

**Fundação Casa de Rui Barbosa**

Programa de Pós-Graduação em Memória Acervos

Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Mariana Gomes de Oliveira Dias

**MARLIETE RODRIGUES DA SILVA NO MUSEU DE FOLCLORE  
EDISON CARNEIRO: elaboração de um processo participativo para  
documentação museológica de objetos de cultura popular**

Rio de Janeiro

2025

Mariana Gomes de Oliveira Dias

**MARLIETE RODRIGUES DA SILVA NO MUSEU DE FOLCLORE EDISON  
CARNEIRO: elaboração de um processo participativo para documentação  
museológica de objetos de cultura popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabete de Castro Mendonça

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
FCRB

D541h Dias, Mariana Gomes de Oliveira.  
Marliete Rodrigues da Silva no Museu de Folclore Edison  
Carneiro: elaboração de um processo participativo para  
documentação museológica de objetos de cultura popular /  
Mariana Gomes de Oliveira Dias. – Rio de Janeiro, 2025.  
121 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes.  
Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2025.

1. Documentação museológica. 2. Narrativa Oral. 3. Cultura  
popular. 4. Caruaru (PE, BR). 5. Silva, Marliete Rodrigues  
da. 6. Museu de Folclore Edison Carneiro. I. Lopes, Antônio  
Herculano, orient. II. Fundação Casa de Rui Barbosa. Divisão  
do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos. III.  
Título.

CDD 069

*Responsável pela catalogação:*  
*Bibliotecária – Dilza Ramos Bastos*  
*CRB7/2.348*

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Mariana Gomes de Oliveira Dias

**MARLIETE RODRIGUES DA SILVA NO MUSEU DE FOLCLORE EDISON  
CARNEIRO: elaboração de um processo participativo para documentação museológica  
de objetos de cultura popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Práticas Críticas em Acervos.

Aprovado em: 26 x 02 x 2025

Orientadores:

---

Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes (Orientador)

FCRB

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabete de Castro Mendonça (Coorientadora)

UNIRIO

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aparecida Marina de Souza Rangel

FCRB

---

Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro

UFPel

Rio de Janeiro

2025

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à Marliete Rodrigues da Silva, por gentilmente ter cedido seu tempo para estar presente nas entrevistas e compartilhar seus conhecimentos e memórias afetivas tão preciosas para a realização da presente pesquisa.

Também aos meus orientadores, Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabete de Castro Mendonça, pelo acompanhamento e ensinamentos que me permitiram avançar com a execução da pesquisa. À Elizabeth Bittencourt Pougy pelas informações concedidas e ao Museu de Folclore Edison Carneiro. À banca examinadora, Diego Lemos e Aparecida Rangel, por todas suas contribuições. E ao Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus pela acolhida e ensinamentos desde minha graduação.

À minha família pelo constante incentivo à realização da pós-graduação, em especial à minha mãe, Regina Helena Gomes, por sempre me encorajar a perseguir meus sonhos e ao meu esposo, Lucas Ferreira Lopes, por todo o suporte e parceria durante os momentos que precisei me dedicar integralmente à escrita.

Aos meus amigos e colegas de profissão, em especial Marcella Bacha, por ter acreditado desde o início em meu potencial, Sergio dos Santos e Vanessa Freire, pelos constantes ensinamentos e trocas.

E por fim, a todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a realização deste trabalho.

## RESUMO

DIAS, Mariana Gomes de Oliveira. *Marliete Rodrigues da Silva no Museu de Folclore Edison Carneiro*: elaboração de um processo colaborativo para documentação museológica de objetos de cultura popular. 120 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2025.

A presente pesquisa se origina a partir da reflexão diante das dificuldades que circundam o campo da museologia, a ascensão de novas discussões sobre a necessidade de reformulação de velhas práticas dentro dos processos da documentação museológica e o aumento da demanda pela democracia cultural, inclusão e abertura de diálogos junto a agentes culturais e detentores de conhecimentos tradicionais. Este trabalho está inserido dentro do movimento que busca a ampliação de práticas participativas dentro de contextos museológicos, em especial no que diz respeito à documentação museológica. A partir desse campo de ideias e iniciativas, a pesquisa pretende contribuir para a criação de novas metodologias para coleta e qualificação de informações para o enriquecimento dos conteúdos inseridos dentro de fichas e formulários relacionados aos acervos e artistas em museus brasileiros. Seu objetivo principal é o de analisar como a aplicação de um processo participativo aliado à história oral, junto à artista Marliete Rodrigues da Silva (Pernambuco, 1957), pode contribuir para o aprimoramento de informações relacionadas a documentação museológica de suas obras sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC). Além disso, a pesquisa apresenta novas estratégias para o incentivo ao relato oral e igualmente, expõe os resultados alcançados com a aplicação de dinâmicas que buscam coletar tanto suas memórias afetivas, quanto informações técnicas sobre sua produção artística. O trabalho parte do pressuposto de que a criação de uma ponte de diálogo com a artista proporcionará o registro de novas informações, através da narrativa oral, valiosas para a documentação museológica das suas obras. Por fim, como produto deste trabalho, foi elaborado um Caderno de Entrevista contendo as estratégias adotadas para realização das entrevistas e os relatos de Marliete.

Palavras-chave: Documentação museológica. Narrativa Oral. Cultura popular. Marliete Rodrigues da Silva. Caruaru (PE, BR). Alto do Moura (Caruaru, PE, BR).

## ABSTRACT

DIAS, Mariana Gomes de Oliveira. *MARLIETE RODRIGUES DA SILVA AT THE EDISON CARNEIRO FOLKLORE MUSEUM*: developing a collaborative process for museum documentation of popular culture objects. 120 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2025.

This research was born out of reflection on the difficulties surrounding the field of museology, the rise of new discussions on the need to reformulate old practices within museum documentation processes and the increased demand for cultural democracy, inclusion and opening up dialogues with cultural agents and holders of traditional knowledge. This work is part of the movement that seeks to expand participatory practices within museum contexts, especially with regard to museum documentation. Based on this field of ideas and initiatives, the research aims to contribute to the creation of new methodologies for qualifying information and enriching the content included in records and forms related to collections and artists in Brazilian museums. Its main objective is to analyze how the application of a participatory process with the artist Marliete Rodrigues da Silva (Pernambuco, 1957) can contribute to the improvement of information related to the museum documentation of her works in the custody of the Edison Carneiro Folklore Museum (MFEC). In addition, the research presents new strategies for encouraging oral storytelling and also shows the results achieved by applying dynamics that seek to collect both her emotional memories and technical information about her artistic production. The work is based on the assumption that creating a bridge of dialog with the artist will allow new information to be recorded through oral narrative, which will be valuable for the museological documentation of her works. Finally, as a product of this work, an Interview Notebook was produced containing the strategies adopted to carry out the interviews and Marliete's stories.

Keywords: Museum documentation. Oral narrative. Popular culture. Marliete Rodrigues da Silva. Caruaru (PE, BR). Alto do Moura (Caruaru, PE, BR).

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIACES**

BAA	Biblioteca Amadeu Amaral
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNFL	Comissão Nacional do Folclore
Cosumud	Compartilhando Saberes entre Universidades, Museus e Detentores de conhecimentos tradicionais
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
INF	Instituto Nacional do Folclore
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Fenearte	Feira Nacional de Negócios de Artesanato
Funarte	Fundao Nacional de Arte
Fundarpe	Fundao do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
MFEC	Museu de Folclore Edison Carneiro
MuHNE	Museu do Homem do Nordeste
Nugep	Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentao em Museus
Sismu	Sistema de Museus
Unesco	Organizao das Naes Unidas para a Educao, a Ciência e a Cultura
Unirio	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Marliete Rodrigues da Silva na mesa-redonda “Os saberes e os fazeres tradicionais populares”.....	18
Figura 2	Fotografia na fachada da primeira casa da família.....	19
Figura 3	Representação de noivos a cavalo, produzido por Mestre Vitalino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	24
Figura 4	Da esquerda para direita, representação de Homem a cavalo, produzida por Mestre Vitalino e Elementos de Presépio produzidos por Manuel Eudócio.....	25
Figura 5	Representação de eletricista produzida por Luiz Antônio, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	27
Figura 6	Obra representando a banda de <i>rock</i> , produzida por Luiz Galdino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1980 (?)......	27
Figura 7	Representação de maracatu, produzida por Socorro Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	28
Figura 8	Fotografia das ferramentas utilizadas por Marliete Rodrigues da Silva para produção de obras.....	29
Figura 9	Obra representando moringa antropomorfa, produzida por Mestre Galdino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	29
Figura 10	Obra representando sereia, produzida por Mestre Galdino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1970-1980.....	30
Figura 11	Obra “Divindade espacial” produzida por Ratinho, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2024.....	31
Figura 12	Fotografia da marcação em carimbo da Família Vitalino, no Alto do Moura (Caruaru - PE), 1960/79.....	33
Figura 13	Fotografia da marcação em carimbo de obra produzida por Antônio Rodrigues, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1970.....	34
Figura 14	Fotografia da marcação em carimbo de obra produzida por Mestre Elias, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	35

Figura 15	Fotografia do verso da base de uma obra produzida por Marliete Rodrigues da Silva.....	36
Figura 16	Representação de “Nossa Senhora e o menino”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1982 (?)......	41
Figura 17	Representação de “Santa do vestido de chita”, produzida por Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	42
Figura 18	Representação de “Noiva” produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2008.....	43
Figura 19	Representação de Moringa, produzida por Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.....	44
Figura 20	Representação de “Mulheres repentistas”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2008.....	44
Figura 21	Representação de “Músicos”, produzida por Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE).....	45
Figura 22	Representação de “Neta lendo para os vovôs”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2011.....	46
Figura 23	Recorte da ficha de inventário da obra nº 82.161, do Museu de Folclore Edison Carneiro.....	50
Figura 24	Recorte da ficha de inventário da obra nº 2011.150, do Museu de Folclore Edison Carneiro.....	52
Figura 25	Verso e anverso da ficha do artista Mestre Abdias, de Salvador (BA).....	53
Figura 26	Captura de tela dos metadados disponíveis no sistema Argonauta Museu....	55
Figura 27	Metadados habilitados do formulário de catálogo no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.....	57
Figura 28	Metadados habilitados do formulário de tombo no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.....	58
Figura 29	Formulário da artista Marliete Rodrigues da Silva no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.....	59

Figura 30	Exemplificação da etapa 1 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.....	62
Figura 31	Exemplificação da etapa 2 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.....	62
Figura 32	Exemplificação da etapa 3 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.....	63
Figura 33	Diagramação final de parte da planilha de levantamento de lacunas informacionais da pesquisa.....	63
Figura 34	Resultado da busca por Marliete Rodrigues da Silva na base de dados Villa Digital.....	69
Figura 35	Captura de tela do metadado “Inspirações” na base de dados <i>In Patrimonium</i> .	73
Figura 36	1ª versão da árvore genealógica da família de Marliete Rodrigues da Silva (Alto do Moura, Caruaru - PE).....	77
Figura 37	Captura de tela da primeira entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.....	79
Figura 38	Fotografia de Zé Caboclo e suas filhas, Marliete e Socorro Rodrigues .....	81
Figura 39	Fotografia dos 8 irmãos em reunião na casa de Marliete Rodrigues da Silva.	82
Figura 40	Indexação dos trechos da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.....	84
Figura 41	Processo de queima das obras de barro em forno.....	88
Figura 42	Indexação dos trechos da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1. CULTURA POPULAR EM FLUXO: MUDANÇAS E RENOVAÇÕES OCORRIDAS NO ALTO DO MOURA (CARUARU - PE)</b> .....	8
1.1 Dos estudos folclóricos à consolidação de instrumentos para a salvaguarda das culturas populares brasileiras.....	9
1.2 Marliete Rodrigues da Silva: biografia.....	17
1.3 A arte figurativa em barro no Alto do Moura: mudanças e variações dentro da dinâmica de produção artística popular.....	20
1.4 Compreendendo os carimbos para a identificação de autoria em obras do Alto do Moura.....	31
<b>2. NOVOS OLHARES E PRÁTICAS PARA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA</b>	37
2.1 As obras de Marliete Rodrigues da Silva sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro.....	40
2.2 Do papel ao digital: transformações na documentação museológica do Museu de Folclore Edison Carneiro.....	47
2.3 Levantamento de lacunas informacionais e análise da documentação museológica.	61
2.4 Outros museus e outras outras formas de documentar: um levantamento em acervos que contém obras de Marliete Rodrigues da Silva.....	67
<b>3. MEMÓRIAS AFETIVAS: EXPLORANDO A JORNADA DE MARLIETE RODRIGUES DA SILVA</b> .....	75
3.1 Estratégias para o incentivo ao relato: a busca pelos laços familiares.....	76
3.2 Traçando novas estratégias para a realização da próxima entrevista.....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	96
<b>ANEXO A</b> .....	101
<b>ANEXO B</b> .....	102
<b>ANEXO C</b> .....	104
<b>ANEXO D</b> .....	106
<b>APÊNDICE A</b> .....	108
<b>APÊNDICE B</b> .....	109
<b>APÊNDICE C</b> .....	110

<b>APÊNDICE D.....</b>	<b>111</b>
<b>APÊNDICE E.....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho se origina a partir de uma reflexão diante das dificuldades que observo e experiencio dentro da área em que atuo profissionalmente. Ao longo dos anos em que trabalhei com a documentação museológica de objetos das culturas populares, por muitas vezes me deparei com obstáculos no momento da catalogação e recuperação de informações históricas de determinadas obras. Mesmo diante dos avanços vistos no que diz respeito à informatização dos processos de documentação, – como a criação de novos *softwares* e bases de dados – a identificação dos contextos de produção e origem dos objetos, seus usos e sentidos, ou meramente o significado de suas representações dificilmente são inseridos ou facilmente são encontrados dentro de suas fichas de catalogação ou de inventário. Se tratando de grande parte dos museus detentores de objetos das culturas populares, é corriqueiro não serem incluídos metadados que permitam a inclusão de tais informações.<sup>1</sup> Ou até, nos casos em que o metadado existe, dificilmente são preenchidos pelos profissionais que estão catalogando o objeto.

Fora isso, este trabalho também nasce a partir do aumento da demanda pela democracia cultural,<sup>2</sup> inclusão e abertura de diálogos junto a agentes culturais e detentores dos conhecimentos tradicionais populares.<sup>3</sup> Cada vez mais se faz necessário o exercício de um pensamento crítico diante das práticas seguidas dentro dos diversos contextos museológicos nacional, buscando estreitar laços com os agentes que produzem e dão sentido aos objetos que compõem acervos institucionais. Dito isso, este trabalho está inserido dentro de um movimento que busca a ampliação de práticas participativas<sup>4</sup>, com maior foco nos processos que envolvem a documentação museológica de objetos das culturas populares, área onde atuo e que também observo cada vez mais um aumento no número de pesquisas relacionadas ao aprimoramento das práticas voltadas para essa atividade, tão fundamental para a permanência e funcionamento de um museu.

A partir desta pesquisa, pretendo contribuir com a criação de novas metodologias para a coleta e o registro de informações cruciais para a documentação museológica de objetos das culturas populares brasileiras. Além disso, neste trabalho apresento novas estratégias para o incentivo ao relato oral e igualmente, exponho os principais resultados alcançados com a

---

<sup>1</sup> Tal constatação será explicada com maior detalhe no capítulo 2 deste trabalho.

<sup>2</sup> Aqui compreendida como direito dos cidadãos a participação ativa em decisões relacionadas ao fazer cultural. Vide: <https://www.parlamentoaberto.leg.br/participacao>.

<sup>3</sup> Segundo o Iphan, se refere a indivíduos que detém um conjunto de informações adquiridas por meio de sua vivência, observação e experimentação.

<sup>4</sup> Compreende que todos os sujeitos, neste caso os detentores dos conhecimentos tradicionais populares, são considerados coprodutores de conhecimento.

aplicação de dinâmicas que buscam coletar e registrar tanto as memórias afetivas, quanto informações técnicas sobre a produção artística de tais objetos.<sup>5</sup>

Esta pesquisa tem como base e inspiração outros projetos análogos, que seguem linhas de pensamentos comuns ao que meu trabalho procura alcançar. São eles o inventário participativo desenvolvido pelo Museu do Samba (antigo Centro Cultural Cartola) entre 2005 e 2007, que documentou os traços, sentidos e signos coletivos, tais quais os processos de criação e transmissão de conhecimentos, que resultou no registro de matrizes do samba como patrimônio imaterial. O projeto reuniu um total de 152 depoimentos de mestres e sambistas que relataram suas histórias do samba no Rio de Janeiro, capturados por meio de entrevistas (MENDONÇA, 2020, p. 189). Em seu artigo dedicado ao projeto, Elizabete Mendonça cita que para continuidade da participação dos sambistas nos processos de documentação na instituição, foi imprescindível estabelecer uma política de gestão compartilhada.

Fora esse projeto, a pesquisa também se inspirou no trabalho de curadoria participativa realizada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP) em 2016, que contou com a participação de diferentes grupos de etnias indígenas. Sendo eles os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (das regiões oeste e centro-oeste do Estado de São Paulo), que contribuíram ativamente na elaboração da exposição “Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena”, inaugurada em 2019.

Por último, este trabalho também se inspirou na gestão compartilhada entre o Museu da República e representantes de casas de santos praticada do acervo Nosso Sagrado. Os objetos faziam parte de uma série de apreensões feitas pela polícia civil entre 1891 e 1946, que à época encontravam respaldo legal na Constituição de 1891. Após passarem por um processo de tombamento e incorporadas no Museu da Polícia Civil, sofreram com um incêndio no local onde eram abrigadas, ocasionando uma série de perdas. Em 2017 membros do povo de santo junto à liderança de Mãe Meninazinha reuniram uma série de esforços pela transferência do acervo e a criação da campanha “Liberte Nosso Sagrado”. Finalmente em 2020, com a assinatura do Termo de Cessão, os objetos foram transferidos para o Museu da República, onde seguem em processo de catalogação, higienização, restauração e acondicionamento (MONTEIRO; VERSIANI; CHAGAS, 2022).

---

<sup>5</sup> Metodologia que objetiva a coleta de relatos orais de fontes históricas, neste caso sendo a artista popular Marliete Rodrigues da Silva.

Dito isso, é em meio a esse movimento e aos debates relacionados à aplicação de novas práticas dentro de contextos museológicos que também pretendo contribuir para a ampliação de metodologias ligadas à colaboração e integração, com foco na escuta, diálogo e troca. Para isso, a pesquisa desenvolve uma metodologia que busca a criação e a manutenção de diálogos junto à artista e detentora de conhecimentos tradicionais populares, Marliete Rodrigues da Silva (Caruaru, PE, 1957), para não apenas qualificar informações já presentes na documentação museológica de suas obras que estão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP/Iphan). Como também elaborar sua biografia, que foi redigida a partir de suas memórias e narrativas capturadas em entrevistas cedidas à pesquisa. Dessa forma, este trabalho visa a criação de uma rede de compartilhamento entre agentes culturais (Marliete), pesquisadores (eu) e museus detentores da guarda de objetos das culturas populares (MFEC) a partir do estreitamento de laços e a aproximação com base em diálogos e trocas.

A pesquisa também encontra-se vinculada ao projeto de pesquisa e inovação “Cosumud: Compartilhando Saberes entre Universidades, Museus e Detentores de conhecimentos tradicionais”, desenvolvido pelo Núcleo Multidimensional do Patrimônio e de Documentação em Museus da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Nugep/Unirio).<sup>6</sup> Que por sua vez tem como objetivo analisar metodologias ativas de participação social e emancipadoras nos processos de musealização e documentação de bens musealizados associados aos conhecimentos tradicionais no Brasil, visando a identificação dos desafios e possibilidades na definição e utilização de metodologias ativas emancipadoras e a elaboração de diretrizes que possibilitem sua estruturação de modo a auxiliar no compartilhamento de saberes entre universidades, museus e detentores de conhecimentos tradicionais populares.

No que diz respeito ao objetivo geral, este trabalho busca analisar como a aplicação de um processo participativo, junto à artista Marliete Rodrigues da Silva, pode contribuir para o aprimoramento e qualificação de informações relacionadas a documentação museológica de suas obras sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro. Os objetivos específicos da pesquisa são: 1. identificar quais as lacunas informacionais presentes na documentação museológica referente às obras da artista; 2. aplicar a história oral, aliada a utilização de ferramentas de comunicação à distância (remota) para o levantamento de informações; 3. analisar como a aplicação desse processo pôde contribuir não só para o levantamento de

---

<sup>6</sup> O Nugep é um núcleo multidimensional da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) que coordena e/ou desenvolve programas, projetos e ações integradas de ensino (graduação e pós-graduação), pesquisa, extensão e cultura. Seu eixo temático central é Gestão do Patrimônio e Documentação em Museus. Para mais informações, vide: <https://nugepunirio.wordpress.com/>.

informações capazes de preencher as lacunas informacionais identificadas na documentação de suas obras, como também para a validação de informações já presentes nas fichas.

Marliete Rodrigues da Silva foi escolhida como personagem central da pesquisa devido a sua proximidade com projetos, atuais e anteriores, realizados pelo Nugep, grupo onde atuei como voluntária extensionista e bolsista de pesquisa entre 2020 e 2022 enquanto graduanda no curso de Bacharelado em Museologia (Unirio), e desde 2023 como integrante da pós-graduação voluntária e vinculada ao projeto de pesquisa Cosumud. Dentre as atividades que a artista já esteve envolvida no Núcleo estão sua participação (remota) junto da brincante e oficinaira do Bumba Meu Boi da Floresta, Talyene Cruz Melonio, na mesa redonda “Os saberes e os fazeres tradicionais populares” (2021) onde, durante o evento, tive a oportunidade de entrevistá-las.<sup>7</sup> Ainda no mesmo ano, Marliete participou de entrevistas remotas no âmbito do projeto de pesquisa coordenado pelo Nugep: “Objetos/coleções de cultura popular sob a guarda de museus do estado do Rio de Janeiro”. Durante esse processo, a artista forneceu informações para a documentação de suas obras presentes na coleção de artesanato e arte popular da Biblioteca Central da Unirio. Marliete também demonstra interesse em estar presente nos projetos do Núcleo para contribuir para a apuração de informações a respeito não apenas de suas obras, como também das obras de seu pai, Zé Caboclo (José Antônio da Silva, 1921-1973). Além de tudo, mas não menos importante, a escolha se deu igualmente por sua notável importância para a produção artística da região do Alto do Moura, bairro da cidade de Caruaru em Pernambuco.

Já a respeito da escolha pela instituição, sendo o MFEC, também se deve por sua proximidade com projetos do Nugep. Fora isso, tive a oportunidade de estagiar no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) de 2021 a 2022, e por isso, já detenho prévio conhecimento a respeito da instituição, seu acervo e sua base de dados.

Com relação aos conteúdos vistos ao longo da dissertação, o primeiro capítulo apresenta ao leitor o contexto histórico-cultural da passagem do Movimento Folclórico até a sua institucionalização, bem como as transformações conceituais do termo até a consolidação das culturas populares como campo de estudos e pesquisas. Fora isso, o capítulo também traz os resultados do levantamento de informações a respeito da biografia e produção de Marliete, redigida com base nas entrevistas e conversas que tive com a própria artista. Além disso, também apresento a história da produção artística em barro da região do Alto do Moura, bairro onde a artista nasceu e vive. Nesta seção, mostro as principais referências artísticas da região e suas características de produção, bem como as transformações técnicas e materiais das obras

---

<sup>7</sup> Vide: <https://www.youtube.com/watch?v=VzvfC-qgdcg&t=394s>.

locais. Ao final do capítulo, também é exposta uma breve análise a respeito das assinaturas utilizadas pelos artistas populares locais, bem como a sua importância para a compreensão de obras produzidas por figuras importantes da história na região.

Sobre os conteúdos vistos ao longo do segundo capítulo, são apresentadas as análises a respeito de 4 obras produzidas por Marliete, que estão sob a guarda do MFEC. Neste capítulo, também é apresentado um levantamento de toda a documentação museológica referente às suas obras, dentre elas fichas de inventário, formulários de catálogo, de tombo e de artista. Seguido da aplicação de uma metodologia para o levantamento de lacunas informacionais, que consiste em esquematizar (“planilhar”) todos os metadados presentes nas fichas e formulários das obras analisadas e assinalar seu *status* de preenchimento.<sup>8</sup> Em seguida, são apresentados os resultados alcançados com o diagnóstico da atual situação em que a documentação se encontra, metodologia essa que permitiu destacar quais são atualmente os pontos fortes/positivos dos formatos das fichas, e quais são aqueles que necessitam de melhorias, adaptações e/ou preenchimento.

Ainda no segundo capítulo, é exposto um levantamento em outras instituições museais da documentação museológica de obras da artista. Dentre as instituições levantadas estão: o Museu do Homem do Nordeste (MuHNE), o Museu D. João VI, o Museu do Barro de Caruaru (Mubac), o Museu do Pontal e a Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.<sup>9</sup> A partir dessa pesquisa, o capítulo apresenta uma breve análise dos metadados e dos conteúdos (informações) preenchidos nas fichas de catalogação presentes nessas instituições. Essa etapa não apenas permitiu que a pesquisa obtivesse um panorama geral a respeito da atual situação em que a documentação museológica das obras de Marliete se encontra em outras instituições fora o MFEC, como também permitiu a preparação das dinâmicas que as entrevistas com a artista seguiram.

No terceiro capítulo, são apresentadas as metodologias aplicadas para a realização e análise das entrevistas com a artista, que se apoiaram na utilização de ferramentas de comunicação remota para contactar Marliete. Dentre as ferramentas utilizadas estão os aplicativos *whatsapp* e *google meet*, que permitiram a pesquisa se tornar executável. Visto que a artista reside em outro estado e não foi possível arcar monetariamente com as despesas que teria para a realização de uma pesquisa de campo.

---

<sup>8</sup> A metodologia será descrita mais detalhadamente no segundo capítulo da pesquisa.

<sup>9</sup> Não foi possível realizar a pesquisa no Museu de Arte Popular de Recife, porém a instituição possui em seu acervo obras da autoria de Marliete.

Dada a realidade de muitos museus do país, que não detém grandes orçamentos para a realização de pesquisas de campo, acredito que, tendo como base a metodologia criada para a realização da presente pesquisa, outros pesquisadores e profissionais de museus terão a possibilidade de se inspirar e replicar esses mesmos processos em suas instituições, colocando em prática ações que busquem a criação e fortalecimento de diálogos, mesmo que a distância, junto aos artistas que compõem seus acervos.

Se tratando das entrevistas realizadas, a primeira que realizei com Marliete teve como foco sua própria família e as memórias afetivas relativas à sua infância e juventude. A entrevista foi realizada através da plataforma *google meet*, que possibilitou sua gravação e a apresentação de imagens. Teve como proposta inicial, apresentar uma primeira versão da árvore genealógica da família da artista – criada a partir de pesquisas em acervos de outras instituições e em catálogos –, com a sugestão de ampliá-la através do diálogo. Essa estratégia permitiu que Marliete falasse livremente sobre os familiares que se sentiu mais à vontade para citar, sobre suas histórias compartilhadas e seus aprendizados, porém, devido a posteriores desencontros, as entrevistas que se seguiram aconteceram pelo *whatsapp*, visto a facilidade e dinamicidade da ferramenta. Fora isso, Marliete pôde ter mais autonomia utilizando o aplicativo, já que domina seu uso.

Posto isso, a segunda entrevista que realizei teve como foco o levantamento de informações estritamente técnicas, tais quais os processos de produção e de queima de obras. Também sobre quais os materiais e ferramentas são utilizados. Tudo atrelado à busca de se compreender quais foram as mudanças que ocorreram ao longo dos anos da carreira da artista. Ou seja, quais técnicas sofreram alterações, quais materiais foram substituídos, dentre outras questões correlatas. Porém, apesar da proposta inicial ser exclusivamente a respeito das técnicas e materiais que Marliete utiliza, a artista ao longo da entrevista não deixou de compartilhar informações a respeito da produção de outros membros de sua família. O que mais uma vez revelou a natureza afetiva de sua produção.

Subsequente às 2 entrevistas realizadas, Marliete enviou uma sequência de áudios para pesquisa através do *whatsapp*, relatando informações sobre as 4 obras de sua autoria que estão sob a guarda do MFEC.

Por último, vale destacar que os conteúdos capturados durante as entrevistas são apresentados ao longo de toda a dissertação. Isso se deve pelo fato de que as informações relatadas por Marliete serviram não só para registrar informações a respeito de suas obras e

processos de produção individual, como também para a recuperação de contextos históricos de produção da região em que vive e para a construção de sua biografia.

Como produto da dissertação elaborei um Caderno de Entrevista, em formato *e-book*, que pretendo disponibilizar de forma *online* e gratuita. Nele, estão presentes os principais recortes das entrevistas realizadas com Marliete, organizados por eixos temáticos. Nele também está presente sua biografia completa, elaborada a partir de seus relatos, bem como o acervo fotográfico cedido pela artista para a realização da pesquisa.

Por fim, este trabalho buscou ao final de tudo, comprovar o pressuposto de que a criação de uma ponte de diálogo, numa perspectiva participativa – mesmo que ainda não emancipadora –, com a artista Marliete Rodrigues da Silva, irá auxiliar o Museu de Folclore Edison Carneiro na qualificação e preenchimento de informações na documentação museológica de obra sob sua guarda, produzidas pela artista.<sup>10</sup> Já dentro da perspectiva em que a dissertação está vinculada ao projeto de pesquisa e inovação Cosumud, pretendo contribuir para o avanço nas análises dos benefícios do uso de metodologias participativas dentro dos processos de documentação museológica.

---

<sup>10</sup> Para ser considerada uma participação emancipadora, o agente cultural (Marliete Rodrigues da Silva) teria que deter o poder autônomo nos processos de ação e decisão no que diz respeito à documentação museológica de suas obras no Museu de Folclore Edison Carneiro. Para mais informações sobre o termo, vide artigo: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes/article/view/51163>.

## **1. CULTURA POPULAR EM FLUXO: MUDANÇAS E RENOVAÇÕES OCORRIDAS NO ALTO DO MOURA (CARUARU, PE)**

Segundo Terry Eagleton (2011) o conceito de cultura assume diferentes sentidos ao longo dos anos, sendo considerada uma das palavras mais complexas da língua portuguesa. Ainda segundo o autor, por meio dela é possível realizar uma espécie de “mapeamento histórico” das mudanças enfrentadas pela sociedade diante da modernização.

Como uma de suas primeiras interpretações, devido a sua raiz na palavra latina *colere*, a palavra cultura era entendida como sinônimo do trabalho, da agricultura e do cultivo. Em resumo, era associada a uma atividade. Tal sentido inclusive posteriormente sofreu uma ressignificação, associando a atividade de cultivo ao ‘cultivo/adubação de mentes’. Com o passar dos anos, junto à outras modificações semânticas e reinterpretções, a palavra começa a ser interpretada como sendo algo (coisa) feito por um indivíduo ou coletivo. Ou seja, um processo ou produto do trabalho do ser humano na natureza.

O conceito também já chegou a ser associado à noção de ‘civilidade’, quando durante a ascensão do Iluminismo no século XVIII, a cultura (estritamente europeia) passa a se tornar um padrão medidor do grau de civilização de uma sociedade. Em outras palavras, atividades relacionadas à cultura, tais quais as artes, filosofia e ciência, indicariam o nível de progresso de uma sociedade (CHAUI, 2008).

Isso até a cultura deixar de ser compreendida como uma atividade e passar a ser compreendida como uma entidade. Com os avanços tecnológicos nos meios de comunicação – impulsionadas pela globalização – e a ampliação das indústrias culturais – tomando espaço no mercado econômico e até em dinâmicas políticas – a cultura passa a ser valorizada e vista como mediadora de muitos outros processos para além de si. Não obstante, é no século XX, quando ocorre o que Stuart Hall (1997) chama de “revolução cultural”, que a cultura assume um papel central na estrutura e organização das sociedades modernas. É também neste século, com a ascensão dos estudos no campo da antropologia na Europa, que a cultura passa a ser vista como “o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos” (CHAUI, 2008, p. 57):

O termo cultura passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder [...] (CHAUI, 2008, p. 57).

E é junto a esse novo olhar antropológico sobre o conceito de cultura que outro termo, inserido dentro do vasto leque de possíveis flexões da palavra (cultura), encontra novas

possibilidades de interpretação: as culturas populares. Para Chauí (2008) as dificuldades na conceituação do termo ‘cultura popular’ não ficam para trás das encontradas para ‘cultura’.

Ora, cultura popular também não é um conceito tranquilo. Basta lembrarmos os três tratamentos principais que ela recebeu. O primeiro, no Romantismo do século XX, afirma que cultura popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou aquela que exprime a alma da nação e o espírito do povo; o segundo, vindo da lustração Francesa do século XV, considera cultura popular o resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; e o terceiro, vindo dos populismos do século XX, mistura a visão romântica e a iluminista. [...] Cada uma dessas concepções da cultura popular configura opções políticas bastante determinadas. (CHAUI, 2008, p. 58).

Sendo assim, a primeira seção deste capítulo apresenta ao leitor os principais acontecimentos ocorridos dentro do cenário dos estudos folclóricos e do surgimento de instituições e ações políticas para salvaguarda das culturas populares. Como forma de facilitar a apresentação dos eventos históricos, o texto acompanha a institucionalização do Movimento Folclórico, seus principais marcos e contribuições para o campo, e também as transformações conceituais que acompanharam cada período. Portanto, irá realizar a recuperação histórica das transformações conceituais do termo e sua consolidação como campo de estudos. Fora isso, o leitor será levado à compreensão de como a pesquisa assimila e enxerga o tema.

### **1.1 Dos estudos folclóricos à consolidação de instrumentos para a salvaguarda das culturas populares brasileiras**

Muitos teóricos discutem a ausência de um ponto inicial que dite, de maneira categórica, como a ideia de cultura popular surgiu no Brasil, porém, é correto afirmar que “em diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional” (ORTIZ, 1994, p. 127). Numa concepção romântica, se busca universalizar a cultura popular, transformando-a em uma ‘cultura nacional’. Em um primeiro momento, junto a tradição dos estudos folclóricos, a identidade nacional, que ainda estaria em formação, expressaria sua essência e singularidade através das manifestações populares, como o artesanato por exemplo (OLIVEIRA, 2011). Este cenário foi responsável por mover, nos anos 30 e 40, intelectuais folcloristas em expedições para a coleta e registro das principais manifestações populares no interior do Brasil, ou seja, idas à campo para estudo e busca por uma unidade absoluta daquilo que seria a ‘essência popular brasileira’, tal qual um ‘elo perdido’ do que entendiam como o espírito nacional.

E é em meio a esse cenário que nasce a Comissão Nacional do Folclore (CNFL), criada em 1947 e vinculada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

(Unesco), responsável por promover discussões e debates em torno do universo folclórico brasileiro. Tal feito não apenas proporcionou às manifestações e tradições populares destaque no meio intelectual, como também serviu como porta de entrada para a criação de novas iniciativas voltadas à sua preservação. Um de seus marcos de maior destaque foi a realização do “I Congresso Brasileiro de Folclore” em 1951 na cidade do Rio de Janeiro, que elaborou e aprovou a *Carta do Folclore Brasileiro*, conjunto de recomendações que ditavam modos e diretrizes para realização da preservação, documentação, divulgação e pesquisa do folclore brasileiro. Fora isso, na carta foi redigido um ensaio a respeito daquilo que denominaram como ‘fato folclórico’.

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. (CNF, 1951).

Além disso, a Comissão também teve êxito em se espalhar pelo território do país. Segundo Vilhena (1997), a estrutura ramificada do movimento organizado por comissões estaduais, que por sua vez alcançaram cidades afastadas dos centros, produziu uma ampla rede. Porém, segundo o mesmo autor, as coletas de informações e publicações de artigos que compartilhavam não só entre si, como também em veículos de comunicação, possuíam intrinsecamente um caráter amador. Fato que representava a forma de trabalho em condições precárias e voluntárias por parte dos folcloristas.

Posteriormente, como fruto do crescimento do Movimento Folclórico pelo país, a ascensão de estudos realizados em torno do campo e a crescente necessidade por uma vinculação mais estreita junto ao Estado, foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão federal vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, criado em 1958 pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek, por meio do Decreto nº 43.178, de 05 de fevereiro – e alterado posteriormente pelos Decretos n.º 50.438, de 11 de abril de 1961; 50.496, de 25 de abril de 1961 e 53.747, de 19 de março de 1964), cujos objetivos estão descritos em seu art. n 3º:

a) promover e incentivar o estudo e as pesquisas folclóricas; b) levantar documentação, relativa às diversas manifestações folclóricas; c) editar documentos e obras folclóricas; d) cooperar na realização de congressos, exposições, cursos e festivais e outras atividades relacionadas com o folclore; e) cooperar com instituições públicas e privadas congêneres; f) esclarecer a opinião pública quanto à significação do folclore; g) manter intercâmbio com entidades afins; h) propor medidas que assegurem proteção aos folguedos e artes populares e respectivo artesanato; i) proteger e estimular os grupos

folclóricos organizados; e j) formar o pessoal para a pesquisa folclórica. (DECRETO Nº 43.178, 1958).

A Campanha esteve em funcionamento ao longo dos anos de 1958 até 1976, e teve como primeiro diretor-executivo o musicólogo e historiador Mozart de Araújo (1904-1988), que em 1961 foi substituído pelo etnólogo, folclorista e historiador Edison de Souza Carneiro (1912-1972), que durante seu mandato fundou a Biblioteca da Campanha de Defesa do Folclore (atual Biblioteca Amadeu Amaral), composta por um vasto acervo bibliográfico que remonta desde o século XIX. Edison também criou a Revista Brasileira de Folclore, que circulou entre os anos de 1961 e 1976 e promoveu a divulgação de diversas pesquisas do campo. Fora isso, ainda promoveu uma série de festivais, documentários e congressos relacionados ao debate e celebração do movimento folclórico nacional.

Em 1964, com o Golpe Militar, Edison foi substituído por um dos fundadores da CNFL, Renato Almeida (1895-1981), que mesmo em meio a iminente crise que a Campanha enfrentava, foi um grande articulador do movimento folclórico. Dentre as iniciativas lideradas pelo até então novo diretor-executivo, destacaram-se a criação do Dia do Folclore, sendo comemorado todo dia 22 de agosto e a criação do Museu do Folclore (atual Museu de Folclore Edison Carneiro) em 1968, por meio de um acordo com o Museu Histórico Nacional.

Em 1978, com o Decreto nº 81.454, a Campanha passa a ser denominada como Instituto Nacional do Folclore (INF) e é transferida e incorporada à Fundação Nacional de Arte (Funarte). É durante a direção de Lélia Coelho Frota (1938-2010), entre 1982 e 1984, que a instituição passa a se aproximar de conceitos da etnografia e antropologia. Durante o mandato de Lélia, é criada a Unidade de Antropologia como um novo setor da INF, e o MFEC passa a assumir um novo olhar sobre os objetos da cultura popular, sendo reconhecidos como testemunhos de um contexto socioeconômico-cultural (OLIVEIRA, 2011). É inclusive em 1984 que a exposição de longa duração do Museu passa a ser pensada como uma ‘vitrine avançada’ que, segundo a autora Vânia Oliveira (2011, p. 171), demonstrava “a passagem da perspectiva folclorista, para a perspectiva antropológica”, contrapondo-se às exposições anteriores ainda carregadas pelos pensamentos e lógica folcloristas.

A autora (Vânia Oliveira) ainda destaca os termos que passaram a ser mais utilizados pela instituição e pelos intelectuais da época, sendo eles o de ‘cultura popular’, ‘cultura material’ e ‘arte popular’. Ou seja, o objetivo institucional passa a priorizar o “entendimento do homem brasileiro”, considerando a pluralidade da identidade cultural brasileira e não mais pela busca de uma unidade absoluta. Tal ponto não apenas reflete o início de um novo pensamento

institucional, marcado pelo distanciamento da lógica e modelo folcloristas, como também uma reconceituação de seu acervo com base na antropologia.

Paralelamente às mudanças vistas dentro de tais instituições, no campo intelectual é também nos anos 80, junto à ascensão de um olhar antropológico, que a cultura popular ganha nova roupagem e passa a ser compreendida como complexa, heterogênea e parte de uma série de outros sistemas próprios de manifestações. Ortiz ainda sugere em seu livro intitulado *Cultura brasileira e identidade nacional* que a utilização do termo no plural seria o mais correto, visto que “a cultura popular é plural”, ficando então “culturas populares” (1994, p. 134).

Após a virada paradigmática na construção da cultura como objeto do estudo disciplinar da antropologia, constatamos que, embora os antropólogos pareçam voltar às vezes a certos temas que eram próprios do folclore, não o fazem do mesmo ângulo. De fato, quando alguns antropólogos passaram a pesquisar temas como peregrinações, irmandades, repertórios de cantoria ou danças e festas tradicionais, a abordagem passou a ter uma forte intermediação teórica diferente da do folclorista. O objeto constituído pela teoria não é mais o aspecto do tempo longo, a permanência da forma, a rusticidade do estilo, mas o objeto do sentido, da articulação entre forma e cognição, entre estrutura aparente e estrutura profunda. (SEGATO, 2018, p. 92).

Juntamente nos anos 80, a Constituição Federal de 1988, em seu art. 215 no 1º parágrafo, menciona pela primeira vez o termo (culturas populares) e declara ser dever do Estado a garantia da proteção dessa categoria de manifestação cultural. É também nela que se define, de maneira mais ampla, a noção de patrimônio cultural: “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” (BRASIL, 1988, art. 216).

Também como produto dessa onda de novos debates e transformações nos estudos das culturas populares, que a Unesco, como tentativa de definição para o termo e assim ter sucesso em conseguir delimitar quais seriam os bens a serem preservados, elabora a *Carta de Recomendação sobre a Salvaguarda da cultura tradicional e popular*.

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989, p. 2).

Junto a tais discussões, o pesquisador Néstor Garcia Canclini realiza um ensaio em seu livro *As culturas populares no capitalismo* (1983), onde busca refletir sobre a cultura popular

diante dos avanços do capitalismo. Em seu livro, o autor compreende as culturas populares como manifestação das experiências coletivas, que revelariam a dimensão viva da cultura. Canclini ainda conclui em seu texto que as mudanças advindas da modernização não apresentam riscos para as manifestações das culturas populares, e que elas seguem em constante transformação e ressignificação. O autor reflete sobre como as culturas populares se modificam e se reconfiguram diante das transformações ocorridas em seus espaços de manifestação, revelando assim, seu caráter mutável e adaptável.

Visão essa que chega contrapondo-se à dos intelectuais folcloristas dos anos 40, que enxergavam a cultura popular permanentemente ligada a algo que ainda não havia sido “maculado pela civilização urbano-industrial”. Como pertencente ao campo (vida rural) e ao passado (MIRA, 2016).

*El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales. En las dos décadas que pasaron desde la emisión de la Carta [del Folclor Americano] no se acentuó el supuesto proceso de extinción del folclor, pese al avance de las comunicaciones masivas y otras tecnologías inexistentes en 1970 [...] No sólo esta expansión modernizadora no logró borrar el folclor. Muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose.* (CANCLINI, 1983, p. 200).

Porém, para alguns estudiosos do campo, hoje tais mudanças apresentam um risco para a preservação das manifestações populares tradicionais. Maria Celeste Mira (2016), em meio a esse embate, cita serem muitos os intelectuais que enxergam a cultura popular como um meio para preservação da diversidade cultural: “a força da ideia de diversidade entra no terceiro milênio como uma crença salvacionista” (MIRA, 2016, p. 439). Porém alerta para os riscos que o pensamento potencialmente trás, visto que retorna com algumas das lógicas folcloristas.

Apesar de olharem para o futuro e de recusarem peremptoriamente o termo folclore, os novos intelectuais das culturas populares, no entanto, estão mais presos ao passado do que imaginam. Embora concordem que a tradição é algo mutável, que se transforma com o tempo, continuam a buscar as expressões populares na sua forma mais autêntica, tal como no tempo dos folcloristas. (MIRA, 2016, p. 439).

Um exemplo onde é possível observar a influência da modernização dentro das culturas populares é a ascensão da cultura de massas nos anos 90 e a espetacularização das manifestações, transformadas em produto/mercadoria para consumo das massas (SERPA, 2007). Para Chauí (2008, p. 61) “a chamada cultura de massas se apropria das obras culturais para consumi-las, devorá-las, destruí-las, unificá-las em simulacros”. Porém em seu texto, a autora afirma serem necessários movimentos para garantia da democracia no acesso ao mercado cultural (comandado pelas massas). Alguns dos exemplos citados pela autora são a garantia do

direito da participação cidadã em decisões orçamentárias e de diretrizes de políticas culturais promovidas pelo Estado. No artigo de Luis Albornoz e Trinidad Leiva (2017), também é destacada a importância de garantir a diversidade cultural para proteção e promoção das diferentes identidades.

A título de exemplo, onde uma manifestação cultural segue mantida pela própria comunidade mesmo com a espetacularização de suas apresentações, irei trazer o grupo bumba meu boi da Floresta (Maranhão), que tradicionalmente acontecem junto aos moradores das comunidades que fazem convites aos grupos de brincantes para que estes adentrem suas casas e as abençoem. Nos últimos anos, os grupos de brincantes do boi do Maranhão, têm incorporado em suas agendas apresentações em festivais dedicados à celebração desta tradição pelo Estado. Essa “espetacularização” vista por muitos intelectuais como ponto negativo, muda de sentido quando se ouvem os relatos dos próprios detentores dos saberes, que transformaram a prática em sustento e geração de renda. Thalyene Cruz Melônio, durante a mesa-redonda “Os saberes e os fazeres tradicionais populares” cita:

Cultura popular vai muito além do nosso mundo particular, quando eu penso nisso eu penso em ações do povo, para o povo, das pessoas reais, da comunidade. Então, eu vejo como essência. A cultura popular é a reunião das essências de um povo. Você consegue aglomerar várias perspectivas, várias histórias de vida, vários conhecimentos para o bem. Para o trabalho, para crescer, se desenvolver, **gerar renda**. (MELONIO, 2021).

Na fala de Melonio (2021) ao longo da mesa-redonda é destacado o papel fundamental da geração de renda e benefícios para a própria comunidade, tornando possível observar sua potência como ferramenta para suporte socioeconômico. Ao longo da mesa-redonda, Melonio ainda cita a importância dos serviços oferecidos por bordadeiras(os) e artesãs(ãos) locais para a confecção de peças fundamentais para que ocorra a celebração do Bumba Meu Boi, que englobam os trajes dos personagens, o couro do boi, as caretas de cazumbá, os chapéus de fita e outros adereços.<sup>11</sup> Não obstante, os grupos de Bumba Meu Boi do Maranhão por muitas vezes ainda contam com profissionais coreógrafos, cantadores, percussionistas, mutucas e pessoas relacionadas às áreas administrativa e financeira das organizações.<sup>12</sup> Em outras palavras, a manifestação também é responsável por manter a renda e a ocupação de famílias que vivem de trabalhos relacionados à cultura popular.

---

<sup>11</sup> Careta de cazumbá: máscara colorida utilizada pelo personagem de cazumbá, característico do bumba meu boi do Maranhão. Normalmente são confeccionadas com a aplicação de lantejoulas ou canutilhos, podendo ter costurada uma peruca colorida no topo da careta.

<sup>12</sup> Mutucas: termo utilizado para se referir ao grupo de apoio às boiadas; suas funções envolvem a administração da distribuição de comidas e bebidas, e também acender a fogueira que é utilizada para afinar os instrumentos de percussão dos grupos.

De acordo com Silva e Cruz, o interesse do Estado e do mercado brasileiro pelas festas e feiras populares se tornou significativo diante do expressivo aumento da atividade como catalisador do turismo no país. Segundo as autoras, “o turismo tem sido uma das atividades de maior expressividade na economia mundial, superando os resultados da indústria automobilística e de bens duráveis” (2018, p. 15). Este ponto também é analisado durante uma entrevista, cedida à *Revista Pós Ciências Sociais*, do antropólogo e pesquisador, Ricardo Gomes Lima:

Se tomamos como um dado de realidade a existência de oito milhões de artesãos no país, e multiplicamos isso, por uma média de 5 a 6 pessoas por grupo familiar, teremos um número enorme de pessoas que hoje vive e sobrevive do artesanato. Então, a importância econômica do setor é muito grande realmente. (KELLER, 2011, p. 190).

Se olharmos por outra perspectiva, o processo também se transformou em ferramenta para difusão dessa manifestação para além do território (da comunidade) onde é performada. Ou seja, essa transformação se torna potencial para dar visibilidade aos grupos e as regiões berço dessas manifestações culturais. O papel de preservar a memória e tradição das diferentes manifestações das culturas populares tal qual se configurava antes de suas transformações diante da modernização, se torna tão indispensável quanto a de se compreender como elas se apresentam hoje. Incorporar suas novas facetas, tais quais novas possibilidades de manifestações também é importante. Seguir pensando a cultura popular como uma cultura estática e “presa ao passado” nada mais é que perpetuar uma visão que acredita que essa cultura não é capaz de se reinventar e se transformar junto aos contextos que as cercam. Também é realizar um apagamento diante às mudanças inegáveis ocorridas ao longo dos últimos anos.

Paralelamente a todo esse movimento de transformação da cultura popular no país, a Campanha – que havia passado a ser intitulada como Instituto e vinculada a Funarte nos anos 80 – é novamente transferida em 1990 para o novo Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) e renomeada como Coordenação de Folclore.<sup>13</sup> Posteriormente, em 1997, com a reestruturação da Funarte em seu estatuto, a Coordenação de Folclore passa a ser chamado Centro Nacional de Cultura Popular.<sup>14</sup> Porém, é apenas no ano de 2003 que, com sua nova e última denominação, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) passa a integrar a estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como uma de suas Unidades Especiais, subordinada ao Departamento do Patrimônio Imaterial. Tendo em sua estrutura a

---

<sup>13</sup> Em 1990, durante a presidência de Fernando Collor de Mello, a Funarte foi extinta e transformada em IBAC através do Decreto nº 99.492, de 03 de setembro de 1990.

<sup>14</sup> Decreto nº 2323, de 09 de setembro de 1997.

direção, coordenação técnica, coordenação administrativa, Divisão de Pesquisa e Divisão de Difusão Cultural, a Biblioteca Amadeu Amaral e o Museu de Folclore Edison Carneiro.

É também durante os anos 2000 que são criadas uma série de iniciativas em prol do patrimônio imaterial nacional, como por exemplo a instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Através delas o Iphan passa a se instrumentalizar e registrar os saberes, ofícios, festas, rituais e expressões artísticas como patrimônio cultural nacional.

A noção de patrimônio cultural imaterial vem, portanto, dar grande visibilidade ao problema da incorporação de amplo e diverso conjunto de processos culturais – seus agentes, suas criações, seus públicos, seus problemas e necessidades peculiares – nas políticas públicas relacionadas à cultura e nas referências de memória e de identidade que o país produz para si mesmo em diálogo com as demais nações [...] As expressões patrimônio cultural intangível, ou mesmo cultura tradicional e popular e patrimônio oral recobrem muitas vezes o mesmo universo de significados. (CASTRO, 2008, p. 13).

Outros exemplos de iniciativas para preservação do patrimônio imaterial brasileiro foi o desenvolvimento da metodologia de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) em 2000, que conta com um manual que auxilia o inventário, referenciamento e valorização do patrimônio imaterial brasileiro. Outra importante ação para a contribuição da salvaguarda das culturas populares foi a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) em 2004, instituição que fica responsável pela preservação dessa categoria de bens (CASTRO, 2008).

Em 2002 também foi implementada a Lei do Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, que regulamenta o registro de indivíduos ou grupos de artistas, artesãos e mestres regionais que tenham contribuído e mantido tradições pautadas na oralidade, literatura e conhecimentos técnicos específicos de suas comunidades e localidades, mantendo preservados os bens culturais aos quais se vinculam.<sup>15</sup> Foi através dela que a artista Marliete Rodrigues da Silva recebeu a titulação de Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2021. A escolha para premiação é realizada através de um concurso anual. A lei define que estão aptos para a titulação como Patrimônio Vivo de Pernambuco aqueles que sejam:

Naturais, dotado ou não de personalidade jurídica, que detenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade estabelecida no Estado de Pernambuco. (BRASIL, 2016).

No que diz respeito ao cenário de debates sobre a conceituação do termo, mesmo em meio às incansáveis discussões, até hoje não existe um só conceito que feche por completo o

---

<sup>15</sup> Sob inscrição nº 12.196, de 2 de maio de 2002 (alterada pela Lei nº 15.944, de 14 de dezembro de 2016).

que seria sua definição. Para Martha Abreu (2003) a cultura popular ou culturas populares, não é um termo passível de uma única definição ou conceituação. Porém, é correto afirmar que vem do povo.<sup>16</sup> Mira (2016, p. 429) cita que “o conceito de cultura popular resulta da constante formulação e reformulação”, ou seja, não é um termo estático ou absoluto, e está situado em um campo de constantes tensões e disputas. Segundo texto escrito por Maria Elisabeth Costa (2015) para o verbete do *Dicionário do Patrimônio Cultural* publicado pelo Iphan.

Cultura popular constitui um conceito impreciso, que se presta a definições diversas. Para apreender os traços que caracterizam as diversas acepções de cultura popular, é preciso acompanhar a dinâmica da transformação dessa expressão ao longo dos estudos voltados para esse campo. (COSTA, 2015, [s.p.]).

Porém é correto afirmar que, seguir pensando a cultura popular como uma cultura estática e ‘presa ao passado’ é perpetuar uma visão onde se acredita que essas culturas não são capazes de se reinventar e se transformar junto ao contexto que as cercam. É realizar um apagamento diante às mudanças inegáveis ocorridas ao longo dos últimos anos. Analisar suas diferentes formas de materializações e usos permite compreender o potencial que as manifestações das culturas populares possuem para as comunidades que a utilizam como força e forma de expressão, ensinamento e até sobrevivência e sustento.

É por isso que, dentro dessa discussão – a respeito do caráter mutável e adaptável das culturas populares diante o ambiente e contexto em que está inserida –, o próximo tópico irá trazer como exemplo a produção da arte figurativa em barro da região do Alto do Moura. Esse tipo de produção, bem como sua região, foram escolhidos por fazerem parte do contexto em que Marliete está inserida. Também acredito ser de extrema importância inserir o leitor no contexto artístico que cerca a artista, visto que sua produção é profundamente ligada a ele.

## **1.2 Marliete Rodrigues da Silva: biografia**

Marliete Rodrigues da Silva nasceu em 1957 no Alto do Moura, bairro do município de Caruaru (Pernambuco). Começou a modelar o barro ainda criança, por incentivo de sua família que já produzia objetos desse material. Junto de seus irmãos, Marliete inicialmente produzia como parte de uma brincadeira que, ao passar do tempo, virou sua paixão e trabalho.

*Eu comecei com 06 anos de idade fazendo os brinquedinhos, vendo mamãe [Dona Celestina] e papai [Zé Caboclo] trabalhando dentro de casa. [...] Com 08 anos de idade já comecei a vender minhas coisinhas, meus brinquedinhos.*

---

<sup>16</sup> Aqui sendo compreendido como comunidade ou grupo social. Daí a importância do caráter comunitário para se compreender o popular, sendo quase impossível desprendê-lo do conceito de expressão coletiva ou de identidade cultural e social.

*[...] E aí, quando eu tinha mais ou menos 10 anos, comecei a fazer a arte figurativa. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Com o passar dos anos, passou de produzir brinquedos para produzir figuras humanas em cenas do cotidiano, no que é conhecido hoje como arte figurativa.<sup>17</sup> Ganhou bastante destaque na cena artística popular quando, junto de sua irmã Maria do Socorro Rodrigues, passou a diminuir o tamanho de suas obras, criando assim as miniaturas. A partir disso, Marliete e sua irmã passaram a recriar as cenas que eram comumente retratadas nas demais produções em barro da região, em tamanhos diminutos, agregando assim maior riqueza de detalhes às esculturas. Como exemplo, produziam conjuntos de maracatu, bumba-meu-boi e jogos de xadrez com a temática do cangaço.

**Figura 1:** Marliete Rodrigues da Silva na mesa-redonda “Os saberes e os fazeres tradicionais populares”.



**Fonte:** Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (Nugep), 2021.

Com grande apuração manual, dentre as suas principais características de produção destacam-se obras que retratam a realidade da região em que vive, sendo divididas entre cenas da vida rural e do convívio familiar.

*Eu mais gosto de fazer é essa cena do dia-a-dia. Que é a história do nosso povo, da nossa região. Tô sempre buscando histórias de família, cenas com famílias. É o que eu mais gosto. Mais do que o do folclore e do religioso. E me toca muito forte, assim: eu fazer cenas que eu lembrei, de alguma coisa que vivi quando era criança... Uma brincadeira de criança. [...] Quando eu fiz a vovó contando história... Porque a minha avó ensinava muito a gente rezar, contava história pra gente. A minha avó, a mãe de papai, né? Que chamava-se Josefa. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Outras representações pelas quais também ficou conhecida foram dos folguedos, antes retratados por outros artistas precursores. Marliete também se destaca pela sua produção de

---

<sup>17</sup> Arte figurativa define-se por um estilo artístico que representa formas reconhecíveis, tais quais humanos, animais e até objetos.

figuras religiosas, como as santas, e de personagens populares, como de Lampião e Maria Bonita.

É filha do artista popular José Antônio da Silva, mais conhecido por Zé Caboclo, e da ceramista de utilitários Celestina Rodrigues. É uma das filhas caçulas da família, que possui ao todo 7 filhos. Dentre eles estão Helena, Paulo, Antônio, José Antônio, Maria do Socorro, Carmélia e Horácio. Marliete, quando perguntada a respeito de seus irmãos durante entrevista para a presente pesquisa (2024) cita “somos 7 irmãos que convive e vive da arte, não tem uma outra coisa”. A artista faz parte da 2ª geração de artistas dedicados à produção de arte figurativa em sua família.

**Figura 2:** Fotografia na fachada da primeira casa da família.



**Fonte:** Acervo particular da família, 1965.

*Essa foto que tem aqui na frente da casinha, como lhe falei né? Foi aonde a maioria da gente nasceu. Mamãe teve 9 filhos em casa e 2 na maternidade, e eu nasci em casa. Nessa casinha que está aí nessa foto. Aí papai, essa menina menor sou eu, a do meio é Carmélia e a outra encostada em mamãe é Socorro. Mamãe está grávida de Horácio, que foi o último filho que ela teve. Ela tá de 5 meses. Essa foto foi tirada em 1965. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva, 2025).*

Marliete já recebeu diversas premiações ao longo de sua carreira, dentre elas o Prêmio Aclamação nos anos de 2005, 2006, 2008 e o Prêmio Voto Popular de 2011, todos na Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte), realizada pelo Governo de Pernambuco.<sup>18</sup> Em

---

<sup>18</sup> Realizada pelo Governo de Pernambuco e que hoje é considerada a maior feira de artesanato da América Latina. Para mais informações, vide: <https://fenearte.pe.gov.br/>.

agosto de 2021, Marliete também recebeu a titulação de Patrimônio Vivo de Pernambuco, pela Lei do Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, que regulamenta o registro de indivíduos ou grupos de artistas, artesãos e mestres regionais que tenham contribuído e mantido tradições pautadas na oralidade, literatura e conhecimentos técnicos específicos de suas comunidades e localidades, mantendo preservados os bens culturais aos quais se vinculam.

Hoje possui obras de sua autoria incorporadas em diversas coleções, particulares e institucionais. Dentre as de maior destaque estão a do Museu do Barro de Caruaru, do Museu do Homem do Nordeste, do Museu de Arte Popular do Recife, do Museu de Folclore Edison Carneiro, do Museu do Pontal e do Museu D. João VI.

Atualmente Marliete ainda produz, porém em menor quantidade se comparado a antes. Trabalha em seu ateliê localizado na Rua Mestre Vitalino, em Caruaru, onde além de vender suas obras, recebe encomendas e também expõe obras de seus familiares e amigos mais próximos.

*Eu faço questão de colocar trabalho da família toda! Irmãos, sobrinhos, primos e até de algumas pessoas que eu considero família, pra que eu possa ajudar a divulgar. Alguns artesões que não têm ateliê, que trabalha na casa deles, eu pego. [...] Uma pessoa vem, procura, quer uma peça e eu não posso fazer? “Olha, eu não vou poder fazer. Mas tem um irmão que faz. Tem meu sobrinho que faz...” Tenho esse cuidado, né? (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Durante as entrevistas realizadas para pesquisa (2024), Marliete demonstra sempre grande preocupação com sua família. Relata estar sempre em comunhão, compartilhando saberes e histórias: “a nossa família dá continuidade a arte [...] a gente tem esse cuidado né? De tá incentivando, de passar essa arte pra eles dá continuidade”. Fora isso, a artista também revela realizar encontros regulares para discutirem novas descobertas ou processos para produção de obras. Fato este que permite que não apenas Marliete, como também outros membros que produzem obras mantenham-se atualizados às novidades que surgem nos contextos de produção da família.

### **1.3 A arte figurativa em barro no Alto do Moura: mudanças e variações dentro da dinâmica de produção artística popular**

Com intuito de compreender o contexto de produções em que Marliete está inserida, a pesquisa realizou um levantamento bibliográfico, aliado às entrevistas com a artista para traçar uma linha do tempo da dinâmica artística regional. Por isso, a presente seção destina-se a fazer com que o leitor mergulhe neste universo, apresentando um breve contexto histórico e quais foram seus principais agentes transformadores do saber-fazer local. Para isso, foi realizado um

levantamento na base de dados do Museu de Folclore Edison Carneiro: o phl elysio. Essa etapa esteve focada na busca pelas obras e artistas com localização do Alto do Moura dentro do acervo do museu, com objetivo de observar suas principais características de produção e variações. Concomitantemente ao levantamento, foram consultados o catálogo da exposição *Família Zé Caboclo* (2008), ocorrida na Sala do Artista Popular e o livro *O Reinado da Lua* (2010), escrito pelas autoras Silvia Coimbra, Flávia Martins e Maria Duarte. Além disso, a realização das entrevistas com Marliete também possibilitou a recuperação de informações históricas a respeito da produção artística da região. Por isso, ao longo do texto foram inseridos trechos de suas entrevistas, que serão apresentadas com maiores detalhes no terceiro capítulo da dissertação.

Sendo assim, as etapas descritas permitiram a apresentação das principais biografias e contribuições pessoais de cada artista para o saber-fazer artístico da região do Alto do Moura, bairro localizado no interior do estado de Pernambuco, a cerca de 7 km do centro de Caruaru. Hoje a região é responsável por atrair diversos turistas à cidade de Caruaru. É em sua rua principal, que traz consigo o nome do artesão pelo qual a região ganhou notoriedade (Mestre Vitalino), que está localizada a atividade que mais atrai colecionadores, pesquisadores e interessados ao bairro: os ateliês de artesanato local, em especial os que produzem arte figurativa. Porém, nem sempre a região foi marcada pela produção desse estilo artístico.

Antes, a região do Alto do Moura era limitada à produção de utilitários. Nesse tipo de produção, havia-se a intenção de criar objetos que auxiliassem outras tarefas, geralmente ligadas à casa – mesmo que em alguns casos, algumas dessas produções fossem utilizadas como objetos decorativos. Eram produzidas panelas para cozinhar, pratos para comer, jarras e moringas para o armazenamento de água e vasos para o plantio. Fora esse tipo de produção, Marliete (2024) em entrevista para pesquisa também destaca anteriormente haver um outro tipo de produção na região, voltado para feitura de brinquedos para as crianças.

É apenas por volta dos anos 30, com a chegada de Vitalino Pereira dos Santos, mais conhecido como Mestre Vitalino (1909-1963) que a dinâmica da produção em barro da região começa a sofrer mudanças.

*A amizade que papai [Zé Caboclo] tinha com Mestre Vitalino era muito grande né? Porque os pais de papai já tinham amizade com os pais de Mestre Vitalino. Porque eles eram desse mesmo povoado, Sítio Campos, que é aqui bem próximo do Alto do Moura. Mestre Vitalino vinha muito pro Alto do Moura, morando lá ele vinha muito... Tava sempre no Alto do Moura, tinha amizade com todo mundo né? Tinha as pessoas que trabalhava nos utilitários, na parte de brinquedos. E quando ele decidiu fazer a arte figurativa, já começou muita amizade entre ele com papai e os outros artesãos. Eles iam na*

*Feira de Caruaru se encontrar.* (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).

Vitalino começa produzindo figuras humanas isoladas. Depois, passa a produzir grupos em cenas locais, representando a realidade da região. Os temas giravam em torno de figuras participando de atividades que eram vistas no cotidiano da vida rural, tais como o arado, a ordenha, os carros de boi, a caça e a produção de farinha (casas de farinha). Também eram retratadas a atuação de dentistas, médicos, advogados, barbeiros e policiais. Vitalino também produziu obras que representavam cenários e rituais testemunhados ao longo de sua vida, como as procissões, as vaquejadas, as bandas de pífaros, os retirantes e o enterro/velório. Dessa forma, o mestre abre um novo leque de possibilidades para a produção de barro na região, lhe gerando ao longo de seus anos uma série de parcerias e exposições ao redor do Brasil. Apesar de originalmente esse tipo de produção ter surgido sem uma denominação específica, ficou conhecida ao longo dos anos como arte figurativa. Sendo até hoje um termo adotado pelos artistas populares da região.

Mestre Vitalino, junto com seus parceiros Zé Caboclo, Manuel Eudócio Rodrigues (1931-2016) e Zé Rodrigues (José Rodrigues da Silva, 1914-1977) encontravam-se na Feira de Caruaru para trocar ideias e suas novas descobertas. Tanto as suas obras, como também as de diversos outros artesãos locais, eram expostas para venda na feira, ao ar livre, sobre mesas improvisadas com tábuas de madeira.<sup>19</sup> Em 2006, por seu reconhecimento como centro de referência cultural para a cidade, para o agreste e o nordeste, a Feira de Caruaru foi registrada como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrita no Livro de Registro dos Lugares.<sup>20</sup> Hoje, os artistas populares da região, além de expor na feira, também realizam exposições na Fenearte que ocorre anualmente em Pernambuco e que distribui prêmios para obras de destaque.

Quanto ao que diz respeito ao barro utilizado para produção local, inicialmente esse era produzido e trabalhado pelos próprios artesãos, que utilizavam o massapê coletado nas margens do rio Ipojuca, que passa próximo à região. O barro bruto uma vez coletado, era trabalhado para que se tornasse bom para esculpir. Porém, segundo Marliete, esse era um processo bastante demorado e que levava dias.

*Era difícil, porque o barro não tinha qualidade boa. [...] a gente sempre comprou, assim, o barro bruto. Que vinha das margens do rio Ipojuca. A gente pagava uma pessoa pra trazer o barro e a gente preparava em casa. [...] A*

---

<sup>19</sup> É possível acessar gratuitamente as fotografias de Mestre Vitalino e a Feira de Caruaru através da Fototeca da Fundação Pierre Verger. Vide: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/584-caruaru.html>.

<sup>20</sup> Para acesso ao documento de parecer técnico realizado para o registro da Feira de Caruaru, vide: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer\\_Reavaliacao\\_para\\_Revalidacao\\_Feira\\_de\\_Caruaru.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parecer_Reavaliacao_para_Revalidacao_Feira_de_Caruaru.pdf).

*gente molha o barro. Deixa alguns dias molhado, coberto com o plástico e depois amassava e pisava com os pés. Ou pilava com a mão de pilão. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Quando se trata das obras de menores estaturas, Marliete cita sua dificuldade para produzir um barro que suportasse a queima e que não deformasse seu formato diminuto. O barro comumente utilizado para obras de estaturas médias, não servia para sua produção.

*Eu passei a pilar o barro seco. Fazer a gominha, depois peneirar. Depois dessa gominha peneirada, eu ia molhar e amassar pra ficar no ponto que eu precisava. Mesmo assim, ainda ficava alguns pózinhos e eu acabava colocando num tablete [...] e ficava raspando com a faquinha pra tirar a goma. Eu perdia muito tempo com isso... [...] meus irmãos e meus sobrinhos me ajudavam a cuidar desse barro. Porque aqui ninguém fazia assim, de pilar no pilão e peneirar... fazer essa gominha. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Felizmente, faz cerca de 10 anos que a região passou a possuir produtores de barro trabalhado e pronto para a modelagem. Hoje, são vendidos o que são chamados de “bolos de barro”, que contam com cerca de 10 quilos e possuem três tipologias: o “barro forte”, o “barro médio” e o “barro fraco”.

*Melhorou muito a qualidade do barro, porque tem um amigo da gente [Genario Lopes da Silva] que teve a ideia de cuidar do barro e vender o barro pronto. E ele tem uma máquina, uma forrageira, que ele passa o barro. Ele mói o barro que fica feito um talco, e depois ele peneira. E essa goma que ele peneira, ele vai amassar e já vende o barro pronto. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Cada um dos três tipos de barro vendidos na região possuem funções diferentes e são adequados para tipos diferentes de esculturas. Marliete explica que o barro forte é coletado na parte mais profunda do rio, o que torna o barro mais escuro e com mais liga. Ele é o utilizado para produção das miniaturas, pois tem poucos poros, porém é mais fácil de quebrar caso cozinhe com uma espessura mais grossa. Já o barro médio é uma mistura do forte com o fraco, e é utilizado para esculturas com medidas entre 15 e 40 centímetros. Por fim, o barro fraco é o ideal para produção de esculturas com mais de 40 centímetros. Contudo, Marliete relata que ainda existe uma parcela de pessoas, que produzem esculturas maiores, que coletam e preparam o próprio barro em casa – visto que sai mais barato do que a encomenda, pois utilizam maiores quantidades por peça.

Uma vez finalizadas, as obras são cozidas em fornos até chegarem ao ponto ideal de rigidez, sem craquelamento ou quebras. Essa é a mesma forma de queima utilizada desde Vitalino. Segundo Marliete, são utilizados tanto fornos grandes para fornadas de vários tipos de peças em conjunto, quanto fornos menores, destinados à queima de peças com mais detalhes, que exigem mais atenção e monitoramento.

*Quando a gente faz uma fornada em forno grande, que é o forno maior que a gente tem... dá pra queimar peças grandes, de 80 centímetros e 1 metro. Ou então peças que não são tão altas, mas que tem um volume grande, de espessuras muito grossas. São peças que demoram muito na queima. [...] Leva na faixa de 8 horas de forno. Quer dizer: de 6 à 7, 8 horas de forno, dependendo dos tamanhos. E pode juntar peças. Junta as médias, as pequenas... Mas a diferença aí é a seguinte, colocar as peças grossas na parte do forno embaixo, na base. [...] E a parte do meio pra cima, vai colocando as peças mais finas, mais delicadas. [...] As miniaturinhas em latinhas. [...] Pra não se perderem junto do forno. Não caírem e se perderem. E a gente também, às vezes, pode fazer alguns pratinhos de barro fundo e cheio de furinho, que dá certo. Que dá certo pra queimar as peças em pratinhos de barro. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

No que corresponde à decoração pós queima das obras, tomemos como exemplo Mestre Vitalino. No início de suas produções, suas características principais eram a ausência de pigmentos. Ou seja, o artista mantinha a cor natural do barro cozido em suas criações. Os olhos de suas figuras inicialmente eram orifícios ocos, furados com auxílio de palitos. Porém, com o passar dos anos, o mestre passou a inserir pigmento branco com um ponto ao centro (para representar a íris) nos olhos de suas figuras, tal qual visto no exemplo abaixo (Figura 3). Até finalmente, chegar à utilização de tintas nas indumentárias e peles de suas figuras.

**Figura 3:** Representação de noivos a cavalo, produzido por Mestre Vitalino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Com o tempo, os detalhes de cores evoluiu para a sua inserção por toda a extensão de suas esculturas. Quanto a composição das tintas utilizadas, inicialmente eram produzidas pelos próprios artistas, que por vezes utilizavam tauá e semente de mucunã, ou misturava corante em pó com breu dissolvido em querosene (MIGUEZ, 1970, p. 236). Marliete também cita a utilização do pó xadrez.

*A tinta antigamente, quando eu comecei a trabalhar quando criança, era feita. Preparada em casa. Com querosene, com breu, com pózinho xadrez. Fazia as cores no fogo... Era no fogo de brasa. Aí depois, fazia as cores todinhas da*

*tonalidade do pó xadrez, que eu comprava. Esse tipo de tinta, já foi do tempo da minha bisavó, que fazia... Que pintava os brinquedinhos. Papai, quando era criança, também chegou a usar.* (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).

Pouco depois, Zé Caboclo e Manuel Eudócio descobrem a tinta esmalte sintética e assim, passam a ganhar notoriedade com relação às demais produções da região com a utilização de cores mais chamativas. Essa tinta proporcionava um toque mais vivo, chamativo e brilhante às obras do que a que era feita no fogo e, a longo prazo, a probabilidade de craquelamento e perdas da camada pictórica também era menor. Abaixo, é possível observar um comparativo da tinta preparada em fogo (à esquerda) para a tinta industrializada (à direita).

**Figura 4:** Da esquerda para direita, representação de Homem a cavalo, produzida por Mestre Vitalino e Elementos de Presépio produzidos por Manuel Eudócio.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

A obra da esquerda aparenta mais opacidade, manchas e pontos de craquelamento com perdas de camada pictórica, enquanto que a da direita apresenta mais brilho e resistência. Fora a descoberta da tinta, a dupla de artistas (Zé Caboclo e Manuel Eudócio) também passam a adicionar mais detalhes às suas figuras, como estampas nas indumentárias de suas figuras.

Hoje em dia, com maior acesso a outros produtos do mercado, vendidos tanto em Caruaru quanto em Recife (município vizinho), já é possível observar a utilização de outros tipos de tintas por outros artistas populares da região.

*Surgiram muitas outras cores, outros tipos de tinta. De uns 20 anos pra cá, foi a tinta Látex, a que a gente usa na parede, né? A gente começou a usar a tinta acrílica e a plástica também. Tanto a com brilho, tanto a sem brilho. Existem muitos outros tipos de tinta que a gente foi descobrindo. [...] Tanto eu, quanto muita gente aqui usa verniz. Tanto brilhoso quanto fosco.* (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).

Com relação às estruturas internas das obras, inicialmente eram feitas apenas com o próprio barro cozido. Porém, Manuel Eudócio introduz o uso dos arames de ferro para sustentação interna de elementos como braços e pernas para suas figuras. Técnica essa que até hoje é replicada por outros artistas populares da região. Porém, como já observado em obras

musealizadas, essa técnica com o tempo leva a oxidação do arame interno das figuras, ocasionando na fissura ou até quebra do local onde o arame se encontra. Fora que a movimentação do arame (devido ao aumento ou a baixa de temperatura) não acompanha o movimento do barro. Por isso, hoje, alguns artistas optam pela utilização do arame galvanizado em suas obras, impedindo a corrosão do material a longo prazo. Ou até, pela não utilização dele como estrutura interna. Contudo, o arame pode ser utilizado pontualmente, para sustentação de outros elementos, sem riscos de quebra do barro durante a queima. Como no caso dos arcos e flechas dos personagens que compõem conjuntos de bumba-meu-boi, ou como sustentação para guarda-chuvas e estandartes de conjuntos de maracatu.

Em entrevista, Marliete alerta que o perigo de quebra do arame não está presente apenas com o envelhecimento da obra, mas também, desde o seu cozimento.

*Olhe, quando a gente tenta fazer assim: colocar um arame por dentro pra dar uma sustentação, o barro ele não aceita o arame. Ele parte. Porque o barro, quando ele tá secando, ele diminui. E quando tá queimando, também diminui. E o arame, ele aumenta. [...] Eu cheguei a usar, várias vezes. Mas sempre dava problema. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Se tratando das temáticas retratadas na arte figurativa do Alto do Moura, estas também passaram por mudanças ao longo dos anos. Antes determinadas por representações que envolviam: a) o cotidiano rural, como a casa de farinha, os carros de boi, agricultura e caça, retirantes; b) os folguedos, como o bumba-meu-boi e o maracatu; c) os ofícios, como dentista, médico, barbeiro, policial, rendeira; d) os músicos, como os trios de forró, dupla de violeiros, a banda de pífanos; e) as figuras do imaginário nordestino, como Lampião e o cangaço, Maria Bonita e Padre Ciço. Com a chegada da modernização e suas novas tecnologias, alguns artistas passaram a incorporar o tópico em suas esculturas (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 2010).

O artista Luiz Antônio da Silva (1935), por exemplo, passa a apresentar grande interesse em retratar a chegada das “novidades” em sua cidade. Alguns dos temas que mais se repetem em seu repertório são os eletricitistas, fotógrafos, cinegrafistas, radialistas e as novas máquinas, como a de fabricação de telhas, trens e motocicletas. Abaixo, é possível observar uma de suas obras retratando um eletricitista realizando reparo em um poste de luz.

**Figura 5:** Representação de eletricitista produzida por Luiz Antônio, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

A introdução de novos temas também desabrocha com o surgimento das novas gerações de artistas, como o caso de Luiz Galdino de Freitas (1958). O artista produz obras com uma linguagem singular se comparada às outras produções locais, com destaque para a adição das tecnologias misturadas à personagens e cenas típicas. Abaixo, temos como exemplo uma releitura das bandas tradicionalmente retratadas em obras da região, como a de pífanos. Nela, Luiz Galdino representa uma banda de rock, composta por um tecladista, um guitarrista e um baterista.

**Figura 6:** Obra representando banda de *rock*, produzida por Luiz Galdino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1980 (data estimada).



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Porém, não foi apenas com a introdução da modernização na temática das obras que modificou o cenário de produções da região. Marliete e sua irmã, Maria do Socorro, juntas por volta dos anos 80 passam a diminuir as dimensões de suas de suas obras com auxílio de ferramentas específicas e uma habilidade manual apurada, criando assim as miniaturas. As esculturas de ambas ficaram muito conhecidas nacionalmente e caíram no gosto dos colecionadores da arte popular (CNFCP, 2008). Socorro também ganhou grande reconhecimento por recriar os conjuntos de bumba-meu-boi e maracatu de seu pai. No exemplo abaixo, é possível observar um conjunto de figuras que não passam de 4 centímetros de altura.

**Figura 7:** Representação de maracatu, produzida por Socorro Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

A produção de miniaturas feita por ambas as irmãs foi vista como uma reformulação das obras já conhecidas de Zé Caboclo, de Mestre Vitalino e de outros artistas de Caruaru. Além de diminuir suas proporções, ambas também acrescentam maior riqueza de detalhes às suas obras. Marliete Rodrigues em entrevista cita contar com o auxílio de uma série de ferramentas, criadas por si mesma, para alcançar detalhes mais apurados em suas figuras, como no caso dos rostos e mãos.

*Eu uso palitinho de madeira, que eu mesma fiz. Algumas delas com a pontinha roliça, outras com as pontinhas achatadas. Eu uso faquinhas, espinho de mandacaru. Eu uso vários tipos. [...] Tem uns também que eu compro, daquele material que as manicures usam, aqueles palitinhos de madeira. [...] Eu compro e faço o acabamento que eu preciso, na ponta. Dou o acabamento com uma lixa pra ficar do jeito que eu preciso. E de vários jeitos, uns mais finos outros mais grossos. E faquinha também, tem uma maiores outras menores. [...] Como também pentes, pentes de vários jeitos. Pentes mais quebrados, o pente inteiro quase não serve muito. [...] Eu corto ele, faço do jeito que eu preciso. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues, 2024).*

Marliete ainda, gentilmente organizou e fotografou todas as suas ferramentas citadas durante a entrevista. Os pentes presentes na fotografia abaixo, servem para fazer o detalhe dos cabelos das figuras. As agulhas e espinhos de mandacaru, para furar a base das obras (evitando a quebra durante a queima devido ao acúmulo de bolhas de ar). As faquinhas para cortes no barro e palitos para esculpir detalhes.

**Figura 8:** Fotografia das ferramentas utilizadas por Marliete Rodrigues da Silva para produção de obras.



**Fonte:** Marliete Rodrigues da Silva, 2024. [Imagem cedida por Marliete Rodrigues da Silva para a pesquisa].

Fora a arte figurativa, outros tipos de produções também surgiram. Como exemplo, temos as transformações das moringas (antes criadas como objetos utilitários) que passaram a adquirir formas humanas em suas composições. Abaixo temos uma obra de Manuel Galdino de Freitas (entre 1924/29-1996), representando uma moringa antropomorfa.<sup>21</sup> Esse tipo de produção, apesar de ter sua origem nos utilitários, já passa a se inserir como um objeto com função decorativa.

**Figura 9:** Obra representando moringa antropomorfa, produzida por Mestre Galdino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

<sup>21</sup> As moringas antropomorfas também faziam parte das produções de Zé Caboclo.

Além desse tipo de produção, Mestre Galdino, por volta dos anos 40, introduz a produção de obras que ficaram conhecidas como arte incomum.<sup>22</sup> Suas representações surrealistas de seres fantásticos, místicos e antropomórficos, carregados de expressividade e rico em detalhes adicionam uma outra tipologia para a produção regional.

**Figura 10:** Obra representando sereia, produzida por Mestre Galdino, no Alto do Moura (Caruaru - PE), 1970-1980.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Além de Galdino, também existem outros artistas que produzem obras nessa temática. Como o caso de Antônio Rodrigues, um dos filhos de Zé Caboclo, que além de produzir obras da arte figurativa, também chega a produzir obras de arte incomum. Como o caso de uma de suas cenas, que ficaram conhecidas como “Roda dos Bichos” ou “Escola dos Bichos”, contendo animais discutindo, sentados em cadeiras ao redor de uma mesa redonda. Como outro exemplo temos Rafael Costa Pereira (mais conhecido como Ratinho), que vem dando continuidade à produção de obras que fogem da retratação de cenas da vida rural, típica da região. Ratinho, assim como Galdino – apesar de não explicitar verbalmente nenhuma influência – produz obras com uma pegada mais surrealista. Sua produção é marcada pela representação de seres fantásticos que retira de seu imaginário. São figuras ricas em detalhes, com utilização de ranhuras e o uso de cores fortes e vivas.

**Figura 11:** Obra “*Divindade espacial*” produzida por Ratinho, no Alto do Moura (Caruaru - PE), 2024.

---

<sup>22</sup> Denominação utilizada para produções artísticas com características inventivas e que fogem da realidade.



**Fonte:** Rafael Costa Pereira (Ratinho), 2024. [Imagem disponível no *instagram* @ratinho\_artes: <<https://www.instagram.com/p/DCzdGnzPW38/>>. Acesso em: 09 de jan. de 2025].

Concluindo, é a partir da análise das principais mudanças ocorridas na região do Alto do Moura que é possível se compreender a variedade artística em que Marliete, personagem principal da presente pesquisa, está inserida. Fora isso, também é a partir da recuperação histórica das principais transformações na trajetória de produções da região – como o surgimento de novos materiais, novas técnicas e temas – que é possível compreender o que Canclini defende, quando se trata de mudanças e adaptações que manifestações das culturas populares podem sofrer com a modernização.<sup>23</sup> Nesse caso, a produção de obras em barro da região se adaptou às mudanças, que não condenaram o saber-fazer da região.

Para o próximo capítulo, trarei uma análise das principais características de assinaturas em obras da região, com intuito de apresentar essa outra faceta na produção em barro do Alto do Moura: a identificação de autorias.

#### **1.4 Compreendendo os carimbos para a identificação de autoria em obras do Alto do Moura**

O presente capítulo tomou como base outra etapa do levantamento realizado no MFEC e no Museu do Pontal. Esta etapa esteve focada nos tipos de assinaturas mais utilizadas na região, suas principais características e formas de gravação (como a utilização de carimbos ou a forma manuscrita). Fora isso, também foram utilizados exemplos práticos que experiencio dentro do meu trabalho, no setor de museologia do Museu do Pontal. Dessa forma, foi viável a realização de uma análise comparativa das principais assinaturas encontradas em obras da região do Alto do Moura.

---

<sup>23</sup> Vide página 8.

Ainda no início da produção de arte figurativa na região, os artesãos não possuíam quaisquer preocupações em identificar sua autoria nas obras. Foi apenas através de uma ideia vinda de uma pessoa de fora da região, durante visita ao bairro, que Vitalino passa a introduzir sua assinatura nas obras, com auxílio de um carimbo com seu nome gravado em baixo relevo na parte inferior da base de suas cenas e figuras (MIGUEZ, 1970, p. 236). Inicialmente, Mestre Vitalino utilizava um carimbo que continha apenas as siglas de seu nome: “V.P.S.”. Porém com o passar do tempo, passa a utilizar o carimbo com a assinatura pelo qual hoje é a mais facilmente encontrada: “VITALINO”. Esse é um fato importante, pois tanto para o caso do mestre como para de outros artistas da região, é possível identificar cronologicamente o período de produção de uma obra a partir do carimbo que ela possui.

E é a partir da introdução desse novo elemento (o carimbo) nas obras do mestre que a tendência se espalhou e foi replicada por seus discípulos e outros artistas populares da região. Desse momento em diante, é percebido pela comunidade de artesãos locais a importância de se identificarem como autores de suas próprias obras. É então através do carimbo que o artista, além de valorizar sua produção, reconhece a si próprio e a sua singularidade. Esse movimento dentro da dinâmica de produções da região também marca o reconhecimento e destaque de outros artistas populares, que passam a ser mais procurados e a receber mais encomendas.

Num contexto em que os temas criados individualmente eram (e são ainda) logo incorporados pela coletividade, não houve, de início, a assinatura das peças. Tal como em relação aos brinquedos e à louça, não estava ainda instituída a ideia moderna de autoria individual. (CNFCP, 2008, p. 13).

Após sua primeira participação em uma exposição, no ano de 1947 (na Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana) tanto Vitalino, como seus parceiros Zé Caboclo e Manuel Eudócio tiveram suas obras reconhecidas nacionalmente. Ao longo de suas vidas, suas esculturas compuseram diversas outras exposições e hoje, estão distribuídas nos acervos de diversos museus pelo país e em coleções particulares. A procura por suas obras permitiu que o artesanato do Alto do Moura se tornasse fonte de renda para si próprios, suas famílias e demais outros artistas populares locais.

Fora isso, hoje graças à introdução do carimbo em obras da arte figurativa popular, é possível identificar a autoria desses objetos. Ou pelo menos de alguns. Afinal, também foi graças ao carimbo que as autorias de algumas obras – com estéticas diferentes das que normalmente seus artistas produziam – são questionadas. Já que a utilização de uma ferramenta (o carimbo) no lugar de uma assinatura manuscrita, facilita sua utilização por outros membros que não aquele, dono da assinatura. É sabido que em algumas ocasiões, quando as encomendas

eram em grande volume, alguns artistas da região costumavam compartilhar seus carimbos com outros artesãos da família. Segundo o catálogo em homenagem à Família Zé Caboclo, publicado em 2008 pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, é “nesse espírito de que ‘o que a gente faz todo mundo faz’ e de que o fundamental era cumprir os prazos das encomendas, por um período, Zé Caboclo compartilhou com o cunhado [Manuel Eudócio] o carimbo” (CNFCP, 2008, p. 13).

Além desses casos, também é de conhecimento geral que o carimbo pode ser herdado por filhos e familiares após o falecimento do artista. Por isso, também existem casos em que os filhos, devido ao destaque artístico do pai em vida, passam a carimbar suas próprias obras como de autoria do pai. Ou até, criam novos carimbos, com a adição de palavras, ao lado do nome do artista falecido. Caso que igualmente dificulta a identificação da autoria de obras. Isso, salvo os casos em que o artista popular falecido tenha tido apenas um filho ou um neto conhecido, que produz. Ou que os carimbos utilizados tenham inserido no início ou fim, o nome do indivíduo. Como o caso dos netos de Vitalino, que hoje utilizam “ELIAS / VITALINO”, “EMANUEL / VITALINO” e “VITALINO / NETO”. O último sendo utilizado pelo neto que herdou o nome do avô: Vitalino Pereira dos Santos Neto.

Ainda tendo a família de Mestre Vitalino como exemplo, o artista teve ao todo cinco filhos: Amaro Pereira dos Santos, Manoel Vitalino Pereira dos Santos, Severino Pereira dos Santos, Antônio Pereira dos Santos e Maria José Pereira dos Santos. Dentre eles, apenas Amaro, Manoel Vitalino e Severino seguiram os passos do pai, e produziram. Por isso, a utilização do carimbo “VITALINO / FILHO” encontrado em algumas obras, dificulta a identificação de sua autoria. Abaixo como exemplo, apresento a fotografia do carimbo de uma obra que compõe o acervo sob a guarda do MFEC, pertencente à Família Vitalino.

**Figura 12:** Fotografia da marcação em carimbo da Família Vitalino, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1960/79.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Uma alternativa para esses casos, e que o MFEC utiliza, é a criação da entidade (autor) “Família Vitalino” em sua base de dados. Que cria a possibilidade de separação das obras com autoria incerta, mas que são de determinada família, das que já se tem um autor confirmado. Alternativa essa que não exclui a possibilidade de uma revisão posterior junto a membros da família.

Caso similar também ocorre dentro da família de Zé Caboclo. No início de sua carreira, o artista utilizava variações do carimbo “J.C.F.”, “JE CABOCLO” e “JOZE CABOCLO”, porém o carimbo mais facilmente encontrado em suas obras é o que utilizou por última: “ZÉ CABOCLO”. Dentre seus 8 filhos, apenas José Antônio hoje não produz mais (porém já produziu). O uso do carimbo “ZÉ CABOCLO / FILHO” por alguns de seus filhos acabam dificultando a identificação da autoria, necessitando de pesquisas mais aprofundadas. Abaixo, exemplo de uma obra com carimbo, que recebeu a autoria de Antônio Rodrigues após pesquisas feitas pela instituição.

**Figura 13:** Fotografia da marcação em carimbo de obra produzida por Antônio Rodrigues, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1970.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Fora a problemática dos carimbos de parentes, também existem certas confusões com nomes que se repetem dentro das produções da região. Um caso que ocorreu dentro do Museu do Pontal, instituição que trabalho, foi um ruído de informações a respeito do nome Elias. Após uma verificação de rotina, que realizo regularmente na base de dados (Sistema de Acervos) da instituição – para levantamento de possíveis erros cometidos por catalogações anteriores –, constatei algumas obras com autorias diferentes, catalogadas como sendo de um mesmo artista. Se tratavam de Elias F. Santos (mais conhecido como Mestre Elias) e de Elias Rodrigues dos

Santos (mais conhecido como Elias Vitalino).<sup>24</sup> Após um levantamento nos padrões dos carimbos e padrões de modelagem das obras, foi possível corrigir o erro e atribuir as autorias corretas a cada obra. A seguir, apresento a fotografia do carimbo em uma das obras de Elias F. Santos. Nele, é possível observar um padrão único na forma como o autor assinava suas peças. Ele utilizava seu nome manuscrito em baixo relevo com os dizeres “1º DISCÍPULO DE / VITALINO” logo abaixo.

Enquanto que o carimbo de Elias Vitalino segue o padrão que comumente é encontrado em obras da região, sendo feito sob a base da obra com a inscrição “ELIAS” ou “ELIAS / VITALINO”. Abaixo, uma fotografia de um carimbo em obra do artista.

**Figura 14:** Fotografia da marcação em carimbo de obra produzida por Elias Vitalino Neto, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1976 (?).



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Por isso, é indispensável que o profissional museólogo que for realizar a catalogação de obras de origem da região, tenha conhecimento a respeito do universo que estes objetos estão inseridos. Porém, é importante destacar: tais casos, apesar de fazerem parte de certa forma do cotidiano da produção artística popular do Alto do Moura, não são praticados por todos os filhos e netos dos artistas pioneiros da região. Hoje, inclusive, já é possível observar mudanças na forma como os carimbos se configuram.

Marliete, por exemplo, no início de sua carreira utilizava um carimbo com apenas seu primeiro nome “MARLIETE”. Porém hoje, a artista já incorpora outras informações em seu carimbo: sua localidade completa (com bairro, cidade, estado e país). Fora isso, ainda adiciona abaixo a data de sua produção (dia, mês e ano), com o auxílio de palitos. Essa prática hoje

---

<sup>24</sup> Minha especulação é a de que o profissional que catalogou a obra anteriormente, talvez tenha confundido os nomes (que se assemelham) e no final das contas, interpretou como se fossem a mesma pessoa.

também vem sendo utilizada por sua irmã, Socorro Rodrigues. O que contribui para a recuperação de informações sobre suas obras e, caso sejam musealizadas, para sua catalogação.

Hoje, também é possível observar outra característica encontrada nas bases de obras produzidas por Marliete Rodrigues: os furos. Para bases com espessuras grossas, a artista realiza a técnica observada abaixo, que consiste em aplicar diversos furos com auxílio de uma agulha ou espinho de mandacaru para liberação das bolhas de ar que possivelmente se encontram no barro. Processo esse que evita a quebra das obras durante a queima.

**Figura 15:** Fotografia do verso da base de uma obra produzida por Marliete Rodrigues da Silva.



**Fonte:** Fotografia cedida por Marliete Rodrigues da Silva para a pesquisa, 2024.

Porém, apesar de Vitalino ter marcado a forma como as assinaturas de artistas da região são feitas (com a utilização de carimbo), ainda é possível encontrar outras formas de assinaturas. Existem aqueles que optam pela assinatura manuscrita em suas peças, seja com o auxílio de um palito para confeccionar o baixo relevo na superfície das obras, ou seja pela utilização de tinta para escrita. Existem ainda aqueles que optam por posicioná-las na parte superior ou laterais de suas obras, fugindo do convencional que é sob a base.

O carimbo dentro da produção artística popular da região do Alto do Moura pode servir como um marco da passagem do estilo artístico antes marcado pelo anonimato, para uma produção com o reconhecimento de seus pioneiros. Também é com a introdução e uso dele que é possível compreender a passagem do tempo dentro das produções de determinados artistas, que realizaram a troca de seus carimbos. É por essa variedade de padrões dentro da possibilidade de assinaturas em obras da região que é necessário que o pesquisador ou profissional museólogo, que trabalhe com a documentação desses objetos, estude e conheça esse universo.

## 2. NOVOS OLHARES E PRÁTICAS PARA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Hoje é possível observar a ampliação de discussões a respeito da importância de profissionais e pesquisadores repensarem práticas que já se encontram ultrapassadas e que não cabem mais serem seguidas dentro dos processos de documentação em museus. No que diz respeito à documentação museológica, hoje, é possível compreendê-la para além de um conjunto de normas e regras para produção de fichas descritivas. É possível definir a documentação museológica como uma ampla prática de gestão, cabendo à mesma os processos de registro, organização e manutenção da informação, sendo hoje, não mais limitada a um conjunto de métodos ou normas de classificação. E embora sua importância dentro de instituições museológicas não tenha tido reconhecimento antes do século XX, hoje, aliando-se ao desenvolvimento de novas tecnologias e à informatização dos processos relacionados à documentação de obras em museus, é possível se observar um aumento de discussões sobre sua importância como suporte não só para o desenvolvimento de atividades internas nos museus, como também para sua transformação em fonte de pesquisas (CERAVOLO; TÁLAMO, 2000).

Para Renata Padilha (2022) também é essencial que museus e instituições culturais mantenham-se atualizadas e acompanhem os avanços vistos no que se diz respeito ao contexto digital e cultural atual. Os procedimentos antes realizados, hoje não mais compreendem as novas necessidades relacionadas à busca pelo compartilhamento e criação de redes.

A documentação museológica alinhada com as tecnologias digitais abre uma nova perspectiva, que vai para além de informatizar bancos de dados, em sistemas de gestão de acervos digitais. Há que se desenvolver procedimentos e instrumentos que atendam ao conceito e as práticas da cultura digital, para que sejam atualizadas frente às mudanças socioculturais que permeiam a própria lógica do fazer e pensar museus. Quando os aspectos socioculturais da contemporaneidade são reconhecidos, permitem que profissionais e pesquisadores de museus e da Museologia, reorganizem e repensem a forma como lidam cotidianamente com as funções do processo de musealização a partir da salvaguarda, pesquisa e comunicação. (PADILHA, 2022, p. 117).

Pensamento que se alinha ao de Julio Francisco (2015, p. 96) quando afirma que os museus “hoje devem ser capazes de dinamizar velhas práticas que já não são suficientes para traduzir os avanços sociais e tecnológicos”. Manoel e Leal (2022) descrevem a informatização da documentação museológica, como um processo que em resumo, se trata da transferência de informações antes contidas em um meio palpável e estático (o papel) para outro meio não palpável, que permite e facilita o acesso e conexão em rede de mais usuários. O que, além de possibilitar que os profissionais das instituições tenham acesso rápido e fácil a consultas de fichas, sem precisar realizar buscas em pastas ou arquivos (aqui compreendendo arquivo como

um móvel que armazena documentos), aproxima o museu de usuários externos, como pesquisadores.

Fora isso, a introdução de sistemas e tecnologias de informação dentro dos processos de documentação museológica também permitiu maior controle e padronização nas formas como as fichas ou formulários são preenchidos. Os campos existentes nas fichas catalográficas, por exemplo, passam a permitir a configuração de limite de caracteres, ou a inserção de apenas letras ou números. Além de controle do vocabulário e termos. Porém, não foram apenas esses avanços, no que se refere à informatização e tecnologias, que podem ser observados dentro da perspectiva da evolução da documentação museológica.

Também é possível observar a criação de novas teorias metodológicas que ampliam as práticas dentro da documentação. Hoje a mesma pode ser compreendida para além da inclusão de dados relacionados às formas físicas das obras em sistemas de informação ou banco de dados. Também se trata do registro dos sujeitos ou comunidades que dão origem e sentido aos objetos musealizados. Segundo Ballardo (2022, p. 87) “a documentação museológica não está restrita às questões informacionais relacionadas aos objetos e à descrição destes [...] Tão importantes quanto os objetos são as conexões estabelecidas entre os sujeitos que os criaram e utilizaram”. E, se tratando do universo das culturas populares, é ainda mais necessário registrar as fontes que dão origem aos objetos: a voz do artista ou da comunidade produtora.

Em resumo, se trata de perceber quais as relações entre produtor e produto, artista e obra, comunidade e objeto, ou seja, compreender o contexto em que o objeto está inserido. Para Luisa Rocha (2019) a documentação hoje precisa estar focada no estabelecimento de vínculos que relacionam os objetos musealizados às pessoas, seus contextos, fenômenos e identidade.

Na atualidade, documenta-se não apenas os valores simbólicos institucionalmente atribuídos ao objeto [...], mas também um novo universo de significados oriundos das relações travadas ‘com os seres humanos que lhes dão sentido’. (ROCHA, 2019, p. 19).

Gonçalves em seu livro *Antropologia dos objetos* (2007) ainda discute sobre a importância de se identificar a ‘vida social’ de um objeto, a fim de recuperar informações perdidas e traçar quais foram seus trajetos anteriores, percorridos antes de serem propriamente musealizados e, de certa forma, ‘descontextualizados’.

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. (GONÇALVES, 2007, p. 15).

Em textos como “Museus: Aquisição/Documentação” da autora Camargo-Moro (1986) e “Tratamento e organização de informações documentárias em museus” das autoras Cerávolo e Tálamo (2000) é discutida a necessidade de existir uma parte, dentro do processo de documentação, preocupada em realizar pesquisas mais aprofundadas a respeito de seus acervos. Geralmente, esta pode estar vinculada a produção de catálogos e exposições, porém também deve estar preocupada em retroalimentar as bases de dados e sistemas de acervos da instituição. Para Camargo-Moro (1986) essa etapa é denominada como ‘documentação elucidativa’, já para as autoras Cerávolo e Tálamo (2000) a documentação museológica se subdivide em eixos preocupados com diferentes etapas do processo, sendo o ‘eixo curatorial’ o que trata do desenvolvimento de pesquisas.

Apesar de utilizarem nomenclaturas diferentes (‘documentação elucidativa’ e ‘eixo curatorial’), é certo que as autoras concordam sobre a importância de a pesquisa em museus acontecer como um processo ligado à documentação museológica, ou que pelo menos caminhem próximos. Porém, em muitas instituições, sua prática acaba não sendo possível de ser realizada em sua plenitude. Podemos citar como exemplo, o próprio Museu de Folclore Edison Carneiro.

Em entrevista com Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy, chefe do MFEC, é citada algumas das dificuldades que o setor de museologia já enfrentou nesse contexto. Em outros tempos, quando ainda existia um setor de antropologia na instituição, dedicado a pesquisas, a comunicação com o setor de museologia era quase inexistente. Hoje, devido a um acordo de cooperação técnica-científica com o Nugep está em execução o plano de trabalho “Documentação de bens culturais populares e compartilhamento de saberes: uma proposta articulada para acervos” que dedica esforços para catalogação e pesquisa de acervos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com diferencial a criação de diretrizes para documentação participativa.<sup>25</sup> Dentro da perspectiva da documentação museológica, em especial de objetos das culturas populares brasileiras, também é possível destacar uma preocupação com a inserção de agentes culturais e detentores dos conhecimentos tradicionais nos processos e práticas da área.

Além de seguir as tendências e transformações advindas dos avanços da introdução da informática e usos de novas tecnologias, o campo da museologia igualmente caminha ao lado da evolução dos pensamentos e teorias epistemológicas, como da museologia social. Nos últimos anos, também é possível observar a crescente tendência pela busca por novas

---

<sup>25</sup> O plano de trabalho será descrito com maiores detalhes nos próximos tópicos deste capítulo.

metodologias participativas, baseadas em conceitos como o de democracia cultural, integração e diálogo junto a agentes socioculturais.

Segundo Chartier (1995) até os dias atuais, tanto os bens carregados de sentidos, quanto às práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais. Por isso, se torna de extrema importância a ampliação de “espaços para a escuta, o respeito e o protagonismo dos sujeitos e movimentos ancorados nas matrizes historicamente subalternizadas” (SIQUEIRA; ZANATTA; FARDIN, 2021, p. 84), tendo em vista o reconhecimento de suas vozes e a legitimidade de seus discursos.

Essas histórias são rastros de memórias, sem localização de tempo e espaço, sem sujeitos, seus rostos e a força de suas presenças e resistências. Se nos museus os artefatos foram guardados e preservados, inicialmente, desarticulados destes sujeitos, por outro lado, temos a oportunidade, se quisermos escutar, de esvaziar nossas xícaras e construirmos outras relações (SIQUEIRA; ZANATTA; FARDIN, 2021, p. 88).

Porém, apesar de muitos museus já estarem colocando em prática ações com foco na aplicação dessas novas metodologias em alguns de seus setores e projetos, o tema ainda está sendo explorado e carece de maior volume de referências bibliográficas. Segundo Marília Xavier Cury (2021, p. 6) “em decorrência do caráter experimental, a colaboração envolve conceitos, metodologias, técnicas e tecnologias ainda em construção”.

Por isso, a presente pesquisa também envolvida em meio a esses debates, busca através de entrevistas com a artista Marliete Rodrigues da Silva, não só qualificar as informações presentes na documentação museológica de suas 4 obras presentes no acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro, como também levantar novos dados a respeito de sua biografia e produção artística. Aliada ao pressuposto de que a criação de uma ponte de diálogo com a artista auxiliará o museu na qualificação de informações de seu respectivo acervo, e por consequência, irá abrir a oportunidade de criação de uma rede de colaboração, vinculando a artista, o museu e a pesquisa.

## **2.1 As obras de Marliete Rodrigues da Silva sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro**

No que se diz respeito aos objetos de autoria de Marliete Rodrigues sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro, hoje totalizam-se um total de 4 obras, e são correspondentes a aquisições ocorridas nos anos de 1982, 2008 e 2011. Atualmente, 2 dessas obras compõem a exposição de longa duração do museu, enquanto que as demais (2) estão acondicionadas na reserva técnica.

A primeira obra adquirida pelo Museu, foi por meio de uma doação realizada pela pintora, desenhista e escultora Lourdes Therezinha Silva de Amorim. Intitulada como “Nossa Senhora e o menino” a obra está sob o número de registro 82.161 e possui o carimbo mais antigo da artista, que contém apenas seu primeiro nome em caixa alta: “MARLIETE”. Sua data de produção é incerta, porém está preenchida com o mesmo ano de aquisição pelo Museu.<sup>26</sup> Contudo, durante uma das entrevistas com Marliete, foi sugerido que a data de produção da obra é próxima do ano de 1976. A artista levantou a possibilidade dessa data devido possuir uma obra muito semelhante à esta dentro de sua coleção particular, que remonta da mesma época. Porém, a data segue incerta.

**Figura 16:** Representação de “Nossa Senhora e o menino”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 1982 (?).



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Essa obra se destaca pela sua riqueza de detalhes às mãos e rostos das figuras. Nela, Marliete também utiliza uma tinta esmaltada que garante cores vivas e com brilho à obra. Quando comparada a outras obras como de seu pai, Zé Caboclo e de seu tio, Manuel Eudócio, é possível notar semelhanças em certos padrões. Quando perguntada a respeito dessa obra, a artista destaca sua inspiração em obras de mesmo tema (religioso) que de seus familiares.

*Então, essa santa eu fiz me inspirando no que papai fez. Papai gostava muito de fazer essas santinhas. E ele fazia de vários tamanhos. Até chegou a quase 1 metro e fazia também de 30 centímetros. De vários tamanhos. E aí eu passei a fazer, logo depois que ele faleceu. Acho que em 75. Eu comecei a fazer muitas coisas diferentes, de tamanhos diferentes, maiores. E ele colocava o nome das santas, assim: inventava o nome. Ele chamava essa de Nossa*

<sup>26</sup> Não é possível saber ao certo o ‘porquê’ do profissional, no momento da catalogação, ter preenchido como essa data já que não existe nenhuma referência ou menção a alguma citação feita pela antiga proprietária da obra na ficha de inventário.

*Senhora do Vestido de Chita. Fazia outros tipos de santas também.* (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva para pesquisa, 2024).

Hoje Marliete se destaca pelo uso de uma paleta colorida em diversas de suas esculturas e também, pela criação de estampas para as indumentárias de suas figuras. Porém, como observado abaixo, esse tipo de padrão para estampa já era possível ser observado em obras produzidas anteriormente, como de seu pai por exemplo, que já produzia santas com o mesmo grafismo de estampa utilizado na obra de Marliete. Fora isso, em outras obras de seu pai, também é possível observar a semelhança das cores utilizadas, mesmo que em tonalidades diferentes. Sendo elas as cores vermelho, azul, verde e amarelo.

**Figura 17:** Representação de “Santa do vestido de chita”, produzida por Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Acervo do Museu de Arte Popular do Recife. Fotografia desconhecido. [Imagem disponível no *link*: <<https://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/ze-caboclo.html>>. Acesso em: 20 de mar. de 2025].

Também é possível observar mais semelhanças quando observamos obras da mesma temática produzidas por seu tio, Manuel Eudócio.

Se tratando da segunda e da terceira obra de Marliete, adquiridas pelo Museu, ambas foram doadas pela própria artista durante sua participação na exposição da Sala do Artista Popular em 2008, que homenageou a família de Zé Caboclo. Ambas apresentam uma nova versão do carimbo da artista, mais completo e com informações da localidade: “MARLIETE / ALTO DO MOURA / CARUARU-PE / BRASIL” e abaixo, manuscrito em baixo relevo a data de produção “2008”.

A primeira obra doada foi intitulada como “Noiva” e possui o número de registro 2008.38. A escultura se destaca por ser uma produção singular da artista, pois foge do padrão de cores geralmente utilizado em suas obras.

**Figura 18:** Representação de “Noiva”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2008.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

A obra possui a tonalidade natural do barro, com aplicação de cores apenas em detalhes pontuais, como no vestido utilizando o branco a fim de representar uma renda, na boca utilizando o vermelho e o branco com preto nos olhos e sobrancelhas da figura. Fora esses detalhes, a escultura não possui pigmentação nenhuma.

Quando comparada a outras esculturas produzidas por Zé Caboclo, como no caso das moringas antropomorfas. É possível notar semelhanças não só no formato da figura, que possui cintura fina e quadris mais protuberantes. Fora isso, os braços unidos e repousados na altura da barriga também assemelham-se a outras obras do pai. O uso de cores apenas para detalhes pontuais na indumentária e rosto da figura (sobrancelha, olhos e boca) também são características nas moringas de Zé Caboclo. Como é possível observar na imagem abaixo, a sobrancelha representada por duas linhas pretas finas e alongadas, a boca fechada com um sorriso pintada de vermelho e os detalhes floridos com branco na indumentária se assemelham muito às características vistas na obra acima de Marliete.

**Figura 19:** Representação de “Moringa”, produzida por Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE), sem data.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Fora a análise preliminar realizada em sua obra, Marliete em áudio à pesquisa reafirma as observações descritas acima, quando relata ter se inspirado nas obras de seu pai para produzir suas noivas nesse estilo.

*Amei criar essas noivas. Tanto nesse estilo de sainha, tanto no estilo de moringa. É muito legal nessa cor natural, com detalhe branco. Porque eu via alguns trabalhos de papai [Zé Caboclo], que ele fazia nas bonecas, no estilo moringa. Que ele criava um detalhe de pintura assim: bem natural. E aí eu comecei me inspirando no que ele fez. Passei a criar também essa pintura, que eu gosto muito de fazer e tenho muita aceitação. Que é pintada com o espinho de mandacaru, fazendo detalhe imitando rendinha de bilros. E gosto demais de fazer, é um trabalho bem delicado, precisa de muita concentração. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva para pesquisa, 2024).*

Se tratando agora da segunda obra doada por Marliete ao Museu, esta foi intitulada como “Mulheres repentistas” e possui o número de registro 2008.39. Essa foi a primeira obra em miniatura da artista que compôs o acervo da instituição, e possui apenas 4,5 centímetros de altura.

**Figura 20:** Representação de “Mulheres repentistas”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2008.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

A representação se trata de uma releitura das cenas comumente representadas por artistas da geração anterior a de Marliete, tais quais Zé Caboclo e Mestre Vitalino, que geralmente retratavam uma dupla de homens sentados em um banco tocando instrumentos diversos (o mais comum era uma dupla de violeiros).

*Essas mulheres que tão tocando viola, eu me inspirei na “mocinha de Passira”. Tem uma repentista, que é da cidade de Passira aqui do estado de Pernambuco [...] Canta muito bonito! E aí eu sempre vendo ela, as propagandas dela, vendo ela na televisão, eu me inspirei a fazer assim: a dupla de mulheres. Pensando também no espaço que a mulher tá conquistando, né? Na vida, na arte... Eu achei bem interessante começar também essa parte aí, representar as cenas fazendo a mulheres, né? Nesse novo mundo que a mulher está envolvida. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva para pesquisa, 2024).*

Apesar de Marliete utilizar como inspiração as produções de artistas populares anteriores à sua época, a artista não deixa de adicionar seu olhar e atualizar cenas comumente representadas em obras tradicionais da arte figurativa popular. Por isso, na obra observada acima, a artista traz para destaque da cena duas mulheres. Abaixo, é possível observar um exemplo de produção anterior dentro da temática de músicos, retratada por Zé Caboclo.

**Figura 21:** Representação de “Músicos”, por Manuel Eudócio e Zé Caboclo, no Alto do Moura (Caruaru, PE).



MANUEL EUDÓCIO



ZÉ CABOCLLO

**Fonte:** Imagens disponíveis na base de dados Phil Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFPC).

A quarta e última obra de Marliete adquirida pelo MFEC foi doada em 2011 por João Emanuel Carneiro, filho da antiga proprietária da obra, Lélia Coelho Frota (1938-2010). Intitulada como “Neta lendo para os vovós”, possui o número de registro 2011.150. A obra é outra miniatura da artista, que possui apenas 8 centímetros de altura. Nela também é observada a utilização do carimbo mais recente da artista. A obra, por se tratar de uma cena com a adição de mais elementos e figuras, apresenta maior riqueza de detalhes, que representam o padrão de produções em miniatura da artista.

**Figura 22:** Representação de “Neta lendo para os vovós”, produzida por Marliete Rodrigues da Silva, no Alto do Moura (Caruaru, PE), 2011.



**Fonte:** Imagem disponível na base de dados Phl Elysio, do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/CNFCP).

Fora isso, em entrevista a artista relata ser uma cena que gosta muito de reproduzir, alternando elementos e cores entre uma e outra. Quando perguntada sobre informações a respeito da obra acima, relembra com carinho acontecimentos que viveu em comunhão com sua família.

*As pessoas ficavam lendo e sempre se juntava várias pessoas pra ficar ouvindo, contar os romances de folheto de cordel. E como os avós, a maioria não sabiam ler, como ainda tem hoje, muita gente idosa que não sabe ler. Sempre era as netas, as bisnetas que liam essas histórias pra eles ouvir. Lê o folheto de cordel com os romances era muito interessante, eu lembro demais que eu vivi essas cenas assim: da gente se juntar na casa dos vizinhos pra ouvir essas histórias do folheto de cordel. [...] Era época que não existia essa evolução de televisão. Só existia rádio. E era o que a gente fazia, ouvia rádio. Às vezes, quem não tinha ia na casa dos vizinhos ouvir programa. E também ouvir é... a leitura do folheto de cordel. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva para pesquisa, 2024).*

A partir desse relato, fica claro que a proximidade que a artista teve com sua avó, Josefa Maria da Conceição, inspirou a criação de suas cenas que possuem a representação de figuras mais velhas, tais quais a apresentada acima. Fora isso, ao final da análise de suas obras é evidente que Marliete se inspira em cenas que viveu em família e em esculturas inspiradas pelas criações da primeira geração de artistas populares do Alto do Moura, tais quais seu pai e tio.

Sendo assim, uma vez apresentadas as obras de Marliete que estão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro, a pesquisa avança para a próxima seção, e trás uma retrospectiva histórica da trajetória da documentação museológica dentro da instituição. E ainda, apresenta uma análise de toda a documentação museológica relacionada a esses objetos.

## **2.2 Do papel ao digital: transformações na documentação museológica do Museu de Folclore Edison Carneiro**

Como forma de analisar como o material documental das obras de Marliete Rodrigues é organizado e preenchido na instituição, a presente seção apresenta um levantamento de toda

a documentação museológica relacionada às obras da artista. Junto a essa etapa, também foi necessário recuperar a história de quais foram os processos e mudanças que a instituição passou ao longo dos anos até a informatização da documentação de seu acervo, e a partir disso compreender as possíveis razões pelas quais existem lacunas informacionais na documentação de obras da artista.

Criado e inaugurado em 1968, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, por meio de um acordo com o Museu Histórico Nacional, o Museu do Folclore tinha como objetivo coletar, registrar, catalogar, classificar, conservar e divulgar acervo específico do folclore nacional (ABREU, 1990). Intitulado inicialmente como Museu do Folclore, ocupou por pouco tempo um pequeno pavilhão nos jardins do Museu da República, que na ocasião era a Divisão de História da República do MHN. Mas foi com a publicação da portaria nº 28, de 09 de novembro de 1978 que o Museu passou a ter uma sede própria, localizada na antiga garagem do Palácio do Catete, local onde até hoje se encontra parte de suas instalações.

Foi também em 1976, com a promulgação da Lei nº 6.353, de 13 de julho de 1976 que a instituição passou a ser denominada pela maneira como a conhecemos hoje, em homenagem a um dos antigos diretores-executivos da Campanha, o etnólogo, folclorista e historiador Edison de Souza Carneiro (1912-1972), que durante seu mandato fundou a Biblioteca da Campanha de Defesa do Folclore (atual Biblioteca Amadeu Amaral), criou a *Revista Brasileira de Folclore*, que circulou entre os anos de 1961 e 1976, e ainda promoveu uma série de festivais, documentários e congressos relacionados ao debate e celebração do movimento folclórico nacional.

Atualmente, a instituição se caracteriza como um museu público federal e encontra-se integrado à estrutura do CNFCP desde 2003, que por sua vez integra o Iphan. Conta com cerca de 17 mil obras da cultura popular brasileira, dentre elas, obras coletadas durante a atuação da Campanha nos anos de 1958 até 1968, fruto de doações efetuadas às comissões estaduais e à comissão nacional. Já os demais objetos que compõem o acervo são oriundos de doações de colecionadores particulares e artistas, e obras adquiridas através dos programas da Sala do Artista Popular e pela PROMOart. Seu acervo inclui desde esculturas em barro e madeira, xilogravuras, indumentárias, máscaras, instrumentos musicais e quadros. Dentre os artistas populares que possuem obras incorporadas no Museu estão Mestre Vitalino, Manuel Eudócio, Zé Caboclo, Noemisa, Ciça do Barro Cru, Abel Teixeira, Nhozim. Dentre os festejos e folguedos representados estão a cavalhada, o bumba meu boi, a folia de reis, o pau de fitas, a

congada, o maracatu e outros. Além da exposição de longa duração, intitulada “Os objetos e suas narrativas” e a galeria da Sala do Artista Popular (SAP), onde são exibidas as mostras do projeto de mesmo nome, o Museu ainda conta com a realização de exposições temporárias na galeria Mestre Vitalino, localizada no prédio da antiga garagem do Palácio do Catete. O Museu também realiza o empréstimo de obras que compõem seu acervo para exposições em outras instituições.

No que se refere às primeiras obras adquiridas pelo Museu de Folclore, fruto das coletas realizadas por folcloristas, desde os anos 40 durante suas campanhas pelo Brasil, até hoje não foram encontradas anotações ou documentos relacionados. Talvez, isso se deva pelo fato de as coletas terem ocorrido bem antes da criação do Museu em si, por isso, com o decorrer dos anos e mudanças de gestão, os cadernos de pesquisas de campo tenham se desconectado de seus respectivos objetos. Infelizmente, além das anotações de campo pertinentes às pesquisas realizadas pela Campanha, também não é possível localizar os documentos relacionados à coleta e a entrada desses objetos na instituição. Porém, segundo Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy, em entrevista cedida no ano de 2022, apesar de não haver um registro histórico do processo de documentação no Museu, pelo material que se encontra ainda hoje, pode-se traçar o caminho percorrido.

Inicialmente eram utilizados os livros de tombo e posteriormente, ao que parece, foram incorporadas as fichas técnicas em papel (fichas de inventário). Este formato em papel persiste até hoje, convivendo com o formato informatizado da base de dados. Porém, vale destacar que mesmo as fichas em papel, com o passar dos anos, tiveram seus campos modificados e acrescidos. Se tratando dos números de registro das obras sob a guarda do Museu de Folclore, segundo Pougy (2022) as primeiras numerações adotadas seguiam as normas presentes no *Museum Registration Methods* da Associação Americana de Museus, em sua 1ª publicação da década de 70. Hoje é utilizado o padrão de numeração poli partido, apenas com utilização de números, na seguinte ordem: ano de entrada e número sequencial. Caso seja um conjunto adiciona-se o número do elemento e o número total dos elementos do conjunto.

Desenvolvido desde 2007 e divulgado internamente, o Museu também elaborou um “Manual de Registro e Catalogação do Acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro” (2014).<sup>27</sup> O documento reúne uma série de normas do campo da documentação museológica, adaptadas ao acervo da instituição. Dentre os documentos levantados em pesquisas para

---

<sup>27</sup> Contando uma última atualização, referente ao ano de 2018.

elaboração do manual está o *Museum Documentation Association* (MDA) da Inglaterra.<sup>28</sup> Como fruto das pesquisas para o desenvolvimento do manual, foi concebido um novo modelo de fichas de inventário. Ao final, a nova ficha ficou dividida da seguinte forma: área de identificação, histórico do objeto, incorporação e identificação física. Hoje, além de serem encontradas em sua forma física acondicionadas junto aos dossiês de entrada das obras na instituição, as fichas de inventário podem ser acessadas digitalmente (em formato de pdf) dentro do metadado nº 835 (intitulado documentos) no formulário de tombo presente na base de dados da instituição.

As mudanças em seu formato, descritas por Pougy (2022), podem ser observadas nos documentos das 4 obras de autoria de Marliete Rodrigues da Silva: nº 82.161, a nº 2008.38, a nº 2008.39 e a nº 2011.150 (ANEXO A, B, C e D). Quando comparamos as fichas de inventário das obras é possível notar que a primeira (de 1982) apresenta apenas uma página, contendo metadados mais simples e diretos, dedicados à descrição e ao modo de aquisição resumido. Por exemplo, o modelo não possuía um campo dedicado ao preenchimento do nome do doador ou vendedor da obra, tendo que ser inserido junto ao metadado “modo de aquisição”. Ainda no caso analisado, da obra nº 82.161, também é possível analisar uma divergência em seu preenchimento. Apesar do objeto estar registrado como fruto de uma doação, o metadado “valor” é preenchido, tornando as informações confusas, onde uma contradiz a outra. O que nos leva a outras perguntas, tais quais: o valor preenchido é referente a compra que a doadora realizou direto com a artista? O valor equivale ao seu preço no mercado? Ou a um valor de seguro? Nesse caso, a ficha carece de um preenchimento mais aprofundado, e que esclareça a divergência de informações.

**Figura 23:** Recorte da ficha de inventário da obra nº 82.161, do Museu de Folclore Edison Carneiro.

---

<sup>28</sup> Relançado posteriormente como *Collections Trust* em 2008.

MEC/SEAC/FUNARTE  
 INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE  
 MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

INVENTÁRIO DE PEÇAS

Nº 82.161

PEÇA Nossa Senhora e Menino

AUTOR Mariete

ORIGEM PERUAMBUCO

MATERIAL cerâmica TÉCNICA modelagem

DIMENSÕES 36 cm. alt. / Peso: 945g (29/03/2010)

MARCAS \_\_\_\_\_

ESTADO DE CONSERVAÇÃO ótimo ✓

MODO DE AQUISIÇÃO doação Lourdes Cedren VALOR R\$ 2000,00

LOCALIZAÇÃO B.N.E. e. 8.5 ✓

OBSERVAÇÃO \_\_\_\_\_

Fonte: Museu de Folclore Edison Carneiro, 1982.

Esse modelo de ficha também ainda não possuía metadados dedicados à inclusão de informações históricas das obras, porém, com o passar dos anos sofreu modificações e novos campos foram introduzidos. Por isso, cabe lembrar que o Museu surgiu junto à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e em meio a um cenário caracterizado por intelectuais folcloristas executando expedições para coleta e registro das principais manifestações populares no interior do Brasil.

Um dos marcos de maior destaque executado pela Comissão Nacional do Folclore foi a realização do “I Congresso Brasileiro de Folclore” em 1951 no Rio de Janeiro, que elaborou e aprovou a *Carta do Folclore Brasileiro*. A mesma se tratava de um conjunto de recomendações que ditavam modos para realização da preservação, documentação, divulgação e pesquisa do folclore brasileiro. Porém, para Luís Vilhena (1997), tanto as informações coletadas quanto às publicações de artigos que compartilhavam, não só entre si como também em veículos de comunicação, possuíam intrinsecamente um caráter amador. Fato que representava a forma de trabalho em condições precárias e voluntária por parte dos folcloristas. Desta forma, tal ponto influenciou diretamente, durante anos, não apenas a visão que o próprio Museu possuía sobre seu acervo, como seus processos documentais.

Foi apenas durante a direção de 1982 à 1984 da escritora, curadora, museóloga e antropóloga Lélia Coelho Frota (1938-2010), no então Instituto Nacional do Folclore que o Museu se aproxima de conceitos da etnografia, com a criação da Unidade de Antropologia

como um de seus setores. Foi também durante a gestão de Lélia que o termo “folclore” entrou em desuso, se tornando praticamente um tabu e foi, de certa maneira, banido dos discursos oficiais da instituição. É no Relatório de 1982 que o Museu já assume um olhar sobre o objeto de cultura popular como testemunho de um contexto socioeconômico-cultural (OLIVEIRA, 2011). Inclusive, em 1984 a exposição de longa duração da instituição passa a ser pensada como uma “vitrine avançada” que, segundo a Vânia Oliveira (2011, p. 171), demonstrava “a passagem da perspectiva folclorista, para a perspectiva antropológica” contrapondo as exposições anteriores ainda carregadas com pensamentos dos folcloristas.

Ou seja, o objetivo institucional passa a considerar a pluralidade das identidades culturais brasileiras. Tal ponto não apenas reflete o início de um novo pensamento institucional, marcado pelo distanciamento da lógica e modelo folcloristas, como também uma reconceituação de seu acervo com base na antropologia. Fato que, mesmo em um processo mais lento, se refletiu nos modelos de documentos produzidos pelo processo de tombamento e catalogação das obras.

No segundo modelo de fichas (de 2008), são adicionados mais metadados, fazendo a ficha conter agora duas páginas para preenchimento. O modelo passa a permitir a inclusão de maiores informações a respeito da coleta e procedência da obra, além de incluir um metadado dedicado à história de uso do objeto – que, no caso das obras de Marliete, não é preenchido. Porém, em um olhar geral, as fichas referentes às obras nº 2008.38 e 2008.39 apresentaram bom preenchimento. Acredito que o fato se deva pelas obras terem sido adquiridas através da Sala do Artista Popular, que realizou uma pesquisa para o catálogo que se dedicava à família de Zé Caboclo. Daí a importância da pesquisa para o preenchimento de informações completas.

Já se tratando das fichas mais recentes, como o caso do terceiro modelo (de 2012), são adicionados novos metadados que permitem detalhar informações a respeito da denominação local, possíveis associações, documentações adicionais e circunstâncias da incorporação. Porém, quando analisamos o preenchimento referente a obra nº 2011.150 o padrão visto nas fichas de 2008 não segue. A ficha carece de informações a respeito de sua coleta, além disso, existe um caso que acredito ser importante ser destacado. No campo dedicado à incorporação da obra, o doador é um indivíduo e o antigo proprietário é outro. Nesse caso, caberia um breve resumo ou relato sobre as condições de troca de proprietários.

**Figura 24:** Recorte da ficha de inventário da obra nº 2011.150, do Museu de Folclore Edison Carneiro.

INCORPORAÇÃO		
MODO DE ENTRADA: <i>Doação</i>	DATA DE ENTRADA: <i>19/05/2011</i>	VALOR:
DOADOR   VENDEDOR: <i>João Emanuel Carneiro</i>		
ENDEREÇO DO DOADOR   VENDEDOR: <i>Avenida Vieira Santos 620, apto 302 - Ipa-</i>		
<i>ma, Rio de Janeiro - RJ</i>		
SOB PROPRIETÁRIOS: <i>Líliá Coelho Frota</i>		
COLETOR:		
DATA DE COLETA:		
CIRCUNSTÂNCIA DA INCORPORAÇÃO:		

Fonte: Museu de Folclore Edison Carneiro, 2012.

Por dedução, é compreensível que a troca deva ter sido realizada por meio de herança, já que ambos os personagens se tratam de mãe (Lélia Coelho Frota) e filho (João Emanuel Carneiro), porém, vale destacar que nem todo pesquisador tem conhecimento sobre o parentesco de ambos. Esse caso serve para refletirmos a respeito do papel do museólogo na documentação de obras. Este deveria estar preocupado em incluir o máximo das informações que possui, no momento do preenchimento das fichas. Isso evita que, futuramente, terceiros – sejam eles pesquisadores ou outros profissionais – não dependam de outras fontes para preencher lacunas que ficaram nos documentos. Porém, muitas vezes, seja pela falta de tempo ou de profissionais dedicados exclusivamente para a pesquisa e preenchimento da documentação, as fichas têm apenas os dados básicos incluídos nos metadados. Se pensarmos na seguinte situação, um profissional de museu, que realiza muitas outras atividades paralelas na instituição, ao preencher uma ficha apenas com os dados mais superficiais e básicos a respeito de uma aquisição, não se atendo ao preenchimento do contexto e das circunstâncias da aquisição o faz pela “praticidade” de poupar tempo para realização das outras atividades, que também estão sob sua responsabilidade.

Além das fichas de inventário, o Museu também utiliza as fichas de artista. Em conversa com Elizabeth Pougy, é esclarecido que hoje, o documento serve para manter o controle e padronização da quantidade de obras dos artistas mais antigos que o Museu possui. Seu modelo foi criado no antigo setor de antropologia do INF da Funarte, e era preenchido manualmente por um único pesquisador. A ficha em seu verso era capaz de trazer mais informações a respeito do nome completo do artista, apelidos, data e local de nascimento, moradia e até informações mais detalhadas a respeito das técnicas, materiais e até produtos utilizados para a confecção de

suas obras. Em seu anverso, os campos eram dedicados a informações a respeito do material audiovisual e acervos que o instituto possuía.

Até o momento, não existe nenhuma ficha dedicada à Marliete, porém, todo material coletado na presente pesquisa será compartilhado com o Museu para ser utilizado futuramente na criação e no preenchimento de sua ficha.

**Figura 25:** Verso e anverso da ficha do artista Mestre Abdias, de Salvador (BA).

Funarte - INF  
Museu de Folclore Edison Carneiro

---

Nome: *Abdias do Sacramento Nobre*  
 Apelido: *Mestre Abdias*  
 Data Nasc.:  
 Sexo: *masculino*  
 Endereço: *Salvador - BA*

Doc. Ident.:  
 Naturalidade:  
 Matéria prima: *linha*  
 Técnica: *tecelagem*  
 Produtos: *panos da cesta*  
 Ver.

---

Documentação visual e sonora:

	p/b	cor
foto	_____	_____
contato	_____	_____
negativo	_____	_____
diapositivo	_____	_____
crômio	_____	_____
	K-7	reolo
fita	_____	_____

• acervo visual \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 videocassete \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 filme \_\_\_\_\_

• Acervo x  
 • Arquivo biográfico \_\_\_\_\_  
 • Bibliografia \_\_\_\_\_

**Fonte:** Museu de Folclore Edison Carneiro, sem data.

Atualmente, além da documentação em papel, o Museu utiliza a base de dados *Phl Elysio - Personal Home Library* (2001) de maneira compartilhada com a Biblioteca Amadeu Amaral (CNFCP/Iphan). Porém, segundo Pougy (2022) a instituição investe na informatização de seus processos de documentação desde os anos 90. Os primeiros passos nesse percurso foram as etapas de “planilhamento” de dados básicos do acervo pelo Centro de Documentação e

Pesquisa (Cedoc) para repasse à Funarte, que era responsável por alimentar o Sistema de Museus (Sismu).<sup>29</sup>

*Foram ‘planilhados’ apenas os campos principais de identificação, não entrou nada, por exemplo, relacionado à parte de modo de entrada, fonte de aquisição, fornecedores, nada disso. Era só mesmo o número de registro, a identificação da peça, autor, origem da peça, talvez material, talvez data [...] Então essa planilha era feita e eram enviadas pilhas e pilhas de planilha para Funarte. E lá era digitado no sistema que eles tinham. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Em um primeiro momento, a inserção em planilhas incluiu apenas as obras que estavam em exibição na exposição de longa duração da instituição, porém em um segundo momento, foram planilhadas todos os demais objetos. Posteriormente, por volta do ano de 2001, com a aquisição de um microcomputador pessoal e a contratação de um profissional digitador por parte do Museu, o Sismu foi substituído pelo Argonauta e passou a ser alimentado pela própria instituição.<sup>30</sup>

*Ele vira Argonauta quando a Guilma Vidal e o Francisco [...] acabaram se aposentando e criando uma cooperativa de documentalistas, a DataCoop. E aí transformaram o Sismu em família Argonauta: Argonauta Museu e Argonauta Biblioteca. E isso foi implementado lá no Centro. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Inicialmente, o Argonauta também era alimentado apenas com dados básicos, até que foram introduzidos novos metadados no sistema. Pelo sistema ter sido criado por bibliotecários e analistas de sistemas, sua interface inicialmente não se preocupava em atender as necessidades do acervo museológico.

---

<sup>29</sup> A equipe deste setor criou um sistema intitulado Sistema de Documentação (Sisdoc), que posteriormente se subdividiu entre Sistema de Biblioteca (Sisbiblio) e Sistema de Museus (Sismu).

<sup>30</sup> Criação da mesma equipe que desenvolveu o Sismu, porém com a roupagem de um sistema comercial, cuja licença foi doada ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular pela instituição ter servido de base para o seu desenvolvimento.

**Figura 26:** Captura de tela dos metadados disponíveis no sistema Argonauta Museu.

A captura de tela mostra a interface do sistema Argonauta Museu. No topo, há uma barra de navegação com ícones de setas e um símbolo de lupa. Abaixo, há campos de entrada para metadados: 'Tipo de material', 'N. tombo', 'T. patrimonial', 'Localização' e 'Instituição'. Seguem-se campos para 'Título', 'Data de fabricação' e 'Qtd. peças'. Abaixo disso, há campos para 'Altura', 'Largura', 'Comprimento', 'Peso', 'Diâmetro', 'Profundidade' e 'Data de entrada \*' (com o valor 03/03/2006). Uma barra de ferramentas contém ícones circulares para 'Autores', 'M. prima', 'Técnica', 'Assunto', 'Movimento', 'Preservação' e 'Fotos'. Abaixo da barra de ferramentas, há campos para 'Distrito', 'Município', 'UF' e 'País', além de uma barra de busca com 'Busca: Núm. tombo' e 'Texto:'. No rodapé, há um campo 'Localidade' e 'País'.

**Fonte:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2006.

Inicialmente o sistema funcionava apenas através do *windows*, porém, por necessidade, o Museu precisou emular o Argonauta para que fosse possível funcionar também no *linux*, implantado pelo governo federal por ser uma alternativa mais econômica. Isso ocorreu em torno de 2006, de acordo com relatório cedido por Pougy, e permitiu que computadores danificados pudessem ser utilizados como terminais, ampliando assim, o acesso da equipe e criando uma *intranet* para usuários da instituição. Porém, com a criação da *intranet* o acesso a consultas via *internet* ficou impedido. Fora isso, a migração também resultou em problemas de funcionamento no sistema, que foram descritos em relatório apresentado em 2006 para DataCoop. O que futuramente, em conjunto a conflitos de interesse, impulsionou o Centro a iniciar buscas por outras opções de sistemas e bases de dados. Dentre as opções consultadas, segundo Pougy (2022), estava o Donato, utilizado pelo Museu Nacional de Belas Artes, porém este só poderia ser utilizado na própria instituição, fato este que pesou negativamente para sua escolha.

Por fim, a base de dados adotada pelo Centro ficou sendo o Phl, utilizado até hoje como já citado anteriormente, de forma compartilhada tanto pelo Museu quanto pela Biblioteca Amadeu Amaral. O que faz com que a base de dados possua de maneira simultânea em seu sistema, tanto objetos museológicos quanto objetos bibliográficos e arquivísticos. Isto só foi possível graças às duas licenças que o Centro adquiriu do Phl. Porém, mesmo utilizando um único sistema, é possível filtrar os resultados de pesquisa, permitindo selecionar apenas os objetos museológicos e/ou o arquivístico/bibliográfico. Além disso, a base de dados também é aberta para consultas públicas, de maneira online e sem necessidade da solicitação de autorização, ampliando o acesso ao acervo da instituição. O sistema ainda permite classificar seus metadados como de preenchimento “obrigatório”, “essencial” e “facultativo”, e ainda

selecionar os que estarão disponíveis para visualização completa por usuários autorizados, e visualização externa, para o público geral.

O Phl foi desenvolvido primeiramente para atender apenas às bibliotecas e arquivos, por isto o Museu teve que adaptá-lo para que atendesse às demandas do acervo museológico. Foi a partir dessa série de modificações que o Museu elaborou o “Manual para Preenchimento de Formulários e Orientações para Procedimentos da Base de Dados PHL Museu”, publicado em 2015 e atualizado em 2018. Outro dado importante a ser destacado a respeito do Phl é a maneira como os seus metadados são nomeados dentro da base de dados, são indicados por números, utilizando como base o formato UNISIST/Unesco.

Hoje o Museu possui dois formatos de documentos produzidos na base de dados, sendo eles o formulário de catálogo e o formulário de tombo. O formulário de catálogo equivale a ficha catalográfica da obra e é dedicado ao armazenamento de dados a respeito do título, autoria, localidade, técnicas, materiais, descrição, estado de conservação, marcas e inscrições. Nele também é permitida a inclusão das fotografias das obras no metadado intitulado “Código HTML”, porém, Pougy (2022) cita que, além de nem todo o acervo está fotografado.

*Acho que o maior problema aqui é que nem todo o acervo está fotografado. Em 2005 tivemos apoio da Fundação Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social na realização do projeto ‘Aprimoramento dos Sistemas de Catalogação Informatizada do Acervo’, quando foram fotografados cerca de 40% dos objetos. Grande parte do que já está documentado ainda não foi fotografada, então, para minimizar essa falta, a partir de 2012 passamos a utilizar as câmeras de celular para fotografar os novos objetos a serem catalogados. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Além disso, a própria base de dados apresenta algumas dificuldades quanto à geração dos *links* que abastecem o metadado dedicado às fotografias, o que dificulta, em parte, a inserção das imagens.

**Figura 27:** Metadados habilitados do formulário de catálogo no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Formulário: (10) - Formulário para descrição de objetos de museu, obras de arte, etc. - Campos habilitados
[001] Código da biblioteca
[002] Identificação do objeto
[003] Nº de Registro
[005] Tipo de objeto
[006] Nível de catalogação
[007] Tombo
[008] Meio eletrônico
[009] Separata
[010] Autor
[011] Autor coletivo
[012] Denominação da parte
[014] Dimensões da parte
[015] Tipo de autoria
[016] Autor
[017] Autor coletivo
[018] Denominação
[025] Nome da coleção
[029] Divulgar
[036] Tombo patrimonial
[037] Nº de componentes
[038] Dimensões do objeto
[042] Assinaturas e marcas
[045] Inscrições
[046] Nome das partes componentes
[048] Denominação local
[049] Associações adicionais
[059] Programa/Projeto/Pesquisa/Colecionador
[061] Notas gerais
[062] Criador / Fabricante
[064] Data de fabricação
[065] Data padronizada
[066] Local de origem
[067] País
[070] Imagem do objeto
[080] Dados históricos
[081] Documentação adicional
[082] Assunto geográfico
[083] Descrição
[084] Código HTML
[087] Assunto
[088] Assunto secundário
[089] Observações
[090] Restrições
[181] Título
Criado em: 20010501-elysio
Alterado em: 20240326-epougy

**Fonte:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2024.

Quanto ao formulário de tomo, este é dedicado à inclusão de informações relacionadas a aquisição, coleta, documentos correlatos e estado de conservação da obra. Nele também é possível incluir documentos em formato pdf. no metadado intitulado 'Documentos'. Este

geralmente é alimentado com as fichas de inventário digitalizadas, porém permite a inclusão de outros documentos quando necessário.

**Figura 28:** Metadados habilitados do formulário de tombo no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Formulário do tombo - campos habilitados	
800	ID. Título
801	Tombo
803	Exemplar
807	Status
810	Tombo patrimonial
811	Número de registro interno
812	Endereço fornecedor
813	Data de coleta
814	Coletado por
815	Programa/Projeto/Pesquisa/Colecionador
816	Código do Fornecedor
819	Aquisição
820	Data da aquisição
821	Fornecedor
822	Nota fiscal
823	Valor (R\$)
825	Prazo excepcional
826	Restauração
827	Prevenção
828	Estado de conservação
829	Notas sobre o estado de conservação
830	Antigos proprietários
831	Movimento
832	Circunstância da incorporação
835	Documentos
836	Coleção
837	Observações
Criado em: 20010501-elysio	
Alterado em: 20240326-epougy	

**Fonte:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2024.

Porém, apesar da base de dados permitir o preenchimento de todos os metadados citados acima, para visitantes avulsos do sistema, sem login ou senha, o Phl apresenta apenas um pequeno resumo do formulário de catálogo, que incluem o número de registro, título, autor, origem, data, material, dimensões e descrição. Caso um pesquisador necessite de acesso a mais informações, é necessário solicitar acesso aos formulários completos através de e-mail ao setor de museologia.

Além dos formulários já citados, hoje o Phl também possui um formulário de artista. Entretanto, o formulário não cumpre as mesmas funções que um documento museológico tais quais os formulários apresentados anteriormente. Ele na realidade cumpre uma função de

cadastro de entidade, gerando um número de registro para o indivíduo, o que além de permitir relacionar o artista às obras catalogadas, permite o sistema gerar relatórios.

**Figura 29:** Formulário da artista Marliete Rodrigues da Silva no Phl Elysio, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.



Registro 31947

AU: Marliete [Marliete Rodrigues da Silva]  
Criado em: 20090202-talita  
Alterado em: 20131015-chicanel

**Fonte:** Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2023.

Hoje, as únicas fontes de pesquisa, onde é possível obter informações sobre a biografia da artista Marliete Rodrigues da Silva, disponibilizadas pelo Museu de Folclore Edison Carneiro são o catálogo nº 143 intitulado *Família Zé Caboclo*, lançado no ano de 2008 em decorrência da realização da exposição, ocorrida entre maio e junho do mesmo ano, que homenageou a família como parte do Programa da Sala do Artista Popular. Foi também durante essa exposição que o Museu adquiriu 2 obras de autoria da artista, selecionadas para compor o acervo da instituição. Além disso, o Museu também disponibiliza um *link* em seu site institucional que redireciona o visitante a um documentário lançado pelo Programa Sebrae de Artesanato, no ano de 1988, intitulado “Mestres de Ofício: Barro de Pernambuco”. O documentário conta com relatos de diversos artistas da região do Alto do Moura (Pernambuco), dentre eles Marliete Rodrigues.

Outro ponto indispensável de ser levantado, quando se trata dos processos relativos à documentação museológica realizados ao longo dos anos no Museu de Folclore, foi a criação do *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*, lançado pela primeira vez em 2004 e atualizado em 2015. Na parte da introdução do tesouro, é explicitada a importância da criação de uma publicação que construísse e trouxesse uma lista de terminologias com objetivo de organizar os conhecimentos tradicionais populares. Para Elizabete Mendonça (2008, p. 93), apesar de inicialmente, os tesouros terem sido associados “a forma de organização de vocabulário de indexação/recuperação na área de documentação bibliográfica”, o termo passou a ser apropriado e utilizado também na área da documentação museológica.

Apesar de ser possível observar um esforço do Museu em vista da busca pela sua atualização frente aos processos de documentação, visto com a implementação do Phl Elysio, onde foi possível disponibilizar para consultas informações sobre seu acervo, a instituição ainda caminha pela busca de alternativas para inclusão de mais informações a respeito dos detentores dos saberes tradicionais populares. Quando perguntada se acredita que o Museu busca manter

diálogo e troca junto aos detentores dos saberes tradicionais para realização da documentação de seus objetos, Pougy (2022) cita a dificuldade que o setor de museologia enfrentou por não saber como registrar as informações coletadas nas pesquisas dentro dos campos das fichas.

*O trabalho da instituição desde a época da Campanha era junto com esses detentores. Eu acho que o que faltou foi perceber que a gente tinha que agregar essas informações na documentação. Então isso se perdeu um pouco. Com a implementação por exemplo, do Programa da Sala do Artista Popular eu acho que isso fica mais forte, porque essas conversas começam a acontecer de forma mais frequente a partir do momento em que esses pesquisadores vão a campo e trazem as informações por meio dos catálogos, das gravações [...] mas é aquele problema que eu digo sempre, existe uma fratura entre a questão da pesquisa e a museologia. As informações param no meio do caminho e não chegam até o museu. E o museu durante muito tempo não foi até a pesquisa. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Atualmente, o museu encontra-se em um acordo de cooperação técnica-científica com o NUGEP para execução do plano de trabalho “Documentação de bens culturais populares e compartilhamento de saberes: uma proposta articulada para acervos” que dedica esforços para catalogação e pesquisa de acervos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O plano de trabalho também tem como objetivo a criação de novas diretrizes e metodologias para a documentação de bens culturais em museus, seguindo princípios da participação cidadã emancipadora. Termo este que, desde as últimas décadas, vem ganhando espaço dentro de discussões a respeito da criação de ferramentas para políticas públicas, patrimonialização e salvaguarda de bens culturais. Como exemplo, os inventários participativos,<sup>31</sup> que representam uma evolução dos inventários praticados anteriormente. Segundo as autoras Lorena Queirol, Elizabete Mendonça e Ana Miguel (2020, p. 47) de um tipo de inventário “meramente descritivo/passivo/fechado passa-se ao inventário vivo/ativo/em construção”.

Além dessas frentes que a instituição atualmente se encontra, já houve ocasiões em que a instituição buscou o próprio artista para realização de procedimentos de restauração em obras do acervo. Segundo Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy, em entrevista cedida no ano de 2022 para realização da pesquisa em meu Trabalho de Conclusão de Curso, o artista popular de

---

<sup>31</sup> Segundo o livro *Educação Patrimonial: inventários participativos*, publicado pelo Iphan em 2016, entende-se inventário participativo como uma ampla prática que tem como objetivo construir conhecimento, porém, sem a pretensão de se formalizar reconhecimento institucional por parte de órgãos oficiais de preservação. Geralmente se trata de um trabalho que envolve equipes coletivas que buscam realizar um levantamento de informações a respeito de manifestações culturais relacionadas a um território, atrelado ao preenchimento de fichas criadas para esse propósito. Sendo assim, apesar de assemelhar-se em alguns aspectos à presente pesquisa com a artista Marliete, o projeto não se configura como um inventário participativo, já que enfoca na análise e revisão de informações (ou a falta delas) dentro de uma documentação que já existe, ou seja, de obras que já passaram por um processo de catalogação.

Niterói, Adalton Lopes já esteve em contato com o setor de museologia para realização de visitas técnicas para restauro de algumas obras de sua autoria.<sup>32</sup>

*O Adalton [Lopes] restaurou coisas pra gente. A filha [Cátia Lopes] dele também restaurou algumas peças dele. Aliás, O Circo Adalton acabou modificando [...] era uma peça inteira [...] ele acabou partindo a peça pra gente poder manusear melhor. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Elizabeth também cita algumas oportunidades onde foi possível estabelecer um diálogo junto a artistas, enquanto visitavam a reserva técnica do Museu. Com esses momentos, foi possível atualizar algumas informações presentes na documentação de algumas obras do acervo.

*A gente visitava a reserva com o artista. E nesses momentos começaram a acontecer coisas muito interessantes, de reconhecimento de objetos, de identificação. Muitos objetos que a gente tem como origem ignorada, ou como autor conseqüentemente ignorado, os próprios artistas identificavam. Então, a gente pegou essa informação e corrigiu na ficha. (Entrevista com Elizabeth Bittencourt Pougy, 2022).*

Sendo assim, é possível observar um interesse por parte da instituição em se atualizar e implementar novos procedimentos no que se trata do modo como sua documentação museológica é praticada. E igualmente, estreitar laços junto aos artistas que compõem seu acervo.

### **2.3 Levantamento de lacunas informacionais e análise da documentação museológica**

Uma vez analisadas as obras de Marliete, sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro, bem como o levantamento de toda sua respectiva documentação museológica, a pesquisa partiu para a aplicação de uma metodologia para o levantamento de lacunas informacionais.

Essa metodologia foi criada em 2021, em conjunto com o Nugep enquanto participei como bolsista no projeto de pesquisa, já mencionado anteriormente, “Objetos/coleções de cultura popular sob a guarda de museus do estado do Rio de Janeiro: análise de dados sobre mapeamento e processos de documentação”. O objetivo do projeto, em sua primeira fase, era o de analisar os processos utilizados por três museus do estado do Rio de Janeiro, no que se refere à documentação de objetos de cultura popular. Por isso, a metodologia foi criada a partir do desejo de se realizar um diagnóstico preliminar da situação em que a documentação

---

<sup>32</sup> Intitulado “Lacunas informacionais na documentação museológica: uma análise sobre a coleção de Bumba Meu Boi do Maranhão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro (1960-2012)” teve como objetivo analisar a documentação museológica de objetos relacionados ao bumba-meu-boi do Maranhão na instituição.

museológica dos acervos relacionados ao bumba-meu-boi do Maranhão se encontrava dentro dos museus no âmbito do projeto. Porém, o procedimento também pode ser replicado para outros recortes temáticos e até outras instituições museológicas, contando que a documentação analisada possui metadados padronizados em suas fichas, o que foi o caso dos formulários de catálogo e tomo no MFEC.

A metodologia permite a realização de um levantamento quantitativo do volume de lacunas informacionais presentes na documentação museológica em museus e, para a presente pesquisa, o levantamento de lacunas foi realizado nos formulários de catálogo e nos formulários de tomo das obras de autoria de Marliete Rodrigues da Silva no Museu de Folclore Edison Carneiro.<sup>33</sup> Sua elaboração é feita através da ferramenta *microsoft excel* e sua organização segue os seguintes passos:

1. São dispostos verticalmente, na primeira coluna, os números de registro de cada obra que se pretende analisar. Para o caso da pesquisa, como foram analisadas 4 obras de Marliete Rodrigues, foram dispostos quatro números de registro na primeira coluna.

**Figura 30:** Exemplificação da etapa 1 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.

<b>OBRAS</b>
82.161
2008.38
2008.39
2011.150

**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

2. Em seguida são dispostos horizontalmente, na primeira linha, cada metadado presente nas fichas que serão analisadas. Para a pesquisa, foram dispostos os metadados presentes no formulário de catálogo e no formulário de tomo do MFEC.

**Figura 31:** Exemplificação da etapa 2 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.

OBRAS	S00 ID. Título	S01 Tomo	S03 Exemplar	S07 Status	S12 Endereço fornecedor	S13 Data de coleta	S14 Coletado por
82.161							
2008.38							
2008.39							
2011.150							

**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

3. Feito isso, se dá início ao preenchimento horizontal das linhas equivalentes a cada número de registro (obra). Para esse processo, são abertas as fichas equivalentes a cada obra. Caso o metadado esteja preenchido, é inserido “SIM” na cédula correspondente.

<sup>33</sup> As fichas de inventário não foram incorporadas no levantamento já que seu modelo passou por mudanças ao longo dos anos, que não permite a comparação de seus metadados em tabela.

Caso o metadado esteja em branco, é inserido “NÃO” na cédula correspondente. Por exemplo: a obra nº 82,161 não possui o metadado 813 [data de coleta] preenchido em sua ficha. Portanto, a célula equivalente à linha e à coluna será preenchida como “NÃO”. E assim o processo se repete, até o preenchimento completo da planilha.

**Figura 32:** Exemplificação da etapa 3 da metodologia de levantamento de lacunas informacionais.

OBRAS	800 ID. Título	801 Tombo	803 Exemplar	807 Status	812 Endereço fornecedor	813 Data de coleta	814 Coletado por
82.161	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
2008.38	SIM	SIM	NÃO	SIM	SIM	SIM	SIM
2008.39	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
2011.150	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO

**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

4. Ao final do preenchimento total da planilha, é calculada a média de preenchimento, por metadado, dos formulários analisados, chegando até a porcentagem de cada um. Tornando possível a identificação dos metadados mais ou menos preenchidos dentro do grupo de objetos analisados.

**Figura 33:** Diagramação final de parte da planilha de levantamento de lacunas informacionais da pesquisa.

**Metadados**

Nº de registro	OBRAS	Título	001 Código da biblioteca	002 Identificação do objeto	003 Nº de Registro	005 Tipo de objeto	006 Nível de catalogação
	82.161	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
2008.38	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	
2008.39	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	
2011.150	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	
<b>TOTAL: SIM/NÃO</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	
<b>TOTAL % de preenchimento</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	<b>100%</b>	

**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

Ao final de todas as etapas, com a planilha finalizada, foi possível mapear quais são os metadados com menores percentuais de preenchimento dos formulários analisados. Com essa metodologia, também é possível obter um olhar panorâmico a respeito da atual situação da documentação museológica das obras de Marliete Rodrigues no Museu de Folclore Edison Carneiro. A partir do levantamento de lacunas informacionais foi possível constatar que dos 33 metadados analisados dos formulários de catálogo, tiveram 29 com 100% de preenchimento, 2 com 75% de preenchimento e 2 com 50% e 25% de preenchimento cada. Os metadados com as menores porcentagens de preenchimento equivalem às titulações [assunto secundário], [assinaturas e marcas], [assunto], [dados históricos] e [nome do projeto].

Já dos 24 metadados analisados dos formulários de tomo, tiveram 15 com 100% de preenchimento, 1 com 75% de preenchimento, 5 com 50% de preenchimento e 3 com 25% de preenchimento. Os metadados com as menores porcentagens de preenchimento equivalem à

[circunstância da incorporação], [antigos proprietários], [notas sobre o estado de conservação], [programa/projeto/pesquisa], [coletado por], [data da coleta], [endereço do fornecedor], [exemplar] e [movimento].

Analisando os resultados, os percentuais de preenchimento dos metadados básicos, dos formulários de catálogo e dos formulários de tombo, podem ser considerados satisfatório se levarmos em conta que apenas 6% dos campos presentes no formulário de catálogo e 33% no formulário de tombo possuem preenchimento menor que 50%. Porém, mesmo partindo desse princípio para se ter um parâmetro geral dos níveis de preenchimento dos metadados presentes nos formulários, segue sendo importante analisar seus conteúdos. Visto que a metodologia de levantamento de lacunas informacionais apenas leva em consideração se o campo está ou não preenchido – excluindo da análise a informação incluída no campo.

Por isso, foram analisadas as formas de preenchimento de ambos os formulários, tendo como ponto de partida o de catálogo. Nele é possível observar que os metadados dedicados aos materiais e técnicas das obras são preenchidos apenas com palavras-chave, tais quais como “modelagem/pintura” ou “barro/tinta”, sem a adição de observações quanto aos tipos ou marcas de tinta, se foram utilizados algum tipo de verniz ou esmaltação, se o barro é cozido ou cru, se foi utilizado algum tipo de sustentação interna, como arames ou palitos. A criação de metadados dedicados à inclusão de mais informações com relação à produção das obras poderia agregar mais valor e conteúdo às pesquisas no acervo.

Caso semelhante se aplica ao metadado dedicado à inclusão de dados históricos, que igualmente demonstrou um preenchimento limitado, visto que se ocupa com informações a respeito dos trajetos que os objetos percorreram já depois de estarem incorporados na instituição, ou seja, exposições em que já participaram. Não existem menções a respeito dos trajetos que as obras tiveram antes de serem musealizadas.

Por último, se tratando do metadado dedicado ao título das obras, foi observado que não existe qualquer menção a respeito de sua atribuição. Não é utilizado colchetes para títulos atribuídos pelos catalogadores ou outro meio para sua sinalização. Em um dos casos, se tratando da obra número 2008.38, intitulada como “Noiva mulata”, as aspas são utilizadas, porém é devido por se tratar de um termo informal, que entrou em desuso, podendo ser considerado ofensivo. Daí a opção pela utilização das aspas em sua catalogação e a ocultação do termo ‘mulata’ na legenda expográfica da obra, que hoje compõe a exposição de longa duração do Museu.

Já nos formulários de tombo, foi possível observar que o metadado [antigos proprietários] e [circunstância da incorporação] permitem a inclusão de informações históricas dos objetos no acervo, porém não possuem um bom percentual de preenchimento – tendo sido preenchido em apenas um caso nas obras de autoria de Marliete. Além disso, também foi possível notar que a metade dos campos presentes em ambos os formulários se ocupam de informações como códigos e localizadores que servem apenas para a organização interna da instituição. O metadado denominado [localização habitual] no formulário de catálogo é utilizado para se referir ao número dos armários e prateleiras em que a obra está acondicionada. Já o metadado denominado [código do fornecedor] no formulário de tombo se refere ao usuário do sistema. Além desses, três metadados no formulário de catálogo e quatro no formulário de tombo são apenas códigos gerados automaticamente pelo próprio sistema do Phl, não se enquadrando em metadados com informações geradas pela instituição, mas sim da própria base de dados para se retroalimentar.

Ou seja, quando analisamos com mais cuidado os conteúdos que preenchem os metadados dos formulários, notamos uma carência de aprofundamento de informações. Por isso, foram elaboradas duas novas planilhas que esquematizam de forma sistematizada e organizada os pontos positivos e negativos referentes às formas de preenchimento dos metadados analisados no levantamento de lacunas informacionais (APÊNDICES A e B). Nelas foi possível traçar quais são os campos passíveis de melhorias para que mais informações fossem capazes de serem incluídas nos formulários e quais seriam as possíveis alternativas que poderiam ser seguidas futuramente com base nas normas e diretrizes recomendadas pelo *Spectrum 5.1*, publicado pela organização britânica *Collections Trust* em 2021.

Se tratando da aquisição e adesão de objetos, a publicação sugere alguns metadados dedicados ao registro de informações iniciais, dentre eles está um dedicado à inclusão de informações e contribuições vindas direto dos proprietários anteriores. O campo corresponderia ao formulário de tombo e se dedicaria à inclusão de qualquer informação adicional recebida verbalmente ou textualmente da fonte ou fornecedor da aquisição e possibilitaria o registro de experiências pessoais com o objeto. Porém, apesar do formulário de tombo já possuir um campo dedicado a esse preenchimento, como já mencionado anteriormente, seu percentual de preenchimento é baixo. Uma sugestão seria a criação de um protocolo, que inclui uma entrevista roteirizada com os doadores das obras a serem adquiridas, sendo possível coletar e registrar mais dados para preenchimento tanto da ficha de inventário como do formulário.

Além disso, o *Spectrum* (2021) ainda recomenda a utilização de um metadado dedicado à inclusão de informações de referência, que equivale a informações a respeito de bibliografia sobre os objetos, sejam eles catálogos, artigos, entrevistas ou outros documentos frutos de pesquisas científicas, como o caso da presente dissertação. A publicação ainda sugere que a referência possa estar em qualquer mídia, seja físico ou digital, em formato de áudio, vídeo ou escrito, publicadas ou não. A localização da referência também deve ser registrada junto ao metadado.

No que diz respeito aos procedimentos sugeridos pelo *Spectrum* (2021) para os processos de catalogação, além do registro de informações relacionadas à identificação e descrição dos objetos, é necessário um metadado dedicado às suas notas históricas. No formulário de catálogo do MFEC já existe um metadado intitulado [dados históricos] porém, o campo é utilizado apenas para descrição das exposições ou projetos em que as obras já estiveram envolvidas depois de incorporadas na instituição. Para o *Spectrum* (2021), o metadado vai para além desse uso. Ele se equivale às informações a respeito da criação do objeto, seus usos e quaisquer outras circunstâncias ao qual esteve inserido, mesmo antes de ser incorporado em uma coleção. Se tratando das obras de autoria de Marliete, até os objetos adquiridos direto da artista, em 2008 não possuem nenhuma menção a respeito de sua criação ou produção. A sugestão seria dividi-lo em dois metadados, sendo um dedicado à inclusão de dados históricos anteriores à incorporação da obra no acervo institucional e outro, dedicado a dados históricos posteriores à incorporação.

No que se refere ao metadados dedicados a inclusão de técnicas e materiais, tanto o *Spectrum* (2021) quanto a *Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC* (2014) recomendam a utilização de vocabulário controlado, porém acredito que, por se tratar de uma categoria de objetos que carrega uma produção manual e pessoal, seria interessante a inclusão dos metadados [notas sobre técnicas] e [notas sobre materiais] que permitam o profissional preencher com mais detalhes as etapas da produção de obras.

Além disso, apesar de não existir uma norma ou procedimentos específicos sugeridos pelo *Spectrum* (2021) no que se refere à fotografia, existe uma publicação feita pela Nugep/Unirio em 2021 derivada de um de seus projetos de ensino intitulado “Das teorias às práticas sobre documentação em museus: articulação entre processos de ensino, inventário, catalogação e difusão de coleções visitáveis associadas aos conhecimentos tradicionais populares sob tutela da Unirio”. Intitulado “Manual para registro fotográfico de bens culturais

móveis: parte I – da técnica fotográfica à preservação do objeto digital”, a publicação elaborada pelo Nugep (em formato *e-book*) reúne uma série de técnicas e orientações para fotografia de bens móveis.<sup>34</sup> Nela é indicado que, em casos de objetos com carimbo ou inscrições, seja sempre priorizada sua respectiva fotografia, o que em apenas uma das obras de Marliete sob a guarda do MFEC é realizada. Fora isso, para casos de objetos tridimensionais, todas as suas faces devem ser registradas, totalizando no mínimo 4 fotos por obra.

Outra orientação presente no manual é a utilização de ferramentas para percepção visual das medidas dos objetos. As sugestões são a inclusão de uma régua ou uma cartela com escala e indicação da unidade de medida utilizadas posicionadas ao lado dos objetos a serem fotografados. O recurso permite que o usuário tenha uma noção ótica das dimensões dos objetos, para além das medidas que são inseridas apenas nos metadados [dimensões] do formulário de catálogo do Museu. Fora isso, também é recomendada a utilização de uma escala de cores, que permite a longo prazo, segundo o manual, o conservador observar alterações de colorimetria nas obras.

Dito isso, apesar de existirem ações, aqui consideradas necessárias de serem tomadas, para inclusão de mais informações a respeito da artista e sua produção dentro da documentação museológica no MFEC, é importante mais uma vez lembrar os movimentos que a instituição vem tomando para caminhar, de maneira crescente, para implementação de novos procedimentos para documentação de seus acervos. A própria presente pesquisa possui como proposta, reunir informações que agreguem futuramente na documentação não só de obras da artista Marliete Rodrigues, como também, ofereça metodologias para a qualificação e inclusão de mais informações a respeito de outros artistas populares.

## **2.4 Outros museus e outras formas de documentar: um levantamento em acervos que contém obras de Marliete Rodrigues da Silva**

Uma vez esgotadas as fontes de informações a respeito de Marliete Rodrigues no Museu de Folclore Edison Carneiro, decidi realizar um levantamento em outras instituições museológicas, a fim de entender se as informações se repetiam. Essa etapa foi fundamental para mapear quais eram as informações – tanto biográficas como de produção – ou lacunas que se repetiam na documentação museológica de outras instituições, permitindo uma breve reflexão a respeito de outras realidades em que áreas responsáveis pela pesquisa e documentação em

---

<sup>34</sup> Para acessar a publicação gratuitamente, vide: [https://figshare.com/articles/preprint/Manual\\_para\\_registro\\_fotografico\\_de\\_bens\\_culturais\\_moveis\\_-\\_Parte\\_I/14566737?file=27951480](https://figshare.com/articles/preprint/Manual_para_registro_fotografico_de_bens_culturais_moveis_-_Parte_I/14566737?file=27951480).

outros museus se encontram. Fora isso, a pesquisa também realizou essa etapa com o objetivo de levantar o máximo de informações biográficas possíveis sobre a artista.

A primeira atividade para a qual se devem voltar os pesquisadores é a investigação exaustiva do objeto de estudo, em fontes primárias e secundárias, com o objetivo de obter uma base firme de conhecimento do tema, que garanta a qualidade dos trabalhos subsequentes. É conhecendo e estudando o material disponível em arquivos, bibliotecas e outras instituições que os pesquisadores do programa estarão se preparando para desempenhar todas as atividades vinculadas à produção das entrevistas. (ALBERTI, 2005, p. 81).

O levantamento foi realizado através de uma busca simplificada pelos termos ‘cultura popular’ e ‘arte popular’ na plataforma Museusbr do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que concentra o registro nacional de museus e suas respectivas informações, tais quais *e-mails* de contato. A partir desse primeiro levantamento foram filtrados os museus que possivelmente possuíam acervo da artista, e então foram enviados e-mails de contato para confirmação.

O primeiro museu a retornar o contato, afirmativamente, foi o Museu do Homem do Nordeste, vinculado à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) do Ministério da Educação, localizado na cidade de Recife, Pernambuco. O e-mail da pesquisa foi respondido pela museóloga, Larissa Queiroz, que gentilmente disponibilizou uma pesquisa sobre Marliete e um relatório quantitativo das peças pertencentes ao acervo do museu. No relatório disponibilizado para pesquisa, é possível encontrar o conjunto escultórico “Jogo de Xadrez” da artista, composto por 32 elementos. Na ficha catalográfica disponível no relatório, é possível obter informações a respeito dos seguintes metadados: Número de Registro, Objeto/Título, Autoria, Classe, Material/Técnica, Localização Fixa e Estado de Conservação.

Além disso, no e-mail foi sinalizada a existência de um espaço multiusuário utilizado pela Fundaj, vinculado ao Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira, intitulado Villa Digital.<sup>35</sup> O espaço possui um site que permite o acesso livre e gratuito aos acervos das instituições sob sua tutela, tais quais a Coleção Katarina Real, Coleção Canudos, Coleção Josebias Bandeira e o MuHNE. Na navegação do site, é possível realizar uma busca simplificada por palavras e chegar à fotografia e a ficha catalográfica das obras pesquisadas.

**Figura 34:** Resultado da busca por Marliete Rodrigues da Silva na base de dados Villa Digital.

---

<sup>35</sup> Vide: <https://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/museu>.

<b>Objeto:</b>	ESCULTURA
<b>Código:</b>	86.18.62.A
<b>Título:</b>	TABULEIRO DO JOGO DE XADREX COM 32 PECAS
<b>Autor:</b>	MARLIETE RORIGUES DA SILVA (FILHA DE ZÉ CABOCLO)
<b>Marca:</b>	não disponível
<b>Origem:</b>	ALTO DO MOURA,CARUARU,PERNAMBUCO
<b>Classificação:</b>	ETNOGRAFIA,ARTESANATO,CERAMICA
<b>Descrição:</b>	POLICROMADO
<b>Técnica:</b>	MODELAGEM
<b>Material:</b>	ARGILA,TINTA
<b>Localização:</b>	EXPOSICAO:ANTROPOLOGIA - MODULO A - VITRINE 8
<b>Coleção:</b>	ARTESAOS DO ALTO DO MOURA
<b>Aquisição:</b>	DOACAO
<b>Procedência:</b>	MARLIETE
<b>Conservação:</b>	BOM
<b>Dimensões:</b>	28X27,5X1,5 CM.

**Fonte:** Fundação Joaquim Nabuco, 2024.

O contato com a instituição foi rápido e prático, não havendo empecilhos para obtenção de informações sobre as obras e a artista. Com o material de pesquisa disponibilizado pela instituição, também foi possível obter informações biográficas a respeito do nascimento, início de sua carreira no artesanato, produções e relação familiar da artista.

*Marliete Rodrigues da Silva nasceu em 1957 na cidade de Caruaru, Pernambuco. Filha caçula de Zé Caboclo e Celestina. O contato de Marliete com a arte do barro começou muito cedo; praticamente era o dia-a-dia de sua casa. Ela iniciou fazendo caxixis para vender e, juntamente com suas irmãs Helena, Socorro e Carmélia (que atualmente também se dedicam à arte do barro) ajudava seu pai na pintura das peças, para logo vendê-las na feira da cidade. Desde muito cedo descobriu que tinha um amor muito grande pelo trabalho com barro. Especializou-se em miniaturas, hoje disputadas por colecionadores. Sua obra mais conhecida é o Xadrez nordestino em miniatura, em que as peças do jogo são representadas por Lampião (rei), Maria Bonita (rainha), cavalo-marinho (cavalo), entre outros. Marliete é também autora de obras como Quadrilha, A rezadeira e Mulher dando milho às galinhas. Hoje Marliete é uma das artistas mais expressivas, talentosas e valorizadas do Alto do Moura em Caruaru, seu nome já está escrito na história da arte deste lugar que é considerado o maior Centro de Artes Figurativas das Américas. Faz parte da Família Zé Caboclo que integra o Circuito de Ateliês do Alto do Moura, localizado na rua Mestre Vitalino, principal via do Alto do Moura. A família de Zé Caboclo também integra a Alameda dos Mestres da Fenearte (Feira Nacional de Negócios do Artesanato) desde as primeiras edições da Feira, que é considerada a maior no segmento artesanal em toda América Latina. (Informações cedidas pelo Museu do Homem do Nordeste, 2023).*

Já o próximo museu a retornar afirmativamente o contato foi o Museu D. João VI, vinculado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e localizado na

Cidade Universitária. A instituição possui a guarda de 12 obras da artista equivalente a personagens do Maracatu, que compõem a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, construída durante anos de pesquisas do professor, escultor e colecionador Renato Braga de Miguez (1929-2002) e que foi doada após seu falecimento, por suas irmãs Merisa e Irene Miguez, ao museu (LIMA, 2019). O *e-mail* enviado para o museu foi respondido por Andrea Balduino, funcionária da instituição, que relatou o seguinte

*[A] coleção nos foi doada pela família de Renato Miguez alguns anos já passados de sua morte e as informações que seguiram com a coleção, em sua maioria, não trazem dados de pesquisa referentes aos seus artistas. A documentação que possuímos é a relação de caixas numeradas, como documento de doação. Na ocasião de seu tombamento, algumas peças possuíam etiquetas com informações de localização ou com sua descrição. (Informações cedidas por Andrea Balduino, 2023).*

Como descrito acima, o museu possui apenas um inventário simplificado das obras, não havendo nenhum outro tipo de documentação, ficha catalográfica ou informações sobre a artista e a origem geográfica das obras. Por isso, não foi possível obter outras informações a respeito de Marliete.

Outro museu onde foi possível entrar em contato foi com o Museu do Barro de Caruaru, situado no Espaço Zé Caboclo em Caruaru, Pernambuco. O contato dessa vez foi através do *whatsapp* com a gestora Amélia Campelo, que teve seu número de telefone cedido pela ouvidoria do Estado de Pernambuco, após solicitação de informação através do portal da Lei de Acesso à Informação (LAI). Nas trocas de mensagens, Amélia informou que o museu possui 2 conjuntos contendo 4 e 3 elementos de autoria da artista. Ambos os conjuntos são representações de porcas com seus filhotes, e ainda segundo a gestora, as obras fazem parte da Coleção de Arte Popular Abelardo Rodrigues, construída pelo artista e colecionador de mesmo, e pertencem à Fundarpe. Além de fotografias das obras, foram compartilhadas também fotos retiradas das fichas catalográficas em papel, que continham os seguintes metadados preenchidos.

*Nome da obra: Porca preta e branca  
Artista/Artesão: Marliete  
Categoria: Barro  
Sala de Origem: Reserva Técnica / Fundarpe  
Quant. de peças: 01 / 4  
Altura: 9 / Largura: 14 / Compri.: 5. (Informações cedidas pelo Museu do Barro de Caruaru, 2024).*

A gestora Amélia também cita por mensagem que as obras, segundo Marliete, foram feitas quando ela ainda era criança. Porém esse dado histórico não se encontra em nenhuma das

fichas disponibilizadas, e só foi possível ter acesso a essa informação através de conversa informal com a gestora.

Outra instituição onde foi possível realizar a pesquisa foi o Museu do Pontal, localizado em sua nova sede na Barra da Tijuca (Rio de Janeiro), inaugurada em 2021. A instituição utiliza tanto documentação em papel – fichas catalográficas, termos de doação ou compra e certificados de autenticidade –, quanto digital. No digital, o museu utiliza uma planilha de inventário que se dedica à atualização dos trajetos (exposições) e localização de guarda das obras, e também um Sistema de Acervo, desenvolvido pela empresa *Infosites* especialmente para seu acervo, que possui acesso restrito, dedicado apenas a usuários que possuam *login* e senha.<sup>36</sup> Nele é possível realizar buscas através de diferentes filtros e acessar tanto as fichas catalográficas de conjuntos, obras (elementos) e até de artistas. Além disso, também existe uma aba dedicada às exposições e publicações (catálogos) que já foram realizadas pela instituição, e nela, é possível buscar as listas das obras que participaram. O sistema também permite o *upload* de arquivos em formato pdf ou *word*, o que permite criar anexos dentro das abas de objetos.

Se tratando das obras de autoria de Marliete Rodrigues, o museu possui a guarda de um total de 8 obras e 2 conjuntos contendo respectivamente 22 e 25 elementos, com temáticas variadas, desde a vida rural até o maracatu e acontecimentos históricos (como o abolicionismo). As obras correspondem à coleção adquirida por Jacques Van de Beuque (1922-2000), designer, arquiteto de exposições e fundador do museu. Suas fichas catalográficas se subdividem em metadados dedicados à identificação, localização, aquisição, descrição, estado de conservação, histórico e referências. Seu preenchimento, porém, cobre apenas os campos dedicados à identificação e descrição da obra, não havendo fichas com informações históricas das obras preenchidas.

Já as informações biográficas encontradas na ficha da artista Marliete, se subdivide em dados pessoais, família, biografia, processo de criação, informações adicionais e depoimento do artista. Seu preenchimento foi feito com base em informações coletadas do livro *O Reinado da Lua: escultores populares do nordeste* (1980). O livro reúne uma coletânea de biografias dos principais artistas nordestinos, dentre eles, está Zé Caboclo e sua família.

Porém, devido ao preenchimento da ficha ter sido realizado com base em um livro escrito por terceiros, as informações relacionadas a Marliete não vêm da própria artista e sim, se apresentam em formato de citação direta ou apud.

---

<sup>36</sup> Vide: <https://www.infosites.com.br/>.

Outra instituição que, apesar de não ser um museu, possui a guarda de um conjunto da artista é a Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, localizada no bairro da Urca. O conjunto possui 24 elementos do tema bumba-meu-boi, e compõem a coleção de artesanato e arte popular. As obras foram transferidas por meio de doação para a biblioteca após o falecimento de Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira (1922-1983), cenógrafo, dramaturgo, figurinista e diretor de teatro (MENDONÇA; SOUZA, 2020). O contato para pesquisa no acervo da biblioteca foi facilitado devido a contato com o Nugep, que realiza a catalogação das obras junto aos alunos das turmas de Informação e Documentação Museológica II, ministradas na Unirio, através do projeto de ensino “Das teorias às práticas sobre Documentação em Museus: articulação entre processos de ensino, inventário, catalogação e difusão de coleções visitáveis associadas aos conhecimentos tradicionais populares sob tutela da UNIRIO”. A catalogação é feita através do sistema *In Patrimonium* cedido gratuitamente ao projeto através de acordo de cooperação com a empresa portuguesa Sistemas do Futuro, a partir de um acordo de cooperação técnica entre a Unirio e a empresa - coordenado pelo Nugep.<sup>37</sup>

A partir da análise das fichas catalográficas disponibilizadas para a pesquisa, foi possível notar um diferencial nos campos abordados. Enquanto que nos museus já analisados observou-se a priorização do preenchimento de informações descritivas das obras, como caso do Museu do Barro de Caruaru, ou até, a criação de fichas avulsas para preenchimento de informações a respeito da artista, como caso do Museu do Pontal, a biblioteca inclui na própria ficha catalográfica campos dedicados ao preenchimento de informações da artista, retiradas do catálogo da Família Zé Caboclo (2008).

**Figura 35:** Captura de tela do metadado “Inspirações” na base de dados In Patrimonium.

<b>INSPIRAÇÕES</b>
Inspiração
Parentesco
Justificativa: Marliete começou muito cedo a brincar com barro, fazendo panelinhas e ajudando o pai com as pinturas das peças dele. Em casa, seus pais e seus 7 irmãos mais velhos também trabalhavam com este material. Marliete também teve estreito contato com Mestre Vitalino, afamado ceramista amigo da família, que mudou a forma de todos verem o barro, passando aos poucos a confecção das louças para produzirem peças figurativas, os bonecos. Marliete teve especial influência de sua irmã Socorro, que gostava de fazer miniaturas.
Notas: Catálogo da exposição "Família Zé Caboclo" CNFCP 2008
Instituição
Justificativa: Após a morte de seu pai, a Fundação Cultural de Caruaru faz contrato com Marliete para que ela continue produzindo e vendendo na Feira de Caruaru e no Museu do Barro. A partir deste momento Marliete se sente mais à vontade para imprimir sua identidade nas peças.
Notas: Catálogo da exposição "Família Zé Caboclo" CNFCP 2008
Artista
Justificativa: As obras de Marliete tem influência do trabalho de sua irmã Socorro, que faz miniaturas e também da obra de Isabel (Isabel Mendes Cunha) do Vale do Jequitinhonha.
Notas: Catálogo da exposição "Família Zé Caboclo", CNFCP 2008
Temas
Justificativa: Recriação de cenas religiosas, do cotidiano e folclore local.
Notas: Catálogo da exposição "Família Zé Caboclo", CNFCP 2008

<sup>37</sup> Vide: <https://sistemasfuturo.pt/>.

**Fonte:** Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (Nugep), 2024.

Além disso, é dedicado um metadado para notas relacionadas ao folgado representado nos conjuntos (que no caso analisado é o bumba-meu-boi), um campo com informações relacionadas ao antigo colecionador, os usos atribuídos ao conjunto e à suas informações históricas e um campo para a localidade de origem das obras.

Todos os metadados destacados acima são importantes para compreensão total da obra catalogada. É possível obter informações a respeito das relações que a obra possui com seu local de origem, sua temática, sua produtora (artista) e até seu antigo proprietário. Para um pesquisador, esse exemplo de ficha de catalogação traz informações valiosas e que podem direcioná-lo para outras possíveis fontes de pesquisa, como o caso da utilização de *links* externos direcionando de onde a informação foi retirada para preenchimento do metadado.

Uma vez finalizada essa etapa de levantamento, é possível compreender qual a atual situação em que se encontra a documentação museológica de obras da artista em outros museus e instituições. Além disso, analisando os documentos cedidos para pesquisa também é possível compreender quais são as informações que cada instituição privilegia, sendo o Museu do Barro de Caruaru privilegiando informações descritivas, o Museu D. João VI privilegiando informações descritivas e de localização, o Museu do Homem do Nordeste e o Museu do Pontal, instituições que privilegiam para além das informações descritivas, incluindo também informações de aquisição e de biografia da artista, mesmo que de maneira resumida e pouco aprofundada – o que já é um indicativo do interesse de ambas as instituições documentarem para além da forma física de seus objetos – e a Biblioteca Central da Unirio privilegiando informações descritivas, sobre a artista, sobre a temática, sobre a origem/localidade, contexto de produção e sobre a aquisição.

No caso dos objetos de culturas populares, documentar vai além de incluir dados e informações relacionadas às formas físicas das obras catalogadas. Se trata também de compreender e registrar qual(is) é(são) o(s) sujeito(s) ou comunidade criadora das obras. A região ao qual está inserida e até quais seus laços familiares.<sup>38</sup> Em resumo, se trata de perceber quais as relações entre obra, artista e localidade. Buscando entender o contexto, e não única e exclusivamente as características estéticas da obra. E é por isso que, o próximo capítulo da pesquisa irá dedicar-se à elucidação a respeito das entrevistas realizadas com Marliete, que

---

<sup>38</sup> É muito comum que artistas populares sejam filhos(as) de outros produtores artísticos, ou tenham parentes produtores.

tiveram como intuito o levantamento de informações sobre seus laços e lembranças dentro do contexto familiar, e suas técnicas e ferramentas de produção.

### 3. MEMÓRIAS AFETIVAS: EXPLORANDO A JORNADA DE MARLIETE RODRIGUES DA SILVA

A fim de contribuir para a ampliação de práticas ligadas à colaboração e integração, com foco na escuta, diálogo e troca entre os detentores dos saberes tradicionais e pesquisadores ou profissionais de museus detentores com a guarda de objetos da cultura popular brasileira, busquei criar uma série de caminhos e estratégias a serem colocadas em prática durante as entrevistas com a artista Marliete Rodrigues da Silva. A forma de contato estabelecida com a artista foi remota, já que ela é residente do bairro Alto do Moura, em Caruaru (Pernambuco) e a ferramenta de comunicação direta utilizada foi o *whatsapp* e o *google meet*. Tal modalidade de contato foi escolhida para a pesquisa por ser a forma de contato mais acessível monetariamente, visto que não houveram recursos para financiar uma viagem e hospedagem para outro estado para realizar as entrevistas, visto que sou residente da cidade do Rio de Janeiro e Marliete mora em Pernambuco.

Portanto, apesar do método de contato remoto não substituir plenamente o “cara a cara”, ele serviu para estabelecer diretrizes para entrevistas à distância. Ou seja, permitiu que a experimentação do contato remoto resultasse em pontos positivos e negativos desse tipo de contato, recomendações de usos de ferramentas ou plataformas de telecomunicação e até, recomendações de abordagem e dinâmicas a serem aplicadas durante as entrevistas.

Dito isso, para a realização das entrevistas, utilizei de alguns dos fundamentos da história oral, que “pode ser entendida como um relato de um narrador [...] sobre sua existência através do tempo com a mediação de um pesquisador” (SILVA, p. 420, 2013). Segundo as pesquisadoras Juliana Siqueira, Aline Zanatta e Sônia Fardin “ao contrário da apresentação de dados e informações, a narrativa reconstitui afetivamente os acontecimentos vividos” (2021, p. 85). Ou seja, os relatos da artistas servem para além da informação presente em textos biográficos ou a documentação museológica de suas obras em outras instituições. A narração permite compreender a dinâmica familiar, de produção e seus laços, inspirações.

Para Thompson (1998) existem diversos estilos diferentes de entrevistas, desde as mais livres e informais até as roteirizadas. Porém, para o caso da pesquisa, as entrevistas fluíram entre tais modelos, pretendendo ao máximo evocar a espontaneidade da artista, mas igualmente abordando os assuntos de interesse da instituição de guarda das obras.

Ao contrário de um ‘interrogatório’ ou ‘questionário’, o que se busca é criar um momento de troca e diálogo entre as duas partes, sendo que o assunto da conversa é a história de vida de uma delas. [...] É como puxar o fio da memória e deixar que a narrativa flua. (LOPEZ, p. 36-37, 2008).

Dessa forma, seguindo o pensamento de Spivak (2010), as entrevistas visaram a criação de um espaço por meio do qual a artista pudesse falar e ser ouvida. A pesquisa buscou criar novas dinâmicas que evocam tanto as memórias afetivas, quanto informações puramente técnicas. Dessa forma, acredito que este trabalho contribua para os avanços de metodologias focadas na criação de métodos que contribuam para uma documentação museológica mais inclusiva e colaborativa. Para Silva, Fonseca e Guaniza (p. 97, 2018) o papel do pesquisador nesses casos é o de “proporcionar discursos e práticas inteligíveis entre pessoas separadas por diferentes assimetrias e potencializar a presença ativa dos detentores destes saberes ao longo destes processos”. Por isso, a metodologia dessa pesquisa está atrelada à busca por potencializar o rompimento do papel dominante do profissional de museu diante dos processos de documentação de obras da cultura popular. Isso claro, entendendo suas limitações e se compreendendo como um projeto-piloto e experimental.

Sendo assim, as próximas seções deste capítulo estarão focadas em apresentar desde quais foram os fundamentos que guiaram as estratégias montadas para realização das entrevistas, até como se deu a criação das dinâmicas aplicadas. Fora isso, também apresenta os principais resultados obtidos e por fim, os procedimentos posteriores à realização das entrevistas, que vão desde sua indexação e transcrição, até o seu tratamento e revisão final.

### **3.1 Estratégias para o incentivo ao relato: a busca pelos laços familiares**

Como Marliete já havia participado anteriormente de outras atividades do Nugep, o primeiro contato direto com a artista foi feito através do *whatsapp*. Foi realizada uma videochamada para apresentação da proposta da pesquisa, esclarecimento de dúvidas e solicitação de sua participação. Após a resposta afirmativa, de interesse em realizar as entrevistas orais e relatar os conhecimentos que detém, foi combinado uma data para realização da primeira entrevista. Os contatos subsequentes à chegada da data estipulada para entrevista ocorreram através de *chat* do *whatsapp* – forma de contato que se estendeu até o final da pesquisa –, onde foi sinalizado após a escolha da dinâmica que seria aplicada durante a entrevista, qual seria a plataforma que ocorreria o encontro. Sendo ela, o *google meet*, que permite a transmissão de imagens e figuras em tela compartilhada.

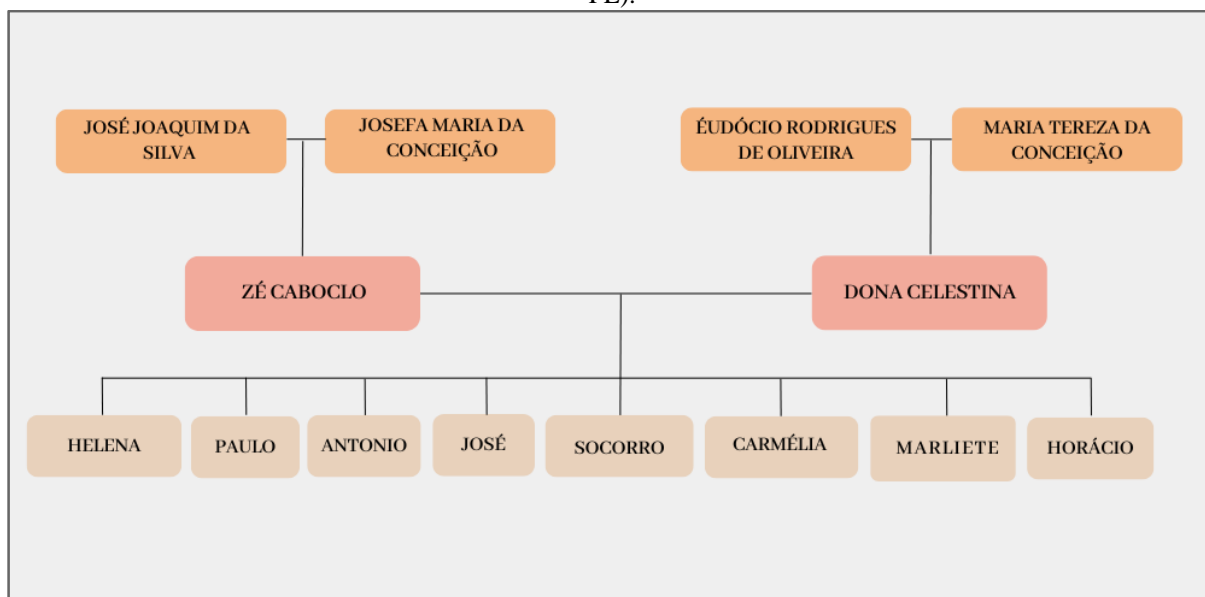
Um primeiro ponto colocado em pauta durante as discussões sobre as possíveis possibilidades de aproximação com a artista foi a criação de uma dinâmica que buscasse trazer a memória afetiva de Marliete para com sua família. Essa dinâmica caracteriza-se como uma entrevista exploratória ou entrevista-piloto e teve como objetivo a coleta de informações mais

genéricas à pesquisa (THOMPSON, 1998).<sup>39</sup> Ela também leva em consideração, a crença de que “não há, porém, lembrança individual sem contexto social, uma vez que o indivíduo é produto de seu meio e se expressa através de linguagem” (FRANCISCO, 2015, p. 101). Além disso, também se caracteriza por uma entrevista de “história de vida”.

Se tratando a respeito do registro, Lourdes Silva (p. 422, 2013) reflete a respeito da importância de organização dos relatos coletados. Apesar de se referir a uma técnica de entrevista que engloba relatos de um conjunto de sujeitos que compõem um mesmo ciclo familiar, denominada “história de vida”, seu artigo serve para compreendermos a importância de seu tratamento e sistematização. Para pesquisadora “a elaboração da história de família não se dá a partir da simples transcrição das narrativas [...] cabe ao pesquisador, organizá-los”.

Por isso, com base na necessidade de organização e para que os resultados da primeira entrevista também sejam visuais, foi elaborada uma árvore genealógica da família da artista. Essa árvore foi desenvolvida a partir do esgotamento das buscas por fontes de informações sobre a artista em museus e outras instituições de pesquisa<sup>40</sup>. A ideia da criação dessa dinâmica surgiu a partir da premissa de que, mesmo através de infindáveis pesquisas, nos mais diversos meios, a maior fonte de informação sobre as obras e história de vida de Marliete, sempre será a própria artista.

**Figura 36:** 1ª versão da árvore genealógica da família de Marliete Rodrigues da Silva (Alto do Moura, Caruaru - PE).



**Fonte:** Elaboração própria, 2023.

<sup>39</sup> Apesar da pesquisa também girar em torno da história de vida de Marliete, seu foco está no registro de informações relacionadas as suas obras, sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro.

<sup>40</sup> Vide capítulo 2.

Tendo os objetivos pretendidos com a realização da primeira entrevista em mente, a proposta criada e aplicada foi a de apresentar à Marliete o que seria uma primeira versão da árvore genealógica de sua família, que foi desenvolvida a partir do esgotamento das buscas por fontes de informações sobre a artista em museus e outras instituições de pesquisa. A partir da apresentação da árvore, a entrevista seguiu com a proposta de ampliá-la, adicionando mais informações aos membros já retratados e incluindo novos nomes. Ao final dessa dinâmica então, foi criada uma nova árvore genealógica. O esperado da dinâmica foi que ela servisse para resgatar informações não encontradas ao longo das buscas biográficas da artista e sua família em outras fontes de pesquisa.

A dinâmica também buscou abrir espaço para que Marliete fale à vontade sobre seus familiares e se sinta estimulada a falar sobre as histórias que viveu coletivamente. Em seu artigo, Fábio Rios (2014, p. 4) argumenta que “só é possível ao sujeito construir e acessar lembranças na condição de membro de um conjunto ou totalidade”. Em consonância, Célia Lucena (2024, p. 43) afirma que “a memória individual está inscrita na memória coletiva”. Por isso, acredito que através do acesso a essas memórias, a artista consegue recuperar com mais detalhes informações a respeito de aprendizados artísticos que viveu com sua família, ou até os gostos e particularidades de produção de cada membro. Dentre outras informações preciosas para a compreensão de suas obras. Além disso, também servirá para o Museu de Folclore Edison Carneiro validar e alimentar as informações que possui a respeito da família de Zé Caboclo.

Uma vez definido o tema principal da primeira entrevista (memórias afetivas da família de Marliete), foi redigido um documento contendo todas as expectativas que pretendiam ser alcançadas com o diálogo junto à artista. Dentre elas estavam os principais pontos:

- A.** Entender quais foram os ensinamentos artísticos vindos do pai (Zé Caboclo) e da mãe (Dona Celestina). Qual era o maior incentivador? O que aprendeu com cada um? Quais eram as características de produção de cada um?
- B.** Entender se Marliete sabe quando (em tempo aproximado), onde e com quem o pai e a mãe aprenderam a produzir com barro. Se esse conhecimento também foi passado pela família ou se por outro meio.
- C.** Entender que outras pessoas fizeram parte incentivadora da produção artística da família. Tentar captar relatos sobre outros incentivadores, de fora do círculo familiar.<sup>41</sup>

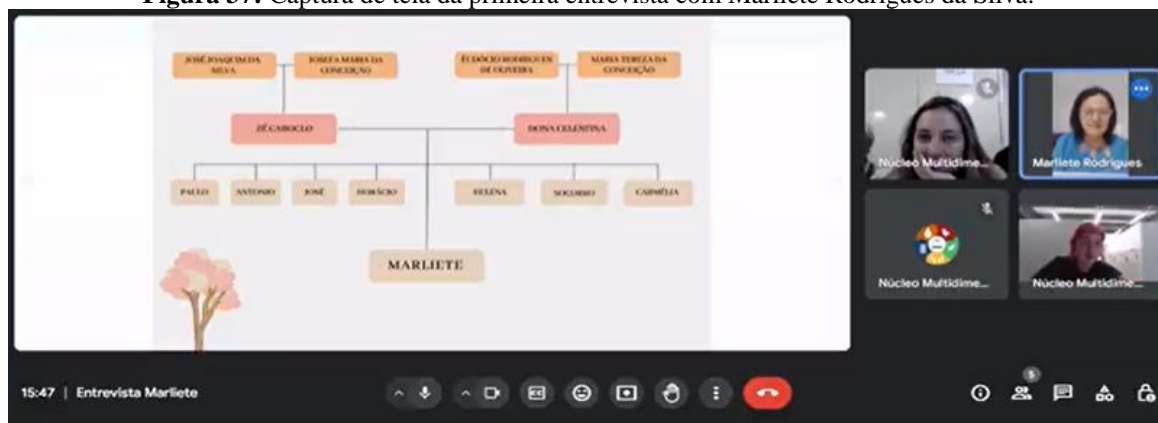
---

<sup>41</sup> O intuito dessa questão é compreender de maneira mais global quais foram ou ainda são os agentes (compreender como uma teia interligada) que fazem parte da história da produção familiar. E também entender quais terceiros agentes, fora a rede familiar, influenciaram a produção artística.

- D. Entender em que época e a partir de que influências ou inspirações Marliete começou sua produção de miniaturas.
- E. Entender quais são os irmãos que também seguiram o caminho da arte popular.
- F. Entender se hoje existe uma nova geração de artistas populares em sua família.

Tendo toda essa estratégia como base e a dinâmica a ser aplicada estabelecida, a primeira entrevista oral com Marliete Rodrigues da Silva ocorreu no dia 1º de abril de 2024 através da plataforma *google meet*, por onde o encontro foi gravado com a autorização de todos os presentes. A entrevista foi acompanhada pela prof. dr<sup>a</sup>. Elizabete de Castro Mendonça (coordenadora do Nugep) e Elizabeth Bittencourt Pougy (chefe do MFEC).

**Figura 37:** Captura de tela da primeira entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.



Fonte: Própria, 2024.

Marliete teve o apoio de Maria Fernanda, sua sobrinha-neta, para acessar a plataforma e a entrevista durou em torno de 1 hora. Apesar de não existirem padrões para o tempo de duração de entrevistas relacionadas a história oral, considero que esse foi o tempo suficiente para a realização da dinâmica sem exceder a espontaneidade dos relatos que Marliete cedeu.

Com essa entrevista, foi possível compreender como surgiu a produção em barro na família. Segundo a artista, a arte surgiu por influências de ambos os lados, paterno e materno. Pela parte materna, começou com a produção de utilitários por sua bisavó, Teresa do Espírito Santo.

*Ela era também artesã. Trabalhava com brinquedos, fazia panelinha, brinquedo pros meninos, foi aonde a mamãe começou a trabalhar com 7 aninhos de idade, aprendendo com a avó, que era minha bisavó que se chamava Teresa do Espírito Santo. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Já pela parte paterna, tiveram duas figuras marcantes. A primeira foi sua avó, Josefa Maria da Conceição e a segunda sua tia-avó, a qual Marliete menciona como “Tia Valdivina”.

*Ela [Josefa Maria da Conceição] trabalhava com barro, ela fazia trabalhos utilitários, as panelas né? Todo esse trabalho utilitário, panela, pote, jarras.*

*E meu pai falou que desde criancinha que já começou a brincar com barro, porque via ela trabalhando. E o meu avô [José Joaquim da Silva], o pai dele não era artesão, ele era, era agricultor e também barbeiro. [...] E também teve uma pessoa que teve uma influência muito grande na parte da arte também pra nossa família era uma tia de papai, falava muito nela. “Tia Valdivina”. Papai falava muito, teve muita influência também no trabalho através da tia Valdivina. Fazia trabalho utilitário, era muito amorosa e convivia todos os dias, morava bem ao lado da casa de papai. E ela influenciou muito no trabalho, papai tinha muito trabalho que ela fazia de acabamento, ela era muito cuidadosa e faleceu eu ainda nem era nascida. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Porém, foi apenas depois da vinda de Mestre Vitalino ao Alto do Moura que a arte figurativa foi introduzida nas produções da família, antes marcada pela produção de utilitários e majoritariamente feita pelas mulheres da família.

*A amizade que papai tinha com Mestre Vitalino era muito grande né? Porque os pais de papai já tinham amizade com os pais de Mestre Vitalino, porque eles eram desse mesmo povoado. Sítio Campos que é aqui bem próximo do Alto do Moura. [...] Mestre Vitalino vinha muito pro Alto do Moura, morando lá ele vinha muito. Tava sempre no Alto do Moura, tinha amizade com todo mundo né, tinha as pessoas que trabalhava nos utilitários, na parte de brinquedos. E quando ele decidiu fazer a arte figurativa já começou muita amizade entre ele com papai e os outros artesãos. Eles iam na Feira de Caruaru se encontrar. E daí já começou essas influências né, desse incentivo de papai, de meu tio Manuel Eudócio, dos outros, o Zé Rodrigues... Era uma amizade muito grande e essa amizade continua ainda entre a família da gente e a família do Mestre Vitalino. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Durante sua narrativa, Marliete também nos conta sobre seu início na produção em barro, que se deu ainda na infância observando os trabalhos de seus familiares mais próximos. Sua mãe, Celestina Rodrigues (Dona Celestina) produzia objetos utilitários, como painéis, jarras e potes. Já seu pai, Zé Caboclo, produzia o que se configura como arte figurativa, tais quais reproduções do cotidiano rural, de folguedos e temas como o cangaço, os retirantes, as bandas, entre outros.

**Figura 38:** Fotografia de Zé Caboclo e suas filhas, Marliete e Socorro Rodrigues.



**Fonte:** Acervo particular da família, 1970.

*Essa foto foi entre 1970, eu estava com 13 anos e era essa do meio, que tá entre Socorro e papai. E essa outra que tá do lado direito é Socorro, minha irmã, com 15 anos. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva, 2025)*

Outro personagem destacado pela artista, como importante fonte de inspiração para o início de suas produções foi seu tio, Manuel Eudócio Rodrigues, que assim como Zé Caboclo, produzia arte figurativa. Ao decorrer da entrevista, fica clara como a sua produção artística é marcada por seus laços afetivos e a influência de figuras do seu meio de convívio familiar e social.

*Eu comecei com 06 anos de idade fazendo os brinquedinhos, vendo mamãe e papai trabalhando dentro de casa. Naquela época não tinha, assim, nenhum lugar separado pra gente trabalhar. Trabalhava na primeira parte da casa, onde mamãe teve quase todos os filhos. Ela só teve 02 filhos na maternidade. Hoje não existe mais a casa, mas a gente tem fotos. A gente começou com essa brincadeira né? Essa influência de fazer os brinquedos. Com 08 anos de idade já comecei a vender minhas coisinhas, meus brinquedinhos. Meu irmão, José Antônio, fazia também os boizinhos. Ele ia [nas feiras] com papai vender os brinquedos que eram meu, de Carmélia e de Socorro. Papai vendia na banquinha, e no chão forrava com papel e vendia nossos brinquedos. E aí já começamos a ganhar... Receber um dinheirinho já pra ajudar nas despesas de casa. Mas eu fui sempre muito curiosa, de tá sempre aprendendo. Eu observava o que papai fazia... Sempre admirava as coisas que mamãe também fazia, as panelinhas. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Fora essas informações, também foi possível perceber como a geração de Marliete sempre esteve inserida e envolvida nas produções da família, visto que todos os seus 7 irmãos (Helena, Paulo, Antônio, José Antônio, Socorro, Carmélia e Horácio) também desenvolveram a habilidade de produzir suas próprias obras com barro. Marliete relata que, até os dias de hoje, ocorrem reuniões periódicas com os parentes e amigos artesãos para troca de ideias, compartilhamento de novas descobertas e a passagem de aprendizados.

*A família vai descobrindo novas coisas, a gente troca ideia, do que a gente tá descobrindo, do que tá melhorando no trabalho. Não ficar só pra gente. Sempre procurar ajudar alguém que tá precisando, que tá com dificuldade às vezes na queima... Às vezes é um barro que deu problema. Às vezes é o tipo de barro que quebra muito as peças. A gente precisa ver como pode modificar pra o barro ficar melhor, pra não ter tanta despesa, prejuízo né? E é isso aí, eu acho que a arte não é só a gente sentar, trabalhar e fazer o que a gente cria. Que vem na cabeça da gente pra criar, pra fazer uma coisa diferente. É esse outro lado também, muito importante, da convivência. Desse cuidado não só com a família, como também com as pessoas amigas, que a gente sempre conversa. Também com os outros artesãos. Pra conversa, incentivar a criar coisas novas, pra participar do salão de arte da Fenearte... Todo ano a gente tá sempre envolvido nessa parte aí, procurando também ajudar as pessoas. Também a valorizar o trabalho. Eu acho que a melhor coisa é a gente fazer uma coisa que faça por amor. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

**Figura 39:** Fotografia dos 8 irmãos em reunião na casa de Marliete Rodrigues da Silva.



**Fonte:** Acervo particular da família, 2022.

*Do lado direito para o esquerdo, Horácio de camisa vermelha. Encostadinho à Horácio, é José Antônio da Silva Filho. Aí depois é Antônio Rodrigues. O outro é Paulo, que é o primeiro filho homem que minha mãe teve. E das mulheres, do lado direito é Helena, que tá a frente de Horácio. Depois é Socorro. A de casaco branco é Carmélia e essa outra sou eu. Essa foto foi tirada em 2022, na noite que a gente se reuniu aqui na minha casa. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva, 2025).*

E como toda nova geração dentro de um movimento artístico, existem as transformações de técnicas e materiais. Segundo a artista, hoje existem filhos e netos de seus irmãos que, graças à tradição familiar, também estão envolvidos na arte com o barro e hoje produzem obras com suas características próprias.

*As crianças que tão envolvido, que tão interessados em mexer com barro, a gente tem esse cuidado de mostrar, de dá atenção. De mostrar né, o valor da arte que possa se interessar e dá continuidade. A nossa família dá continuidade a arte [...] a gente tem esse cuidado né, de tá incentivando, de passar essa arte pra eles dá continuidade [...] Tenho 17 sobrinhos, tenho 21 sobrinhos netos que são filhos dos meus sobrinhos, e amo todos eles. Pra mim é gratificante tá lembrando, contando histórias... pra mim, eu to vivendo essas coisas, sabe? E é o que eu converso sempre com meus irmãos, a gente precisa ter cuidado... ter cuidado, porque não se pode esquecer dessas coisas né? Tem que ficar registrado, porque daqui a pouco a gente vai passando a idade... Daqui a pouco vai esquecendo as coisas. E aí tem que aproveitar muito, todo tempo, essas histórias muito preciosas né? De todos nós. É muito importante.* (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).

Ao final dessa primeira entrevista, foi observado que o documento que teve a finalidade inicial de descrever as expectativas a serem alcançadas com a conversa com a artista, também serviu como norteador para o andamento da entrevista.<sup>42</sup> Ou seja, um modelo semelhante a um roteiro de perguntas, mas que não foi utilizado restritamente como tal. O material da gravação (vídeo) foi arquivado no *drive* da pesquisa e posteriormente transcrito em sua primeira versão, para facilitar a busca por palavras-chaves e recuperação de informações.

Na passagem da entrevista da forma oral para a entrevista, a transcrição constitui a primeira versão escrita do depoimento. [...] Por sua importância, é necessário que todos os esforços dirijam para a qualidade do trabalho produzido, o que significa ser fiel ao que foi gravado. (ALBERTI, 2005, p. 174).

Vale ressaltar que a transcrição foi realizada pouco tempo depois da entrevista ocorrer, atividade essa que recomendo ser realizada próximo a data do encontro. Esse exercício, próximo à realização da entrevista, serve tanto para seu objetivo principal (transcrever) quanto para organização de ideias e expectativas para as futuras entrevistas.

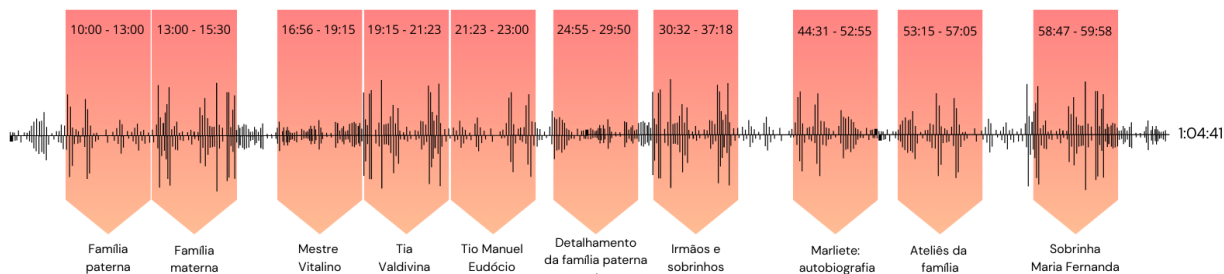
Além disso, também foi elaborado um esquema de indexadores, seguindo o modelo descrito por Rubens Ferreira (2017) em sua dissertação “A musealização do patrimônio digital no Museu da Pessoa”. No esquema, foram separados os assuntos que Marliete aborda ao longo de cada entrevista, de acordo com cada minutagem. O esquema tem como finalidade facilitar a busca por momentos específicos nas falas da artista, para compreender as entonações de voz utilizadas em determinadas frases. Como por exemplo, a ênfase de palavras, caso em que

---

<sup>42</sup> Vide página 77.

não é possível se compreender apenas fazendo a leitura da transcrição da entrevista. Caso em que não é possível se compreender apenas fazendo a leitura da transcrição da entrevista.

**Figura 40:** Indexação dos trechos da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.



**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

Para Ferreira (2017, p. 58) “um único depoimento, seja ele registrado em áudio e/ou vídeo, pode conter diversas histórias. Com a adição das camadas de informação os depoimentos podem oferecer novos pontos de busca, acesso, visualização e correlação”. Dessa forma, acredito que a organização da entrevista seja crucial para a ampla compreensão dos assuntos que foram abordados e qual caminho a conversa se deu.

Posteriormente, durante o processo de revisão da transcrição, segundo *Manual da História Oral* (ALBERTI, 2005), convém ao entrevistador recorrer ao entrevistado no caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos. Por isso, após a transcrição e indexação dos assuntos abordados durante a entrevista com Marliete, realizei um levantamento de quais foram as lacunas de informações encontradas durante esse processo. Por exemplo, a artista em um momento cita que seu tio Manuel Eudócio possui alguns filhos que são artesãos, porém não cita se existem outros que não seguiram o ofício do pai. Ou quando Marliete cita seu tio Josué, porém não cita se o mesmo possui filhos (artesãos ou não). Para o andamento do relato seguir, optei por não interromper a artista para realizar o esclarecimento das questões.

Sendo assim, após a realização da primeira entrevista, realizei o apontamento das principais dúvidas que surgiram após a revisão através de *chat* do *whatsapp* à Marliete, que prontamente respondeu todas as questões por áudio.

Feito essa etapa, dei início a adequação da transcrição literal para uma versão para leitura. Sendo assim, foram corrigidos erros gramaticais, de concordância, repetições e pontuação. Porém, optei pela permanência de expressões utilizadas por Marliete, com intuito de manter a originalidade na forma como a artista expressou seus relatos. E para os casos dessas expressões, decidi por sinalizá-las com o uso de *itálico*. Por exemplo, os usos de “pra gente”, “tá”, “num” e “né”.

Ao final de todo processo posterior à realização da entrevista, a dinâmica criada com a árvore genealógica se comprovou eficaz para o incentivo ao relato. Marliete durante sua narrativa acompanhou as gerações retratadas na figura, e a ampliou, ou seja, foram para além dos membros retratados na árvore apresentada. A sugestão de trazer novos familiares para compor sua árvore genealógica foi acolhida pela artista, que se sentiu estimulada a falar sobre sua história de vida. Fora isso, a árvore genealógica também serviu para a artista guiar visualmente seus pensamentos, visto que ela se baseou na ordem dos nomes para narrar suas memórias.

Portanto, após a finalização das etapas de transcrição, organização e revisão, foi elaborada uma nova versão da árvore genealógica da família de Marliete, que apresentou novos membros familiares em sua composição, totalizando 21 novos parentes.

### **3.2 Traçando novas estratégias para a realização da próxima entrevista**

Após a realização da primeira entrevista, percebi a necessidade de tornar o encontro remoto mais acessível e facilitado para a artista, visto que para acessar a plataforma do *google meet*, Marliete necessitou do auxílio de sua sobrinha-neta. Por isso, em conversas posteriores por *chat*, foi acordado que a próxima entrevista ocorreria através de ligação pelo *whatsapp*. Visto que devido à natureza da segunda entrevista, não necessitou de imagens sendo apresentadas em tela e também, já ter estabelecido um vínculo anterior em conversas e com a realização da primeira entrevista, a falta de transmissão dos rostos dos participantes não foi um empecilho para realização dessa segunda entrevista. A ferramenta, ao contrário da anterior, também não demanda um acesso à *internet* alto, visto que não utiliza imagens simultâneas, apenas a voz. Fora isso, a ferramenta trouxe maior autonomia para a artista, que pôde realizar a ligação sem o auxílio de terceiros para acesso.

Uma vez escolhida a ferramenta para realização da segunda entrevista, iniciei o processo de elaboração da dinâmica a ser aplicada no novo encontro. Enquanto que o primeiro esteve focado no registro das memórias afetivas da artista com sua família, com objetivo de contribuir para a elaboração de uma biografia. O segundo foi pensado para o registro de informações estritamente técnicas e processuais. Ou seja, quais as tintas e ferramentas que a artista utiliza em sua produção, como ela coleta ou adquire sua matéria-prima, quais as técnicas de modelagem e procedimentos de queima, dentre outras informações. Essa entrevista também teve como objetivo buscar compreender quais foram as mudanças que ocorreram ao longo dos

anos de carreira da artista, e também, compreender quais são as suas inspirações para sua produção.

Por isso, se o primeiro encontro foi uma entrevista de “história de vida”, o segundo caracterizou-se como uma entrevista temática. Visto que almeja a coleta de informações mais precisas e técnicas. Sendo assim, foi adotada uma forma diferente da dinâmica que guiou a primeira entrevista.

As entrevistas temáticas são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, enquanto que a história de vida têm como centro de interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. (ALBERTI, 2005, p. 37-38).

Tendo em vista o objetivo desse segundo encontro, foram elaboradas uma série de temas/assuntos que deveriam ser abordados ao longo da entrevista com a artista. As perguntas abaixo não foram feitas diretamente como estão escritas à artista e nem na mesma ordem, porém, devido a primeira experiência com o documento de expectativas, foram norteadoras para a elaboração e levantamento das questões enquanto a entrevista acontecia.

- A.** Qual é o tipo de barro utilizado?. Existe algum tipo específico necessário para utilização? Como ele era coletado antes e como ele é adquirido hoje em dia?
- B.** Como é ou era realizada a queima das obras? Houve alguma mudança para como é feita hoje? Existem procedimentos específicos?
- C.** Quais são as tintas que já utilizou para pintura de suas obras? Quais são as que utiliza hoje? Também é utilizado algum tipo de verniz para dar acabamento?
- D.** Quais são os tipos de ferramentas que utiliza? São compradas ou feitas? Para que são utilizadas?
- E.** Como é o processo de modelagem das figuras e cenas? Existem etapas? É utilizado algum tipo de material para sustentação interna das figuras, como por exemplo o arame? Já chegou a tentar outras formas?
- F.** Qual é o tema que se sente mais realizada em produzir? Quais são suas inspirações?

Organizada a dinâmica da segunda entrevista, essa ocorreu no dia 26 de novembro de 2024 e contou apenas com minha participação e a de Marliete. Ao começo do encontro, após pedido de autorização de gravação, foi explicado à artista a dinâmica proposta: todas as perguntas que seriam feitas necessitavam de duas versões para resposta. Ou seja, a proposta foi o levantamento de questionamentos à Marliete, com o objetivo de que ela relatasse com detalhes

como o procedimento ou técnica era aplicado no início de sua carreira, e como ele é aplicado hoje. Descrevendo quais foram as descobertas e mudanças de um para o outro (não necessariamente nessa ordem de respostas). Para os casos em que observei que a resposta para ambas seria a mesma, ou seja, a artista mantém a mesma técnica ou procedimento até hoje, a entrevista seguiu normalmente para as próximas perguntas.

Sendo assim, ao começo da entrevista, foi perguntado à artista a respeito do tipo de barro que utiliza, como ele era coletado/adquirido antes e como é hoje. Marliete a princípio revela suas maiores dificuldades, que se iniciaram nos anos 70, para manuseio do barro bruto que era coletado no rio Ipojuca.<sup>43</sup> Segundo a artista, o barro bruto não possuía qualidade suficiente para as miniaturas, e por isso, demandava muito mais tempo de tratamento. Porém, hoje o cenário já é diferente. Existem pessoas que trabalham na região tratando o barro do rio para vender pronto para uso.

*Aí de uns anos pra cá, mais de 10 anos, melhorou muito a qualidade do barro. Porque tem um amigo da gente [Genario Lopes da Silva] que teve a ideia de cuidar do barro e vender pronto. E ele tem uma máquina forrageira, que ele passa o barro. Ele mói o barro, que fica feito um talco, e depois peneira. Essa goma que peneira ele vai, amassa, e já vende o barro pronto. E aí melhorou muito a situação! (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

No que diz respeito ao processo da queima das esculturas, Marliete revela acontecer em conjunto com outros artistas de sua família em grandes fornos. Para o caso de obras menores ou que têm mais urgência na produção, a artista revela possuírem “fornos de emergência”. Menores e mais fáceis de controlar o fogo.

*Olha, quando a gente faz uma fornada em forno grande, que é o forno maior que a gente tem... dá pra queimar peças grandes, de 80 centímetros e 1 metro, ou então peças que não são tão altas, mas que tem um volume grande, de espessuras muito grossas. São peças que demoram muito na queima. Como meu sobrinho Fábio. Ele faz uns grandes. [...] Ele coloca o boi meio em pé, com a traseira apoiando no forno e a carinha do boi pra cima, que é pra caber no forno. E aí, essas queimas com peças maiores, com espessuras bem grossas leva tempo. Leva na faixa de 8 horas de forno. Quer dizer: de 6 à 7, 8 horas de forno, dependendo dos tamanhos. E pode juntar peças. Junta as médias, as pequenas. Pode juntar, não tem problema. [...] Mas a diferença aí é a seguinte: colocar as peças grossas na parte do forno embaixo, na base. E vai botando o que é mais pesado embaixo. E a parte do meio pra cima, vai colocando as peças mais finas, mais delicadas. Pra que as peças grossas aguentem o peso das peças mais leves. [...] E aí, em cima vai deixando as mais leves. Uma, a uma. Um pertinho do outro. As miniaturinhas em latinhas... Agora, tem uns forninhos pequenos que é de emergência. Quando a gente tem um trabalho, tamanho médio, tamanho pequeno. Que tem muito detalhe pra queimar. Que não pode ficar tantas horas queimando. Aí a gente*

---

<sup>43</sup> Data estimada pela artista do início de suas produções em miniaturas.

*faz o seguinte, a gente faz aquela fornadinha, no forno médio ou no forno pequeno. Aí o tempo vai ser bem mais curto. Porque as peças são menores, vão esquentar mais ligeiro. O forno também é mais baixo, a gente fica com cuidado, atiçando o fogo. Mantendo cuidado pra que não apresse o fogo. Porque se apressar a temperatura, pode quebrar tudo. Que o barro frio, se o calor for um pouco a mais, assim: que dentro dele tá frio e a quentura altere um pouquinho... ele pode quebrar. Estourar no forno. Aí tudo isso tem que ter cuidado. Tem que tá acompanhado. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

**Figura 41:** Processo de queima das obras de barro em forno.



**Fonte:** Trechos de vídeo cedido por Marliete Rodrigues da Silva, 2022.

*Esse vídeo que eu mandei pra você sou eu e o Fábio, que trabalha também. Gosta muito de fazer boi, né? Esse vídeo foi em fevereiro de 2022. [...] Fábio é o terceiro filho de Carmélia. Ele se dedicou desde criança, começou a brincar com barro já fazendo boizinho. Foi o que ele mais gostou de fazer. Hoje ele já tem 2 filhos, um rapaz de 18 anos e o outro de 10 anos e já estão fazendo também os boizinhos, acompanhando o pai. (Trecho de áudio enviado por Marliete Rodrigues da Silva, 2025).*

Quando perguntada a respeito do processo de modelagem de suas figuras e cenas, Marliete relata seguir uma sequência de etapas, que servem para facilitar a criação de suas obras. Esse processo, pelo qual realizada as etapas de modelagem, foi elaborado após a experimentação de outras estratégias que, segundo a artista, apesar de serem utilizadas por outros artistas da região, não houve adaptação às suas obras.

*Eu começo pelo corpo. Eu vejo assim, que a maioria das pessoas começam pelo corpo. As pessoas que eu vejo, mais próximas a minha família é... Até papai [Zé Caboclo] quando começava a fazer, sempre era pelo corpo. Aí depois fazia a cabeça separada. [...] E aí começa preparando o rosto... Quando o rosto fica pronto, aí já puxa aquele pescocinho. E fura a parte do corpo, entre os ombros, pra encaixar. [...] Depois que o corpo tá feito, e a*

*cabeça foi colada já, com o rostinho pronto. Se for uma figura que vai combinar pra usar um chapéu, aí o chapéu a gente coloca primeiro. Pra depois vir a roupinha, o jeitinho da camisa, a perna da calça, esses detalhes. Aí vai preparando o corpinho assim, pra depois fazer os braços. Aí os braços, eu já vou medindo o tamanho que vai dar certo, a posição que eu vou colocar o braço. Se ele é estirado, se ele é encolhido... E aí vou medindo o tamanho para o bracinho, pra depois que ele tiver pronto: a mãozinha, as unhas, tudo direitinho; é que eu vou colar no ombro. É assim. É o meu jeito. (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

No que diz respeito às ferramentas que utiliza para produção de suas obras, cita que todas são feitas ou adaptadas por si mesma, de acordo com suas necessidades pessoais. A artista nos diz que aproveita pedaços de madeira que encontra, ou adapta palitos comprados no mercado, tudo com o auxílio de uma lixa. Marliete também adapta pentes de plástico e utiliza agulhas, alfinetes ou espinhos do mandacaru para produção de suas bases. A artista, para garantir que o barro não irá quebrar durante a queima, usa esses utensílios para eliminar as bolhas de ar. E, ao final do processo, a artista usa um carimbo feito por si mesma em barro.

Durante a entrevista, a artista também foi perguntada se realiza produções em série de cenas ou figuras. Essa pergunta surgiu após análise de suas obras em acervos de outros museus, que aparentemente possuíam semelhanças na montagem da cena ou na temática abordada. A artista relata que, apesar de em um primeiro momento aparentemente repetir algumas de suas obras, gosta de alternar elementos (objetos, cores e padrões) entre suas produções, para que mantenha sempre algum detalhe novo de diferença entre uma e outra.

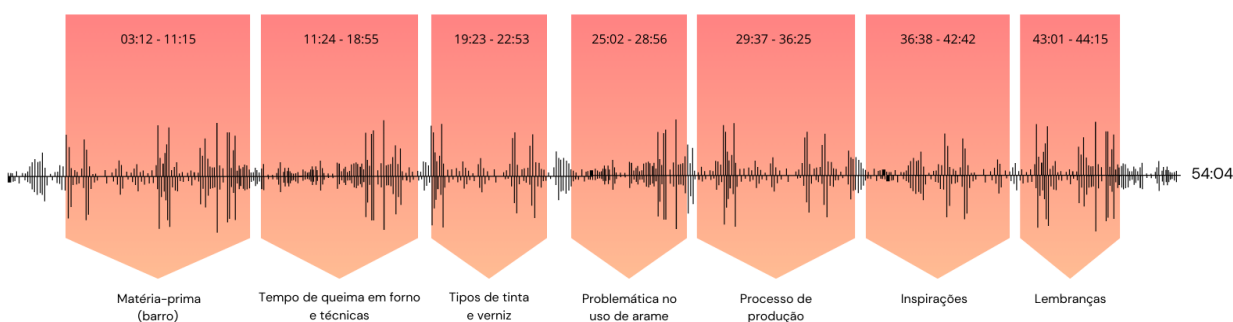
*Olha, eu às vezes repito. Muitas vezes, eu repito as ceninhas que eu faço. Porque as pessoas veem fotografia ou vê a peça pronta em algum lugar, aí “ah, faça uma pra mim”, “eu gostei muito”. Como a historinha da vovó contando história, da vovó fazendo cafuné... Aquelas ceninhas com plantinhas... A mulher aguando a plantinha, cuidando de plantinha. Essas cenas assim, do dia-a-dia, muita gente pede. Eu digo “olha eu vou fazer” mas assim, o que eu não gosto de fazer é imitar. Refazer aquela peça exatamente igual. Eu gosto de fazer a cena, mas eu deixar alguma coisa diferente. Deixar alguma coisa nova na peça. Que não é muito agradável eu fazer uma peça pra tentar copiar. Eu acho que fica cansativo uma réplica, entendeu? Cê olhar assim, e ter que fazer muito igual. Aí eu acho que, assim, me cansa. Eu não gosto. E gosto também de quando tem a oportunidade de criar. De fazer alguma coisa dentro desse estilo que a gente trabalha né. Do dia-a-dia, do folclore, do religioso... (Trecho da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Durante o final da segunda entrevista, também foi solicitado à artista que relatasse em áudio por *whatsapp* informações que se recorda a respeito das obras que estão sob a guarda do MFEC. A estratégia se deu devido o avançar do tempo da segunda entrevista, que durou 1 hora e também, pelo formato (ligação) não permitir a apresentação de imagens. Por isso, após a

conclusão da entrevista, foram enviadas à Marliete as fotografias das obras em questão, bem como as informações sobre elas, tais quais o modo e ano de aquisição, para que a artista pudesse se basear para narrar as informações que vinham em sua mente.

Sendo assim, ao final da segunda entrevista foi dado início a todo o processo de transcrição e indexação de assuntos por minutagem, que demandam em média pouco mais do dobro de duração da entrevista e é um processo que demanda maior foco do pesquisador.<sup>44</sup> Um método que encontrei para a otimização do tempo gasto é, durante o processo de digitação da transcrição, marcar no texto a minutagem de passagem/mudança de assunto. Assim, com a finalização da transcrição, apenas se faz necessário recuperar os tempos descritos no texto para elaboração da indexação, não sendo necessário recuperar novamente a gravação da entrevista para realizar a marcação de tempo. Tal sugestão pode parecer simples, porém irá otimizar o tratamento e organização do material.

**Figura 42:** Indexação dos trechos da 2ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.



**Fonte:** Elaboração própria, 2024.

Junto ao processo de transcrição da segunda entrevista, no dia 10 de novembro de 2024, Marliete enviou uma sequência de áudios por *chat* relatando suas principais inspirações e seus processos de produção das obras sob a guarda do MFEC.<sup>45</sup> Os áudios foram baixados, salvos no *drive* da pesquisa e transcritos. A indexação por assunto/minutagem nesse caso não foi necessária, visto que cada áudio a artista se referia a uma obra diferente. A estratégia para realizar perguntas diretas a artista por *whatsapp* permitiu que a mesma enviasse seus relatos quando se sentisse à vontade e no momento mais oportuno para si. Não sendo necessário a marcação de outro encontro síncrono remoto.

Por fim, ao final de todo processo de entrevistas, transcrição e organização, com base no modelo disponível no *Manual da História Oral* (ALBERTI, 2005), elaborei um documento

<sup>44</sup> Dependendo da qualidade da gravação, o tempo pode variar. Para casos onde existem muitos ruídos ou o áudio está baixo, o tempo é mais longo.

<sup>45</sup> Tais informações relatadas estão presentes no segundo capítulo da dissertação, dedicado à apresentação das obras da artista (Marliete) no acervo do MFEC.

de autorização (APÊNDICE C) para uso dos conteúdos presentes nas entrevistas, que foi enviado para Marliete juntamente das transcrições das entrevistas (APÊNDICE D e E). O intuito foi de que Marliete realizasse uma última revisão para aprovação ou recortes de conteúdo. Fora isso, a pesquisa entende ser de valor e interesse da artista possuir por escrito tais relatos, para guarda e compartilhamentos futuros com seus familiares. Vontade essa expressada por Marliete ao final da primeira entrevista.

*Ah eu aqui também foi um prazer enorme tá conversando... Pra mim é gratificante tá lembrando, contando histórias... pra mim, eu tô vivendo essas coisas, sabe? [...] É o que eu converso sempre com meus irmãos, a gente precisa ter cuidado... porque não se pode esquecer dessas coisas, né? Tem que ficar registrado, porque daqui a pouco a gente vai passando a idade... Daqui a pouco vai esquecendo as coisas, e aí tem que aproveitar muito, todo tempo, essas histórias muito preciosas. (Trecho da 1ª entrevista com Marliete Rodrigues da Silva, 2024).*

Fora isso, foi elaborado ao final do trabalho um *e-book* contendo as diretrizes utilizadas para a realização das entrevistas e os relatos cedidos por Marliete para pesquisa. Futuramente, pretendo disponibilizá-lo *online* gratuitamente para interessados em conhecer um pouco mais da história da artista e sua família. E também, das estratégias utilizadas para a coleta e registro das narrativas de Marliete.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados observados durante a pesquisa, foi possível constatar o êxito que a metodologia teve para a coleta e registro de informações para o aprimoramento da documentação museológica das obras de Marliete Rodrigues da Silva sob a guarda do MFEC, uma vez que as lacunas informacionais levantadas durante a etapa inicial da pesquisa, agora, podem ser preenchidas após a realização das entrevistas com a artista. Em consequência da prioridade pela realização das etapas analíticas da documentação museológica, antes da estruturação das dinâmicas das entrevistas, foi possível alcançar resultados mais significativos para o preenchimento das lacunas informacionais.

Para os resultados das lacunas de informações biográficas e de parentescos da artista, a primeira entrevista esteve focada nas memórias afetivas e familiares da infância e juventude de Marliete. Já para os resultados das lacunas de informação referentes a produção, a segunda entrevista esteve focada na coleta de relatos sobre seus procedimentos, técnicas e materiais utilizados. Agora, se tratando dos resultados das lacunas de informações referentes aos dados históricos das obras, a pesquisa realizou um levantamento para coleta de informações por meio de *whatsapp*, onde se ateuve à informações sobre as inspirações e intenções da artista durante a produção de cada uma das obras catalogadas no MFEC. Fora isso, a partir da lacuna informacional presente no metadado dedicado à inclusão de materiais bibliográficos de referência à artista e suas obras, a pesquisa produziu as transcrições, os indexadores e um livreto para que, futuramente, os arquivos sejam anexados na base de dados Phl.

Fora isso, os relatos da artista também contribuíram para construção de uma narrativa histórica referente ao surgimento e transformações da arte figurativa na região do Alto do Moura (Caruaru/PE). Foi possível relacionar diversos trechos de sua entrevista – informações relatadas a partir de lembranças da artista e histórias passadas pela oralidade dentro de sua família – com informações disponíveis em livros e catálogos de exposição. Em seu artigo, Lucena (2024) cita o poder da narração oral como uma importante fonte de coleta e análise de informações, fora isso, ainda permite a conexão entre memórias e histórias. Temos como exemplo dessa característica, o relato de Marliete na primeira entrevista, quando cita a mudança de Vitalino que saiu do sítio Campos para o Alto do Moura enquanto relata a relação que seu pai (Zé Caboclo) tinha com o artista. O que conecta sua memória a respeito da amizade que ambos tinham e o fato histórico relatado em livros como *O Reinado da Lua* (2010) da chegada de Vitalino à região.

Ou quando, na segunda entrevista, cita quais são as tintas (industrializadas) que utiliza hoje, ao mesmo tempo que recorda como foram descobertas por Vitalino, Zé Caboclo e Manuel Eudócio. Bem como outros trechos, que se encontram presentes no primeiro capítulo desta pesquisa, que é dedicado à apresentação da trajetória artística da região.

Também foi possível observar outros benefícios trazidos com as dinâmicas aplicadas nas entrevistas, além dos já esperados no início da pesquisa – coletar informações para enriquecimento da documentação museológica das obras da artista. Marliete não apenas revelou informações próprias à sua produção artística como também, quais foram as transformações ocorridas nas produções de outros artistas de sua região.

As entrevistas com Marliete não apenas foram cruciais para o registro de informações a respeito de suas obras que estão sob a guarda do MFEC, como também para o registro de como se dá sua produção individual e de familiares. Com a análise dos resultados, foi percebido que apesar das entrevistas sempre focarem, no final das contas, na artista em si, Marliete apresentou grande tendência em incluir em seus relatos, informações de outros membros. Sejam eles familiares ou de seu convívio no ciclo de artistas populares de sua região. Esse movimento não apenas representa sua compreensão como parte de uma comunidade maior, produtora de obras de arte figurativa em barro, como também nos demonstra como ela mesma constrói a história de si própria, enquanto fala de terceiros. Como exemplo, temos a primeira entrevista, que esteve focada nas memórias afetivas de Marliete. Nela, foram mencionadas 80 vezes palavras que remetem ao coletivo. Porém, o resultado é coerente quando analisamos o objetivo da entrevista, que esteve focada no levantamento de informações de figuras familiares que inspiraram a artista. Entretanto, se analisarmos a segunda entrevista, que esteve focada nas técnicas de produção da artista, Marliete menciona novamente um número considerável de vezes palavras que remetem ao coletivo. Foram ditas 49 vezes as palavras “a gente”, “da gente”, “pra gente”, “nosso povo” e “nossa região” (em ordem pela mais dita e menos dita).

O uso de determinadas palavras, escolhidas mesmo que de maneira involuntária ou não por Marliete, apenas reforça o entendimento de que mesmo com certas características singulares em sua produção, a artista ainda está inserida dentro de um contexto maior, que se relacionam por todos os lados a outros sujeitos (familiares e moradores do Alto do Moura). Seja essa conexão sendo no compartilhamento de saberes, no compartilhamento de fornos para queima ou até, no compartilhamento de um começo (história) comum a todos os artistas da região. Fora isso, durante as entrevistas também é observada a preocupação que a artista e seus familiares

possuem de transmitir oralmente suas histórias e processos de criação, com intuito de manter a tradição artística e saber-fazer vivos dentro das gerações mais novas.

Quanto às ferramentas de telecomunicação síncrona utilizadas pela pesquisa, tanto o *google meet* quanto o *whatsapp* apresentaram vantagens em seu uso. O *google meet* permitiu que fosse apresentada em tela a primeira versão da árvore genealógica de Marliete e o rosto das pessoas que estavam participando do encontro – que garantiu mais afinidade com a artista, uma vez que o encontro saiu da esfera de conversas por *chat*. Ou seja, proporcionou vantagens no quesito visual. Já o *whatsapp*, que foi utilizado como ferramenta principal para contato direto (através de conversas por *chat*) e para realização da segunda entrevista, que ocorreu através de ligação, demonstrou maior dinamicidade e facilidade de manuseio pela própria artista.

Se tratando da árvore genealógica da artista, a primeira versão foi elaborada com base em pesquisas realizadas tanto no MFEC quanto em outras instituições com a guarda de obras de Marliete. Nessa primeira versão, foi possível apresentar apenas 14 membros de sua família, de 1º e 2º grau. Já na última versão da árvore genealógica, elaborada com base nas entrevistas e conversas com a artista, foi possível apresentar 74 membros de sua família, incluindo parentes de 1º, 2º, 3º e 4º grau. A extensão (tamanho) da árvore cresceu tanto que, apenas é possível visualizá-la acessando *link* específico, que foi disponibilizado acesso para reprodução e edição para a família de Marliete.<sup>46</sup>

Ao final de toda a análise dos resultados alcançados, acredito que o MFEC terá todos os aparatos necessários para replicar a metodologia aplicada na presente pesquisa, para qualificar informações junto a outros artistas que compõem seus acervos. Fora isso, como produto sendo um *e-book* com o conteúdo das entrevistas com Marliete, acredito que o Museu poderá seguir essa iniciativa e lançá-lo como uma série de cadernos de entrevistas.

Mesmo que de maneira experimental, a pesquisa realizou a tentativa de avançar pela busca da criação de métodos que contribuam para uma documentação museológica mais inclusiva e colaborativa, compreendendo o papel dos profissionais de museus para a implementação de tais ações dentro de suas instituições. Penso que, hoje, muitos são os pesquisadores e pesquisadoras brasileiras que procuram, por meio da experimentação, criar novos processos que agreguem novos agentes culturais para dentro das atividades que acontecem dentro de seus museus. Por isso, todo o material fruto dessa pesquisa, em principal

---

<sup>46</sup> Caso seja de interesse do pesquisador que estiver realizando a leitura deste trabalho, a árvore genealógica pode ser acessada para visualização através do *link*:  
[https://www.canva.com/design/DAGIL37JVxo/NwBpYZNMJede4-u-eIp3Zg/edit?utm\\_content=DAGIL37JVxo&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link2&utm\\_source=sharebutton](https://www.canva.com/design/DAGIL37JVxo/NwBpYZNMJede4-u-eIp3Zg/edit?utm_content=DAGIL37JVxo&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton).

o terceiro capítulo, nasce da vontade de contribuir com novas metodologias para o registro de informações valiosas para o enriquecimento da documentação museológica de objetos das culturas populares. Desejo que todo profissional de museus que tenha interesse em replicar as dinâmicas expostas nesta pesquisa, tenha sucesso na aplicação dessas metodologias em seus respectivos museus.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Por um museu de cultura popular. *Ciências em museus*, v. 2, p. 61-72, 1990. Disponível em: [http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/20-ciencias\\_em\\_museus.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/20-ciencias_em_museus.pdf). Acesso em: 19 ago. 2023.

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*, ABREU, Martha Campos SOIHET, Rachel (Orgs.). Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. Disponível em: <http://www.edufrn.ufrn.br/bitstream/123456789/761/1/CULTURA%20POPULAR%20UM%20CONCEITO%20E%20V%C3%81RIAS%20HIST%C3%93RIA.%20Ensino%20de%20Hist%C3%B3ria.%20ABREU%20Martha.%202003..pdf>. Acesso em: 19 ago. 2023.

ALBERTI, Verena. *Manual da história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALBORNOZ, A., LEIVA, Maria Trinidad G. Diversidad Cultural, Industria Audiovisual Y Gobernanza. In: ALBORNOZ, A., LEIVA, Maria Trinidad G. (ed.). *Diversidad e industria audiovisual: el desafío cultural del siglo XXI*, p. 23-59, 2017. Disponível em: <http://diversidadaudiovisual.org/wp-content/uploads/2020/10/Libro-FCE-Cap1.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2024.

BALLARDO, Luciana Messeder. Documentação museológica: uma perspectiva a partir das práticas na atuação profissional. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 11, n. Especial, p. 85-98, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/42768>. Acesso em: 12 set. 2024.

BRASIL. Lei nº 15.944, de 14 de dezembro de 2016. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, e dá outras providências. *Legislação Estadual de Pernambuco*. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>. Acesso em: 19 ago. 2023.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 21 nov. 2024.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. *Museus: Aquisição/Documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1986.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Editora Brasiliense, São Paulo, SP, 1983.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de. Patrimônio imaterial no Brasil / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio\\_Imaterial\\_no\\_Brasil\\_Legislacao\\_e\\_Politicadas\\_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Politicadas_Estaduais(1).pdf). Acesso em: 21 nov. 2024.

CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. *Revista do Museu de Arqueologia e*

*Etnologia*, São Paulo, n. 10, p. 241-253, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109390>. Acesso em: 16 ago. 2023.

CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. *Crítica y emancipación*: Revista latinoamericana de Ciências Sociais. Año 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, p. 53-76, 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2024.

CIDOC - ICOM. *Declaração de princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus*: categorias de informação do CIDOC. Tradução: Roteiro Editoração e Documentação. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. *O Reinado da Lua*: escultores populares do nordeste. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 2010.

COLLECTIONS TRUST. *Spectrum 5.1*. 2022. Disponível em: <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. Cultura popular. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/26/cultura-popular>. Acesso em: 19 ago. 2023.

CNFPC. *Família Zé Caboclo*. Pesquisa e texto: Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=124](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124). Acesso em: 23 jan. 2024.

CNF, Comissão Nacional do Folclore. *Carta do Folclore Brasileiro*. Anais I Congresso Brasileiro de Folclore, Rio de Janeiro, 1951. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1951.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2023.

CURY, Marília Xavier. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Percurso documental, requalificação e colaboração. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 29, p. 1-39, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/172430/169362>. Acesso em: 27 jan. 2025.

FERREIRA, Rubens Ramos. *A musealização do patrimônio digital no Museu da Pessoa*. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/10927>. Acesso em: 11 jul. 2023.

FRANCISCO, Júlio César Bittencourt. Musealizando a palavra: a história oral como processo museológico na produção de conteúdos. In: *Processos de musealização*.

Porto/Portugal: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2015. v. 1. p. 90-106. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13478.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2023.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007.

KELLER, Paulo. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 8, n. 15, 2011. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/593>. Acesso em: 15 dez. 2024.

LIMA, Carolina Rodrigues de. Tensões e diálogos entre acadêmico e popular: a Coleção Renato Miguez. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, p. 731-739, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3414>. Acesso em: 7 mai. 2024.

LOPEZ, Imaculada. *Memória social: uma metodologia que conta histórias de vida e o desenvolvimento local*. São Paulo: Ed. Museu da Pessoa: Senac São Paulo, 2008. Disponível em: [https://museudapessoa.org/wp-content/uploads/2023/04/livro\\_memoria\\_social.pdf](https://museudapessoa.org/wp-content/uploads/2023/04/livro_memoria_social.pdf). Acesso em: 28 fev. 2024.

LUCENA, Célia de Toledo. A arte da História Oral: dialogando com a memória. *História Oral, [S. l.]*, v. 27, n. 2, p. 36–55, 2024. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1478>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MANOEL, Miria; LEAL, Noris. Documentação museológica para quem tem pressa: o uso das tecnologias nos museus universitários. *Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.]*, v. 11, n. Especial, p. 147–169, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/41425>. Acesso em: 12 set. 2024.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 9, n. 18, p. 177-208, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>. Acesso em 19 ago. 2023.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. *Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp067560.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2022.

MENDONÇA, Elizabete de Castro; SOUSA, Jaddy Nascimento Parovszky Gomes de. Coleções visitáveis: relato de experiência entre as práticas de ensino sobre documentos em museus e de pesquisa para a gestão na UNIRIO. *Revista CPC*, São Paulo, v. 15, n. 30 especial, p. 375-398, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/172747>. Acesso em: 23 jan. 2024.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. In: *Revista Brasileira de Folclore*, v. 10, p. 228-258, 1970.

MIRA, Maria Celeste. Entre a beleza do morto e a cultura viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. *Caderno C R H*, Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ccrh/a/m3gjJCTmPVsSvHFfs4LS5wLN/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 19 ago. 2023.

MONTEIRO, Francisco César Manhães; VERSIANI, Maria Helena; CHAGAS, Mario de Souza. A chegada e chegadas do nosso sagrado à república. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 14-32, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/45280>. Acesso em: 27 jan. 2025.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Memória Social) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Teses/Tese12.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2023.

ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. *In: Cultura brasileira e identidade nacional*. ORTIZ, Renato. 3.ed. Editora Brasiliense, p. 127-142, 1994.

PADILHA, Renata Cardozo. A transformação da documentação museológica pela perspectiva da cultura digital. *Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 11, n. Especial, p. 112-124, 2022. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/42760>. Acesso em: 06 de ago. de 2024.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. *Revista Intratextos*, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 1-22, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intratextos/article/view/7102>. Acesso em: 28 fev. 2024.

ROCHA, Luisa Maria. Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes. *Museologia e Patrimônio*, v. 12, n. 1, p. 10-35, 2019. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/issue/view/30>. Acesso em: 19 ago. 2023.

QUEIROL, Lorena Sancho; MENDONÇA, Elizabete de Castro; MIGUEL, Ana Flavia. A participação cidadã nos processos de inventariação do Patrimônio Cultural Imaterial: casos de Brasil e de Portugal. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, [S. l.], v. 22, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes/article/view/51163>. Acesso em: 16 set. 2024.

SEGATO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. *Anuário Antropológico*, v. 13, n. 1, p. 81-94, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6411>. Acesso em: 17 out. 2024.

SERPA, Angelo. Cultura de massa versus cultura popular na cidade do espetáculo e da “retradicionização”. *Revista Espaço e Cultura*, [s.l.], n. 22, p. 79-96, 2012. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/3514/2441>. Acesso em: 21 nov. 2024.

SILVA, Ana Teles da; CRUZ, Danielle Maia. *Do folclore ao patrimônio imaterial: cultura, cultura popular e identidades*. 42º Encontro Anual da ANPOCS, GT04. Caxambu - MG, 2018. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-3/gt-31/gt04-21/11139-do-folclore-ao-patrimonio-imaterial-cultura-cultura-popular-e-identidades/file>. Acesso em: 12 dez. 2022.

SILVA, Daniel Roberto dos Reis; FONSECA, Edilberto José de Macedo; GUAZINA, Laíze Soares. Saberes populares, políticas culturais e participação social: duas experiências brasileiras. *Caminhos da História*, v. 23, n. 2, p. 125-151, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/2489>. Acesso em: 16 ago. 2023.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. História oral, história de família: perspectivas teórico-metodológicas na pesquisa em comunicação. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 415–431, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/38232>. Acesso em: 27 fev. 2024.

SIQUEIRA, Juliana Maria de; ZANATTA, Aline Antunes; FARDIN, Sônia Aparecida. Ensinos decoloniais do Museu Worikg e suas curadoras Kaingang. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 10, n. 19, 2021. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34580>. Acesso em: 19 ago. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulard Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

THOMPSON, Paul Richard. *Voz do passado: história oral*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, c. 7, 1998. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5482321/mod\\_resource/content/1/Thompson.%20A%20Entrevista.%20A%20Voz%20do%20Passado.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5482321/mod_resource/content/1/Thompson.%20A%20Entrevista.%20A%20Voz%20do%20Passado.pdf). Acesso em: 27 fev. 2024.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, c. 3, p. 138-145, 1997. [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Luis\\_Rodolfo/CNFCP\\_Projeto\\_Missao\\_Luis\\_Rodolfo\\_1.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Luis_Rodolfo/CNFCP_Projeto_Missao_Luis_Rodolfo_1.pdf); [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/ProjetoMissao\\_LuizRodo2.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/ProjetoMissao_LuizRodo2.pdf). Acesso em: 19 ago. 2023.

ANEXOS

Anexo A – Ficha de inventário da obra nº 82.161 sob a guarda do MFEC.

MEC/SEAC/FUNARTE  
INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE  
MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

INVENTÁRIO DE PEÇAS

Nº 82.161

PEÇA Nossa Senhora e Menino

AUTOR Mariete

ORIGEM PERNAMBUCO

MATERIAL CERÂMICA TÉCNICA MOBILAGEM

DIMENSÕES 36 cm. alt. / Peso: 945g (29/03/2010)

MARCAS \_\_\_\_\_

\* ESTADO DE CONSERVAÇÃO ÓTIMO ✓

MODO DE AQUISIÇÃO Doação Lourdes CEDREN VALOR R\$ 2000,00

\* LOCALIZAÇÃO B.N.E. e. 8.5 ✓

OBSERVAÇÃO \_\_\_\_\_

DESCRIÇÃO Escultura em cerâmica policromada. Representação de Nossa Senhora com o Menino Jesus. Veste vestido longo de mangas compridas, cintura marcada, na cor vermelha com decoração de estrelinhas estilizadas na cor branca. Três sobre o ombro esquerdo sendo na diagonal, na cor verde. Brasos flexionados; o direito segura cetro na cor amarela e, o esquerdo segura Menino Jesus. Este veste túnica longa e mangas compridas na cor azul marinho. Brasos flexionados.

\* campos verificados em out/2014. mmv

DATA 17/9/82 Mônica da Costa  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Visto do Museólogo

**Anexo B – Ficha de inventário da obra nº 2008.38 sob a guarda do MFEC.**

MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE - FUNARTE  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular  
Museu de Folclore Edison Carneiro

FICHA DE INVENTÁRIO

Nº inventário 2008.38 Localização B.N.F. e. 17.2  
A.N.F. e. 13.18.1

Instituição Museu de Folclore Edison Carneiro

Objeto Noiva mulata

Coletor Guacira Waldick Data da coleta 30/05/2008

Fonte de aquisição SAP 143 - "Familia Zé Caboclo"

Procedência Rio de Janeiro / RJ Origem Alto do Moura / Caruaru / PE

Modo de aquisição Doação Data da aquisição 30/05/2008

Doador ( ) Vendedor ( ) Marliete Rodrigues da Silva

Endereço doador ( ) Vendedor ( ) R. Mestre Vitalino, 286 - Alto do Moura - Caruaru / PE  
CEP: 55040-010. Tel: (81) 37222379

Data fabricação 1/1/2008 Valor de aquisição R\$ 260,00

Estado conservação Bom / Ótimo Observação marcas de abrasão na base interna da base

Matéria-prima Barro, tinta Técnica modelagem, pintura

Função Cód. SAP: 14655

-OBS: localização alterada em 22/10/2009 por Danielle Santos  
História da utilização para milhar adequação no espaço da Reserva.

Marcas particulares incisões na parte interna, altura dos quadris.

Altura 28,3 cm Largura 10,2 cm Comprimento 13,6 cm

Peso 685 g Diâmetro \_\_\_\_\_ Espessura \_\_\_\_\_

Exposições SAP 143 - "Familia Zé Caboclo", Rio de Janeiro, 29 de maio a 29 de junho de 2008.

Descrição Figura feminina em pé representando noiva no cor marrom-claro que surge tom de barro natural. Rosto voltado para a frente, sobrancelhas em traço fino preto, olhos em relevo pintados de branco e marrom - escuro esvernizado com contorno inciso. nariz em relevo como a boca, lábios fechados e grossos, pintados em marrom-claro esvernizado. Bochechas altas com leve coloração rosada. Cabelo volumoso, formato circular, na altura do pescoço e formado por pequenas e numerosas incisões no barro. Sem

Ⓢ campos reificados em 08/07/2014. nsv

Continuação da descrição o cabelo, grisalho, constituído de botões de rosa e uma rosa desabrochada com duas folhas. Cole a moeta, vestido com uma alça sobre o ombro direito em formato de dois arcos unidos em uma das extremidades, sobre a qual há um conjunto de 4 (quatro) botões de rosa, dicote em meia-taça, com a borda sobre cada bunto em três arcos seguidos, entre os buntos, um botão de rosa e nos costos, dicote em "V" com borda em 6 (seis) arcos seguidos. Ornamentação do vestido constituída por pontilhado em tinta branca e alguns pontos em amarelo representando rendas com motivos florais, sobre a alça, o corpete, alongando-se na parte anterior e posterior dos quadris, na saia e cauda a ornamentação sobre todo o barrado, sendo que na parte frontal tem linha curva, cobrindo a área das pernas, desta forma as laterais do quadril não possuem representações de renda e não representam pontilhada de flor, ornato que também aparece na parte posterior da saia. Braços dobrados, mãos na altura do ventre, ambas com um ramalhete de rosas. Parte interna do peço é oca, com a seguinte inscrição incisa próxima à borda: "Marliete, ALTO DO MOETA - CARUARU. PE / 2008"

Autor Marliete Rodrigues da Silva Naturalidade Caruaru / PE  
Endereço R. Mestre Vitalino, 286. Alto do Moura - Caruaru. CEP 55040-010  
Data nascimento 18 / 08 / 1957 Data morte  / /  
Exerce outra profissão \_\_\_\_\_

Processos de conservação \_\_\_\_\_

Materiais utilizados \_\_\_\_\_

Restaurações nº \_\_\_\_\_

Fotos nº \_\_\_\_\_

Data de entrada no inventário 31 / 10 / 2008

Talita de C. Miranda  
Assinatura do técnico

Museólogo responsável \_\_\_\_\_

Rubrica Coordenação \_\_\_\_\_

Carimbo \_\_\_\_\_

Anexo C – Ficha de inventário da obra nº 2008.39 sob a guarda do MFEC.

MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE - FUNARTE  
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular  
Museu de Folclore Edison Carneiro

FICHA DE INVENTÁRIO

Nº inventário 2008.39 Localização B.NE.2.11-21  
 Instituição Museu de Folclore Edison Carneiro  
 Objeto Mulheres repentistas  
 Coletor Guacira Waldack Data da coleta 30/05/2008  
 Fonte de aquisição SAP 143 - "Família Zé Cabalo"  
 Procedência Rio de Janeiro / RJ Origem Alto do Moura / Caruaru / PE  
 Modo de aquisição Doação Data da aquisição 30/05/2008  
 Doador ( ) Vendedor ( ) Manliete Rodrigues da Silva  
 Endereço doador ( ) Vendedor ( ) R. Mestre Vitalino, 236 - Alto do Moura - Caruaru / PE; CEP: 55040-010. Tel: (81) 3722 2379  
 Data fabricação 1/12/2008 Valor de aquisição R\$ 160,00  
 Estado conservação Bom Observação Plano do

Matéria-prima Barro, tinta Técnica modelagem; pintura  
 Função Cód. SAP: 14649

História da utilização

Marcas particulares

Altura 4,5 cm Largura 5,0 cm Comprimento 3,9 cm  
 Peso 45 g Diâmetro \_\_\_\_\_ Espessura \_\_\_\_\_

Exposições SAP 143 - "Família Zé Cabalo". Rio de Janeiro, 29 de maio a 29 de junho de 2008.

Descrição Escultura representando duas figuras femininas sentadas sobre banco, cada uma com um vaso, ambas com copo em marrom-claro, semelhante à por de barro natural, o mesmo que a base retangular sobre a qual estão posicionadas. Figura feminina à esquerda do observador com cabelo representado por incisões em sentido para trás, na por preta e na altura do pescoço. Rosto voltado para a sua esquerda, sobrancelhas em traço preto, olhos em relevo nas cav. branca e preta com contornos incisivos, nariz, boca em relevo. Vestido composto na cor vermelha, estampado em flores com

\* Campos verificados em nov/2014, am

Continuação da descrição o centro no cor azul e pétalas nas cores amarelo e branco,  
gola em "V" e mangas bufantes. Braços abertos, o direito está apoiado sobre o  
bojo inferior do violão, ambas as mãos sobre o instrumento, a direita na al-  
tura da boca e a esquerda, no braço. Violão em tom menor um pouco  
mais escuro que o corpo das figuras femininas, cordas representadas por inci-  
sos. Ornamentação dos 4 (quatro) braços em preto e prateado, do  
tampo, laterais, em semi-círculo prateado preenchido com traço preto no  
mesmo sentido, encimado por 6 (seis) pontos também em preto, a boca  
tem o centro em prateado e é circundada por ornamentação em preto,  
do bojo inferior, laterais do tampo, dois traços pretos em "V" com as extre-  
midades da abertura circundadas em prateado, do castiçal, em  
traços alternados entre prateado e preto. Figura feminina com sandá-  
lias de três alças, em preto. Figura feminina à direita do observador  
tem cabelo na altura dos ombros, em preto e com ondulações. Rosto vol-  
tado para a frente, sobrancelhas em traço preto, olhos em relevo prateados  
nas cores branca e preto com contorno incisivo, boca e nariz em relevo,  
culo à mostra. Vestido comprido no cor branco, de alça com deco-  
te, ornamentação em motivos florais nas cores amarelo e preto,  
localizada no decote, alças e barra do. Braços abertos, o direito so-  
bre o violão, mão direita na altura da boca e a esquerda, no

Autor Marilite Rodrigues da Silva Naturalidade Carnaúba / PE

Endereço R. Mestre Vitalino, 286. Alto do morão - Carnaúba. CEP: 55040-010

Data nascimento 18 / 08 / 1957 Data morte  / /

Exerce outra profissão \_\_\_\_\_

Processos de conservação \_\_\_\_\_

Materiais utilizados \_\_\_\_\_

Restaurações nº \_\_\_\_\_

Fotos nº \_\_\_\_\_

Data de entrada no inventário 03 / 11 / 2008

Talita de C. Miranda  
Assinatura do técnico

Museólogo responsável \_\_\_\_\_

Rubrica Coordenação \_\_\_\_\_

Carimbo \_\_\_\_\_


Anexo D – Ficha de inventário da obra nº 2011.150 sob a guarda do MFEC.

Ministério da Cultura  
 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
 Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular  
 MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

FICHA DE INVENTÁRIO

Nº DE REGISTRO: 2011.150	<input checked="" type="checkbox"/> LOCALIZAÇÃO: LCF-RTIII-e-2.4 ✓
<input type="checkbox"/> FICHA DE CONJUNTO	<input type="checkbox"/> FICHA DE OBJETO COMPOSTO <input checked="" type="checkbox"/> FICHA DE OBJETO SIMPLES
CATEGORIA:	SUBCATEGORIA:
<b>IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO</b>	
DENOMINAÇÃO: Escultura	
TÍTULO: "Nota final para os rios"	
DENOMINAÇÃO LOCAL:	
NOMES DAS PARTES COMPONENTES:	
Nº DE COMPONENTES: 1	
ASSOCIAÇÕES ADICIONAIS:	
ASSUNTO:	
<b>HISTÓRICO DO OBJETO</b>	
AUTOR   CRIADOR: Marliete Rodrigues da Silva	
NATURAL DE: Alto do Moura, Casuarina IPE	
DATA DA FABRICAÇÃO: 2008	
LOCAL DE ORIGEM DO OBJETO: Alto do Moura, Casuarina IPE	
DADOS HISTÓRICOS:	
DOCUMENTAÇÃO ADICIONAL:	
<b>INCORPORAÇÃO</b>	
MODO DE ENTRADA: Doação	DATA DE ENTRADA: 19/05/2011 VALOR:
DOADOR   VENDEDOR: José Emanuel Carneiro	
ENDEREÇO DO DOADOR   VENDEDOR: Avenida Visconde Santo 620, apto 302 - Ipanema, Rio de Janeiro - RJ	
ANTIGOS PROPRIETÁRIOS: Lilia Coelho Frota	
COLETOR:	
DATA DE COLETA:	
CIRCUNSTÂNCIA DA INCORPORAÇÃO:	

FICHA DE INVENTÁRIO

IDENTIFICAÇÃO FÍSICA			
MATERIAL: Barro; Tinta; Metal			
TÉCNICA: Modelagem; Pintura; Montagem			
ALTURA: 8 cm	LARGURA: 18,5 cm	PROFUNDIDADE: 11,9 cm	
COMPRIMENTO:	ESPESSURA:	DIÂMETRO:	PESO: 700g
NOTAS SOBRE DIMENSÕES:			
ASSINATURA E MARCAS: Assinatura em caracteres negros embaixo da base: "Marliete". Carrimbo inciso embaixo da base com a inscrição "MARLIETE/ALTO DO MOURA/CARVARU-PE/BRASIL".			
INSCRIÇÕES: Embaixo da base incisa por pontas: "2008" Ao lado direito colado embaixo da base com a inscrição: "Marliete meta lenço para os vóos 15000/14696".			
ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Bom ótimo		NOTAS SOBRE O ESTADO DE CONSERVAÇÃO:	
FOTOS:			
DESCRIÇÃO: Escultura em barro policromado representando cena de leitura em família. A partir da esquerda, as fundas, sobre mesa marrom com tampo elíptico e duas pernas cujas feix são formadas por duas volutas cada, sobre marrom com folhagem verde e flores amarelas, brancas, laranjas e vermelhas de diferentes tamanhos. Do lado esquerdo da mesa, refe. marrom com três pessoas sentadas. No canto direito idoso com calva, sobrancelha e cabelos brancos,			
OBSERVAÇÕES ADICIONAIS AO INVENTÁRIO:			
* peças verificadas em Jun/2019 ef			
DATA DE ENTRADA NO INVENTÁRIO: 08/03/2012			
ASSINATURA DO TÉCNICO: Heraldo Victor de Araujo Junior			
MUSEÓLOGO RESPONSÁVEL: 			

Vanessa Moraes Ferreira  
 CNFCP/IPHAN  
 Matr. SIAPE - 1540699

## APÊNDICES

### Apêndice A – Análise de metadados do Formulário de Catálogo do MFEC.

ANÁLISE DE METADADOS EM DOCUMENTOS NO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO							
Documento	Assunto	Metadado correspondente	Porcentagem de preenchimento	Os dados inseridos contemplam o propósito básico do metadado?	A forma como o metadado é preenchido poderia melhorar?	Como?	Considerações
Formulário de catálogo	Nº de registro	003	100%	Contempla			
	Tipo de objeto	005 e 018	100%	Contempla			
	Título	181	100%	Contempla parcialmente	✓	- Dividir o metadado em 2: [título] e [título atribuído].	- Não existe menção se os títulos foram atribuídos as obras pelo profissional catalogador ou se foram dados pela própria artista. Acreditamos que as obras adquiridas em 2006 poderiam ter título atribuídos pela própria artista, visto que sua aquisição foi feita diretamente com Mariete. Porém não existe nenhuma menção quanto a atribuição.
	Autor	016	100%	Contempla			- Preenchido com o nome pelo qual a artista é conhecida e seu nome completo entre colchetes.
	Origem	066 e 067	100%	Contempla			- Preenchido com o bairro, cidade e estado.
	Data	064	100%	Contempla parcialmente	✓	- Caso uma das datas não seja certa, permitir que o metadado inclua os termos: [aproximado] ou [cerca de].	- Um formulário possui data incerta. - Os demais são preenchidos com o ano confirmado.
	Dimensões	038	100%	Contempla			- Um possui apenas a altura e peso preenchido. - Os demais são preenchidos com altura, largura, profundidade e peso.
	Descrição	083	100%	Contempla			- Descrição completa. - Inscrições/assinaturas são descritas nesse metadado.
	Assinaturas e marcas	042 e 045	50%	Contempla parcialmente	✓	- Tornar seu preenchimento obrigatório e incluir a opção [não possui] para os objetos que não possuem assinatura ou carimbo.	- Apesar de todas as obras possuírem carimbo, em apenas 2 formulários a informação é preenchida no metadado correto. As demais possuem essa informação incluída no metadado 83 (descrição).
	Dados históricos	080	75%	Contempla parcialmente	✓	- Dividir o metadado em 2: [histórico anterior a incorporação] e [histórico na instituição].	- É preenchido com informações sobre exposições que o objeto já compôs.
	Fotografia	084	100%	Contempla parcialmente	✓	- Incluir mais fotografias, principalmente do carimbo da obra que é uma importante parte da identificação de artistas populares.	- Apenas uma ficha dispõe fotografia do carimbo. - Não existem fotos das laterais ou parte anterior das obras.
	Localização na reserva técnica	026	100%	Contempla			
	Estado de conservação	092	100%	Contempla			
Técnica	093	100%	Contempla parcialmente	✓	- Criar um novo metadado como [notas sobre técnicas] que permita incluir mais detalhes.	- É preenchido apenas com palavras-chave.	
Material	095	100%	Contempla parcialmente	✓	- Criar um novo metadado como [notas sobre materiais] que permita incluir mais detalhes.	- É preenchido apenas com palavras-chave.	

## Apêndice B – Análise de metadados do Formulário de Tombo do MFEC.

ANÁLISE DE METADADOS EM DOCUMENTOS NO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO								
Documento	Assunto	Metadado correspondente	Porcentagem de preenchimento	Os dados inseridos contemplam o propósito básico do metadado?	A forma como o metadado é preenchido poderia melhorar?	Como?	Considerações	
Formulário de toambo	Nº de registro	801	100%	Contempla				
	Fornecedor	821	100%	Contempla				
	Endereço do fornecedor	812	50%	Contempla				
	Data de coleta	813	50%	Contempla				
	Coletado por	814	50%	Contempla				
	Programa/Projeto/ Pesquisa	815	50%	Contempla				
	Tipo de aquisição	819	100%	Contempla				
	Data da aquisição	820	100%	Contempla				
	Valor	823	100%	Contempla				
	Estado de conservação	828 e 829	100%	Contempla				
	Antigos proprietários	830	25%	Contempla				
	Circunstância da Incorporação	832	50%	Contempla parcialmente	✓	- Seu preenchimento deve ser mais incentivado, talvez torná-lo como de preenchimento obrigatório.		
	Documentos anexos	835	100%	Contempla parcialmente	✓	- Incluir dossiê de entrada, certificado de autenticidade ou outros documentos internos.	- É carregado com as fichas de inventário em formato pdf.	
	Dados históricos	Inexistente	-	-	-	-	- Criar um novo metadado e incentivar seu preenchimento. A sugestão seria criar um rolêiro de perguntas a serem feitas para o doador ou vendedor das obras, a fim de adquirir mais informações sobre.	
	Referências	Inexistente	-	-	-	-	- Permitir que referências de outras bibliografias sobre as obras ou a artista sejam anexadas no formulário.	- Exemplo é o catálogo da SAP Família Zê Caboclo.

## Apêndice C – Termo de autorização para uso dos conteúdos cedidos para pesquisa.

### AUTORIZAÇÃO DE USO

1. Pelo presente documento, eu Marliete Rodrigues da Silva, brasileira (nacionalidade), divorciada (estado civil), carteira de identidade nº1796264, emitida por SDS-PE, CPF nº 2 1 4 0 0 9 1 1 4 - 0 0 , residente e domiciliado em Rua Mestre Vitalino,286, Alto do Moura Caruaru-Pernambuco, declaro neste ato a veracidade sobre as transcrições coletadas a partir dos depoimentos orais prestados a Mariana Gomes de Oliveira Dias [dados] para a realização da pesquisa *Marliete Rodrigues da Silva no Museu de Folclore Edison Carneiro: elaboração de um processo participativo para documentação museológica de objetos de cultura popular*, como parte de seu trabalho de dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (PPGMA/FCRB), e vinculada ao projeto de pesquisa e inovação *Cosumud: Compartilhando saberes entre universidades, museus e detentores de conhecimentos tradicionais*, desenvolvido pelo Núcleo Multidimensional do Patrimônio e de Documentação em Museus da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Nugep/Unirio).
2. Ficam pois a pesquisadora Mariana Gomes de Oliveira Dias e o Nugep/Unirio plenamente autorizados a utilizar os referidos depoimentos, no todo ou em parte, editado ou integralmente, em seu referido trabalho.

Caruaru, 30 de janeiro de 2025.

Rio de Janeiro, \_\_\_\_ de janeiro de 2025.

*Marliete Rodrigues da Silva*

Marliete Rodrigues da Silva

(Artesã)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** MARIANA GOMES DE OLIVEIRA DIAS  
Data: 04/06/2025 08:41:01-0300  
verifique em <https://validar.it.gov.br>

Mariana Gomes de Oliveira Dias  
(Pesquisadora e mestranda)

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** ELIZABETE DE CASTRO MENDONÇA  
Data: 16/06/2025 19:01:40-0300  
verifique em <https://validar.it.gov.br>

Elizabete de Castro Mendonça  
(Coordenadora)

## Apêndice D – Primeira entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Queria saber um pouco mais sobre os seus avós, por parte de pai, por parte de mãe. Se você teve contato com eles, se você tem histórias a partir da vivência com eles ou que você ouviu do seu pai e da sua mãe, se eles passaram algum ensinamento artístico.

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Então, a mãe do meu pai se chamava Josefa Joaquina [corrigido por Marliete para Josefa Maria]. Ela trabalhava com barro, fazia trabalhos utilitários. As panelas, potes, jarras. E meu pai [Zé Caboclo] falou que desde *criancinha* que já começou a brincar com barro, porque via ela *trabalhando*. E o meu avô [José Joaquim] não era artesão, ele era agricultor e também barbeiro. Nos finais de semana ele atendia pessoas amigas, os idosos. Durante a semana era trabalho da agricultura. E a minha avó [Josefa] veio morar no Alto do Moura com meu avô [José Joaquim], trazendo papai [Zé Caboclo] com 2 *aninhos* de idade. Papai se tivesse vivo teria feito 103 anos no dia 28 de março, *né?* Então tem o que, uns 101 anos mais ou menos que vieram morar no Alto do Moura. Eu acho que *pra* buscar mais facilidade de fazer o trabalho, porque aqui é próximo das margens do rio Ipojuca. [recorte] *E a gente* viu que foi por esse motivo que eles se interessaram em vir morar do Sítio Campos para o Alto do Moura. O mesmo foi Mestre Vitalino com sua família, que era de lá e também veio morar aqui, muitos anos depois *né?* *E aí*, eu cheguei a conhecer minha avó, a Josefa, que chamava “madrinha”. Ela não queria que chamasse avó, era *pra* chamar “madrinha”. Mas não cheguei a conhecer ela trabalhando, porque ela teve problemas de visão. Parou o trabalho com barro porque não conseguia mais enxergar direito, naquele tempo não tinha um trato para descobrir porque ela perdeu a visão. Mas ela falava muito do trabalho que ela fez. E a minha tia, a única filha que ela criou, que foi a Maria José, chegou a trabalhar muitos anos. E eu peguei muita experiência vendo, escutando as histórias dela. De como ela vendia o trabalho lá na Feira de Caruaru, que ia a pé, não tinha transporte, *né?* *E aí* teve essa influência, e papai sempre falou muito da infância dele, de fazer os *brinquedinhos*, de levar para Feira. Ele sempre contava essa história. E da parte da minha mãe [Dona Celestina], eu não cheguei conhecer ninguém. A avó [de Celestina] criou ela, e ela era artesã. Trabalhava com brinquedos, fazia *panelinha*, brinquedo *pros* meninos, foi aonde a mamãe começou a trabalhar com 7 *aninhos* de idade, aprendendo com a avó, que era minha bisavó. Se chamava Teresa do Espirito Santo. E também foi quando

meu tio, Manuel Eudócio [Marliete completa posteriormente com mais informações]<sup>47</sup> começou, que é irmão de mamãe. Começaram a trabalhar *criancinhas* nessa influência dela, da minha bisavó [Teresa]. *E aí* mamãe sempre contava a história toda da infância dela, como começou. *E daí* veio eu, meus primos com 6 anos de idade... Eu já fazia meus *brinquedinhos* e ela [Celestina] sempre contando essas histórias, de quando era *criancinha*. Fazia as panelinhas, fazia os *brinquedinhos* para brincar. E tinha muitas histórias que ela contava da infância dela, que viveu com a avó. Então é uma história, *assim*, que tem duas partes. Da parte de papai e da parte de mamãe. [inaudível] Minha mãe nasceu aqui no Alto do Moura, se conheceram quando criança, mamãe e papai. Já iam para Feira juntos, levar o *trabalhinho* deles. Faziam artesanato com a minha bisavó. *Num* sei bem da história da avó do meu pai, mas tem essa história da minha avó [Josefa Maria] e da minha bisavó [Teresa]. Que tive esse prazer de conviver um bom tempo. [inaudível] Meu pai faleceu primeiro que ela, papai faleceu em 63 e faleceu em 76, 13 anos depois. Não ficamos com nenhum trabalho dela, porque ela ficou muitos anos sem poder trabalhar, perdeu a visão. Mas tem uma história muito bonita que ela viveu a vida toda, *né?* Trabalhando com barro.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Então acho que é esse o intuito de hoje, ir construindo e abrindo também pra mais personagens dentro da sua árvore, como você já comentou o Manuel Eudócio. Então, eu queria saber um pouco mais de outros familiares que talvez você sinta falta. Se você quer incluir mais pessoas. Se tem outros personagens, além da sua família, que fizeram parte dessa grande geração da arte da família Zé Caboclo e da Dona Celestina. Se Mestre Vitalino esteve junto criando com seu pai outras formas artísticas, eu queria ouvir um pouco mais sobre isso. Se você quer acrescentar mais alguma coisa.

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — A amizade que papai [Zé Caboclo] tinha com Mestre Vitalino era muito grande, *né?* Porque os pais de papai já tinham amizade com os pais de Mestre Vitalino, porque eles eram desse mesmo povoado, Sítio Campos. Que é aqui bem próximo do Alto do Moura. E desde que papai era criança, Mestre Vitalino vinha muito para o Alto do Moura. Morando lá ele vinha muito. *Tava* sempre no Alto do Moura, tinha amizade com todo mundo, *né?* Tinha as pessoas que trabalhavam nos utilitários, na parte de brinquedos. E quando ele decidiu fazer a arte figurativa, já começou muita amizade entre ele, papai e os

---

<sup>47</sup> Marliete Rodrigues da Silva — “Ele era casado com Luzinete Rodrigues, eles tiveram vários filhos e criaram 9. Foram Luiz Carlos, Silvana, Adjaelson, Adenildo, Ademilson, Marcos Antônio, Ariberto, Elizabete e Elizoneide. Entre todos, só trabalharam com barro 6. Que foram Luiz Carlos, Silvana, Adjaelson, mas deixou de trabalhar a muito tempo. O Adenildo era artesão, mas faleceu antes do meu tio Manuel Eudócio. Agora só tem o Ademilson, o Marcos Antônio, a Silvana e o Luiz Carlos. Só os 4 que são artesãos”.

outros artesãos. Eles iam à Feira de Caruaru se encontrar. *E daí* já começou essas influências, *né?* Desse incentivo de papai, de meu tio Manuel Eudócio, dos outros. O Zé Rodrigues. [inaudível] Essa influência toda, sem dúvida foi do Mestre Vitalino. Ele era muito acolhedor, ele era uma pessoa que fazia amizade com todo mundo e tinha uma união muito bonita com papai, muito próximos. Eu tinha 6 anos de idade quando Mestre Vitalino faleceu, mas eu tenho muita lembrança. Porque ele ia muito lá na minha casa para falar com papai, para falar com mamãe. [inaudível] Era uma amizade muito grande e essa amizade continua ainda entre a família *da gente* e a família do Mestre Vitalino. Só tem uma filha agora, *né?* Inclusive, Manuel Vitalino faleceu agora no mês de janeiro desse ano [2024]. *E aí* só tem a Maria José e os netos, bisnetos, tataranetos do Mestre Vitalino que continuam aqui no Alto do Moura. E *a gente* tem uma amizade muito grande com eles, dentro da arte mesmo. *A gente tá* sempre junto, quando vai participar da Fenearte *tá* sempre falando sobre arte, falando sobre criação, falando sobre fazer novas coisas. Um carinho muito grande, por todos eles e eles por nós. E também teve uma pessoa que teve uma influência muito grande na parte da arte para nossa família, era uma tia de papai. [Ele] falava muito nela, tia Valdivina. Papai falava muito, teve muita influência também no trabalho através da tia Valdivina. Fazia trabalho utilitário, era muito amorosa e convivia todos os dias. Morava bem ao lado da casa de papai e ela influenciou muito no trabalho. Papai tinha muito trabalho que ela fazia de acabamento, ela era muito cuidadosa e faleceu eu ainda nem era nascida. Ela faleceu mais ou menos antes de 70 anos, uns 68 anos mais ou menos. [inaudível] Eu consegui uma jarra muito linda que ela fez, que ela deu de presente a um amigo meu e esse meu amigo me deu de presente pra eu guardar. Então a gente lembra muito da história dela, da tia Valdivina... Como se *a gente chegou* a conhecer ela. Porque papai tinha um carinho muito grande, um amor muito grande. Eu sempre falo dela, da pessoa que ela era. Ela era muito envolvida com a arte, fazia brinquedos para as crianças. [recorte por repetição] Ela era muito acolhedora, *aí a gente* tinha aquela imagem. Quer dizer, é uma coisa muito bonita, desde a infância que *a gente* vem guardando essas histórias. Eu sempre fui muito observadora e muito de procurar saber as histórias, como foi a vida deles quando criança, essa história da minha tia Valdivina... E eu sempre tive esse cuidado, aproveitei o que pude, com a minha mãe [Celestina], com meu tio Manuel Eudócio. Com papai foi pouco, porque eu tinha 16 anos quando ele faleceu, mas mesmo assim já deu pra ficar sabendo muitas coisas. Com a minha prima, Maria José, também me deu muitas informações, na infância dela, como foi o trabalho com papai. Então, é uma coisa que eu guardo, *assim*, essas histórias. E penso com maior carinho, *né?* Poder falar, poder saber de algumas coisas da vida deles. Como foi que começou

o trabalho com a avó? Que ela fala: “venha aqui, vamos brincar de barro *sentadinho* no chão”. Meu tio Manuel Eudócio fez essa cena. Ele criança trabalhando com a avó [Maria Teresa], ele também contando a história como foi [inaudível] de mamãe, eles meninos começaram a brincar, a fazer as coisas, já começaram a vender, ganhar um dinheirinho para ajudar a sobreviver, que a vida era difícil. Todo mundo começou a trabalhar jovem, já começamos a fazer os *brinquedinhos* para vender e ajudar nas coisas de casa. É uma história muito parecida, a história de Mestre Vitalino, a história de papai, de mamãe e essa continuidade que *a gente* vive foi muito parecida. A história de todo mundo, né? Bem parecido.

Elizabete de Castro Mendonça (coordenadora do Nugep) — Marliete, nesta proposta inicial que a Mari está apontando, dessa árvore genealógica, era interessante também se ela visse com você o nome dos seus tios. Quer dizer, não só essa linha de cima onde estão os pais, onde tá o Zé Caboclo e a Dona Celestina. Eu não sei quantos filhos seus avós tiveram, seja de pai e de mãe. É importante isso. Uma outra coisa também que eu ia sugerir, que a Mari fosse levantando com você, o nome completo e os apelidos. Seu avô como era chamado, sua avó como era chamada. Quer dizer, nesse universo, nessas comunidades de Caruaru tem muita referência de como as pessoas te chamam. Seu pai era Zé Caboclo... Eu acho que era importante Mari, você sinalizar isso. E *aí* Marliete, se você puder dizer para gente, quanto filhos seu avô por parte de pai teve, qual o nome de cada um deles, quais os apelidos. Da mesma forma o da mãe, seria importante para gente ampliar essa árvore.

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Veja, meus avós por parte de papai, né? Que já falei, era Josefa Joaquina [corrigido por Marliete para Josefa Maria] e o meu avô se chamava Seu José, José Joaquim [Marliete explica posteriormente por áudio que o apelido do avô foi passado para o filho].<sup>48</sup> Eles tiveram 19 filhos. Já falo que teve 19 filhos, só que foram morrendo jovens e só conseguiram chegar a idade adulta 2 filhos, papai e minha tia Maria José. Foi os dois que chegaram a passar da idade adulta. Papai chegou a viver até os 52 anos e minha tia Maria José viveu até 90 e poucos anos, faleceu em 2000. [recorte devido conteúdo particular] Minha tia, Maria José teve 2 filhas. Uma das filhas era Marluce, que aprendeu a arte com papai e viveu a vida toda fazendo trabalhos em arte figurativas. [recorte por repetição] Faleceu em 2011, ainda com uns 70 e poucos anos. E a outra chegou a fazer trabalho de arte, mas pouco. Também é falecida também, a irmã de Marluce. E na parte de mamãe, o meu avô que se

---

<sup>48</sup> Marliete Rodrigues da Silva — “Ele era conhecido por Zé Caboclo. Inclusive papai ficou conhecido por Zé Caboclo, através do pai dele. Porque ele também tinha esse nome, era um apelido. Não sei porquê. *Aí* papai, como era conhecido desde pequeno com esse nome, resolveu usar o nome artístico”.

chamava Eudócio Rodrigues. Ele casou com a minha avó que se chamava Maria Teresa do Espírito Santo, ela morreu novinha. *Aí* deixou mamãe com 5 aninhos, mamãe foi a primeira filha. Deixou meu tio Josué, que também foi artesão com 4 aninhos e meu tio Manuel Eudócio com 3 aninhos. Foi *aí* quando eles ficaram vivendo com a avó [Maria Teresa]. *E aí* meu avô [Eudócio Rodrigues] casou com a Maria, que é a irmã do Mestre Elias, também artesão. *E aí*, desse casamento nasceram outros filhos. Alguns deles já faleceram, que eram os irmãos de mamãe por parte de pai. Tem o Heleno Rodrigues que é artesão, o João Rodrigues que foi artesão e hoje não trabalha mais. A Regina Rodrigues, que é falecida e também foi artesã, a Inês também falecida e que foi artesã, a Quitéria já falecida e também artesã. Poucos irmãos de mamãe não foram artesãos. Alguns deles moram fora daqui, tem um que mora em Minas Gerais, outros que mora em São Paulo e outros que ficaram aqui no Alto do Moura. E eu não incluí o nome dele, que é vivo e ainda trabalha na arte, o Heleno Rodrigues. Trabalha com esculturas de imagens de santo, que faz aqueles bois do estilo que Mestre Vitalino fez e muitas variedades de peças, o Heleno Rodrigues da Silva. Mora aqui bem próximo a minha casa.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Falando um pouquinho mais então, passando agora para a linha de baixo que são você e seus irmãos. *A gente* queria saber um pouquinho mais sobre quais deles produzem, quais deles não. Quais deles você teve uma troca em questão de juntos pensar em algo novo. E além disso, quais outras pessoas que vocês tiveram influência. Falando agora na sua geração, *né?* Na parte artística da família.

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Na minha parte com meus irmãos, mamãe e papai tiveram 11 filhos, *né?* E conseguiram criar 8: 4 homens e 4 mulheres. *E aí*, a primeira irmã, a Helena Rodrigues é artesã. Ela já está com 75 anos e continua fazendo o *trabalhinho* dela. Ela faz a arte figurativa e faz *panelinhas*, no estilo que mamãe fazia. Ela dá continuidade pra não acabar essa arte que ela [Celestina] deixou. *E aí* tem o Paulo, que é o segundo irmão, que também é artesão. Trabalha com vários tipos de peça, de retirantes, de [inaudível], faz muitas cenas. Ele *tá* sempre participando do salão de arte da Fenearte, sempre faz coisas diferentes. E tem uma filha dele que trabalha pintando as *pecinhas* da esposa dele. Tem um filho que trabalha com as *bonequinhas*. De Antônio tem 3 filhos e todos são envolvidos na arte. Só um que agora *tá* dividido, faz algumas coisas, mas também tem outro trabalho diferente. *Aí* depois de Antônio, tem José Antônio, que herdou o nome de papai, *né?* Esse trabalhou com arte, mas depois deixou. Não conseguiu desenvolver, ficou com problema de saúde e deixou a arte. É o único dos meus irmãos que não vive da arte, é o José Antônio da Silva Filho. Depois de José Antônio, *aí* tem a

Maria do Socorro Rodrigues. Convive com a arte desde criança. Ela tem uma história muito parecida com a minha, ela começou fazendo as figuras em miniaturas e eu tive muita influência dela. Quando ela passou a trabalhar primeiro que eu, pois ela é mais velha, 2 anos. *E aí* eu tive essa influência de observar o trabalho dela. Comecei a fazer as miniaturas já me inspirando no trabalho dela. Claro que era observando muito o que papai fazia, papai era muito criativo e eu admirava demais o que ele fazia, mas a parte de diminuir a arte foi da influência de Socorro. Foi quando eu passei a diminuir meu trabalho e fiquei considerada, né? [recorte por repetição] *E aí*, depois de Socorro tem Carmélia Rodrigues, é mais velha do que eu 1 ano e 3 meses e vive da arte. Faz presépio, faz muitas outras coisas. Faz casais de forrozeiros, faz as fofoqueiras, os santos forrozeiros, ela faz uma coleção de santos muito linda. Ela colocou o nome “Santos Forrozeiros”, que são São João, São José, Santo Antônio, envolvidos na música, na sanfona, na zabumba e no triângulo. [inaudível] é bem interessante, ela colocou o nome dos santos que são envolvidos na Festa Junina. *E aí*, sou eu que sou a 7ª dos irmãos e depois vem o Horácio, que é o mais novo e que vive também da arte. Já criou muitas outras coisas, já ganhou prêmio com *a gente* também. Horácio é bem criativo, faz muitas coisas interessantes. *Aí* somos 7 irmãos que convive e vive da arte, não tem uma outra coisa. *A gente* vive da arte. Como também eu esqueci de lembrar, a filha de Antônio, a Amanda Rodrigues, que tá bem envolvida na arte, criando muito. Bem criativa, uma qualidade de trabalho muito boa, muito admirada e tá sendo bem procurada. O trabalho dela é bem interessante, não sei se já conhecem. Eu posso mandar algumas fotos do trabalho dela. Ela é muito cuidadosa. E aí Horácio tem 3 filhos, tem 3 filhos homens e tem 1 filha adotiva. E agora só tem 1 filho que tá envolvido na arte, porque os outros 2 estudaram, se formaram e tão vivendo através dos estudos deles. E não tem mais tempo de trabalhar com a arte. Ai só tem 1 filho de Horácio, que é o Felipe Rodrigues que ainda tá fazendo algumas coisas. Mas *a gente* tem esse cuidado, as crianças que estão envolvidas e estão interessadas em mexer com barro, *a gente* tem esse cuidado de dar atenção, de mostrar o valor da arte para que possa se interessar e *dá* continuidade. Carmélia tem 2 netos e que *tão* começando já estão bem interessados pela arte. Que já são os bisnetos de mamãe e de papai, né? [recorte por repetição] *A gente* tem esse cuidado, né? De *tá* incentivando, de passar essa arte para eles darem continuidade. Olhe, sem falar também em alguns primos de mamãe [Celestina], que também já são falecidos e também eram artesãos. Porque aqui no Alto do Moura, a família de mamãe é a maior que existe. A família Rodrigues. Então, a maioria viveu aqui e nunca saiu. *A gente* quando se encontra é sempre uma prima, é sempre um tio, é sempre uma prima de segunda, é muita gente da família por parte de mãe.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Eu queria saber um pouquinho mais, como você é o personagem central da história, que você falasse sobre você.

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Então, a minha história é como eu já disse, eu comecei a fazer com 6 anos de idade. Fazendo os brinquedinhos, nessa influência toda, vendo mamãe, papai trabalhando dentro de casa. Naquela época não tinha assim, nenhum lugar separado *pra* gente trabalhar. Trabalhava na primeira parte da casa, [recorte devido conteúdo particular]. Hoje não existe mais a casa, mas *a gente* tem fotos e tem também as casas dos meus irmãos que construíram no lugar. *A gente* começou a estudar já depois de 8 anos de idade. *E aí* a gente começou com essa brincadeira, *né?* Essa influência de fazer os brinquedos. Com 8 anos de idade já comecei a vender minhas *coisinhas*, meus *brinquedinhos*. Meu irmão José Antônio fazia os *boizinhos* e ele ia com papai vender os nossos brinquedos, que eram meu, de Carmélia e de Socorro. Eu tomava conta da parte de *brinquedinhos pra* vender ao lado de papai na Feira [de Caruaru]. Papai vendia na banquinha e ele [José Antônio] vendia no chão, forrava com papel e vendia os brinquedos *da gente*. *E aí* já começamos a ganhar, receber um dinheirinho para ajudar nas despesas de casa. Mas eu fui sempre muito curiosa, de *tá* sempre aprendendo. Eu observava o que papai fazia, sempre admirava. As coisas que mamãe também fazia, as *panelinhas*. *E aí* quando eu tinha mais ou menos 10 anos, foi quando eu comecei a fazer a arte figurativa. Eu era muito envolvida em fazer observando, ele [Zé Caboclo] fazia o Maracatu, eu fazia o Maracatu menor. Era sempre olhando o que ele fazia. Não deixava também de admirar muito o trabalho do meu tio Manuel Eudócio, porque *a gente* tinha uma união muito bonita. *A gente* brincava muito, os filhos dele iam muito lá para casa *pra gente* brincar e fazer o trabalho do barro. *A gente* se juntava para fazer os brinquedos. Era o Luiz Carlos, o primeiro filho [de Manuel Eudócio], depois o Silvano, o Adenilson e o Adenildo. *E aí a gente* aprendeu assim. Quando chegou o tempo de ir para escola, eu ficava muito querendo voltar para casa, que era pensando em fazer o brinquedo. *E aí*, foi a vida toda desse jeito. E quando Socorro passou a fazer a arte figurativa, fazendo aqueles bonequinhos eu também comecei a fazer, mas sempre maiorzinho do que o que Socorro fazia. *E aí* quando fui me interessando pelas miniaturas, passei a diminuir muito. [inaudível] Eu cheguei a fazer muitas coisas maiores, peças de meio metro, de 1 metro, de 80 centímetros. Eu passei por várias fases esses anos todos da minha idade. [recorte por repetição] Mas *aí* eu sempre tive essa influência, que era um mundo que *a gente* sempre viveu. *Pra* todo lado *vê* trabalho de arte, dentro de casa, quando ele ia queimar *a gente* tava durante... Papai sempre tomava conta da queima e logo depois que papai faleceu, eu fiquei preocupada de dar continuidade à arte. Porque era ele que resolvia tudo. É vamos correr atrás

de participar de Feira, de exposições, de fazer coisas diferentes, pois era a única coisa que *a gente* tinha *pra* sobreviver, e *a gente* tinha que cuidar muito. *E ia* sempre foi essa luta, *da gente tá* sempre se visitando. Eu e meus irmãos, *a gente* se reúne para conversar sobre a nossa família, sobre nossos trabalhos, sobre nossos problemas que estamos enfrentando, sobre os problemas que *a gente* encontra na queima. *A gente* compra a lenha, divide para todos a despesa, põe juntos nos fornos que tem vários tamanhos. E *a gente tá* sempre procurando *tá* com essa união. Não é fácil, né? A família vai crescendo e vai aumentando muito, vai mudando muito das idéias, das opiniões. Mas *a gente tá* sempre mantendo viver nessa união... Na preocupação de cuidar bem da arte, de criar, de desenvolver, de melhorar o trabalho. Com cuidado uns com os outros. Hoje mesmo já marquei com meus irmãos, *pra* hoje no *comecinho* da noite *a gente* *tê* uma *reuniãozinha*, *pra* conversar dos assuntos que *a gente* precisa. *E aí* eu sempre digo *pras* pessoas, que é muito bom *a gente* viver em união com a família, né? Porque ajuda *a gente*, *a gente* se inspira nos outros também, né? A família vai descobrindo novas coisas, *a gente* troca ideia, né? Do que *a gente* *tá* descobrindo, do que *tá* melhorando no trabalho. Não ficar só *pra gente*, sempre procurar ajudar alguém que *tá* precisando, que *tá* com dificuldade às vezes na queima, às vezes é um barro que deu problema e às vezes é o tipo de barro que quebra muito as peças. *A gente* precisa ver como pode modificar *pra* o barro ficar melhor, *pra* não ter tanta despesa, prejuízo. E é isso *aí*, eu acho que a arte não é só *a gente* sentar, trabalhar e fazer o que *a gente* cria, que vem na cabeça *pra* fazer uma coisa diferente. É esse outro lado também, muito importante, da convivência, desse cuidado não só com a família, como também com as pessoas amigas que *a gente* sempre conversa, também com os outros artesãos. Não é só a família *da gente*, sempre procura ter a união com os outros amigos, os que são parentes e os que são amigos e que também *tá* envolvido na arte. *Pra* conversar, incentivar a criar coisas novas, *pra* participar do salão de arte da Fenearte. Todo ano *a gente* *tá* sempre envolvido nessa parte *aí*, procurando ajudar as pessoas, também a valorizar o trabalho [inaudível] Eu acho que a melhor coisa é *a gente* fazer uma coisa que faça por amor, que goste e que também tenha esse envolvimento. Acho que é melhor, é mais prazeroso viver assim, né?

Mariana Gomes (entrevistadora) — Você falando agora me bateu uma curiosidade, existe algum ateliê conjunto? Vocês produzem *num* ateliê específico, ou cada um produz no seu lugar? Como é que é feito isso? Você falou que tem a queima em conjunto também, né?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Veja, o meu ateliê é um *cantinho pequenininho*, *assim*, na primeira parte da minha casa, na rua Mestre Vitalino. Tem uma placa, né? Porque eu

recebi o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco em agosto de 2021. Então eu tenho uma placa na frente da minha casa: Mestre Mariete Rodrigues. E a prefeitura colocou em vários ateliês, *né?* Não em todos, mas os que eles puderam, os mais conhecidos. *E aí* no meu *ateliêzinho* eu faço questão de colocar trabalho da família toda. Irmãos, sobrinhos, dos primos e até de algumas pessoas que eu considero família, que tenho muito carinho *pra* que eu possa ajudar a divulgar [inaudível] alguns artesãos que não tem ateliê, que trabalham na casa deles. *E aí* eu pego *trabalhinho* deles, a Adriana, minha prima, que faz trabalho *pequeninho*, de dois centímetros. Socorro Matias, que é uma amiga de muito tempo, desde a infância, que faz um trabalho muito bom em miniatura. Da minha prima Claudine. Eu sempre deixo o trabalho dela e de várias pessoas, para que eu possa também enfeitar, organizar melhor meu ateliê, porque eu não tenho muita produção... minha produção é *pouquinha*. E também ajudar e a vender. *Aí* tem também onde meus irmãos trabalham, tem a *plaquinha* “Zé Caboclo”, que é ao lado da casa onde minha mãe viveu. O Antônio trabalha lá, trabalha Paulo, o Fábio que é filho de Carmélia. Lá também tem trabalho de Antônio, de Paulo, Horácio, de Carmélia, eu sempre também coloco trabalho junto. Já Socorro tem um ateliê separado, fica lá em cima, perto do Museu do Vitalino. Ela tem o ateliê “Dona Celestina”, ela colocou o nome de mamãe e também fica com trabalho *da gente*, fica divulgando trabalho meu, trabalho de Antônio, trabalho de Carmélia, *né?* Ela pega também *pra* completar a coleção lá no ateliê dela. O Horácio também tem o ateliê dele. *A gente tá* sempre com esse cuidado, uma pessoa vem procurar, quer uma peça e eu não posso fazer? “Olha eu não vou poder fazer, mas tem um irmão que faz, tem meu sobrinho que faz”. Tenho esse cuidado, *né?* De atender bem as pessoas e poder passar *pra* alguém que possa fazer, que às vezes nem é da família mesmo. *E a gente* diz “olha eu não posso fazer agora, tenho outro compromisso, mas tenho alguém que possa fazer isso *aí pra* você”. Isso existe muito aqui também, no Alto do Moura. [recorte por repetição] E a Carmélia trabalha na casa dela, ela não tem ateliê. Ela deixa trabalho comigo, deixa com Socorro, deixa com meus irmãos, e é assim *né?* Nossa história, de *tá* sempre envolvida, de toda hora em todo canto está se falando... liga... conversa, procura saber como é que está, como é que *tá* o trabalho.

Mariana Gomes (entrevistadora) — É muito bom ver essa rede que você fala, *né?* É muito colaborativa, é muito afetiva também. Eu tenho uma última questão, mas é uma mais para finalizar mesmo a entrevista. Também não quero que seja muito longa para não ficar tomando seu tempo Mariete, até porque teremos outras entrevistas, então *a gente* guarda um pouquinho para mais tarde, *né?* A minha pergunta na realidade é para saber qual sobrinha que te ajudou a

participar dessa entrevista?<sup>49</sup> Ela não precisa aparecer, é mais para questões da gente saber quem é que tá por trás da sua tela junto com você te ajudando, se ela produz também.

Marilete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Quem tá me ajudando é uma *netinha* de Socorro, é a segunda neta dela, é a Maria Fernanda que tá aqui me ajudando. Eu to aqui na casa dela, porque a minha casa sempre vai muita gente. Eu falei “porque na minha casa num vai dar, porque de repente chega gente, telefone toca” e aí eu vim *pra cá*, *tô* aqui com ela. Ela ainda não se envolveu na arte, ela é muito estudiosa, vai começar a fazer faculdade agora esse mês de abril, e aí tá com esse tempo. E eu amo muito ela, ela sabe disso, e todos os meus sobrinhos, né? Tenho 17 sobrinhos, e 21 sobrinhos netos, que são filhos dos meus sobrinhos, e amo todos eles. Tenho o maior carinho por eles, e aí a Maria Fernanda tá aqui me ajudando com maior carinho.

[Encaminhamento para o encerramento da entrevista e agradecimentos].

---

<sup>49</sup> Pergunta se deu em decorrência de um comentário que Marliete fez no começo da entrevista, que estaria sendo auxiliada por uma parente a entrar na plataforma do *google meet*.

## Apêndice E – Segunda entrevista com Marliete Rodrigues da Silva.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Como você adquiria o barro antigamente? Teve alguma mudança, hoje você consegue coletar o barro de outra maneira, ele é comprado? Tem alguma especificidade do tipo de barro que você usa?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Então, quando eu comecei a diminuir o trabalho, foi a partir dos anos 70. Foi quando passei a diminuir, entrando no mundo das miniaturas. Era difícil, porque o barro não tinha qualidade boa. Quando eu comecei buscando fazer uns detalhes, ele não me ajudava. Então, a gente sempre comprou, *assim*, o barro bruto. Que vinha das margens do rio Ipojuca. *A gente* pagava uma pessoa para trazer o barro, e *a gente* preparava em casa. *A gente* molha o barro, deixa alguns dias coberto com o plástico e depois amassa e pisa com os pés, ou pila com a mão de pilão. *Mas aí*, nunca dava certo trabalhar com as miniaturas. *Aí* eu passei a pilar o barro seco. Fazer a gominha e peneirar. Depois dessa gominha peneirada, eu *ia* molhar e amassar pra ficar no ponto que eu precisava. Mesmo assim, ainda ficavam alguns pózinhos. Eu acabava colocando num tablete e ficava raspando com a faquinha pra tirar a goma. Eu perdia muito tempo com isso. *E aí*, as coisas foram mudando... Eu sempre tentei fazer desse jeito, e procurava todas as fôrmas de peneirinha fina, um nylon *fininho* pra peneirar. Eu sempre tive muita dificuldade com isso. Fui sempre buscando qualidade boa do barro, pra me ajudar a fazer os trabalhos. *Aí*, nos anos 80, fui diminuindo as miniaturas. Foi quando passei mesmo a diminuir! *E aí*, eu continuei com esse problema. Meus irmãos e meus sobrinhos me ajudavam a cuidar desse barro. Porque aqui ninguém fazia assim, de pilar no pilão e peneirar... fazer essa gominha... *Mas aí*, eu levei um tempo assim. *Aí* de uns anos pra cá, mais de 10 anos, melhorou muito a qualidade do barro. Porque tem um amigo da gente [Marliete completa posteriormente com mais informações]<sup>50</sup> que teve a ideia de cuidar do barro e vender pronto. E ele tem uma máquina forrageira, que ele passa o barro. Ele mói o barro, que fica feito um talco, e depois peneira. Essa goma que peneira ele vai, amassa, e já vende o barro pronto. *E aí* melhorou muito a situação! Porque da forma que ele prepara o barro, é bem melhor do que eu fazia antes. Fica nenhuma *pedrinha*, não fica nenhum *cisquinho*. Ele peneira *direitinho*, passa 2 vezes na peneira esse “barro forte”. *A gente* chama de “barro forte”, o que é tirado da área mais profunda. Que

---

<sup>50</sup> Marliete Rodrigues da Silva — “O nome do meu amigo que fornece o *barrinho* já pronto *pra mim* é Genario Lopes da Silva. Ele tanto prepara o barro, como trabalha com o barro, fazendo algumas coisas [obras]. A esposa dele também é artesã, a Marli. É uma amiga de infância que nasceu aqui no Alto do Moura, e *a gente* se conhece. Desde criança sempre estudou junto, sempre se encontrava quando criança. E ele se casou com ela e se envolveu com o trabalho de barro. Aprendeu a fazer e depois teve essa inspiração de vender o barro já pronto. Como eu falei, bem tratado, passado na forrageira, bem peneirado, só a gominha... Que ajuda muito *a gente* fazer o trabalho com mais qualidade”.

tem esse barro mais escuro e tem mais liga. E só serve *pras* miniaturas. Não dá certo fazer peças grandes com esse barro, porque ele é muito fechado. Tem poucos poros e é muito fácil de quebrar uma peça com a espessura grossa. *E aí*, ele prepara esse *barrinho*... quando ele vai moendo, vai tirando a goma. E vai *rejuntando* pra fazer esses “bolos de barro”, que dá mais ou menos uns 10 quilos. E ele vende já pronto *pra gente*, e é maravilhoso! Porque aí eu não preciso mais perder tempo. Já pego o barro prontinho. *E aí* conservo no plástico por muito tempo, pode ficar anos e anos. E quanto mais tempo o barro ficar curtindo num plástico bem guardadinho, mais fica rico! O barro fica mais resistente. Vai ficando mais puro. Eu comparo o barro com um vinho. Um vinho, quanto mais velho melhor né? A história é essa. Eu descobri também que guardar nos plásticos grossos, que vem com ração de animal, conservam muito o barro. Eu tenho barro guardado há 5 anos, há 10 anos atrás, que eu guardei. Quando eles vão ficando *durinho*, *a gente* vai molhando. Passa um paninho úmido. Então mudou muito, essa questão do barro. Não só para a miniatura, como para as peças maiores. Ele vende o barro forte e o barro fraco, *pra gente* fazer peças maiores, fazer bases com espessuras grossas, que só dão certo se for o barro bem fraco, poroso. Como também tem a mistura. Ele mistura um pouco do “barro forte” e do “barro fraco”, e *a gente* chama de “barro médio”. É um barro com massa misturada, ele sempre bota nos pacotinhos “MM”. São os barros que servem pra fazer peças de tamanhos normais. Entre 15, 20, 30 centímetros. Até chegar a 40 centímetros, que dá para fazer alguns detalhes, em cima das peças. Então foi muito bom. Ele mora aqui na minha rua e trabalha com isso. E além disso, ele trabalha também com algumas peças que faz em barro. Ele e a esposa dele. Eles trabalham e vivem disso.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Ele então, no bairro de vocês, é um grande fornecedor pra outros artistas também?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Também, é! Só que agora, depois que algumas pessoas começaram a ver o resultado do barro que ele *tava* preparando, já tem outros que estão vendendo. Não é só ele. Mas eu compro só com ele, porque desde o início ele foi o pioneiro. E eu gosto muito do cuidado que ele tem. Às vezes *a gente* vai dar uma oficina... Preciso *vamos dizer*, de 5 ou 6 do que *a gente* chama de “bolo de barro”, que é nessa faixa de 10 quilos mais ou menos. *Aí* ele prepara a encomenda e trás. Eu digo pra ele como é que eu quero, se eu quero misturado, se eu quero o mais fraco ou mais forte. [inaudível] E também tem essa parte. Muita gente compra o barro bruto e prepara em casa. Quem faz peças grandes, sai mais barato. O meu sobrinho... a Carmélia, minha irmã... o Antônio meu irmão, eles compram barro bruto. O

Horácio... Porque fica bem mais em conta para preparar em casa. Paga as pessoas para trazer as cargas, *né?* O barro seco. E prepara em casa. Mas *aí*, essa outra parte ajuda muito. Já encontrar o barro pronto pra fazer os trabalhos, como essas pessoas que trabalham com produção. [inaudível] *Aí* mudou muito, *né?* Melhorou muito de uns anos pra cá, de mais ou menos uns 15 anos.

Mariana Gomes (entrevistadora) — O tempo de forno desse barro é um tempo diferente? Ele fica mais, ele fica menos?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Olha, quando *a gente* faz uma fornada em forno grande, que é o forno maior, dá para queimar peças grandes. De 80 centímetros e 1 metro. Ou então peças que não são tão altas, mas que têm um volume grande de espessura. São peças que demoram muito na queima. Como meu sobrinho Fábio, ele faz uns grandes, de mais ou menos uns 60 a 70 centímetros de altura. O corpo dele [da obra] fica a espessura muito grossa. Ele coloca o boi *meio* em pé, com a traseira apoiando no forno e a carinha pra cima, que é para *caber* no forno. *E aí*, essas queimas com peças maiores leva tempo. Leva na faixa de 8 horas de forno. Quer dizer, de 6 à 7, 8 horas de forno, dependendo dos tamanhos. E pode juntar peças. Junta as médias e as pequenas, não tem problema. [inaudível] Mas a diferença *aí* é a seguinte, colocar as peças grossas embaixo do forno, na base. Vai botando o que é mais pesado embaixo, e a parte do meio pra cima, vai colocando as peças mais finas, mais delicadas. Pra que as peças grossas aguentem o peso das peças mais leves. [inaudível] *E aí* em cima vai deixando as mais leves. Uma à uma. Um pertinho do outro. As *miniaturinhas* em *latinhas*... *Latinha* de leite, *latinha* de leite condensado... Tudo que tem de *latinha a gente* vai aproveitando pra queimar as *pecinhas* dentro das *latinhas*. Para não se perderem junto do forno, não caírem. E *a gente* também pode fazer alguns *pratinhos* de barro, fundo e cheio de *furinho*, que dá certo para queimar as peças.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Que interessante! Achei que tivessem que ser colocadas pequenas com pequenas, médias com médias...

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Não, pode ser! Agora, tem uns *forninhos* pequenos que são de emergência. Quando *a gente* tem um trabalho de tamanho médio, tamanho pequeno, que tem muito detalhe pra queimar e que não pode ficar tantas horas queimando. *Aí a gente* faz o seguinte, faz aquela *fornadinha*, no forno médio ou no forno pequeno. *Aí* o tempo vai ser bem mais curto! Porque as peças são menores, vão esquentar mais *ligeiro*. O forno

também é mais baixo, *a gente* fica com cuidado, atijando o fogo. Mantendo para que não *apresse* o fogo. Porque se *apressar* a temperatura, pode quebrar tudo. Porque o barro frio, se o calor for um pouco a mais que dentro dele e a queitura altere um pouquinho... ele pode quebrar. Estourar no forno. *Aí* tudo isso tem que ter cuidado. Tem que *tá* acompanhado. Outra coisa também, quando *a gente* faz uma peça que deixa espessuras grossas, tem que vaziar o ar. Porque se ficar qualquer ar preso, ele quebra quando *tá* queimando. *A gente* faz os furinhos. Bases com espessuras grossas que eu faço, sempre faço furinhos com *alfinetinho*. Para soltar a bolhinha de ar que fica no barro.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Você comentou que usa alfinete nessa parte de ter que fazer o furo pro ar sair né? Tem algum outro tipo de ferramenta que você usava, você trocou com o tempo? Que hoje em dia tem mais preferência? [Entrevistado não compreendeu a pergunta, e retornou a falar apenas das ferramentas que utiliza para fazer furos nas bases com espessuras grossas].

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Não, eu sempre uso uma agulha fina, um alfinete ou o espinho do mandacaru fino. Para que o *buracinho* não fique muito grande. Ficar fininho e deixar ele aberto. Que ele vai fechando, *entendeu?* Mas ele não fecha totalmente. [inaudível] Eu vou tirar foto de uma *basesinha* aqui para você ver como é que é. Prepara a base, deixa o barro ficar *durinho*... Depois que o barro *tá durinho*, eu vou e carimbo *né?* Com o *carimbinho* de barro que eu mesma fiz. Vou fazendo os *furinhos*... *Aí* quando queima, a parte de baixo fica *furadinho*. Fica *escondidinho* e eu deixo. [inaudível] Eu descobri isso *assim*, com o tempo. Porque eu perdi muitas bases, sem esses *furinhos*. [inaudível] Quebrava, ficava se soltando, se desfolhando. *Aí* eu fiquei sem saber, o que é isso que eu to perdendo? *Aí* comecei a descobrir que era *bolhinha* de ar que ficava no barro. Eu passei a fazer furinhos, de mais ou menos uns 20 anos *pra cá*. *Aí* eu comecei a fazer os *furinhos* com uma *agulhinha*, um alfinete, um espinho bem *fininho*, para soltar o ar. E não tive mais prejuízo! Não quebrou mais as bases, tanto as grandes quanto as pequenas. Tem nas peças também, fazer furinhos no corpo. Para não deixar preso na figura maior. Quando ela é muito *pequeninha* não precisa, *né?*

Mariana Gomes (entrevistadora) — Depois que ele *tá* cozido. A pintura, você utilizava antigamente algum tipo de tinta? Você diluía com algum outro tipo de material? Hoje em dia você usa uma acrílica ou esmaltada?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — A tinta antigamente, quando eu comecei a trabalhar quando criança, era feita. Preparada em casa com querosene, com breu, com pózinho xadrez. Fazia as cores no fogo de brasa. *Aí* depois, fazia as cores todinhas da tonalidade do pó xadrez, que eu comprava. Esse tipo de tinta, já foi do tempo da minha bisavó [Maria Teresa], que fazia e pintava os *brinquedinhos*. Papai [Zé Caboclo] quando era criança, também chegou a usar. *Aí* depois, com o tempo de papai [Zé Caboclo], do meu tio Manuel Eudócio e de Mestre Vitalino, eles descobriram a tinta esmalte sintético. Que é a base de querosene, já compra a tinta pronta. De várias marcas, *né?* Tem a Suvinil, Coral... *E aí a gente* não fez mais, essa tinta que fazia no fogo. Porque dava trabalho e não ficava tão bonita a tonalidade, quanto a tinta industrializada. *Aí* depois dela, surgiram muitas outras cores, outros tipos de tinta. De uns 20 anos *pra cá*, foi a tinta Latex, a que a gente usa na parede, *né?* *A gente* começou a usar a tinta acrílica e a plástica também. Tanto a com brilho, tanto a sem brilho. Existem muitos outros tipos de tinta que a gente foi descobrindo. [inaudível] Eu procuro muito a qualidade. Eu pesquiso, eu vou atrás... Mas sempre procurando a qualidade da tinta, *tá?* Que dê garantia de pintar a peça, de ficar muito tempo a cor firme... Que não vá deformar... Uma tinta muito fraca, ela não dura muito, ela deforma *ligeiro*. Sempre procuro as tintas de mais qualidade, as mais caras.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Você chega a usar algum tipo de verniz, para dar acabamento às suas peças?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Uso, uso verniz. Tanto eu, quanto muita gente aqui usa verniz. Tanto brilhoso, quanto fosco. Eu uso verniz para dar brilho nos olhos dos *bonequinhos*. Depois que pinta, eu boto um *pinguinho* do verniz vitral, que tem muito brilho. Para dar o brilho no olho. Alguns detalhes também, quando as pessoas pedem com brilho, *a gente* pode colocar verniz em cima da tinta fosca, que também fica bonita. E uso também o verniz fosco, que fica muito bonita a peça. Que dá um toque impermeável, *né?* Fica mais protegido, não pega sujeira fácil... E eu gosto muito de usar esse verniz fosco, de qualidade boa. É uma tinta que consegui, conheci aqui em Caruaru. [inaudível] Que é lá de Rio Grande do Sul, que vende. É a Corfix.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Você encomenda e entregam aí?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — É, compra em Caruaru, em Recife... A gente encontra em Caruaru, tem umas lojas que vendem.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Sobre a estrutura interna das peças. É só com o barro ou se utiliza algum tipo de arame para dar sustentação aos braços, pernas...

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Olhe, quando *a gente* tenta fazer assim, colocar um arame por dentro para dar uma sustentação, o barro ele não aceita o arame. Ele parte. Porque o barro, quando ele *tá* secando, ele diminui. E quando *tá* queimando, também diminui. E o arame, ele aumenta, fica um pouco inchado quando vai ao forno. *Aí* tem aquele contraste. A diminuição do barro e o aumento do arame. Então, sempre que *a gente* tenta fazer uma coisa assim, colocar um arame por dentro, ele parte a peça. Vamos dizer, se eu colocar um arame por dentro de uma *perninha*, em algum lugar na *perninha* ele vai partir o barro. Ele não aceita, é uma coisa incrível! Tem que ser o barro puro!

Mariana Gomes (entrevistadora) — Mas você em alguma época já chegou a utilizar? Ou sempre teve esse conhecimento de que não se utiliza arame interno?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Eu cheguei a usar, várias vezes. Mas sempre dava problema. [inaudível] *Agora assim*, uma coisa muito pouca: um pedacinho de arame... *Vamos dizer assim*: tô fazendo um agricultor e coloquei o chapéu, e vou colocar, *vamos dizer*, um “*balainho de tabuleta do roçario*” na cabeça do boneco. *Aí*, se eu for botar um *pedacinho* de arame para encaixar na cabeça, depois vou com o barro junto e boto o *balainho* na cabeça do boneco, *lá uma vez*, muito raro de dar certo. Dele ficar bonito e não separar. Sempre, sempre eles ficam um pouco solto. Ele *tá* colado ali, mas sempre que *a gente* mexe, ele se move. Ele não fica bem fixo. *Aí* tive muitos problemas com isso e fui deixando, *né?* Digo, “não vou mais fazer”. Pode ser feito assim, *vamos dizer*, eu faço um monte de *florzinha*, de rosas, de botões de rosas, de *folhinhas*... *Aí* eu faço aquele *talinho* com arame. Eu boto o *talinho* curto. É coisinha pequena, de 2, 3 centímetros. Quando ela seca, *aí* to preparando, vamos dizer: uma noiva. *Aí* vou fazer uma *tiarazinha*, com as *rosinhas*... Fazer um buquê de rosas pra noiva... Eu pego aquelas *rosinhas* que tem aquele *talinho* de arame, *e aí* dá certo. Vou colocando as *rosinhas* e as *folhinhas*, e esse segura. Porque é uma coisa curta, *pequeninha*. E a parte do barro ela é muita, não é coisa tão pequena. *Aí* dá certo! Mas sempre algumas delas se movem. *Aí* quando se move, eu vou, ajudo com um *pinguinho* de uma cola bem forte que eu uso, para que elas fiquem bem fixas. *Aí* dá certo assim, *né?* Porque se eu for colocar a *rosinha* sem nenhum talo, ela não vai ficar bem segura. [inaudível]

Mariana Gomes (entrevistadora) — Você falou um pouquinho do processo de quando fazia as noivas, das pétalas, das flores... Eu queria saber, voltando um pouco antes da queima, como você produz as figuras? Você começa fazendo pelo corpo, ou você começa fazendo o rosto da figura? Como é esse processo de esculpir a sua figura ou a sua cena?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Eu começo pelo corpo. Eu vejo *assim*, que a maioria das pessoas começam pelo corpo. As pessoas que eu vejo, mais próximas a minha família, até papai [Zé Caboclo] quando começava a fazer, sempre era pelo corpo. *Aí* depois fazia a cabeça separada, mas olhando também o tamanho que vai *dá* certo para o tamanho do corpo, *né?* Que *tá* na proporção. Fazer aquela *bolinha* de barro, *aí a gente* já encosta ali pra ver se realmente vai dar certo aquele tamanho. *E aí* começa preparando o rosto. Quando o rosto fica pronto, *aí* já puxa aquele *pescocinho* e fura a parte do corpo, entre os ombros, para encaixar no corpo. E depois vai *arrudiando* com o *barrinho*, para dar o acabamento e formar o pescoço. É a segunda parte do trabalho. Depois que o corpo tá feito e a cabeça já foi colada, com o rostinho pronto, se for uma figura que vai combinar *pra* usar um chapéu, *aí* a gente coloca primeiro [o chapéu]. Para depois vir a *roupinha*, o *jeitinho* da camisa, a perna da calça, esses detalhes. *Aí* vai preparando o *corpinho*, para depois fazer os braços. *Aí* os braços, eu já vou medindo o tamanho que vai dar certo, a posição que eu vou colocar. Se ele é *estirado*, se ele é encolhido... *E aí* vou medindo o tamanho para o *bracinho*. Depois que ele tiver pronto, com a *mãozinha*, as unhas, tudo *direitinho* é que eu vou colar no ombro. É assim, é o meu jeito. Só que tem gente que já faz diferente. Tem gente que coloca primeiro os braços, e *aí* já vai *pregando* nos ombros os braços, depois vai puxando. Vai fazer a mão com o braço já colado no ombro. Mas eu acho que desse jeito *dá* mais trabalho. Eu já fiz assim e não gostei. *E aí*, cada um vai arranjando a melhor forma de fazer. Eu tô sempre buscando, sempre aprendendo. Buscando sempre uma coisa mais prática, que me ajude a fazer melhor e que possa ficar bem melhor. *E aí* eu vou mudando as minha coisas

Mariana Gomes (entrevistadora) — E essa parte manual, você usa algum tipo de ferramenta para te auxiliar?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Uso, eu uso *palitinho* de madeira, que eu mesma fiz. Algumas delas com a *pontinha* roliça, outras com as *pontinhas* achatadas. Eu uso *faquinhas*, espinho de mandacaru. Eu uso vários tipos, vou tirar foto aqui dos meus instrumentos e mandar para você ver. Vou colocar num *paninho* claro, porque são *madeirinhas* mais escuras que eu mesma aproveito e faço do jeito que eu preciso. Tem uns também que eu compro, daquele

material que as manicures usam, aqueles *palitinhos*. Eu encontrei já alguns que deram certo. Eu compro e faço o acabamento que eu preciso na ponta. Dou o acabamento com uma lixa para ficar do jeito que eu preciso. E de vários jeitos, uns mais finos outros mais grossos. E faquinha também, tem uma maiores outras menores. Eu gosto de ter muitos instrumentos de trabalho. Porque eu faço de vários jeitos, tanto a *miniaturinha*, tanto a média. Faço grandes... *Aí* eu gosto de ter vários, para não me fazer falta na hora que eu vou precisar fazer alguma coisa. Como também pentes, pentes de vários jeitos. Pentes mais quebrados, o pente inteiro quase não serve muito. [inaudível] Eu corto ele, faço do jeito que eu preciso, de vários jeitos. Que também ajudam a pentear o *cabelinho* dos bonecos, a fazer algum detalhe.

Mariana Gomes (entrevistadora) — Essa parte que você está comentando, sobre sua produção ser muito variada [tamanhos grandes e pequenos]. Você produz peças em série? Vai por demanda ou por sua inspiração? Como que vem esses temas? Vem de uma inspiração sua? Se você produz, você faz mais de um no mesmo modelo?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — Olha, eu às vezes repito. Muitas vezes eu repito as *ceninhas* que eu faço. Porque as pessoas vêem fotografia ou vê a peça pronta em algum lugar, *aí* “ah, faça uma pra mim”, “eu gostei muito”. Como a *historinha* da vovó, da vovó fazendo cafuné... A mulher aguando a *plantinha*, cuidando de *plantinha*... Essas cenas *assim*, do dia-a-dia, muita gente pede. Eu digo “olha eu vou fazer” mas *assim*, o que eu não gosto de fazer é imitar. Refazer aquela peça exatamente igual. Eu gosto de fazer a cena, mas deixar alguma coisa diferente. Deixar alguma coisa nova na peça. Que não é muito agradável eu fazer uma peça para tentar copiar. Eu acho que fica cansativo uma réplica, entendeu? *Cê* olhar *assim*, e ter que fazer muito igual. *Aí* eu acho que, *assim*, me cansa. Eu não gosto. E gosto também de quando tem a oportunidade, de criar. De fazer alguma coisa dentro desse estilo que *a gente* trabalha *né?* Do dia-a-dia, do folclore, do religioso...

Mariana Gomes (entrevistadora) — E qual seria o tema que você mais gosta de fazer? Existe um, ou mais de um? O que você sente mais prazer produzindo?

Marliete Rodrigues da Silva (entrevistada) — O que eu mais gosto de fazer é essa cena do dia-a-dia. Que é a história do nosso povo, da nossa região. *Tô* sempre buscando histórias de família, cenas com famílias. É o que eu mais gosto. Mais do que o do folclore e do religioso. E me toca muito forte, *assim*, eu fazer cenas que eu lembrei, de alguma coisa que vivi quando era criança. Uma brincadeira de criança. Eu fiz a vovó contando história porque a minha avó ensinava muito

*a gente* rezar, contava história *para gente*. A minha avó, a mãe de papai, né? Que chamava-se Josefa. Ela também foi artesã, trabalhava com utilitário. *E aí*, eu comecei a fazer essas *coisinhas*, *assim*, relembrando da minha infância, da minha adolescência. Das *brincadeirinhas* que *a gente* tinha em casa. Que é passa anel, menino brincando de bola de gude, jogando pião... Nos domingos de manhã era uma coisa linda aqui, nas frentes das casas juntava-se aquele monte de garotos. [recorte] Eu achava lindo chegar às noites e juntar aquele monte de menino e menina pra brincar. [inaudível] Correr pra se esconder. Brincava do passa anel, [inaudível] brincadeira de foguete de roda, aquela turma de *menininha* cantando, fazendo aquela roda. [inaudível] *A gente* brincava de muitas coisas. [inaudível] Eu e a Socorro já fizemos muitas *ceninhas* dessas. Resgatando a memória que *a gente* viveu e deixar registrado na arte, né? [inaudível] Tinha também umas cenas aqui, que meus irmãos participavam, que eu fiz também. Faz muito tempo que eu fiz, mas eu nunca me esqueço. Que antigamente, os rapazes gostavam de fazer serenata, né? Eles saíam em *turminha*, e aqui tinha um rapaz que ainda mora aqui, já *tá* um senhor de 74 anos, mas ele toca violão muito bonito. *E aí* ele saía, junto com os amiguinhos, que eram meus irmãos, o António e o Paulo. Quando dava entre onze e meia noite, que tava todo mundo dormindo, que na época todo mundo dormia cedo. [inaudível] Eles saíam cantando nas ruas, fazendo aquelas músicas românticas. Tocando violão, para paquerar as moças. *Aí* as moças, quando ouvia aquela voz bonita, abria a *brechinha* da janela pra ver... Eu fiz uma cena, de uma turma de rapazes. Quando tinham alguns deles querendo paquerar uma moça, para conquistar ela, eles paravam na porta da casa dela, *assim*, no terreno da casa. E eles ficavam cantando aquelas músicas bem bonitas. Para ela escutar, que era pra ver se conquistava ela. Era muito lindo. Eu fiz essa cena, porque eu achava muito lindo acordar com aquela voz, a música... Eles cantando, o rapaz tocando violão e os rapazes cantando junto. E aquela voz, aquela música bonita, romântica. *E aí*, *a gente* acordava com aquele som e ficava *brechando* a janela, para ver quem era. [inaudível] *E aí*, ficou essa lembrança muito boa, de quase 40 anos atrás. [inaudível] Eles faziam muito isso aqui no Alto do Moura. *Aí* eu fiz essa cena, a moça *brechando* na janela e eles tudo cantando. [inaudível] É muitas coisas que se perdeu e ninguém vive mais. *Aí* é vamos registrar na arte, para que a lembrança, que a história fique registrada na arte.

[Encaminhamento para o encerramento da entrevista e agradecimentos].