

UFRRJ
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO PATRIMÔNIO CULTURA E
SOCIEDADE

DISSERTAÇÃO

A trajetória do artista Antônio de Oliveira e sua contribuição para à preservação da memória social

Ana Cristina de Moura Delfim Maciel

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURA E
SOCIEDADE (PPGPACS)

**A TRAJETÓRIA DO ARTISTA ANTÔNIO DE OLIVEIRA E SUA
CONTRIBUIÇÃO PARA À PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL**

ANA CRISTINA DE MOURA DELFIM MACIEL

Sob a Orientação do Professor
Fabio Cerdera

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade**, no Curso de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração em Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade

Nova Iguaçu, RJ
Julho de 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M152t Maciel, Ana Cristina de Moura Delfim, 1978-
A trajetória do artista Antônio de Oliveira e sua
contribuição para à preservação da memória social / Ana
Cristina de Moura Delfim Maciel. - São Paulo, 2024.
122 f.: il.

Orientador: Fabio Pereira Cerdara.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO
CULTURA E SOCIEDADE , 2024.

1. Patrimônio cultural. 2. Memória Social. 3. Arte
Popular. 4. Antônio de Oliveira. 5. Museu do Pontal.
I. Cerdara, Fabio Pereira , 1973-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. CURSO
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURA E SOCIEDADE
III. Título.



TERMO N° 631/2024 - DeptAR (12.28.01.00.00.00.81)

Nº do Protocolo: 23083.039026/2024-56

Seropédica-RJ, 01 de agosto de 2024.

Ana Cristina de Moura Delfim Maciel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS), no Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, como requisito parcial à obtenção do título de **Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade**. Área de concentração Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade.

Dissertação *defendida e aprovada* pela Comissão Examinadora em 31/07/2024.

Nova Iguaçu - RJ, julho de 2024.

Documento não acessível publicamente

(Assinado digitalmente em 02/08/2024 08:45)

ALEXANDRE LAZZARI

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ####155#8

(Assinado digitalmente em 01/08/2024 22:29)

FABIO PEREIRA CERDERA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptAR (12.28.01.00.00.00.81)

Matrícula: ####578#7

(Assinado digitalmente em 02/08/2024 14:05)

IVAN COELHO DE SÁ

ASSINANTE EXTERNO

CPF: ####.####.527-##

Dedico esta dissertação à memória dos meus amados pais.

À minha mãe, que partiu deste plano físico há dois meses. Sua força, sabedoria e amor incondicional sempre foram e sempre serão minha maior inspiração. Embora não esteja mais fisicamente presente, sinto sua presença em cada passo que dou e em cada conquista que alcanço. Esta dissertação é um tributo ao seu legado e à sua eterna influência em minha vida.

Ao meu pai, que partiu em 2008 e que sempre foi um grande companheiro e incentivador.

Seu apoio incondicional aos meus estudos e sua crença em meu potencial foram fundamentais para que eu chegassem até aqui. Tenho certeza de que ele está orgulhoso de mim, onde quer que esteja.

Com todo o meu amor e saudade

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: Carmen Sylvia de Moura Delfim Maciel (*in memoriam*) e Odayr Rocha Maciel (*in memoriam*), por todas as sementes plantadas e por todo o afeto.

Ao meu companheiro Marcelo, pelo apoio e incentivo de sempre.

Ao povo brasileiro, cujos esforços e contribuições tornam possível a educação pública de qualidade.

Ao artista Antônio de Oliveira (*in memoriam*), por toda a poesia impressa em suas obras e por todo o legado deixado.

À família de Antônio de Oliveira, especialmente a Vânia de Oliveira, filha do artista, pelo carinho e acolhimento.

Ao Jacques Van de Beuque, pela sua paixão pela arte popular brasileira e por ter valorizado e colecionado obras que futuramente se tornariam o maior Museu de Arte Popular Brasileira, o Museu do Pontal. E ao seu filho Guy Van de Beuque (*in memoriam*), por dar continuidade ao projeto com maestria.

À Angela Mascelani, pela contínua contribuição à arte popular brasileira e pela atenção e disponibilidade de compartilhar seu conhecimento.

À Marcia Ferreira, pela atenção e pela rica contribuição à arte popular brasileira, além das ideias compartilhadas.

À Maria Vitória Mamute, Mavi, da Loja La Vereda em Santa Teresa no Rio, pelo senso estético e por ter me proporcionado uma imersão na cultura popular brasileira através de seu olhar.

Aos meus colegas de mestrado, pela amizade, apoio e força.

Ao meu orientador Fabio Pereira Cerdara, por ter apoiado minha ideia e me acompanhado ao longo deste percurso.

À banca avaliadora, que dedicou tempo e esforço para a análise e apreciação do meu trabalho: Professor Dr. Alexandre Lazzari e Professor Dr. Ivan Coelho de Sá.

À minha amiga Cláudia Maria Nicodemo, que há muitos anos me presenteou com o livro “O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira” e que, sem imaginar, plantava ali uma sementinha que iria germinar anos depois.

Ao Sebo do Menino em São Paulo, pela contribuição e gentileza.

À minha afilhada e sobrinha Lina, por ser minha eterna gêmea.

Aos meus animais de estimação, que tanta companhia me fazem na vida e, durante o processo de escrita, não foi diferente: minhas cachorrinhas Bibica, Juliette, Lagoa, Raposinha e Maya Cota, e meus gatinhos Janete Clair, Bóris, Assustado e Cardosinho.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

MACIEL, Ana Cristina de Moura Delfim. A trajetória do artista Antônio de Oliveira e sua contribuição para a preservação da memória social. 2024. 122p. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade). Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

A presente dissertação tem como objetivo ampliar o olhar sobre a biografia do artista Antônio de Oliveira (AO), bem como, analisar sua contribuição na preservação da memória social. No primeiro capítulo, com base em um breve panorama, indicamos aspectos que constituíram os processos que levaram a uma aceitação maior da arte popular no país. Para isso, pontuamos algumas questões que fizeram do modernismo um movimento que contribuiu para a valorização da arte popular, até a primeira exposição de arte popular brasileira. A seguir, discorremos sobre como, ironicamente, a chegada de um francês ao Brasil, Jacques Van de Beue, daria início à constituição do maior museu de arte popular do país, que detém a maioria da produção do artista AO em seu acervo. Articulamos a esses temas conceitos referentes ao patrimônio cultural, memória social e identidade. O segundo capítulo é dedicado ao artista, que registrou o seu processo criativo na obra intitulada: O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira, observações no centro de memória da cidade natal do artista revelaram o potencial para atividades educativas que mantêm viva sua obra. No terceiro capítulo investigamos as obras do artista presentes no acervo permanente do Museu Casa do Pontal, destacando também, aspectos da função educativa do Museu. Analisamos a contribuição de Antônio de Oliveira à preservação da memória social, destacando a importância das instituições de memória. A pesquisa evidencia que, além de espaços físicos, é fundamental implementar atividades educativas para manter viva a obra e a memória social associada a ela. Assim, a educação emerge como um elemento crucial para a efetiva preservação cultural, indo além da simples conservação física das obras.

Palavras chave: Antônio de Oliveira, Memória social, Museu do Pontal.

ABSTRACT

MACIEL, Ana Cristina de Moura Delfim. **The trajectory of the artist Antônio de Oliveira and his contribution to the preservation of social memory.** 2024. 122p. Dissertation (Master's in Heritage, Culture, and Society). Multidisciplinary Institute, Graduate Program in Heritage, Culture, and Society (PPGPACS), Federal Rural University of Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

The present dissertation aims to broaden the perspective on the biography of the artist Antônio de Oliveira (AO) and analyze his contribution to the preservation of social memory. In the first chapter, based on a brief overview, we indicate aspects that constituted the processes leading to greater acceptance of popular art in the country. For this, we highlight some issues that made modernism a movement that contributed to the appreciation of popular art, up to the first exhibition of Brazilian popular art. Next, we discuss how, ironically, the arrival of a Frenchman in Brazil, Jacques Van de Beque, initiated the establishment of the largest popular art museum in the country, which holds the majority of AO's production in its collection. We articulate these themes with concepts related to cultural heritage, social memory, and identity. The second chapter is dedicated to the artist, who recorded his creative process in the work entitled: The Enchanted World of Antônio de Oliveira. Observations at the memory center in the artist's hometown revealed the potential for educational activities that keep his work alive. In the third chapter, we investigate the artist's works present in the permanent collection of the Museu Casa do Pontal, also highlighting aspects of the Museum's educational function. We analyze Antônio de Oliveira's contribution to the preservation of social memory, emphasizing the importance of memory institutions. The research shows that, in addition to physical spaces, it is essential to implement educational activities to keep the work and the social memory associated with it alive. Thus, education emerges as a crucial element for effective cultural preservation, going beyond the mere physical conservation of the works.

Keywords: Antônio de Oliveira, Social Memory, Museu do Pontal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jacques Van de Beuke	28
Figura 2: Jacques Van de Beuke	29
Figura 3: Catálogo Sala do artista popular.....	40
Figura 4: Obra de Antônio de Oliveira/ Sítio da Grotta.....	41
Figura 5: Obra de Antônio de Oliveira/ Escola da Dona Filomena Faria.....	43
Figura 6: Obra de Antônio de Oliveira/ Santos Dumont contornando a Torre Eifel	46
Figura 7: Seu Antônio e seu mundo encantado	49
Figura 8 : Seu Antônio	51
Figura 9: Seu Antônio e o seu Mundo encantado	52
Figura 10: Seu Antônio criando.....	55
Figura 11: Obra de Antônio de Oliveira/ Dentada na maçã.....	56
Figura 12: Obra de Antônio de Oliveira/ Corrida da bandeira	57
Figura 13: Obra de Antônio de Oliveira/ Corrida de pneu	57
Figura 14: Obra de Antônio de Oliveira/ Matriz de Nossa Sra. de Sant ana	59
Figura 15: Obra de Antônio de Oliveira/ A procissão	60
Figura 16: Esculturas de Antônio de Oliveira/ Imagens católicas de Antônio de Oliveira ..	60
Figura 17: Esculturas de Antônio de Oliveira/ Entidades das religiões afro-brasileiras	61
Figura 18: Esculturas de Antônio de Oliveira/ Folia de Reis	63
Figura 19: Obra de Antônio de Oliveira/ Festa gaucha	63
Figura 20: Obra de Antônio de Oliveira/ Festa Gaucha (pau de fitas)	64
Figura 21: Obra de Antônio de Oliveira/ Ciclo da vida.....	65
Figura 22: Obra de Antônio de Oliveira/ correio ou estafeta.....	66
Figura 23: Obra de Oliveira na exposição O Circo chegou	67
Figura 24: Obra de Antônio de Oliveira. Profissão/ dentista.....	69
Figura 25: Obra de Antônio de Oliveira. Profissionais da saúde.....	69
Figura 26: Obra de Antônio de Oliveira/ Fotógrafo	70
Figura 27: Obra de Antônio de Oliveira/ História que ama preta contava	73
Figura 28: Casa do artista	74
Figura 29: fachada da casa do artista em Belmiro Braga.....	75
Figura 30: fachada	76
Figura 31:Presépio na praça.....	77
Figura 32: Maria, José e o menino Jesus na manjedoura.....	77
Figura 33: Entrada do Centro de Memória	79
Figura 34: Expositor de vidro com a obra de Antônio de Oliveira.....	80
Figura 35: Obra de Antônio de Oliveira/ Parte da obra retratando os trabalhadores da Caulim.....	80
Figura 36: Obra de Antônio de Oliveira. Fragmento da obra/ 1	81
Figura 37: Obra de Antônio de Oliveira. Fragmento da obra/ 2	81
Figura 38: Obra de Antônio de Oliveira/ barbeiro.....	93
Figura 39: Obra de Antônio de Oliveira retratando brincadeira	103

Figura 40: Obra de Antônio de Oliveira. Brincadeira de menina	103
Figura 41: Visão parcial da sala de exposição Brincares.....	105
Figura 42: Obra de Antônio de Oliveira/ brincadeira de meninos 1.....	106
Figura 43: Obra de Antônio de oliveira/ brincadeira de meninos 2.....	108
Figura 44: Obra de Antônio de Oliveira/ Brincadeiras, infância	109
Figura 45: Inauguração da Casa de Cultura.....	121

LISTA DE SIGLAS

AO – Antônio de Oliveira

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ICOM – International Council of Museums

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MP – Museu do Pontal

MCP – Museu Casa do Pontal

MG – Minas Gerais

SESC – Serviço Social do Comércio

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA, IDENTIDADE E PARTRIMÔNIO.....	19
1.1 Modernismo e a Valorização do Popular	19
1.2 Mário de Andrade e Sua Saga Para a (re) Descoberta de Um Brasil Genuíno	23
1.3 Da Exposição Cerâmica Popular Pernambucana à Criação do Maior Acervo de Arte Popular do País.....	26
1.4 Arte Popular	29
CAPÍTULO 2 – O UNIVERSO DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA.....	39
2.1 Memórias de AO	40
2.2 A Construção de Seu Mundo Encantado	49
2.3 Temática das Obras de AO	54
2.4 Memória Individual/ Memória Coletiva	70
CAPÍTULO 3 – PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE O MUSEU DO PONTAL	84
3.1 Breve histórico do Patrimônio Cultural Brasileiro.....	84
3.2 Museu Casa do Pontal: estratégia curatorial	89
3.3 Museu Casa do Pontal: Arte e Educação em suas iniciativas	96
CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS.....	114
APÊNDICE A - Criação da Casa de Cultura de Belmiro Braga	121

INTRODUÇÃO

Antes de abordar o tema central desta pesquisa, apresentarei sucintamente algumas circunstâncias relacionadas às minhas decisões e motivações para a escolha deste assunto, a escolha do tema deve-se ao meu interesse pela arte popular e, sem dúvida, o Museu Casa do Pontal (MCP), apresenta-se como o de maior referencial na área. O fascínio por produtos artesanais, principalmente por bonecos de pano, decorre desde a infância. Quando eu tinha por volta de sete anos de idade, ganhei uma boneca, que, conforme soube após algum tempo, é tradicional em Pernambuco. A partir de então, eu passava as tardes recortando retalhos e costurando à mão minhas criações em pano, objetivando presentear aqueles de quem mais gostava.

Conforme fui crescendo, meu interesse pelas artes foi se ampliando. Iniciei um curso de teatro, enquanto ainda morava em São Paulo, e fiquei fascinada, acreditando que havia encontrado o “meu lugar no mundo”. Com a mudança de meus pais para o interior de Minas, ainda adolescente, eu não tive outra escolha a não ser acompanhá-los, reinventando-me para suprir as necessidades de autoexpressão. Nessa época, passei a mesclar duas paixões: bonecos e teatro. Criei uma pequena companhia de teatro de bonecos e apaixonei-me pelo papel *mâché*, na construção dos bonecos para compor as peças teatrais. Deixei o teatro de lado e mergulhei nas criações plásticas, produzindo, ao longo de muitos anos, bonecos, peças decorativas e utilitárias. Minhas criações sempre foram inspiradas no imaginário popular.

No último ano da minha primeira graduação, saí da casa de meus pais. Me mudei de cidade e montei uma lojinha de artesanato. A partir daí, iniciei diversas viagens pelo interior de Minas Gerais para adquirir peças e tive contato com uma diversidade de trabalhos artesanais, conhecendo várias comunidades, o que, sem dúvida, reforçou minha paixão pelo artesanato. Paralelo à lojinha, eu seguia criando minhas peças em papel *machê* e, algumas vezes por ano, eu ia ao Rio de Janeiro entregar para a loja mais significante de minha carreira: a La Vereda. Lá, a argentina mais brasileira que conheço, Maria Victória Mamute, conhecida como Mavi, adquiria e incentivava meu trabalho. Lá, vendi minhas criações por, ao menos, 15 anos ininterruptos e também pude conhecer diversos trabalhos de artistas populares.

Em uma das minhas idas ao Rio de Janeiro, uma amiga me disse que iria me apresentar um Museu que tinha tudo a ver comigo. Logo na chegada, já me apaixonei pelo jardim, ao entrar no MCP logo, foi possível ver um arte educador que recepcionava crianças de uma

escola municipal. Ele tocava violão e cativava todos ao redor, contando e cantando as histórias dos artistas do acervo, um encanto!

Conhecer as geringonças (tecnologia desenvolvida por alguns artistas para dar movimento às suas criações), a arte erótica sob o viés popular, os artistas diversos que trabalham sob diferentes suportes, foi arrebatador. Na hora de escolher qual tema seria eleito para o meu mestrado me aconselharam a estudar algo que eu amasse, por isso não hesitei ao eleger um artista integrante da coleção do MCP.

No Museu é possível realizar diversos passeios por inúmeras regiões do nosso país e perceber, com base nas obras como são os costumes e as crenças de cada localidade, além de realizar imersões pelo imaginário popular.

A arte popular é muito vasta e diversificada por esse motivo não é possível defini-la como um objeto ou um estilo único, a sabedoria popular é revelada através das inúmeras formas artísticas que revelam tanto as experiências atuais como revelam o passado refletindo assim a rica diversidade étnica, cultural e social do Brasil. Por representar as tradições, os costumes e as experiências vividas por diferentes grupos sociais ao longo da história a arte popular desempenha um papel fundamental na preservação da memória social.

A arte popular expressa valores culturais e nasce espontaneamente no seio das comunidades, sem a intervenção de instituições formais de ensino ou da produção artística. Apesar disso, em vista de sua importância para a afirmação cultural e identitária de um povo, ela passa a ser valorizada com a demarcação de museus e demais espaços de preservação e expansão do olhar acerca das raízes dos grupos responsáveis por sua geração. Ela é o resultado da interação entre as pessoas, a natureza e o ambiente cultural em que vivem.

No Brasil, a arte popular tem um papel fundamental na preservação da memória social. Ela é uma forma de resistência cultural e de afirmação da identidade dos grupos sociais. Através da arte popular, é possível preservar e transmitir a história, as tradições e os valores de diferentes comunidades, contribuindo para a diversidade cultural e a pluralidade de vozes na sociedade brasileira. A arte popular brasileira, conforme Araújo (2014, p. 56), tem seu marco em Pernambuco (PE), com a valorização da cultura nacional, sobretudo, de grupos com pouca visibilidade social.

O modernismo brasileiro, movimento artístico e cultural que teve início no século XX, valorizou a arte popular como uma forma de expressão autêntica da cultura brasileira. Os modernistas, como Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, foram influenciados pela arte popular, incorporando elementos desta em suas obras. Eles reconheceram a importância da arte

popular na formação da identidade cultural brasileira e na preservação da memória social. A valorização da arte popular no modernismo contribuiu para a preservação da memória social, pois incentivou a produção e a difusão desta arte. Além disso, o modernismo promoveu a reflexão sobre a cultura brasileira, contribuindo para a compreensão da diversidade cultural e da história social do Brasil (Mascelani, 2009; Alves, 2020).

A valorização da arte popular e o reconhecimento de sua importância para a memória social são fundamentais para a preservação da diversidade cultural e da identidade dos grupos sociais, expressando com autenticidade a memória social. Sua preservação é de fundamental importância, no que tange à preservação da história, das tradições e dos valores de diferentes comunidades.

Um ótimo exemplo dessa multiplicidade, encontra-se na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente, no Museu do Pontal (MP), com aproximadamente 8.000 peças de 200 artistas diferentes. O acervo é fruto da coleção do designer francês Jacques Van de Beque (1922-2000), conquistado ao longo de 40 anos de viagens e pesquisas pelo Brasil afora. Jacques foi também responsável pela construção deste Museu que, em 1976 teve sua obra iniciada. Tanto o acervo como a edificação, foram tombados em 1991. Atualmente, após sucessivas inundações, que colocaram o acervo em sério risco, uma outra sede foi construída na Barra da Tijuca, para abrigar essa importante coleção.

Antônio de Oliveira (AO) (1912-1996) é um dos artistas que integram a coleção do MP. Este artista foi escolhido para nossa análise, primeiro porque ele possui uma biografia pouco explorada, sua vasta produção também nos chamou a atenção, uma vez que ele se dedicou à criação de objetos utilizando a madeira como matéria prima principal. Dentro da produção abrangente desse artista é possível realizar uma discussão a partir de suas obras que priorizam as experiências, práticas sociais e o imaginário. Isso tudo está diretamente relacionado com a construção de processos identitários, tanto individuais, como coletivos.

Antônio nasceu na cidade de Belmiro Braga (MG) e desde os seis anos de idade já esculpia objetos para brincar, ele seguiu criando e produzindo ao longo de sua vida. O artista deixou muitos escritos reflexivos sobre a sua própria obra, que se alternava entre cenas do cotidiano e obras do seu imaginário, denominado por ele de “Meu mundo encantado”, onde esbanjava criatividade, originalidade e autenticidade. Considerando a história desse importante expoente da arte popular brasileira, o problema de pesquisa da presente dissertação busca responder ao seguinte questionamento: como a memória individual do artista atua na preservação da memória social através das suas obras?

Operacionalizamos nossa investigação a partir de uma pesquisa de natureza qualitativa, que valoriza os fenômenos sociais do *fazer* humano, implicando-se com os significados, sentidos, aspirações, crenças e valores. Investigamos um fenômeno situado, mas multifacetado, sobretudo, a partir do potencial de alcance na identidade e memória de um povo que valoriza e preserva suas origens e cultura. Inspiramo-nos na objetividade das pesquisas exploratórias, enfocando o referido museu e, principalmente, a trajetória deste expoente. Além disso, instrumentalizando-nos a partir da utilização de revisão bibliográfica, análise documental e observações *in loco* no museu e na cidade natal do artista, a pesquisa foi realizada sem a coleta de dados sensíveis ou interação direta. Todas as observações foram realizadas em espaços públicos, respeitando a privacidade e a dignidade dos indivíduos presentes, e tiveram como objetivo ampliar o conhecimento acerca do artista, seu meio e sua produção.

A pesquisa se estrutura a partir da seguinte organização: no primeiro capítulo, situamos as artes no Brasil, sob o aspecto da cultura popular, lançando reflexões sobre o que seria considerado ou não popular e quem deteria o poder para estabelecer essa caracterização. Iniciamos situando o modernismo e a valorização da cultura popular. Adentramos na importância de Mário de Andrade e suas contribuições para a valorização da cultura de nosso país com a utilização das lentes antropológicas. Abordamos ainda a construção do rico acervo cultural presente, no que tange à produção de cerâmica e a preservação da identidade, a partir de subsídios da memória social.

Nosso segundo capítulo debate os caminhos de construção do artista, a partir do exame de fontes documentais e bibliográficas sobre sua biografia e processo criativo, vislumbrados através de sua própria impressão. Para tal, utilizamos a obra *O Mundo Encantado* de Antônio de Oliveira (1983). A imersão em “seu mundo”, abarca inspirações na pesquisa de cunho etnográfico, com a indicação da importância dos espaços sociais nos quais esse artista se construiu, pessoas e demais influências que o *fizeram*, enquanto ser humano, impactando sua obra.

Neste capítulo, onde abordaremos a vida e obra de Antônio de Oliveira e as menções a ele serão mais frequentes, utilizaremos diferentes termos para referir-se a ele. “Oliveira”, seguido de um ano, será utilizado para indicar citações diretas ou indiretas de seus trabalhos, conforme as normas acadêmicas. Os termos “Antônio”, “Antônio de Oliveira”, “o artista” ou a sigla “AO” serão empregados quando estivermos discutindo aspectos biográficos ou artísticos. É essencial entender que Oliveira, Antônio, Antônio de Oliveira, o artista e AO são referências intercambiáveis que se referem à mesma pessoa. A variação no uso destes termos e sigla é uma

estratégia textual que cria um efeito de sentido de diversidade presente na vida e na obra do artista, mantendo a fluidez e a clareza do texto.

O terceiro capítulo enfoca a percepção da forma como o MCP/MP foi construído, tendo em vista a valorização deste espaço como um instrumento de preservação de memória e identidade. Conforme foi anunciado, o MP guarda uma grande parte do acervo de AO. Por esse motivo, investigamos as possibilidades de uso desse espaço para estratégias de ensino e aprendizagem em Arte-Educação. Acreditamos que essa articulação, juntamente à espaços educacionais colaboram com a construção da identidade social, a partir do contato com elementos indispensáveis à construção educativa em Belmiro Braga (MG).

CAPÍTULO 1

MEMÓRIA, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO

Antes de adentrarmos no universo encantado do artista Antônio de Oliveira (1912-1996), personagem central do presente trabalho, analisamos conceitos referentes à Arte Popular, Patrimônio cultural, assim como a influência do Modernismo na valorização da produção popular brasileira. Tais tópicos são expostos de uma forma mais abrangente, já que o intuito não é de nos aprofundarmos em cada uma dessas questões. Oferecemos subsídios que orientam o desenrolar da abordagem, que a arte popular possui no contexto brasileiro, desde a colonização até a história se cruzar com o protagonista desse trabalho, Antônio de Oliveira.

1.1 Modernismo e a Valorização do Popular

O presente tópico situa o Modernismo e a valorização do popular em nosso país. Para Duarte Júnior (1998) é imprescindível que tenhamos consciência da forma como se constituiu o processo de formação da cultura nacional. A análise das origens coloniais brasileiras, demonstra que o papel de Portugal foi o de retirar nossas riquezas e matérias primas, já que não existia nenhuma preocupação em incentivar o desenvolvimento da cultura local, tampouco, a preservação de suas próprias características. Ao contrário disto, a vida cultural da época nada mais era do que um prolongamento da cultura europeia, em uma versão empobrecida.

Não era interessante que o país fortalecesse suas raízes, pois ainda de acordo com Duarte Júnior (1998) “a criação de uma cultura genuinamente brasileira, era perigosa aos interesses portugueses, pois acabaria levando a colônia a tornar-se independente” (Júnior, 1998, p. 34). O reflexo dessa invasão cultural culminou na predominância dos valores europeus que passaram a prevalecer e que não correspondiam, obviamente, com a nossa realidade nacional. De acordo com Barbosa (2016) “só depois de 1808 – quando D. João VI, rei de Portugal, fugindo de Napoleão Bonaparte, mudou temporariamente a sede do reinado de Lisboa para o Brasil e trouxe grande parte da corte – é que nos permitiram desenvolver culturalmente” (Barbosa, 2016, p. 674).

Duarte (1998) ressalta que com a chegada do D. João VI e a transferência da corte para o Brasil, a cultura nacional necessitava de uma modernização somada a uma ampliação. Em 1816 tivemos a missão Francesa que trouxe para o país uma série de artistas que resultou na fundação da Academia de Belas Artes. Lá, ocorriam aulas e divergências, já que o ensino dos franceses valorizava

a tendência neoclássica e no Brasil o estilo barroco-rococó já estava em andamento, inclusive com características próprias, representando formas nacionais.

O Barroco brasileiro cresceu de forma autoral e foi apoiado pelas missões religiosas e, diferente do português e do italiano, o barroco brasileiro tinha identidade própria e já era considerado um produto nacional, pela forma criadora dos escravizados e mulatos. “A academia imperial de Belas Artes foi, portanto, a primeira invasão que o processo cultural do Brasil sofreu por ação governamental, transformando o gosto local e condenando o Barroco brasileiro a ser o desprezado *kitsch* da época” (Barbosa, 2016, p. 674).

A valorização das artes europeias era muito acentuada sobretudo, pelo estilo barroco, que apesar de ser uma influência europeia, ganhou características brasileiras. De acordo com Carvalho (2012) “A partir do período barroco, a arte popular brasileira passou a seguir um rumo próprio segundo a evolução histórica e social do Brasil, divergindo, assim, da arte europeia” (Carvalho, 2012, p. 28).

Os contornos nacionais sobre o barroco se deram com a substituição de materiais, como é o caso da pedra sabão utilizada para confecção de esculturas, ganhando características próprias. Porém Barbosa (2016) afirma que o barroco brasileiro passou a ser mal visto por ser considerado rude e grotesco. Entende-se assim, que as características populares não eram bem recebidas, pois o estilo neoclássico da época era imposto pelos europeus como uma arte maior.

O barroco brasileiro, encomendado pelos senhores, mas produzido principalmente pelos escravos, foi o primeiro signo cultural nacional. Ao chegarem, os distas franceses instituíram uma Escola neoclássica de linhas retas e puras, contrastando com a abundância de movimentos do nosso barroco: instalou-se um preconceito de classe baseado na categorização estética. Barroco era coisa para o povo; as elites aliaram-se ao neoclássico, que passou a ser símbolo de distinção social. (Barbosa, 1995, p. 21)

Conforme vemos no fragmento acima, o barroco tem como forte característica a produção escravagista, destoando-se das construções desenvolvidas pelos europeus. Por esse motivo, um preconceito classista foi desenvolvido, demarcando distinções sociais que permeiam toda a nossa identidade nacional. Essa distinção encorajou a busca pela valorização da arte produzida em nosso país, reforçada pelo Movimento Modernista mais adiante.

Para Frota (1975), no contexto brasileiro, os românticos foram os pioneiros a demonstrar interesse pelo patrimônio cultural de origem popular, especialmente relacionado às tradições míticas do negro e do indígena. Silvio Romero dedicava-se a examinar o nosso folclore nacional, enquanto na literatura, poetas e romancistas retratavam a natureza e utilizavam a figura do índio em suas obras,

“Depois disso, foi só mais tarde, por influência do movimento modernista, como seria de se esperar, que se manifestou novo interesse pela produção de origem popular, associada à criação instintiva fora da cultura” (Frota, 1975, p. 30).

O Movimento Modernista surgiu como um grande aliado para a valorização da cultura brasileira, de acordo com Barros (2008) “o Modernismo, apesar de seu caráter iconoclasta, teve uma vertente que se debruçou sobre o passado brasileiro- sobretudo o século XVIII” (Barros, 2008, p. 135).

O início do Modernismo ocorreu com a notável Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento aconteceu quinze anos após o aparecimento da pintura *Senhoritas d'Avignon*, de Picasso, que data de 1907 e é considerada a primeira obra modernista. Os nomes mais significativos do Modernismo brasileiro também estavam à frente de ações que tinham a preservação como prioridade. Para Costa e Silva (2008) “intelectuais como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Manuel Bandeira e tantos outros dedicaram-se de corpo e alma ao estudo e revalorização dos elementos de nossa realidade cultural” (Costa; Silva, 2008, p. 31). De acordo com Duarte Júnior (1998), “a Semana de Arte Moderna, em 1922, veio trazer novos ares para as artes brasileiras. Através de sua proposta renovadora, significou a descoberta de novas maneiras de se entender a expressão artística” (Júnior, 1998, p. 32).

O modernismo foi marcado por uma perseverante investigação à procura de uma identidade nacional. Segundo Fabris (1990), o primitivismo, que representava uma descoberta e, consequentemente, um rompimento com as vanguardas europeias em seu desejo de distanciamento de uma tradição inflexível e demasiadamente intelectual, era a própria bagagem cultural do país, sob a forma de fetichismo e folclore.

Essa perspectiva, conforme apontado por Fabris (1990), destacava a importância de reconhecer e valorizar os elementos culturais autóctones como parte fundamental da identidade nacional.

Além disso, a autora ressalta que aquilo que na Europa era entendido como uma grande novidade, já poderia ser considerado como uma parte viva da tradição de nosso país. Isso exigia que fosse conhecido, aceito e incorporado à imagem que o próprio brasileiro tinha de sua terra, reforçando a ideia de que a busca por uma identidade nacional passava pela valorização das raízes culturais brasileiras (Fabris, 1990). Houve um esforço por parte dos intelectuais para que fosse possível revelar, quase que a qualquer custo, a identidade nacional. Porém, não bastava apenas

transparecer uma interpretação sobre o Brasil para os próprios brasileiros, mas sim, aprofundar o conhecimento acerca das questões identitárias e de seus aspectos culturais múltiplos.

Apontado como um paradoxo ou ambiguidade, o termo moderno, segundo Le Goff (2019), está à beira do abismo do presente, voltando-se para o passado, mas apenas para refugiar-se na história. Sobre esse aspecto, Lima (2018) destaca que “a cultura brasileira é marcada por uma grande capacidade de se manifestar de forma criativa, refletindo de fora para dentro elementos que nos distingue enquanto nação” (Lima, 2018, p. 29). Le Goff (2019) aponta que, o que se diz e quer ser totalmente novo, deixa-se obcecado pelo passado em seus aspectos de memória e de história. Assim, o novo sempre estará imbuído do passado. Tendo em vista essa dicotomia entre o que é antigo e o que seria considerado novo e contemporâneo.

Com base nesse entendimento, temos o desenvolvimento do nacionalismo, cuja principal característica é o enaltecimento das tradições populares. O século XIX buscou identificar o saber popular, tendo em vista a busca pelas bases genuínas de nossa população, unificando a memória coletiva e criando a identidade nacional. Inicialmente, busca-se esse nacionalismo a partir da literatura e tradições orais. No século XX, o nacionalismo é buscado a partir do enaltecimento da cultura das camadas rurais e nativas:

Se durante o século XIX o principal foco do programa nacionalista eram as manifestações populares na área das literaturas e das tradições orais, no começo do século XX a cultura material das camadas rurais e nativas ganham grande relevo, surgindo então, por parte de diversos intelectuais e artistas, quer na Europa, quer no continente americano, um grande interesse na chamada “arte popular”. Curiosamente, esta orientação é muito visível no contexto de certas sensibilidades de cunho modernista que promovem uma “modernização pela tradição”. (Araújo, 2014, p. 15)

O interesse em revelar a arte popular nesse contexto de busca intermitente pela identidade brasileira fez com que o foco para a arte popular fosse acentuado. De acordo com Moraes (1978), essas discussões tomaram mais pujança a partir do movimento modernista que colocou em relevo a questão do “abrasileiramento” das artes e da produção cultural em geral. Para Araújo (2014), o movimento modernista buscava unir a tradição à modernidade. Com base no nacionalismo, ambos teriam uma relação próxima, a partir do diálogo e da utilização de novas linguagens. Havia a pretensão de uma nova forma de recriar e valorizar a estética nacional.

Ainda de acordo com Araújo (2014), algumas características básicas dos modernistas levam em consideração a representação e divulgação do povo brasileiro, tendo em vista que eles buscavam evidenciar a cultura nacional, a partir da identidade de nosso povo. Por isso, em geral, as classes

populares estão na base dos processos de pesquisa utilizados pelos modernistas, já que elas trazem consigo a brasiliade. Assim, Mário de Andrade, por exemplo, retrata a realidade, a partir de suas obras, estudando e se aprofundando nas manifestações populares presentes em nosso país.

“Somente no século XX os movimentos de descolonização e de liberação criaram a possibilidade política para que os povos que tinham sido dominados reconhecessem sua própria cultura e seus próprios valores” (Barbosa, 1995, p. 13). Em concordância, Marques (2022) aborda que o modernismo foi “um grande projeto cultural para o país, deixando marcas profundas na cultura brasileira que duram até hoje” (Marques, 2022, p. 153). Essas passagens mostram que os ganhos produzidos pelo Modernismo se voltam ao reforço da identidade nacional, com a abertura para a problematização das questões atinentes à sociedade, sobretudo em relação à uma conscientização sobre a própria dominação e discriminação a partir do viés cultural.

Mascelani (2009) menciona que a Semana de 1922 contribuiu para uma expansão no horizonte artístico e cita o movimento como importante abertura, tanto para novas linguagens artísticas, como para novos tipos de manifestações: “a sua abertura para novos tipos de manifestações e linguagens artísticas continha uma semente, cujos frutos contribuíram, mais tarde, para o entendimento da produção popular como uma dimensão de arte” (Mascelani, 2009, p. 13). Ainda de acordo com Gullar, “o Modernismo foi, essencialmente, um movimento continuador do processo formativo da cultura brasileira” (Gullar, 2002, p. 191), conforme o definiu, em 1969, Ferreira Gullar.

1.2 Mário de Andrade e Sua Saga Para a (re)Descoberta de Um Brasil Genuíno

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945), nasceu em São Paulo e em 1924, ele e um grupo de modernistas tinham um objetivo em comum: conhecer o interior do Brasil. Esse objetivo era entendido por eles como fundamental para a compreensão das origens da formação de nosso povo e cultura. Atraídos pelo Barroco Mineiro, a primeira incursão realizada pelo grupo enfocou as cidades históricas de Minas Gerais. De acordo com Fabris (1990), o estudo da arte religiosa motivada pela viagem a Minas Gerais leva o escritor a perceber não apenas alguns traços originais na produção plástica do período colonial, mas a experiência também o levou a propor o aproveitamento do Barroco na arquitetura do presente, como uma forma alternativa ao ecletismo estrangeiro vigente (Araújo, 2014).

Mesmo sem gostar de sair de sua zona de conforto, Mário de Andrade, que assumidamente não gostava de viajar, realizou diversas incursões pelo Brasil para coletar registros da diversidade

cultural, enfocando as culturas populares tradicionais. Em 1927, seu destino abarcou a Região Nordeste e, mais especificamente, a Amazônia. Ele nomeava seu trabalho de pesquisa como um trabalho etnográfico, justamente porque no caminho eram recolhidos diversos registros de ordem poética, narrativa, canções, dentre outros (Araújo, 2014).

Em 1935, Mário de Andrade ingressou na carreira política e, até 1938, assumiu o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Para Araújo (2014), ele foi um dos intelectuais que mais se engajou na construção da identidade nacional, assumindo essa função como uma verdadeira missão para, a partir daí, construir a nação por meio da cultura popular.

Enquanto o contexto internacional de valorização das culturas populares confere uma grande atenção à chamada “arte popular”, ampliando o foco do programa nacionalista que no século XIX concentrava-se na literatura e nas tradições orais para a cultura material das camadas rurais, Mário de Andrade pouco destaca, nos seus textos, a arte popular. Isto é, pouca atenção dava aos objetos artesanais de caráter artístico criados entre as camadas populares. (Araújo, 2014, p. 53)

Mário de Andrade aprofundou-se nos estudos do folclore, demonstrando, ao longo de sua jornada, um grande interesse pela diversidade das manifestações populares espalhadas pelo país, chegando a constituir uma coleção de arte popular. Contudo, segundo Batista (2004) o escritor não escreveu nada específico sobre a arte popular. Apesar disso, seus processos investigativos renderam maior interpretação de nossa gente. A partir do uso da antropologia moderna, ele se aproximou da arte popular, reconhecendo os objetos valorizados pelo significado que carregavam, e não unicamente por suas características estéticas (Araújo, 2014).

Em 1976 foi publicada originalmente, *O Turista Aprendiz*, obra fruto das incursões de Mário de Andrade e sua equipe pelo país. Essa obra foi, em um primeiro momento, editada em periódicos. O movimento de documentação da realidade a partir de trabalhos semelhantes ao de Mário de Andrade é entendido por Passetti (2004) da seguinte forma:

É comum constar nos relatos de viagem de cientistas – antropólogos, biólogos, geógrafos ou simplesmente “naturalistas” – que neles se mesclam observações, reflexões científicas e de cunho pessoal, revelando características e episódios que envolvem o sujeito que viajou e escreveu o livro. Isso faz do relato de viagem uma escritura especial, pois ao mesmo tempo em que descreve um percurso em função do qual o autor empreendeu a viagem, configura uma possibilidade de pesquisa que alia, em um só texto, o relato, os objetos encontrados e as experimentações pessoais. (Passetti, 2004, p. 35)

Ao longo dos anos foi possível constatar que outros movimentos artísticos que foram surgindo no país exerceram diálogo com o ideário modernista, que em alguns momentos penderem

ao direito à experimentação e em outros estavam voltados para a valorização da cultura brasileira. De acordo com Marques (2002), é preciso analisar a contribuição da vanguarda de 1922 tanto para o pensamento como para a cultura brasileira, para o autor: “somos levados a refletir sobre sua incompletude, isto é, seu caráter de movimento aberto, plural e dinâmico, sempre por ser refeito, repensado e atualizado” (Marques, 2022, p. 166).

A partir da análise do caminho percorrido em busca da tão almejada identidade nacional, foi possível coletar a grande diversidade produzida nos diversos cantos de nosso país. Para Marques (2022) esse aspecto beneficiou a inclusão da chamada “arte popular” no imaginário e cenário nacional, esse aspecto desafia uma realidade já conhecida, a partir da qual imperava uma noção dogmática sobre o que seria considerado popular, até então, como algo que teria um valor menor perante a sociedade.

Segundo Frota (2005) Mário de Andrade foi o responsável através de seu pensamento e ação para que a geração de modernistas partisse para desbravarem o Brasil de uma maneira agregadora, “sem discriminar entre o popular e o culto, fator que contribuirá fortemente para a abordagem da vida e do saber das camadas baixas” (Frota, 2005, p. 27).

Considerando nossas intenções de pesquisa, relacionamos o modernismo a uma ideia de identidade nacional a partir do reconhecimento das manifestações populares que marcam as identidades e culturas de nosso povo. É preciso que as artes, principalmente aquelas capazes de distinguir culturalmente um povo, sejam reconhecidas e analisadas a partir de um viés etnográfico com alteridade e capacidade investigativa. Assim, entendemos que os movimentos empenhados por Mário de Andrade em suas expedições pelo país foram muito valiosos para a construção de um espaço representativo das diferentes manifestações que se desenvolvem e marcam o Brasil como um todo.

Mário de Andrade contribuiu, sobremaneira, com suas indagações sobre as diferentes manifestações que marcam nosso povo. Cada Estado em nosso país é marcado por várias influências que convergem entre si e nos ajudam a remontar nossa história. Investigações futuras podem aprofundar as incursões desse importante modernista de nosso tempo, indicando a forma como nosso país é interpretado nacionalmente e internacionalmente sob o viés do multiculturalismo, mostrando que as definições fixas sobre as culturas e as identidades já não cabem mais como uma maneira de interpretação única dos dilemas atuais.

1.3. Da Exposição Cerâmica Popular Pernambucana à Criação do Maior Acervo de Arte Popular do País

Em 22 de junho de 1947, na Biblioteca Castro Alves do Instituto Nacional do Livro, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), uma importante exposição foi organizada pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues. Essa exposição contou com o apoio do Instituto do Livro e do Departamento de Documentação e Cultura do Recife. No evento, a vida e obra do ceramista pernambucano Mestre Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), do Alto do Moura, é (re)conhecida (Ferreira; Lima, 1999).

Sobre o fato, cabe destacar as considerações de Ferreira e Lima (1999):

Ao ser apresentada ao mundo a obra de Vitalino Pereira dos Santos, escrevia-se um novo capítulo da história da arte no país. Introduziam-se no domínio da arte, até então centrado em sua quase totalidade na produção de caráter marcadamente erudito, objetos dotados de uma estética popular, postos que originários de outro universo, que se convencionou denominar arte popular. (Ferreira; Lima, 1999, p. 102)

A exposição resulta da semente plantada no início do Movimento Modernista, De acordo com Lima (2018), “nessa primeira fase de exposição de Vitalino o mais fundamental dos elementos de sua obra é colocado de lado: sua autoria. Assim, as obras do artesão iniciam seu trânsito pelas galerias sem que o autor seja sequer reconhecido” (Lima, 2018, p. 15). Assim, silenciaram a autoria de Vitalino na exposição de 1947, porém no evento posterior: Arte popular Pernambucana, todos os artistas integrantes da exposição tiveram seus nomes destacados, sendo a autoria divulgada de maneira impressa pela primeira vez. Indícios de uma nova etapa!

É durante as décadas de 1940 e 1950 que podemos identificar mais claramente como em uma sociedade moderna ainda incipiente, várias atividades de cultura popular de massa são marcadamente revestidas por uma aura erudita na tentativa de constituição de uma hegemonia cultural da burguesia que ascendia. (Lima, 2018, p. 11)

Conforme mostra o fragmento acima, Lima (2018) destaca que Vitalino quis demonstrar, baseando-se em sua criação, que o Nordeste não se caracterizava somente pelo atraso de sua população. Aos poucos a arte de Vitalino mostra que a cultura popular foi sendo retratada como uma obra que buscava ir além da lida intensa na lavoura, demonstrando uma preocupação em retratar um povo que enaltecia o trabalho criativo, indo além da rigidez da vida cotidiana. “As obras de Vitalino são cooptadas para figurar muito mais que sua própria visão de mundo, mas, sim, uma visão de mundo em construção, além dele próprio como indivíduo” (Lima, 2018, p. 15).

Mascelani (2009) destaca que primeiramente foram os intelectuais e artistas que perceberam que as esculturas de barro retratando a vida rural tinham um valor artístico, que as produções que circulavam em feiras regionais tinham um valor inferiorizado, se comparadas com o artesanato utilitário:

seus autores se apropriam da noção de arte, reestruturam suas identidades, valorizando a expressão individual e, gradualmente, alteram a quantidade de tempo dedicado à agricultura, à criação de animais e ao artesanato utilitário, passando a dar prioridade ao artesanato artístico e à arte do barro. (Mascelani, 2009, p. 24)

A inclusão dessas esculturas em uma definição de arte ocorre a partir da junção dos diferentes participantes. “A participação de diferentes agentes-artistas populares, intelectuais, comerciantes, consumidores (todos eles influenciados no contexto da época)” (Mascelani, 2009, p. 24), foi que impulsionou a noção de arte, pois isoladamente esses grupos não conseguiram:

Para que as esculturas feitas pelos pioneiros de Caruaru fossem reconhecidas como arte, não bastou que elas existissem e que seus autores acreditassesem em suas virtudes. Nem que algumas delas fossem reconhecidas no âmbito da própria comunidade, como ocorreu com as obras de Mestre Vitalino e seus companheiros. Também não bastou que esse reconhecimento fosse externo - ou seja, partisse de especialistas, críticos, etnógrafos, colecionadores, consumidores e *markhands*. Nenhum desses grupos e fatos isoladamente, seria capaz de sustentar a dimensão que esse gênero tomou o Brasil. (Mascelani, 2009, p. 24)

A exposição de cerâmica popular Pernambucana de certa forma realiza a “inserção” da arte popular no circuito das artes, e aconteceu após um ano da chegada do francês Jacques Van de Beuque (1922-2000): “O jovem pintor Jacques Van de Beuque, após fugir de um campo de trabalho forçado na Alemanha, onde ficou por dois anos, decide sair da Europa e viaja para o Brasil, incentivado pelo pintor Cândido Portinari” (Museu Casa do Pontal, 2023, s/p.). “Jacques Van de Beuque chega ao Rio de Janeiro de navio, em 1946, com a intenção de passar uns poucos meses. Traz algumas cartas de recomendações e logo começa a trabalhar, colorindo os projetos do paisagista Roberto Burle Marx” (Museu Casa do Pontal, 2023, s/p.).

Burle Marx, além de desenhista, pintor, paisagista, escultor e tantas outras profissões, foi também um arquiteto modernista. “Tivemos um modernismo solar e construtivo que desde o início dos anos 50 até a década seguinte borbulhou no país, resultando em movimentos como: a Bossa Nova e o cinema novo que junto com a Nova arquitetura, a arquitetura moderna” (Marques, 2022, p. 153).

Ângela Mascelani, antropóloga, escritora e pesquisadora especializada em Arte Popular, além de diretora e curadora do Museu do Pontal, no Rio de Janeiro, e nora de Jacques Van de Beuque,

relata que, em 1947, na ocasião da primeira exposição do Vitalino, Jacques não estava no Brasil, ele, que era recém casado na época, estava viajando com a sua esposa pelos Estados Unidos, México e Antilhas. Essa viagem foi determinante para que ele, a partir do encantamento que sentiu pela arte pré-colombiana, tivesse um despertar para a arte popular brasileira.

Foi a partir da oportunidade de realizar inúmeras viagens pelo Brasil, que Jaques iniciou a aquisição das obras, além do incentivo do pintor Cândido Portinari para viajar pelo país. Jacques passou a realizar muitas viagens em função do seu trabalho na companhia aérea S.A.S, onde desempenhava a função de decorador das vitrines das agências. Essas viagens propiciaram que essa imersão na cultura do país acontecesse, e foi a partir da década de 1950 que ele começou a adquirir as obras que, por si só, despertaram o seu fascínio, seja pelas formas retratadas, seja pela expressividade das feições e gradativamente ele foi sendo tomado pelo encantamento ao perceber a relação construída entre os criadores e as peças criadas.

Jacques, que era formado em Arte em Lyon, começou a adquirir obras formando uma coleção particular, sem imaginar que ela culminaria na criação do MCP, cujo acervo tem cerca de 8.500 peças de 300 artistas de diferentes Estados brasileiros.

ao comprar as primeiras peças do que viria a constituir o acervo da Casa do Pontal, Jacques Van de Beuque não punha em prática nenhum projeto nacional de proteger um patrimônio ameaçado, nem percebia em 1951, que ali estava o fundamento de uma ampla coleção. Apenas adquiria objetos de arte dos quais gostava e, mais do que isso, reconhecia nas peças o talento de artistas que vira trabalhar com destreza, arte e fluidez. (Mascelani, 2009, p. 119)

“Em seus 40 anos de atuação, o Museu Casa do Pontal empenhou-se em construir alicerces que permitem que o seu acervo seja socialmente protegido e amplamente usufruído” (Museu Casa do Pontal, 2023, s/p). A seguir, nas figuras 1 e 2, alocamos uma imagem que retrata Jacques Van de Beuque:

Figura 1: Jacques Van de Beuque



Fonte: Museu Casa do Pontal (2023)

Figura 2: Jacques Van de Beueque



Fonte: Museu casa do Pontal (2023)

José Saramago, ao conhecer o Acervo do MCP não conteve elogios. Sua satisfação em conhecer o espaço é retratada no relato transcrito em Mascelani (2009):

Como é que um homem, de outra cultura, um dia desembarca aqui, percorre o país, quase ponto por ponto, descobrindo, encontrando, recolhendo, organizando e depois, instala ali aquelas figuras que são da criatividade popular, tudo com uma expressão tão sólida, tão forte. É tudo realmente um assombro! O que se reuniu na Casa do Pontal é inimaginável! Esse homem que fez essa coleção não era com certeza um turista, era um viajante, aquele que viaja para querer saber, para querer ver. Ele foi capaz de num ato de amor recolher e manter tudo aquilo exposto. (Mascelani, 2009, p. 120)

É importante destacar que, até o ano de 2000, o espaço que hoje conhecemos como Museu do Pontal era conhecido como Casa do Pontal. Após essa data, houve uma transformação, e a instituição passou a ser chamada simplesmente de Pontal. Para garantir a fluidez do texto e evitar confusões, adotamos a denominação Museu do Pontal ou a sigla MP sempre que nos referirmos ao museu, mesmo ao mencionar períodos que antecedem a adoção do novo nome.

Delineamos a seguir nosso último tópico que aborda a arte popular, indicando seu enquadramento para nossa pesquisa.

1.4 Arte Popular

As suposições relacionadas à criatividade de natureza popular, ou a ela associadas, tornam, como é notoriamente conhecido, extremamente complexa e delicada a formulação de uma primeira conceituação dessas manifestações artísticas. Para Abreu (2003) o conceito de cultura popular, que teve origem no final do século XVIII, apresenta aspectos contestáveis em sua definição “quase sempre envolvidos com juízo de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas” (Abreu, 2003, p. 1).

Para Santos e Faulhaber (2019) o fato de o Brasil, desde a sua formação, ter sido imbuído pelo universo colonial traz consequências até a atualidade, pois a “elite” brasileira, quer ser vista,

procurando estar associada a um padrão estético europeu inicialmente, e, atualmente, estadunidense” (Santos; Faulhaber, 2019, p.233), ignorando na maioria das vezes a nossa formação étnica.

Santos (2006) já aborda que a cultura é uma produção coletiva, mas que na prática não beneficia a todos da mesma forma, visto que, nas sociedades divididas em classes o que existe é uma perpetuação das desigualdades. Gonçalves (2007) vai um pouco além, situando que há processos de (re)invenção do conceito de cultura, ligados às tradições, a partir da análise de diferentes sujeitos e contextos históricos também distintos:

Em anos recentes, muitos estudos têm sido produzidos sobre os processos de invenção de “culturas” ou “tradições” nacionais em diferentes contextos históricos. O que sugerem é que pensemos essas “culturas” ou “tradições”, não como dados históricos, mas como produtos de ações humanas histórica e sócio-culturalmente situadas. (Gonçalves, 2007, p. 12)

Para Abreu e Soihet (2003) a conceituação é complicada pois para diversos indivíduos, a cultura enfrenta (ou sempre enfrentou) uma crise, tanto no que diz respeito aos seus limites para representar uma determinada realidade cultural, quanto em aspectos práticos, devido ao suposto progresso da globalização. Esta última é frequentemente responsabilizada pela internacionalização e padronização das culturas.

A divisão dos termos erudito e popular causa bastante discussão nas diversas reflexões acerca da necessidade ou não de distinção. Para Burke (2010) uma das questões frequentemente discutidas atualmente é o uso do termo popular, pois ele pode passar uma falsa ideia de homogeneidade. Sendo assim, seria mais adequado empregá-lo no plural ou substituí-lo por uma expressão como “cultura das classes populares”. Ainda de acordo com o autor “A fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas de elite (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão” (Burke, 2010, p. 17).

O entendimento da cultura popular como algo em construção contribui para que entendimento de que não existe conceito fechado, pronto. De acordo com Arantes (1981) “Cultura é um processo dinâmico; transformações (positivas) ocorrem, mesmo quando intencionalmente se visa congelar o tradicional para impedir sua “deterioração” (Arantes, 1981, p. 22). Talvez seja por esse motivo que a associação entre cultura popular e folclore cause, sob alguns aspectos, uma certa divergência quando associadas pois conforme menciona Ortiz(2006) seria relevante abordar a questão da cultura popular e sua incorporação ao conceito de folclore, estabelecido especialmente pelos estudiosos do folclore, para Ortiz (2006) “apesar da diversidade, a noção de cultura popular enquanto folclore recupera

invariavelmente a ideia de ‘tradição’, seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis” (Ortiz, 2006, p. 70).

Embora o folclore no Brasil esteja mais vinculado a formas de saber, sendo menos associado a uma necessidade da burguesia, assim como nas sociedades europeias, “persiste o elemento conservador, valoriza-se a tradição como presença do passado, todo ‘progresso’ implicando um processo de dessacralização da sabedoria popular” (Ortiz, 2006, p. 71). Como exemplo, o autor menciona o caráter conservador do Manifesto Regionalista, de Gilberto Freire, dessa forma, concebe-se uma suposta autenticidade das expressões populares que se opõe radicalmente a qualquer iniciativa de transformação da realidade social. De acordo com Nascimento (2010) muitos dos mal-entendidos encontrados na pesquisa das culturas populares são resultado da perspectiva folclórica resultando segundo o autor “nesta maneira estática de encarar as práticas dispersas e os fragmentos heteróclitos que compõe o universo da cultura popular como um bloco fechado e dotado de contornos definidos e permanentes” (Nascimento, 2010, p. 23).

Ao explorar a concepção romântica do povo, Fischer (1982) destaca a busca por uma unidade perdida e a resistência à alienação capitalista, elementos que levaram ao reconhecimento das canções populares e do folclore como expressões autênticas de uma “alma popular” coletiva. Essa visão idealizada do povo, desvinculada das divisões de classe e dotada de uma essência criativa homogênea, ainda hoje gera confusão e imprecisão no uso do termo “povo”. O autor ressalta a persistência dessa noção romântica e suas implicações na compreensão contemporânea da cultura popular.

Em contrapartida, Ortiz (2006) sinaliza uma mudança significativa nessa perspectiva com a intervenção de Ferreira Goulart, que propôs uma nova leitura da “cultura popular”. Ainda de acordo com Ortiz (2006) essa visão folclorista conservadora foi desafiada, resultando em um rompimento com a “identidade forjada entre folclore e cultura popular” (Ortiz, 2006, p. 71). Esse ponto de inflexão marca uma evolução no pensamento sobre a cultura popular no Brasil, reconhecendo-a como um campo dinâmico e multifacetado, em vez de uma entidade estática e monolítica.

Lima (2005), ao analisar a obra Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, de Lélia Coelho Frota, publicada em 2005, ressalta que a autora, ao abordar a construção do conceito de cultura popular, enfatiza sua relação intrínseca com o conceito de folclore. Em determinados contextos, ambos os conceitos podem ser considerados equivalentes. Lélia Frota optou por chamar de arte do povo ao invés de arte popular por acreditar que essa nomenclatura traga consigo preconceitos e até atos discriminatórios.

Enfatizando a circularidade entre os diferentes níveis de cultura, Lélia, no entanto, reconhece o tratamento desigual que dado às artes derivadas dos estratos de baixa renda quando comparadas àquela produzida por seus pares das camadas altas da sociedade, feitas para deleite das elites ou segundo cânones hegemônicos vigentes. (Lima, 2005, p. 196)

Temos historicamente uma fragmentação quando associamos o fazer e o saber pois foi incutido em nossas mentes que o saber é algo maior do que o fazer o que de acordo com Arantes (1981) é por meio da manipulação de repertórios compostos por fragmentos de elementos “populares” que, em diversas sociedades, incluindo a nossa, a identidade nacional é simbolicamente expressa e reiterada como um todo ou, no máximo, das regiões, ocultando a diversidade e as desigualdades sociais presentes em seu âmago. Ainda de acordo com Arantes (1981) “um grande número de autores pensa a ‘cultura popular’ como ‘folclore’, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas ‘tradicionais’” (Arantes, 1981, p.16). Carvalho (2021) destaca que:

Em primeiro lugar, é necessário definir o que entendemos como “arte popular”. Essa expressão é usada às vezes para se referir à arte folclórica. A arte folclórica pode ser definida como referindo-se a tradições anônimas transmitidas oralmente ou por demonstração, de geração em geração, relacionadas à identidade de um povo.

Por outro lado, “arte popular” pode referir-se também à arte produzida por autores muitas vezes sem formação acadêmica, os quais, ao contrário do que ocorre na arte folclórica, geralmente não produzem obras visando uma função prática. O estilo pessoal desses autores assume papel preponderante na criação. (Carvalho, 2021, p. 17)

Essa questão que envolve a denominação de popular como algo restritivo tem diversas nuances e formas de interpretação. Para Mascelani (2006) embora o termo popular pode inicialmente cercear ele se faz necessário pois “o uso da ‘Arte Popular’ tem uma dimensão estratégica de fazer ver que, fora dos meios cultos, também há arte, e arte com A, maiúsculo” (Mascelani, 2006, s/p.)

Ainda de acordo com Mascelani (2006) embora no campo da arte popular a utilização do termo tenha um recorte mais específico para a arte escultórica, ela é utilizada em outras áreas também, como na música, danças etc.

o conceito de Arte Popular também está ligado ao conceito de arte primitiva que, na verdade, já vem do final do século XIX e início do XX e, pensando mais especificamente, na exposição sobre arte negra em Paris, em 1905, que vai influenciar Picasso, e que foi uma exposição essencialmente de esculturas. (Mascelani, 2006, s/p.)

Não podemos deixar de mencionar também a “arte bruta”, termo utilizado para se referir à criação artística de indivíduos autodidatas que se encontravam internados em instituições psiquiátricas e penitenciárias. A coleção de arte bruta do artista francês Jean Dubuffet (1901-1985)

começou a ser formada após suas visitas a hospitais psiquiátricos na Suíça em 1945. No Brasil, a Dra. Nise da Silveira (1905-1999) revolucionou ao se opor aos tratamentos psiquiátricos que utilizavam práticas agressivas, como choques elétricos e lobotomia. Dra. Nise “propôs novas formas de tratamento. Assim, fundou a Seção de Terapêutica Ocupacional, cujas atividades expressivas deram origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, hoje o maior acervo do mundo no gênero” (Museu de Imagens do Inconsciente, s/d.).

Outro estilo de Arte que é bastante conhecido no campo da arte popular é a Arte Naif. Para Tirapeli (2006), a nomeação de alguns artistas como genuíno ou instintivos são os que produzem uma arte considerada incomum ou Naif. A arte popular demarca uma origem social e por isso Mascelani (2006) enfatiza uma importante diferenciação entre Arte Popular e Arte Naif:

Arte Popular não é um estilo de arte. E isso é uma outra diferença em relação à Arte Naïf. A Arte Naïf é um estilo de pintura. Você pode ser médico, dentista, gari, empregada doméstica, você vai pintar naquele estilo reconhecível – “isso é pintura Naif”. Na Arte Popular, não é assim. A Arte Popular vem por uma questão de origem, de origem sociocultural. E não porque ela tenha em si, como uma obra de arte, coisas que só poderiam ser feitas dentro da cultura popular. (Mascelani, 2006, s/p.)

Para Beuque (1994) a arte popular brasileira reflete uma riqueza criativa notável, que surge da diversidade cultural do país, uma característica que, segundo ele, é raramente igualada por representações similares em outras nações. O autor aponta que, nos países onde a arte popular persiste, ela se manifesta de várias formas, predominantemente como representações de tradições ou heranças ancestrais. Ele nota que essas expressões artísticas tendem a se concentrar em arquétipos, a partir dos quais se tentam criar variações que, não raro, são consideradas de qualidade estética duvidosa, carentes de criatividade e tipicamente estereotipadas.

De acordo com Mascelani (2006) é evidente que muitas pessoas podem pensar que os artistas se dividem em categorias, como artistas populares ou elitizados. No entanto, os grandes artistas são reconhecidos por sua excelência, independentemente do rótulo que possam receber. Mascelani destaca ainda que é importante denominar o Museu como Museu de Arte Popular Brasileira e que isso é mantido de forma conscientizada, pois ainda existe uma visão preconceituosa em relação ao que seria típico do povo.

A diferença entre arte e artesanato constitui uma fronteira simbólica historicamente estabelecida. Desde o Renascimento no século XV, passando pela construção do sistema acadêmico de formação no século XVI em diante, até o Romantismo no século XIX, as belas-artes, na civilização ocidental, foram se constituindo enquanto uma esfera relativamente autônoma e simbolicamente distinta da indústria e do artesanato. Entretanto, no decorrer do século XX, a partir do Modernismo e, posteriormente, com o Pós-modernismo, ocorreu um questionamento das convenções artísticas dominantes. Nesse movimento, a arte primitiva, a

arte dos insanos, a arte dos ingênuos e autodidatas, assim como a dita arte popular e o artesanato tradicional, passaram a ser assimilados ao sistema artístico. Essa assimilação, contudo, não se deu de maneira pacífica. Persistem as hierarquias, os conflitos, as desigualdades simbólicas e materiais. Tais hierarquias, inclusive, deixam rastros nas palavras e nos conceitos que utilizamos.(Lins, 2023, s/p.)

A importância da arte popular brasileira e a trajetória de seus artistas são temas amplamente discutidos por estudiosos, Mascelani (2009) destaca que “a história da arte popular brasileira e de seus artistas pode ser vista como exemplo da construção de um ‘mundo de arte’ e dos sinuosos caminhos através dos quais esses novos mundos se constituem” (Mascelani, 2009, p. 15). Isso indica como um tipo de produção que, muitas vezes, é encarado em seu território como uma brincadeira, ou um objeto de devoção, indo dessas impressões a outro patamar, passando a ser visto como arte autêntica.

Quando Jacques iniciou sua coleção, o conceito de arte popular ainda era algo novo, conforme afirma Mascelani (2009). Nessa época, havia na sociedade brasileira, um evidente desejo de renovação dos valores e esse desejo não era restrito aos artistas e intelectuais, mas da sociedade como um todo. O processo de aquisição das obras “se baseou em um conceito exclusivamente pessoal, a partir do valor artístico de cada peça, sem nunca ter tido em mente a ideia de formar uma coleção” (Beuque, 1994, p. 39).

Para Santos e Faulhaber (2019), foi o afeto e o seu gosto estritamente pessoal pelas peças que motivaram Jaques nas escolhas e aquisições das obras. Esse processo orgânico, tem relação com os traumas da guerra. A partir dessas obras, o autor foi construindo ‘uma visão romântica’ do Brasil, onde as relações de amizade foram sendo construídas com os diversos artistas espalhados por essas andanças.

Mesmo muita coisa tendo mudado, ainda hoje a classificação de arte popular está separada do que é considerada arte acadêmica ou erudita. Por muitos críticos, a arte popular ainda é tratada como sendo uma arte menor, que se limita em representar uma identidade regional mostrada de modo infantilizado. (Santos; Faulhaber, 2019, p. 234)

A discussão entre as diferenças estabelecidas sobre a arte e o artesanato não era uma questão que Jacques gostava de adentrar. Mascelani (2009), ao perguntá-lo sobre o que mais o atraía na arte popular, obteve como resposta a importância da relação estabelecida entre o artista e sua obra:

O artista trabalha sem ver. Sua mão parece autônoma. É como o pianista, que toca com a alma, com o sentimento, que não procura notas para fazer sua arte. É arte de uma vida. Eu nunca tinha visto uma pessoa pegar o barro, um material plástico e alcançar tão rapidamente formas elaboradas. (Mascelani, 2009, p. 1)

A revelação da Arte popular logicamente não depende somente de um trabalho de coleta e catalogação, mas do somatório de diversos aspectos. “A noção de ‘mundos da arte’, criada pelo pesquisador norte-americano Howard Becker, sintetiza a existência de uma rede de pessoas que cooperam informalmente em torno de algo em que, ao menos elas, acreditam e chama de arte” (Museu Casa do Pontal, 2023, s/p.). Segundo membros do International Council of Museums (ICOM), associado à Unesco, “O Museu Casa do Pontal não é apenas um museu completo de Arte Popular Brasileira, pode ser considerado como um verdadeiro museu antropológico, único no país a permitir uma visão abrangente da vida e da cultura do homem brasileiro” (Museu Casa do Pontal, 2023, s/p.).

Existe uma relação entre cultura e poder e, por isso, torna-se necessário pensar nas desigualdades tão frequentes na sociedade, buscando combatê-las de forma constante, a fim de buscar resistências à hegemonia capaz de criar desigualdades. De acordo com Chauí (2004), o Estado se apresenta como produtor de cultura, conferindo a ela generalidade nacional ao retirar das classes sociais antagônicas o lugar em que a cultura efetivamente se realiza.

Chauí (2004) nos traz em seu texto, além das diversas definições de cultura, a abordagem do conceito de Cultura, enquanto instrumento de hierarquização dos regimes sociais e das classes sociais, reforçando assim, a cultura como instrumento de dominação e exploração a favor das classes dominantes. Santos contribui com essa afirmação indicando no fragmento a seguir os processos de legitimidade da dominação pautados na construção de diferenças entre os cidadãos no cenário social:

Ao longo da história a cultura dominante desenvolveu um universo de legitimidade própria, expresso pela filosofia, pela ciência e pelo saber produzido e controlado em instituições da sociedade nacional, tais como a universidade, as academias, as ordens profissionais (de médicos, advogados, engenheiros e outras). Devido à própria natureza da sociedade de classes em que vivemos, essas instituições estão fora do controle das classes dominadas. Entende-se então por cultura popular as manifestações culturais dessas classes, manifestações diferentes da cultura dominante, que estão fora das instituições, que existem independentemente delas, mesmo sendo suas contemporâneas. (Santos, 2006, p. 55)

A arte popular, em geral, é entendida como algo à parte daquilo que as classes dominantes entendem como arte. Então, se a arte popular é também uma arte, por que ainda encontramos tantas conceituações que as distinguem? Monteiro (2012) aborda um importante questionamento acerca da cultura popular a partir do entendimento de que sendo a cultura um fenômeno eminentemente humano. Assim sendo, como definir as fronteiras sobre qual arte seria então popular? Onde estariam as fronteiras entre o que se entende como arte popular e a arte que não é considerada popular? Quem poderia distinguir essa diferença ou estaria caracterizando o povo? “Se esse ponto faz referências às questões sociais, teríamos ainda a possibilidade de subdivisões culturais relacionadas a gênero,

idade, etnia, regionalidade, entre outras. Sendo assim, onde e quem delimita o que é cultura popular?" (Monteiro, 2012, p. 23).

De acordo com Montes (2012), "A arte 'popular' não se pauta por parâmetros estéticos que são os nossos" (Montes, 2012, p. 16). A imaginação está ancorada na sociedade contemporânea em que os artistas vivem e nas quais suas desigualdades são nítidas. Dessa forma, encaram a arte como sendo um dom que, de certa forma, os redime.

A classificação e desqualificação de um gênero específico de obras e expressões artísticas como "populares" não se baseia em categorias estéticas. O que antes de tudo distingue o popular é seu lugar social de origem. Seus objetos procedem de um meio social politicamente colonizado e economicamente depauperado. Não é preciso recordar, por outro lado, que em nossa galáxia democrática a extrema pobreza e marginalidade são categorias globalmente confinadas sob intransponíveis fronteiras étnicas. A arte popular não é branca. Tampouco cristã. Ou não é suficientemente cristã. Sua secreta relação com uma compreensão mística da natureza, com os cultos de deuses perseguidos e com comunidades economicamente espoliadas a associa, desde o começo do colonialismo ocidental, com a categoria inquisitória, e mais tarde epistemológica, de superstição. Seu nulo mercantil é uma consequência de sua subvalorização artística e intelectual. (Montes, 2005, s/p.)

Um catálogo do Serviço Social do Comércio (SESC) sobre uma exposição de artistas criadores menciona, logo na introdução que, o que se convencionou chamar de arte popular constitui um campo de arte que ainda disputa sua legitimidade. O texto ressalta que:

A qualificação popular indica muito mais do que a origem socioeconômica de um grupo. Na verdade, ela remete a um conjunto de valores que fala da capacidade de criar e transformar a partir dos materiais e dos elementos que existem ao alcance; de iluminar os valores culturais nos quais nos reconhecemos, sintetizando aspectos do pensamento coletivo. Embora as criações que convergem para esse campo tenham pontos em comum, a noção de arte popular não exclui as criações individuais e as marcas autorais nem tampouco alude a uma única orientação estética. (Mascelani, 2018, p. 4)

Para Frota (1976, p. 1) o artista popular não é a-histórico, ele se assemelha com o artista erudito. O artista do povo cria sem deixar de lado o conhecimento adquirido a partir da socialização com seu grupo cultural, do qual ele, além de fazer parte, é capaz de exprimir contemporaneamente em seu trabalho. Entende-se que "da mesma forma que o artista erudito, as mudanças ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto expressão, porta voz, como é, da complexidade e da profundidade de uma experiência coletiva" (Frota, 1976, p. 8). Somado à Frota (1976), Mascelani (2009) contribui conceituando:

Nos últimos cinquenta anos, as esculturas populares firmaram-se como talvez o gênero mais representativo da arte popular brasileira considerada em seu conjunto. Disseminada por todo país, até nos mais remotos rincões, as esculturas têm revelado artistas com linguagens muito especiais. Ao longo desse período, ampliou-se igualmente o repertório dos materiais

utilizados, e, além do barro e da madeira, ganhou destaque a sucata. (Mascelani, 2009, p. 21)

Quando analisamos o artista do ponto de vista da abrangente análise de Duarte, podemos perceber “a capacidade do artista em captar os sentimentos de sua época e comunidade, exprimindo-os a partir de suas experiências pessoais de seu ‘sentir-se-no-mundo’” (Duarte Júnior, 1988, p. 43). A arte é a expressão dos sentimentos concretizados que não se revelariam somente pela linguagem. De acordo com Canclini (1979):

Quando analisamos a construção das categorias de arte, o valor da obra se constrói a partir de uma dinâmica social complexa, que envolve o artista, sua obra, os intermediários e o público, e essa cadeia vincula-se à história da sociedade e varia com ela. O valor de uma obra de arte está muito além de seu valor estético: elementos simbólicos, relativos às relações e aos interesses de classe, serão fundamentais no momento de seleção e de consagração de uma obra de arte que implica a exaltação do setor social por ela representado; este processo faz parte da luta por poder simbólico. Poder simbólico este que está presente na construção das categorias de arte e, também, na disputa de poder que envolve o processo de dominação colonial que constitui os discursos identitários que prevaleceram por muito tempo no Brasil de maneira hegemônica. (Canclini, 1979, p. 79)

De acordo com Cuche (2012), ao longo do século XIX, a adoção de um procedimento positivo na reflexão sobre o homem e a sociedade resulta na criação da sociologia e da etnografia. Ambas são entendidas como fundamentais para auxiliar na compreensão das especificidades humanas, essenciais para favorecer uma compreensão abrangente e real da sociedade com suas múltiplas facetas. Um importante autor que articulou a etnografia nos estudos sociológicos foi Franz Boas. Sobre sua produção:

Franz Boas (1958-1942) tinha como objetivo o estudo das culturas e não da cultura, ele concebia a etnologia como uma ciência de observação direta: segundo ele, no estudo de uma cultura particular, tudo era anotado, até o detalhe do detalhe. Ele pensava que a tarefa do etnólogo era também elucidar o vínculo que liga o indivíduo a sua cultura. (Cuche, 2012, p. 33)

Seguindo o fluxo do dinamismo a arte popular segue inovando e construindo seu caminho, para Nemer (2000) ela existe como uma cultura de resistência, inventando caminhos e se renovando e segundo o autor mais do que isso “a obra que nesse segmento se produz consegue vir ao encontro dos ideais das elites cultas, afirmando-se como uma força viva e mola propulsora na construção de uma identidade cultural” (Nemer, 2012, p. 9).

Dessa forma, a arte popular demonstra sua capacidade de adaptação e evolução, mantendo-se relevante e influente no cenário cultural. Ao mesmo tempo em que resiste às adversidades e se reinventa, contribuindo significativamente para a construção e consolidação de uma identidade

cultural diversa e rica em nosso país. Assim, é crucial valorizar e apoiar a arte popular, compreendendo sua importância no crescimento e consolidação da nossa cultura.

Beuque (1994) destaca que, no Brasil, a combinação de diferentes etnias e a fusão de tradições deram origem a um vasto leque de tradições, raízes culturais, práticas religiosas, ritmos e espetáculos, os quais servem como fonte de inspiração para uma variedade de representações artísticas formais em cada região do país. Foi com esse rico repertório que Antônio de Oliveira foi construindo sua identidade de acordo com Beuque “a maior expressão da arte popular brasileira, porém, não reside no objeto produzido, e sim na figura do artista, não apenas em sua capacidade criadora, mas em seu comportamento em relação à sua vida” (Beuque, 1994, p. 32).

O comportamento do artista Antônio de Oliveira frente à vida refletiu-se em suas obras. Acompanhar os acontecimentos de sua vida permite-nos compreender a dimensão da construção de seu repertório, que se esclarece à medida que adentramos em seu universo.

CAPÍTULO 2

O UNIVERSO DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA

Antônio de Oliveira, ao longo de sua vida repleta de acontecimentos e desafios, desenvolveu uma profunda nostalgia. Essa saudade do passado foi tão intensa que a única forma de a controlar foi por meio de sua criatividade e inventividade. As vivências de AO pavimentaram o caminho para a necessidade de criação. Suas inúmeras lembranças tornaram-se tão marcantes em seu pensamento que a urgência em as materializar em algo concreto tornou-se avassaladora. Foi através de seu trabalho, esculpindo madeira, que AO conseguiu dar forma às suas recordações. Com isso, ele eternizou uma época, capturando e dando vida aos costumes, profissões, modos de se vestir e de se portar, às tradições, à religiosidade, aos mitos e lendas, e à própria inventividade. Dessa forma, AO constituiu um legado de riqueza cultural sem fim.

A sala do artista popular localizado no Instituto Nacional do Folclore realizou uma exposição com o artista Antônio de Oliveira no período de 18 de outubro a 25 de novembro de 1983 (Figura 3), tendo o artista inaugurado a série intitulada: O Artista popular e seu meio. Para Soares (1983) a escolha de AO “é igualmente justificada a sua escolha para iniciar a série, tanto pela sua formação, como pela representação simbólica que resultou da sua experiência de vida” (Soares, 1983, p. 11).

Como para com qualquer artista erudito, ao Instituto Nacional do Folclore, interessa saber como o artista popular vê a sua própria produção. No caso de Antônio de Oliveira, este trabalho foi facilitado por ele já haver escrito, ao longo de vários anos, textos autobiográficos que comentam conjuntos de seus bonecos. (Soares, 1983, p. 11)

O fato de o artista Antônio ter produzido textos autobiográficos ao longo de sua carreira proporciona um registro valioso da visão que ele tem de sua própria obra. Neles foram retratadas experiências e práticas sociais, além de criações presentes em seu imaginário.

Nas artes ditas do imaginário, ou *incomum* – nas quais a ênfase recai sobre a subjetividade do artista, seus sonhos, tormentos e devaneios –, as criações parecem nascer de um intenso e, às vezes, perturbador debate interno cujos sentidos nem sempre estão acessíveis ao público. Considerada como produção livre dos condicionamentos culturais, as artes do imaginário começaram a ser identificadas pelo artista francês Jean Dubuffet (1901-85) em fins de 1940, num contexto de recusa à cultura asfixiante do sistema tradicional das artes. (Mascelani, 2009, p. 36)

Os textos autobiográficos de Antônio de Oliveira foram publicados no livro *O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira*, lançado em 1983 pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e pelo Instituto Nacional do Folclore. No livro, além das apresentações de Lélia Gontijo Soares e Dinah Guimaraens, estão incluídas as percepções pessoais de Antônio de Oliveira sobre sua própria produção, bem como detalhes de sua vida e obra. Este material foi frequentemente consultado em

nossa pesquisa, principalmente na composição deste segundo capítulo, onde foi inevitável citá-lo repetidamente para auxiliar na compreensão de sua vida e do reflexo desta em sua obra. Lélia Gontijo Soares ao escrever sobre Os instrumentos da escrita e do motor na representação de mundo de Antônio de Oliveira (1983), texto que constitui o prefácio do referido livro, reflete: “este valioso testemunho dá prova de que o artista, além daquele fazer próprio do momento da criação, reflete também sobre esta, de maneira permanente” (Soares, 1983, p. 11).

Figura 3: Catálogo Sala do artista popular



Fonte: Site Museu do Folclore

A imagem acima retrata a capa do catálogo da exposição de AO realizada na Sala do Artista Popular (SAP). O programa permanente, que foi criado em 1983, estava voltado para a difusão e fomento da produção de arte popular e artesanato de tradição cultural. Foi através dessa exposição que surgiu o livro o Mundo encantado de Antônio de Oliveira, que conforme já mencionado, irá guiar esse segundo capítulo.

2.1 Memórias de AO:

Antônio de Oliveira (1912-1996) nasceu em Vargem Grande, hoje Belmiro Braga, o município fica distante há 37 km de Juiz de Fora,” a cidade integra a microrregião de Juiz de Fora, e faz divisa com os municípios de Juiz de Fora, Matias Barbosa, Simão Pereira, Santa Bárbara do Monte Verde, Paraíba do Sul-RJ, Comendador Levy Gasparian-RJ, Rio das Flores-RJ” (Cidades: Belmiro Braga, s/d., 2023).

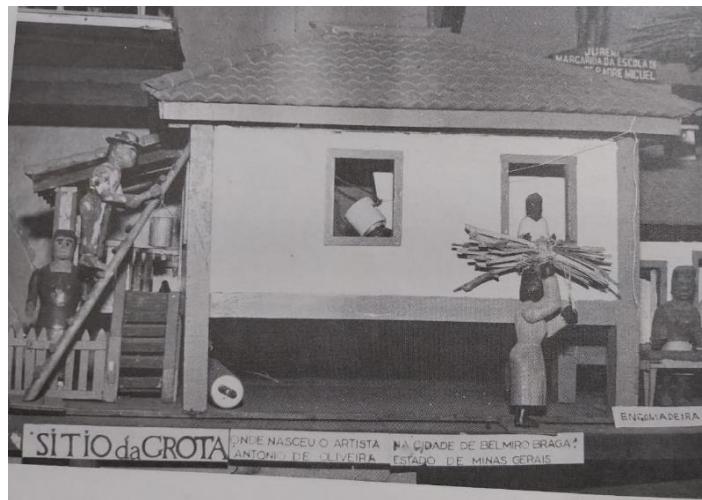
No século XVIII, a Zona da Mata Mineira, fazia parte dos “Sertões Proibidos do Leste”, uma extensa faixa de matas compreendendo a atual divisa de Minas com os estados do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, prolongando-se pelas bacias do Rio Doce, Mucuri e Jequitinhonha até a divisa com o sul da Bahia. Esta imensa barreira vegetal fazia parte dos planos das autoridades da Colônia que a consideravam uma proteção natural contra os

descaminhos do ouro. Para permitir a fiscalização pelos portugueses, as riquezas naturais deveriam seguir pela estrada oficial que ligava Ouro Preto ao Porto do Rio de Janeiro, o Caminho Novo. (Rocha, 2008, *apud* Prefeitura de Belmiro Braga, s/d.)

De acordo com Rocha (2008), citado pela Prefeitura de Belmiro Braga, durante a segunda metade do século XVIII, à medida que a mineração de ouro declinava, a região da Zona da Mata começou a ser ocupada por mineradores e negociantes de ervas medicinais, mesmo diante das limitações impostas pela monarquia portuguesa. Com o advento do século XIX, observou-se um crescimento das práticas agrícolas e pecuárias, que gradativamente tomaram o lugar das operações de mineração na economia local.

Antônio era filho de uma italiana de Florença, Amália Faber de Oliveira e de um brasileiro, Estevam José de Oliveira, seus pais eram lavradores e semianalfabetos, parte da sua infância foi passada no Sítio da Grotta e foi a partir daí que o futuro artista iniciou sua produção de memórias que o acompanhariam pela vida toda culminado em representações das suas vivências entalhadas em esculturas de madeira.

Figura 4: Obra de Antônio de Oliveira/ Sítio da Grotta



Fonte: (Oliveira, 1983, p. 22)

De acordo com Rocha (2008, *apud* Prefeitura de Belmiro Braga, s/p.), a expansão do cultivo do café na região da Bacia do Rio Paraíba do Sul em Minas Gerais se alastrou pelos seus vales, fazendo uso das terras férteis e ainda não cultivadas da Zona da Mata. A cafeicultura emergiu como a atividade econômica dominante na região, e até o ano de 1818, o estado de Minas Gerais começou a exportar café, sendo que uma parcela significativa dessa produção provinha das áreas próximas à cidade de Juiz de Fora, na localidade que atualmente corresponde a Belmiro Braga.

Na década de 1890, a economia cafeeira atinge o seu auge, apoiada na infra-estrutura básica existente que beneficiava as atividades de produção e comercialização e em fatores favoráveis no mercado internacional que permitiram a elevação dos volumes exportados. Entretanto, a libertação dos escravos teve alto impacto numa atividade que necessitava fortemente de mão de obra. Somada a isso, a dependência na monocultura do café tornou a região extremamente sensível às oscilações do mercado. As crises sucessivas que abalaram a economia cafeeira mundial a partir do início do século XX modificaram as condições de oferta e demanda deste produto. (Rocha, 2008, *apud* Prefeitura de Belmiro Braga, s/d.).

Aos 2 anos AO juntamente com os irmãos se mudaram do sítio para o então Arraial que passou de Vargem Grande para Ibitiguaiá e posteriormente passou a se chamar Belmiro Braga. A casa própria comprada pelo pai, segundo Oliveira (1983) “por dois contos de réis, numa área de cem metros de fundo por oitenta de frente, divisa com a Matriz de N. Sra. De San’Ana, centro da praça.” (Oliveira, 1983, p. 25). A mudança facilitou o ingresso das crianças na escola e “na época haviam duas escolas rurais, a de D. Filomena Faria [Figura 4], para os meninos e a de D. Carolina Pinto (Calu), para as meninas” (Oliveira, 1983, p. 25). AO recorda que nessa época, além dos castigos severos que se revezavam entre palmatória, puxões de orelha, beliscões, ajoelhar em caroços de milho, etc. Os trabalhos escolares assim como os deveres eram realizados em lousa de pedra sabão.

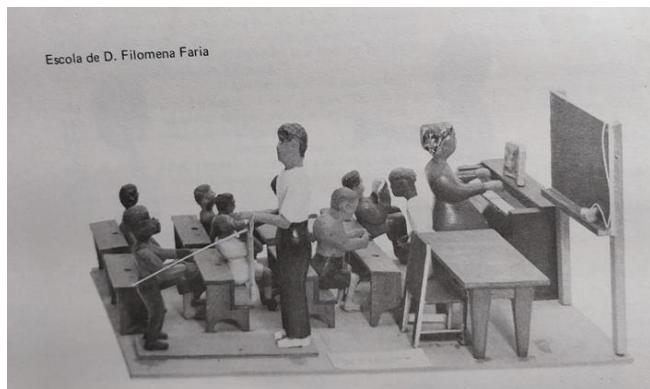
É dessa época que AO se recorda dos castigos recorrentes em função de seu comportamento inadequado, segundo ele: “a dificuldade de decorar um ponto escolar, é atribuída ao fato de, desde pequeno, ter ‘outras ideias na cabeça’, além do estudo” (Oliveira, 1983, p.17), ou seja, a cabeça dele estava mais voltada para o ato criativo do que para a concentração nos conteúdos que na época precisavam ser decorados.

Na ebullição de criar, AO, em posse de uma pequena faca e pedaços de madeira, fazia seus próprios brinquedos, “carrinhos de boi, pequenas canoas e garruchinhas, pica-paus, com que caçava passarinhos”. (Oliveira, 1983, p. 17). Não só o mau comportamento na escola lhe rendia castigos, as invenções também, já que a garrucha era extremamente perigosa, pois elas eram construídas com madeira e utilizavam cabos metálicos, que eram reaproveitados de guarda-chuvas antigos e volta e meia explodiam e queimavam a mão do menino. Em vista desse cenário, as surras com varas de marmelo eram inevitáveis, e de acordo com AO o tamanho da surra era equivalente ao tamanho da arte que praticava: “a gente ia estudar e se entendia com os colegas através de assovios para fugir da escola, era buscado pelas orelhas e levava coças com varinha de marmelo de minha mãe. Do meu pai só apanhei 3 vezes de palmatória” (Oliveira, 1983, p. 17).

A dificuldade em se adaptar ao modelo de ensino na época gerou bastou sofrimento a AO, pois além dos pais, a professora também era responsável por muitos castigos. Ele era considerado o

pior aluno da escola, “passando mais tempo ajoelhado em grãos de milho do que sentado na carteira assistindo às aulas de dona Filomena.

Figura 5: Obra de Antônio de Oliveira. Escola da Dona Filomena Faria



Fonte: (Oliveira, 1983, p. 24)

AO não se recorda, mas desde que foi matriculado na escola aos 7 anos, ficou no primeiro ano por muito tempo, com muito custo chegou ao terceiro primário.

Alternando o período da escola com os afazeres da casa, “moer café, debulhar trigo, carregar lenha para a cozinha, olhar a horta, entre outros” (...), “o pequeno também tirava uns trocados capinando calçadas” (Oliveira, 1983, p.25). “Aos oito ou nove anos, fui aprendiz de sapateiro, depois alfaiate e farmacêutico. Aos doze fio sacristão (coroinha)” (Oliveira, 1983, p.25).

Concluído o terceiro ano, não havia possibilidade de dar continuidade aos estudos, uma vez que somente os filhos de pais ricos tinham esse privilégio, já que era necessário ir para Juiz de Fora ou ir para outro povoado. Sendo assim, a meta era dar prosseguimento às atividades disponíveis nas lavouras, seja com “enxada, foice, machado, candeeiro, carreiro, uma porção de eirós, que não tinha fim” (Oliveira, 1983, p. 25). Ainda assim, AO arranjava tempo para aprontar, assim como outros jovens da região, matavam passarinhos, roubavam frutas, mesmo tendo em seus próprios quintais e também brincavam de peteca, peão, jogo de bola de meia, entre outros.

Chegou um momento em que, cansado da vida rural, decidiu ir atrás de novas oportunidades, foi assim que saiu de sua terra natal e foi para Juiz de Fora, lá AO trabalhou lavando carros e como frentista, mas essa aventura durou pouco já que sentiu muita falta do arraial e decidiu retornar. Nessa época AO estava com dezessete anos e em sua terra natal, além das oportunidades serem poucas, o trabalho era bastante pesado com praticamente nenhuma remuneração.

O declínio do café juntamente com o acúmulo de dívidas de seus pais foram o motivo para a venda do sítio que, segundo Oliveira (1983), foi

de porteira fechada que era, com todos os requisitos, ou seja, duas casas-sedes, duas casas de colonos, engenho de cana, moinho de fubá, alambique e todas as instalações, dois currais, carro de bois com três juntas, vacas, etc. A produção do sítio era café, cana de açúcar e cereais. (Oliveira, 1983, p. 26)

Antes da venda se concretizar, eles exploraram os minérios pertencentes na propriedade, que não tinha uma boa aceitação no mercado, como caulim, pedras e cristais. Com parte do dinheiro obtido com a venda do sítio, o pai de AO investiu em uma propriedade próxima à casa deles na vila, que possuía um terreno de dois alqueires. Entre outras instalações, havia um rancho conhecido como curtume, destinado ao beneficiamento de couros de boi. No entanto, uma enchente causou a perda de toda a produção e resultou na interrupção das atividades. AO recorda-se desse episódio com tristeza, pois, como os próprios filhos eram os funcionários, havia uma unidade e uma união que foram desfeitas após a paralisação, e ele se viu obrigado a seguir em frente, embora com pesar por deixar para trás suas raízes, referências e amizades.

AO partiu para a cidade de Mendes, onde trabalhou por um tempo como açougueiro. Ele sofreu bastante de saudades, mas com o tempo foi se habituando. Ele estava satisfeito com o trabalho e com a remuneração, e para ele a possibilidade de usar roupas da moda e frequentar a sociedade, usufruindo de clubes e bailes era uma grande diversão e uma grande possibilidade de socialização.

Passado um tempo, visitou sua terra durante suas férias e pode reviver muitas histórias. Nas palavras de Oliveira (1983): “voltei no período de 22 dias, para rever tudo quilo que eu havia deixado, que somente por correspondência viva espiritualmente” (Oliveira, 1983, p. 27) e depois de uns anos, quando demitido do trabalho em Mendes, retornou para viver em sua terra natal. O ano era 1938 e AO voltou a frequentar a vida no campo, com pouca remuneração e colheitas ruins, mas ele era outro, havia se transformado em uma pessoa otimista e alegre, e passou a promover festas, brincadeiras e até cultos religiosos: “as tradicionais fogueiras de Santo Antônio, com fogos de artifício, por mim mesmo montados, as corridas de bandeiras, tochas, saco, ovo, agulha, etc..., o pau-de-sebo, briga de travesseiro e outras tantas” (Oliveira, 1983, p.27).

AO se recorda que na época da grande guerra onde não era possível realizar excursões para as partidas de futebol foi criado um campeonato interno e nessa mesma época ele já havia abandonado a vida de lavoura e os demais bicos que realizava como pedreiro, carpinteiro e tantos outros. A partir daí passou a gerenciar um bar, e a sua criatividade aflorada o acompanhou por todas as fases da vida. Se na infância utilizava o seu senso criador na inventividade de brincadeiras, na juventude colocou em prática algumas ideias inéditas no referido bar de nome Oliveira, onde mesclou as influências da

cidade grande, no caso Rio de Janeiro com sua veia inventiva. O bar, de acordo com Guimaraens (1983) “foi o primeiro local da cidade abrir fitas de cinema falado, com filmes alugados em Juiz de Fora”, e sua inventividade permitiu que, também segundo a autora, através de uma antena que funcionava com dois motores a gasolina que ele mesmo inventou e que tornou possível, com a ausência de energia elétrica, que “a televisão local pegasse todos os canais do Rio de Janeiro” (Guimaraens, 1983, p. 18).

Antônio se casou com Estela com quem teve 9 filhos e no ano de 1969 alugou o seu bar e se mudou para a vizinha Juiz de Fora com uma família grande. Com recursos mais escassos, a família lutou bastante, porém, foi lá que ele começou seus trabalhos e adotou a criação como meio de relembrar e conferir significado à sua existência, afinal como dizia Ferreira Gullar “A arte só existe porque a vida não basta.” De acordo com Oliveira (1983) “Foi nessa mudança que, com muita luta e apertos, tive a felicidade de iniciar o meu desejo, ser artista, mesmo nesta muito e muito mesmo sofri, mas fiz o que muito desejava. Artista! Artista é aquele que faz, de sua arte e nela o que deseja” (Oliveira, 1983, p. 35).

Antônio de Oliveira foi um artista profundamente enraizado na arte popular, tomou a decisiva e corajosa resolução de se dedicar inteiramente à sua arte, vivendo exclusivamente de seu trabalho artístico. Essa decisão destacou-se como um feito incomum no cenário da arte popular, onde muitos artistas frequentemente se veem obrigados a conciliar diversos ofícios para assegurar a própria sobrevivência.

Apesar das adversidades e dos desafios financeiros que essa escolha implicou, incluindo a necessidade de viver de aluguel e lidar com a instabilidade econômica, Antônio manteve-se resiliente em seu caminho. Ele enfrentou as dificuldades com determinação, e mesmo diante dos obstáculos econômicos, a arte continuou sendo o pilar de sua vida.

Durante sua vida, Antônio assumiu uma variedade de funções profissionais, mas sentia que nenhuma delas o completava verdadeiramente; ele buscava um propósito que lhe parecia distante. Foi na arte que ele finalmente encontrou o sentido que procurava. Antônio valoriza profundamente sua carreira artística, tendo encontrado nela a plenitude que outras profissões não lhe proporcionaram. Ele contempla sua própria identidade artística, admitindo que, mesmo sem a ambição de se tornar um artista de grande fama e sentindo inveja daqueles que alcançavam notoriedade, seu desejo genuíno era o de se expressar por meio da arte. Esse desejo já se manifestava na infância, quando se encantava com as histórias de figuras marcantes da história do Brasil.

Guimaraens (1983) destaca que, em seu trabalho, Antônio presta tributo a personalidades marcantes, como é o caso das esculturas em homenagem a Santos Dumont (Figura 6), uma personalidade célebre de Minas Gerais, sua região de origem. A conexão com o legado dessas figuras históricas proporcionou a Antônio uma satisfação pessoal, e ele se alegra por receber reconhecimento enquanto vivo, diferentemente de alguns artistas, como Aleijadinho, cuja genialidade só foi devidamente celebrada após sua morte.

Os eventos marcantes na vida de Antônio reverberaram em seu íntimo, dando forma a uma visão de mundo particular que se manifesta em sua obra. Oliveira (1983) descreve sua experiência criativa como uma imersão profunda em seu trabalho, onde, mesmo na solidão, se sente acompanhado pelas memórias evocadas por suas criações. Através de suas obras, ele não apenas revive momentos passados, mas também se conecta com o público, compartilhando sentimentos semelhantes de nostalgia e emoção, e é essa conexão com os espectadores e suas próprias lembranças que dá significado aos seus dias dedicados à arte.

Figura 6: Obra de Antônio de Oliveira. Santos Dumont contornando a Torre Eifel



Fonte: (Frota, 1987, p. 133)

A dedicação de Antônio em tornar a arte o foco central de sua existência foi um ato de bravura e um compromisso profundo com a cultura que ele tanto estimava. Sua vida foi um reflexo de sua paixão pela arte, que lhe proporcionou não apenas sobrevivência, mas também um propósito e uma fonte de enriquecimento pessoal. A arte, para Antônio, foi mais do que um meio de ganhar a vida, foi o elemento que deu significado à sua jornada e o nutriu espiritual e emocionalmente até o fim de seus dias.

Beuque (1994) argumenta que a essência da arte popular brasileira transcende as obras criadas, residindo na própria figura do artista. Essa essência abrange não somente o talento e a capacidade criativa, mas também a forma como o artista se relaciona e interage com a vida. Em suas palavras, “sua extrema grandeza é a arte de ser humano, de saber sobreviver dentro das condições mais adversas e de, mesmo no limite da necessidade, conseguir transformar sofrimento em beleza” (Beuque, 1994, p. 32).

A trajetória de Antônio de Oliveira no mundo da arte popular foi marcada por uma dedicação inabalável, mas essa escolha de vida nem sempre foi fácil ou isenta de dúvidas e reflexões profundas. Em meio à sua jornada, houve momentos em que a lucidez o fazia voltar-se para a realidade de sua vida pessoal, onde os anseios por uma situação mais confortável e estável vinham à tona.

De acordo com Oliveira (1983), após ele ter despertado de um estado de profunda imersão em seu trabalho, enfrentou um momento de reflexão sobre suas experiências passadas. Ao retornar à realidade cotidiana, foi tomado por sentimentos de saudade e pela aspiração por uma vida mais serena

ao lado de sua família, onde o carinho e a simplicidade puderam prevalecer sobre as adversidades enfrentadas. O artista expressou um desejo por estabilidade, incluindo uma situação financeira mais favorável, o reconhecimento legal de seu trabalho, uma compreensão mais ampla por parte das autoridades, a conclusão de seu processo de aposentadoria e a conquista de uma casa própria, livrando-se do fardo dos aluguéis. Ele questionou se suas aspirações eram excessivas, mas reafirmou sua crença na justiça de suas lutas e na esperança de superar os obstáculos para alcançar suas metas.

Antônio estava ciente do impacto que seu trabalho exercia sobre o público, conforme apontado por Guimaraens (1983). Ele sentia gratificação ao se conectar com o legado de artistas e gênios renomados, como Santos Dumont, ao reproduzir seus feitos. Ele reconhecia a sorte de receber apreciação e incentivo em vida, uma realidade que contrastava com a de artistas como Aleijadinho, cujo reconhecimento veio apenas postumamente. Portanto, ele compreendia a extensão de sua influência e a recepção positiva de seu trabalho enquanto ainda estava vivo. Sabia que muitas pessoas haviam acompanhado suas criações, que a imprensa havia divulgado, cinegrafistas haviam filmado e

emissoras de televisão haviam transmitido suas obras, alcançando muitos espectadores. No entanto, apesar desse reconhecimento público, Oliveira sentia falta de um maior incentivo. Ele se mostrava desapontado com a falta de reconhecimento por parte das autoridades competentes, questionando-se sobre a ausência de apoio e valorização de seu trabalho artístico.

AO meditava sobre o significado e o alcance de sua arte, consciente de que ela atravessava fronteiras sociais e raciais, falando a um público vasto e diversificado. Seu trabalho era mais do que uma coleção de imagens; era uma viagem pelo tempo, uma reinterpretação visual do Brasil antigo, imbuída com as ricas tradições e mitos do folclore nacional. Essa consciência da relevância cultural de sua obra tornava ainda mais pungente sua frustração com a falta de apoio institucional. Em suas próprias palavras, ele expressava um desabafo sincero:

Por que eu nunca tive uma ajuda dessas autoridades? Por que eu nunca recebi um cachê dessas empresas diversas, firmas, revistas, cinema, televisão e mesmo dos museus nacionais? Será que só eu deva dar? Ou pensam eles ou elas que eu irei parar no meio da viagem? Não! Com ou sem esta ajuda, irei levar mais longe, a muitos que ainda não conhecem, provar que nada me interrompe nesta jornada, transpassarei mais barreira das que tenho vindo. Só temo a morte! (Oliveira, 1983, p. 35)

Apesar do desabafo e da consciência de que poderia contar com mais apoio, ele se reconhecia como um artista de importância singular, depositando sua confiança em Deus e na força de seu próprio espírito criativo. Ele estava determinado a ir além, impulsionado por uma inabalável vontade de criar e expandir seu legado. E ele sabia que havia crescido. Em 1983, conforme relatado na biografia “O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira, já havia esculpido mais de 2.300 peças em madeira.

Embora abordasse diversas temáticas, ele se dedicava especialmente aos eventos históricos, plenamente consciente de que suas obras talhadas em madeira eram singulares e insubstituíveis. Com convicção, ele sustentava que encontrar alguém que se atrevesse a replicar, movimentar ou exibir suas obras com a mesma maestria seria uma tarefa árdua, e mais desafiador ainda seria achar quem realizasse tal feito artisticamente complexo sem esperar remuneração, já que ele próprio dependia unicamente das contribuições esporádicas deixadas nas caixinhas de doações na entrada de suas exposições. Ele observava que a maioria das pessoas passava por elas sem sequer questionar se havia um custo envolvido. No entanto, esse fluxo esporádico de doações era o que lhe permitia continuar sobrevivendo “o fato é que o pinga-pinga ainda é a minha sobrevivência” (Oliveira, 1983, p. 35).

Enquanto nutria a esperança de receber apoio das autoridades, ele se orgulhava de sua independência, mantendo-se fiel à sua arte mesmo sem a ajuda delas. O fluxo constante de pequenas contribuições voluntárias era o que lhe permitia sobreviver, e por essa generosidade ele se sentia

profundamente grato. Com dignidade, ele declarava que sua trajetória até então fora pavimentada sem estar atrelada a favores de qualquer instituição, mas sim sustentada pelo reconhecimento e apoio espontâneo do público que depositava o que podia na caixinha de doações. Ele expressava sua gratidão a Deus, e mencionava o fato de superado três graves enfermidades que pensou serem fatais. Após cada uma delas, ele se levantava e retomava seu trabalho com renovada determinação, sempre agradecendo pela força e pela vida que lhe permitiam continuar sua jornada artística.

Apesar dessas reflexões, Antônio mantinha-se resiliente e decidido a continuar sua jornada artística. “Com ou sem ajuda, ele vai mais longe” (Oliveira, 1983, p.35), afirmava, mostrando-se determinado a provar a todos que nada poderia interromper seu caminho. Sua fé inabalável em Deus era o alicerce que lhe permitia superar três graves enfermidades, as quais inicialmente receou serem fatais. Após cada desafio de saúde, ele se reerguia com uma determinação ainda mais forte, retomando suas atividades artísticas com vigor e gratidão, celebrando a energia e o talento que lhe possibilitavam prosseguir em sua carreira artística.

Ele estava determinado a ultrapassar ainda mais obstáculos do que os que já havia superado, impulsionado por uma fé e vigor interior que apenas a morte poderia interromper. Era como se, em cada suspiro de superação, Oliveira tecesse os fios de um sonho maior, um anseio de reencontro com as raízes de sua existência.

2.2 A Construção de Seu Mundo Encantado

Figura 7: Seu Antônio e seu mundo encantado



Fonte: Banner do artista na exposição Brincar, capturada no Museu do Pontal. Fotografia própria, 2024. Foto original: José Antônio dos Reis.

Em sua autobiografia, AO revela um olhar melancólico que se perdia na lembrança do moinho de fubá de sua infância. Movido pela nostalgia e pelo desejo de materializar suas reminiscências, decidiu recriar aquele símbolo de simplicidade e trabalho árduo. Assim, com as mãos de um artesão e o coração de um poeta, Oliveira deu início à jornada que o acompanharia pelo resto de seus dias: a arte de esculpir memórias. Utilizando um motor de toca-discos, ele deu vida a uma réplica do moinho, que girava não apenas com a engenhosidade de sua criação, mas também com a autenticidade de sua terra natal. E essa foi apenas a centelha inicial: após o moinho, veio a recriação da casa de colono do Sítio da Grotá, onde nasceu, e com cada obra, Oliveira continuava a construir seu mundo encantado, um universo onde o passado e o presente se encontravam em uma dança eterna de formas e lembranças.

E assim foram chegando as inspirações, tudo referente a minha vida desde os primeiros anos de vida. Ligando do mastro do moinho uma polia e a seguir de outras e mais outras tantas rotativas e excêntricas, coloquei os bonecos que serravam uma tora de madeira, também de madeira tudo o que eu fazia. Com bastante dificuldade na aquisição da madeira, aproveitava as sobras de meus trabalhos e também de meu colega Malvino, que é um bom e perfeito marceneiro, todas as suas sobras ele dava para eu aproveitar. (Oliveira, 1983, p. 29)

Com o passar dos dias, o número de bonecos na coleção dele foi aumentando: bois, cavalos, galinhas e, enfim, centenas de peças foram sendo construídas e colocadas sobre a mesa, que para ser movimentada foi utilizado um motor de liquidificador usado, o qual ele teve de substituir por um novo na cozinha, tanto por necessidade quanto por exigência de sua esposa.

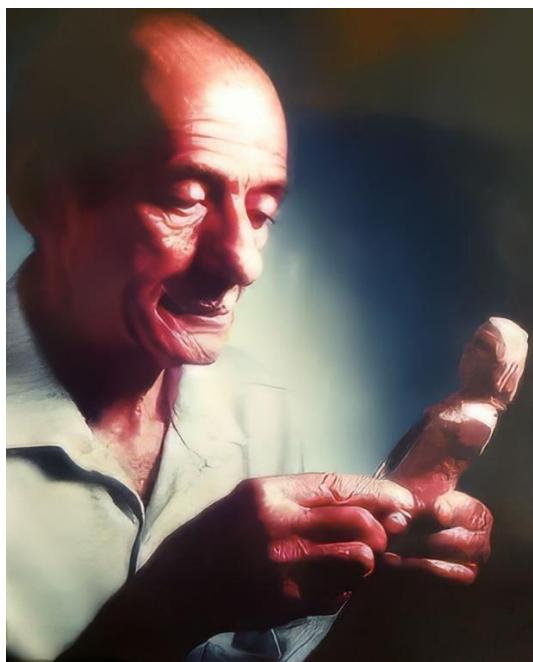
A empolgação de AO ao presenciar suas invenções ganhando formas e, principalmente, movimento, fazia com que ele se dedicasse às suas criações madrugada adentro. Apesar de receber muitas críticas por parte de seus familiares, ele não deixou de seguir seu ideal e mesclava o trabalho de conserto de móveis com a criação de seu mundo encantado. Para isso, trabalhava até tarde da noite, muitas vezes escondido.

AO foi um artista cinético cuja obra se caracterizava pela ênfase no movimento, refletindo a dinâmica da vida rural e industrial que ele vivenciou. Soares (1983) observou que AO conseguiu, de maneira sincrônica, traçar paralelos entre as cenas rurais e a sociedade industrial emergente, capturando momentos coletivos que representavam tanto o trabalho quanto o lazer. Sua arte, portanto, não apenas documenta sua própria história de vida, mas também serve como um testemunho do advento e aceleração da industrialização. As engrenagens de bonecos em suas obras são vistas como microrepresentações – uma condensação das influências externas que moldaram sua experiência tanto no campo social quanto no rural. Soares descreve seu trabalho como “um verdadeiro painel etno-histórico em movimento” (Soares, 1983, p. 13).

Contrariando a noção simplista de que artistas populares dependem exclusivamente de sonhos e intuições, Franke (2023) destaca que uma investigação mais aprofundada revela um processo criativo muito mais complexo. Ao explorar os ateliês desses artistas e dialogar com eles, fica evidente que suas criações são fruto de pesquisas meticulosas, abordagens formais cuidadosamente desenvolvidas e técnicas refinadas.

Ainda que os artistas populares se guiem pelos sonhos e intuições para criar suas obras, quando visitamos seus espaços de trabalho, percebemos que essa explicação corriqueira sobre suas produções, por si só, é insuficiente. A observação e uma conversa atenta logo revelam que eles também realizam pesquisas ativas para encontrar soluções formais e técnicas. Esses artistas criam engenhosas ferramentas para etapas específicas do trabalho, testam diferentes materiais e possuem teorias próprias do uso da cor. Em outras palavras, o processo criativo de um artista popular é permeado por uma investigação do mundo material e da imaginação. Mesmo que não sigam os cânones de uma arte dita “erudita”, os materiais, as ferramentas e as obras iniciadas e descartadas em seus ateliês indicam um verdadeiro pensar com as mãos. (Franke, 2023, s/p.)

Figura 8 - Seu Antônio



Fonte: Acervo pessoal de Vânia de Oliveira

No processo artístico, muitas vezes até de forma inconsciente, o ato de criação vai além da forma consciente e tem como razão trazer à tona aspectos do passado para o presente como forma de representação. Esse processo é bem exemplificado na trajetória de AO que, movido pelo desejo de concretizar suas memórias, embarcou no caminho da criação artística. Com isso, o mundo de seu imaginário passou a tomar forma diante de seus olhos e, além de reviver as experiências, ele tinha como missão compartilhar essas vivências com o público, despertando assim lembranças de um

tempo passado. Dessa maneira, ele oferecia aos visitantes de suas obras a oportunidade de vislumbrar o universo que ele tão habilmente construiu, mostrando como a arte pode ser um poderoso meio de conexão entre o passado e o presente, o individual e o coletivo.

A vida do artista era mesclada entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro. Frota (2005) menciona que por muitos anos AO expôs seus trabalhos no Morro da Urca, Companhia do Pão de Açúcar, atraindo a atenção de milhares de pessoas. No ano de 1983 Ao contava com um conjunto de figuras com 3.400 peças. As peças eram movimentadas, de acordo com Frota “por um motor elétrico de $\frac{1}{4}$ HP ao qual se ligavam polias ou roldanas e eixos excêntricos” (Frota, 2005, p.21).

Figura 9: Seu Antônio e o seu Mundo encantado



Fonte: Frota, 2005, p. 49

Para Frota (2005), a preocupação de AO “com a história, tanto geral como individual, remete sua obra à questão da memória e, portanto, do tempo: sua fugacidade e sua perenização através de um contraditório moto-contínuo” (Frota, 2005, p. 50).

AO transformou-se, de um saudoso colecionador de memórias, preso a um passado distante, em um protagonista ativo, capaz de criar esculturas que traziam à tona algo que ele gostaria de relembrar e mais do isso capaz de trazer essas memórias para que outras pessoas também pudesse, tornando-se assim um verdadeiro memorialista.

A infância é frequentemente uma fonte de inspiração para artistas, um período de pura imaginação e maravilhamento que molda a criatividade ao longo da vida. Para o artista AO, as reminiscências de tempos passados e a nostalgia do que já se foi desempenharam um papel crucial

em sua expressão artística. Ele buscou capturar e compartilhar a magia desses momentos por meio de suas obras. De acordo com Guimaraens (1983) diante desse contexto, AO tomou uma decisão inovadora para dar vida às suas criações, conforme ele próprio descreve: “As lembranças da infância, ‘daqueles idos que não voltam mais’” (Guimaraens, 1983, p. 20), fizeram com que AO resolvesse mecanizar suas peças, para que elas se movimentassem e pudessem melhor passar para o público a mensagem de seu Mundo Encantado.

Duarte Júnior (1998) menciona que o ato de criação do artista faz com que a arte funcione como uma forma de concretização de seus sentimentos. Porém, ele destaca que ao fazer essa afirmativa, não está relatando que o sentimento do artista é uma forma de construção do objeto estético, mas quer demonstrar que o criador, por ter uma sensibilidade aflorada, é capaz de “captar os meandros dos sentimentos da comunidade humana e exprimi-los em formas simbólicas” (Duarte Júnior, 1998, p. 12). Assim, o autor defende:

Nesse sentido o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão de forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (Duarte Júnior, 1998, p. 93)

A jornada criativa de Antônio de Oliveira foi marcada por uma imersão autêntica em seu próprio ser. Em momentos de reclusão, ele se entregou por completo às suas obras, nas quais seus sentimentos e memórias ganharam vida através de suas criações artísticas. Com seus bonecos como companheiros silenciosos, Oliveira revisitou as vivências de um passado que ainda pulsava em seu presente. Essa conexão íntima com sua arte acabou por atrair uma legião de admiradores que, ao se depararem com suas peças, sentiram-se abraçados pelas mesmas ondas de saudade e emoção que inspiraram o artista. Em sua solidão produtiva, Oliveira não estava só, ele se encontrou cercado por aqueles que, através de sua arte, compartilharam um sentimento universal de nostalgia e afeto.

Oliveira (1983) reconheceu o estímulo recebido de várias figuras influentes em sua carreira artística, destacando especialmente o apoio de Amélia Zaluar. Ela foi fundamental ao organizar exposições em locais variados, como escolas e praças, o que lhe proporcionou um cachê essencial para a manutenção de seu trabalho. Apesar da necessidade de recursos para sobreviver, o artista resistia à ideia de vender suas obras. Para ele, a venda era comparável a perder um filho, uma perda irreparável que ele não estava disposto a enfrentar.

Ele expressou seu dilema com palavras carregadas de emoção e incerteza: “Quero e não sei como proceder para ver o destino das mesmas. Penso: tombar ao Patrimônio evê-la de quando em vez engavetadas ou encaixotadas? Deixar para a família? Não sei até qual geração viverá com amor e carinho. Levá-las para mim? Não poderei” (Oliveira, 1983, p. 37). Essa reflexão íntima revela a angústia do artista diante do futuro incerto de suas criações e o seu desejo de compartilhar sua arte sem se desfazer dela, um conflito entre a necessidade de preservação e a realidade da sobrevivência.

Mal sabia Oliveira que a solução para seu dilema surgiria na figura de Jacques, alguém que ele descreveria como “um dos melhores amontadore de exposições do Brasil e maior colecionador de peças de artista popular, principalmente brasileiras” (Oliveira, 1983, p.37).

Oliveira externou a sua por ter encontrado em Jacques, segundo ele, “um pai adotivo de meus bonecos” (Oliveira, 1983, p. 37). Essa expressão de confiança e apreço revela o conforto que Oliveira sentia ao saber que suas criações estavam sob os cuidados de alguém que não apenas valorizava a arte popular, mas que também demonstrava um carinho genuíno por cada peça, tratando-as com a reverência e a atenção que mereciam.

Antônio, apesar de não ter tido a oportunidade de presenciar a inauguração do museu que abrigaria suas obras, teve a satisfação de saber que suas criações seriam devidamente reconhecidas e aclamadas. Ele não chegou a ver suas peças ganharem o destaque merecido no espaço que ele descreveu com entusiasmo e orgulho:

o maior museu de arte nacional já em fase de inauguração, em um local lindíssimo, uma verdadeira mansão, onde orgulhoso estou em ter vários estantes em salão principal, ou melhor, primeira sala, ou, como sempre, salão nobre, onde irão ficar centenas de peças ou milhares, dando aos meus bonecos, que para mim vivem e respiram, entre as colinas, o futuro museu que só ele, Jacques, irá dar o seu nome e só ele saberá mostrar aos futuros visitantes o que foi o Brasil, arte e folclore brasileiro. (Oliveira, 1983, p. 37)

O artista, com uma profunda sensação de alívio e gratidão, voltou-se em agradecimento ao divino, reconhecendo uma força maior por guiar seu caminho. Ele expressou: “Primeiro, agradeço a Deus por abrir, segundo ele, os olhos e o cérebro, mostrando como, para onde e a quem confiantemente eu poderia entregar o destino das referidas peças” (Oliveira, 1983, p.37). Essas palavras refletem a fé de Oliveira na providência divina, que lhe deu a clareza e a direção necessárias para confiar suas valiosas obras a um guardião digno de sua arte.

2.3 Temática das Obras de AO

Como demonstrado no sumário do livro sobre Oliveira, a obra do artista foi apresentada com uma divisão temática que engloba: brincadeiras e jogos, manifestações religiosas, festas e rituais, contos, lendas e mitos, tipos populares, cenas e costumes, atividades profissionais e outros temas.

AO era um artista atento e a grandeza de sua obra reflete seu olhar perante à vida. Para Beuque (1994) “a maior expressão da arte popular brasileira não reside no objeto produzido, e sim na figura do artista, não apenas em sua capacidade criadora, mas em seu comportamento em relação à vida.” (Beuque, 1994, p. 32).

A seguir, trataremos da diversidade temática presente no trabalho de AO. É notável que, além dessa variedade e da qualidade com que sua obra retrata diversos aspectos de sua experiência e imaginação, ela ainda apresenta características inovadoras no contexto da arte popular brasileira. Um exemplo disso é a temática de brincadeiras e jogos, na qual ele destaca a figura da criança como protagonista, rompendo com a tendência anterior de representá-las em papéis secundários. Mais adiante, ao abordarmos o ciclo da vida por meio da Escada da Vida, perceberemos uma abordagem também singular, que não é comumente encontrada entre os artistas populares do Brasil. Mascelani (1999) destaca que Oliveira retratou figuras históricas brasileiras, mesclando o dia a dia com narrativas pessoais e acontecimentos de sua própria infância além de experiências de vida.

Figura 10: Seu Antônio criando



Fonte: Acervo pessoal de Cláudia Márcia Ferreira

Brincadeiras e Jogos

Em *brincadeiras e jogos* o artista se debruçou em retratar as brincadeiras que fizeram parte de sua infância, como: corrida de arco; passa-passa; briga de travesseiros; dentada na maçã; cabra cega; corrida de pneu, entre tantas outras (Figuras 11, 12 e 13).

Na arte popular, conforme mencionamos anteriormente, é raro ver crianças como personagens centrais. No entanto, Antônio de Oliveira destaca-se por lhes conferir um papel central. Mascelani (2009) enfatiza que enquanto normalmente as crianças são vistas como figuras secundárias em representações de cenas familiares, Oliveira as coloca em primeiro plano, capturando suas brincadeiras e interações. A atenção meticolosa aos detalhes, juntamente com a diversidade e a quantidade de suas obras, contribui para a criação de uma narrativa visual na qual a infância é celebrada como uma fase essencialmente lúdica.

Figura 11: Obra de Antônio de Oliveira. Dentada na maçã



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Figura 12: Obra de Antônio de Oliveira. Corrida da bandeira



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Figura 13: Obra de Antônio de Oliveira. Corrida de pneu



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Algumas das brincadeiras são descritas pelo artista no livro O Mundo Encantado de AO. Na “corrida de pneu”, o artista explica que, nessa brincadeira, o pneu é o elemento central e são as mãos do condutor que imprimem a velocidade ou a frenagem. Já na “dentada da maçã”, o desafio consiste em dar uma dentada na maçã que está pendurada por um fio e por aí vai, são muitas explicações para as diversas brincadeiras. A diversidade de esculturas dentro dessa temática é proporcional à imaginação do artista. Além de retratar as brincadeiras da infância, ele também retratou aquelas que inventou durante as aulas de Dona Filomena, nas quais insistia em criar em vez de prestar atenção no conteúdo. Sua mente criativa sempre falava mais alto.

Manifestações Religiosas

A religião é um tema muito recorrente na produção artística nacional. Beuque (1994) já mencionava que essa temática religiosa é uma inspiração constante de forma direta ou indireta no campo da criação artística popular nacional.

A cidade de Belmiro Braga, assim como as cidades mineiras em geral, teve uma presença marcante e determinante da igreja católica ao longo do século XX. Sua influência era generalizada, afetando a cultura, a educação e a política da época.

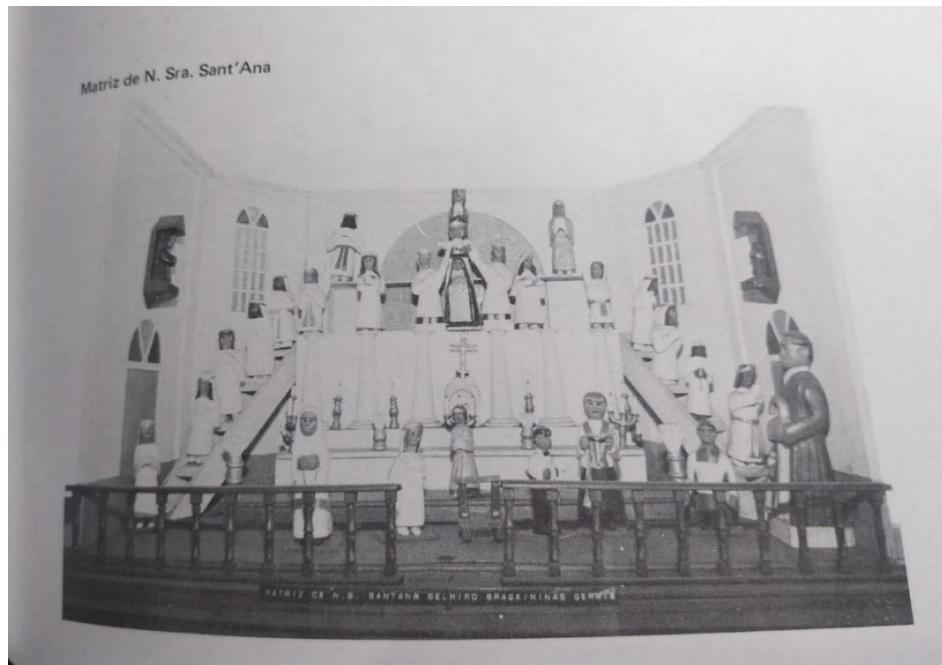
De acordo com Azzi (1978) a Reforma Católica foi fomentada e sustentada durante o longo período em que Pio IX esteve à frente da Igreja, de 1846 a 1878. Já a Restauração Católica teve um impulso significativo com o início do pontificado de Pio XI em 1922. Ainda de acordo com Azzi (1978) O movimento de Reforma Católica focava primordialmente nos aspectos internos da Igreja, ao passo que a Restauração Católica, mantendo atenção a esses elementos, buscava igualmente reforçar a influência da Igreja na esfera social.

Em Belmiro Braga não era diferente, a importância da igreja era determinante na esfera social da comunidade. A Matriz de Santana foi construída em 1878, e a igreja, de acordo com Oliveira (1983) “foi construída com profundos alicerces, com grandes pedras, paredes de tijolos de boa qualidade, e, apesar de seu próximo centenário, ainda se encontra em perfeito estado de conservação” (Oliveira, 1983, p. 49). Antônio descreve a igreja com minúcia nos detalhes, valendo-se da propriedade de ter sido sacristão e de sua mãe, zeladora. Por esse motivo, sentiu-se muito indignado ao perceber que, ao longo do tempo, as peças por ele descritas como componentes de adorno e utilidade da igreja desapareceram.

Em sua escultura da Matriz, o artista fez questão de apresentar os detalhes de acordo com o que ela era e não com o que ela se tornou. A importância da matriz era enorme na vida de AO e, para se ter noção, ele menciona os acontecimentos familiares ocorridos nela: “Nessa matriz se casaram meus pais; dos onze filhos ali batizados e crismados, também se casaram três homens e três mulheres, inclusive eu que, que também batizei e crismei nove filhos, e uma casou” (Oliveira, 1983, p. 53).

Na imagem a seguir (Figura 14) temos a obra que retrata a parte interior da Matriz de Santana.

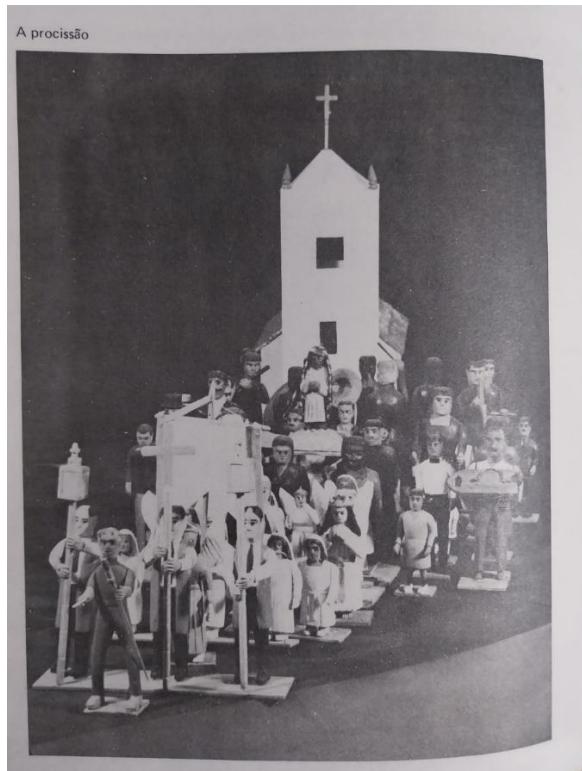
Figura 14: Obra de Antônio de Oliveira. Matriz de Nossa Sra. de Santana



Fonte: Oliveira, 1983, p. 51

A Procissão também é um acontecimento que AO retratava em suas obras, sobre a procissão ele descrevia da seguinte maneira: “depois de percorrer toda a extensão das ruas do arraial, os devotos, com velas acesas, dando aquele colorido, tendo a impressão de dois colares de pedras brilhantes” (Oliveira, 1983, p. 53). O autor também descreve que, na procissão, os homens caminhavam de um lado e as mulheres do outro, enquanto o responsável por soltar fogos a cada minuto caminhava à frente, puxando a fila (Figura 15). Esse fogueteiro soltava os fogos de artifício conhecidos como “foguetes de arruda”. No final da fila, vinham as crianças vestidas de anjinhos e de virgens.

Figura 15: Obra de Antônio de Oliveira. A procissão



Fonte: Oliveira, 1983, p. 52

De acordo com Mascelani (2009), a obra de AO mistura elementos de diferentes tradições espirituais, mostrando um equilíbrio entre santos católicos e entidades das religiões afro-brasileiras, o que aponta para uma fronteira ética e religiosa bastante flexível. “De um lado, temos Nossa Senhora de Aparecida, anjos, São Sebastião e Ave Maria, além de enterros, procissões e missas. De outro, destacam-se Iemanjás, Pomba gira, Exu-tridente, festas de santo, despacho e outros...” (Mascelani, 2009, p. 56).

Figura 16: Esculturas de Antônio de Oliveira. Imagens católicas de Antônio de Oliveira



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Figura 17: Esculturas de Antônio de Oliveira. Entidades das religiões afro-brasileiras



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Festas e Rituais

As tradições brasileiras se constituem através de uma mescla de influências que vão desde a diversidade étnica, culminando em diferentes e diversas heranças culturais, que, consequentemente, geram tradições diversificadas. Essas tradições abrangem elementos visuais, musicais e de dança, que são evidentes nas formas de arte popular.

Essa temática sobre Festas e rituais está dividida no livro sobre AO em três partes: Judas, Folia de Reis e festas gaúchas.

De acordo com Cascudo (1988), “Judas são bonecos de palha ou de pano, rasgados e queimados no sábado de Aleluia. Tradição popularíssima na Península Ibérica, radicou-se em toda a América Latina desde os primeiros séculos da colonização europeia” (Cascudo, 1988, p. 417).

Ao explicar a confecção de Judas na sexta-feira da paixão, Oliveira (1983) não poupa detalhes desse acontecimento que envolvia um grande número de pessoas. O artista destaca que de antemão era combinado com uma grande turma de colegas, de preferência jovens e corajosos, e durante a madrugada todos deveriam sair para coletar o que visse pela frente em terrenos de casa e fazendas e depois de percorrerem tudo vasculhando objetos, frutas e até animais. Dois homens eram selecionados posteriormente para iniciar a construção do Judas que deveria ser de tamanho natural e seu recheio lotado de bombas, acomodadas de forma que quando a última explodisse todos deveriam se dirigir ao local onde os objetos, frutas e afins estavam acomodados para que pudessem se apoderar. Ao final

da missa, AO relatava que todos iam apressados ao encontro de judas que, pendurado em uma árvore, aguardava o instante de sua morte.

No coreto, em cima de uma mesa, estava um senhor, com uma grande lista na mão, para fazer em versos a morte do judas e também, em versos, o seu testamento, dando a cada um a parte de seu inventário. Mas era tão bem feito, tantos os versos, como também as suas distribuições, que constituíam em dar a cada justamente o que deles nós havíamos roubado, para isto tínhamos que anotar os objetos e seus respectivos donos. Depois da leitura, então, se fazia o fogo. Embebido de querosene e cheio de bombas, nada restava. (Oliveira, 1983, p. 56)

Segundo Oliveira (1983), após a explosão da última bomba acabando de vez com Judas, era sinalizado o momento para as crianças se dirigirem às plantações de cana e às variadas frutas disponíveis, instante esse marcado por grande euforia e atividade frenética, resultando em algumas quedas e consequente sujeira com a terra. Em seguida, ocorriam as pequenas disputas por frutas, caracterizadas por brincadeiras de “toma lá, dá cá” e, ocasionalmente, o uso de sobras de cebola ou galhos para a brincadeira conhecida como “aleluia”, onde trocavam brincadeiras e pequenos confrontos, que muitas vezes terminavam em escaramuças entre os garotos, consideradas parte do evento. Quaisquer pertences dos participantes que fossem perdidos durante a comemoração precisavam ser recolhidos pelos próprios donos, já que esses objetos eram listados no “testamento dos Judas”, parte integrante da tradição da festividade.

A Folia de Reis (Figura 18) é também apontada como uma festividade de grande relevância e não poderia ficar de fora da representatividade do artista. O dia 6 de janeiro, no Brasil, é comumente associado ao desmonte dos adornos natalinos. No entanto, em muitas áreas do país, essa data, conhecida como Dia de Reis, é igualmente sinônimo de celebrações tradicionais. Tais festas são enriquecidas com procissões, canções e gastronomia típica. De acordo com Moncau (2022), a folia veio para a América Latina através dos colonizadores portugueses e espanhóis, “a festa católica – que celebra o dia em que os três reis magos visitaram e presentearam o recém-nascido Jesus Cristo - foi incorporada no Brasil” (Moncau, 2022, s/p.), tomando por aqui suas próprias formas.

As lembranças de AO acerca da Folia em sua cidade natal são recheadas de detalhes, detalhes esses que compuseram seu arcabouço criativo e aos quais recorreu inúmeras vezes para conferir às suas obras a minúcia dos detalhes.

Figura 18: Esculturas de Antônio de Oliveira. Folia de Reis



Fonte: Site Museu Casa do Pontal

Por fim, na subdivisão de festas e rituais, temos as Festas gaúchas, obra composta por 21 figuras de madeira, o artista disse que transportou dos postais para a madeira. Na obra abaixo (Figura 19) é possível ver pessoas com o traje típico do sul em volta de uma fogueira com vários espetos de churrasco.

Figura 19: Obra de Antônio de Oliveira. Festa gaúcha



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

O artista também retratou o hábito do chimarrão, as festas com mastros enfeitados com fitas coloridas, bem como os instrumentos musicais necessários para que o xote fosse tocado.

Figura 20: Obra de Antônio de Oliveira.
Festa Gaúcha (pau de fitas)



Fonte: Oliveira, 1983, p. 60

Por meio dessa variação temática, podemos perceber que o artista não retratava apenas sua cultura e vivência, mas também estava atento a tudo ao seu redor, e que a representação de outras culturas, seja através de relatos ou mesmo de uma imagem em um cartão-postal, poderia inspirar seu processo criativo: “as festas tradicionais do Rio Grande do Sul, para mim contadas ou transportadas dos postais para a madeira, são uma fonte de inspiração” (Oliveira, 1983, p.58).

Contos, Lendas e Mitos

Mula Sem Cabeça, Bicho-Papão, a Cegonha, a Morte, o Gigante, Saci-Pererê, “Demonho”, Lobisomem, Negrinho do Pastoreio, Feiticeira e Orangotango foram os seres escolhidos para ilustrar a seção do livro dedicada aos contos, lendas e mitos. Todos são descritos detalhadamente por Oliveira (1983) para enriquecer a imaginação do leitor. O aspecto mais fascinante de ter um artista comentando sobre sua própria obra é o privilégio de “ler” a escultura em si e de receber explicações sobre ela sob a perspectiva dos contos, lendas e mitos que o inspiraram, transmitindo suas crenças de maneira a justificá-las.

Na temática do ciclo da vida, que culmina inevitavelmente na morte, temos o ineditismo do artista, pois, conforme já mencionamos, não havia sido registrado em artistas brasileiros anteriormente. Essa temática é intitulada de cosmogonia, que significa:

Conjunto de crenças e de conhecimentos de grupos específicos, relativos à criação do mundo que apresenta sob formas de narrativas e de mitos, as origens do cosmos e o processo de constituição da sociedade. Esse tipo de perspectiva, que identifica tanto nas atividades cotidianas e práticas quanto nas grandes elaborações teóricas e/ou ceremoniais a presença de um sistema de pensamento que remete para a organização do mundo legítima que se reconheça nas próprias obras da arte popular brasileira elementos que dão conta do sistema cosmogônico que orienta os grupos e as comunidades nas quais vivem seus autores. (Museu Casa do Pontal, 2024)

Figura 21: Obra de Antônio de Oliveira. Ciclo da vida



Fonte: Site Museu Casa do Pontal

Tipos Populares

Em tipos populares temos as figuras marcantes que chamaram a atenção de Antônio por alguma peculiaridade. Nesse tópico há uma grande listagem de tipos destacados por ele como relevantes figuras que mereceram a sua atenção: correio ou estafeta inicia essa temática. No livro Oliveira (1983), é relatado que o que hoje conhecemos como carteiro era antigamente chamado de correio ou estafeta (Figura 22), indivíduo encarregado de entregar jornais, cartas e documentos similares. Antônio enfatiza que a integridade era um requisito essencial para aqueles que desempenhavam essa função, pois a confiança da população nesses profissionais era fundamental, dada a grande responsabilidade que o trabalho exigia.

Figura 22: Obra de Antônio de Oliveira. Correio ou estafeta



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Outros tipos e suas respectivas histórias são descritas por AO como Rebeca do Querino, Zé Lombriga, Victor, o Doido, Nega Tiana, Zé Perereca, o Comedor de Tanajura, entre outros.

Cenas e Costumes

Dentro dessa temática abrangente, AO dedicava-se a esculpir diversas narrativas, abrangendo desde casamentos no ambiente rural e bondinhos movidos por tração animal até fazendas e, finalmente, a chegada do circo, que de acordo com AO era anunciada dessa maneira:

Antigamente os anúncios de faziam assim, para avisar que haveria o circo. Ensaíadas as respostas do que o palhaço iria perguntar. Assim começava:- Hoje tem espetáculo? “O Coro: - Tem sim senhô.” – “Hoje tem arrelia?” A mesma resposta, e outras tantas, e sempre o final:- “E o palhaço quem é?” – “É ladrão de muié!”. (Oliveira, 1983, p. 92)

Oliveira (1983) segue descrevendo a chegada do circo na cidade. À noite, era costume que as pessoas fossem ao circo, comprando ingressos para assistir aos espetáculos. Contudo, os meninos que acompanhavam o desfile do circo pelas ruas eram agraciados com a entrada gratuita, desde que mostrassem uma marca de tinta na testa, aplicada pelo próprio circo. Essa concessão de ingressos sem custo visava principalmente os meninos de famílias menos abastadas, deixando de fora aqueles que podiam arcar com pelo menos o valor da meia entrada. O circo lidava com restrições severas, tanto em termos de estrutura quanto financeiros. Era comum o dono do circo mudar de localidade deixando para trás dívidas, dependendo da receita dos ingressos para suportar vários gastos, incluindo o

transporte feito por carros de boi. Frequentemente, o que o circo realmente possuía era o tecido usado como cobertura e delimitação do espaço e algumas peças de vestuário para as apresentações, muitas das quais estavam bastante desgastadas, refletindo as adversidades enfrentadas por esses circos. Iam embora abandonando os paus, as bancadas e os mastros, que, na verdade, não lhes pertenciam, mas sim aos fazendeiros locais que os emprestavam generosamente.

Figura 23: Obra de Oliveira na exposição. O Circo chegou



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Atividades Profissionais

Podemos observar nessa temática uma mudança considerável no que diz respeito às atividades profissionais. Como destaca Mascelani (2009), entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1970, a expansão do estilo de vida urbano por todo o Brasil originou diversas novas configurações sociais e, consequentemente, uma maior especialização das profissões. Esse fator foi determinante para que os artistas começassem a representar as novas profissões emergentes a partir desse processo de urbanização.

Nesse contexto de transformações, é possível notar uma profusão de tendências: por um lado, havia uma valorização nostálgica do passado rural e, por outro, uma curiosidade pelas inovações trazidas pela industrialização e pela vida urbana. Essa dualidade se refletiu na arte, com a

representação de cenas urbanas que destacavam profissões como as de funcionários públicos, vendedores de jornais, sorveteiros, comerciantes ambulantes entre outros. Ainda de acordo com Mascelani (2009) à medida que a indústria se consolidava e o trabalho se segmentava em áreas mais específicas, juntamente com o acentuado êxodo rural em direção aos centros urbanos, observou-se uma proliferação de profissionais autônomos. Tais figuras passaram a ser frequentemente retratadas na arte popular.

A proliferação de profissionais autônomos pode ser vista como uma resposta adaptativa à nova economia urbana. Trabalhadores que talvez não encontrassem espaço nas estruturas industriais rígidas ou que buscavam maior independência e flexibilidade, viram na autonomia uma forma de sustento e de expressão profissional. Essa tendência não passou despercebida pelos artistas populares, que capturaram essas mudanças em suas obras, refletindo a diversidade e a dinâmica das novas profissões.

A arte popular, portanto, serve como um registro visual importante dessas transformações, oferecendo uma perspectiva única sobre a história social e econômica da época. As representações artísticas desses profissionais autônomos não apenas documentam a existência de tais ocupações, mas também revelam aspectos do cotidiano, das lutas e das aspirações das pessoas comuns que vivenciaram esse período de mudanças. Além disso, essas obras podem fornecer *insights* sobre como a sociedade via esses trabalhadores autônomos e o papel que desempenhavam na economia emergente.

Para Beuque (1994) as representações das atividades profissionais, que muitas vezes carregam um senso de humor e uma forte carga expressiva, são um elemento comum na documentação do cotidiano, seja em contextos formais ou informais. O artista, dependendo do ambiente que observa, pode alternar entre a captura de cenas rurais e a representação de atividades urbanas, industriais ou de profissões liberais, como as exercidas por médicos e dentistas. No caso de AO, observamos essas nuances com clareza, uma vez que ele é um artista que transitou por diversos cenários. Oliveira experimentou a vida rural em sua totalidade, assim como vivenciou plenamente o cotidiano urbano.

Figura 24: Obra de Antônio de Oliveira. Profissão/ dentista



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Figura 25: Obra de Antônio de Oliveira. Profissionais da saúde



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024.

O trabalhador informal, os famosos ambulantes, também têm seu espaço garantido nas representações populares:

A iconografia do período colonial brasileiro já revelava a presença de vendedores ambulantes, que ofereciam suas mercadorias de casa em casa. Em todos os períodos da história brasileira, as vendas nas ruas nunca perderam seu espaço, ainda que, surpreendentemente, esse espaço jamais tenha sido admitido como permanente. Muitos representados na arte popular, o trabalhador informal não tem vínculos com a lei trabalhista – não paga impostos, nem sempre possui o registro ou autorização para exercer suas atividades. Atuando fora do âmbito do controle do Estado, o ambulante não recebe os benefícios devidos aos trabalhadores legalizados. (Mascelani, 2009, p. 59)

Figura 26: Obra de Antônio de Oliveira. Fotógrafo



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Além dos temas mencionados anteriormente, a última categoria temática, abordada no livro possivelmente devido à sua diversidade, foi incluída em “outros temas”, conforme veremos a seguir:

Outros Temas

Nessa categoria foram incluídas obras que possivelmente foram mais difíceis de classificar, que vão desde um instrumento, como o gramofone, a seriema, um animal, até mesmo expressões como estou com a macaca.

2.4 Memória Individual / Memória Coletiva

Antônio é natural de uma região rural, onde suas referências de cultura são predominantemente as da cultura caipira, há em sua obra as representações da vida no campo, além de uma diversidade temática relacionada à memória. A relação do artista com o contexto social que estava inserido, leva em consideração seu momento histórico, sua memória herdada e seu imaginário. Soares (1983) menciona que é possível observar no trabalho de Antônio que as suas obras refletem “o processo do progresso de uma cultura pré-industrial que se vai celeremente permeando, no Brasil, de um *ethos* urbano” (Soares, 1983, p. 12).

Antônio retrata em sua obra vivências, saberes, valores, ou seja, memórias individuais ou herdadas que foram sendo materializadas pelo artista em suas esculturas de madeira, expressando nelas valores de uma memória coletiva. Vale ressaltar que a reconstrução do passado está intimamente ligada à memória e à constituição da identidade. Memória e identidade estão interligadas, uma não existe sem a outra. Uma identidade é forjada pelo conjunto diacrônico que se forma na memória.

Quando eu me faço presente nos meus trabalhos, onde me encontro só, longe dos meus queridos, me transporto inteirinho junto aos inúmeros bonecos meus: e lá vivo novamente a vida vivida de tempos de outrora; quando dou fé de mim, já ao meu lado dezenas, centenas ou milhares de pessoas me cercam, incentivando mais ainda, principalmente as que tenham também o mesmo grau de saudades e sentimentos. E, assim, mais um dia se vai nos momentos artísticos. (Oliveira, 1983, p. 36)

Na produção da obra de AO é possível acompanhar o progresso do país. Soares (1983) menciona que o artista estaria contribuindo para “configurar um momento de coexistência e de encontro entre culturas pré-industriais e a industrial” (Soares, 1983, p. 15). A variedade de temáticas é enorme; brincadeiras e jogos, manifestações religiosas, festas e rituais, contos, lendas e mitos, tipos populares, cenas e costumes, atividades profissionais além de outros temas. Segundo Guimaraens (1983), AO se referia à sua coleção de obras esculpidas em madeira como seu “mundo encantado”, uma locução típica da região que transmite a ideia de “uma maravilha, um encanto, tem de tudo para todos” (Oliveira, 1983, p.17).

Ao explorar a memória individual, torna-se essencial definir a memória coletiva e seu escopo. Uma recordação, seja ela uma experiência direta ou transmitida a alguém, está relacionada a uma comunidade ou grupo específico. Com o tempo, essa recordação pode se transformar em um bem cultural compartilhado por essa comunidade.

Até o início do século XX, prevalecia a crença de que a memória funcionava exclusivamente como uma capacidade individual, regulada por mecanismos biológicos, e que somente o indivíduo tinha a habilidade de resgatar suas próprias experiências anteriores. A pesquisa de Maurice Halbwachs (1990) ressaltou a importância do contexto social na configuração da memória, demonstrando que há uma interação significativa e complexa entre os fatores pessoais e os elementos coletivos no processo de formação das memórias. Para Halbwachs (1990):

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo conhecida e reconstruída. (Halbwachs, 1990, p. 34)

A memória é o mecanismo pelo qual o indivíduo revive e recompõe suas recordações relacionadas às experiências e vivências de tempos passados. De acordo com Le Goff (2019), a memória é entendida como um repositório de informações psíquicas que servem para atualizar e preservar impressões ou dados do passado. Além disso, a memória é o fenômeno que vitaliza o passado dentro da consciência abstrata dos eventos vivenciados, podendo ocorrer tanto em uma dimensão coletiva quanto individual.

Pollak (1992) ressalta que na constituição da memória temos aspectos materiais, vivenciados diretamente, e aspectos imateriais, que não foram diretamente vivenciados, esse fenômeno desenvolve-se a partir da atuação de pessoas, acontecimentos e lugares experenciados “por tabela” (Pollak, 1992, p. 3): a experiência da memória é uma experiência que contém diferentes realidades. Pollak (1992) analisa os elementos constitutivos da memória e constata que ela é capaz de propiciar vivências diversas e diferenciadas da realidade, onde os acontecimentos podem ter sido vivenciados e experienciados pelo sujeito, ou simplesmente herdados. As pessoas que compõem a memória podem ser pessoas conhecidas ou apenas personalidades históricas que não necessariamente precisamos conhecer, mas que chegam a nós a partir de uma memória herdada e o mesmo acontece com relação aos lugares, que podemos conhecer como podemos imaginar por meio de imagens, relatos, filmes etc.

A memória é vida, sempre carregada de grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinhas revitalizações. (Nora, 1993, p. 13)

É possível observar na obra de AO as vivências “por tabela”, já que alguns elementos de sua obra pertencem a um passado mais distante, incorporado pelo autor nas contações de histórias. Sua avó paterna, uma escrava alforriada contava diversas histórias ao pé do fogão a lenha (Figura 27): “Antônio se reportava ainda a outros mitos locais e às cenas de escravidão, narradas por sua ama negra, reproduzidos no trabalho intitulado, *histórias que a mãe preta contava*” (Guimarens, 1983, p. 17).

Figura 27: Obra de Antônio de Oliveira. Histórias que ama preta contava



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Daí Pollak afirmar que “A memória é socialmente construída” (Pollak, 1992, p. 3), manifestando-se em:

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. Aqui estou me referindo ao exemplo de certos europeus com origens rias colôniais. A memória da África, seja dos Camarões ou do Congo, pode fazer parte herança da família com tanta força que se transforma praticamente em sentimento de pertencimento. (Pollak, 1992, p. 3)

Mascelani (2009) aborda em seu estudo, que a arte popular nos auxilia na reflexão do jogo das diferenças na cultura brasileira. A partir da análise das obras, somos convidados a refletir sobre como se deu o processo do artista, qual significado ele buscou ao retratar determinada obra e quais foram os caminhos percorridos para a expressão de sua intencionalidade. As obras estão vinculadas à realidade, elas também percorrem o campo da mitologia e do imaginário, propondo “enigmas transcendentais” (Mascelani, 2009, p. 40). De acordo com Hall (2006), a questão da identidade causa muita discussão pelo fato de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui chamado de sujeito moderno” (Hall, 2006, p. 7).

Além da temática rural, Antônio mesclava as técnicas artesanais da forma como esculpia seus bonecos, aliadas à utilização de eletricidade e motor, propiciando que suas obras se moverem. Soares (1983) relata que, a partir desses meios, o artista contribuiu para “configurar um momento de

coexistência e de encontro com as culturas pré-industriais e a industrial” (Soares, 1983, p. 12). A memória, para Soares (1983), constitui-se como:

À memória coletiva, ágrafa, acrescenta-se, com a veracidade do mito, uma história visual. Coexistem lado a lado, sem qualquer separação espacial obedecendo a um ritmo simultâneo de movimentos acionados e diversificados pela engrenagem/bricolagem elétrica de sua invenção, os seguintes quadros: Primeira Missa no Brasil; Suplício de Tiradentes; Adão e Eva no Paraíso; Grito do Ipiranga; A abolição da escravatura, etc. Toda uma tecnologia cultural pré-industrial está ali representada, no âmbito da fazenda colonial: engenho de cana, arado, monjolo, forja, máquina de beneficiar café, moinho de fubá, ralador de mandioca, serra de lenha. Os transportes: carro de boi, carroça, trólei, tropa de burro, cavalo. Nesse universo, acham-se ainda narrados e recuperados ritos de passagem (nascimento, casamento, morte), rituais coletivos de folia de reis, congadas, procissões. (Soares, 1983, p. 13)

Belmiro Braga ano 2023

Em uma recente visita à cidade de Belmiro Braga, observa-se que a essência bucólica ainda permeia o pequeno município. A igreja local, um marco da comunidade, ergue-se ao lado da residência onde Antônio de Oliveira passou grande parte de sua vida. A fachada da casa, embora desgastada pelo tempo, ainda exibe vestígios do nome do antigo morador, com algumas letras desvanecidas pela ação dos anos (Figuras 28 e 29).

Figura 28: Casa do artista em Belmiro Braga-MG



Fonte: autoria própria. Casa do artista, 2023

A estrutura, agora em ruínas, encontrando-se em um estado delicado de conservação, marcada pelo tempo e pela negligência, ainda ostenta vestígios de sua antiga glória. As inscrições parciais com o nome do artista, onde só se revelam as letras “NIO DE OL” que se agarram às paredes desgastadas são testemunhas mudas de uma narrativa pessoal outrora proclamada com orgulho. Esses fragmentos de letras, resistentes ao avanço implacável da decadência, indicam que o local foi, em tempos passados, um espaço de exposição não apenas de sua obra, mas também da vida intrinsecamente ligada a ele.

A casa, agora em estado de ruína, serve como um símbolo físico, lugar de memória da transitoriedade humana e da inevitável erosão provocada pelo tempo. As paredes, ainda de pé, embora frágeis e vulneráveis, contam uma história de existência e identidade que se entrelaçou com o ambiente construído. A permanência desses escritos, apesar de sua condição fragmentada, reflete a persistência da memória e da história, mesmo diante da deterioração material.

Figura 29: fachada da casa do artista em Belmiro Braga



Fonte: autoria própria. Casa do artista em Belmiro Braga, 2023

A condição atual da casa, marcada pelo abandono e pela destruição, não apaga seu significado histórico. Pelo contrário, ela se torna um documento vivo, um estudo sobre a passagem do tempo e sobre como os espaços físicos podem servir como cápsulas que preservam ecos de vidas passadas. A reflexão sobre essa casa em ruínas e os vestígios de um nome pessoal convida a uma análise mais

profunda sobre a relação entre espaço, memória e identidade, e sobre como a arquitetura e os espaços habitados refletem e moldam a experiência humana ao longo do tempo.

Essa visita revelou uma memória tangível, que está se esvaindo, assim como a casa que testemunhou a vida de Oliveira. Registros fotográficos foram feitos para capturar a essência do lugar antes de seu possível desaparecimento, uma tentativa de preservar a história que as paredes da residência contam.

Figura 30: fachada. Casa do artista em Belmiro Braga



Fonte: autoria própria, 2023

Ornamento da Praça de Belmiro Braga. Natal, 2023

Durante a visita à cidade de Belmiro Braga no período natalino, nota-se que as ruas estão ornamentadas com um presépio de figuras manequins, uma escolha que reflete uma abordagem mais convencional das festividades. Curiosamente, a cidade é o berço de um artista de renome, cuja obra era marcada por uma criatividade e originalidade que transcendiam o comum.

Embora não se espere que cada aspecto da decoração natalina seja um tributo direto ao artista, há um contraste sutil entre a expressão artística enraizada na história da cidade e a representação atual, mais genérica, das celebrações. A escolha por uma decoração padronizada, sem alusões à singularidade do artista local, evoca uma reflexão sobre como as tradições são perpetuadas e como a memória cultural é preservada.

Figura 31: Presépio na praça de Belmiro Braga-MG



Fonte: autoria própria. Decoração de natal na praça de Belmiro Braga-MG, 2023

Figura 32: Maria, José e o menino Jesus na manjedoura



Fonte: autoria própria. Decoração de natal na praça de Belmiro Braga-MG, 2023

A ironia se manifesta no paralelo entre o passado vibrante, impregnado pela inovação artística, e o presente, que não ecoa com a mesma intensidade o espírito criativo que outrora definia a identidade cultural de Belmiro Braga. A observação não é uma crítica direta às escolhas decorativas da cidade, mas sim uma ponderação sobre a continuidade e a valorização das raízes culturais em meio às transformações do tempo.

A contemporaneidade coloca em risco as identidades, na medida em que existe uma tendência do mercado globalizado em unificar os interesses. Para Hall (2006), somos confrontados por uma gama de diferentes identidades. Hall (2006) chama de “supermercado cultural”, a difusão do consumismo que afeta as tradições específicas de um povo:

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 13)

Para fazer frente à unificação imposta pela tendência mundial é muito importante o desenvolvimento de políticas públicas que beneficiem a continuidade das tradições. “As consequências da globalização sobre as identidades culturais seriam a desintegração das identidades culturais por meio da homogeneização cultural e o declínio dessas identidades nacionais em novas identidades, agora híbridas” (Hall, 2006, p. 43).

Em adição, Mascelani (2009) indica que prestar atenção nas obras da produção popular “permite, portanto, apreender o ponto de vista e a prática dos grupos historicamente marginalizados, o que possibilita novas e revigorantes leituras da realidade atual do Brasil” (Mascelani, 2009, p. 12).

Ainda no município de Belmiro Braga, terra natal de Antônio de Oliveira, encontra-se uma notável obra de sua autoria. Esta obra, que retrata os trabalhadores na extração de caulim, destaca-se como um testemunho eloquente de sua dedicação em preservar a memória local.

Centro de Memória Belmiro Braga

Situada em um centro dedicado à memória, a obra de AO pode ser vista na foto a seguir (Figura 33).

Figura 33: Entrada do Centro de Memória localizado na Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG



Fonte: autoria própria. Belmiro Braga-MG, 2023

O local em questão fica dentro da Escola municipal Wolff Klabin, um estabelecimento educacional originalmente criado para atender aos filhos dos trabalhadores da indústria de caulim local. O financiamento inicial e contínuo da escola, mesmo durante os períodos de parceria operacional com a prefeitura, foi providenciado pelo proprietário da empresa de caulim, que também é o patrono da escola. Após anos de apoio, ele doou o edifício e o terreno à prefeitura.

Não está claro se a peça de Antônio, situada na escola, chegou ali por meio de doação ou foi especificamente solicitada, nem há registros de quanto tempo ela ocupa esse espaço. Observamos uma carência de informações aprofundadas sobre a criação de Antônio na área. Ao entrar no ambiente, notamos que a peça compartilha o espaço com diversos objetos armazenados do estabelecimento de ensino. A proteção da obra é feita por uma vitrine de madeira com vidro, conforme ilustrado na fotografia subsequente (Figura 34).

Figura 34: Expositor de vidro com a obra de Antônio de Oliveira. Interior do Centro de Memória localizado na Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG



Fonte: autoria própria. Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG, 2023

O reflexo do vidro não contribuiu para uma melhor qualidade das imagens, mas ainda assim podemos ter uma noção da riqueza dos detalhes contidos na obra.

Figura 35: Obra de Antônio de Oliveira. Parte da obra retratando os trabalhadores da Caulim: interior da vitrine com a obra de Antônio de Oliveira no Centro de Memória



Fonte: autoria própria. Fragmento do interior da vitrine com a obra de Antônio de Oliveira no Centro de Memória localizado na Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG, 2023

Ao visitar a exposição, notamos que alguns bonecos não estavam na posição esperada e havia uma certa quantidade de poeira acumulada além de indícios de cupim. Além disso, identificamos alguns itens adicionais, como uma lâmpada e um pedaço de isopor, que parecem não fazer parte da obra original.

Figura 36: Obra de Antônio de Oliveira. Fragmento da obra - 1



Fonte: autoria própria. Fragmento do interior da vitrine com a obra de Antônio de Oliveira no Centro de Memória localizado na Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG, 2023

Figura 37: Obra de Antônio de Oliveira. Fragmento da obra - 2



Fonte: autoria própria. Fragmento do interior da vitrine com a obra de Antônio de Oliveira no Centro de Memória localizado na Escola municipal Wolff Klabin Belmiro Braga-MG, 2023

Vale lembrar que a intenção no presente trabalho não é a de apontar falhas na preservação da obra de Antônio de Oliveira, embora esta deva ter seus cuidados especiais, principalmente por se tratar de escultura em madeira, um material orgânico e perecível que necessita obviamente ser bem preservado, mas também de salientar a necessidade de repensar estratégias para o futuro, reconhecendo a importância da manutenção e do cuidado com esses espaços de memória, bem como com as próprias obras. Este relato, elaborado a partir de observações objetivas, visa destacar a necessidade de repensar o uso e a gestão do espaço, com o intuito de preservar e valorizar o acervo, além de fomentar a educação e o acesso à cultura.

As contribuições de figuras marcantes como Antônio de Oliveira representam um tesouro cultural que exige atenção e conservação permanente, e por esse motivo se faz necessária a criação de estratégias ativas para garantir que o tesouro da memória comunitária seja preservado e respeitado, fomentando, dessa forma, um vínculo mais intenso entre o passado e o futuro da comunidade.

Seria extremamente benéfico implementar atividades que maximizem o potencial educativo e inspirador da obra, além de sua preservação. Iniciativas que engajem diversos segmentos da comunidade, incluindo jovens, estudantes e residentes locais, os quais são fundamentais para explorar o valor educacional e cultural da arte. Ao implementar estratégias que aumentem a visibilidade da obra e ao mesmo tempo desenvolver programas educativos que envolvam a comunidade, estaremos não só preservando a obra em sua forma física, mas também garantindo seu papel contínuo como uma fonte de inspiração e enriquecimento cultural. Essas ações têm o potencial de aprofundar as conexões intergeracionais, promovendo um diálogo enriquecedor entre o passado e o presente da comunidade e fomentando um apreço mais profundo pelo seu legado histórico e cultural.

A contribuição da obra de Antônio de Oliveira para a memória coletiva vai além da preservação de seu legado artístico; ela é um espelho que reflete a identidade e a história de sua cidade natal. A situação atual sugere uma lacuna na valorização e conservação da memória do artista e, por extensão, da própria cidade. Não se trata de atribuir culpa, mas sim de incitar uma reflexão coletiva sobre a importância de honrar e preservar o patrimônio cultural que Antônio de Oliveira tão ricamente ilustrou em suas obras, pois suas criações são janelas para um Brasil de outrora, e ao resgatar e valorizar essas memórias, enriquecemos nossa compreensão do presente.

É fundamental esclarecer que o propósito desta análise não é elaborar um plano de ação específico para o funcionamento do centro de memória local. O foco central é reconhecer que, sem dar o devido valor à herança histórico-cultural da obra de Antônio de Oliveira, a comunidade corre o risco de permitir que sua memória social se desvaneça. A intenção do presente texto não é ressaltar

as falhas, mas sim salientar a necessidade de repensar estratégias para o futuro, reconhecendo a importância da manutenção e do cuidado com esses espaços de memória, bem como com as próprias obras. Desse modo, este breve relato, elaborado a partir de observações objetivas, visa destacar a necessidade de repensar o uso e a gestão do espaço, com o intuito de preservar e valorizar o acervo, além de fomentar a educação e o acesso à cultura.

CAPÍTULO 3

PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE O MUSEU DO PONTAL

3.1 Breve histórico do Patrimônio Cultural Brasileiro

O Museu do Pontal (MP) é considerado um importantíssimo patrimônio cultural do nosso país. Ele foi tombado em 1991, e no ano de 1996, recebeu o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por ser a “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis” (Mascelani, 2009, p. 120). Na sequência, será apresentado um breve panorama histórico do patrimônio cultural brasileiro, o qual revela como, ao longo do tempo, emergiu uma consciência significativa entre os cidadãos acerca da importância de sua atuação na preservação da cultura nacional

Hoje é significativo o número de brasileiros que, individualmente ou organizados em entidades civis, têm consciência de que, somente com a sua participação e consequente comprometimento com as determinações constitucionais, será possível transformar o Brasil em um país mais justo social, política e economicamente. (Arnaut, 2008, p. 41)

Quando fazemos uma retrospectiva sobre o início da questão da preservação de bens culturais no Brasil, encontramos registros muito recentes, ainda mais se compararmos a países da Europa. Por aqui, a valorização mais expressiva se deu nas primeiras décadas do séc. XX, mas temos um registro mais antigo datado de 1742, que mostra os intentos pela preservação da memória:

É ainda do tempo do Brasil Colônia o primeiro registro conhecido em favor da preservação da memória. Seu autor, o conde de Galveias, vice-rei do Brasil, em carta de 1742 ao governador de Pernambuco, manifestava-se contrário à transformação em quartéis do Palácio de Duas Torres, antiga obra de Maurício de Nassau naquela capital. (Arnaut, 2008, p. 37)

É marcante e urgente a preservação da memória a partir da construção de instrumentos jurídicos que ofereçam tais garantias. Contudo, apenas após dois séculos, já com nossa República constituída, que o poder público passa a se ocupar da preservação dos objetivos e lugares importantes para a memória de nosso país. Esse dispositivo foi incluído na Constituição Federal de 1934, conforme aponta Arnaut (2008):

A preocupação em defesa da memória do país, seu legado histórico e artístico, vai tomar corpo nas primeiras duas décadas do século XX. Tentativas apoiadas pelos principais nomes do Modernismo, que, paradoxalmente, se voltaram para a conservação no nosso passado.

Houve na época grandes depredações, destruições totais de monumentos civis e religiosos de pedra e cal – igrejas inteiras desapareceram – bem como fuga criminosa de obras de arte de valor inestimável. (Arnaut, 2008, p. 31)

Conforme constatamos acima, embora no Séc. XIX tenha ocorrido algumas comedidas tentativas oficiais, no que tange à preservação do patrimônio nacional, Arnaut (2008) destaca que durante o Império não houve nenhuma efetivação a esse respeito. Em 1934 ocorreu uma importante manifestação que foi inclusive registrada no texto constitucional, demonstrando uma preocupação individual pela conservação, além da indicação do desejo de que houvesse o predomínio do interesse da coletividade sobre o interesse individual. Ainda, de acordo com Arnaut (2008), essa preocupação se justifica pelo fato de que em qualquer país o preço pelo apagamento da memória é altíssimo e que independente da ideologia ou credo, todos são unâimes quando o assunto é a preservação do patrimônio cultural.

Desde a promulgação do Decreto-lei nº 25 de 1937, que ainda está em vigor, iniciou-se um debate sobre os critérios para escolher os componentes da identidade nacional, além de questões relativas à concepção, à representatividade e ao valor que conferem a um bem o *status* de patrimônio popular. Essas definições de patrimônio artístico e nacional são assim estabelecidas no referido Decreto-Lei:

Do patrimônio histórico e artístico nacional

Art. 1º Constitui o existente 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.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico ou artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (Brasil, 1937)

Para Santos e Faulhaber (2019), o processo de institucionalização do patrimônio no Brasil foi um grande auxílio que Mário de Andrade prestou, pois foi por meio dele que foi possível a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no ano de 1936.

Incluídos entre aqueles bens que deveriam ser avaliados e eventualmente protegidos, os “monumentos da arte popular” recebem ao longo da literatura de Mário de Andrade, e do próprio texto do Anteprojeto, denominações outras como folclore, etnografia ou arte popular. Por razões de ordem legislativa e administrativa, os “monumentos da arte popular” do Anteprojeto não foram incluídos no texto do Decreto-Lei n. 25, de 1937. (Santos; Faulhaber, 2019, p. 16)

Foi graças à iniciativa dos modernistas, que trabalharam na criação e colaboração com o SPHAN, que se deu o reconhecimento inicial das tradições construtivas populares no Brasil. Segundo Mariani (1999), essa atitude representou o primeiro olhar significativo sobre o popular. “De costas para uma arquitetura colonizada, dominante no século XIX, que desacreditava em uma forma brasileira de boa arquitetura, eles detêm-se, com atenção, na contribuição artística dos povos formadores da nação” (Mariani, 1999, p. 160).

Para Mariani (1999) o início da formação do patrimônio brasileiro se deu em um período marcado pelo orgulho nacional, com o objetivo de refletir e promover as características de uma civilização única. Para a autora, a construção de uma identidade nacional, moldada pela intervenção política do Estado, baseou-se nas concepções modernistas acerca do desenvolvimento civilizatório do Brasil, um tema que, até então, dividia opiniões entre idealização e ceticismo entre os pensadores do país, já que segundo Mariani (1999): “A memória coletiva da nação definiu-se estreitamente vinculada à recuperação de uma história, de uma produção cultural acumulada e de uma estética brasileiras, como traços distintos da alteridade e universalidade que se queria afirmar” (Mariani, 1999, p. 158).

O projeto modernista, ao mesmo tempo em que valorizava a cultura popular e as tradições brasileiras, revelando aspectos até então pouco explorados da identidade nacional, também se mantinha atento às transformações trazidas pela modernidade, como a industrialização, a urbanização e o cosmopolitismo, que influenciavam profundamente o movimento.

Paulatinamente, a população brasileira foi despertando a consciência e entendendo a importância de se conhecer e de proteger o patrimônio. Isso foi fundamental para reafirmar “o princípio de preservação das quatro cartas constitucionais subsequentes à de 1943, embora a leitura de cada uma delas deixe perceber a ampliação do seu conteúdo” (Arnaut, 2008, p. 43). A princípio, a preservação tinha sua aplicabilidade voltada para objetos que interessavam às classes dominantes. Mas, ao longo das décadas houve uma evolução, já que passamos por diversos processos de transformação, permitindo que fossem considerados, desde “os palácios mais requintados até o conjunto de bens e práticas cotidianamente mantidos pela população brasileira, como no tombamento do presépio do Piripau, em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1984, e do Terreiro Axé Opô Afonjá, em Salvador, Bahia, em 2020” (Arnaut, 2008, p. 37).

Costa e Silva (2008) aborda a fase conhecida como heroica do patrimônio como algo importantíssimo para a revalorização dos elementos da nossa realidade cultural. Essa fase contou com o apoio político de Getúlio Vargas e Mário de Andrade, que na época dirigia o Departamento de

Cultura de São Paulo, e se dedicou juntamente com outros intelectuais a essa empreitada. A parceria resultou na fundação do SPHAN como uma instituição oficial dedicada à preservação do Patrimônio Artístico e Nacional, possibilitando a promulgação de sua legislação fundamental – o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Este decreto, baseado no anteprojeto elaborado por Mário de Andrade a pedido de Rodrigo M. F. de Andrade, estabeleceu a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

O SPHAN iniciou suas atividades em 1936 e, no ano seguinte, se legitimou efetivamente: “nesta fase do Estado Novo, o país passava por um momento dito ‘Fase heroica’ onde enfatizava uma dedicação pela causa cultural” (IPHAN, 2023, s/p.). Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes, entre outras importantes personalidades, colaboraram de forma positiva para essa consagração.

Mariani (1999) destaca que a proteção conferida pelo Decreto-lei não se limitou a bens associados a eventos marcantes da história do Brasil ou de excepcional valor artístico; ela foi ampliada para incluir também elementos de valor etnográfico e popular. Essa abordagem inclusiva, reconheceu a importância do folclore, bem como de objetos, monumentos e paisagens. Estes últimos foram particularmente valorizados como expressões da indústria popular, evidenciando a profunda conexão entre a cultura popular e o ambiente.

Com base no Decreto-lei nº 25 de 1937, ficou instituído que o Brasil garantirá a proteção de seu patrimônio por meio do instrumento do tombamento. Sobre o termo tombamento, Arnaut (2008) esclarece que ao contrário do que a palavra sugere, o sentido da palavra nada tem a ver com algo que foi derrubado. Ao contrário disso, o bem, a partir de então, terá a garantia de sua preservação. A origem do termo vem de Portugal pois era comum que os documentos oficiais fossem para um local seguro para serem guardados e esse local ficava localizado na Torre do Tombo, por isso a utilização do termo. A partir da consolidação do referido decreto, um bem considerado tombado, perante essa legislação, é protegido em esfera federal.

Após o DPHAN, tivemos outras transições que ocorreram ao longo do tempo. De acordo com Gonçalves (2009, p. 4), “nos seus primeiros tempos, o SPHAN (depois DPHAN, IPHAN, IBPC e novamente IPHAN) nitidamente abraçou um patrimônio monumental, calcado na excepcionalidade e na projeção nacional do que seria ‘memorável’”.

De acordo com Mariani (1999) desde a década de 1970, observa-se uma transformação notável na percepção e valorização do patrimônio cultural no Brasil. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional passou a reconhecer e incluir, de maneira progressiva, manifestações populares, culturais e artísticas no rol de bens significativos para a identidade nacional.

A década de 1980 foi marcada por diversas mudanças ideológicas a respeito do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, e para Silva (2008), essas mudanças foram decorrentes do desdobramento do conceito de bem cultural. Para a definição de Patrimônio cultural, vamos recorrer ao artigo 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, que assim o descreve:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro 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, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. (Vide Lei nº 12.527, de 2011)

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. (Brasil, 1988)

Como podemos observar no fragmento acima, o Brasil teve uma atualização bastante significativa, no que tange ao patrimônio cultural brasileiro, tornando-o muito mais globalizante.

Através da Medida Provisória nº 154, de 15/03/90, posteriormente transformada na lei nº 8.029, de 12/04/90, o Governo federal extinguiu, como parte da sua reforma administrativa, a fundação Nacional Pró-Memória e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em seu lugar, com praticamente as mesmas atribuições e com um corpo de funcionários reduzido em cerca de 400 servidores, foi criada pela referida Lei a autarquia Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC, ao qual cabe dar hoje prosseguimento a defesa dos nossos bens patrimoniais, nos termos da Constituição de 1988 e da legislação vigente. (Costa e Silva, 2008, p. 35)

É muito importante destacar que qualquer cidadão possui o direito de, segundo ele: “obter do poder público, no âmbito federal, perante o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o IPHAN – o tombamento e a conservação de bem que seja identificado como importante para a

memória brasileira” (Arnaut, 2008, p. 38). Para Menezes (2009), o patrimônio cultural é um campo político sendo, portanto, uma atividade complexa que necessita de uma postura crítica. O fascínio está em não tratar apenas de coisas e sim de valores, significados, desejos. O chamado patrimônio intangível ou imaterial é um exemplo dessa inclusão positiva no que se refere à preservação de coisas não materiais, como por exemplo, as manifestações festivas e religiosas, abrangendo música, religião, culinária, moralidade etc. A ênfase está justamente nas relações sociais e não nas técnicas e nos objetos em si (Gonçalves, 2007).

A noção de patrimônio cultural tem sofrido uma transformação substancial com o passar dos anos, ultrapassando a simples apreciação de itens e monumentos singulares. Essa evolução demonstra um entendimento mais aprofundado de que a cultura está intimamente entrelaçada com a vida em sociedade e as práticas diárias das pessoas. De acordo com Abreu (2009):

a partir de uma reflexão sobre a função de patrimônio e de uma crítica à noção de patrimônio histórico e artístico, que se passou a adotar - não só no Brasil - uma concepção mais ampla de patrimônio cultural, não mais centrada em determinados objetos – como os monumentos –, e sim numa relação da sociedade com sua cultura. (Abreu; Chagas, 2009, p. 894)

Na continuidade deste capítulo, pretendemos expor as ações integrativas do Museu do Pontal, o que tornará evidente que o reconhecimento da instituição como um modelo de excelência na preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro é plenamente justificado. O museu se afirmará ainda mais como um espaço de interação cultural e de educação, destacando-se pela inovação e pela participação ativa. Assim, compreenderemos as razões pelas quais o Museu do Pontal foi eleito como a “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis”, conforme já citado anteriormente.

3.2 Museu Casa do Pontal: estratégia curatorial

Ângela Mascelani, atual diretora-presidente do Pontal, possui licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, concluiu o mestrado em Artes Visuais e o doutorado em Antropologia Cultural ambos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ângela é paulista e se mudou para o Rio de Janeiro aos 19 anos para estudar na Escola de Teatro Martins Penna, no ano de 1976. Assim que chegou, conheceu quem viria a ser seu marido e companheiro de jornada, Guy Van de Beuque, filho do colecionador Jacques Van de Beuque.

Para Mascelani (2009) “Jacques não só coletou sistematicamente essas obras, como também classificou, criando uma proposta de exibição que tem sido considerada irretocável por membros de importantes museus de várias partes do mundo” (Mascelani, 2009, p. 82).

Jacques não tinha a intenção de criar um museu tradicional, preferindo o termo “Casa do Pontal” para enfatizar a natureza íntima do espaço. Ele prezava por um ambiente que refletisse o caráter privado de sua coleção, escolhendo desenvolver um local que, mesmo acessível ao público, preservasse a sensação de um lar. Sua rejeição ao modelo de museu vigente era clara, já que via sua coleção como uma extensão de si mesmo, encontrando prazer genuíno em dividir suas peças com os visitantes. Com a colaboração de sua equipe na realização de exposições, Jacques dedicou-se à criação desse espaço com afinco. A Casa do Pontal surgiu com o propósito de não apenas abrigar sua coleção significativa, mas também servir como sede para sua empresa de montagem de exposições, anteriormente alocada em espaços locados. De acordo com Mascelani, em entrevista concedida ao site *Politika*, ao ser indagada sobre o início das atividades na sede, ela menciona:

Consideramos, institucionalmente, o ano de 1976 como sua data da criação, pois marca o início da abertura da coleção à visitação, no local onde ficaria por quase 40 anos: a Estrada do Pontal, no Recreio dos Bandeirantes. Daí, Casa do Pontal. Contudo, aos poucos, de pressão em pressão, Jacques vai institucionalizando o espaço. Uma segunda data importante é 1988. Ela marca a criação de seu estatuto jurídico e o tombamento pela Prefeitura de parte do acervo, o que culmina com sua abertura para o público em geral, a partir de 19 de dezembro de 1992. Esse tombamento é feito a partir de um desejo de sua esposa, Edith, para que não se deixasse a coleção se perder. (Mascelani, 2023, s/p.)

Jacques Van de Beuke (1927-2000) não começou sua coleção com a intenção de que ela se tornasse o alicerce para um museu, mas foi esse o desfecho. Sem dúvida, esse desenvolvimento representou um valioso benefício para a comunidade, pois o museu é tido como o mais relevante do país e possibilita uma imersão profunda na esfera cultural e na essência do ser brasileiro.

A estratégia curatorial adotada por Jacques tinha como foco a compreensão do ambiente em que os artistas atuam e a relação pessoal que eles têm com suas criações. Em consequência, o acervo evidencia essa variedade, apresentando uma ampla coleção de obras artísticas variadas que revelam as distintas facetas das expressões culturais do Brasil.

A questão dos critérios utilizados para a escolha de suas aquisições, vem acompanhada de uma dúvida recorrente no campo da arte popular: a discussão sobre a diferenciação entre o que é considerado arte e o que é classificado como artesanato, que é bastante comum, e diversos aspectos são analisados para distinguir ambos. Para Beuke (1994), a distinção entre arte popular e artesanato, ou mais especificamente entre os itens criados nessas duas categorias, reside na função dos objetos

após a sua conclusão. Segundo ele, o objeto de arte popular cumpre seu propósito assim que é finalizado, sendo, portanto, uma manifestação artística. Por outro lado, o produto de artesanato só inicia sua função após estar completo, servindo como um item utilitário destinado ao uso prático. Porém, Beuque (1994) faz questão de ressaltar que:

É evidente que não se pode rotular todos os objetos como pertencente exclusivamente à categoria de adorno ou a de utilitário. Existem aqueles cujas formas, intermediárias, preenchem as duas funções: vasos, jarros, instrumentos musicais, ferramentas e utensílios de uso cotidiano, peças de mobiliário, sem falar nos produtos de tecelagem, rendas, bordados e vários outros. (Beuque, 1994, p. 31)

Beuque (1994) destaca que a diferenciação mencionada por ele não tem, em hipótese alguma, a intenção de diminuir o valor do trabalho artesanal ou negar sua criatividade. No entanto, observa que a utilização de métodos idênticos de manufatura em diferentes partes do mundo resulta no surgimento de formas com certas semelhanças, uma vez que a técnica influencia ou determina o tipo de produção. Embora possam existir infinitas variações, estas serão sempre apenas isso, variações, limitadas pelo processo artesanal e pela função que o objeto deverá desempenhar.

A curadoria do Jacques sempre levou em consideração o contexto dos artistas, a relação deles com suas criações e, como reflexo, o acervo mostra essa multiplicidade nas manifestações espalhadas, identificando as singularidades das manifestações culturais de nosso país. No referido Museu é possível conhecer diferentes locais e culturas importantes e que distinguem nosso país. A identidade brasileira tão almejada na década de 1920, se faz presente em um acervo que permite ao visitante realizar uma imersão na vida e na cultura brasileira.

Jacques não se considerava qualificado para elaborar teorias. Ele se justificava pelo fato de não possuir formação antropológica ou sociológica para tal. Por isso, era bem claro em seu posicionamento ao ser indagado sobre a diferença entre o artesanato e a arte popular. Para ele, o objeto de arte popular, uma vez acabado, já exerceu sua função, e o artesanato só inicia sua utilidade após estar pronto, já que sua função é a de um objeto de uso.

A multiplicidade de formas encontradas na arte popular do Brasil serve como um espelho da vasta diversidade cultural presente em nosso país. Influenciada por uma variedade de identidades e tradições que entrelaçam o mosaico social brasileiro, a arte popular é um produto das raízes indígenas, africanas e europeias que se entrelaçam para formar um panorama cultural único e muito especial.

Essas expressões artísticas não são apenas representações estéticas, elas são também veículos de narrativas, crenças, valores e histórias. A arte popular brasileira, portanto, não é estática, mas sim dinâmica, evoluindo com o tempo enquanto preserva e reinterpreta tradições ancestrais. Ela é uma

forma de resistência cultural, mantendo vivas as práticas e saberes que poderiam ser facilmente esquecidos na modernidade. No Brasil, a arte popular é um reflexo palpável da sociedade, um diálogo contínuo entre o passado e o presente, e um indicativo da capacidade do povo brasileiro de criar beleza e significado a partir da fusão de suas muitas identidades.

Segundo Beuque (1994), quando ele decidiu expor a sua coleção, ele precisou pensar em uma organização que valorizasse o vasto material que possuía. Explicou que, para organizar uma coleção, existem diversas maneiras, seguindo diferentes critérios, tais como o tipo de material empregado, a proveniência geográfica, os estilos ou os temas abordados. No entanto, a decisão adotada por ele foi implementar uma estrutura temática para a classificação das expressões artísticas. Essa escolha foi motivada pelo seu desejo de ilustrar a narrativa cultural do povo brasileiro através da arte, evidenciando assim a intenção de Beuque de utilizar a organização das obras como um meio para contar a história cultural do Brasil.

Ainda, de acordo com o autor, existe uma divisão da produção dos artistas populares em duas grandes categorias: Realista ou Figurativa e Imaginária ou Incomum.

Na categoria Realista ou Figurativa o autor menciona que a diversidade das representações plásticas na arte popular brasileira reflete um vasto espectro da experiência cotidiana do povo brasileiro, abrangendo suas variadas facetas culturais e regionais. Há um esforço contínuo para manter a arte atualizada em relação aos temas abordados, que podem variar desde a crítica social e a sátira política até a representação de inovações tecnológicas sob uma perspectiva popular.

O Museu foi criado com o seguinte propósito: “sua finalidade é a preservação, a promoção e a difusão de um acervo particular de arte popular brasileira” além do desenvolvimento de um trabalho “voltado para a consolidação da identidade cultural do país e sua promoção internacional” (Beuque, 1994, p. 39).

Antônio de Oliveira, ao lado de Vitalino e Adalton, são artistas, conforme menciona Beuque (1994), que “possuem um vasto repertório desse cotidiano social, reunindo um inventário quase completo de representações dos diversos acontecimentos e situações do seu meio” (Beuque, 1994, p. 33).

A maioria das peças de Oliveira harmoniza-se com diversas temáticas, refletindo seu compromisso em transmitir narrativas por meio de suas esculturas em madeira, meticulosamente trabalhadas, que compõem um acervo de valor incalculável.

A personalidade do artista, enriquecida por sua vivência e sensibilidade, é igualmente essencial para a valorização de sua obra.

Como apontado por Mascelani (1999), Jacques Van de Beuque acumulou a mais extensa coleção de obras de Antônio de Oliveira, aproximadamente 3.400 peças. Beuque via em Oliveira um artista de talento quase inigualável, cuja excelência em sua arte era notória. Mascelani destaca: “Retratou com poesia e elegância temas ligados ao amor, à religião, à vida e à morte” (Mascelani, 1999, p. 147).

Para Jacques, mais do que a arte em si, a relação pessoal e a amizade com os artistas tinham também um valor inestimável. Prosseguiremos com a divisão temática elaborada por Beuque (1994) para apresentar a sua coleção no MCP:

Cotidiano: que seriam as cenas refletindo a vida do próprio artista e das pessoas ao seu redor, seja em suas atividades diárias ou em representações de alegorias folclóricas, celebrações comunitárias e cerimônias religiosas e sociais, onde uma representação corriqueira é a do trabalhador rural em suas diversas funções no campo. As representações artísticas que espelham a existência do artista e dos indivíduos que o cercam podem manifestar-se através de cenas do cotidiano ou por meio de alegorias folclóricas, festividades da comunidade e rituais religiosos e sociais. É frequente a figuração do trabalhador rural desempenhando as mais variadas tarefas agrícolas.

Profissões: conforme já relatamos anteriormente, nessa temática as características normalmente estão relacionadas ao humor em seu cotidiano, e Beuque (1994) destacava que o meio era determinante na escolha das cenas que iam se alternando do rural para o urbano-industrial e liberais.

Figura 38: Obra de Antônio de Oliveira. Barbeiro



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Vida: nessa temática, é comum nos depararmos com obras que retratam a trajetória humana, marcada por etapas fundamentais como o nascimento, a infância, a adolescência, a fase adulta e o fim da vida. Os rituais que marcam essas transições, tais como batizados, primeiras comunhões, casamentos, velórios e funerais, são temas amplamente explorados na arte. Arquétipos culturais, como a figura de Adão e Eva e a noção do paraíso, também são elementos frequentemente utilizados por artistas para ilustrar a progressão dos eventos na vida das pessoas, com cada artista imprimindo sua própria visão estética e formal na interpretação desses conceitos.

Lazer: a expressão artística popular muitas vezes se alimenta de práticas de diversão e interação social, abarcando desde os costumes mais arraigados até os mais peculiares, para ilustrar aspectos do dia a dia e a identidade cultural das comunidades ou as vivências dos próprios criadores. Atividades como competições lúdicas para adultos, celebrações festivas e encontros comunitários são assuntos recorrentes nessas obras artísticas.

Folclore: no Brasil, a diversidade de práticas e celebrações tradicionais reflete a complexidade das influências culturais e étnicas do país, incluindo a predominância dos colonizadores portugueses, a contribuição dos holandeses e o enriquecimento cultural proporcionado pelos povos indígenas e africanos trazidos durante a colonização. Essa rica tapeçaria cultural é evidente não apenas nos rituais e festividades populares, marcados por uma exuberância visual, sonora e de movimento, mas também nas variadas expressões de arte popular que surgem desse contexto de fusão cultural.

Religião: a religiosidade, na produção de arte popular no Brasil, desempenha sem dúvida um papel preponderante, ela é uma fonte constante de inspiração para os artistas. A representação de ícones e narrativas cristãs, como santos e cenas do presépio, é uma prática comum, assim como a incorporação de elementos das religiões africanas e do sincretismo religioso que combina aspectos do catolicismo com crenças afro-brasileiras. A arte popular frequentemente reflete a importância do culto aos orixás e os rituais associados à cultura iorubá, evidenciando a influência da espiritualidade na expressão artística nacional.

Dança e música: as festividades, as danças e as músicas são elementos fundamentais na cultura brasileira, manifestando-se em eventos de grande escala como o Carnaval, considerado uma expressão popular de âmbito nacional, e em celebrações mais regionais, tais como o Bumba Meu Boi, o Mamulengo, o Maracatu e a Ciranda. Essas celebrações combinam elementos de dança, música e

narrativas específicas, que são trazidos à vida pelos artistas por meio de trajes e adereços cênicos distintos.

Imaginária ou incomum: a arte imaginária, dentro do espectro das representações autenticamente populares, emerge como um indicativo da notável vitalidade da criação estética dessa categoria no Brasil. O artista dedicado a essa modalidade de arte se distingue em seu meio ao conceber um universo próprio que, apesar de ecoar referências do folclore, de arquétipos, da religião ou da mitologia, apresenta características singulares em comparação com outras expressões.

Jacques Van de Beuque não apenas reuniu uma coleção notável por sua diversidade de artistas e materiais, mas também aplicou critérios temáticos cuidadosos ao apresentá-la, conforme vimos acima, sobre a qual se justificava:

Na Casa do Pontal, como minha intenção era contar a história cultural do povo brasileiro, optei por uma temática abordando primeiro o homem e suas atividades: o ciclo da vida, as festas e o lazer, a arte incomum, e, em um plano superior a religiosidade. Para finalizar, as representações da dança mais popular no país, fazendo jus ao ditado de que, no Brasil, “tudo acaba em samba”. (Beuque, 1994, p. 39)

Interessantemente, dentro desse espectro temático, a obra de Antônio de Oliveira se faz presente em praticamente todos os segmentos. A vastidão e a variedade de temas abordados por Antônio de Oliveira enriquecem significativamente a coleção. No entanto, é a habilidade com que ele narrava histórias através de sua arte, sua abordagem autêntica da memória e sua maneira inovadora de explorar diferentes assuntos que verdadeiramente definem sua marca indelével no mundo artístico.

No ano de 1995 após Jacques se afastar da direção, seu filho, Guy Van de Beuque (1951-2004) assumiu a direção do Museu. De acordo com Mascelani (2009) Guy, como professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com formação em filosofia e matemática, implementou no Museu Casa do Pontal uma gestão caracterizada pela ousadia, combatividade e modernidade. Possuindo uma sensibilidade apurada e um talento intelectual distinto, e apoiado por um seleto grupo de colaboradores, ele conseguiu expandir as fronteiras da instituição, priorizando programas educacionais, projetos de pesquisa e iniciativas de impacto social.

Guy e Ângela passaram a administrar o Museu a partir de 1996, quatro anos depois do Museu ter sido oficializado. Segundo Mascelani (2021), em entrevista concedida à Veja Rio:

“A gente implantou todas as áreas ali, de museologia, restauro, conservação e pesquisa até comunicação, administração e receptivo.”, lembra Ângela, que perdeu o marido

precocemente, em 2004, quando ele tinha 51 anos. “A gente estava na Índia montando uma exposição quando ele morreu. Foi desestruturante”. (Mascelani, 2021).

O MCP ficou até o ano de 2020 funcionando em um sítio no Recreio dos Bandeirantes. A exposição permanente era exposta em uma área de 1.500 metros quadrados, com jardins criados para integrar a coleção, valorizando o seu entorno.

De acordo com Mascelani (2023), a existência da Casa do Pontal foi severamente afetada por uma cadeia de decisões mal orientadas, incluindo modificações nas regulamentações de zoneamento que impactaram o entorno do museu. A situação foi agravada pela ausência de avaliações ambientais criteriosas que justificassem a expansão urbana na região. A instalação rápida de grandes empreendimentos imobiliários, que negligenciaram o equilíbrio ecológico local e comprometeram uma antiga e eficaz rede de drenagem, culminou em uma série de inundações ao longo de quase uma década. Esses eventos recorrentes colocaram em risco o acervo e a própria permanência do museu em seu local original, levantando a necessidade urgente de buscar soluções para garantir a sua sobrevivência.

3.3 Museu Casa do Pontal: Arte e Educação em suas iniciativas

Diante das ameaças impostas pelas enchentes recorrentes, que desde 2010 vinham atormentando e colocando as obras em risco, a alternativa para proteger o acervo foi transferi-lo para um novo local. Este foimeticulosamente projetado para atender às necessidades específicas de conservação e exibição, o que finalmente ocorreu em 2020.

O edifício do Museu do Pontal tem 2.600 metros quadrados de área construída e foi projetado pelo escritório Arquitetos Associados de Belo Horizonte, Minas Gerais, responsáveis por algumas das galerias de Inhotim, um museu de arte contemporânea, localizado também em Minas Gerais, e considerado o maior museu a céu aberto do Brasil. Esse projeto, inclusive, foi indicado para o Prêmio Mies Crown Hall Americas, em 2022. (Mascelani, 2023)

Mascelani (2023) destaca a importância do filho que atua ao lado dela nas ações do Museu. No processo de construção da nova sede do museu, a contribuição de Lucas Van de Beuque, neto de Jacques, foi essencial. Com formação em economia e mestrado em produção cultural, Lucas demonstrou incansável dedicação e desempenhou um papel crucial. Valendo-se de sua notável capacidade estratégica e habilidades de negociação, ele promoveu ações fundamentais que asseguraram a perpetuação do museu.

Quando inauguramos o novo museu, eu e Lucas, formalizamos o que já vinha ocorrendo há alguns anos, e assumimos formalmente a direção compartilhada do Museu do Pontal. Entre as muitas mudanças, passamos a nos entender, não apenas como guardiões das coleções iniciadas por Jacques, mas, também como responsáveis por um espaço voltado para a difusão e guarda de outras importantes coleções, Brasil afora. (Mascelani, 2023)

A continuidade da família no legado de Jacques não só possibilita uma constante inovação nas amplas ações do museu, mas também promove uma harmonia que beneficia imensamente a instituição, digna dos méritos que possui. O filho de Jacques, que atuou de maneira exímia na direção do museu e contribuiu com novas articulações, deixou um impacto duradouro. Além dele, a família inclui a já tão mencionada Ângela Mascelani, sua nora, o neto Lucas Van de Beuke e também a neta Moana Van de Beuke. Esta última, de acordo com Mascelani (2023) apesar de não estar diariamente envolvida com a instituição, contribui significativamente para o legado. Sua formação em antropologia, com foco em cultura popular e planejamento estratégico, permite que ela participe ativamente em projetos voluntários de planejamento e pesquisa. Isso reforça a importância da colaboração familiar na preservação e promoção das iniciativas do museu.

Mascelani (2023) destaca que, além de sua função museológica, o Museu do Pontal se estabeleceu como um centro cultural ativo, promovendo uma vasta gama de atividades, incluindo apresentações e oficinas que exaltam a rica diversidade da cultura popular do Brasil.

O Museu do Pontal tem um histórico, iniciado em 1996, de engajamento em atividades educativas diversas. De acordo com Mascelani (2009) Profissionais qualificados do museu oferecem aos alunos e educadores de escolas públicas e privadas, bem como aos envolvidos em projetos sociais, uma imersão na arte popular brasileira. O programa estabelecido pelo museu busca ampliar o aproveitamento do espaço cultural e valorizar seu acervo, promovendo a integração entre o museu, o ambiente escolar e os processos educativos, enriquecendo assim a experiência educacional e cultural dos participantes.

Entre as ações de arte-educação, o museu oferece visitas teatralizadas que se originaram a partir dos elementos e da variedade temática presentes no acervo de exposição permanente, o que facilita a criação de conexões com áreas como história, arte, folclore e a cultura brasileira em geral.¹

Há também o programa de Formação, que faz parte de uma linha de capacitação voltada tanto para educadores quanto para gestores culturais. Reconhecendo esses profissionais como agentes multiplicadores, o programa visa prover recursos que lhes permitam aprimorar seu entendimento e conhecimento acerca da arte e da cultura popular do Brasil.

¹ Fonte: site Museu do Pontal: <https://museudopontal.org.br/>

As exposições educativas também desempenham um papel muito importante na disseminação cultural, conforme mencionado no site do Museu Casa do Pontal. Essas exposições, com uma cuidadosa curadoria de peças do acervo, contribuem significativamente para a educação e o engajamento do público. Ao serem organizadas em diversos centros culturais espalhados pelo Rio de Janeiro e cidades do entorno, elas facilitam o contato de variados grupos sociais do estado com o acervo, promovendo a inclusão e a educação cultural.

A arte possui uma força transformadora que vai além da estética e do prazer visual. Ela tem o poder de conectar indivíduos com o mundo ao seu redor, criando um senso de pertencimento e identidade. Essa conexão é fundamental para a compreensão de nosso papel na sociedade e na cultura em que vivemos. Refletindo sobre essa influência, uma citação notável destaca a essência dessa relação entre arte e identidade. Para Barbosa: “a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence” (Barbosa, 1998, p.18).

O Museu do Pontal transcende sua função de preservação artística para se estabelecer como um vibrante centro de educação e agentes de mudança social. Desde 1996, seu Programa Educacional e Social tem sido fundamental na valorização e disseminação da arte popular brasileira, bem como na promoção do acesso cultural. Este programa exemplifica o papel vital que as entidades culturais desempenham ao conectar o legado artístico com as comunidades locais, promovendo assim a apreciação da diversidade e o estímulo a avanços sociais construtivos. A relevância dessa iniciativa é capturada em uma descrição disponível no site do Museu do Pontal, que destaca a amplitude e o impacto de suas ações educativas e sociais.

O Programa Educacional e Social do Museu do Pontal é desenvolvido, desde 1996, com o objetivo de divulgar a arte popular brasileira e democratizar o acesso ao acervo da instituição. O contato com a arte popular favorece o estabelecimento de identidades positivas, possibilitando o respeito pela diversidade e a emergência de posturas sociais, culturais e econômicas novas e mais justas. A atuação na área educacional e social se dá por meio de visitas teatralizadas educacionais à exposição permanente, exposições itinerantes educativas, seminários e oficinas de formação continuada em arte popular, e publicações direcionadas. Desde sua criação, o Programa já atendeu a 300.000 participantes. (Museu do Pontal, 2024)

A obra de Antônio de Oliveira é marcada por uma rica dimensão pedagógica, refletida, sobretudo, na diversidade temática que oferece amplas possibilidades de abordagem educativa. Oliveira não apenas criava arte, mas também contava histórias por meio de suas obras, buscando registrar experiências e vivências significativas. Sua metodologia de criação e a maneira como

apresentava seus trabalhos eram intrinsecamente didáticas e pedagógicas, projetadas para que o público pudesse imergir nos momentos históricos e culturais que ele desejava eternizar.

Através de suas representações, Oliveira explorava as rotinas do trabalhador rural, ilustrando as diversas funções desempenhadas no campo e capturando as vivências daquela época. Essas obras também refletem a transição da vida rural para contextos urbanos-industriais e profissões liberais emergentes, marcando a especialização e a divisão do trabalho.

Além disso, Oliveira abordava as noções de lazer pertinentes ao período, incorporando elementos do folclore, da religião, da dança e da música, bem como aspectos do imaginário popular. A maneira como ele construiu e expôs suas obras revela a intenção pedagógica, convidando o observador a uma reflexão sobre a cultura e a sociedade da época. Assim, a arte de Oliveira transcende a estética, assumindo um papel educativo ao proporcionar uma janela para o passado e fomentar o entendimento da evolução e transformação social e cultural.

A metodologia com que Antônio apresentava suas obras era, em si, um recurso pedagógico valioso. Como memorialista, ele tinha plena consciência de que sua arte era um meio de compartilhar suas lembranças e contar histórias.

Como já mencionamos, as obras de Antônio se destacavam por narrativas e uma intenção deliberada de resgatar memórias, com o propósito de reacender os momentos experienciados por ele. Ele nutria uma paixão por compartilhar eventos, fatos históricos, tradições e recordações. Além disso, suas criações refletiam os acontecimentos contemporâneos, sendo influenciadas por suas percepções da vida urbana moderna. Isso é particularmente perceptível nas representações que realizou de profissões liberais. Ao nos debruçarmos sobre o trabalho de Antônio, somos instigados a imergir em um leque de experiências e a refletir sobre questões que, embora possam parecer distantes dos debates atuais, são cruciais para entender o contexto histórico que o artista aspirava retratar.

A forma como Antônio retratava as figuras negras, por exemplo, é uma questão sensível que demanda atenção e reflexão cuidadosa. É essencial reconhecer que Antônio, um artista de ascendência italiana e filho de pai branco, embora neto de uma escrava alforriada, refletia em sua arte a mentalidade de sua época, que frequentemente relegava os negros a posições subalternas. As histórias de sua avó, uma ex-escrava, certamente influenciaram suas criações, trazendo à tona a complexidade das relações raciais no Brasil. A figura da ama de leite negra, por exemplo, simboliza a sociedade brasileira durante o período da escravidão e ecoa as repercussões desse tempo.

Embora essas representações sejam de outra época, elas são cruciais para estimular discussões contemporâneas sobre raça. Por meio da arte de Antônio, podemos dar início a diálogos sobre o

impacto das narrativas históricas nas percepções atuais e o papel da arte na análise crítica das dinâmicas raciais, bem como na compreensão e no questionamento de estruturas sociais persistentes.

Mascelani (2009) destaca que a arte popular é uma arte viva, que evoca temas que suscitam o olhar para questões importantes da atualidade, que a riqueza temática pode propiciar uma vasta reflexão sobre

a relação do homem com o trabalho e o emprego; as soluções econômicas alternativas; relações de gênero; o papel social da mulher tradicional e nas comunidades urbanas; a questão populacional; a ocupação do espaço urbano; a ética na vida social; as relações com o sagrado, a lei e a justiça. (Mascelani, 2009, p. 44)

Mascelani (2009) enfatiza a natureza vibrante da arte popular, sublinhando sua habilidade em trazer à tona temas que convidam à reflexão sobre questões atuais significativas. A riqueza de seus temas propicia um amplo espectro de análise e discussão. Ao delinear a importância e a vivacidade da arte popular, observa-se sua eficácia em provocar debates profundos acerca de variados aspectos sociais e culturais. É oportuno, portanto, fazer uma transição para o universo dos museus.

Esses espaços, assim como a arte popular, não devem se limitar a preservar a herança cultural; eles também funcionam como ambientes que promovem o diálogo, a educação e a exploração de temas, resgatando abordagens históricas para enriquecer nossa compreensão do presente e contextualizar questões contemporâneas. Ao reconhecermos a arte popular como um espelho dinâmico das questões sociais, econômicas e culturais, direcionamos nossa atenção aos museus. Estes, por sua natureza e propósito, ampliam essa narrativa, atuando interativamente como guardiões e divulgadores do patrimônio cultural e artístico.

De acordo com a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus:

Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (IBRAM, 2018, p. 13)

A discussão sobre o papel da reformulação dos museus ocorreu ainda na década de 1970, durante a conferência realizada em Santiago do Chile no ano de 1972. De acordo com PNEM (2021) o evento foi um marco para o setor de museus na América Latina, trazendo uma nova perspectiva influenciada pelas ideias de Paulo Freire sobre a função social e educativa dos museus. O encontro deu origem ao conceito de “museu integral”, que enfatizou a importância de uma abordagem

abrangente do patrimônio cultural e material, impactando significativamente as políticas e práticas museológicas na região.

De acordo Barbosa (s/d.), o ensino da arte deve facilitar a conexão entre a obra e o observador, propondo que museus e espaços culturais se coloquem à frente na tarefa de habilitar o público a interpretar as manifestações artísticas. A autora já mencionava a escassez de instituições culturais que se dedicavam de fato a tornar a arte mais aberta e disponível e também expressava críticas à qualidade das visitas monitoradas, as quais avalia como tão pouco estimulantes que, para as crianças, a viagem até o museu muitas vezes se revela mais valiosa do que a visita em si. Para a autora, os Museus exercem uma função crucial na educação ao facilitar o acesso ao patrimônio cultural, que deve ser visto como um direito universal, e não restrito a segmentos privilegiados da sociedade. Tais instituições são essenciais para introduzir o público aos diversos critérios utilizados para avaliar a arte ao longo dos tempos, preparando os apreciadores de arte para analisar criticamente, tanto as criações artísticas históricas e contemporâneas, quanto as que emergirão no futuro.

Um marco regulatório que prometeu impulsionar uma mudança significativa no cenário descrito por Barbosa foi o Decreto nº 8.124, promulgado em 17 de outubro de 2013, que regulamentou o Estatuto de Museus e representou um passo importante na direção da sua ampliação. De acordo com o IBRAM (2018), ao estabelecer diretrizes claras para o funcionamento dos museus, o decreto abriu caminho para que as instituições culturais ampliassem suas ações e adotassem práticas mais inclusivas e interativas, alinhando-se assim mais aos ideais de arte-educação defendidos por Barbosa. Este decreto não apenas definiu o que é um museu, mas também esclareceu o conceito de processos museológicos, reconhecendo-os como elementos fundamentais dentro do contexto museal. Os processos museológicos passaram a ser entendidos como:

programa, projeto e ação em desenvolvimento ou desenvolvido com fundamentos teórico e prático da museologia, que considere o território, o patrimônio cultural e a memória social de comunidades específicas, para produzir conhecimento e desenvolvimento cultural e socioeconômico. (IBRAM, 2018, p. 13)

Ainda de acordo com o IBRAM (2018), a Política Nacional de Museus, implementada em 2003, caracterizou os museus como entidades dinâmicas que desempenham um papel ativo na sociedade. Essa política reconhece os museus como espaços cruciais para o desenvolvimento da democracia, a inclusão social, a construção de identidades, o avanço do conhecimento e o estímulo ao pensamento crítico sobre a realidade.

Museus e centros culturais emergem como cenários fundamentais para a educação não formal, proporcionando experiências que complementam e enriquecem o processo educativo tradicional.

Nestes ambientes, os indivíduos têm a oportunidade de se conectar com o conhecimento de uma maneira interativa e pessoal, o que pode fortalecer a compreensão e a apreciação cultural. A importância desses espaços para o desenvolvimento pessoal é explicado por Calabre e Coutinho (2021): “O sentido da educação não formal para a construção da formação integral da pessoa ganha relevância nas ações educativas quando estas são realizadas em espaços capazes de produzir relações de identidade e pertencimento” (Calabre e Coutinho, 2021, p. 92).

A mais nova definição de museu aprovada em 24 de agosto de 2022, durante a Conferência Geral do ICOM em Praga, é fruto de um extenso e abrangente processo colaborativo que contou com a participação de profissionais de diversas partes do mundo. No contexto brasileiro, esse processo foi conduzido pelo Comitê Brasileiro do ICOM (ICOM Brasil).

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2024)

Essa visão dos museus como espaços inclusivos e participativos se alinha com a perspectiva de Barbosa (2012), que destaca que as artes têm um papel fundamental na manifestação simbólica dos diversos aspectos que formam a identidade de uma sociedade ou grupo social, já que segundo a autora as artes têm um papel fundamental na manifestação simbólica dos diversos aspectos que formam a identidade de uma sociedade ou grupo social. Isso engloba desde os elementos espirituais e materiais até os intelectuais e emocionais, incluindo estilos de vida, valores, tradições e crenças. Barbosa (2012) enfatiza a singularidade da arte como meio de comunicação, capaz de veicular significados que frequentemente ultrapassam as barreiras das linguagens discursivas e científicas. Essa perspectiva reforça a ideia de que uma compreensão completa da cultura de uma sociedade ou nação é impossível sem um entendimento de suas expressões artísticas. Tal visão sublinha a importância da arte não somente como um canal de comunicação sensorial único, mas também como uma ferramenta indispensável para a apreensão das complexidades culturais.

Ao refletir sobre essas considerações, fica evidente que a arte é mais do que uma manifestação estética; ela é um pilar fundamental na construção e compreensão das identidades culturais. Através de suas múltiplas formas, a arte nos permite acessar dimensões da experiência humana que outros meios de comunicação não conseguem alcançar, oferecendo *insights* valiosos sobre o tecido social e cultural que nos envolve.

A prática de integrar a arte-educação nas visitas guiadas do Museu Casa do Pontal é reconhecida por sua eficácia em familiarizar os visitantes, particularmente os alunos, com o acervo do museu. Essa abordagem não só promove a valorização da arte popular brasileira, mas também contribui para uma experiência de visitação mais significativa e construtiva.

Ao revisar a extensa obra de Antônio de Oliveira, observa-se uma rica diversidade temática que oferece inúmeras oportunidades para avaliar sua relevância, tanto no contexto pedagógico, quanto no seu papel crucial na preservação da memória cultural. No entanto, ao concluir a pesquisa, o foco recai sobre a temática do brincar, que, em sua essência, engloba um vasto leque de significados e ressonâncias sociais e culturais. Nossa objetivo não é esgotar todas as possibilidades analíticas, mas sim examinar como a apresentação da coleção pelo Museu do Pontal é crucial para reconhecer a importância dos espaços de memória na preservação da memória social.

Figura 39: Obra de Antônio de Oliveira retratando brincadeira



Fonte: Site Museu do Pontal

Antônio de Oliveira capturou a essência da infância de maneira lúdica, documentando uma gama de brincadeiras e interações. Essa abordagem é particularmente inovadora, pois, na arte popular brasileira, as crianças frequentemente aparecem em papéis secundários, mas Oliveira as eleva a protagonistas de suas narrativas.

Figura 40: Obra de Antônio de Oliveira. Brincadeira de menina



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

De acordo com Beuque (1994) no cenário artístico do Brasil, notável pela frequente representação de crianças, a abordagem de Antônio de Oliveira é digna de nota por sua singularidade. O artista de Minas Gerais escolheu focar especificamente nas brincadeiras das crianças, atribuindo-lhes uma autonomia notável em suas representações. Isso se destaca em comparação com a tendência geral de outros artistas que, ao invés disso, costumam situar as crianças dentro de contextos mais abrangentes, como parte de cenas do dia a dia familiar ou em interação com figuras adultas.

A exposição das obras de Oliveira com a temática brincadeira no Museu do Pontal, no ano de 2024, portanto em suas novas instalações, proporciona uma análise instigante que conecta o passado ao presente. As peças que retratam brincadeiras infantis são contextualizadas de forma a dialogar com práticas lúdicas atuais, transcendendo a nostalgia e vinculando-as a atividades que persistem no Brasil contemporâneo.

A mostra intitulada Brincar – brincadeiras e brincantes, apresenta, de acordo com O Museu do Pontal (2024): além dos brinquedos de madeira de Antônio, “Obras interativas e cinéticas como “Circo”, de Adalton Fernandes Lopes (Niterói, 1938 – 2005)” (Museu do Pontal, 2024).

O acervo de mamulengos também abrirá espaço para encenações de teatro de bonecos. Um jogo de dança interativo, criado especialmente para a exposição, desafia crianças e adultos a reproduzir passos de danças brasileiras, como frevo, jongo, carimbó, chula e funk. (Museu do Pontal, 2024)

Os museus não se limitam apenas a serem locais de preservação da memória e cultura materializadas em arte e documentos históricos. Eles são reconhecidos por seu papel vital na educação cultural e acadêmica, promovendo laços significativos de conhecimento. Esses espaços contribuem para a expansão da compreensão mundial e estimulam a formulação de indagações importantes e construtivas.

O Museu do Pontal enriquece a experiência dos visitantes ao promover uma exposição interativa e envolvente. No caso específico da Mostra Brincares, foi utilizada a pesquisa sobre o “Território do Brincar” e sua produção audiovisual, projeto que não apenas transmite as brincadeiras de diferentes partes do país, mas também abrange a atualidade, refletindo como essas práticas lúdicas convidam, inclusive, as crianças visitantes, a vivenciarem as brincadeiras retratadas. O setor de arte e educação do museu enfatiza a importância da interação, que é considerada tão ou mais valiosa do que a mera transmissão de conhecimento sobre as obras. Ao interagir, as crianças não apenas aprendem, mas também se conectam com a realidade imortalizada por Oliveira.

Conforme podemos observar na imagem a seguir, a exposição tem vários nichos com as obras retratando as brincadeiras, e também telas com projeções. Na imagem a seguir, podemos ver duas das telas que estão posicionadas mais à direita.

Figura 41: Visão parcial da sala de exposição Brincares



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

Na área expositiva Brincares, destaca-se também um totem que traz informações dos filmes ali apresentados. O texto esclarece que todos os filmes exibidos na sala são frutos do trabalho do Território do Brincar, um projeto que se dedica à escuta ativa, ao intercâmbio de saberes, ao registro e à difusão da cultura infantil. Este projeto se estabelece como um parceiro valioso do Museu do Pontal, especialmente no setor dedicado às brincadeiras. A mostra inclui uma variedade de filmes que capturam a essência das brincadeiras tradicionais, oferecendo aos visitantes uma janela para a riqueza e a diversidade das atividades lúdicas praticadas por crianças. Entre os filmes exibidos, encontram-se registros de Brincadeiras de Elástico (Acupe-BA), Brincadeiras de amarelinha Dias da Semana

(São Gonçalo do Rio das Pedras-MG), Construção de carrinhos (Comunidade Pomerana- ES), entre outras brincadeiras e localidades.

A direção desses filmes é assinada por Renata Meirelles, David Reek e Fernanda Heinz Figueiredo, profissionais que, com sensibilidade e atenção aos detalhes, capturam a alegria e a criatividade das crianças em suas interações lúdicas. Através de suas lentes, eles conseguem transmitir a importância do brincar como uma expressão cultural vital, que merece ser preservada, compartilhada e celebrada. Realizado em parceria com o Instituto Alana, o projeto Território do Brincar mergulhou na cultura lúdica das crianças brasileiras, de abril de 2012 a dezembro de 2013. Os documentaristas Renata e David percorreram uma variedade de ambientes no Brasil, desde áreas rurais a urbanas, capturando a essência das brincadeiras infantis em diversos formatos. O projeto visava entender a infância para além do ambiente escolar, observando como as crianças se tornam narradoras e protagonistas de suas próprias experiências lúdicas.

Figura 42: Obra de Antônio de Oliveira/ brincadeira de meninos 1



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

A atual exibição no Museu do Pontal, em suas novas instalações em 2024, aborda o brincar de maneira fascinante, estabelecendo uma conexão entre o passado e o presente. As obras de AO que representam brincadeiras infantis dialogam com práticas lúdicas contemporâneas, transcendendo a nostalgia e vinculando-as a atividades que persistem no Brasil atual. Complementando as esculturas de Oliveira, vídeos produzidos pelo projeto Território do Brincar demonstram as brincadeiras em diversas partes do país, enriquecendo a experiência e aprofundando a análise proposta pela exposição.

A tensão entre conservar tradições e fomentar inovações é frequentemente discutida em âmbitos culturais e sociais. Enquanto há quem pleiteie pela preservação inalterada das práticas ancestrais, existe também a perspectiva de que a essência das tradições se manifesta na sua habilidade

de se adaptar e se renovar com o passar do tempo. Inegavelmente, ao integrar as esculturas de AO com vídeos contemporâneos de brincadeiras – que persistem e desafiam a homogeneização da globalização –, o Museu promove uma interação entre a herança do passado e a vivência do presente.

A tradição é importante não para ser mantida, mas repetida, mesmo com variações, como exercício de aprofundamento. Explico: nosso encontro com o mesmo — de novo e de novo — é importante para a elaboração de questões latentes. Ainda que uma festa se repita anualmente, ela nunca será experienciada pelos participantes como a anterior. A festa pode ser a mesma, mas o mundo não é mais o mesmo, e as pessoas também não são mais as mesmas. (SAURA, 2015, p. 53)

Incorporando vídeos que registram brincadeiras contemporâneas, a exposição se enriquece, evidenciando que, mesmo em meio ao avanço tecnológico e à digitalização das vivências, o espaço para a diversão espontânea e o jogo ainda persiste. A fusão de obras artísticas com cenas atuais de entretenimento enfatiza a persistência e a relevância das práticas lúdicas tradicionais, que sobrevivem como elementos vitais da cultura. Assim, mesmo na era da tecnologia, essas atividades de lazer não apenas sobrevivem, mas também são celebradas como componentes fundamentais que devem acompanhar o desenvolvimento tecnológico.

Para Leite (2015), o brincar é reconhecido como uma linguagem universal inerente à infância, que transcende as barreiras sociais e serve como meio pelo qual as crianças exploram e compreendem o mundo, os outros e a si mesmas. Essa atividade é uma expressão autêntica e essencial do ser criança, não sendo uma prática estabelecida por adultos ou instituições educacionais devido à sua importância curricular, mas sim uma maneira natural pela qual as crianças manifestam seus sentimentos, pensamentos e desejos: “As brincadeiras, jogos, cantigas, brinquedos formam um conjunto de saberes e fazeres que pode ser compartilhado e ensinado de geração a geração, mas, aqui, foco no brincar como uma ação deliberada e com um fim em si mesma, que se origina na motivação, no interesse e na ação da própria criança” (Leite, 2015, p. 67).

Figura 43: Obra de Antônio de Oliveira. Brincadeira de meninos 2



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

O Museu do Pontal, reforça, portanto, essa perspectiva ao contextualizar as brincadeiras infantis de forma atual e interativa. As iniciativas educativas do museu promovem a participação ativa das crianças visitantes, enfatizando a experiência e a interação com as obras, o que se alinha com a visão do museu de priorizar o engajamento sobre a mera transmissão de conhecimento.

No contexto da valorização de práticas culturais e da interação educativa em instituições museológicas, o Museu do Pontal destaca-se por sua abordagem inovadora e participativa. A instituição incorpora, em seu programa de atividades, a oferta de brinquedos populares por meio do Baú de Brinquedos, disponível aos finais de semana, o qual convida os visitantes a engajarem-seativamente com a cultura lúdica. A seguinte descrição, ilustra essa prática, segundo o site do Museu do Pontal:

Um baú de brinquedos populares, como ioiôs, bilboquês, petecas, piões, fantoches, elásticos e cordas para pular, giz para riscar amarelinha e bambolês, é aberto pelos arte-educadores todos os fins de semana, em dois horários. Muitas dessas brincadeiras são objeto de esculturas vistas nas exposições, especialmente no setor *Brincares* – brincadeiras e brincantes, e a ideia é estimular o público a experimentá-las ao ar livre, na grande praça jardim que fica na parte frontal do museu. (Museu do Pontal, 2024)

Essa estratégia adotada pelo Museu do Pontal evidencia um compromisso com a educação patrimonial que transcende a exposição estática, promovendo uma experiência imersiva e intergeracional que enriquece a compreensão e a apreciação do patrimônio cultural imaterial.

Figura 44: Obra de Antônio de Oliveira. Brincadeiras, infância



Fonte: autoria própria. Museu do Pontal, 2024

A valorização da tradição cultural e sua manifestação no presente são aspectos fundamentais para a compreensão de como diferentes culturas abordam a transmissão do conhecimento e a preservação de sua herança. Em algumas sociedades, especialmente no Oriente, o foco recai sobre a continuidade e a prática viva das tradições, mais do que na conservação física dos objetos que as representam. Esta perspectiva enfatiza um processo de aprendizado contínuo e dinâmico, que evita a estagnação do conhecimento em meros artefatos, mantendo a tradição cultural como uma experiência atual e relevante. Para Sant'Anna (2009):

No mundo oriental, os objetos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural. A permanência no tempo das expressões materiais dessas tradições não é o aspecto mais importante, e sim o conhecimento necessário para reproduzi-las. Nesses países, em suma, mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente. (Sant'Anna, 2009, p. 52)

Conforme Sant'Anna (2009) destaca, a valorização da tradição cultural no Oriente vai além da simples conservação de objetos físicos. O essencial é a perpetuação e transmissão do conhecimento necessário para recriar essas expressões materiais. Essa abordagem enfatiza a importância de vivenciar a tradição no presente, garantindo sua continuidade por meio do saber. De maneira geral, o Museu do Pontal reflete esse princípio, especialmente ao analisar a exposição das obras de Antônio Oliveira sobre a temática da brincadeira. Oliveira, ao colocar crianças no centro de suas narrativas, não apenas resgata as brincadeiras de outrora, mas também motiva as novas gerações a se envolverem com as dimensões criativas e exploratórias do ato de brincar. Assim, assim como a perspectiva oriental sobre a cultura ressalta a transmissão do conhecimento para preservar viva a tradição, a obra

de Oliveira sublinha a necessidade de cultivar e compartilhar o espírito lúdico, assegurando que a essência da infância e da criatividade seja continuamente revitalizada e valorizada.

CONCLUSÃO

Conforme apontado ao longo desse estudo, nosso trabalho enfoca a vida e a obra de Antônio de Oliveira e sua relação como MP no Rio de Janeiro (RJ). Antônio é considerado um importante expoente da arte popular, sobretudo, a partir de seu grande acervo presente no MP. Com vistas ao enfoque da importância deste para a preservação da memória social, adotamos no presente trabalho, alguns eixos básicos, compreendidos, no (re)conhecimento da biografia do autor a partir de sua obra *O Mundo Encantado* de Antônio de Oliveira, e na realização de pesquisa bibliográfica e visita ao Museu e à cidade natal do artista.

No primeiro capítulo, discutimos como a cultura brasileira, inicialmente vista como uma ameaça pelos colonizadores portugueses, conquistou espaço. Exploramos a importância do Movimento Modernista, especialmente após a Semana de Arte Moderna de 1922, na valorização da arte nacional e das tradições populares. Destacamos a primeira exposição de cerâmica no país, com a obra de Vitalino Pereira dos Santos, que marcou um novo capítulo na história da arte brasileira. Também abordamos a chegada do francês Jacques van de Beuque e suas aquisições de arte brasileira, que formaram o acervo de um museu hoje considerado o mais importante do país. Concluímos com a capacidade da arte popular de se adaptar e evoluir, contribuindo para a construção de uma identidade cultural diversa e rica no Brasil.

No segundo capítulo, exploramos como Antônio Oliveira, através de suas memórias, construiu representações escultóricas culminando na criação de seu *Mundo Encantado*. Destacamos a variação temática de sua vasta produção e abordamos a memória individual e coletiva. Esculpindo madeira, Oliveira eternizou uma época, capturando costumes, profissões, tradições e mitos, constituindo um legado cultural rico. Seus textos autobiográficos registram sua visão sobre sua obra, retratando experiências e práticas sociais. Determinado a superar obstáculos, Oliveira teceu um sonho maior, buscando reencontrar suas raízes. Seu processo artístico, muitas vezes inconsciente, traz aspectos do passado como forma de representação. A diversidade temática e a qualidade de sua obra são notáveis, apresentando características inovadoras na arte popular brasileira. Oliveira materializa memórias individuais e coletivas em suas esculturas, expressando valores de uma memória coletiva, mostrando que memória e identidade estão interligadas.

No terceiro capítulo, apresentamos um breve histórico do patrimônio cultural brasileiro para contextualizar os aspectos históricos e facilitar a compreensão das ações contemporâneas. A noção de patrimônio cultural evoluiu significativamente, passando de uma simples apreciação de itens e

monumentos singulares para um entendimento mais profundo da cultura como parte integrante da vida em sociedade e das práticas diárias. Em seguida, destacamos as ações integrativas do Museu do Pontal, evidenciando seu reconhecimento como modelo de excelência na preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro.

O museu se afirma como um espaço de interação cultural e educação, destacando-se pela inovação e participação ativa. No contexto da valorização das práticas culturais e da interação educativa, o Museu do Pontal se sobressai por sua abordagem inovadora e participativa, incorporando atividades como o Baú de Brinquedos, que engaja os visitantes com a cultura lúdica. A estratégia curatorial de Jacques, focada na compreensão do ambiente dos artistas e suas relações pessoais com as criações, resulta em um acervo diversificado que revela as múltiplas facetas das expressões culturais brasileiras. Entre as ações de arte-educação, o museu oferece visitas teatralizadas baseadas na variedade temática do acervo permanente, facilitando conexões com áreas como história, arte, folclore e cultura brasileira.

Ao nos questionarmos se a obra de AO contribui para a preservação da memória social, gostaríamos de lançar uma nova indagação nessa fase conclusiva do trabalho, questionando: Como a memória de Antônio de Oliveira está sendo trabalhada na atualidade?

Nosso estudo se concentrou primordialmente no Museu do Pontal, principal guardião do acervo de Antônio de Oliveira. Contudo, é fundamental destacar a importância do Museu do Folclore na promoção da obra do artista, organizando exposições e até publicando um livro sobre ele. Apesar de nosso foco ter sido o Museu do Pontal e suas iniciativas relacionadas à obra de Oliveira, é evidente que a memória do artista está sendo eficazmente preservada nos dias atuais.

A análise da contribuição de Antônio de Oliveira à preservação da memória social destaca a importância das instituições de memória nesse processo. Observações feitas durante uma visita ao centro de memória na cidade natal do artista revelaram um grande potencial para atividades educativas e de divulgação que poderiam ajudar a manter viva sua obra. Embora não seja o objetivo comparar diferentes contextos, fica claro que a preservação efetiva da memória cultural depende da existência de espaços dedicados a esse propósito. Na ausência desses espaços, a memória de um artista ou de uma obra cultural pode gradualmente se perder, ficando à mercê do acaso para sua preservação.

Diferentemente de um museu que se dedica não apenas aos trabalhos de restauro e à preservação física das peças, também desenvolve fortemente um trabalho educativo e pedagógico em

torno da obra, garantindo assim a continuidade e a relevância cultural do legado do artista para as gerações futuras.

Essas formas de expressão contribuem para que tenhamos uma manifestação tangível da história e da cultura de um povo pois refletem a forma de viver ao longo do tempo, sendo assim a arte popular desempenha uma função cultural fundamental para o desenvolvimento da cultura, identidade e memória social.

O Museu do Pontal, não se limita a ser um repositório do passado. Ao contrário, ele se propõe a ser um local de criação e reinvenção. As ações do museu buscam atrair a memória, não deixando que ela se cristalize transformando em uma lembrança melancólica de um tempo vivido. Pelo contrário, por meio de atividades interativas, como as visitas teatralizadas e as outras ações já mencionadas que envolve o projeto de arte e educação, o museu estimula um diálogo constante entre as tradições e o contemporâneo. Assim, o Museu se destaca por sua capacidade de transformar o ato de lembrar em um processo ativo de engajamento cultural. A memória, e, particularmente, a memória social contida na produção de AO presente nesse espaço, não é apenas preservada, mas também é impulsionada para frente, ganhando novos significados e contextos. Isso permite que o público não apenas testemunhe a história, mas também participe dela por meio da cultura, contribuindo para a construção de uma narrativa viva e em constante evolução.

Este estudo, focado em um artista brasileiro que retrata cenas do cotidiano e costumes de sua época, oferece uma possibilidade de compreensão mais aprofundada da cultura e sociedade brasileira. A continuidade desta investigação também é essencial para preservar o legado artístico e enriquecer o conhecimento sobre a identidade cultural brasileira. Ao documentar e analisar as obras aqui apresentadas, acreditamos ter contribuído para uma narrativa histórica que celebra a diversidade e a riqueza da cultura popular no Brasil, reforçando a necessidade de estudos contínuos nesse campo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Orgs.). **Ensino de História**: conceitos, temáticas e metodologias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.1. Disponível em: https://mega.nz/file/Z4hHEaQb#8DMeEtQDZ34my-rfvfmpv958he_FnF2kKrJw2... Acesso em: 23 set. 2023. Referenciado.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Edição do Kindle, 2009.

ARAÚJO, Carla Dayanne Montenegro Honorato. **O lugar dos objetos de arte popular na obra folclorista de Mário de Andrade**: propostas de explcação para uma ausênci. 2014. 82f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social e Cultural). Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Portugal. 2014. pp. 15,53,56. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/31685/1/Final%20de%20Mestrado%20Carla%20Dayane.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2023. Referenciado

ARNAUT, Jurema Kopke Eis Arnaut. A proteção do patrimônio cultural. In: IPHAN. **Memória e Educação**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008. p. 31, 37, 38, 43. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Referenciado.

ARANTES, Augusto. **O que é cultura popular**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos). Referenciado.

AZZI, Riolando. O início da restauração católica em Minas Gerais: 1920-1930. **Síntese: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 5, n. 14, 1978. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/2345>. Acesso em: 15 jan.2024. Referenciado.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação e educação**, São Paulo, (2) 59 a 64, 1995.p.61. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36136/38856>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.p.18. Referenciado

BARBOSA, Ana Mae. Síntese da Arte-educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras. **Polyphonía**, v. 27/2. 2016. p. 674. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sv/article/view/44693/22093>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte Educação e Cultura**. Edição do Kindle, s.d. Locais do Kindle 40-41. Referenciado.

BARROS, José Antônio Nonato Duque Estrada de. O Modernismo no Brasil. In.: IPHAN, **Memória e Educação**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008. p. 135. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Referenciado.

BATISTA, Marta Rossetti. Coleção Mário de Andrade. **Religião e magia. Música e dança. Cotidiano**. Organizadora. São Paulo: Edusp/ imesp/ IEB-USP. 2004. Referenciado.

BEUQUE, Jacques Van de. **Arte Popular Brasileira**: peças da coleção casa do pontal. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994. Referenciado.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 25 de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Média**. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. Referenciado

CALABRE, L.; CONTINHO, R. Cultura popular e educação: uma experiência de visita ao Museu Casa do Pontal. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 11, n. 20, p. 90-108, 2021. p. 92. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v11i20.45577>>. Acesso em: 15 dez 2023.

CANCLINI, Néston García. **La Producción Simbólica teoría y método en sociología del arte**. Siglo XXI Editores. 1979. Referenciado.

CARVALHO, Roberto Salgado. **Breve História da Arte Popular**. [Edição do Kindle]. 2021. p. 17, 28. Referenciado.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1988. p. 417. Referenciado.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=176>. Acesso em: 18 de ago.2023. Referenciado.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a filosofia: natureza e cultura**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2004. Referenciado.

CIDADES: Belmiro Braga. Disponível em: <<https://minasgeraismg.net/cidades/belmiro-braga>>. Acesso em: 10 maio. 2023. Referenciado.

COSTA E SILVA, Álvaro. Um breve histórico do patrimônio. In: IPHAN. **Memória e Educação**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008. p. 31, 35. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Referenciado.

CUCHE, Denys. **A noção de Cultura nas ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC. 2012. Referenciado.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas 1988. p. 12, 32, 34, 43, 93. Referenciado.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva; editora da Universidade de São Paulo. 1990. p. 74. Referenciado.

FERREIRA, Cláudia Márcia. Museu de Folclore Edison Carneiro. In: ARNAUT, Jurema Kopke Eis (Org). **Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Ed. IPHAN, 1997. p. 102. Referenciado.

FERREIRA, Cláudia Márcia; LIMA, Ricardo Gomes. O museu do folclore e as artes populares. **Revista do IPHAN** n. 28, Rio de Janeiro, p. 102. 1999. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/> Referenciado.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. Referenciado.

FRANKE, Isabel. **Visitar ateliês**: uma viagem para adentrar a genialidade dos artistas populares, 2023. Disponível em: <<https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Visitar-atelies-uma-viagem-para-adentrar-a-genialidade-dos-artistas-populares>>. Acesso em: 10 de dez. 2023. Referenciado.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra**. Rio de Janeiro. 1975. p. 30. Referenciado.

FROTA, Lelia Coelho. **A arte do povo**. 1976. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%202%20Lelia%20Coelho%20Frota.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2023. p. 1, 8. Referenciado.

FROTA, Leila Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife: Massangana. 1986. p. 11. Referenciado.

FROTA, Lélia Coelho. **Brasil, Arte Popular Hoje**. Rio de Janeiro: Editoração-Publicações e Comunicação LTDA, 1987. p. 133. Referenciado.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**: século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 27, 30, 49, 50. Referenciado.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os limites do patrimônio. In: FILHO, Manuel Ferreira Lima.; ECKERT, Cornélia. **Antropologia e patrimônio cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 12. Referenciado.

GUIMARAENS, Dinah. **O mundo encantado de Antônio de Oliveira**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983. P. 18, 20. (Série O artista popular e seu meio). Referenciado.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão; vanguarda e subdesenvolvimento:** ensaios sobre a arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 191. Referenciado.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 7, 13, 43. Referenciado.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 2. ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990. p. 34. Referenciado.

ICOM, Conselho Internacional de Museus. **Nova Definição de Museu.** Disponível em: <https://www.icom.org.br/?page_id=2776>. Acesso em: 12 de ago. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **IPHAN.** 2023. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília: IBRAM, 2018. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>>. Acesso em: 22 de fev. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 3 ed. SP: Editora Unicamp. 2019. Referenciado.

LEITE, Ana Cláudia Arruda. Diálogos e experiências: pontes que conectam pessoas e territórios. In: MEIRELLES, Renata (Org.). **Território do brincar:** diálogo com escolas. São Paulo: Instituto Alana, 2015. p. 61-69. Disponível em: https://territoriobrincar.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Territ%C3%BDrio_do_Brincar_-_Di%C3%A1logo_com_Escolas-Livro.pdf. Acesso em: 20 jan. 2024.

LIMA, Mateus Mota. de. **O Artista do Agreste no Cenário Nacional:** A trajetória de Vitalino na (Con)Formação da identidade nordestina. 2018. 59f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB). 2018. p. 11, 15, 29. Referenciado.

LIMA, Ricardo Gomes. O grande e o pequeno. **Concinnitas**, ano 6, volume 1, número 8, 2005. p. 196, Referenciado. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55339/0>. Acesso em: 8 de jan. 2024. Referenciado.

LINS, Artur André. **As artes populares no mundo contemporâneo.** 2023. Disponível em: <<https://www.artesol.org.br/novo/conteudos/visualizar/As-artes-populares-no-mundo-contemporaneo>>. Acesso em: 10 de dez. 2023.

MARIANI, Alayde. A memória popular no registro do patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Arte e cultura popular.** n. 28, 1999. Org. Elisabeth Travassos. Disponível em: Acesso em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat28.pdf>. Referenciado.

MARQUES, Ivan Francisco. O legado modernista: recepção e desdobramentos nas décadas de 1960 e 1970. **Estudos Avançados**. 2022. p. 153. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36105.010>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

MASCELANI, Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. Referenciado.

MASCELANI, Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: 2009. Referenciado.

MASCELANI, Ângela. **(RE)Inventar, artistas criadores**. Catálogo Sesc Birigui. 2018. Referenciado.

MASCELANI, Ângela. **Museu do Pontal, uma história de amor entre um imigrante francês e a arte popular brasileira**. Entrevistadoras: Martha Abreu e Ângela de Castro Gomes. 2023. Disponível em: <https://www.politika.io/fr/article/museu-do-pontal-uma-historia-amor-entre-um-imigrante-frances-e-a-arte-popular-brasileira>. Acesso em: 19 jan. 2024. Referenciado.

MASCELANI, Ângela. Cultura: **Ângela Mascelani, do Museu do Pontal, é eleita carioca do ano**. Entrevistador(a): Kamille Viola. Veja Rio, 2021. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/beira-mar/cultura-angela-mascelani>>. Acesso em: 19 de jan. de 2024). Referenciado.

MASCELANI, Angela. Entrevista concedida a Giovânia Costa e Karla Hansen. Arte Popular com A maiúsculo. **Revista Educação Pública**, 2006. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/6/15/arte-popular-com-a-maiusculo>. Acesso em: 04 de maio de 2023. Referenciado.

MENEZES, Juliana Santos. O patrimônio cultural da cidade de Ilhéus à luz da literatura de Jorge Amado. Cultur: **Revista de Cultura e Turismo**, ano 3, n. 3. 2009. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/cultur/article/view/247/256>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

MONCAU, Gabriela. **Dia de Reis**: conheça a história da data e como ela é celebrada no Brasil. Brasil de Fato, São Paulo, 06 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/01/06/dia-de-reis-conheca-a-historia-da-data-e-como-ela-e-celebrada-no-brasil>>. Acesso em: 15 de fev. 2024. Referenciado.

MONTEIRO, Linderval Augusto. A trajetória de Ilda do Prado Lameu: dinamismo popular e cidadania em uma periferia do Rio de Janeiro. **História Oral**, 9(2). 2012. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/198>. Acesso em: 02 dez. 2022. Referenciado.

MONTES, Maria Lúcia. **Teimosia da imaginação**: dez artistas brasileiros. Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 16. Referenciado.

MORAIS, Eduardo Jardim. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal. 1978. Referenciado.

MUSEU CASA DO PONTAL ARTE POPULAR BRASILEIRA. **Jacques Van De Beuque**. Vida profissional. Disponível em: <http://www.popular.art.br/pt-br/jacques-van-de-beuque-profissional>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Disponível em:
<https://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/nise-da-silveira>. Acesso em: 05 de maio de 2023. Referenciado.

MUSEU DO PONTAL. **Baú de Brinquedos**. Museu do Pontal, [s.d.]. Disponível em:
<https://museudopontal.org.br/programacao/bau-de-brinquedos/>. Acesso em: 28 jan. 2024. Referenciado.

NASCIMENTO, Mayk Andreele do. **Memória, cultura popular e enraizamento**: uma análise dos costumes e práticas culturais dos bairros do Roger e Tambiá em João Pessoa-PB. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. p. 23. Disponível em:
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/7262/1/arquivototal.pdf>. Acesso em 20 de dez. 2023. Referenciado.

NEMER, José Alberto. 26 Salão nacional de Arte de Belo Horizonte: **O Brasil na visualidade popular**. 2000. p. 9. Museu de Arte da Pampulha. Referenciado.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**, n. 10. p. 13. São Paulo, dez.-1993. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em 22 de jan. 2024. Referenciado.

OLIVEIRA, Antônio de. **O mundo encantado de Antônio de Oliveira**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983. (Série O artista popular e seu meio).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 70, 71. Referenciado.

PASSETTI, Dorothea. Tristes Trópicos: os anos brasileiros de Lévi-Strauss. In: BERNARDO, Teresinha.; TÔTOCA, Silvana. **Brasil**: resistência e invenção. Ciências Sociais na atualidade. São Paulo: Ed. Paulus. 2004. p. 35. Referenciado.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212. Disponível em:
<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023. p. 3. Referenciado.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELMIRO BRAGA. **História**. Disponível em:
<https://www.belmirobraga.mg.gov.br/o-municipio/historia/>. Acesso em: 13. out. 2023. Referenciado.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de

reconhecimento e valorização. *In:* ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio:** ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 52. Referenciado.

SANTOS, José Luiz. dos. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense. 2006. Referenciado.

SANTOS, Daniela; FAULHABER, Priscila. A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanoel. **MODOS.** Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p. 228-241, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/86631804335>>. Acesso em: 7 jul. 2023. Referenciado.

SAURA, Soraia Chung. Culturas populares, brincar e conhecer-se. *In:* MEIRELLES, Renata (Org.). **Território do brincar:** diálogo com escolas. São Paulo: Instituto Alana, 2015. p. 51-57. Disponível em: https://territoriobrincar.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Territ%C3%B3rio_do_Brincar_-_Di%C3%A1logo_com_Escolas-Livro.pdf. Acesso em: 20 jan. 2024. Referenciado.

SOARES, Lélia Soares. **O mundo encantado de Antônio de Oliveira.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 11-14. (Série O artista popular e seu meio).

TIRAPELI, Percival. **Arte brasileira arte popular.** São Paulo: Ibep Jovem. 2013. Referenciado.

VICENTE, Sérgio Augusto. Belmiro Braga inaugura **Casa de Cultura.** Diário de Minas, 2024. Disponível em: <https://diariodeminas.com.br/Publicacao.aspx?id=517279&fbclid=IwY2xjawEwqKtleHRuA2FlbQIxMQABHdTk5lxENZ-5n_N7HDHs3Th4k8RwW34GEKyZgw_1Ma_o3yRqYgb-aZ7EpA_aem_a1Db5dz4oY68wKCHdHbqWw>. Acesso em: 25 de jul de 2024

APÊNDICE A - Criação da Casa de Cultura de Belmiro Braga

A recente criação de um centro cultural na cidade do artista ocorreu as vésperas da defesa dessa dissertação, mas houve tempo de incluir essa informação como apêndice. A obra do artista foi retirada do centro de memória mencionado neste trabalho e transferida para o Centro Cultural, onde foi higienizada e recebeu um tratamento contra cupins.

Como podemos observar na foto a seguir, sua obra foi acomodada de forma a facilitar a observação e banners ilustram a trajetória do artista.

Figura 45: Inauguração da Casa da Cultura



Fonte: Diário de Minas, 2024

No centro cultural recém inaugurado, há uma seção dedicada ao artista, o que marca um avanço significativo na valorização e conservação da memória de Antônio de Oliveira e, por extensão, da própria cidade. A contribuição da obra de Antônio de Oliveira para a memória coletiva transcende a preservação de seu legado artístico; ela reflete a identidade e a história de sua cidade natal.

É crucial incitar uma reflexão coletiva sobre a importância de honrar e preservar o patrimônio cultural que Antônio de Oliveira tão ricamente ilustrou em suas obras. Suas criações são janelas para um Brasil de outrora, e ao resgatar e valorizar essas memórias, enriquecemos nossa compreensão do presente.

De acordo com Vicente (2024), o projeto da Casa de Cultura de Belmiro Braga, ainda em fase inicial, precisa de apoio para manutenção, contratação de funcionários, desenvolvimento de projetos

culturais e transferência para um espaço maior. A instituição deve se tornar um equipamento cultural dinâmico, valorizando a diversidade e o pertencimento comunitário, consolidando-se como um patrimônio vivo e democrático, independente das administrações futuras.

A criação da Casa de Cultura já é um grande passo. O próximo passo é aguardar iniciativas que envolvam a comunidade, lembrando que o desenvolvimento de ações é essencial para explorar o valor educacional e cultural da arte de Antônio de Oliveira.