

# VIRAGENS NA ESTÉTICA POPULAR: DESESCONDER O BRASIL

**Lêda Maria de Barros Guimarães**

Faculdade de Artes Visuais - Universidade Federal de Goiás, Brasil  
ledafav@gmail.com

**Denise Bogéa Soares**

Instituto Federal de Brasília, Brasil  
denise\_bogea@yahoo.com.br

## RESUMO

O presente texto almeja ampliar a discussão acerca da pesquisa sobre arte e cultura popular no Brasil considerando um alargamento do campo e de perspectiva conceitual adotando o termo “visualidades populares”. As autoras assumem o interesse e vinculação com o tema e propõem uma revisitação da produção a partir do inquirimento da forma como produtores e sua produção se entram em um circuito específico constituído de espaços culturais, museus, feiras e mostras, além das publicações e estratégias expositivas em torno do tema. Especificamente o texto propõe viragens na estética popular, ou seja, das transformações nos modos de conceber as visualidades populares na perspectiva dos estudos da cultura visual.

Palavras-chave: Visualidades Populares, Viragens Estéticas, Cultura visual.

As autoras desse texto foram durante um período (2012-2016) orientadora/orientanda no programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdades de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Ambas são professoras de instituições públicas de ensino superior no Brasil e interessadas na pesquisa sobre visualidades populares, fruto de envolvimento, investigações e memórias incrustadas nas vivências com os fazeres e os pensares de pessoas que vivem nas cidades, em seus entornos ou no campo, geralmente sem desfrutar dos bens aproveitados por outros profissionais, que, como eles/as, lidam com imagens e sentidos enquanto produtores/as de bens culturais. Na trajetória de pesquisa da então orientanda podemos ressaltar

“[...] a pesquisa foi adquirindo o formato de uma tese de doutorado, ora em desenvolvimento. Constituindo-se de uma abordagem qualitativa de natureza narrativa, o trabalho trata da arte e ofício da ceramista Maria José Frazão Costa, ou Maria do Pote, moradora do povoado do Peria, situado no interior do Maranhão. É necessário ressaltar, a título de justificativa, que a minha colaboradora de pesquisa é considerada como mestre griô pelo programa Mais Cultura do MINC, como líder comunitária reconhecida pelos seus pares, no Peria, ao passo que, na ótica dos pesquisadores e das instituições vinculadas ao âmbito da cultura, ela é tida como uma legítima representante da cerâmica popular maranhense”. (Soares, 2016)

O texto dessa comunicação explora ideias alusivas a processos de pesquisas ambientadas numa linha investigativa que se volta para as culturas da imagem e processos de mediação, fundamentando-se numa abordagem contemporânea sobre tal temática. Visando suplantar uma perspectiva tradicional da história da arte, pensamos as produções culturais enquanto feitos de indivíduos e sociedades em seu jogo de relações e lutas, e não de forma segmentada ou dualista, ou seja, contrapondo o erudito ao popular, a arte ao artesanato etc. Ao contrário, na tentativa de ouvir e dialogar com vozes de pessoas cujas formas culturais, artefatos e meios são esquecidos ou romantizados no registro oficial, nossa proposta visa o estudo das viragens na estética popular, ou seja, das formas moventes do imaginário que se propõem a uma revisitação do Brasil, tomando como base nossas próprias experiências enquanto pesquisadoras envolvidas com esse fenômeno, portanto com seu estudo (Guimarães, 2006; Guimarães et al, 2001; Soares, 2012).

“A expressão “visualidades populares” indica opções conceituais em lidar com expressões culturais que a princípio podem vir de contextos subalternos, periféricos, marginais, não oficiais, etc., mas que também não podem ser colocadas numa redoma salvas de contaminações/apropriações de diferentes tipos de consumo cultural. Visualidades urbanas – grafites, cartazes, anúncios, murais e outras visualidades fora de contextos urbanos ligados a manifestações de indústrias do viver como mobiliários, formas de decoração, de vestir, artesanato nas suas diversas formas de produção, os saberes e fazeres ligados às estéticas dos cotidianos, questões de patrimônio, performance que compõem um amplo leque de possibilidades para nossos estudos”. (Guimarães, 2014: 1).

Para ter-se como objeto de estudo a arte popular é conveniente reservar espaço para tratar das questões e relações de poder que lhe são decorrentes, ao mesmo tempo em que lhe são determinantes, bem como de outros aspectos voltados para a dimensão política e social do problema. O estudo das visualidades populares na perspectiva metafórica da viragem, assume formas narrativas sobre viagens, encontros, percepções, modos de produção e de exposição, publicações e reconhecimentos que tem corroborado na constituição do campo do popular no Brasil.

Compreendemos que a cultura popular não é fixa nem representativa de um patrimônio estanque, abrigando, isto sim, diásporas, estranhamentos, alteridades e reelaborações identitárias no cotidiano e nas tradições permanentemente redesenhadas. Os objetos, as coisas, as referências culturais encontram-se assim desenraizados, já não pertencem a um só “lugar”. Vivemos

hoje um momento de “desterritorialização”, no qual o espaço perde a sua especificidade física. Assim, termos no singular tais como “cultura ocidental”, “cultura brasileira”, cultura judaica e outros não se sustentariam diante do conjunto de mudanças que afetam a vida dos habitantes do planeta. Isso também afeta as formas da tradição e promove ao mesmo tempo um sentimento de preocupação com esse suposto “desaparecimento”. Na contramão dessa percepção, Ortiz diz que as tradições de reafirmam ou se reinterpretam. O autor afirma que “Vivemos hoje um momento de ‘desterritorialização’, no qual o espaço perde a sua especificidade física. Evidentemente, isso só é possível devido às conquistas tecnológicas. Telefone, fax, televisão, computadores, aviões, etc., são tecnologias que encurtam as distâncias, transformando a própria noção de lugar”. (Ortiz, 1994)

Os movimentos de afirmação ou reinterpretação promovem deslocamentos e descolamentos conceituais de várias ordens os quais não podem ser ignorados no processo de investigação das formas de produção, circulação e consumo (Canclini, 1988). Nesse texto, tomamos a metáfora de viragem fotográfica, banho ou inversão, para a construção de narrativas nômades que saiam em busca de pontes, de outros caminhos e de outras viagens, acompanhando as mutações que se pode observar no (s) território (s) das visualidades populares.

O que altera o olhar sobre cada um desses lugares visitados é o cofo<sup>1</sup> cheio de imagens que o observador guarda consigo, repleto de referências armazenando memórias de artefatos e manifestações diversificadas, referentes a núcleos de criação onde o trabalho coletivo funciona como uma espécie de cola social entre as pessoas.

Lima (2006: 83) realizou uma pesquisa de doutorado com artesãs da região do Candeal (Bahia). Nesta pesquisa ele menciona a questão da organização do grupo de artesãos/ãs daquela localidade, onde famílias inteiras trabalham coletivamente, mesmo que na composição social do trabalho uma estruturação dividida por gênero atribua “às mulheres a confecção de louças, ficando a cargo dos homens a produção de tijolos e telhas”. Refletindo sobre as relações sociais de acesso à matéria prima e confecção dos objetos, o estudo de Lima trata da coleta e das relações estabelecidas com os donos das terras, das questões tecnológicas referentes à modelagem e queima, detendo-se na pintura dos objetos com o tauá (*barro vermelho* em tupi), elemento que caracteriza a louça daquela paragem.

Há diversas publicações tratando sobre essa diversidade cultural que miscigena traços indígenas, africanos, europeus, asiáticos e de outros povos, revelando assim as especificidades identitárias que integram o território nacional. Dentre muitas publicações podemos citar Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha, (2008); O Reinado da Lua (2011) Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005), Tempos de Grossura (1994), Arte popular. Mostra do Redescobrimto (2000) e todas as edições do catálogo Bienal Naífs do Brasil (1986 a 2016).

Esse rico demonstrativo de legados postos às vistas pelos produtores/artistas das diversas regiões brasileiras, reporta-se a uma natureza exógena que se traduz na vontade de conhecimento do outro, no primado da valorização das diferenças e dos valores de inclusão cultural. Entretanto, mesmo flertando com a questão da tradição de maneira séria, as pesquisas sobre arte popular, quase sempre, contaminam quem as lê de uma sensação estranha, ou melhor, de um certo sentimento de tristeza, ao refletir sobre como alguns dos maiores artistas brasileiros podem viver daquela forma, de maneira tão rude e sem amparo social?

A valorização da arte popular e de seus artistas ressaltando a criatividade de uma parte significativa de produção nacional tem inspirado muitas mostras que exibem o cotidiano e o poder de imaginação de artesãos/artistas que vivem em lugares periféricos, distantes de galerias e museus. Essas mostras também revelam a existência de um circuito expositivo já legitimado para essa produção do chamado “artista popular” cuja produção alcança um lugar simbólico relativo a uma identidade regional ou nacional e enquanto tal, ganha inserção e mobilidade em espaços institucionalizados (museus, feiras, galerias, mostras, etc.) e lugar em acervos de colecionadores. Discute-se para esta produção técnicas de expografia, de conservação e de restauração. Organização de mostras demanda uma divulgação que gera escrita de textos de divulgação e de textos críticos produzindo uma fortuna crítica sobre artistas populares e suas produções. Muitas vezes, encontramos nas publicações uma tendência de comparação do estilo do artista “popular” com um ou outro artista da norma culta que apresenta em seu trabalho inovações e rupturas estilísticas.

Focamos nesse texto nas propostas que pretendem espelhar a arte popular na visão de seus criadores, apresentando os núcleos produtivos sobre o acervo permanente do Museu Casa do Pontal. Este acervo revela importantes criadores na tentativa de promover uma aproximação entre os/as produtores culturais e suas próprias obras. Tais fontes relatam histórias de heranças culturais, de dificuldades econômicas, de limitações sociais, ausência de instrução básica, cenário no qual os/as artesãos seguem fazendo a sua arte e assim refletindo sobre a realidade de um Brasil distante tanto dos excessos dos grandes centros como das formalidades acadêmicas na produção de arte (Frota et al, 2007; Mascelani, 2011; Mazzilo, 2005). Esses relatos abordam histórias de pessoas concretas, embora “as imagens e suas memórias ecoam em algum lugar da gente. Afinal, somos todos feitos do mesmo barro” (Name e Yassuda, 2008).

A exposição e o acervo mencionado nesse trabalho têm se preocupado com os/as produtores oriundos de locais os mais diversos, sintetizando a coleção do Museu Casa do Pontal, formada ao longo de cinquenta anos de trabalho pelo colecionador francês Jaques Van de Beuque que veio para o Brasil no cansado de uma Europa triste pós a segunda guerra mundial. Desde sua chegada apaixonou-se pelos objetos feitos pelas pessoas simples do povo. Começa então a viajar e adquirir obras, visita vilas e povoados,

1. Cofo: espécie de balaio, cesto de carregar objetos tramado em palha, muito comum no interior do nordeste brasileiro.

entrevista artistas e deixa-se cativar por suas vidas. Desenvolve com alguns artistas longas amizades. Ao cabo de quarenta anos constitui o mais consistente acervo da arte popular produzida na última metade do século XX.

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

Como anotado pela antropóloga Ângela Mascelani (2011) curadora da exposição “O Brasil na Arte Popular – Acervo Museu Casa do Pontal” realizada em 2014 no Sesc Belenzinho cidade de São Paulo “Atraíam-no, sobretudo, a vivacidade, as cores e formas de pequenas obras que encontrava. Na época em que inicia a coleção, os objetos criados pelas pessoas simples, do povo, eram vistos como documentos e objetos etnográficos. Alguns artistas e intelectuais propunham, ainda que timidamente, outro gênero de aproximação com o objeto popular, diferente daquele empreendido então pelos folcloristas, que geralmente o tomavam apenas como objeto-testemunho de uma tradição ou de uma prática de vida”. Esta exposição reuniu cerca de 400 obras, de 51 artistas de 12 estados brasileiros, presentes no Museu Casa do Pontal, espaço que abriga a maior coleção do gênero no país. A curadora enfatiza que Jacques entendia essa produção como arte:

“Independentemente de quem faz, das circunstâncias em que é feito, só comprei peças que me impactaram como obras de arte. Jamais cedi a razões ideológicas. Usei meu gosto pessoal. Na maioria das vezes, não posso dizer porque esta peça é melhor do que aquela. Apenas sei que uma me fala mais do que a outra. A peça fala por si. Nem sempre um mesmo artista produz coisas instigantes o tempo todo. Há um conjunto de elementos que os críticos de arte nomeiam e que eu apenas sinto. Tem a ver com harmonia, com ironia, com um algo mais provocativo que faz uma peça tornar-se única”. (Van de Beuque apud Aguilar: 2000).

Sua admiração e encantamento pela cultura popular brasileira e sua potência criadora inspiraram a seguinte constatação de escritor português José Saramago: “O que se reuniu 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” (fragmento extraído do catálogo da mostra *O Brasil na Arte Popular*). Essa passagem lembra o critério adotado por outros viajantes, como Mário de Andrade, na década de 20, que garimpou um diversificado acervo de arte popular, até então desconhecido, como forma de difundir manifestações autênticas da cultura nacional. Em 1938, em plena ditadura do Estado Novo, Mário de Andrade organiza a Missão de Pesquisas Folclóricas, patrocinada pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo, que percorreu estados do Norte e Nordeste. Tinham um objetivo urgente: fazer registros científicos do folclore municipal antes que o rádio – o grande veículo de massas de então – deturpasse as raízes culturais brasileiras mais genuínas. Basicamente, o circuito instalado no Brasil que dá visibilidade à produção popular é fruto desse sentimento de desaparecimento nosso modernismo que continuaram presentes na segunda metade do século XX.

“Essas preocupações continuam presentes no teor das políticas culturais do Estado desde as décadas de 70 e 80. De uma maneira geral, vemos que noções de autenticidade, “espírito do povo”, a não relação com o mercado, o isolamento da produção em pequenas comunidades, ainda são características usadas para referir-se à arte popular. Estas características revelam vínculos com a formação de um pensamento da Missão Folclórica Brasileira, bem como com um campo anterior da discussão sobre cultura popular. No Brasil estes agentes tiveram um papel decisivo na institucionalização de espaços como museus e mostras de arte popular”. (Guimarães, 2015: 4).

Outra característica desses acervos permanentes ou mostras temporárias se traduz na maneira didática com que contextualizam as peças e narrativas, aproximando o público dos/as produtores culturais, de seus ritos e festas. Assim, as propostas de curadoria não pretendem traçar apenas um único caminho a percorrer, dando ao público a possibilidade de escolher a direção a seguir, definindo ilhas temáticas sutilmente interligadas. Nessa configuração, grandes painéis fotográficos envolvem uma atmosfera alusiva ao tempo e espaço que se cruzam, levando o público a construir noções estranhadas sobre os espaços conceituais conquistados e fixados por aquela (s) forma (s) de arte.

No caso da exposição *O Brasil na Arte Popular* do Museu Casa do Pontal, por exemplo, há um espaço reservado para o *ciclo da vida*, contendo obras que celebram o nascimento, as brincadeiras de crianças; num outro segmento o visitante encontra a arte erótica e a de tradição cômica, além das festas populares, como o carnaval carioca de Adalton Fernandes Lopes, o bumba-meu-boi dos mestres maranhenses Nhozim e Abel, e ainda o maracatu, as cavalcadas, a folia de reis, o calango, o pau de fitas, o cavalo marinho, o pau de fitas etc., mostrando muitos artistas e imagens em sintonia com seus contextos existenciais. Objetivando justificar a discussão sobre as artes e as visualidades populares na perspectiva expositiva da curadoria, o texto oficial informa sua posição nos fragmentos a seguir:

“Longe de qualificar um estilo de arte, a noção de arte popular tem sido usada historicamente para assinalar a origem social de seus autores e nos remete a um conjunto de valores indicativo de um modo de ser nativo; de criar e transformar a partir do que tem em torno; de iluminar os valores da nacionalidade, sintetizando aspectos do pensamento coletivo. Daí sua importância política e função estratégica, cuja principal contribuição é fazer ver que, fora dos meios letrados, havia e há outras expressões de caráter artístico. Nesse sentido, é salutar lembrar que são todos criadores e que, independentemente da maneira como são conhecidos e chamados – artistas periféricos, populares, ingênuos, *naives* -, é por meio da sensibilidade e da capacidade de inventar e concretizar pensamentos em obras que eles passam a pertencer a um mundo de arte. Reconhecer em uma obra qualidades que a faça ser vista como arte é sempre resultado de uma colaboração, informada pelo tempo histórico e pelas ideias correntes. Quanto mais distante dos sistemas hegemônicos esse mundo de arte se encontra, mais podem variar as maneiras como são classificadas as produções a ele associadas. Como na vida e na cultura, também na arte nada é estático. Criações,

invenções, novos caminhos são estabelecidos a partir de antigas trilhas, da escolha de atalhos, das trocas e diálogos que os contatos tornam possíveis”. (Catálogo da mostra *O Brasil na Arte Popular*, 2011:1)

Sem tomar o exemplo acima como explicação válida para uma espécie de totalidade nunca completada, pensando-se em termos de representatividade sobre o está sendo feito nos espaços expositivos brasileiros, os projetos de design das mostras geralmente se constituem em tentativas de tornar a arte popular mais conhecida, evitando a banalização da recepção ao valorizar a singularidade das obras e a grandeza do universo criativo implicado nas peças.

Neste sentido, o deslocamento na maneira de olhar sobre tal produção inclui a compreensão da complexidade de um campo onde atuam muitos/as pesquisadores, portadores das culturas as mais diversas, bem como de produtores/as de obras que atendem a critérios estéticos e práticas aprendidas nas comunidades tradicionais. Nesse ambiente, os estímulos visuais que utilizam – estéticos, formais, imagéticos – concorrem sutilmente para uma aproximação da proposta expositiva junto ao visitante e deste com o universo da arte popular brasileira.

Contudo, a leitura crítica desse fenômeno recente exige desdobramentos, ou melhor, necessita de uma discussão que transcenda à dimensão técnica e estética sobre o material em si, e que questione categorias como identidade e representatividade, crítica e estética, incluindo a noção de valor. Afinal, o que de fato poderia caracterizar as representações populares que buscam *desesconder* um Brasil profundo e que ainda hoje se ressentem de uma equidade na comunicação entre suas regiões? Finalmente, considerando que o discurso sobre a memória de tempo passado, sobre o reconhecimento dos rastros e das políticas de valorização da cultura popular exige o deslocamento do centro tradicional de debates, é inevitável refletir sobre suas repercussões tanto no campo artístico e estético, como no cultural, social e político.

Consideramos que para analisar este feixe temático há de ser cultivado o saber da experiência, tal como aconselha Larrosa Bondía (2012), implicando em indagações, tais como: quem fez a curadoria de determinada exposição; quem escreveu o catálogo e compôs o material educativo? Que concepção de arte popular consubstancia tais materiais? Trata-se de acervo público ou particular? Qual o lugar e o valor da fala dos artistas? Quem colecionou e como se deu a construção do acervo? Quais suas relações com o pensamento acadêmico? Qual a sua função em termos de mediação? Como são expostas e quais informações são deveras relevantes? Qual o valor estético do acervo para o colecionador?

Essas considerações vêm se tornando múltiplas e não menos complexas no decorrer do processo de pesquisas sobre visualidades populares na perspectiva da cultura visual. Os conceitos sobre tais temas implicam numa tomada de posição precisa, levando em conta muitas áreas de saber, seja na dimensão teórica quanto das metodologias investigativas. Por exemplo, a discussão centrada no primitivo, ingênuo e marginal – termos usualmente ligados à arte popular – colabora para a manutenção da situação de exclusão e violência simbólica que foi historicamente construída no senso comum, com nítidos reflexos em segmentos do pensamento acadêmico. E, se a princípio essas palavras apresentam-se como inocentes, na realidade escondem formas de opressão e colonização que atrelam a noção do popular a um caráter de marginalidade periférica (Guimarães, 2006, Ricupero, 2011).

Entretanto, apesar dos problemas que podem ser detectados no conjunto do material até aqui descrito – como a incapacidade de abarcar o fenômeno de uma maneira mais consistente, além de alguma dificuldade em analisar questões complexas com a devida profundidade –, observamos que as estratégias adotadas atualmente buscam aproximarem-se do contexto dos/as produtores culturais, mesmo fragmentando detalhes sobre o seu cotidiano, olhares e falas, o que dificulta a compreensão das visualidades populares como um campo de estudo no qual os aparatos educacionais e as instituições tem um papel a cumprir.

Neste sentido, entendemos que essas imagens reclamam da ausência de uma discussão sobre a noção de identidade, ou seja, sobre o que de fato poderia caracterizar o Brasil através das suas representações populares, dando atenção para cada região. Discutindo a memória de um tempo passado, reconhecendo pistas e rastros que superam a busca da cultura nacional, entretanto sem condicionar a escavação na noção de autenticidade de suas raízes etc., esse debate poderia alimentar capilaridades conceituais e nominativas, facilitando, assim, a compreensão sobre as modificação, atualização e renovação das manifestações da arte, ou seja, sobre a questão das viragens estéticas no tempo presente.

A leitura do mundo não se retém apenas na apreciação crítica de textos ou discursos, pois esses produtos culturais podem explicar fatos, fenômenos e vivências, embora se instaurem enquanto formas de aproximação da realidade, na tentativa de interagir com muitas outras opções vinculadas ao conhecimento sistematizado, como à experiência individual. Neste sentido, não basta visitar uma exposição, ler um livro ou visitar um site para dar conta da rede de relações estabelecidas naquela determinada forma de arte que fora exibida em algum lugar determinado, tornando-se necessário conhecer o contexto para melhor compreender os processos de produção, as formas de mediação e as maneiras como se processam as aprendizagens.

Nas palavras de Mirzoeff (2004: 4) a “cultura visual é uma tática, é uma estrutura interpretativa fluida, centrada na compreensão da resposta aos meios de comunicação visual tanto de indivíduos como de grupos. Sua definição é a partir de questões que são colocadas e de questões que visa fomentar”. Assim as investigações sobre visualidades populares podem levar a investigações metodológicas, estéticas, artísticas e culturais com base do “estudo da estrutura social da experiência visual” (Hernández, 2007: 21), onde significados são criados e debatidos. A noção de visualidade é central para o estudo da cultura visual. Enquanto o termo visual faz referência ao processo fisiológico de percepção da luz e sua posterior tradução em imagens pelo cérebro, a concepção de visualidades se refere às relações sociais que alteram a produção de sentidos em torno daquilo que observamos inclusive condicionando ou alterando o modo como percebemos ou deixamos de perceber algo.

No processo técnico da fotografia analógica a viragem consiste na modificação da imagem através de um processo químico, e se destina não somente à obtenção de efeitos estéticos, tendo também uma importante função importante no processo de preservação da imagem. Constitui-se, portanto, num banho e tem função purgativa. A utilização dessa imagem literária enquanto metáfora propicia à discussão das questões que tanto afligem a literatura sobre cultura popular na contemporaneidade – tais como: centro versus periferia; patrimônio e autenticidade; forma artística e artefato inestético; mestiçagem e vinculação híbrida; artefato subordinado a sua função, dentre outras –, conforme tratam os estudiosos desse campo, diz respeito a uma nova configuração da cultura popular, na qual não existe um substrato autêntico, autônomo e isolado de cultura.

Finalizando nossas considerações sobre as artes populares, acreditamos que para construir um olhar revisitado torna-se necessário descentrar o estatuto ontológico da arte, e para tanto o conceito de *viragem* pode inspirar uma discussão contundente a respeito do tema, construindo noções estéticas, culturais e políticas menos românticas e mais problematizadoras para o estudo das visualidades populares.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, E. (2000). Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmos e permanências: uma introdução à estética popular. Em Aguilar, N. (Org.). *Arte popular. Mostra do Redescobrimto*, pp. 34-49. São Paulo: Fundação Bienal: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Bardi, L. B. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi
- Canclini, N. G. (1988). *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- Coimbra, S. R., Martins, F. e Duarte, M. L. (2011). *O Reinado da Lua: Escultores Populares do Nordeste*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dalgligh, L. (2008) *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Frota, L. C. (2005). *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Frota, L. C. et al. (2007) *Nhosinho: imensas miudezas*. Rio de Janeiro: Sábios Projetos.
- Guimarães, L. (2006) Linhas de fusão: a ingenuidade revisitada. Em SESC (Ed.). *Bienal naïfs do Brasil*. São Paulo: SESC.
- Guimarães, L. (2014). Visualidades populares: construindo ecossistemas pedagógicos/investigativos em torno do tema. Em Encontro da ANPAP: Ecossistemas Artísticos, 23, 2014. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG.
- Guimarães, L. (2015). Chaves Conceituais e Históricas na Constituição de Arte e Artista Popular no Brasil. *Rev. Interd. Em Cult. e Soc. (RICS)*, 1(1), pp. 83-104, jul./dez.
- Guimarães, L. et al (2001). *Objetos populares da cidade de Goiás: cerâmica*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais / UFG; SEBRAE.
- Hernández, F. (2007). *Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação
- Larrosa Bondia, J. (2012). Notas sobre a experiência e o saber da experiência, *Revista Brasileira de Educação*, 19, jan-fev.
- Lima, R. G. (2006). *O povo do Candeal: sentidos e percursos da louça de barro*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / UFRJ, Rio de Janeiro.
- Mascelani, A. (2011). *O Brasil na arte popular: Catálogo acervo Museu Casa do Pontal*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal.
- Mazzillo, M; Bitter, D; Pacheco, G. (2005). *Careta de cazumba*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Name, D; Yassuda, S. (2008) *Espelho do Brasil: a arte popular vista por seus criadores*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Ortiz, R. (1994). *Fim de território cria novos poderes*. Especial para o Estado de São Paulo (caderno 2 - 30/10/94. P.D-13).
- Ricupero, B. (2011). O lugar do centro e da periferia. Em Botelho, A.; Schwarcz, L. M. (Ed.), *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Soares, D. B. (2016). *Libelus Maria do Pote: Narrativas de pesquisa sobre mediação e visualidades populares*. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual. FAV/UFG.
- Van de Beuque, J. (2000). Arte Popular Brasileira. Em Aguilar, N. (Ed.). *Mostra do Redescobrimto Arte Popular*, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

## CURRÍCULOS

### Lêda Maria de Barros Guimarães

Professora da Faculdade de Artes Visuais-UFG. Atua na formação de professores (presencial e a distância) e no PPG em Arte e Cultura Visual, orientando mestrandos e doutorandos. Foi responsável pela implementação dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais em EaD na FAV. Tem pesquisado sobre arte e cultura popular, formação docente e sobre pesquisa com base em processos de criação. É membro da ANPAP, do InSEA e é a atual presidente da FAEB (2017/2018).

### Denise Bogéa Soares

Doutora em Arte e Cultura Visual (FAV-UFG, 2016). Mestre em Ciências da Comunicação (USP, 1998) - diploma reconhecido pela Universidade de Aveiro / Portugal. Especialista em Metodologia Projetual (CEFET-MG, 1994) e Gestão Pública (EAP, 2010). Graduada em Educação Artística - Artes Plásticas (UnB, 1986). Gestora do projeto Cerâmica do Maranhão vinculado ao Programa Mais Cultura / MINC (2006 a 2010). Coordenadora Geral do XXI CONFAEB (2011). Atualmente atua no Instituto Federal de Brasília / Campus Estrutural em convênio de cooperação técnica.