



Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)  
Faculdade de Educação  
Licenciatura em Pedagogia

Débora Sabina da Silva Geraldo

Exposição “Máquinas Poéticas” no Museu Casa do Pontal:  
Semióforos em tensões

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Roberto Leher

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2013



Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)  
Faculdade de Educação  
Licenciatura em Pedagogia

Exposição “Máquinas Poéticas” no Museu Casa do Pontal:  
Semióforos em tensões

Débora Sabina da Silva Geraldo

Monografia apresentada à Faculdade de  
Educação da UFRJ como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciada em  
Pedagogia.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Roberto Leher

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2013

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH)  
Faculdade de Educação  
Licenciatura em Pedagogia

Exposição “Máquinas Poéticas” no Museu Casa do Pontal:  
Semióforos em tensões

Débora Sabina da Silva Geraldo

Monografia apresentada à Faculdade de  
Educação da UFRJ como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciada em  
Pedagogia.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora

---

Orientador: Profº Drº Roberto Leher

---

Professor convidado: Profª Drª Andrea Penteadó de Menezes

---

Professor convidado: Profª Drª Maria Cristina Miranda da Silva

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2013

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha mãe e ao meu pai pelos estímulos a estar sempre estudando e pelo apoio na jornada acadêmica e pessoal.

Aos meus irmãos por compreenderem minha necessidade de estudar de um modo mais tranquilo.

Ao companheiro Celso pela paciência em ler e reler cada construção deste trabalho para que pudéssemos refletir sobre ele.

Ao orientador Roberto Leher por acreditar neste trabalho, estimular sua elaboração e ampliar a maneira de olhar para os conflitos existentes na sociedade.

Aos professores da Universidade que trouxeram contribuições para minha formação como educadora.

Aos amigos pois nossos diálogos propiciaram distanciamentos e aproximações da realidade de um modo prazeroso. Em especial à Rita, Jaqueline, Andressa, Rafaela, Fabrícia, Claudenice e Érika.

## Resumo

O presente trabalho busca promover reflexões quanto aos semióforos presentes na exposição “Máquinas Poéticas” realizada no Museu Casa do Pontal. Primeiramente apresenta fundamentos históricos da construção da Colonialidade do Saber na América Latina. Ao pensar a colonialidade do saber, nos referimos aos padrões de poder e saber dominantes, construídos na época colonial e que se perpetuaram até a contemporaneidade - tendo por base elaborações raciais e capitalista no âmbito global. Refletimos como a colonialidade perpassou pela construção das políticas de preservação dos bens no período de formação do Estado Nacional no Brasil. Com base nestas reflexões, busca compreender a exposição em análise como um semióforo em que diversos símbolos se encontram atrelados de um modo dialético. A seguir, busca compreender o papel do educador neste contexto, apresentando a concepção de que seu papel é primordial para que possamos romper com olhares evolucionistas no âmbito artístico e promover a emancipação humana.

Palavras chave: Exposição Máquinas Poéticas, Semióforos, Colonialidade do Saber, Cultura, Arte e Educação.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>07</b>
<b>1- Cultura, Arte e Colonialidade do saber</b>	<b>16</b>
<b>2 - Exposição “Máquinas Poéticas” e semióforos</b>	<b>30</b>
<b>3 - Educadores e seu papel na mediação artística ao entrarem em contato com os bens culturais da exposição “Máquinas Poéticas”</b>	<b>37</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>45</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>48</b>
<b>Anexo</b>	<b>51</b>

## INTRODUÇÃO

O interesse pela temática surgiu em diversos momentos. Ao participar da abertura da exposição “Máquinas Poéticas”, minhas indagações a propósito dos juízos de valor atrelados às denominações de “cultura popular” e “cultura erudita” tornaram-se mais sistemáticas e perturbadoras. Essas perguntas foram sendo melhor desenvolvidas ao longo de minha trajetória nos cursos de Pedagogia da UFRJ e de Museologia da UNIRIO. Em 2009, neste curso, fui monitora das disciplinas “Museologia e Arte Ocidental III” e “Museologia e Arte Ocidental IV”, tendo como base reflexões sobre a história da arte ocidental “moderna” e “contemporânea”. Outros questionamentos foram sendo acrescentados em um estágio realizado de maio de 2010 a julho de 2011 na área educativa do Centro Cultural da Oi, onde se encontra um espaço destinado à arte contemporânea e tecnologia e o Museu das Telecomunicações.

A partir da experiência vivenciada nos referidos cursos, assim particularizei o presente tema de pesquisa: o presente estudo tem por objetivo analisar tensões entre a “arte contemporânea/erudita” e a “arte popular” existentes nos semióforos presentes na exposição “Máquinas Poéticas” - exibida de 5 de fevereiro a 5 de junho de 2011 - no Museu Casa do Pontal (RJ) com obras dos artistas Abraham Palatnik<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Abraham Palatnik (Natal – RN 1928) estudou em Telaviv, Israel, em escolas técnicas, onde se especializou em motores de explosão. Estudou a pintura e a história da arte no ateliê de Haaron Avni, escultura com Sternshus e estética com Dr. Shor. Em 1947, volta ao Brasil e expõe seus primeiros trabalhos. Em 1948 conhece Mario Pedrosa que lhe apresenta o trabalho da Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Em 1949, influenciado pelo contato com as obras dos internos, inicia pesquisas no campo da luz e do movimento. Em 1951 expõe seu o primeiro aparelho cinecromático na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, recebendo a honra do júri internacional da mostra. De 1953 a 1955, participou do grupo Frente, envolvendo-se nas discussões sobre arte abstrata e dividindo espaço com os artistas Hélio Oiticia, Lygia Clark, Franz Weismann, Ivan Serpa, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, entre outros. Nos anos 60, precisamente após 1964, começa a produzir os trabalhos cinéticos, nas quais peças coloridas, confeccionadas nos mais diversos

Adalton Lopes<sup>2</sup>, Nhô Caboclo<sup>3</sup>, Laurentino<sup>4</sup> e Saúba<sup>5</sup> ( no capítulo 3 iremos comentar algumas obras dos artistas). Pretende também discutir a problemática da arte dita popular e dita erudita – ou moderna e contemporânea, neste caso - considerando o debate da colonialidade do saber, da construção da idéia de nação brasileira e de sua possível relação com nosso olhar sobre patrimônios musealizados.

---

materiais, ganham movimentos inusitados em função de um complexo sistema de motores e engrenagens. Dedicar-se aos problemas técnicos e ao desenho industrial. Em 1997 participa da 1ª bienal de Artes visuais do Mercosul. Seu nome consta no catálogo do Art e Mouvement, organizado pelo Museu de Telaviv em 1965, onde foi considerado como um dos artistas seminais da arte cinética.

<sup>2</sup>Adalton Fernandes Lopes, (Niterói – RJ 1938- 2005). Antes de se dedicar exclusivamente à cerâmica, foi pescador, motorista, soldado e funcionário da Companhia Costeira do Ministério dos Transportes. Seu ateliê era em sua própria residência. Sua obra retrata as alegrias da vida humana em sua cotidianidade como circos, desfiles de escolas de samba, as festividades, as praças, procissões. Vem da infância o interesse pelas modelagens das formas em barro dos bonecos, bois, carroças... Suas figuras e estruturas são engenhosamente articuladas. Entre os anos 1989-1991 expõe em museus e instituições européias e norte-americanas. Em 1998 na Casa França-Brasil. Nos anos subsequentes sua obra ganha renome tanto nacional como internacional. Suas obras são encontradas no Museu Casa do Pontal (RJ) e no Museu de Folclore Edison Carneiro (RJ).

<sup>3</sup>Nhô Caboclo, Manuel Fontoura, (Águas Belas – PE [não há precisão na data de nascimento] - 1976). Descende diretamente de indígena, nascido em uma aldeia do interior do Pernambuco. Vive a infância e a adolescência numa fazenda em Garanhuns e desde pequeno trabalha o barro, em fase adulta muda-se para o Recife quando basicamente utiliza a madeira e a sucata, ganhando a alcunha de "o bonequeiro de Casa Amarela". Escultor, entalhador, contador de histórias mirabolantes. Utiliza pedaços de madeira, raízes de vegetais, penas de ave nas cores vermelha e preta, alumínio, tecidos, pregos, cordão, arames. Sua obra é dotada de movimentos e inclinada para a temática dos navios negreiros. Analfabeto, dizia-se autodidata: "tiro toda minha arte do miolo do juízo, nunca aprendi nada com ninguém". Sua obra fica em maior parte no Museu Casa do Pontal (RJ); algumas peças no Museu de Belas Artes (RJ), Museu de Folclore Edison Carneiro (RJ), Museu do Homem do Nordeste (PE) e na Fundação Joaquim Nabuco (PE)

<sup>4</sup>Laurentino Rosa dos Santos (Rio Branco do Sul – PR 1937-2009). Em 1945 aprende a trabalhar com madeira, montando papa-ventos na forma de animais e bonecos. Foi por muitos anos pipoqueiro, enquanto comercializava, em sua própria carroça de pipoca, os seus "sinaleiros do vento". Os bonecos ganham movimento ao contato com o vento ou manualmente. Suas inspirações remetem as figuras de cangaceiros, índios, jogadores de futebol e pássaros. Em 1987 sua obra foi exposta no Grand Palais de Paris. Em 1993 na Feira Internacional do Livro, na Alemanha. Seu filho Francisco deu continuidade à sua obra.

<sup>5</sup>Mestre Saúba, Antônio Elias da Silva, (Carpina – PE 1953 - ). Artesão, destaca-se pelo trabalho em mamulengos. Foi na infância que descobriu suas aptidões. Autodidata (nunca frequentou uma instituição de ensino), desenvolveu ao extremo a capacidade de transformar madeira em arte. Mestre Saúba aprendeu a confeccionar bonecos de mamulengo na juventude. No passado, apresentava-se com frequência com os mamulengos, mas atualmente se dedica basicamente à fabricação dos personagens.



Consideramos o museu e as obras de arte como semióforos, por serem constituídos e operarem através de símbolos. Portanto, devemos pensar esta instituição, seu acervo e a escolha de exposições, não apenas naquilo que é dado a ver nos catálogos, cartazes, e informes publicitários, mas, também e sobretudo, no que não é demonstrado visivelmente, investigando o que está além das aparências. Segundo Chauí (2004, p. 12),

Um semióforo... são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência.

Outro fator importante é a característica de estar em/ser um local público, pois transmite a idéia de unificação ao afirmar ser acessível a todas as pessoas:

... seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade. (CHAUÍ, 2004. p.12)

Pensamos que a escolha do acervo e exposições realizadas nos museus, as denominações “arte popular” e “arte contemporânea” “arte moderna” e o imaginário sobre estas produções, não são neutros. Considerando as dimensões educativas dos museus e da relevância da arte na formação integral das crianças e jovens, torna-se essencial nossa reflexão acerca destes conceitos.

Compreendemos os museus como instituições ideológicas, onde muitas vezes a escolha do acervo realizada nestas instituições demonstra de modo implícito os conflitos existentes. Logo, pensamos como Marilena Chauí ao descrever sobre a tarefa do discurso ideológico e as instituições, todavia, na ideologia,

... a multiplicidade das instituições, longe de ser percebida como pluralidade conflituosa, apareça como um conjunto de esferas identificadas umas às outras, harmoniosa e funcionalmente entrelaçadas, condição para que um poder unitário se exerça sobre a totalidade do social e apareça, portanto, dotado da aurora da universalidade, que não teria se fosse obrigado a admitir realmente a divisão efetiva da sociedade em classes. (CHAUÍ, 1980, p.21)

Com o fragmento supracitado, podemos refletir sobre as produções culturais e questões associadas às classes sociais. Ao pensar nos museus, normalmente não nos questionamos sobre o que vem a ser arte e quais os critérios de rigor utilizados para definir o papel dos museus. Acreditamos que, por estarem nestas instituições, os especialistas tiveram rigor e neutralidade em suas ações, buscando selecionar os bens culturais de valor essencial para a sociedade. Porém, este mesmo discurso e a instituição museal, nos apresentam um recorte sobre a realidade que oculta as relações de poder existentes. Ao pensarmos sobre a arte contemporânea, imediatamente fazemos relação com a arte conceitual, linguagens conceituais<sup>6</sup> e aprendemos sobre a influência de Duchamp com o ready-made<sup>7</sup>. Por que, por exemplo, não remetemos à arte popular?

Estranhamos um país com a diversidade cultural como o nosso, ter como paradigma de “arte contemporânea” somente preceitos relacionados à arte

---

<sup>6</sup> A linguagem conceitual foi influenciada por Duchamp. Tem como ênfase a idéia mais do que o produto final da obra, do que a estética. Esta concepção nos mostra a total influência de Duchamp nas linguagens conceituais. Nestas, a idéia é primordial, e depois é que vem a concretização da obra e, neste contexto, a arte é um meio de reflexão. Ocorrem inúmeras formas de linguagem conceitual que estão sempre transgredindo e, nelas o artista não precisa necessariamente ter o trabalho manual, não precisa se encaixar nos termos “pintura” e “escultura” pois, o primordial é a idéia que teve. As linguagens conceituais fazem com que o espectador tenha maior participação com sua mente.

<sup>7</sup> Ao falar de Duchamp, torna-se imprescindível relatar as inovações e questionamentos que ele trouxe com o Ready-made. Tomaremos como exemplo uma de suas obras “A Fonte” (1917) – ver figura em anexo -, pois nesta vemos as questões fundamentais. Ao assinar e datar um mictório, um objeto que tinha função no cotidiano dos indivíduos passou a ter valor estético. Dessa forma, Duchamp nos mostrou que os sujeitos atrelam valores artísticos aos objetos, por isso, pode-se dar status de arte a algo utilitário ao assinar e colocar data. Assim, foi questionado o valor do artista, pois este precisaria ter criatividade, idéias ao escolher os objetos e não mais ter que dominar uma técnica - isto foi uma grande inovação, pois até o momento pensava-se que o artista deveria trabalhar manualmente um objeto. Destarte, com o Ready-made a idéia passa a prevalecer sobre a estética. Este foi um grande rompimento, pois Duchamp trouxe uma outra concepção do que é a arte.

valorizada primordialmente pela elite européia e estadunidense. Em raros momentos, nos espaços destinados à arte contemporânea, são propiciados diálogos entre as diversas manifestações artísticas que são e foram produzidas em um mesmo período histórico, porém com preceitos diferenciados. Portanto, entramos em uma discussão não apenas de estilo, mas sobre o que é contemporâneo, um recorte temporal.

Acreditamos serem essenciais para a apreciação estética e formação humana a arte apresentada nos museus de arte contemporânea, pois possuem relação com um contexto histórico específico e uma relação de ruptura com outros movimentos artísticos, contudo, torna-se necessário ampliar o olhar para outras manifestações. Precisamos estar atentos, pois,

...a imposição de um mesmo corpus de representações e de normas à sociedade exige que os dominantes pensem e ajam autoritariamente para que o embute ganhe foros de verdade. O autoritarismo existe sempre e toda vez que as representações e normas, pelas quais os sujeitos sociais e políticos interpretam suas relações, sejam representações e normas vindas de um pólo ou de um lugar exterior à sociedade e situado acima dela. (CHAUÍ,1980, p.42)

As definições sobre o que é arte são realizadas por especialistas e, raramente os artistas provenientes da classe trabalhadora são consultados. Assim, os critérios usados não são questionados, porém, “... a autoridade institucional do discurso competente é forte, mas inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes.” (Jorge Coli, 1994 P.19)

O Museu Casa do Pontal possui o maior acervo de *arte popular* do Brasil. A reflexão sobre o que é popular deve considerar a dimensão ideológica do termo. A

palavra popular traz em seu bojo a reunião dos estratos sociais que não fazem parte da elite e o imaginário social não mostra as peculiaridades existentes. Estes preceitos vemos quando perguntamos sobre a arte popular, pois as pessoas que estudam artes plásticas ou estudaram em algum momento de suas vidas, muitas vezes não conseguem descrever. Porém, quando perguntamos sobre arte moderna e contemporânea, imediatamente têm-se discursos e descrições de estilos. Outro fator importante é que as representações sociais não percebem o popular como contemporâneo. Bosi, nos alerta para esta questão, afirmando:

Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento... Trata-se de uma visão linearmente evolucionista que advoga, com a autoridade da ciência oficial, a causa dos vencedores. (BOSI, 1992, p.323)

Portanto, torna-se imprescindível nosso olhar sobre as relações de poder e tentativas de unificar nosso olhar sobre o que é contemporâneo:

... passar da unificação popular à nacional torna-se uma operação ideológica muito fácil e tentadora, porquanto elimina a necessidade de enfrentar as diferenças mencionadas. (CHAUÍ, 1980, p.43)

Por mais que se tenham criado ao longo do tempo instituições com produções de etnias e classes sociais diferentes – museu do índio, museu afro, museu do folclore, entre outros -, há um distanciamento construído historicamente que não se restringe ao espaço físico. Por que são poucos os diálogos entre obras taxadas como “primitivas” – como a arte naïf, por exemplo - ao longo de séculos e a arte que no imaginário social é a erudita? Isto torna-se um dos fatores que fazem permanecer ou criam na sociedade um olhar para as diferenças, mas com ressalvas – sem a mesma importância de ser denominada como parte da história de um momento presente.

Destarte, permanece um olhar para o que antes denominavam de primitivo e exótico, nos permitindo compreender que a mudança da denominação não ocasiona uma modificação na relação.

Percebendo o museu como local de memória, precisamos pensar como Myrian Sepúlveda dos Santos que “O acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da História, das relações de poder.” ( In: ABREU/ CHAGAS (org.), 2009, p.134)

Essas relações conflituosas também perpassam pelas instituições escolares, pois tanto o museu quanto a escola são espaços de produção e socialização do conhecimento e promovem discussões sobre qual conhecimento é “relevante” e dominante. Há tensões nesses dois âmbitos quanto ao saber que se encontram associadas ao histórico de exclusão social existente no Brasil. Portanto, consideramos ser primordial uma prática educacional voltada para todos, que amplie o olhar sobre a realidade de um modo crítico, objetivando a emancipação humana.

As tensões citadas anteriormente estão conectadas à colonialidade do poder e saber no Brasil e à constituição da idéia de nação. Chauí (2004, p. 90), ao destacar características de nossa sociedade autoritária, afirma:

As divisões sociais são naturalizadas em desigualdades postas como inferioridade natural (no caso das mulheres, dos trabalhadores, negros, índios, imigrantes, migrantes e idosos), e as diferenças, também naturalizadas, tendem a aparecer ora como desvio de norma (no caso das diferenças étnicas e de gênero), ora como perversão ou monstruosidade (no caso dos homossexuais, por exemplo). Essa naturalização, que esvazia a gênese histórica da desigualdade e da diferença, permite a naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência, pois estas não são percebidas como tais;

Portanto, consideramos que a dialética, sendo um movimento incessante permeado por contradições, será um elemento fundamental para compreender a realidade, desvelando-a dentro do contexto histórico e social. Deste modo,

A dialética não considera os produtos fixados, as configurações e os objetos, todo o conjunto do mundo material reificado, como algo originário e independente. Do mesmo modo como assim não considera o mundo das representações e do pensamento comum, não os aceita sob o seu aspecto imediato: submete-os a um exame em que as formas reificadas do mundo objetivo e ideal se diluem, perdem a sua fixidez, naturalidade e pretensa originalidade, para se mostrarem como fenômenos derivados e mediatos, como sentimentos e produtos da práxis social da humanidade. (Kosik, p.21)

Torna-se importante considerar os preceitos de Karl Marx, pois este nos mostra a fundamental existência das relações entre as partes e o todo permeados pela dialética em busca da percepção da essência. Assim,

...Marx mostra o modo pelo qual, a partir da análise da relação entre a parte e o todo, a riqueza concreta das contradições dialéticas se desenvolve crescentemente no interior de um processo unitário, descobrindo-se assim a essência das manifestações. (Kofler, p. 61)

Neste anseio em compreender a realidade, conhecer a essência é um elemento fundamental, pois torna-se necessário levantar questionamentos objetivando compreender a estrutura que se manifesta no fenômeno. Assim, precisamos refletir sobre o que se revela instantaneamente – fenômeno – e sobre o que está encoberto – essência -, pois,

Captar o fenômeno de determinada coisa significa indagar e descrever como a coisa em si se manifesta naquele fenômeno, e como ao mesmo tempo nele se esconde. Compreender o fenômeno é *atingir* a essência. (Kosik, p. 16)

Com base nestas reflexões, buscaremos compreender: Quais conflitos, permanências e inovações podem ser percebidos nos semióforos da exposição “Máquinas Poéticas”?

Dentro do problema supracitado, levantaremos as seguintes questões: Quais tensões podem ser percebidas nos semióforos presentes na exposição “Máquinas Poéticas”? Quais as implicações da colonialidade do saber? Quais associações podemos fazer entre a construção da idéia de nação com as denominações artísticas presentes na exposição? Qual é o papel do educador neste contexto?

A metodologia utilizada é qualitativa. Para a coleta de dados, foram feitas pesquisas bibliográficas e visita à exposição. Foram analisadas publicações do Museu Casa do pontal referentes à exposição em análise e ao setor educativo .

Quanto à relevância da pesquisa, considero a temática importante para os profissionais da Instituição escolar, pois a busca em ampliar o universo cultural dos alunos deve ter como embasamento a consciência de tensões existentes quanto à instituição museal e as produções artísticas para além deste espaço. Para profissionais da área educativa de museus e centros culturais também é de extrema importância a consciência crítica quanto à produção cultural.

Outro fator relevante é a carência de estudos, pois, poucas investigações discutem a temática. Ao realizar uma pesquisa no banco de teses da CAPES com a palavra chave “casa do pontal”, apareceram 5 teses e dissertações. Destas, apenas duas se referiam ao Museu Casa do Pontal. Mascelani (2001) realizou uma tese sobre Colecionadores e sua concepção sobre a arte popular brasileira, tendo como um dos focos Jacques Van Beuque, criador do Museu Casa do Pontal. A mesma autora, em 1996 dissertou sobre a criação da Casa do Pontal e a arte popular brasileira. Ao colocar como palavra chave “Máquinas Poéticas”, não foram encontrados resumos.

## 1 CULTURA, ARTE E COLONIALIDADE DO SABER

No presente capítulo, dois marcos serão ressaltados por terem enormes implicações nos semióforos da exposição Máquinas Poéticas. Compreender como se deu a colonialidade do saber na América Latina e a constituição dos Estados nacionais é fundamental para percebermos as relações de poder associadas à cultura e arte.

A colonialidade do saber refere-se à existência hoje de modelos de poder que foram construídos no período colonial e se tornaram saberes hegemônicos – em conflito com o conhecimento dos subalternos. A colonialidade do saber na América Latina tem um fundamento colonial, baseando-se principalmente na construção da idéia de raça e no capitalismo a nível global. É fruto de um sistema político e ideológico no qual indivíduos europeus dominaram outros povos de um modo cultural, econômico e político. Isto ocasionou mudanças significativas nas consciências individuais, coletivas, e na área material.

Aníbal Quijano é um autor fundamental para compreendermos a colonialidade do saber. A leitura de seus textos nos permite perceber a composição da América relacionada a um modelo de poder cuja tendência se encontra a nível global – seja no que tange às suas relações espaciais ou temporais. Devido a estes fatores, ela se constitui como “...a primeira *id-entidade* da época moderna.” (p. 36). Neste contexto, perceber as recentes relações de poder, requer reflexão sobre a ideia de raça, pois a partir desta visão - associada à organização biológica e que permite ver os seres humanos dentro de uma subordinação hierárquica e distinguir os dominadores dos dominados - foi se constituindo a relação de domínio.



Outro elemento de fundamental importância, encontra-se associado às relações de trabalho e suas amplitudes, pois nestas “...todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e produtos, articulam-se em torno do capital de do mercado mundial.” (Quijano,2005, p.36)

Os preceitos raciais foram construídos – do modo que conhecemos hoje – durante a constituição da América, promovendo distinções entre conjunto de indivíduos pautando-se em organizações que seriam biológicas. A concepção de raça era fundamental para os dominadores promoverem seu domínio e distribuir em classes os povos. Além deste fator, trouxe diversas consequências quanto à constituição de identidade, Dentre elas, as denominações de negro, índio, mestiço, e reconfigurou a concepção de europeu – por exemplo -, tirando do âmbito geográfico e passando para a noção racial. As interrelações eram baseadas em hierarquias bem estabelecidas e, as identidades encontram-se neste contexto. Assim, “...raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população.” (QUIJANO, 2005, p. 37)

As noções de eurocentrismo e raça, foram cruciais para as relações de domínio dos europeus sobre os outros. Se constituíram em decorrência do processo histórico de difusão do colonialismo por países europeus e da formação da Europa associada a uma recém identidade. Deste modo,

Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominantes, demonstrando ser desde então o instrumento mais eficaz e duradouro de dominação social universal. (QUIJANO, 2005,p. 38)

Quanto aos preceitos citados anteriormente, ocorreram implicações no que remete à distribuição social das populações a nível global. Ao se colocarem como superiores, os conquistadores diminuíram o valor e a importância dos que estavam

sob seu domínio e, este fato se deu em diversos âmbitos, tanto a nível de pensamento, quanto cultural e de suas características fenotípicas.

Durante a constituição da América, os modos de domínio do trabalho eram novos. Por um lado, foram estruturados com intuito de fornecer produtos para um mercado a nível global. Em um outro ponto de vista, eles tinham relações recíprocas e se encontravam conectados com o capital e o mercado. A grande novidade em todo este processo foi a ampliação do capitalismo no âmbito mundial. Destarte, o modo de regulação do trabalho encontra-se a nível mundial, com uma nova relação de poder associada tanto à amplitude mundial quanto à permanência de seus traços característicos e continuidades. Como efeito, novos elementos foram tomando forma de um modo histórico e também estrutural. Logo,

... No processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (doravante capital) e do mercado mundial. Foram incluídas a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário, mas nesse esquema cada uma dessas formas de controle do trabalho não era simplesmente uma mera extensão de seus antecedentes. (Quijano, 2005, p.38 - 39)

Com relação à construção de identidades, a concepção de raça passou a estar imbricada ao local em que o indivíduo iria assumir no contexto das divisões de trabalho. Este fato ocorreu durante toda a época colonial e de um modo naturalizado.

Os brancos tiraram proveito de alguns elementos para competir e conquistar o mercado mundial, foram eles: exploração de produtos do continente americano com o uso de mão de obra gratuita e uma posição favorecedora próxima ao Oceano Atlântico. Essa supremacia aumentou cada vez mais com a exploração dos brancos sobre diversos povos do planeta. Desta forma,

Uma região historicamente nova se constituía como uma nova id-

entidade geocultural: a Europa, e mais especificamente a Europa Ocidental. Essa nova id-entidade geocultural emergia como a sede central do controle do mercado mundial. (QUIJANO,2005, p.42)

Para compreender como a Europa converteu-se até século XIX no principal concentrador de mercado a nível global e de importante local de força de trabalho com caráter comercial, torna-se necessário perceber que nos países colonizados e em outros também parte no novo mercado cuja dominação era europeia, o trabalho não era remunerado. Quando ocorria a remuneração nestas regiões, era quase totalmente para o trabalhador branco.

Na América, as subordinações raciais encontraram-se estritamente associadas com relação ao trabalho remunerado ou não. Os que sofreram a colonização eram percebidos como integrantes da raça inferior que não deveria, portanto, receber pelo trabalho. Portanto, compreender a situação dos “não-brancos” na contemporaneidade requer pensar sobre a “colonialidade do poder capitalista mundial.” (Quijano, 2005, p. 44)

Um fator primordial de compreensão é que, o domínio hegemônico da Europa proporcionou uma organização de padrões voltados para este continente e, a diversidade de produções culturais junto com os diferentes modos de perceber e construir a realidade, passaram a ser redesenhados e direcionados para um modelo. Logo,

... como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura e, em especial, do conhecimento e da produção de conhecimento. (QUIJANO, 2005, p.46)

Para que os preceitos supracitados se efetivassem, foram combinados diversos atos e medidas que levaram à constituições identitárias novas – tanto no âmbito cultural quanto territorial. Dentre os povos colonizados buscou-se expandir o capitalismo de um modo favorecedor para os países europeus. O combate aos saberes dos que foram

inferiorizados se concretizou vorazmente. “...reprimiram como puderam e de várias formas, de acordo com o caso, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade.” (QUIJANO, p.47).

Neste mesmo tempo de imposição da cultura dos colonizadores como uma maneira de perpetuar seu domínio, também se apropriaram do conhecimento dos povos quando percebiam que poderiam ter vantagens econômicas.

O etnocentrismo expandido pelos europeus encontrou-se conectado com a diferenciação de raças. Com isto, as relações de superioridade eram percebidas como se fossem inerentes ao ser humano. Estes fatores se manifestaram no âmbito do conhecimento, pois todo o conhecimento produzido pelas raças ditas inferiores era considerado inferior, havendo assim uma relação de subordinação hierárquica. Vale ressaltar que, “...não em uma mesma linha de continuidade com os europeus, e sim em outra categoria naturalmente diferente. Os povos colonizados eram raças *inferiores*, e por isso, *anteriores* aos europeus.” (QUIJANO, p. 48)

Com base nos preceitos acima podemos compreender os conceitos hegemônicos de razão e modernidade em total conexão com os europeus. Estes tiveram atitudes e atingiram o imaginário social das colônias tendo por base o eurocentrismo, noções dualistas e de evolucionismo. Assim, torna-se crucial a percepção de que,

... as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, quer dizer, a Europa Ocidental, e o resto do mundo, foram codificadas em um conjunto fundamental de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não-Europa. (QUIJANO,2005, p.48)

Os europeus se percebiam como modernos, pois também se viam no topo

do “desenvolvimento das civilizações”. Eles espalharam este olhar de um modo hegemônico em um contexto mundial de relações de poder.

Na América latina, oposições aos preceitos citados se manifestaram a partir do final do século XIX e se tornaram mais evidentes posteriormente à Segunda Guerra de contexto mundial, no século XX. Entrou em discussão o pensamento acerca da modernização associada a qualquer cultura. Destarte,

... um dos argumentos mais usados para sustentar que a modernização não implica necessariamente a ocidentalização das sociedades e das culturas não-européias, foi o de que a modernidade é um fenômeno de todas as culturas, não apenas da européia ou ocidental. (QUIJANO,2005,p. 6)

O modelo de poder existente tomou proporções mundiais e se encontra caracterizado como um sistema. Algumas de suas características fundamentais são: as esferas de vivência na sociedade encontram-se pautadas no monitoramento de suas relações e, em cada uma delas há apenas uma estrutura que conecta o todo; em cada área de existência há uma instituição exercendo hegemonia; as instituições possuem uma dependência mútua e, este modelo de poder estende-se globalmente.

O sistema global que se inicia com a América e toma proporções globais, possui três características fundamentais: “*a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo.*” (QUIJANO,2005, p.7) O padrão cultural se encontra presente e envolve as consciências individuais e a área material. Com isto, torna-se relevante as instituições exercerem sua hegemonia com a concepção de universalidade e propagarem seus padrões no imaginário social.

A ideologia contida na ideia de modernidade atinge a proporção global da população e coloca em evidência um modelo de poder que perpassou séculos de existência e ainda é perceptível na contemporaneidade.

Essa colonialidade do saber - onde os saberes dos subalternos foram renegados - perpassou séculos de existência e permeou a própria composição dos Estados Modernos. Assim, um momento marcante da história brasileira e em total conexão com o descrito anteriormente, é a constituição dos Estados modernos, pois, torna-se essencial compreendermos a formação dos patrimônios históricos e artísticos atrelada à formação dos Estados no período da modernidade. Neste momento de constiuição, alguns intelectuais assumem um papel fundamental ao selecionar patrimônios e tomarem medidas legalmente reconhecidas. Assim,

A constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais é uma prática característica dos Estados modernos que, através de determinados agentes, recrutados entre os intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público. (FONSECA, 2005, p. 21)

Entendemos que toda política voltada para preservação de bens da nação possui relação com intelectuais, pois estes são os responsáveis por propagar como universais o que pertence a algum local específico da sociedade. Seus preceitos e atitudes são primordiais tanto para permanência quanto para a mudança de valores quando definem o que é patrimônio. Portanto,

Os intelectuais que estão direta ou indiretamente envolvidos em uma política de preservação nacional fazem o papel de mediadores simbólicos, já que atuam no sentido de fazer ver como *universais*, em termos *estéticos*, e *nacionais*, em termos *políticos*, valores relativos, atribuídos a partir de uma perspectiva e de um lugar no espaço social. E também são os intelectuais que, ao apontarem, no exercício de sua função crítica, o caráter arbitrário da representação vigente de patrimônio, atuam no sentido de sua transformação. (FONSECA, 2005, p. 22)

Os intelectuais não são imparciais em suas decisões e, seus valores assumem direcionamentos fundamentais quanto às políticas públicas. De acordo com o contexto histórico, no qual encontram-se inseridos, junto com os modos de

produção e seus objetivos, os intelectuais exercem grande influência em diversos âmbitos. Segundo Antonio Gramsci, seu papel é de extrema relevância, visto que,

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político... (GRAMSCI, 2011,p. 203)

Quanto à temática em questão, a Revolução Francesa tem papel primordial no que tange as consequências para a formação do Estado Nacional brasileiro. Durante este momento, passam a ser elaboradas as concepções de nação e patrimônio. A categoria patrimônio foi construída com a formação dos Estados Nacionais conectada à coletividade, a todo o povo e não mais a bens privados. Os elementos históricos e artísticos encontram-se entrelaçados simbolicamente a valores associados à nação objetivando evitar a destruição dos bens. Logo,

A noção de patrimônio é, portanto, datada, produzida, assim como a idéia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa, e foi precedida, na civilização ocidental, pela *autonomização* nas noções de arte e de história. O histórico e o artístico assumem, nesse caso, uma dimensão instrumental, e passam a ser utilizados na construção de uma representação de nação. (FONSECA, 2005,p. 37)

A idéia do nacional e práticas de preservação de bens disseminaram a ideologia dos dirigentes, demonstrando a falsa idéia de neutralidade do Estado e suas políticas. As classificações, que são a base do que vem a ser denominado patrimônio artístico e histórico, foram elaboradas a partir do Renascimento, porém,

... foi a idéia de nação que veio garantir seu estatuto ideológico, e foi o Estado nacional que veio assegurar, através de práticas específicas, a sua preservação. (FONSECA, 2005,p. 55)

A concepção de nação foi um meio encontrado pelos revolucionários franceses de ressaltar a nova forma de governo, que seria voltada a todo o povo e,

portanto, a formação de identidade deveria entrar neste processo. Portanto, não haveria mais um foco no Rei, como era anteriormente. Estes preceitos nos permitem compreender como

Acostumamo-nos a ver a nação como algo mais racional, sem perceber que, como entidade transcendente, ela veio substituir tanto a figura imanente do soberano quanto a própria substância temporal do reino dinástico. (SALIBA, 1996, p. 2)

Ao se construir historicamente o “nacional”, ocorre o uso de uma diversidade de referências materiais, e não somente de idéias. Essas bases de sustentação exerceram papel primordial na propagação da ideologia, pois

... sabemos que a nação, como comunidade imaginada foi construída culturalmente, não apenas através de suportes escritos mas também visuais, materiais - e toda uma ampla variedade de outros suportes que nossa época se encarrega, cada vez mais, de multiplicar. (SALIBA, 1996, p. 3)

Com base nos elementos supracitados, percebemos a importância dos processos de abertura do museu para o grande público no campo semântico, mas na prática ainda permaneceu seu acesso para poucos e, os visitantes deveriam por si só – sem programa educativo – ter conhecimentos sobre a exposição. Alguns fatores relevantes foram os processos de musealização no âmbito das políticas estatais quanto à preservação dos bens patrimoniais no contexto da nacionalidade. Ao mesmo tempo, a ideologia presente na constituição da noção de patrimônio se constituiu.

No Brasil, demorou até o século XX a inserção de diferentes movimentos sociais no âmbito museológico. Deste modo, a idéia de nação não abarcou todos os povos. Quanto às políticas federais de preservação do patrimônio, a escolha dos bens também é concretizada com base na idéia de nação. As pessoas que



representam o Estado são as seletoras dos bens e, fazem isto com base em alguns critérios.

Para fazer parte do patrimônio artístico e histórico da nação, o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 afirma a necessidade dos bens móveis e bens imóveis serem inscritos em um dos livros de tomo existentes – que são quatro: “Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico”, “Livro do Tombo Histórico”, “Livro do Tombo das Belas Artes” e “Livro do Tombo das Artes Aplicadas”.

O Artigo primeiro demonstra:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Anexo II, Fonseca, 2005, p. 245)

Torna-se importante ressaltar o fato de serem agregados valores quando designamos algo como patrimônio. A definição do que vem a ser patrimônio pode ser ressignificada, pois

“...o que denominamos patrimônio constitui um discurso de segundo grau: às funções e significados de determinados bens é acrescentado um valor específico enquanto patrimônio, o que acarreta a ressemantização do bem e leva a alterações no seu sistema de valores.” (FONSECA, 2005, p. 41)

Precisamos estar atentos quanto às instituições, pois estas possuem diversidade em sua estrutura e não demonstram sua real conexão com os aspectos tanto políticos quanto econômicos. Estes encontram-se velados no contexto da sociedade capitalista. Virgínia Fontes em *O Brasil e o capital-imperialismo* (2010,p.134), afirma que as instituições

Não são homogêneas em sua composição e se apresentam muitas vezes como totalmente descolados da organização econômico-política da vida social.

Antes do decênio de 1920, já tinham sido criados alguns museus nacionais. Contudo, foi apenas durante a década supracitada que o Estado começa a pensar em políticas associadas à preservação de bens patrimoniais com intuito de resgatar elementos associados à Nação brasileira. Compreende-se pois que,

... a temática do patrimônio – expressa como preocupação com a salvação dos vestígios do passado da Nação, e, mais especificamente, com a proteção de monumentos e objetos de valor histórico e artístico – começa a ser considerada politicamente relevante, implicando o envolvimento do Estado, a partir da década de 1920. (FONSECA, 2005,p. 81)

Este movimento está associado à reivindicações de intelectuais preocupados com a degradação patrimonial em que os responsáveis perante às nações economicamente dominantes, seriam o Estado e também a elite brasileira. Assim percebemos como o Estado, que se apresenta com uma falsa aparência de neutralidade, encontra-se conectado com interesses do grupo hegemônico.

Intelectuais participantes de movimentos modernistas no Brasil atuaram desde a criação do Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, com ações cujo objetivo é assegurar a perenidade de bens culturais. Estes, por sua vez eram bens associados à classe dita “cultura” da sociedade. Portanto, a concepção de universalidade encontra-se totalmente restrita no âmbito das políticas públicas estatais. Destarte,

Em geral, as políticas de preservação são conduzidas por intelectuais de perfil tradicional (historiadores, artistas, arquitetos, escritores, etc.) que se propõem a atuar no Estado em nome do interesse público, na defesa da cultura, identificada com valores das camadas cultas. (FONSECA, 2005,p. 23)

Vale ressaltar que o poeta Mario de Andrade criou o ante projeto de 1936 - de criação do Sphan - no qual promove um olhar para a arte popular trazendo para esta uma valorização que permite um pensamento sem hierarquização em

comparação com a arte “cultura” . Porém, esta concepção não foi contemplada pelos intelectuais da época que instituíram o decreto lei de 1937 – que trata da salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional. “...a preocupação em valorizar o popular é, sem dúvida, um traço marcante na obra de Mário, tanto cultural quanto institucional. Ou seja, o popular enquanto objeto e o povo enquanto alvo (FONSECA, 2005, p. 101)

Já no decênio de 70 e 80, com o aumento dos julgamentos desfavoráveis à ditadura militar, ocorreram sucessivas críticas ao fato das políticas públicas estarem voltadas para as elaborações culturais elitistas. Com estes fatores, a idéia de patrimônio passa a ser repensada por intelectuais e as Políticas Federais de preservação passaram a incluir setores sociais antes não contemplados para que todos pudessem se constituir como cidadãos. Começou a ocorrer “...uma articulação com outras áreas do governo e com os movimentos sociais...” (FONSECA,2005, p. 25). Os intelectuais trouxeram diversas mudanças valorizando a cultura popular, pois,

... viram na área da cultura, *marginal* no conjunto das políticas estatais, um espaço possível de resistência ao regime autoritário. Seu objetivo último era justamente o de ampliar o alcance da política federal de patrimônio, no sentido de democratizá-la e colocá-la a serviço da construção da cidadania. (FONSECA, 2005,p. 23)

Um grande marco no contexto mundial foi a Mesa de Santiago do Chile em 1972 ao discutir a função dos museus na América Latina ao perceber que os museus são elementos fundamentais quanto à formação educacional da população.

Mesmo com avanços no âmbito das políticas públicas nas décadas de 70 e 80, a efetivação de todos como cidadãos e das propostas supracitadas ainda tornam-se problemáticas na sociedade contemporânea. Há uma diferença marcante entre a política pública e política do Estado. O fato de se ter uma política direcionada

pelo Estado não afirma que esta encontra-se associada aos anseios de todos os indivíduos. Portanto, no que remete às políticas públicas voltadas para o campo da preservação, o compartilhamento da sociedade na criação, gerência e apropriação simbólica deve ser considerado. Segundo Fonseca,

... falar de uma política pública de preservação supõe não apenas levar em conta a representatividade do patrimônio oficial em termos da diversidade cultural brasileira e a abertura à participação social na produção e na gestão do patrimônio, como também as condições de apropriação desse universo simbólico por parte da população. (FONSECA, 2005, p. 29)

A constituição dos patrimônios artístico e histórico está associada à formação da identidade social e, portanto contém tensões quanto a jogo de interesses. Neste contexto, o Estado muitas vezes tem em seu discurso afirmações voltado para toda a nação, mas na realidade focaliza um grupo hegemônico e propaga ideologia camuflando a realidade. Portanto,

... os patrimônios históricos e artísticos nacionais devem ser entendidos não como universos fechados, representações de uma nação una e coesa, identificada a um Estado centralizador, e sim em suas relações com práticas sociais de construção e de objetificação de identidades coletivas... (FONSECA, 2005, p. 29)

Os sujeitos esquecidos pela história oficial tiveram alguns de seus patrimônios reconhecidos - com a categoria de patrimônio europeia - apenas no século XX. Os grupos sociais não contemplados anteriormente participaram de um processo de reconhecimento. Nesta época admitem-se

... as produções dos esquecidos pela história factual, mas que passaram a ser o objeto principal de interesse da história das mentalidades: os operários, os camponeses, os imigrantes, as minorias étnicas etc. (FONSECA, 2005, p. 70)

Precisamos lembrar que a constituição histórica do Brasil propiciou a valorização da cultura europeia em detrimento das associadas à camada “popular”. Portanto, quando se busca efetivar os direitos culturais, torna-se fundamental

trabalhar não somente os significantes, mas também os significados que as pessoas possuem do que é cultura.

No caso dos direitos culturais a questão é mais complexa, sobretudo nos países que se originaram das colônias européias e foram marcados pela escravidão. Esses países herdaram uma noção de cultura duplamente restrita: não apenas em termos de classes sociais – na medida em que não se reconhecia, do mesmo modo que nas metrópoles, o caráter de cultura às produções e práticas dos estratos populares – como também em termos geográficos, pois, mesmo após à independência, a *verdadeira* cultura era aquela importada das metrópoles européias. (FONSECA,2005,p.74)

Olhando para a cultura de acordo com preceitos da universalidade, como direito de todos, não podemos deixar prevalecer o relativismo, pois a hierarquia de valores poderá prevalecer. Quanto a isto, Fonseca nos diz: “... a difusão da ideologia do relativismo cultural torna problemática qualquer concepção universalista de cultura ou de direitos culturais, o que significa legitimar uma cultura em detrimento de outras.” (2005,p. 75)

## 2 EXPOSIÇÃO “MÁQUINAS POÉTICAS” E SEMIÓFOROS

A exposição “Máquinas Poéticas” trouxe em seu bojo semióforos diversos atrelados à concepção do que seria a arte popular e arte contemporânea, seja de um modo manifesto ou oculto. Assim como vimos no capítulo anterior, a valorização da arte popular no âmbito das políticas públicas teve uma demora significativa devido ao processo histórico de colonialidade do saber. A arte popular é uma produção dos que não foram – historicamente - plenamente cidadãos. Devido à estes fatores, ao apreciar esteticamente, mediar exposições ou escrever sobre a arte popular, diversos semióforos entram em questão.

O próprio título da exposição em análise é apresentado da seguinte maneira: “Máquinas Poéticas : Abraham Palatnik e os Artistas Populares Adalton Lopes, Nhô Caboclo, Laurentino e Saúba”. Isto nos faz pensar: Por que não foi colocado o nome dos artistas sem qualquer denominação do tipo de arte, visto que são de um mesmo tempo histórico? Não caberá a este trabalho responder à esta questão, mas ela será um princípio para refletirmos sobre tensões existentes no campo artístico.

Há um histórico de desvalorização da arte popular que perpassa seu próprio termo. De outra forma, há uma busca pelo Museu Casa do Pontal em valorizar este tipo de produção e promover um diálogo entre outros modos pelos quais os artistas se expressam. O fato de existir o museu de arte popular já é parte de um processo no qual se demonstra a importância de musealizar as artes que durante muito tempo foram renegadas no meio artístico hegemônico, contudo, a institucionalização não garante o rompimento com valores dominantes, pois isso só se concretiza na práxis educacional.

Como justificativa para a escolha da presente exposição – e reconhecendo a diversidade dos artistas presentes -, o museu ressaltou as características em comum dos diversos artistas, uma delas foi sua historicidade: “Esses artistas compartilham ainda de um mesmo período histórico em que ocorreram e ocorrem intensas mudanças tecnológicas no Brasil e no mundo.” (MASCELANI, 2011, p. 4)

Apesar deste reconhecimento, a categorização do popular como algo diverso da arte contemporânea é percebida pelo discurso do proponente da exposição, quando afirma:

...recebi o convite ... para propor uma exposição a ser realizada na galeria GVB Galeria de arte. Este espaço ... tem como objetivo estabelecer o confronto entre a arte popular e outras mídias e suportes. Desta vez, a arte contemporânea foi contemplada. (COSTA, 2011, p.6)

Percebemos que, o reconhecimento da arte popular - em evidência na exposição - como parte do mesmo período histórico da “arte contemporânea”, não implica em abarcá-las em uma mesma conceituação.

Quanto ao termo “cultura popular”, faremos um paralelo com a concepção de Almir Paredes (2005, p.230), pois este define arte popular como:

Denominação usada para a arte sem sofisticação, produzida fora do campo da arte erudita – as chamadas Artes Maiores ou Belas Artes e as Artes Menores – e, pretensamente, associada às raízes da consciência coletiva da população mais simples. O conceito de Arte Popular variou desde o século XIX e, hoje, ele está carregado de uma certa nostalgia pela sociedade pré-industrial.

A conceituação do autor supracitado enfatiza a distinção entre o popular e o erudito, associa a arte popular à população mais “pobre” e, faz um juízo de valor pautado no olhar elitista ao remeter a uma arte sem requinte, como se na arte popular não houvessem reflexões e modificações. Percebemos assim, a categorização de arte associada à classe social dos artistas e suas produções.

De um modo diferente de Paredes, Mascelani afirma características em comum entre os artistas da exposição “Máquinas Poéticas”, ressaltando suas qualidades estéticas e aspectos formais, com demarcação dos traços existentes em todos os artistas, como:

... a atração pelo lúdico, o gosto pela invenção, um genuíno espanto pela automação e a entrega do paciente trabalho investigativo. A tecnologia exerce papel singular nessa produção que, de alguma forma, conjuga arte e ciência. (MASCELANI,2011, p. 4)

Com esta autora, percebemos um grande avanço no reconhecimento da arte popular como um campo associado à imaginação criadora dos artistas, percebendo que em suas obras existem mudanças e uma elaboração intelectual.

Mascelani reconhece a influência do contexto histórico, no qual o indivíduo está inserido, nas produções dos artistas em evidência. Também demonstra a importância dada pelos críticos de arte em categorizar o que vem a ser popular e o que seria erudito mais do que os próprios artistas.

Lembrando que não existe ‘o’ artista popular como sujeito coletivo, sublinhamos que as noções de popular e erudito como definidoras de identidades orientadas interessam menos aos artistas do que aos críticos. Podemos perceber, nas histórias de vida desse conjunto de artistas, que cada qual se apropria de seu mudo cultural, de suas bagagens e acúmulos e, a partir daí, promove sínteses, sem medo de se lançar no desconhecido, seguindo as trilhas da intuição. (MASCELANI,2011, p. 4)

O objetivo da exposição é descrito como a busca em conectar diversas artes com suas peculiaridades rompendo com obstáculos existentes no campo artístico. Assim, descrevem seu intuito de

...criar aproximações entre diferentes tipos de artes e autores, de forma que o público possa experimentar a quebra de fronteiras formais, muitas vezes artificiais, que servem apenas para criar distâncias, impedindo que se reconheçam as sutilezas que possam unir propostas e expressões artísticas muito diferentes, assinalando a riqueza da diversidade cultural na arte. (MASCELANI,2011, p.4 - 5)



Com este objetivo, percebemos a segregação existente no meio artístico entre a arte denominada de “popular” e a “contemporânea” que transita não só no âmbito conceitual, mas também no espaço físico. Isto nos faz perceber como a proposta de unir este tipo de arte diversa é vista como inovação e progresso.

As obras do artista Palatnik são associadas à arte contemporânea, à diversidade de manifestações, e à um apuro extremo, tanto que, Afonso Costa usa o termo “requintado” para falar das obras deste artista.

Este artista notável, dono de uma obra fundamental na arte contemporânea brasileira, transita por experimentações as mais diversas, seja na pintura, seja na madeira, seja nos tecidos, enfim, em um sem número de suportes, nos quais passou a desenvolver seu requintado, rigoroso e poético trabalho. (COSTA, 2011, p. 6)

Vale ressaltar que no meio hegemônico das artes plásticas, o que é considerado arte contemporânea é sempre visto como resultado de grande trabalho intelectual e requinte dos artistas, sem que ele precise necessariamente ter o trabalho manual. Percebemos esta valorização como um reflexo da sociedade capitalista em que vivemos, onde o trabalho intelectual é associado à elite e tem maior importância no contexto social, já a arte popular muitas vezes é conectada apenas ao trabalho manual.

Um preceito fundamental é perceber no discurso do museu, a associação de todas as produções presentes na exposição ao trabalho intelectual dos artistas, pois, historicamente a arte popular encontrou-se conectada com preceitos apenas de trabalho manual, demonstrando assim a associação do trabalho intelectual à classe hegemônica.

Se há inequívocas distinções em seus processos de feitura, em todos a ousadia é inegável e está associada à invenção de mecanismos capazes de fazer mexer e animar personagens e objetos. (MASCELANI, 2011, p. 11)

Ao retratar a história de vida, percebemos claramente a associação entre as condições sociais e financeiras e o reconhecimento artístico segundo determinada denominação.

Palatnik teve formação em artes e em engenharia de motores. Embora nascido no Rio Grande do Norte, em 1928, viveu dos quatro aos 19 anos na Palestina, onde teve sua iniciação profissional, retornando ao Brasil em 1948. (MASCELANI. 2011, p. 9)

Os artistas denominados “populares” desenvolveram suas habilidades artísticas de um modo não sistematizado, não escolarizado, sendo estes fatores algo primordial para serem enquadrados nesta categoria.

Adalton, Nhô Caboclo, Laurentino e Saúba são artistas das regiões Sudeste e Nordeste, oriundos das camadas populares, o que significa, neste caso, que construíram seus conhecimentos por processos informais e não nos bancos escolares. (MASCELANI, 2011, p. 9)

Mascelani, ao descrever sobre o percurso de Palatnik, diz: Ao longo de sua trajetória, o artista percorreu vários caminhos, dialogando sempre com as principais questões que marcam a arte de meados do século XX aos nossos dias. (MASCELANI. 2011, p. 10)

Esta afirmação nos permite indagar: Qual tipo de arte do século XX aos nossos dias a autora está falando? Normalmente, quando ouvimos este tipo de afirmação na área de artes, vem à nossa mente por exemplo, produções de artistas que buscaram romper com o espaço bidimensional da pintura com construções tridimensionais (ex: Rauschenberg), romper com a busca em “copiar” a realidade das pinturas (ex. Picasso, Cézanne, Malevich), entre outros. Esses valores encontram-se associados à arte hegemônica européia e estadunidense sem abarcar a produção dos historicamente explorados e expropriados.

Sociologicamente, a noção de arte popular abarca produções que não eram incluídas no meio mercadológico e que, a partir de um dado período passaram a ser reconhecidas. Logo, percebemos no contexto do capitalismo, que o valor financeiro associado às obras de arte depende do conceito de gosto construído historicamente pela classe dominante.

Ou seja, um determinado tipo de produção, que provavelmente já existia em muitas partes do país, encontrou acolhimento no mercado cultural a partir do momento em que passou a ser valorizado como bem simbólico, como “trabalho”, que demarca um *ethos* e remete a valores identitários reconhecidos como brasileiros. (MASCELANI, 2011, p. 11 - 13)

Há um olhar do Museu Casa do Pontal para artistas populares como autores e, isto se encontra no contexto do reconhecimento da arte popular no meio hegemônico de artes.

Para os estudos do folclore, que tradicionalmente acolhem este tipo de produção, o reconhecimento das artes do povo implica muitas vezes no entendimento de que a autoria é coletiva ou anônima. Entretanto, pelo viés da arte, em que vigora a idéia renascentista de *gênio autoral*, os integrantes das camadas populares podem também ser vistos como autores, indivíduos com características próprias e pensamento original. (MASCELANI, 2011, p.13)

Contemporaneamente, busca-se compreender cultura atrelada aos patrimônios materiais e imateriais de diferentes classes sociais. Na Constituição Federal de 1988, a concepção de patrimônio do Brasil abarca os “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.” Contudo, no âmbito das práticas, ainda hoje diversos movimentos sociais buscam ter seu patrimônio preservado.

Vale ressaltar que, a ideia antropológica de cultura traz em seu bojo a concepção de variedade cultural. Assim, diferencia-se da definição de cultura por parte do pensamento iluminista concebida como o que é erudito, civilizado. Mesmo

com esta noção antropológica, contemporaneamente, encontramos óticas eurocêntricas.

Com base nas reflexões anteriores, indagamos: Qual o papel do educador nesse contexto?

### **3 EDUCADORES E SEU PAPEL NA MEDIAÇÃO ARTÍSTICA AO ENTRAREM EM CONTATO COM OS BENS CULTURAIS DA EXPOSIÇÃO “MÁQUINAS POÉTICAS”**

No contexto histórico brasileiro de distinção social fundada na colonialidade do saber, diversos semióforos foram construídos em torno das concepções de arte “popular” e arte “contemporânea”. Como implicações para o âmbito educacional – tanto escolar quanto museal -, percebemos que as reflexões sobre o popular e contemporâneo podem romper com estereótipos construídos ao longo do tempo que muitas vezes são reproduzidos sem questionamentos. Caberá ao educador um papel fundamental nas situações educativas.

A educação é um ato político. Portanto, a mediação dos educadores no espaço expositivo não pode perpassar a neutralidade. Ao entrar em contato com as produções artísticas, torna-se primordial as indagações buscando saber o imaginário dos visitantes quanto às obras e os artistas e problematizar as falas buscando uma reflexão crítica, pois a construção da subjetividade se faz presente.

Na sociedade em que vivemos, mesmo com a ampliação do acesso físico aos museus, os bens materiais e simbólicos não são de domínio igual por todos os indivíduos, havendo explicitamente ou implicitamente uma dominação. Há o poder de algumas pessoas sobre outras que tornam difícil a relação de muitos com os diferentes modos de conhecimento. Neste contexto, ao entrar em contato com uma exposição de arte, estes fatores devem ser considerados para pensarmos na importância de uma educação igualitária que propicie a ampliação de conhecimento sem distinções hierárquicas e com qualidade. Acreditamos ser fundamental ampliar

o acesso aos bens artísticos e culturais – fisicamente e simbolicamente - para haver uma cidadania plena.

Devemos repensar as práticas educativas pois, muitas vezes a arte popular encontra-se conectada com noções do passado, como algo estático e sem muita importância.

Algumas formas de alargar o contato com os bens culturais são a escola e o museu. Sendo assim, estes deverão fazer com que os indivíduos alcancem a plena cidadania tendo contato com os bens artísticos de um modo reflexivo. Para a comunicação ocorrer de modo eficaz e os alunos se interessarem pela arte, deve haver relação entre a linguagem das obras artísticas e a experiência de vida deles. Neste contexto, o diálogo é fundamental.

A percepção dos visitantes nos museus deve ser considerada para o pensamento crítico acerca das diversas linguagens artísticas, objetivando aumentar a crítica e apreciação. Ao perceber juízos de valor pautados na desvalorização da arte popular, o educador precisa ter em mente a reflexão quanto ao processo histórico de exclusão dos artistas populares além de conhecer características plásticas de suas obras, demonstrando as peculiaridades existentes nas diversas manifestações. Assim, necessita-se do pensamento quanto os elementos das obras, pois, o rompimento com a ideia de que a arte popular não tem diferenças e não se modifica faz-se presente muitas vezes no imaginário social. No discurso de Corsino, esta ideia é ressaltada, ao ressaltar que “Isso implica entender cada obra como uma produção singular e única, mas situada no contexto social de quem a produziu, com suas questões históricas, econômicas e ideológicas específicas.” (CORSINO. Museu casa do pontal. Livro de atividades do educador. P.12)

Os educadores, ao entrarem em contato com as obras deverão considerar os visitantes como sujeitos ativos do processo de construção do conhecimento e pautar suas interações no diálogo. O educador será um mediador desse processo ao propiciar reflexões objetivando aumentar a leitura de mundo dos participantes da proposta. Assim, percebemos que “... ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria produção ou sua construção.” (FREIRE, 1996,p. 22).

As perguntas, linguagem e complexidade do tema deverão ser concretizadas de acordo com a faixa etária do visitante, considerando sua fase de desenvolvimento, seu conhecimento prévio e sua vivência. Tanto na “arte popular” quanto “contemporânea”, a análise de materiais e técnicas de cada artista - ou dos artistas de interesse do público – é um elemento primordial, pois mostra a importância dada a cada artista. Vale ressaltar que neste processo educativo não deve haver um olhar evolucionista, mas sim uma visão que ressalte os elementos de cada uma como um modo poético.

Percebemos a importância de compreender características das obras em exposição, logo, faremos uma análise preliminar de um trabalho complexo que é essencial para o educador. A seguir teremos pontuações quanto aos aspectos formais de algumas obras dos artistas relacionando com a vivência destes.

A obra “Tocador de realejo” (Fig. 1) de Adalton foi construída na década de 80. É uma estrutura tridimensional voltada para a temática do trabalho. O tocador gira a manivela do realejo - que é um instrumento musical – para emitir sons. O periquito em cima da caixa “tira a sorte” das pessoas ao pegar com seu bico um papel com frases diversas . O material utilizado para a confecção da obra foi o barro

e madeira. Sua obra está relacionada a um tema presente em seu cotidiano e foi construída manualmente com o uso de algumas ferramentas. As partes modeladas com o barro, foram colocadas em um forno a lenha. O próprio artista pinta suas obras com cores fortes e criou um motor elétrico para haver movimentação em sua obra. O som que ouvimos ao entrar em contato com a obra é fruto de uma adaptação realizada com o toca-fitas de um carro. Para realizar esta obra, o artista inspirou-se em tocadores de realejo que fizeram parte de seu cotidiano, tocando nas ruas.



Fig. 1.  
Adalton  
Década de 1980  
Niterói – Rio de Janeiro  
Museu Casa do Pontal

O trabalho tridimensional do Palatinik (Fig. 2) possui movimentação devido à construção de um circuito elétrico – com eletroímãs e motores - realizado pelo artista. Este fato nos remete à formação técnica do artista em motores de explosão na cidade de Tel-Aviv, em Israel. Foram usados metais, madeira e tinta industrial na construção da obra. É uma arte abstrata com o uso de formas geométricas. Vale ressaltar que no contexto da denominação de Arte Moderna, um dos marcos foi a



introdução da arte abstrata com geometrização das formas e isto é um dos modos de inserção do artista no circuito de exposições modernas.

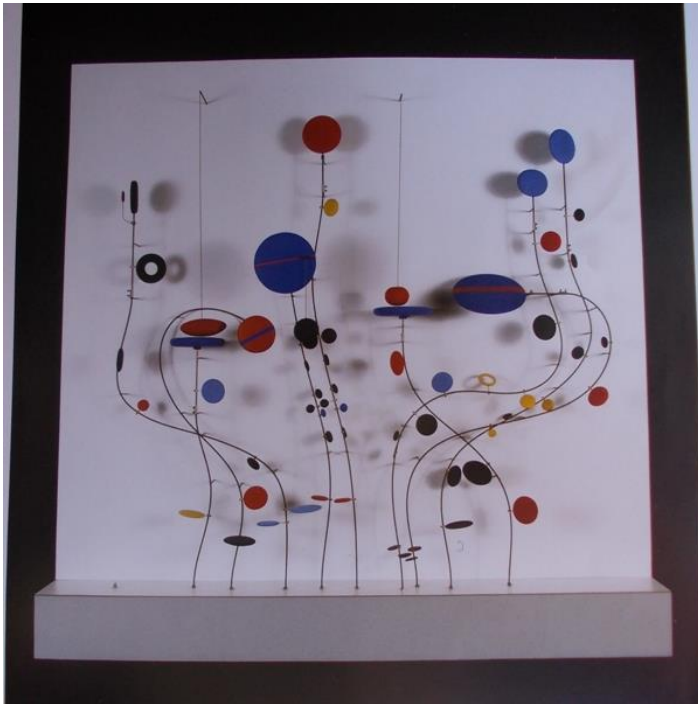


Fig. 2

Década de 1960

Rio de Janeiro

Coleção Gilberto Chateaubriand

MAM, RJ

Nhô Caboclo é descendente de índios e conviveu com indígenas. (Fig. 3 e 4) Também teve relações com produções culturais de quilombos. Viveu em locais sem influência da cultura europeia ou com pouquíssima influência. Logo, as obras de Nhô caboclo sofreram influências estéticas das culturas indígena e negra. Usou a madeira para construir as peças com movimentações e, em algumas obras a folha de flandres – material feito de ferro e aço – foi um recurso. As hélices e outros elementos dos barcos formam um todo harmônico. Sua linguagem artística é a escultura. Percebemos no uso da plumária a influência indígena. As cores terrosas como influência negra. A estilização das formas vem das duas influências. O tema é figurativo, mas têm abstrações e invenções com relação à realidade.



3

Nhô Caboclo

Década de 1950

Recife – PE

Acervo Museu Casa do Pontal



4

Nhô Caboclo

Década de 1960

Recife – PE

Acervo Museu Casa do Pontal

Laurentino (Fig. 5) fazia entalhe na madeira. A obra deste artista em destaque teve como inspiração os povos nativos. Como alguns elementos indígenas, percebemos os sulcos que nos remetem à plumária tanto no cocar quanto na tanga e, a pintura facial e nos braços. Esta obra também se movimenta.



5

Laurentino

Década de 1970

Rio Branco do Sul – PR

Acervo Museu Casa do Pontal

A temática das obras (Fig.6 e 7) do Mestre Saúba em destaque é do Trabalho. Há a representação de uma casa de farinha. Em Pernambuco – Estado em que o artista nasceu – têm muitas casas de farinha por serem importantes fontes de renda e, a farinha é um alimento muito presente na região. Este fato nos permite perceber a influência do cotidiano para a temática. Há uma estilização das formas que lhe é peculiar, demonstrando sua reflexão e elaboração. O próprio artista criou uma engrenagem para dar movimentação à sua construção.



6

Saúba

Década de 1970

Carpina – PE

Museu Casa do Pontal



7

Saúba

Década de 1970

Carpina – PE

Museu Casa do Pontal

Todas as obras citadas possuem movimentação. Algumas obras da exposição podem ser vistas nos links a seguir:

<http://www.youtube.com/watch?v=NBP5pdCkXZ8>; <http://www.youtube.com/watch?v=ZCrbw mReKAq>; [http://www.youtube.com/watch?v=nQ\\_GDvFiHxM](http://www.youtube.com/watch?v=nQ_GDvFiHxM)

Percebemos que muitos artistas populares usam o barro e madeira como recurso para a elaboração de suas obras, pois é um material facilmente encontrado em suas regiões e sem custos financeiros elevados.

Um fator relevante é ter em mente que, cada indivíduo ou grupo respondem de um modo diferenciado à exposição. Alguns poderão trazer um olhar hegemônico no qual se ressalta a arte conhecida como contemporânea e inferiorizar a popular. Portanto, devemos estar atentos às falas para promover reflexões críticas que mostrem o histórico de exclusão existente em nossa sociedade que se reflete no olhar quanto às produções artísticas. Precisamos assim romper com o olhar artístico hegemônico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição Máquinas Poéticas nos permite perceber diversos semióforos em tensões. Nestes têm-se permanência de olhares evolucionistas devido à colonialidade do saber, onde padrões de poder se constituíram desde a época colonial que trouxeram implicações na formação das consciências e no âmbito material. Contudo, podem ser observadas inovações quanto ao reconhecimento da arte popular e seus artistas.

Devido à colonialidade do saber e o não reconhecimento da arte popular na constituição da ideia de nação, os semióforos podem estar atrelados à hierarquização valorativa nas artes. A arte do Palatnik pode ser vista como arte associada ao requinte e a arte popular como arte sem apuro extremo. Por ser criação de artistas com falta de escolarização e com baixo poder aquisitivo, a arte popular também pode ser vista como inferior. Já a arte do Palatnik, - que é aceita no circuito hegemônico das artes modernas e contemporâneas - pode ser vista como o aperfeiçoamento de um saber.

Contudo, a exposição pode ser percebida como símbolo de artes que foram elaboradas em um mesmo período histórico e com suas peculiaridades. Ao entrar em diálogo com as artes denominadas Moderna e Contemporânea, a Arte Popular pode ser reconhecida também como uma elaboração intelectual, uma produção que requer a imaginação inventiva que vai para além do trabalho apenas manual. Poderemos olhar para todos os artistas da exposição como autores, produtores de saber.

A percepção de que o trabalho educativo não é neutro torna-se evidente. Estamos falando de representações associadas às obras de arte cuja intervenção educativa torna-se primordial para a reprodução ou emancipação.

O ser humano se constitui por meio da interação com os outros seres humanos. É este fator social que propicia sua construção individual. “Dizer que o ser humano é social significa afirmar que ele pertence a uma determinada sociedade, que sua individualidade é constituída pelas relações sociais das quais participa...” (Duarte, 2009,p.462) Portanto, é por meio das relações sociais que poderemos romper com estereótipos.

Para compreender a essência da sociedade contemporânea na qual estamos inseridos, torna-se primordial a percepção da sociedade em classes sociais. Essa divisão propiciou ao longo da história um olhar coisificado para os subalternos, como se fossem apenas mercadorias e o trabalho tornou-se alienado. Seus saberes, suas produções culturais não foram reconhecidos por séculos e, mesmo quando hoje se busca valorizar suas produções, nos deparamos com diversos semióforos construídos historicamente.

Com isso, hoje os educadores precisam lutar contra o fetichismo, fazer com que os indivíduos percebam as relações sociais que propiciam ilusões e, compreendendo quem são potenciais aliados da emancipação, busquem a mudança. As relações do indivíduo com a sociedade propiciam a construção de sua subjetividade e isto ocorre permeado por tensões entre o mundo das aparências e da essência. A educação escolar e artística são elementos decisivos nessa busca.

... a crítica ao fetichismo pode ter um papel importante no processo de transformação da sociedade à medida que produza nos indivíduos a consciência da necessidade de transformação das condições sociais objetivas que produzem o fenômeno do fetichismo... a arte e

a educação podem contribuir para a luta pela superação da sociabilidade fetichista. (Duarte,2009, p. 465)

Precisamos perceber que a educação formal e não-formal – neste caso o museu - tem em sua estrutura a conexão entre educadores, educandos e a produção cultural de um modo integral.

Com as obras da exposição Máquinas Poéticas poderemos pensar criticamente sobre conflitos que fazem parte do nosso cotidiano e que em diversos momentos percebemos de um modo fetichista.

Tanto na educação formal quanto na educação museal, os educadores precisam objetivar a promoção do acesso aos bens materiais e simbólicos de um modo crítico, rompendo com a pseudoconcreticidade do senso comum reprodutor das ideologias dominantes. Para isto, os indivíduos precisam também se perceber como produtores culturais.

A educação escolar e museal podem influenciar a mudança individual e social. Portanto o educador deve ter um compromisso político com os educandos em sua prática educacional.

Entendemos a educação como elemento fundamental na luta contra semióforos que hierarquizam as produções culturais do povo. A educação - no âmbito museal e nas instituições escolares – poderá ser um importante meio de fazer com que os indivíduos percebam as contradições sociais e busquem alternativas de mudança.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina/CHAGAS, Mário (orgs). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Ed. Moderna, 1980.

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Primeiros Passos.

CORSINO, Patrícia. *Refletindo sobre a prática pedagógica adotada pelo Museu Casa do Pontal*. In: *O que você vai levar? Materiais educativos complementares ao Programa Educacional e Social do Museu Casa do Pontal/ Livro de Atividades do educador*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2010.

COSTA, Afonso Henrique. In: *Máquinas Poéticas*. 1ª ed, Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

DUARTE, Newton. *Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociedade contemporânea*. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 27, n. 2, 461-479, jul./dez. 2009.

Disponível em: <http://www.perspectiva.ufsc.br>. Acesso em 08 fev. 2013.



FERREIRA, GLÓRIA E COTRIM, CECÍLIA (Orgs). *Escritos de artistas anos 60/70*. Jorge Zahar editor.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC - Iphan, 2005.

FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital imperialismo: teoria e história*. Rio de Janeiro: EPSJV/ Editora UFRJ, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*.

São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAMSCI, Antonio. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos*. Carlos Nelson Coutinho (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LEHER, Roberto & SETÚBAL, Mariana. *Pensamento crítico e movimentos sociais: diálogos para uma nova práxis*. São Paulo: Cortez, 2005.

*Máquinas Poéticas*. 1ª ed, Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

MASCELANI, Angela. *Arte e Movimento*. In: *Máquinas Poéticas*. 1ª ed, Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2011.

MASCELANI, Angela. *O mundo da arte popular brasileira*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006.

*O que você vai levar? Materiais educativos complementares ao Programa Educacional e Social do Museu Casa do Pontal/ Livro de Atividades do educador.* Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *À sombra do imortal: reflexões sobre a nação e a memória.* Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.4 p.309-16 jan./dez. 1996

[http://www.bonecosdepernambuco.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=75%3Aauba-dos-bonecos&catid=38%3Amamulengueiros&Itemid=55](http://www.bonecosdepernambuco.com/index.php?option=com_content&view=article&id=75%3Aauba-dos-bonecos&catid=38%3Amamulengueiros&Itemid=55) Acesso em 04 de dez. 2012

<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Nav.do?inicio=0> Acesso em 29 de jun. 2011.

<http://www.ceramicanorio.com/artepopular/adaltonlopes/adaltonlopes.html> Acesso em 04 de dez. 2012

<http://www.palatnik.com.br/biografia> Acesso em 04 de dez. 2012

<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Laurentino> Acesso em 04 de dez. 2012

<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Sa%FAba> Acesso em 04 de dez. 2012

**Anexo**

Duchamp

Roda de bicicleta