionam porque expressam a alma do povo brasileiro e não são uma expressão ingênua, menor, subscrita às fronteiras do folclore. Sobre isso, teria dito:

“Sempre desviei desta questão. Independente de quem faz e das circunstâncias em que é feito, só comprei peças que me impactaram como obras de arte. Jamais cedi a razões ideológicas. Usei meu gosto pessoal. Na maioria das vezes, não posso dizer por que esta peça é melhor do que aquela. Apenas sei que uma me fala mais do que a outra. A peça fala por si. Nem sempre um mesmo artista produz coisas instigantes o tempo todo. Há um conjunto de elementos, que os críticos de arte nomeiam e que eu apenas sinto. Tem a ver com harmonia, com ironia, com um algo o mais provocativo que faz uma peça tornar-se única.” (IBDEM:129).

Não obstante, em outro momento, quando posto a pensar sobre as fronteiras entre arte popular e artesanato, o seu posicionamento é expresso da seguinte maneira:

“Sempre tive uma noção clara sobre artesanato e arte popular. Arte popular são os objetos feitos sem finalidade prática aparente. Artesanato implica em uso: são potes, cestas, objetos que se destinam à vida prática. São dois mundos diferentes. Em algum momento estas peças podem se encontrar nos mesmos domínios. Por exemplo, aquela moringa que eu tenho lá no Pontal, aquela lindíssima do Zé Caboblo, que representa uma mulher, com chapéu azul e tudo o mais. Obviamente ninguém jamais vai pensar em servir água ali a alguém que esteja com sede. Então, essa peça sai do domínio do artesanato e passa a ser arte figurativa, mas de qualquer forma, arte. É preciso deixar claro que não é o fato de ser utilizado que torna o objeto utilitário. Senão um crucifixo seria qualificado como utilitário, quando não deve ser”. (IBDEM:128).

Aludindo à definição dada por Jacques Van De Beuque, Mascelani classifica o acervo da Casa do Pontal como expressão da Arte Popular: “A definição de arte popular já foi objeto de incontáveis debates e controvérsias, uma vez que essas duas palavras, “arte” e “popular”, ao se juntarem, paradoxalmente se ampliam e se restringem, (...) o objeto de arte popular, uma vez acabado, já exerceu sua função. Ele é fruto de uma expressão artística, e existe para ser visto (...). Por fim, vale assinalar que a grande definição de arte está na capacidade criadora do artista expressar ou transmitir sensações ou sentimentos. E a arte popular é aquela que carrega o espírito de um povo, capaz de transformar matéria em coisa viva, emocionante, uma realidade mágica brotando com força e energia.” (IBDEM:32).

A definição de Beuque está alinhada ao projeto romântico dos folcloristas do início do século XX, na busca do “ser” nacional. Ao mesmo tempo em que se absteve de operar com o binômio erudito/popular, atribui à arte popular o mesmo estatuto atribuído à arte erudita. Nesse sentido, nota-se que a coleção representa para ele a potência de brasilidade intrínseca a essa manifestação artística porque é capaz de dar expressão “com força e energia” a “uma realidade mágica” do povo brasileiro, sem, contudo, entendê-la como expressão de uma cultura ingênua, reitero.

Para compor a coleção, Beuque “não se deixou seduzir pela produção popular urbana, aquela apresentada nas calçadas, feiras (inclusive a *hippie*, de Ipanema¹⁵) e nas lojas de souvenirs para turistas”. Ele não poupou esforços para procurar e buscar o “inacessível” (IBDEM:41). Essa formulação nos leva à percepção de que os artistas dos interiores do Brasil seriam representantes legítimos da “alma” do brasileiro, capazes de expressar em suas peças a autêntica cultura de seu povo.

Beuque teria dito: “Eu vibrei com a arte do povo. O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autônoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura pelas teclas e notas para fazer sua arte. É a arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas”. (IBDEM:34)

Em 1988 foi criado o estatuto jurídico da coleção e o tombamento de parte do acervo, dando início ao processo de abertura do Museu Casa do Pontal, realizada em 16 de janeiro de 1993 (IBDEM:33).

Já que as peças do acervo do museu foram escolhidas pelo gosto de Beuque, deixando-se afetar pelas suas emoções, a valorização do Museu Casa do Pontal é, por conseguinte, uma consequência da legitimação conferida, ainda antes, ao gosto qualificado de seu criador: “É o reconhecido ‘bom gosto’ de Jacques Van de Beuque que permite que a Casa do Pontal seja eleita por seus pares (outros museus, privados e públicos) como um dos mais belos do Brasil.” (IBDEM:48).

Legitimado pelas instâncias consagradoras, Jacques Van de Beuque redimensiona os objetos de cultura popular ao estatuto da arte. Segundo Mascelani, (IBDEM: p.59) tais objetos não apareciam no circuito de arte porque não havia um meio

¹⁵ A feira hippie de Ipanema acontece todo domingo, na Praça General Osório, na cidade do Rio de Janeiro. É famosa por reunir ampla variedade de artesanato, moda, decoração e gastronomia, sendo considerado, hoje, ponto turístico.

adequado para sua recepção, como, por exemplo, aqueles formados para a recepção das manifestações artísticas oriundas do sistema de produção erudito.

O Museu Casa do Pontal é, nesse sentido, resultado de um projeto de vida e de uma narrativa construída com estreita afinidade aos ideais românticos, ao identificar nessas peças expressões genuínas, capazes de serem representativas da cultura rural e urbana do Brasil. Não obstante, essa narrativa, ainda que em permanente manutenção, oferece uma solução interessante ao equiparar o popular com o erudito.

Tombado em 1991, o museu recebeu diversos prêmios, dentre eles a comenda Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1996, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que o reconheceu como a “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis” (MASCELANI, 2009:119). Em 2005, recebeu a Ordem do Mérito Cultural, principal comenda de caráter nacional que é oferecida pelo Governo Federal e o Ministério da Cultura, dentre tantas outras premiações. Atualmente o museu conta com diversas empresas nos quadros de apoiadores, patrocinadores, promotores e parceiros, através das quais várias ações são empreendidas visando à manutenção e à expansão como um museu singular.

Atualmente, o texto publicado no catálogo “Adalton: o senhor do barro” (2007) informa que há mais de 500 peças de Adalton Fernandes Lopes depositadas no acervo do museu, das quais grande parte está exposta. Todas elas foram adquiridas por Beuque. Os nomes das peças foram atribuídos ora pelo autor, ora pelo museu.

Entre as obras [do Adalton] uma parte delas não tinha um nome dado pelo artista. Então, estas foram catalogadas a partir de um nome descritivo. Este é um detalhe muito importante, uma vez que nem sempre foi o próprio artista quem nomeou e, nem mesmo, o colecionador, Jacques Van de Beuque. A maior parte deste trabalho foi feita a partir de pesquisas em catálogos, livros, lojas que comercializavam as obras e outras fontes secundárias. Mas nem sempre encontramos referências fortes e então optamos por nomear descritivamente. No seu conjunto, o trabalho foi feito por uma equipe, sob a coordenação de uma museóloga e minha. Quando os nomes

foram atribuídos pela instituição, a orientação era que fossem dados os nomes os mais concretos possíveis, pois se visava, naquele momento, compor o banco de dados e permitir o gerenciamento do acervo. (MASCELANI, 2013.).¹⁶

Hoje, o Museu Casa do Pontal detém a posse da maior coleção deste artista reunida em um único endereço e um dos maiores conjuntos de obras do mesmo autor em exposição.

“Sabemos que qualquer coleção revela paixões e preferências. A presença de um número significativo de obras feitas por Adalton constitui uma das marcas da coleção formada por Jacques Van de Beuque. O artista, junto com o mineiro Antônio de Oliveira (Belmiro Braga, MG, 1912-1996) apresenta o maior conjunto de obras em exposição, o que pode ser justificado pelo fato de ambos morar nas cercanias do Rio de Janeiro e manterem um ritmo intenso de trabalho.” (MASCELANI, 2007:26).

Adalton é um dos representantes da região Sudeste, a segunda região do país mais representada no acervo do Pontal, amplamente composto por peças de artistas nordestinos, conforme ilustra o gráfico abaixo¹⁷:



A coleção de Adalton no acervo do Museu Casa do Pontal abarca ampla gama de motivos, desde religiosidade, atividades profissionais, cenas diversas do cotidiano, profissões, peças de motivo erótico a geringonças.

¹⁶ Em comunicação por e-mail enviado a mim, no dia 23 de maio de 2013.

¹⁷ Dados desagregados retirados do portal:

<http://www.popular.art.br/museucasadopontal/htdocs/site.asp?lng=1>

Assim, a partir dos dados apresentados, é possível inferir que o Museu Casa do Pontal é a continuação do projeto de vida de seu fundador, tornando-se um lugar que potencializa as trajetórias dos artistas populares, ao mesmo tempo em que é legitimado socialmente – e cada vez mais – por deter essas trajetórias.

CAPÍTULO 3: ASPECTOS CONCEITUAIS ACERCA DE CULTURA POPULAR, FOLCLORE, PATRIMÔNIO E MUSEU.

Nesse capítulo, farei uma breve contextualização sobre os processos políticos subjacentes à discussão de cultura popular e folclore, sobretudo, no Brasil. Em um esforço de síntese, assumo, por hora, as limitações de uma análise mais panorâmica dos principais fatos selecionados, na crença de que eles podem, ainda assim, fornecer aspectos elucidativos à análise. Em seguida, dissertarei, panoramicamente, sobre as políticas de patrimônio e sobre a instituição Museu no contexto do Ocidente.

3.1 – SOBRE CULTURA POPULAR E FOLCLORE.

Inicialmente, destacarei algumas ideias arroladas no texto *Colecionando Arte e Cultura*, de James Clifford, capazes de introduzir algumas questões subjacentes ao tema. Além delas, tomarei o livro *Cultura é patrimônio*, de Lucia Lippi, como principal referência, especialmente, para pontuar as etapas fundamentais na contextualização de cultura popular e de folclore.

Clifford (1994) destaca a análise clássica do “Individualismo possessivo” ocidental (1962:70) feita por C.B. MacPherson, segundo a qual MacPherson “traça o surgimento no século XVII de um eu ideal como possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados. O mesmo ideal pode servir para as coletividades à medida que fazem e refazem seus “eus” coletivos”. Esse ideal possuidor está ancorado em sistemas arbitrários de valor e significado, sempre poderosos e governado pelas normas, indissociáveis ao momento histórico de que fazem parte. Por conseguinte, aludindo à análise de Richard Handler (1985) sobre o livro de MacPherson, Clifford reforça a ideia de que a “coleção e a preservação de um domínio de identidade autêntico

não pode ser natural ou inocente. Ao contrário, trata-se de um processo intrínseco à política da nação, à lei restritiva, e aos códigos contestados do passado e do futuro”, em processo de permanente mudança.

Segundo Maria Laura Cavalcante (2002) e Lucia Lippi (2008), é preciso compreender o folclore e a cultura popular não como fatos prontos, que existem na realidade do mundo, mas como um campo de conhecimento e uma tradição de estudos. Isso quer dizer que essas noções não estão dadas na natureza das coisas. Elas são construídas historicamente, dentro de um processo civilizatório, de acordo com diferentes paradigmas conceituais e, portanto, seu significado varia ao longo do tempo.

Essa compreensão nos leva ao que diz o historiador Roger Chartier (1995) ao alertar sobre os perigos de delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à cultura popular, tratando-as como expressões naturais.

A noção de que um “ajuntamento” em volta de um *eu* e/ou de um grupo onde a busca de uma identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiência), não é universal, pondera Clifford. Entretanto, “no ocidente, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos”. (CHARTIER, 1995:71).

Nesse sentido, aludindo ao estudo *On Longing*, de Susan Stewart, Clifford apresenta certas estratégias recorrentes perseguidas pelos ocidentais desde o século XVI, segundo as quais “as coleções, mais especialmente os museus, criam a ilusão da representação adequada de um mundo, em primeiro lugar, recortando objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que representem todos abstratos”, ainda em Stewart, criando “uma ilusão de uma relação entre as coisas, tomando o lugar de uma relação social” (CLIFFORD, 1994: 72).

Assim, “uma história da antropologia e da arte moderna deve ver no ato de colecionar tanto uma forma de subjetividade ocidental quanto um conjunto em mutação de práticas institucionais poderosas”. (IDEM:73).

A “autenticidade” cultural ou artística tem tanto a ver com um presente inventivo quanto com um passado e a objetificação, preservação ou revitalização deste, matiza o autor.

Ademais, conforme mostra Benjamin (1985), o estatuto da autenticidade pressupõe uma originalidade, uma unicidade atribuída no momento de produção, o que ele chamou de “aura”.

Há muitas maneiras de ordenar e classificar o mundo. Uma delas é a divisão entre arte e artesanato ou a que confronta, sob a lógica hierárquica, a cultura erudita à popular. Sabemos que essa simplificação ganhou força após a Revolução Industrial, na Europa, no século XVIII, e, sobretudo, com o advento da ideologia capitalista, segundo a qual a “dissociação entre “saber” e “fazer” é básica para a manutenção das classes sociais, pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor dos outros”. (ARANTES, 1988:13-4).

Ricardo Gomes Lima, em seu artigo *Engenho e Arte*, publicado no Boletim do Salto para o Futuro, programa Cultura Popular e Educação, é taxativo quando diz que

essa maneira de classificar é extremamente discriminatória, pois confina as criações populares num gueto, resultando em reserva de mercado para a produção de origem erudita, específica da camada dirigente ou daqueles que com ela se identificam. O objeto artesanal, destinado a feiras e mercados, tem seu valor diminuído em decorrência exatamente deste sistema de classificação. (LIMA, 2003:42)

E ainda:

Esse discurso, resultante de uma postura elitista, deve ser abandonado em prol de uma análise da realidade social que incorpore as representações daqueles que, sob denominação de artistas populares ou artesãos, a par de serem portadores de um saber de grande significado cultural, refletido em suas criações, são também integrantes de realidades históricas concretas, sobre as quais agem, reagem e refletem. (IDEM:42).

No entanto, vale ressaltar que os próprios representantes da cultura popular, muitas vezes, reforçam e refletem o sistema do qual estão submetidos, sistema esse que gera “essa maneira discriminatória de classificar” como diz Lima (2003), criando uma perspectiva de análise de cima para baixo. Há de se fazer a pergunta: Como trabalhar com as categorias de entes periféricos?

Com relação à produção de arte popular, um monopólio de atemporalidades e anonimato foi depositado sobre as criações do povo. “Longe de constituírem fenômenos isolados, taxados de "primitivos" e de "ingênuos", esses artistas exprimem a sua experiência de vida” (FROTA, 2003:10) sob outros paradigmas que não os acionados pelo artista erudito. Nesse sentido, torna-se mais importante entendermos “como”, “por que” e “em que circunstâncias” uma coleção, uma peça, uma personagem se legitima, entendendo-a como resultado de um processo complexo, consoante a um cenário político e ideológico indissociáveis entre si.

Sabemos que a partir do século XIX, as sociedades europeias sofreram grandes transformações – industrialização, urbanização, fortalecimento dos Estados Nacionais – que fizeram com que alguns grupos culturais vissem a si mesmos à margem desse processo. O mundo do passado corria o risco de extinção e passou a despertar o interesse de colecionadores.

“Depois de 1800, a arte e a cultura emergiram como domínios do valor humano que se reforçam mutuamente [através de] estratégias para reunir, marcar, proteger as melhores e mais interessantes criações do “Homem”.” (CLIFFORD, 2004:81).

Como mostra Lippi (2006), Com a queda de Napoleão, a Missão Artística Francesa desembarcou no reino de Portugal, no Brasil, em 1816, e reuniu, majoritariamente, artistas bonapartistas reconhecidos, que, com a queda de Napoleão, viram-se em desgraça. Essa missão utilizava técnicas da pintura, da arquitetura, da

escultura, da gravação e do desenho, compondo, através de aquarelas, esculturas e construções, um consistente projeto de representação e construção da identidade nacional. Por isso, a primeira política cultural do Estado Português no Brasil está associada às ações da Missão Francesa.

Logo ao chegar, os franceses tiveram que organizar cerimônias de aclamação aos membros da corte, construir arcos do triunfo, que ajudassem a repercutir junto à nação a chegada de chefes vitoriosos, quando, por exemplo, Dom Pedro I, vestido de uniforme militar, coroou-se.

Sabe-se que na tradição portuguesa, os reis eram apenas aclamados, mas no caso brasileiro, d. Pedro I e d. Pedro II foram aclamados, sagrados e coroados. A aclamação visava afirmar que o governante se tornara imperador constitucional pela vontade do povo; a sagração e a coroação pretendiam lembrar as origens reais da monarquia brasileira, dotada da mesma sacralidade das monarquias europeias. (LIPPI, 2008:29)

As cerimônias planejadas, na colônia, reforçavam, simbolicamente, a união entre Estado e Nação, visando a provocar o sentimento de pertencimento.

Com a Independência e os desdobramentos da Missão Artística, a arte passou a fixar os principais momentos da história do país. E os artistas deixaram de ser vistos como simples artesãos e passaram a ser considerados intelectuais, comparáveis a poetas e literatos. (IDEM:30)

Em 1822, uma geração ilustrada, educada na Universidade de Coimbra, garantiu o projeto monárquico à nação, segundo o qual o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838 e a Academia Imperial de Belas Artes (1840-1889) ilustravam tão bem. A academia de Belas Artes possuía o estatuto de legitimidade do “bom gosto” e do “belo” e o IHGB representou, sobretudo, a assimilação de um ideal ilustrado, através de um amplo projeto civilizador, movido, em grande parte, pela geração recém-chegada de Coimbra, alinhada à elite europeia.

Ainda segundo Lippi (2008), a abolição da escravidão e a proclamação da República solidificaram, então, as questões de identidade nacional e de cultura popular como parte de um projeto político.

Em tempo, “A cultura em sua riqueza evolutiva integral e sua autenticidade, anteriormente reservadas para as melhores criações da Europa moderna, podiam agora estender-se a todas as populações do mundo” (CLIFFORD, 2004: 81).

Nesse contexto, a busca do exótico encontrou ocasião no movimento romântico (LIPPI, 2008), que pretendeu expressar a representação da consciência de si e do tempo moderno (CAVALCANTI, 2002) no qual uma das “singularidades estava na língua falada e nas histórias contadas por aqueles que guardavam a tradição.” (LIPPI, 2008: 87). “O foco no povo não era novo; novo era o sinal positivo que o acompanhava”, sinaliza Lippi. (IDEM: 87).

Nesse contexto,

Os costumes populares passaram a ser chamados de folclore (do inglês *folk*, gente comum, e *lore*, saber). O *folk*, o povo, era identificado como aquele que detinha o saber arcaico, os saberes tradicionais. E a tradição, entendida como passado que se faz presente, servia para legitimar a nação moderna, que desejava se auto-representar e, para tanto, buscava sua essência, o que diferenciava das demais exatamente na tradição. Buscava valores que fundamentassem a legitimidade da ordem que desejava implantar. O esforço de recuperar a dimensão do passado como fonte de legitimidade estava presente em várias esferas da vida social. (IBDEM, 2008:87)

Retomo o sociólogo Halbwachs (2006) para reforçar a ideia de que, nesse momento, o povo surge como um ator social e político que precisava ser representado por uma cultura e um Estado nacional. Era preciso construir uma memória coletiva capaz de garantir a coesão social.

A Primeira Guerra Mundial abalou a crença no progresso e na paz ecoados pela Europa. No Brasil, ressoou na intelectualidade e como uma das resultantes do conflito, a

distinção entre Europa, como “velha civilização” e a América, como “espaço da nova civilização”:

Havia que se inventar a autenticidade – encontrar as raízes nacionais no passado histórico ou no passado mitológico (imemorial) do espírito do povo. O *locus* da autenticidade estaria não no pensamento da elite e, sim, no espírito do povo. (LIPPI, 2008:71).

Para Lippi (2008), o movimento nacionalista teve o seu auge na montagem da Exposição Internacional do Centenário da Independência, distribuída em vários pavilhões em estilo neocolonial, iniciada em 7 de setembro de 1922 e encerrada em abril do ano seguinte, no Rio de Janeiro.

Em linhas gerais, o movimento modernista, após ter se concentrado no combate ao que existia antes e na elaboração de uma estética mais adequada à vida moderna e mais afinada à nova ordem mundial, retomou as questões preocupadas com a brasilidade. Nesta esteira, houve um empenho em dar continuidade à construção da identidade nacional, voltando ao passado colonial e construindo uma nova perspectiva sobre o povo brasileiro. Vale dizer que o movimento modernista foi bastante plural, sendo apropriado por diversas correntes e expresso em diversos manifestos.

Já o folclore se valia de características marcadas: sua cultura espontânea e oral, de natureza regionalista, deveria se expressar em caráter coletivo e anônimo, aliada à tradição. Nesse sentido, para os folcloristas, a cultura popular era associada ao passado.

Particularmente, destaco a figura de Mario de Andrade¹⁸, que exerceu um papel importante na tentativa de colapsar a dicotomia entre o saber popular e o saber culto, ainda marcante nos anos iniciais do Modernismo. Isto é, pretendia alterar o status de ingênuo e pitoresco que o “popular” carregava. Assim, exerceu um papel relevante na

¹⁸ Segundo Lippi (2008), Mario de Andrade (1893 -1945), figura importante do movimento modernista, realizou diversas viagens etnográficas pelo país. À frente do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, idealizou um curso de folclore e empreendeu diversas viagens ao interior do país. Ele pretendia criar os meios necessários para a socialização do saber. Vale destacar que nos anos iniciais do Modernismo, havia hierarquização e divisão entre saber culto e popular, contra a qual Mario de Andrade lutava. O folclore para ele liga-se a um processo de conhecimento ancorado na perspectiva da etnologia.

implantação do folclore através do programa de coleta e, posteriormente, de guarda dos fragmentos culturais de várias regiões do Brasil. Também ajudou na criação de cursos sobre folclore e na elaboração de programas governamentais, empenhando-se em promover o folclore como processo de conhecimento, guiado pela etnografia. Seu objetivo era torná-lo uma ciência. Seu legado foi importante no debate sobre práticas culturais distintas e na elaboração posterior do chamado patrimônio imaterial (LIPPI, 2008).

Vale dizer que, para Mario de Andrade e outros folcloristas, a crença positivista do ato da coleta, na guarda de objetos, tradições orais e músicas sugerem também a falsa ideia de que a própria cultura fosse estável no tempo.

Como mostra Bomeny (2012), em 1936, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, de 1934 a 1945, encomendou a Mario de Andrade, então diretor do novo Departamento de Cultura de São Paulo, a formulação de um projeto para criar uma agência de patrimônio que daria origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), cuja direção ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco de Andrade até

É possível afirmar que a década de 1930 foi marcada por grandes interpretações do Brasil¹⁹ e também por um aumento das atividades do Estado no campo da Cultura. Diversos órgãos foram criados, entre os quais o já citado SPHAN; o Serviço Nacional do Teatro (SNT); o Instituto Nacional do Livro (INL); e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince).

Até a metade do século XX, os folcloristas e os intelectuais se preocupavam com a questão da identidade nacional, como já foi mencionado. Já na segunda metade deste século, as ciências sociais – Sociologia e Antropologia -, que se organizavam nas universidades, não viram no folclore uma ciência, porque acreditavam que o passado

¹⁹ Entre os quais, destaco, em 1933, *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre; também em 1933, *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr.; em 1936, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

colonial devia ser superado, pois só assim seria possível pensar o desenvolvimento nacional. A sua institucionalização do folclore foi então deslocada para a arena dos museus, das instituições e dos governos, mostra Lippi (2008).

Nesse cenário, em 1947 foi criada a Comissão Nacional do Folclore (CNFL), vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc), do Ministério das Relações Exteriores, dirigida pelo diplomata Ricardo Almeida. Essa comissão organizava congressos por todo o país, para discutir os caminhos a serem seguidos pelos estudos do folclore, veiculando a ideia de preservação da identidade nacional, perseguindo a pureza da coleta como processo de conhecimento científico.

Em 1958 foi criado o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, em 1958, para pesquisar, documentar e divulgar a cultura popular brasileira. Hoje esta instituição é vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), responsável pelos procedimentos de registro de bens culturais do patrimônio imaterial.

Cabe sinalizar que há outras visões conceituais no trato da cultura popular, diferente da ótica romântica, que não serão tratadas neste trabalho. Os estudos realizados por Mikhail Bakhtin, seguido por diversos outros autores, se interessa, de maneira geral, pelo prosaico, pelos motivos cotidianos ancorados na experiência concreta, pelos rituais de inversão, pelas diferentes vozes que compõem a cena da praça pública.

A partir dos anos 1960, passou-se a se pensar a cultura menos como comportamento e mais como símbolo e sistema de representação.

Hoje, a cultura dita popular não é expressa por um objeto, pela ideologia dos subalternos ou por um repertório de práticas. Ela é o produto de interações socioculturais, e segundo Canclini (1997) podendo ser a própria expressão “cultura

popular” uma atribuição erudita de distinção e não um conceito que se originou no povo, pelo povo.

Reconhece-se que as culturas populares, longe de estar em decadência, prosperam, e seu hibridismo anula as divisões entre o culto, o popular e a cultura de massas. Ou seja, a complexidade das manifestações culturais de um povo não permite mais uma categorização simplista, que mantenha, por exemplo, a segregação entre popular e erudito. As formas “populares” de cultura, as práticas do cotidiano, as formas de consumo cultural – modos de usar – constituem os principais eixos de análise dos estudos contemporâneos. (LIPPI, 2008:95)

3.2. SOBRE AS PRÁTICAS DE PATRIMÔNIO.

Como mostra Regina Abreu (1994), o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio – a Inspeção dos Monumentos Nacionais – foi criado em 1934, no Museu Histórico Nacional, por iniciativa de Gustavo Barroso.

Como relata Bomeny (2012), em 1936, Mário de Andrade entrega o projeto de elaboração do órgão SPHAN, que é sancionado pela Lei nº 378, de janeiro de 1937, e pelo Decreto-lei nº 25, de novembro do mesmo ano, dividido em oito categorias de tipos de obras de arte que pertenceriam ao patrimônio artístico nacional: 1) arte ecológica; 2) ameríndia; 3) popular; 4) histórica; 5) a arte erudita nacional e estrangeira 6) artes aplicadas nacionais e estrangeiras. Além das categorias de 7) bem cultural tangível e 8) não tangível, dentre outras propostas.

As cidades barrocas mineiras também foram alvo das primeiras incursões em busca da experiência da “alma” brasileira, da redescoberta do Brasil. Essas incursões empreendidas pelo SPHAN despertaram o desejo de proteger essas relíquias coloniais.

Rodrigo Melo Franco de Andrade assume a direção do SPHAN e o faz de 1937 a 1967. Ele liderou e articulou uma rede composta por um grupo de fundadores dessa

instituição, à começar pelo próprio Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto e Manuel Bandeira.

As atividades do SPHAN abarcavam pesquisa, viagens, tombamentos e restauração. Essas atividades conferiram muita autoridade à equipe de funcionários que “eram, em sua maioria, arquitetos, artistas plásticos, fotógrafos, engenheiros”, consideravam-se intérpretes da sociedade. (LIPPI, 2008). “Só mais tarde museólogos e, mais recentemente, historiadores e antropólogos passaram a compor o quadro de funcionários da instituição.” (LIPPI, 2008:123)

A partir dos anos 60, a política de preservação, ancorada, sobretudo, no tombamento, começa a se fazer inadequada para combater os problemas do desenvolvimento. “A falta de recursos e as tensões decorrentes da preservação das cidades históricas, que cresciam em população e em problemas, só aumentavam” (IDEM: 124).

Em 1975, criou-se o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), interessado em registrar as manifestações que expressassem a diversidade cultural, através de quatro eixos de projetos: a) artesanato, b) levantamentos socioculturais, c) história da tecnologia e da ciência no Brasil e d) levantamento de documentação sobre o Brasil, liderado por Aloísio Magalhães.

Pode-se creditar às experiências pioneiras de referenciar o saber popular desenvolvidas no CNRC a criação de instrumentos de proteção, como os consignados no Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (Decreto nº 3.551, de 2000). (IDEM, 2008:126.)

Aloísio Magalhães formou o grupo do CNRC e dirigiu a nova Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, rebaixada a secretaria durante o regime militar. Também dirigiu a Fundação Nacional Pró-memória, criada em 1979.

Vale dizer que o CNRC ajudou a promover o alargamento do entendimento de patrimônio. Os técnicos do Iphan não estavam preparados para selecionar e proteger

“coisas” estranhas ao patrimônio. Para eles, as etnias indígenas e afro-brasileiras não tinham deixado testemunhos materiais significativos de sua cultura. (LIPPI, 2008; FONSECA, 2009).

Segundo mostra Fonseca (2009), o SPHAN, sob a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, valorizava fundamentalmente a tradição. Para ele, era necessário reconstituir a memória da nação expressa nos bens materiais – chamados posteriormente de “*pedra e cal*” - patrimonializados através das práticas atreladas à política de tombamento.

A nova concepção de patrimônio, chamado de imaterial ou intangível, refere-se a lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas, e modos de fazer. Essa concepção só ganhou forma legal com o Decreto nº 3.551, promulgado no ano 2000, que instituiu o inventário e o registro de bens culturais de natureza imaterial, reflexo, em grande medida, das medidas voltadas para a política de salvaguarda das diferenças, resultado de acordos promovidos em conferências internacionais.

Paralelamente, o Patrimônio está cada vez mais sendo entendido como um processo, através dos quais sua compreensão é realizada pela análise do complexo de (rel)ações, capazes de promover uma dimensão valorativa em que

Exibindo artefatos culturais, os museus acabaram criando a ilusão de que ao vermos estes objetos estaríamos vendo as culturas neles representadas. O comentário de [Richard] Handler é interessante também para percebermos o sentido e o alcance dos patrimônios no Ocidente moderno. Num mundo organizado em estados-nações, patrimônios servem para identificar e expressar tanto as singularidades de cada um como para marcar as diferenças entre eles. Dois conceitos são decisivos nesta configuração: originalidade e autenticidade. (ABREU, 2012.Mimeo).

Como assinalou Jean Davallon (2004), a instabilidade da noção de patrimônio designando realidades largamente contraditórias, tem levado os estudiosos a trabalharem com o conceito de *patrimonialização*.

Por conseguinte, o processo de patrimonialização se constitui quando objetos, rituais, práticas – individuais ou coletivas- adquirem novos valores passando a representar coletivos, como a nação ou um grupo social e a serem preservados como legados, transmitidos geracionalmente. No contexto do Ocidente moderno, os bens patrimonializados passam a ser protegidos por ações de órgãos públicos e, por conseguinte, passam a ser vistos ou visitados por públicos amplos, deixando de serem apenas bens ligados a uma pessoa ou a um coletivo restrito. Em outras palavras, tornam-se bens públicos, diferenciando-se dos bens privados (que pertencem a uma ou mais pessoas). Este é um processo complexo que envolve múltiplas agências e mecanismos de valorização e reconhecimento social e status público. Os processos de patrimonialização são diversificados e incluem políticas públicas, ações sobre bens materiais e imateriais e também a criação de instituições, como museus, centros culturais, centros de memórias, arquivos, dentre outros, que, por sua vez, constroem suas estratégias de ação visando a objetivos específicos.

Nessa arena, como reforça Regina Abreu (2012), a redemocratização, vivida no final dos anos oitenta, consolidada na carta constitucional de 1988, desencadeou novas perspectivas para as identidades coletivas emergentes. Na área da cultura, tendo à frente o Ministro Gilberto Gil, um novo Plano Nacional de Cultura foi formulado e pactuado entre diversos setores, com a realização de inúmeros fóruns de discussão por todo o país. Há que se registrar a criação, em 2003, da Secretaria da Diversidade e Identidade Cultural, no contexto deste Ministério, visando, entre outras ações, democratizar o acesso aos mecanismos de apoio, promoção e intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais brasileiros, considerando características indenitárias por gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e da cultura popular.

A partir de então, diversas iniciativas foram criadas para contemplar a crescente demanda para preservação, difusão e releitura de diferentes identidades e manifestações culturais.

Nesse novo cenário, não podemos deixar de citar outros “elementos que passam a integrar esta nova dinâmica de patrimonialização: os patrocinadores, os poderes públicos locais e nacionais e outras instituições e agências como as universidades, as instituições não governamentais, as associações comunitárias”²⁰, na construção de uma amálgama de forças e interesses.

Esse contexto não está dissociado de decisões tomadas no âmbito internacional, do qual destaco três conferências: A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (1985); A 25ª Conferência Geral da UNESCO (1989) e a Carta Brasília (1995).

Na Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, realizada em 1985, a comunidade internacional produziu a Declaração do México, que declara contribuir efetivamente para a aproximação entre os povos e a melhor compreensão entre os homens. Nesse sentido, esta declaração relata que a cultura engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças. Afirma, por conseguinte, que os princípios de identidade cultural devem reger as políticas culturais, segundo as quais as peculiaridades culturais não dificultam, mas favorecem a comunhão dos valores universais que unem os povos. Por isso, constitui a essência mesma do pluralismo cultural e o reconhecimento de múltiplas identidades culturais onde coexistem diversas tradições. Trata-se, sobretudo, de abrir novos pontos de entrosamento com a democracia pela via da igualdade de oportunidades nos campos da educação e da

²⁰ ABREU, Regina. Em comunicação, 2012.

cultura. Para ilustrar essa ideia destaco o trecho da carta produzida nessa conferência, segundo o qual

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. (CARTA PATRIMONIAL A CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE AS POLÍTICAS CULTURAIS, 1985.)

A 25ª Conferência Geral da UNESCO, realizada em 1989, tratou da salvaguarda da cultura tradicional e popular, nos termos encontrados na carta patrimonial, nomeada Recomendação Paris, segundo a qual a cultura tradicional e popular

é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social. (CARTA PATRIMONIAL 25ª CONFERÊNCIA GERAL DA UNESCO, 1989)

Essa carta afirma uma série de mecanismos e procedimentos que devem ser adotados pelos Estados-membros, para identificação, conservação, salvaguarda, difusão e proteção da cultura tradicional e popular. Esses procedimentos expressam, outrossim, a fragilidade dessas culturas e o lugar marginal que elas representam na sociedade. A abertura democrática propiciou uma marcha de afirmações de identidades, construindo um cenário plural e polifônico, na busca por legitimidade. A cultura popular começa a ser inserida na arena oficial das políticas culturais.

E, por fim, a carta Brasília, de 1995, um documento regional do Cone Sul que versa sobre autenticidade. A necessidade de tratar essa questão está associada à realidade dos países do Cone Sul, segundo a qual “nossa identidade foi submetida a mudanças, imposições, transformações que geram dois processos complementares: a configuração de uma cultura sincretista e de uma cultura de resistência.” (CARTA BRASÍLIA, 1995). Processos bem diferentes dos encontrados em países europeus e asiáticos. Sobre a autenticidade e a identidade, esse documento apresenta as diferentes identidades que construíram nossas culturas e determina que nenhuma delas terá o

direito de considerar-se única e legítima e tampouco de excluir as demais. Segundo essa carta, o tema da autenticidade passa então pelo da identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios.

Darei destaque ao aspecto da mensagem passada pela autenticidade de um bem e sua abertura cognitiva com a sociedade e suas conseqüentes ressignificações. Quanto a isso,

a mensagem original do bem deve ser conservada – quando não foi transformado e, portanto, permaneceu no tempo - , assim como a interação entre o bem e suas novas e diferentes circunstâncias culturais que deram lugar a outras mensagens diferentes, porém tão ricas como a primeira. Isso significa assumir um processo dinâmico e evolutivo, Assim é que a autenticidade também faz alusão a todas as vicissitudes às quais o bem é sujeito ao longo de sua história e que, contudo, não alteraram seu caráter. (CARTA PATRIMONIAL BRASÍLIA, 1995).

Das três conferências, é importante dizer que a "Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular", lançada em 15 de novembro de 1989, trouxe um conjunto de novas questões e foi desdobrada, posteriormente, na “Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural”, de 2001; na “Declaração de Istambul”, de 2002; e na “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, de 2003. (ABREU, 2012).

Por fim, “O Brasil promulgou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial a 12 de abril de 2006, pelo Decreto n. 5.753, assinado pelo então Ministro das Relações Exteriores, Celso Amorim e o então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva.” (ABREU, 2012).

3.3. O PAPEL DOS MUSEUS.

O Museu é a instituição mais antiga no campo da cultura e do patrimônio. Segundo Lucia Lippi (2008), antes do Renascimento, a cultura da curiosidade fez proliferar o hábito de se colecionar coisas antigas, provocando a criação dos chamados gabinetes de curiosidades, dedicados a reunir o maior número de coisas e informações de “lugares distantes”, às chamadas “bizarrices”. Com o mesmo propósito, criaram-se os gabinetes de história natural, a Meca dos naturalistas.

A partir do Renascimento, de maneira geral, o interesse foi se concentrando na cultura greco-romana, manifesta na arte e na história antiga. As esculturas expressavam o padrão do belo, nesse momento. Em decorrência desse interesse cada vez mais difundido, observou-se a formação de profissionais dedicados à pesquisa das antiguidades, uma espécie de mediador desse tipo de conhecimento: os antiquários.

O objeto de uma coleção, em linhas gerais, “é qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial (...) e expostos ao olhar do público”. Além disso, “pode-se afirmar que os objetos que se tornam peças de coleção ou de museu tem um valor de troca sem terem valor de uso”. (POMIAN, 1984:54)

E “esse valor depende dos significados atribuídos aos objetos pelos mitos (permuta entre deuses e homens, heróis e homens comuns, o mundo sobrenatural e o comum, o tempo das origens e o presente) e/ou pelas tradições.” (LIPPI, 2008:141).

Os objetos passam, então, a serem fontes das histórias dos homens e da Terra. Os primeiros museus tinham como objetivo conservar as obras e permitir a abertura das coleções ao público.

A Revolução Francesa (1789) ajudou a redimensionar o papel dos museus para a nova função de educar o indivíduo, estimular o sentido estético e afirmar a identidade nacional. Segundo Lucia Lippi, “a Monarquia estava interessada e comprometida com a conservação das obras de arte, mas foi com a República que se desenvolveu a noção de patrimônio nacional” (IDEM:142). A conservação do patrimônio passou a ser assunto de Estado.

O século XIX foi marcado pela criação de museus e pelas grandes exposições, visando a civilizar o povo para a maior acomodação da ordem nacional. “As teorias antropológicas, como o evolucionismo e o difusionismo davam suporte à descrição e à classificação”. (IBDEM, 2008:145)

No século XX, o caráter difusionista, sem contextualização das funções originais do objeto, começou a ser mais duramente criticado, deslocando o campo da antropologia às universidades.

A partir desse breve panorama, é possível perceber que “onde há museu, há poder, e onde há poder, há a construção de memória” (LIPPI, 2008:148). Sendo um lugar de poder, o museu é um *locus* privilegiado para a operação da memória, inscrita sob o binômio lembrança/esquecimento, na construção de qualquer narrativa.

Para Mario Chagas (2005), as noções de Museu e Patrimônio estão historicamente associadas tanto às ideias de posse e propriedade, seja material ou simbólica, quanto à ideia de preservação. Nesse sentido,

O novo conceito de cultura como sistema de significados produziu profundas mudanças em tudo o que ela se relacionava. O declínio das histórias nacionais, com o questionamento das narrativas oficiais, e a proliferação de histórias alternativas diversificaram os passados considerados merecedores de escapar do esquecimento (LIPPI, 2008:146).

Segundo Cury (2009), mais recentemente o debate sobre a museologia e o seu objeto de estudo se fertilizou, sobretudo, após as deliberações travadas no Comitê

Internacional de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus- promovendo, ao longo dos anos, não sem crise e resistências, um deslocamento do objeto da museologia: o que antes recaía sobre os museus e as coleções passam, então, a recair sobre a dimensão das relações. Relações do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, mediada pelo objeto.

A passagem de um objeto para o interior de um museu não se dá de maneira ingênua, descolada de um projeto definido, inscrito em uma ideologia.

Dessa maneira, faz-se oportuno salientar que o museu opera através de um conjunto de procedimentos metodológicos, infraestrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações, procedimentos e experiências necessários para o desenvolvimento dos seus processos museais.

Além disso,

“O objeto museológico não é um objeto em um museu e sim aquele que sofre as ações que compõem a musealização por meio do processo curatorial. As ações do processo curatorial são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial.” (CURY, 2009:32-3)

Vale reforçar, como mostra Pollak (1989; 1992), que a construção de sentido inerente à constituição de um acervo pressupõe a criação e a consagração de uma narrativa, que, por sua vez, elege valores, objetos, ideologias em detrimento de outros. Nesse sentido, o campo da memória, ou, ainda antes, a própria memória, como alertaram Jô Gondar (2005) e Regina Abreu (2005), é um conceito polissêmico, isto é, de um lado ela comporta diversas significações e de outro, ela se abre a uma variedade

de signos, sejam eles simbólicos, icônicos a até indiciais (marcas corporais, por exemplo).

No contexto relativista contemporâneo, há uma clara mudança de perspectiva nos museus de antropologia, em que

O objetivo das coletas de artefatos, bem como das sistematizações das línguas nativas, das descrições dos sistemas de parentesco e dos sistemas cosmológicos e rituais começava a ser relacionar com novas premissas: demarcar as singularidades de cada cultura e defender a importância da convivência e da salvaguarda das diferenças culturais. (ABREU, 2008:42).

Os museus, hoje, têm públicos distintos e variados, que neles vão buscar bens e experiências capazes de construir suas identidades. Vale dizer que a internet, nesse contexto, expande as fronteiras do museu e redefine a lógica do consumo de seus acervos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, essa pesquisa foi motivada pelo meu interesse em analisar o processo de construção de identidade de um Museu e seus agentes fundadores. De maneira conjugada, pretendia entender como se atribuiria, a partir do estudo de um caso, a noção de autenticidade atribuída ao museu e ao seu acervo. Inicialmente, estava previsto o levantamento de fontes sobre o fundador desse Museu, o francês Jacques Van de Beuque. E, em seguida, o levantamento das fontes sobre o processo gradual de criação desse museu. A partir da confluência entre essas fontes, eu pretendia apresentar como as condições de possibilidade disponíveis no contexto deste Museu se conjugariam para a criação do Museu Casa do Pontal.

Entretanto, durante o processo de pesquisa acabei direcionando o foco da reflexão para uma Coleção - a coleção de Adalton Fernandes Lopes -, em sua relação com a instituição museológica - o museu Casa do Pontal. Um estudo da trajetória deste artista e de suas obras no Museu Casa do Pontal representou, pois, o eixo da pesquisa. Um investimento de pesquisa sobre a relação do artista com o colecionador - Jacques Van de Beuque - forneceu-me uma das chaves para compreender a inserção das obras de Adalton Fernandes Lopes no museu, bem como sua consagração e valorização enquanto arte popular.

Procurei sinalizar para o alinhamento do projeto de Jacques Van de Beuque como colecionador de arte popular com muitos dos ideais românticos promovidos pelos movimentos folcloristas que se desenvolveram no início do século XX. Entretanto, percebi algumas singularidades nas formulações de Jacques Van de Beuque que foram a base para a formação de seu acervo e, mais tarde, do Museu Casa do Pontal. Entre estas

singularidades, está o estatuto conferido por ele à arte popular, que deveria seguir os mesmos cânones da arte erudita.

A trajetória de Adalton Fernandes Lopes foi deflagrada na metrópole, no confronto intersubjetivo de diversos agentes urbanos.

Adalton Fernandes Lopes e Jacques Van de Beuque se conheceram através de uma rede de sociabilidade em comum, formada, sobretudo, por arte-educadores, artistas e colecionadores de arte popular. Esse encontro promoveu, em ambos, a possibilidade de consolidar e aproximar suas visões de mundo. No caso de Adalton, tratava-se, sobretudo, de amadurecer a sua identidade artística e, no caso de Jacques, reafirmar a sua identidade de colecionador e, ainda antes, de apreciador do que considerava “belo”.

O Museu Casa do Pontal, nesse sentido, é também a continuação desses projetos de vida motivados pelos ideais românticos e deflagrador da recíproca influência entre o museu e Adalton, tornando-o, em um mesmo ato, “representante da cultura rural e urbana do Brasil”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, M. C. *Cultura Popular: um conceito e várias histórias*.

In: _____ e SOIHET, Rachel. (Orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-103.

ABREU, R.M.R.M. *Museus, ruínas e paisagens: patrimonialização e disputas de sentidos*. In: Guimaraens, Maria da Conceição Alves de. (Org.). *Museografia e Arquitetura de Museus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, v. 1, p. 190-212.

_____. e Chagas, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

_____. *Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social*. In: DOBEDEI, Vera e GONDAR, J (Orgs.). *O que memória social?* Rio de Janeiro. Contra Capa, 2005.

_____. *A Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. Mimeo, 2012.

_____. *História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional*. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, 1994, v.2, jan./dez, p.199-233.

_____. *Por um museu de cultura popular*. Revista Ciências em Museus, Belém, 1992, v. 2, nº1, p. 61-72.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1936. In:

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In:

_____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. *O colecionador*. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

BOMENY, Helena. *Um poeta na política – Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p.84-95

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, 1986. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Cap. I: *Sobre o poder simbólico*; Cap. III – *A gênese dos conceitos de habitus e campo*. In: *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 10ª edição, 2007, p. 7-16 e p. 59-73.

_____. *O Mercado de bens simbólicos; Modos de produção e modos de percepção artísticos*. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.99-154 e p.269-294.

BUCAILLE, Richard. PESEZ, Jean-Marie. *Cultura material*. In: Enciclopédia Einaudi: Homo-Domestificação. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1989, v.16, p.11-47.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. In: Revista Patrimônio histórico e Artístico Nacional, 1994, nº 23, p. 95-115.

CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o Folclore*. Rio de Janeiro, março de 2002. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Maria_Laura/CNFCP_Entendendo_Folclore_Maria_Laura_Cavalcanti.pdf.

CHAGAS, Mário de Souza. *Casas e portas da memória e do patrimônio*. In: DOBEDEI, Vera e GONDAR, Jô (Orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

_____. e JÚNIOR, José do Nascimento. *Museu e Política: apontamentos de uma cartografia*. In: Caderno de Diretrizes Museológicas: Ministério da Cultura, Departamento de Museus e Centros Culturais: Brasília, 2006.

CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Revista Estudos Históricos*: Rio de Janeiro, nº16.

CLIFFORD, James. *Colecionando arte e cultura*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1994, nº 23, p. 69-89.

CURY, Marília Xavier. *Museologia, novas tendências*. In: *Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas*. Rio de Janeiro: MAST, 2009, v. 11, p.25-41.

_____. *Exposição. Concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Museologia. Marcos referenciais*. In: *Cadernos do CEOM*. Chapecó: Argos, 2005, nº 21, p. 45-73.

DAVALLON, Jean. *Objecto concreto, objecto científico, objecto de investigação*. Universidade de Avignon e da Região de Vaucluse. Laboratório Cultura & Comunicação. In: *Hermès*, 2004, v.38, p. 30-37.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.127-193.

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Cap. I: *O patrimônio: uma questão de valor*. In: _____ . *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. P.33-50.

_____. *A construção do patrimônio: perspectiva histórica*. In: _____ . *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 51-78.

FROTA, Lélia Coelho. *Criação popular e arte contemporânea. Em busca de uma etno-estética*. In: Rio Artes, 2003, nº36, dez, p.8-10.

_____. *Pequeno dicionário da Arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. *Imagem e linguagem de objetos-documentos em contexto museal*. In: *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p. 161-168.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

GONÇALVES. *A retórica da perda: Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1996.

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais: Rio de Janeiro, 2005, v. 60, p. 7-26.

_____. *Autenticidade, memória e ideologia nacionais: o problema dos patrimônios culturais*. In: Peter Fry; Neide Esterici; Miriam Goldenberg. (Orgs.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, Fundação Capes, 2001, v. 1, p. 15-33.

GONDAR, Jô. *Quatro proposições sobre memória social*. In: DOBEDEI, Vera e _____ (Orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. *Passados presentes, mídia, política, amnésia*. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.

_____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LE GOFF, Jacques. *Memória e identidade social*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1992, v. 5, nº.10, p.200-212.

_____. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1989, v.2, n°3, p.3-15.

LIMA, Ricardo Gomes. *Ofício e arte: objetos cerâmicos do Candéal*. In: *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p.169-186.

_____; WALDECK, Guacira. *Adalton, engenho e arte*. In: *Adalton: o senhor do barro*. LIMA, Ricardo Gomes; WALDECK, Guacira e MASCLANI, Angela (Orgs.). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2007.

MASCELANI, Angela. *Arte popular brasileira e a criação da Casa do Pontal. Um olhar antropológico*. 1996 – EBA/UFRJ. [Dissertação de Mestrado]

_____. *Adalton Fernandes Lopes, em busca do homem integral*. In: *Adalton: o senhor do barro*. LIMA, Ricardo Gomes; WALDECK, Guacira e MASCLANI, Angela. (Orgs.). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2007.

_____. *Museu casa do Pontal. O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Entrevista. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, v. 24, n° 48, jul/dez, p. 405-431.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: *Projeto História*. São Paulo, 1993, n°10, dez., p.7-28.

OLIVEIRA, L. L. *Cultura é patrimônio. Um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

_____. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. *Estudos Históricos*, 1989, v. 2, n°3, p. 03-15.

_____. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos*, 1992, v.5, n°10, p. 200-211.

POMIAN, Krzysztof. “*Memória*”, in: GIL, Fernando. *Sistemática*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. In: *Enciclopédia Einaudi*, 2000, v. 42, p. 507-516.

_____. “*Coleção*”. In: GIL, Fernando. *Sistemática*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. *Enciclopédia Einaudi*, 1984, v.1, p.51-86.

PORTELLI, Alessandro. *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e

AMADO, Janaína (Orgs). Usos e abusos da História oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.103-130.

RIBEIRO, Leila Beatriz. *Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais*. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa. Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2008, p. 59-71.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; LIMA FILHO, M. F. *Por uma antropologia do objeto documental: entre a “alma nas coisas” e a coisificação do objeto*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2005, v. 23, p. 37-50.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. (3ª edição).

_____. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. (8ª edição).

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

CARTAS PATRIMONIAIS

Declaração México, 1985.

[<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=8A1B4AEEFD1BEF3A0D8B7361BE719E3A?id=255>]

Recomendação Paris, 1989.

[<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=8A1B4AEEFD1BEF3A0D8B7361BE719E3A?id=261>]

Carta Brasília, 1995

[<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=8A1B4AEEFD1BEF3A0D8B7361BE719E3A?id=265>]

ANEXO I: Lista das peças de Adalton adquiridas pelo Museu Casa do Pontal.

| Nº | Acervo Museu Casa do Pontal- Nome atribuído pela equipe e pelo próprio artista. | Material Utilizado | Divisão temática atribuída pela equipe do Museu. |
|-----------|--|-------------------------------|---|
| 1 | Porrinha [25 x 25 x 26 cm] - Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 2 | Bem cheia [14 x 18 x 18 cm] - Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 3 | Trepa Rapunzel [32 x 13 x 18 cm] -Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 4 | A dupla do pênis grande [15 x 7 x 14 cm] - Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 5 | A mulher e o tarado [28 x 15 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 6 | A transa dos porquinhos [8 x 6 x 12 cm] - Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 7 | A vida de Cristo [16 x 75 x 632 cm] - Aquisição: década de 1970 | Barro | Religião |
| 8 | Amolador de facas [13 x 6 x 10 cm] - Aquisição: década de 1970 | Barro | Trabalho |
| 9 | Ânus armado de espingarda [10 x 10 x 10 cm] - Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 10 | Arremesso na lata [25 x 28 x 35 cm] Aquisição: década de 1980. | Sem dado | Sem dado |
| 11 | Auto popular da folia de reis. [15 x 28 x 65 cm] - Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 12 | Baloeiros [36 x 26 x 27 cm] - Aquisição: década de 1980 | Barro | Diversões |
| 13 | Banheira para dois [19 x 11 x 17 cm] - Aquisição: década de 70 | Sem dado | Sem dado |
| 14 | Bingo [26 x 29 x 30 cm] - Aquisição: década de 1980. | Sem dado | Sem dado |
| 15 | Bode cruzando [9 x 6 x 11 cm] - Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 16 | Boliche [18 x 23 x 50 cm] - Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 17 | Boteco [23 x 32 x 38 cm] - Aquisição: década de 1980 | Barro | Ciclo de vida |
| 18 | Briga de galos [25 x 30 x 38 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |

| | | | |
|----|--|--------------------------|----------|
| 19 | Briga de pássaros [27 x 26 x 30 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 20 | Brincando com pedras [25 x 26 x 27 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 21 | Burro empacado [11 x 9 x 13 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 22 | Cachorro lambendo mulher [10 x 15x 18 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 23 | Cachorros cruzando [9 x 5 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 24 | Caixão com morto tarado [6 x 7 x 14 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 25 | Calango [135 x 174 x 68 cm] Aquisição: década de 1980 | Mistura com Papel Marchê | Festas |
| 26 | Caranguejo mordendo pênis [12 x 12 x 12 cm] Aquisição: década de 70 | Sem dado | Sem dado |
| 27 | Carregador de frutas [12 x 6 x 11cm] Aquisição: década de 70 | Sem dado | Sem dado |
| 28 | Carrossel com 4 cavalinhos [29 x 28 x 28] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 29 | Carrossel com quatro cavalos [31 x 28 x 28 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 30 | Casa de farinha a pilha [20 x 26 x 37cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 31 | Casal caprino [10 x 6 x 10 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 32 | Caverna erótica [16 x 15 x 15 Cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 33 | Cego guiado por menino [14 x 7 x 12 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 34 | Chefe dando aumento de salário [15 x 17 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 35 | Cipó-pênis [42 x 17 x 25 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 36 | Circo [180 x 74 x 174 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Festas |
| 37 | Corcunda fazendo sexo oral em si mesmo [10 x 9 x 11cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 38 | Corujas fazendo sexo [11 x 5 x 6 cm] Aquisição: de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 39 | Costureira [11 x 10 x 11 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Trabalho |

| | | | |
|----|--|----------|----------|
| 40 | Costureira [12 x 9 x 11 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Trabalho |
| 41 | Costureiras [17 x 15 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Barro | Trabalho |
| 42 | Detetive de lupa [16 x 12 x 21 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 43 | Dentista genital [17 x 17 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 44 | Desfile de escolas de samba [98 x 490 x 76 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Festas |
| 45 | Dominó [25 x 35 x 40 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 46 | Enchendo boneca inflável [17 x 9 x 12 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 47 | Entregador de flores [15 x 9 x 19cm] Aquisição: década de 70 | Sem dado | Sem dado |
| 48 | Equilíbrio em monociclo [29 x 12 x 13 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 49 | Equilibrismo grupal [19 x 12 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 50 | Equilibristas do sexo [27 x 9 x 12cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 51 | Faquir com mulher no colo [13 x 8 x 18 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 52 | Folia de Reis [170 x 112 x 60 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Festas |
| 53 | Fugindo para o sexo oral [18 x 18 x 20cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 54 | Gorilas namorando [10 x 10 x 11 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 55 | Homem borboleta no jardim [10 x 12 x 18 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 56 | Incineradora de pênis [12 x 15 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 57 | Índio caçando com arco e flecha [14 x 10 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 58 | Iniciação sexual de menino com animal [15 x 15 x 15 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 59 | Isca para sacanagem [15 x 12 x 22 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |

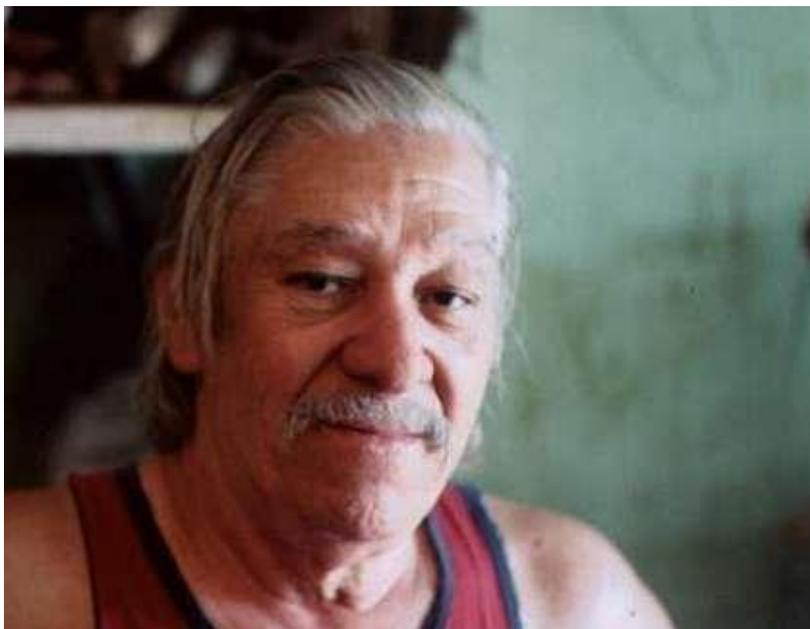
| | | | |
|----|--|----------|-----------|
| 60 | Jogo de acertar o toco [21 x 19 x 68 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 61 | Jogo de argolas [25 x 33 x 35 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 62 | Jogo de cartas [18 x 29 x 33 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 63 | Jogo de dado [25 x 24 x 28 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 64 | Jogo de damas [25 x 22 x 33 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 65 | Jogo de descobrir [21 x 17 x 19 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 66 | Jogo do bicho [23 x 19 x 26 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Diversões |
| 67 | Leiteiro na carroça [14 x 12 x 32 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 68 | Loura nua e cavalo tarado [19 x 9 x 14 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 69 | Mágico [14 x 11 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 70 | Malhação de Judas [38 x 16 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Barro | Religião |
| 71 | Mamãe, o que é isto? [12 x 18 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 72 | Médico safado [15 x 11 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 73 | Mulher chutando pênis [19 x 10 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 74 | Mulher colhendo flores [14 x 11 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 75 | Mulher das cavernas montando um pênis [18 x 9 x 14 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 76 | Mulher fazendo sexo oral em vidente [14 x 13 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 77 | Mulher gorda sobre homem [9 x 14 x 17 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 78 | Mulher jogando homem no lixo [16 x 9 x 15 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 79 | Mulher nua na mesa do bar [20 x 17 x 18 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 80 | Mulher se masturbando com garrafa [14 x 14 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |

| | | | |
|-----|--|----------|---------------|
| 81 | O coroado com chapéus de chifres [18 x 14 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 82 | O cúmulo do barulho [7 x 10 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 83 | O encantador de pênis [10 x 10 x 12 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 84 | O gordo, o espelho e o pênis [18 x 9 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 85 | O pescador de pênis [16 x 14 x 25] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 86 | Os três marinheiros [16 x 14 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 87 | Padeiro [18 x 8 x 8 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 88 | Paneleiro [11 x 9 x 9 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 89 | Papagaios cruzando no poleiro [13 x 7 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 90 | Parto natural em hospital [15 x 18 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 91 | Parto natural na cama [12 x 14 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Barro | Ciclo de vida |
| 92 | Passadeira [14 x 9 x 10 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 93 | Passista no carnaval [19 x 11 x 14 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 94 | Patos transando [6 x 4 x 8 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 95 | Pênis ambulante [11 x 9 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 96 | Pênis de presente [12 x 16 x 22 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 97 | Pênis de sebo [36 x 13 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 98 | Penissauro e mulher vagina [16 x 9 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 99 | Perdidos na ilha [25 x 21 x 22 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 100 | Pescador com puçá [12 x 8 x 11 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 101 | Pingue-pongue [27 x 18 x 34 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |

| | | | |
|-----|--|----------|----------|
| 102 | Pinguins cruzando [7 x 5 x 6cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 103 | Psicanalista excitado [12 x 18 x 21 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 104 | Que navalhada [17 x 9 x 14 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 105 | Queda-de-braço [23 x 23 x 27 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 106 | Realejo [45 x 59 x 55 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 107 | Rendeira [11 x 7 x 11 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Trabalho |
| 108 | Rendeira [11 x 7 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 109 | Roda-gigante [49 x 48 x 41 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 110 | Ronda [23 x 29 x 33 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 111 | Se mulher solta rabo marido leva chifre [14 x 8 x 35 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 112 | Serra Pelada [110 x 102 x 85 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 113 | Sessenta e nove [10 x 11 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 114 | Sexo com avestruz [15 x 7 x 13 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 115 | Sexo com guarda-chuva [15 x 9 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 116 | Sexo com porca [11 x 11 x 22 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 117 | Sexo em banco de praça [15 x 15 x 16 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 118 | Sexo em encanamento [17 x 15 x 17 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 119 | Sexo entre robôs [14 x 12 x 20 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 120 | Sinuca [25 x 29 x 30 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 121 | Sorveteiro [17 x 8 x 13 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 122 | Tara com animal [14 x 13 x 16 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 123 | Tarado com armadilha [28 x 13 x 15 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |

| | | | |
|-----|---|----------|-----------|
| 124 | Tiro ao alvo e tiro de rolha [27 x 28 x 33 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Diversões |
| 125 | Tocador de realejo [14 x 7 x 7 cm] Aquisição: década de 1980 | Barro | Trabalho |
| 126 | Tortura por castração em gaveta [16 x 15 x 22 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 127 | Totó [23 x 20 x 35 cm] Aquisição: década de 1980 | Sem dado | Sem dado |
| 128 | Um dia na praia [19 x 16 x 22 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 129 | Vagina ambulante [15 x 17 x 19 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 130 | Vampiro sádico [17 x 10 x 14 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 131 | Velho impotente [29 x 16 x 21 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 132 | Velório [19 x 26 x 26 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 133 | Vendedor a cavalo anunciando oferta [17 x 10 x 18 cm] Aquisição sem data | Sem dado | Sem dado |
| 134 | Vendedor ambulante [16 x 8 x 11 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 135 | Vendedor ambulante [14 x 7 x 8 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 136 | Vendedor de algodão-doce [17 x 6 x 10 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 137 | Vendedor de Amendoim [13 x 7 x 9 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 138 | Vendedor de bandeiras [18 x 7 x 9 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 139 | Vendedor de cata-vento [21 x 8 x 13 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 140 | Vendedor de frango [15 x 7 x 15 cm] Aquisição: década de 1970 | Barro | Trabalho |
| 141 | Vendedor de Mate [14 x 7 x 7 cm] Aquisição: década de 1970. | Sem dado | Sem dado |
| 142 | Vendedor de peixe [18 x 8 x 8cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |
| 143 | Vendedor de plantas [15 x 7 x 7 cm] Aquisição: década de 1970 | Sem dado | Sem dado |

ANEXO II: Imagens de Adalton Fernandes Lopes e uma amostra das imagens de suas peças, depositada no acervo do Museu Casa do Pontal.



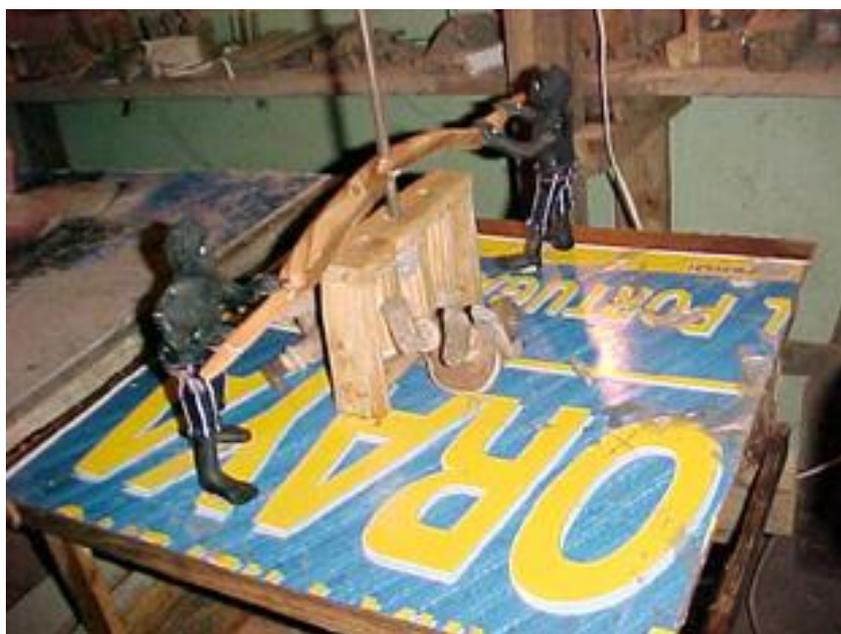
Sem data. Fonte: <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br>.



Sem data. Fonte: <http://www.popular.art.br>

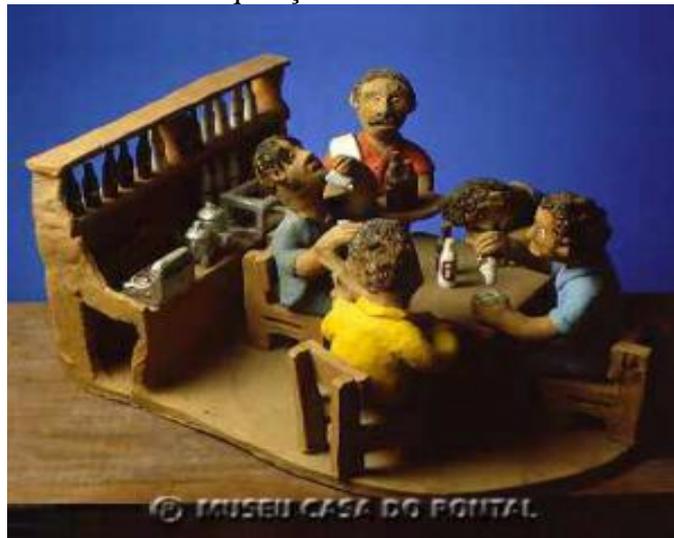


Sem data. Fonte: <http://www.artonline.arq.br/museu/interviews/adalton.htm>



Engrenagens. Sem data. Fonte: <http://www.artonline.arq.br/museu/interviews/adalton.htm>

Boteco [23 x 32 x 38 cm]
Aquisição: década de 1980



Parto natural na cama [12 x 14 x 19 cm]
Aquisição: década de 1970



Baloreiro [36 x 26 x 27 cm]
Aquisição: década de 1980



Jogo do Bicho [23 x 19 x 26cm]
Aquisição: década de 1980



Tiro ao alvo e tiro de rolha [27 x 28 x 33 cm]
Aquisição: década de 1980



Calango [135 x 174 x 68 cm]
Aquisição: década de 1980



Circo [180 x 74 x 174 cm]
Aquisição: década de 1980



Desfile de escolas de samba [98cm x 490 x 76 cm]
Aquisição: década de 1980



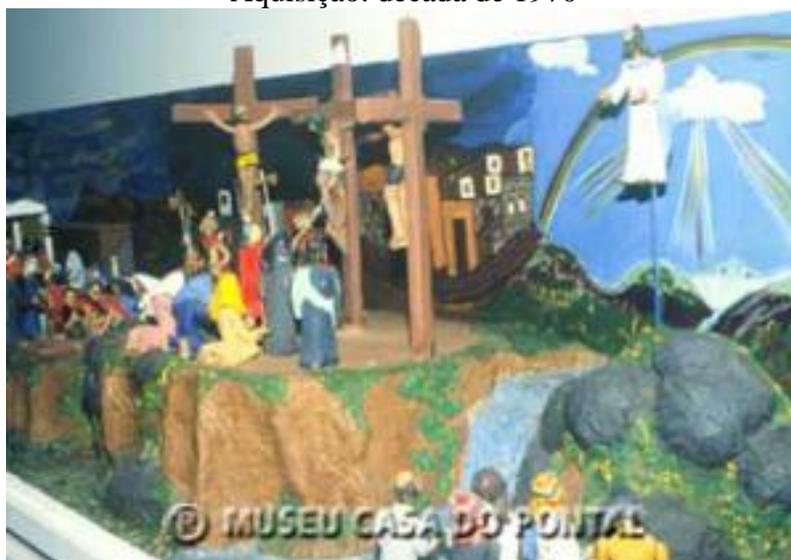
Folia de Reis [170 x 112 x 60 cm]
Aquisição: década de 1980



Malhação de Judas [38 x 16 x 20 cm]
Aquisição: década de 1970



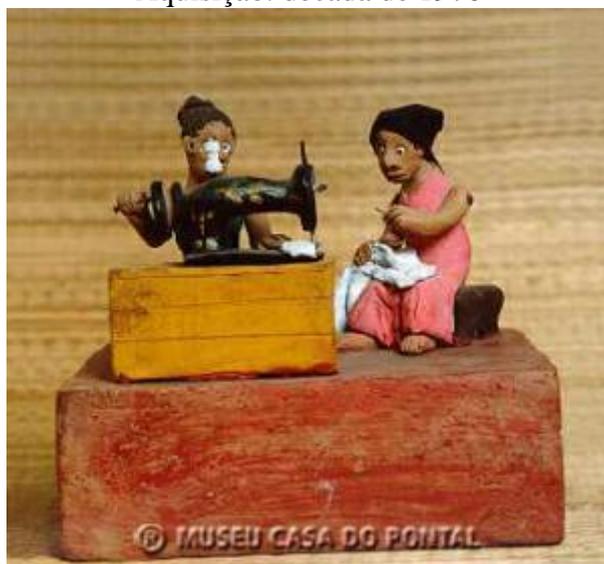
A vida de Cristo [16 x 75 x 632 cm]
Aquisição: década de 1970



Amolador de facas [13 x 6 x 10 cm]
Aquisição: década de 1970



Costureiras [17 x 15 x 20 cm]
Aquisição: década de 1970



Rendeira [11 x 7 x 11 cm]
Aquisição: década de 1980



Tocador de realejo [14 x 7 x 7 cm]
Aquisição: década de 1980



Vendedor de frango [15 x 7 x 15 cm]
Aquisição: década de 1970



ANEXO III: Amostra de imagens do Jacques Van de Beuque e do Museu Casa do Pontal.²¹



Data de 1946.



Data de 1951.

²¹ Fonte das imagens dessa seção: <http://www.museucasadopontal.com.br/drupal/pt-br>.



Exposição Roberto Marinho, Rio de Janeiro. Data de 1983.



Estande da empresa *Xerox* concebido por Jacques Van de Beuque.
Sem data



Exposição História da Moeda – CCBB-Rj. Concepção Jacques Van de Beque.
Sem data.



Exposição Leonardo da Vinci. Concepção Jacques Van de Beque. Sem data.



A casa no ano de 1974, ano de aquisição.



A casa reformada transformada em Museu Casa do Pontal, em 2012.