



Mais perto do céu que do inferno: arte popular, cultura e frevo.

Maria Paula Maciel

E-mail: mariapaulamaciel@usp.br

Mestre e Doutoranda em Estudos Culturais pela

Universidade de São Paulo e Pesquisadora

Associada da Rede Folkcom.

(0009-0001-9048-1965) - ORCID.

RESUMO

O frevo é uma manifestação cultural considerada Patrimônio Imaterial da Humanidade (UNESCO) desde o ano de 2012. Como música, ele conta a história de ritmos e ritos que se misturam na formação de um Brasil que apaga seu passado escravocrata. Como dança, ele retrata passos de capoeira que sobreviveram pelas brechas das portas das senzalas até sua libertação nas ruas. A partir disso, através das lentes da Pedagogia das Encruzilhadas (Simas, 2019; Rufino, 2019), esse artigo realiza uma revisão bibliográfica que reúne perspectivas da Sociologia da Arte (Becker, 1982, 2010; Heinich, 2008, 2014), dos Estudos Culturais (Canclini, 2012; Hall, 2003, 2006, 2016) e dos estudos foliões (Ataíde, 1985; Maior, 1991; Silva, 2019) para analisar o frevo como uma expressão de arte popular fruto dos movimentos afro diaspóricos. Ele considera que a definição de arte popular ou *folk art* e artesanato pode mudar a partir do seu contexto social através da linguagem e representação e reconhece que o frevo passou por um processo de artificação. Este estudo destaca como o frevo - música, dança e representação - transcende as fronteiras tradicionais dos estudos da arte popular, uma vez que ele pouco se enquadra nas definições eurocêntricas sobre o tema, influenciando e sendo influenciado por diferentes enquadramentos sociais e culturais.

Palavras-chave: arte popular; artificação; mundos da arte; frevo; Pedagogia das Encruzilhadas; Howard Becker.

ABSTRACT

Frevo is a cultural manifestation considered an Intangible Cultural Heritage by UNESCO since 2012. As music, it tells the story of rhythms and rites merging in the formation of a Brazil that erases its enslaved past. As dance, it portrays capoeira steps that survived through the cracks of the slave quarters' doors until their liberation onto the streets. This study conducts a qualitative bibliographic review that brings together perspectives from the Sociology of Art (Becker, 1982, 2010; Heinich, 2008, 2014), Cultural Studies (Canclini, 2012; Hall, 2003, 2006, 2016), and carnival studies (Ataíde, 1985; Maior, 1991; Silva, 2019) to analyze frevo as an expression of folk art. It considers that definitions of folk art and craft can change based on their social context through language and representation, and recognizes that frevo has undergone a process of artification. This study highlights how frevo – as music, dance, and representation – transcends traditional boundaries of folk art studies, as it fits poorly within Eurocentric definitions of the field, influencing and being influenced by different social and cultural frameworks.

Keywords: folk art; artification; art worlds; frevo; Crossroads Pedagogy; Howard Becker.

RESUMEN

El frevo es una manifestación cultural considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO desde el año 2012. Como música, cuenta la historia de ritmos y



ritos que se mezclan en la formación de un Brasil que borra su pasado esclavista. Como danza, retrata pasos de capoeira que sobrevivieron a través de las grietas de las puertas de las senzalas hasta su liberación en las calles. Este estudio realiza una revisión bibliográfica cualitativa que reúne perspectivas de la Sociología del Arte (Becker, 1982, 2010; Heinich, 2008, 2014), de los Estudios Culturales (Canclini, 2012; Hall, 2003, 2006, 2016) y de los estudios de carnaval (Ataíde, 1985; Maior, 1991; Silva, 2019) para analizar el frevo como una expresión de arte popular. Considera que la definición de arte popular y artesanía puede cambiar según el contexto social a través del lenguaje y la representación, y reconoce que el frevo ha pasado por un proceso de artificación. Este estudio destaca cómo el frevo – música, danza y representación – trasciende las fronteras tradicionales de los estudios de arte popular, ya que no se ajusta a las definiciones eurocéntricas sobre el tema, influyendo y siendo influenciado por diferentes marcos sociales y culturales.

Palabras clave: arte popular; artificación; mundos del arte; frevo; Pedagogia de las Encuzijadas; Howard Becker.

1. A cultura popular e suas definições: uma introdução

Foi o cronista e crítico de arte Paulo Fernando Craveiro (1991, p. 301) que escreveu “o carnaval não é festa dos anjos, é território dos demônios”, ao mesmo tempo em que afirmou “o céu fica mais perto durante um carnaval com frevo”. É de conhecimento popular que, durante o carnaval, o frevo ferve em um calor de quarenta graus (Ataíde, 1982). O gênero artístico típico do carnaval pernambucano, tanto na música quanto na dança, origina da flexão da palavra “ferver” (Silva, 2019). Existe uma contradição quase que poética que, em apenas uma palavra - o frevo - o céu e o inferno estejam em uma eterna disputa narrativa.

Como música, o frevo tem sua origem no repertório das bandas militares da segunda metade do século XIX, do maxixe, do tango brasileiro, do dobrado e da polca. Como dança, se misturou com passos da capoeira que foram sendo ritmados e transformados a partir de um acessório: os guarda-chuvas, utilizados para proteção do sol pernambucano (Silva, 2019). Como estilo, o frevo é fruto da carnavação (carnaval + marginália) brasileira; essa só acontece em função das encruzilhadas formadoras da identidade cultural brasileira (Simas, 2019).

As encruzilhadas são uma referência à Pedagogia das Encruzilhadas. Observada tanto no livro Pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2019) quanto na obra do mestre Simas, Pedrinhas Miudinhas (Simas, 2019). Ela oferece um olhar decolonial que tem Exu (orixá das encruzilhadas, dos encontros, da festa) como epistemologia e olhar metodológico para a educação brasileira. Ele rege uma



abordagem que “reage com cisma e desconfiança aos regimes de verdade entoados pela razão ocidental” (Rufino, 2019, p. 44).

A Pedagogia das Encruzilhadas auxilia no olhar decolonial para o eurocentrismo que engloba as sociedades do Sul Global, em especial, a brasileira. Nessa linha, o presente estudo questiona estrangeirismos da arte enquanto reafirma o frevo como fruto das encruzilhadas brasileiras. O frevo, em especial, mobiliza os afetos necessários para utilizar as encruzilhadas, afinal, ele foi construído do encontro social, histórico e cultural que Pernambuco vivenciou em sua história (Govari et al., 2022).

Outrossim, dada a sua formação de “encontros”, é importante atentar ao contexto de nascituro da expressão artística — frevo — que surgiu, oficialmente, enquanto a história brasileira buscava reinventar-se. O fez a partir da criação de falácia que escondem seu passado racista, genocida, colonial e escravocrata (Fischer et al., 2018). Para tal, foi reconstruída a história brasileira em uma contação palatável e, até mesmo, romântica (Campos, 1959).

Um exemplo disso está nos estudos de Gilberto Freyre (2003) que buscavam defender a ideia de uma democracia racial. Ao destacar a casa grande e a senzala como lugares de memória do Brasil colonial, o antropólogo pernambucano inaugura um discurso falacioso de uma democracia racial, que retrata um saudosismo formado através da idealização nostálgica do passado brasileiro. Essa narrativa perpetua uma imagem romântica do Brasil, ignorando as lutas e resistências de grupos marginalizados (Hollanda, 1995; Mattos, 2008; Schwarz, 1992).

Desse modo, a configuração do frevo, a partir da perspectiva afrodiáspórica do cruzo e das encruzilhadas, é a prova da resistência aos movimentos de apagamento (Govari et al., 2022). Esses movimentos eram feitos, muitas vezes, pela força da mídia, onde comparavam os atos carnavalizantes e a musicalidade a atividades demoníacas e criminais, quando o frevo foi criminalizado durante o final do século XXI e começo do século XX (Maior & Silva, 1991; Araújo, 1996; Silva, 2019).

As comparações entre o carnaval e questões de dádiva e pecado não são recentes. Desde a criação oficial do carnaval, por volta do século XI, ainda durante o medievo, fala-se de uma dicotomia entre o céu e o inferno que permeia a questão da sociedade carnavalizada (Bakhtin, 1987). O exemplo mais conhecido está na obra de Bruegel (1559) “A batalha entre o carnaval e a quaresma”. Nela, o artista



renascentista bragantino evoca o contexto religioso a partir de dois elementos do imaginário popular. Isso se relaciona com o pensamento da dualidade em Lévi Strauss, onde deve-se sempre procurar pares de opostos para compreender os ritos (Burke, 2010). Esses ritos são, na maioria das vezes, frutos de uma arte popular nascida nas ruas (DaMatta, 1997), da ancestralidade que perpassa gerações e supera processos imperiais, criando uma identidade artística (Simas, 2019), muitas vezes confundida com folclórica ou regional (Beltrão, 2014).

Destarte, questões de arte, artesanato e de uma cultura popular - ou folclórica - que induzem o indivíduo a confundir que o popular é menor, são um debate que atinge diversas áreas. No caso da discussão que guia este breve artigo, ela se atenta, principalmente, às questões do popular trabalhados na Sociologia da Arte e nos Estudos Culturais.

A começar pela ideia de que a cultura popular deve sempre ser observada a partir do cenário em que está inserida. Ou seja, seu reconhecimento é feito através da análise dos termos de acusações e condenações sofridas pelas práticas populares de uma época (Araújo, 1996). No contexto do medievo, estudado por Bakhtin (1987), o popular é percebido a partir da teoria literária e linguística, caracterizada por sua polifonia, onde diferentes discursos se entrelaçam, contrastando com uma cultura dominante e destacando gêneros populares, a exemplo do carnaval e sátira popular.

Por outro lado, a cultura popular pode ser analisada a partir da sua qualidade dinâmica e multifacetada. Dessa forma, ela não é fixa e sua interação com os formatos dominantes de criação é feita para controle da própria sociedade (Burke, 2010). Ainda pode ser definida como a expressão que nasce com o povo e se incorpora ao cotidiano (Hall, 2006; Beltrão, 2014).

Os estudos do historiador Peter Burke, do sociólogo Stuart Hall e do comunicólogo e culturalista brasileiro Luiz Beltrão - embora de nacionalidades e áreas diferentes - aconteceram como fruto de uma mesma época: a década de 1960 em diante. Deve-se lembrar que esse foi o período da primavera estudantil, onde a tomada da palavra foi considerada tal qual a tomada da bastilha (Certeau, 1968). Isso ocorreu enquanto o Brasil passava por seu mais tenebroso período na história democrática.

Inspirados pelos movimentos contraculturais, questões de marginalização, estudos dos *outsiders* e da *práxis* da resistência simbólica como oposição ao sistema



dominante, esse momento gerou muitos outros frutos no estudo da intersecção entre a arte, a sociedade e a cultura. Como, por exemplo, o livro *The Popular Arts* (1964), que desafiou conceitos como a ideia de uma arte baixa e alta, sustentando academicamente o termo cultura popular como área de investigação científica (Branco, 2021).

Além disso, a abrangência desses estudos mencionados anteriormente pode ser relacionada com diversos teóricos da Escola de Chicago, que pionieramente examinaram as subculturas sob uma ótica marginal (Branco, 2021). Foi nesse contexto que Howard Becker (1982) escreveu um de seus livros mais renomados, "Art Worlds", no qual ele investiga a arte como uma forma de ação coletiva a partir de um conjunto de ensaios construídos entre os anos de 1960 e 1980. Nesse estudo, Becker refuta a ideia comum da natureza exclusivamente individual da arte (Heinich, 2014), enfatizando a importância do consenso entre os participantes para determinar se o que está sendo produzido é considerado arte ou não (Erthal, 2015).

Não obstante, o debate sobre o popular no contexto do mundo da arte, conforme discutido por Becker, encontra uma barreira na linguagem. Ao analisar o livro, tanto em sua versão original em inglês (1982) quanto em sua tradução para o português (2010), surgiu uma questão sobre a percepção da arte popular e do conceito de artesanato a partir da perspectiva da linguagem e da representação. Isso ocorre porque, conforme observado por Stuart Hall (2016), ao descrever o comportamento das sociedades, é através da linguagem que crenças, valores e identidades são expressos e formados. Logo, existe o questionamento se os conceitos eurocêntricos da sociologia da arte podem ser aplicados na realidade afro-latino-americana, em especial, nos estudos foliões do frevo.

Dessarte, através da análise dos termos, identifica-se um choque cultural. Por sua vez, isso sugere que a concepção de arte popular pode variar de acordo com a sociedade em questão. Essa ideia é reforçada por Becker (1982) ao afirmar que é a sociedade que molda a arte. Uma das consequências da visão social da arte popular encontra-se na criação de um imaginário que ainda divide a arte em maior importância e menor importância, criando preconceitos e falácia, dicotomizando ainda mais os ambientes artísticos (Beltrão, 2014). Motivado por esses fatores, o artigo propõe, através de lentes qualitativas, avaliar o frevo quanto à sua qualidade de arte popular pelas lentes da Pedagogia das Encruzilhadas. Trata-se de um texto breve, que não é



ancorado plenamente no visual,¹ mas sim no imaterial artístico, para discutir questões de valor, representação e identidade no contexto da arte popular.

Assim, comprehende-se que analisar o frevo em sua qualidade artística popular é complexo devido à sua combinação de diferentes formas de expressão, tanto tangíveis quanto intangíveis. Destarte, para realizar essa atividade, o artigo possui seu desenvolvimento central repartido em três partes.

A primeira, intitulada "Arte x artesanato; folk art x arte popular: explorando a interseção do local e do global", aborda a questão paradoxal da interpretação linguística e social de termos como arte, artesanato e arte popular, destacando a dicotomia entre perspectivas globalizadas e locais. Esse estudo coloca em cheque estrangeirismos que utilizamos para definir a arte popular brasileira.

A segunda, "Um gênero artístico afrodiáspórico: uma breve história do frevo", observa o frevo como um gênero artístico que combina música e dança como expressão afrodiáspórica profundamente enraizada na história social e cultural do Brasil. Para isso, serão intercaladas as observações feitas sobre arte, artesanato e arte popular com as leituras de historiadores do carnaval, principalmente José Ataíde (1982) e Leonardo Dantas Silva (2019). O primeiro é um jornalista que fez o primeiro trabalho de história oral sobre o carnaval do Sítio Histórico de Olinda (SHO), ainda na década de 1980. O segundo foi o criador da frevioca - veículo especializado para transportar a orquestra de frevo de rua pelo centro do Recife velho, muito comum durante as décadas de 1970 e 1980. Atualmente, segundo o site da Prefeitura do Recife, existem apenas duas freviocas que funcionam exclusivamente no carnaval. Ele busca resumir a história do estilo como forma de preparação para compreender a terceira e última parte do artigo "A artificação do frevo e a inteligência popular".

Essa última parte busca falar do processo de aceitação pelos mundos da arte (Becker, 1982) do frevo como parte do acervo artístico brasileiro. Isso é feito através de um processo conhecido como artificação (Heinich, 2014). Este estudo busca descrever enlaçamentos entre objetos e ações humanas a fim de entender conjuntos de estruturas, representações e valores. Entretanto, ao contrário de Heinich, que

¹ Nos estudos de história da arte, em especial os da visão de Becker, ocorre que os exemplos são pautados nas imagens, a partir da representação visual e das artes plásticas. O frevo pode ter sua representação nas artes plásticas, mas ele se materializa através da musicalidade e da dança. Na finalização do artigo, existe o auxílio de algumas imagens por questões metodológicas.



repugna a utilização de termos como sociedade, cultura e identidade, considerando-os úteis somente em congressos, na justificativa de que abordam tendências e modas acadêmicas. Essa pesquisa apoia-se veementemente nesses termos, espelhando-se nas práticas dos Estudos Culturais, principalmente de Stuart Hall.

A questão da diáspora é vista por Stuart Hall (2003) como a sensação do lugar nenhum. Pessoas que saem do seu lugar de origem e mudam social, cultural e psicologicamente. No entanto, neste estudo, observam-se as mudanças permanentes que podem ser construídas em um país cuja arte, artesanato e noções do ser foram criadas através das diásporas e encruzilhadas. Para melhor entender tal afirmação, é necessário compreender as noções locais e globais quanto à arte e o artesanato.

2. Arte x artesanato; folk art x arte popular: um paradoxo entre o local e o global.

Existe, na Sociologia da Arte, uma interdependência recíproca entre as práticas artísticas, as ações dos mediadores/especialistas e as reações às propostas artísticas. Isso pode ser percebido tanto através do pragmatismo, que tem uma pretensão de ser descriptivo e analítico, nunca crítico (Heinich, 2014), quanto pode acontecer o oposto, como na visão de Becker (1982) que comprehende o estudo sociológico da arte por meio de seus valores.

Diante disso, a visão social da arte aqui observada comprehende que todo trabalho artístico envolve a atividade conjugada por pessoas “sensibilizadas” pela arte para caracterizá-la como fenômeno ao mesmo tempo em que possui uma clara distinção de tarefas. Nela, existem regras estilísticas, sociais e mercadológicas. Nesse sentido, são apontados os tipos aceitáveis de arte através de escolhas editoriais (Becker, 1982). Entre elas, existe a questão da diferenciação entre a arte e o artesanato.

Foi Mário de Andrade (*apud* Lima, 2020, p. 21) que afirmou que “no processo de movimentar o material, a arte se confunde quase que inteiramente com o artesanato. Afirmamos, sem distinção por enquanto, que todo artista tem que ser ao mesmo tempo, artesão”. Presume-se, dessa forma, que existe uma linha tênue entre a arte e o artesanato, com diversas semelhanças entre elas, que envolvem questões de habilidade, domínio de ferramentas e familiarização com imagens e imaginários coletivos (Freitag, 2015).



A diferença entre os dois, na definição dos mundos da arte, encontra-se na questão de reputação e recepção. Ou seja, enquanto a arte possui espaço para supremacia exclusiva em função da estética, o artesanato corresponde a questões de habilidades. Dessa forma, a arte pode ser entendida quanto à sua expressão e o artesanato pela atividade (Becker, 1982).

É nesse ponto que as duas versões do livro *Art Worlds* entram em debate pela primeira vez - a original, em inglês, lançada em 1982, e a tradução de San Paya, lançada em 2010. Considerando que a língua é uma ferramenta poderosa para criar recortes e representações que, por sua vez, são formuladoras de identidade (Hall, 2016), é preciso observar a questão do artesanato e sua tradução para o inglês como criadora do sentido.

A questão etimológica inicia-se quando a palavra *craft* (artesanato em inglês) é uma flexão do alemão *kraft* que significa força/habilidade, passando pelo inglês antigo *craeft* até se tornar *craft*, que se trata de pequenas embarcações que não exigem habilidade manual. Enquanto isso, o artesanato flexiona do latim *ars*, que criou inúmeras palavras, entre elas arte (português) e *artigiano* (italiano para artesão), e se relaciona com a ideia do fazer manualmente². Enquanto uma oferece a ideia de inexperiência, a outra incentiva a criação. As diferentes origens mudam a percepção sociocultural do artesanato.

Diante disso, não é distante afirmar nem buscar exemplos de que a ideia do artesanato e seu significado para o Brasil, especialmente em Pernambuco, possui uma noção própria. Ele é entendido como uma experiência manual detalhada que faz parte de uma narrativa sociocultural de um local, tendo inclusive sua própria rede, similar à acadêmica, obtendo reconhecimento de mestre:

Ser reconhecido como mestre por especialistas é a comprovação que o artista é capaz de mostrar sofisticação no trabalho, com técnicas e conhecimento próprio, assim como também é capaz de transmitir da melhor forma as suas expressões e intenções artísticas. Os mestres da arte popular são responsáveis por manter uma tradição e criar um legado, sendo a figura fundamental e central da preservação da cultura, da arte e do patrimônio (Arruda, 2022, online).

Os mestres, na maioria das vezes, como o nome induz, assumem uma função educadora no contexto do artesanato e, normalmente, as pessoas que com eles

² As questões etimológicas foram retiradas do *Online Etymology Dictionary* e analisadas pela autora.



aprendem reproduzem a habilidade, muitas vezes criando trabalhos similares (Arruda, 2022). Esse exercício da atividade educadora no artesanato assemelha-se à questão discutida por Alpers (2010) sobre a forma particular com que Rembrandt coordenava seu ateliê composto por assistentes e aprendizes.

No caso do holandês, o estímulo artístico era feito através da metodologia ortodoxa, onde seus aprendizes deveriam copiar suas obras ou construir obras como se fossem o famoso pintor. Ou seja, ele transmitia aos seus discípulos a sua técnica própria de pintor (Alpers, 2010).

No entanto, enquanto o ateliê era visto como um salão no qual centralizava o artista (Alpers, 2010), o espaço de ensino do mestre artesão centraliza na ancestralidade, onde a vida foi sua maior escola - com os ensinamentos passados de forma familiar - e o ensino da arte é em respeito a tudo que veio antes (Arruda, 2022). O respeito com a ancestralidade no contexto do artesanato remonta à ideia trabalhada por Youssef e Krenak (2021), que considera o futuro como ancestral.

Os apontamentos quanto ao artesanato e à arte popular feitos acima assemelham-se ao conceito de *craft artists*, que são aqueles cujas ações físicas revelam processos criativos com outros elementos, mostrando uma relação dinâmica entre o fazer material e o ambiente. São práticas voltadas ao apelo visual que muitas vezes são importantes para experiências turísticas (Prince, 2017).

Essa noção de artesão pode, ainda, ser relacionada à ideia do artista integrado. Ele é o personagem dono da mente por trás da arte que reconhece seu mundo, possuindo uma rede de apoio no ato de criar, com a inteligência de usá-la a seu favor. Por conseguinte, isso é feito obedecendo às convenções do mundo da arte (Becker, 1982).

O artista integrado é um dos quatro tipos de artistas, que incluem, também, os *mavericks*, *naive* e *folk artists*. O foco deste trabalho está no último, que, em sua tradução de 2010, foi compreendido como o criador da arte popular. Ele assemelha-se, em certo ponto, à ideia de artista integrado, uma vez que a arte popular possui um próprio sistema, uma rede de apoio e transmissão de saberes, muitas vezes familiar e/ou comunitária, que contribuem na construção da arte. A mais significativa diferença que coloca essa arte como marginalizada perante o sistema mercadológico da arte está no próprio processo de legitimação (Becker, 1982).



A legitimação obedece a uma ordem social. Recentemente, estudos observam a legitimação da arte como um processo de artificação (Shapiro & Heinich, 2013). Esse processo de transformação do que não era tido como arte em arte é vítima de certas condições que, a depender do contexto, enfrentam incentivos ou obstáculos (Patriota, 2022).

Essas regras do que pode ser arte ou não são apreendidas a partir de um processo categorizado pela produção ocidental colonizadora que cria paradoxos entre o local e o global (Freitag, 2015). No Brasil, devido sua formação, essas questões dicotômicas atenuam, criando divisões entre o regional e o nacional, o branco e o negro, norte e sul (Beltrão, 2014), deixando, desse modo, expressões artísticas nas lentes das miudezas e no espaço reduzido de propagação. Essas questões paradoxais criam uma teia de questões dicotômicas que tem por consequência maior o enquadramento de diversos artistas no conceito de arte popular. Essa, por sua vez, é comumente confundida com a arte folclórica.

Quando se fala de arte popular, Becker (1982, p. 246) sugere que devemos considerá-la como um “uso excêntrico” do termo. Isso porque a arte popular, na sua definição, é aquela em que o trabalho é realizado fora do ciclo profissional dos mundos da arte, feito por pessoas ordinárias em suas vidas ordinárias. O interessante das suas observações ao ponderar o caráter excêntrico à arte popular é que elas podem ser direcionadas à própria tradução de 2010. Isso porque a escrita original é realizada como *folk art*. Para a noção de arte popular do Brasil, deve-se ser discutido se o folclore e o popular, quanto sua característica artística, podem ser considerados a mesma coisa.

Historicamente, os termos folclore (do inglês *folk lore*, saber do povo e do alemão *Volksskunst*) e popular (do francês *populaire*, e italiano *popolare*) são comumente utilizados com o mesmo propósito no campo da arte. No Brasil, reconhece-se que existe uma certa ambiguidade no termo. Isso porque a arte popular é amplamente relacionada a itens de maior conhecimento, até mesmo consumo massiva, enquanto a ideia da arte folclórica pode ser utilizada para falar de ideias de tradições e herança (ArtRef, 2023). Ao utilizar o exemplo das mantas dos povos originários no território da América do Norte, Becker (1982) deixa subentendido que sua visão se aproxima da noção de ancestralidade.



Esse artista que se apoia nos valores passados por sua comunidade e ambientes familiares recebe o rótulo de artista popular. Ele resulta do processo de dicotomias criadas através de distinções de classes sociais (Lima, 2009). Dessa forma, não é absurdo ponderar que é através da arte popular que essas camadas, ora marginalizadas, funcionam como um grande arcabouço de memória urbana e social. Isso se comprova a partir dos textos protagonizados por Campos (1959), sociólogo pernambucano, que observou na arte popular - em especial no cordel - a verdadeira ideologia dos poetas populares, e Beltrão (2014), comunicólogo, que utilizou do estudo das festas e folguedos populares para compreender o movimento de comunicação comunitária entre as camadas marginalizadas.

Ao considerar que uma obra de arte é moldada por valores culturais, crenças e experiências compartilhadas (Heinich, 2008), entende-se que é uma questão de identificação pela representação (Hall, 2016). O consumo da arte popular - independe se ela terá ou não apoio dos sistemas mercantis - encontra sua sobrevivência no saber do povo. E um dos muitos exemplos está no ritmo de história quase que mítica, o frevo.

3. Um gênero artístico afrodiáspórico: uma breve história do frevo.

O frevo - música e dança - possui em sua história artística e social uma relação indissolúvel com a história do Brasil. Fruto da miscigenação entre os extremos e radicado nas margens da sociedade (Araújo, 1996). Para o crítico de arte e membro da Academia Pernambucana de Letras, Waldemar de Oliveira (1991), a dança veio antes da música.

É uma dança de corpo individual que se vive em grupo, "cada um faz por si como a capoeira fazia. É o tipo acabado da dança individualista. Não há combinações coreográficas, não há parceria alguma". O frevo é uma invenção popular para poder-se lutar a capoeira e que aos poucos foi transformando-se (Oliveira, 1991, p. 363). Esse processo é acompanhado por uma trilha sonora própria que também sofreu seu próprio processo de transformação, a música orquestrada militar encontrou-se com o maxixe, o tango brasileiro, quadrilha, galope e dobrado brasileiro. Assim como seu nome, que mudou diversas vezes:



Derivado de “fervorecente”, “efervescente”, “ferver” - palavras então conhecidas como “frevorescente”, “efrevescente” e “frever” - o frevo lembra ainda, segundo Luís da Câmara Cascudo, “confusão, movimentação desusada, rebuliço, agitação popular” (Silva, 2019, p. 134).

O processo de transformação do frevo de divertimento para expressão de arte popular até tornar-se Patrimônio Imaterial da Unesco (2012) pode ser analisado pelas lentes dos Estudos Culturais de Música Popular. Essa linha foi abordada por Branco (2021) para analisar a música *pop* no Brasil, e nela é sugerido que o *Popular Music Studies* deve ser observado quanto a ressemantização de elementos semióticos referentes à indumentária e práticas rituais de culturas. Ou seja, as formas de identificação.

O frevo - música e dança - está atrelado a condição marginal e a expressão corporal, fruto da incidência de estigmas sociais. Isso porque ele foi perseguido pelos sistemas capitalistas durante todo o início do século XX a partir da visão racista neo-imperial que sugeria um carnaval mais branco tal quais os parâmetros europeus - vulgo os mascarados (Silva, 2019). Um fato curioso é que a ameaça do frevo como um monstro popular tornou-se capa de jornal com a libertação das camadas escravizadas (Araújo, 1996). Nesse sentido, a performance artística do frevo é permeada de fator cultural que influencia as técnicas corporais, gestos e posturas.

A situação de criminalizar o frevo ocorreu junto com seu processo de formação original. No século XIX, mais especificamente em 1890, após dois anos da promulgação da Lei Áurea, foi estabelecido pela legislação o crime da vadiagem. Nele, uma pessoa que andasse na rua e provasse não possuir vínculo empregatício poderia receber a penalidade de até 30 dias de encarceramento (BBC, 2020).

Após essa tentativa provar-se falha, as camadas elitizadas e brancas procuraram novas formas de contar o avanço da arte mestiça do frevo através do controle sobre ele. O fizeram através da criação do que ficou conhecido como Federações Carnavalescas. Nelas, existia uma série de regras para fazer parte, entre elas estar empregado e saber ler (Vidal, 2018; Santos, 2018).

Essas regras existiam com a função de criar uma celebração autodenominada democrática através de sua transformação em capital político.

O fizeram através de um sistema de censura. Não se consideravam ditoriais, motivados pelo discurso de auxílio a todos da comunidade, onde estabeleciam



concursos, premiações e subsídios. Esse processo era feito de forma arbitrária para que uma identidade carnavalesca fosse criada, logo, uma identidade controlável do frevo, denominado monstro popular (Guillen & Silva, 2018).

Entretanto, com o fim do Estado Novo, as Federações Carnavalescas perderam força. Isso aconteceu na mesma época em que o frevo já estava consolidado entre a população pernambucana. Dessa forma, o contexto da criação do frevo é consequência direta da miscigenação brasileira, fruto de uma sociedade em eterna diáspora que realiza a arte em resistência aos processos de opressões (Silva, 2019). A distinção das culturas do Sul Global - principalmente - está no resultado do entrelaçamento e função “na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais” (Hall, 2003, p. 21). Em outras palavras, os processos de colonização são os criadores de parte da identidade brasileira - se não toda - logo, do frevo também.

Ao ter sido criado na margem da sociedade pernambucana, existe o conhecimento de normas próprias que permeiam a inteligência popular até os dias correntes. Isso se relaciona a ideia de *outsiders* em Becker (*apud* Freitag, 2015), que acredita nesses grupos como criadores das próprias regras e hierarquias. Entretanto, é fato: o espetáculo do “monstro popular” (Silva, 2019, p. 132) foi adotado pelas camadas elitizadas em um processo de ter ganhado pelo passo (de dança). Isso porque os métodos de contenção não eram maiores que a subversão através da arte carnavalesca (Araújo, 1996).

Diante disso, o jogo social para a legitimação do frevo como arte popular aconteceu a partir de uma troca sem estar firmada no cartório (Araújo, 1996) e que corresponde às ideias de artificação abordadas por Shapiro & Heinich (2013). Isso acontece ao mesmo tempo em que as camadas da população moradoras das comunidades produtoras do frevo continuam a ter modos de produção próprios (Ataíde, 1982). Estes se distanciam do mercado e se aproximam dos elementos de ancestralidade presentes na arte popular.

4. A artificação do frevo e a inteligência popular.

A artificação é um processo de processos. Em outras palavras, a arte é determinada por uma quantidade de operações (ou processos). Destarte, existe arte



quando a artificação já ocorreu, adquirindo valor estético e simbólico no contexto de uma comunidade artística específica (Shapiro & Heinich, 2013).

Ademais, Bourdieu (1996) argumenta na sua teoria do campo cultural que a produção e recepção de arte são influenciadas por relações de poder e capital cultural. Ou seja, são projetos políticos - haja ou não o envolvimento do Estado - que auxiliam na criação de fronteiras dos mundos das artes, verificando diversas questões paradoxais entre o endurecimento das fronteiras e mudanças das suas regras (Shapiro, 2007).

Enquanto uma defende pela exaltação pública de expressão artística nova, a outra se apega ao enriquecimento das obras legítimas. A ideia aqui está relacionada ao efeito da democracia cultural, que tem como objetivo enriquecer obras para que sejam valorizadas e alcancem novos públicos (Shapiro, 2007).

Dentro do quadro abaixo, pode-se compreender o processo de artificação na arte popular como um reflexo das lutas pelo reconhecimento e legitimidade cultural dentro de um determinado campo artístico. Esse processo ocorre em quatro etapas: 1-deslocamento; 2- renomeação/institucionalização; 3- individualização do trabalho; 4- reforço discursivo e a intelectualização (Shapiro & Heinich, 2013). No quadro a seguir, esses quatro processos são melhor explicados e exemplificados no contexto do frevo:

Quadro 1: Processo de artificação do frevo.

Processo	O que é / forma que é realizada	No frevo
Deslocamento	Extrair/deslocar uma produção do contexto original	O frevo nasceu das massas urbanas do centro do Recife (Silva, 2019) e da cidade dormitório Olinda - atual Sítio Histórico (Ataíde, 1982). Era tocado na rua, sem regras, de corpo liberto para o passo. Ele foi transferido para os salões de bailes com danças prontas e regras para serem tocadas (Oliveira, 1991). Assim como começou a ser levado para outras regiões do Brasil (figura 1), tornou-se gravação a partir da chegada da vitrola (figura 2), (Silva, 2019)
Renomeação/ Institucionalização.	A mudança terminológica é explicada a partir do exemplo da palavra <i>imagiers</i> , que	Como falado acima, <i>ferver</i> , <i>frever</i> , <i>frevo</i> , <i>frevando</i> . A palavra passou por diversas flexões no passar dos anos durante todo o século XIX, sofrendo maiores discriminações na última década, sendo



	designava artesãos, e foi substituída por <i>artiste</i> na França do século XVIII. É um processo longo.	utilizada nas páginas policiais para designar o perigo do carnaval até que, no início do século XX, no ano de 1906, o frevo apareceu nas páginas de jornais pernambucanos e foi adotado por todos como frevo, o estilo musical e de dança metalizado, criando, inclusive, o bordão “Olha o frevo!” é utilizado na primeira xilogravura do estilo publicada no Jornal Pequeno (Recife) (Figura 3) no ano de 1909 (Silva, 2019).
Individualização do trabalho.	Uma atividade que certa vez foi coletiva se individualiza em uma divisão de tarefas para melhor se organizar. Uma pessoa não faz o trabalho da outra.	Divisão entre compositor e músico; maestro e orquestra; dançarinos (figura 4); flabelistas (quem leva o flabelo, ou estandarte); coral (sempre apenas de mulheres, no caso do frevo de bloco); quem segura o cordão que protege o bloco; quem toca frevo; a gravadora que divulga; quais artesãos confeccionam os figurinos para o desfile; artistas que reproduzem representações dos carnavales de outrora (Figura 5). Todos esses elementos foram objeto de estudo de Ataíde (1982) no contexto do carnaval olindense.
Reforço discursivo e a intelectualização.	Criação de biografias, críticas da arte, discussão midiática com tom estético.	Críticos de arte falam sobre o frevo (compilado das críticas durante o século XX). XX presente no livro Antologia do Carnaval do Recife, 1991 (Figura 6).

Quadro realizado pela autora do artigo com auxílio dos escritos de Ataíde (1982), Shapiro & Heinich (2013) e Silva (2019).

Figura 1: Processo de deslocamento físico do frevo.



Participação do Clube Vassourinhas no carnaval na Bahia. Jornal da Bahia (1951).



Figura 2: Processo de deslocamento da forma de produção do frevo



Primeira gravação de um frevo. Borboleta não é ave (1923), de Nelson Ferreira e J. Borges Diniz, pela gravadora Odeon (Rio de Janeiro). Fotógrafo não identificado.

Figura 3: Processo de institucionalização do frevo



Xilogravura "Olha o frevo! (1909). Jornal Pequeno, Recife. Fonte: Hemeroteca Digital.

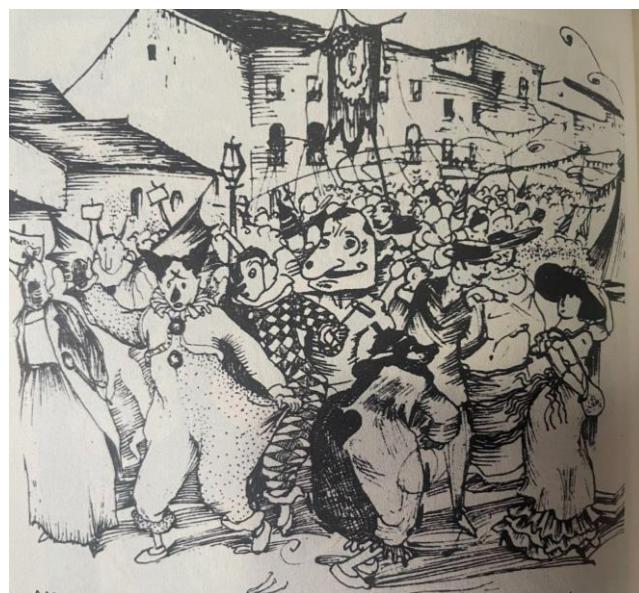


Figura 4: Individualização do trabalho: o passista.



Passista no centro do Recife. Mário de Carvalho (1950). Doação da família do fotógrafo à autora.

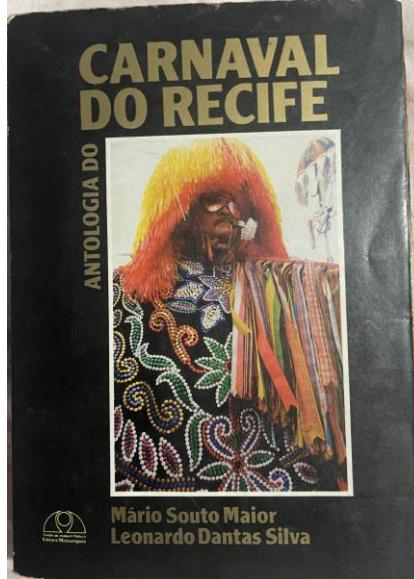
Figura 5: Individualização do trabalho: a representação artística do frevo



As mascaradas nas ruas de Nestor Silva (ano não informado). Resgatado por Leonardo Dantas Silva (2019) para o livro Carnaval do Recife.



Figura 6: Reforço discursivo e a intelectualização.



Capa do livro Antologia do Carnaval do Recife (1991), que reúne uma extensa história do frevo, assim como um compilado de todas as crônicas, artigos e contos escritos sobre o tema entre 1900 e 1980. Livro da coleção pessoal da autora.

Além dos casos citados, existem outros elementos que auxiliam na compreensão do frevo como arte. Como, por exemplo, sua divisão em diferentes categorias, que são: a) frevo canção: aqueles que são pensados para rádio e fizeram sucesso entre as décadas de 1920 a 1980; b) frevo de bloco: que representa os entoados por blocos de pau e corda (a exemplo do Bloco da Saudade, criado em 1974), formado por coral de mulheres.

Embora não sejam feitas canções novas, as antigas continuam a fazer sucesso durante os dias carnavalescos pelo centro do Recife; c) frevo de rua: o frevo metalizado, normalmente sem letra. É aquele com orquestra e maestro, pode ser tocado em apresentações fechadas em teatros e shows (a exemplo da orquestra do maestro Spok), porém, sua função é de ser tocado na rua, muitas vezes ganhando o apelido de frevo “abafa”, isso porque na imensidão dos centros carnavalescos, muitas orquestras se encontram, nessa hora quem tocar mais alto e “abafar” o som do outro, ganha (Ataíde, 1982; Silva, 2019).

É nessa “brincadeira” de quem toca mais alto que entra um elemento importante do frevo como arte: a inteligência popular. É fato: ele agradou às massas, entretanto, existem questionamentos que ainda devem ser considerados: agradou de verdade ou tornou-se um fantoche para mostrar a diversidade cultural do país em



momentos específicos do ano? Esse processo de artificação aconteceu de verdade ou funciona como cortina de fumaça? Esses diversos questionamentos - ora não sejam o ponto central do artigo - funcionam para compreender como a arte popular - por vez, folclórica - é interpretada pelas forças políticas hegemônicas.

Isso acontece porque o processo de artificação é, resumidamente, um processo social e político. Nele, acontece a estratificação da arte para que ela se torne controlável.

Ainda que não existam estudos que trabalhem diretamente o frevo com essas preocupações em mente, os Estudos Culturais latino-americanos observam como a arte popular é constantemente negociada e reinventada pelos artistas e receptores, incorporando questões regionais, globais e, muitas vezes, contraditórias. Nesse sentido, o argentino Néstor García Canclini (2012) pontuou um conceito-chave conhecido como encenação popular. Ela ocorre quando as forças hegemônicas criam uma imagem distorcida da arte popular - e toda a cultura ancestral que a acompanha. Fazem isso teatralizando o popular - muitas vezes tratando-o como excluído - utilizando três elementos: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.

Outro pesquisador que observou essa questão foi Luiz Beltrão (2014). Em sua tese de doutorado, escrita originalmente no final da década de 1960, ele surge com o termo *folkway*, que, em tradução livre, poderia ser concebido como “jeito do povo”. Esse termo é compreendido em sua teoria de forma semelhante à teatralização do popular em Canclini, simbolizando o ato das classes hegemônicas ao utilizar demonstrações artísticas populares com um propósito, na maioria das vezes, mercadológico. A sua definição é dada como:

A nossa elite, inclusive a intelectual, tem o *folkway* das classes trabalhadoras das cidades e dos campos apenas como objeto de curiosidade, de análise. A literatura, a arte, as crenças e os seus meios de informação continuam ignorados em toda sua força (Beltrão, 2014, p. 56).

A consequência disso está no fato que a visão da arte popular - do frevo - para aqueles fora do seu circuito sempre será estereotipada. Isso acontece ao mesmo tempo que existe no popular o elemento ancestral que permite a sobrevivência de costumes atrelados ao frevo através da inteligência popular e/ou da comunicação popular (Beltrão, 2014).



De forma resumida, a comunicação popular é concebida a partir da capacidade das comunidades de excluídos (ou *outsiders*) de criar seu próprio modo de transmitir conhecimentos. Existem acordos sociais no frevo que apenas aqueles que fazem parte reconhecem. Um desses elementos essenciais está na liberdade de criação e demonstração: enquanto aquele frevo é levado para os grandes meios de mídia, são extremamente ensaiados, existe um movimento de corpo liberto que guia o frevo.

“Ferrolho, tramelha, rojão, abre-alas, tesoura, martelo, espalhando brasa” citados assim parecem palavras soltas, mas são versos da música Revolver da multiartista - e renomada bailarina de frevo - Flaira Ferro. Os nomes dos passos são herdados do cotidiano da classe trabalhadora dos centros urbanos do Recife e de Olinda, especificamente. As músicas buscam inspiração no cotidiano, a exemplo do clássico Vassourinhas, que fazia referência a troça de frevo criada na cidade de Olinda, onde as pessoas o criaram pensando em um instrumento cotidiano (a vassoura). Ou, até mesmo, no Hino da Pitombeira, nome do grupo no qual os rapazes empunhavam galhos de pitomba - típica fruta do nordeste brasileiro, conhecidamente por ser extremamente barata (Silva, 2019; Ataíde, 1982).

O compromisso com a ancestralidade ocorre também na referência a todos que vieram antes. Como, por exemplo, o Grêmio Musical Henrique Dias, orquestra de frevo de rua sediada nos Quatro Cantos de Olinda e, atualmente, encabeçada pelo Maestro Oséas. Seu nome é em homenagem a um dos guerreiros que defendeu o estado de Pernambuco durante a invasão holandesa, um homem negro tido como herói pernambucano (Araújo, 1996).

Essa missão ocorre também nas próprias composições, a exemplo da Evocação nº1 de Nelson Ferreira, que relembrava nomes de pessoas que ajudaram na história do frevo - e do carnaval - ao cantar “Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon”. O compromisso com o passado que lutou e permitiu que o frevo existisse direta ou indiretamente, assim como a história do seu estado criador - Pernambuco - fazem parte da criação da arte popular brasileira.

Nesses elementos, está a inteligência popular. É através desse saber popular que se constrói a arte decolonial brasileira. Nesses elementos participa a Pedagogia das Encruzilhadas.



5. Notas sobre um presente ancestral: considerações finais sobre a arte popular e o frevo como Pedagogia das Encruzilhadas.

O frevo, de forma breve, pode ser resumido como uma expressão artística que respeita o seu passado na construção de um futuro. O péríodo até então focou em estudar o frevo pelas lentes da Sociologia da Arte e dos Estudos Culturais, o que difundiu questões sobre sua adequação quanto a termos como arte, artesanato e artificação, assim como questioná-los quanto sua colonialidade, referindo-se a Pedagogia das Encruzilhadas. Nesse contexto, a relação da cultura popular e a sua definição com a arte e o artesanato oferecem uma análise multifacetada sobre questões conceituais.

Ao comparar versões originais e traduções para o português de textos do sociólogo Howard Becker, entende-se que é uma questão de percepção linguística e a sua representação para a sociedade. A discussão trata de dicotomias entre o popular e o erudito, o regional e o global. Ademais, existe uma semelhança entre todas as definições aqui analisadas sobre arte popular e artesanato: o compromisso com a ancestralidade.

A comunidade criadora da arte popular, ao respeitar o que constrói o saber popular e a sua história social, assume diversas funções, inclusive a de mestre. Assim, com o auxílio da Pedagogia das Encruzilhadas, entende-se que o estudo do frevo deve ser feito a partir do questionamento dos ditames padronizados dos mundos das artes, frutos do Norte Global.

A partir de sua análise histórica, comprehende-se que o frevo originou-se das massas urbanas e marginalizadas, por conta disso, enfrentou resistência em sua aceitação.

Nesse sentido, a conquista e aceitação do frevo pelos mundos das artes, por certo lado, era essencial para ser enraizado na cultura brasileira. Assim, a análise do processo de artificação do frevo comprova que ele passou por todas as etapas do processo de ser transformado em arte pelos cânones da Sociologia da Arte (Shapiro & Heinich, 2013).

Essa análise detalhada ajuda a desvendar os mecanismos pelos quais a cultura popular se torna reconhecida e valorizada. Entretanto, é identificado através do auxílio de pesquisadores dos Estudos Culturais que a utilização da arte popular



pelas classes hegemônicas acontece sem a profundidade e compromisso com a história social.

Dessa forma, o frevo, enquanto arte, obedece a questão dicotômica entre o céu e o inferno: o povo e o mercado. Enquanto se rende a algumas regras, ele mantém sua consciência no saber popular que é o verdadeiro responsável pela sua vivacidade.

Isso porque é no saber popular que se conta a história das diásporas afro-latino-americanas, uma vez que o frevo é fruto das encruzilhadas brasileiras. Em seus elementos artísticos, se comprova a contação da história e resistência: na sonoridade, nas letras, nos passos e vestimentas. Todas as escolhas transformam a arte – mesmo que mercantilizada – em um processo de pedagogização (fonte) do saber popular e da história afro-brasileira.

No entanto, esse estudo deixou uma grande lacuna que deve ser considerada para pesquisas futuras. Ela pode se traduzir na questão “são mesmos necessários que os modos de viver/ser/existir populares traduzidos em artes precisam passar pelo processo de aritificação?”. Essa pergunta considera a fonte decolonial da Pedagogia das Encruzilhadas. O que implica em uma segunda lacuna/questão: “não deveria ser necessária apenas a nossa – povo folião – validação?”

Sobre isso, a necessidade de sermos vistos e aceitos pelo mundo foi muito bem resumida pela atriz Fernanda Torres (2024), que em entrevista ao jornalista Rodrigo Ortega disse: “a gente é isolado pela nossa língua (...) temos um complexo de vira-lata por conta dessa não comunicação com o mundo, e, ao mesmo tempo, o Brasil tem pena do mundo não saber do que a gente sabe”. As questões aqui trabalhadas resultam, também, do nosso isolamento.

Nessa discussão, nossa inteligência popular transformada em Pedagogia das Encruzilhadas perpassa o isolamento e abre espaço para diversas discussões que devem ser realizadas dentro e fora do ambiente acadêmico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. 2009. *O projeto de Rembrandt. O atelier e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras.

ARAÚJO, Fernanda Lira de. 2016. Ensaiando ima(r)gens no mangue: corpo, performance e estigma social a partir do cinema. Disponível em:



[https://www.30rba.abant.org.br/simposio/view?ID_MODALIDADE_TRABALHO=2&ID_SIMPOSIO=61.](https://www.30rba.abant.org.br/simposio/view?ID_MODALIDADE_TRABALHO=2&ID_SIMPOSIO=61)

ARRUDA, Kelly. Arte Popular Brasileira: O que é ser mestre e a diferença entre arte e artesanato. *Artes do Imaginário Brasileiro*. Disponível em: <https://imaginariobrasileiro.com.br/blogs/news/arte-popular-brasileira-ser-mestre-e-a-diferenca-entre-arte-e-artesanato>. Acesso em: 24 maio 2024.

ATAÍDE, J. 1982. *Olinda, carnaval e povo*. FCPSHO.

BAKHTIN, Mikhail. 1987. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Huitec.

BBC Brasil. 2020. Quando tocas samba dava cadeia. Disponível em: [Quando tocar samba dava cadeia no Brasil - BBC Newshttps://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785s Brasil](https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785s-Brasil). Acesso em 04 dez 2024.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BECKER, Howard. 2010. *Mundos da Arte*. Trad. Luiz San Payo. Portugal: Livros Horizonte.

BELTRÃO, Luiz. 2014. Folcomunicação: o estudo dos agentes e meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS.

BRANCO, Luiz Carlos dos Santos. 2021. Consonância e Deriva: dos Estudos Culturais aos Popular Music Studies. *E-Revista de Estudos Interculturais*, n. 9, v. 2, 2021.

BOURDIEU, Pierre. 1996. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, Peter. 2010. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia do Bolso (E-book).

BURKE, Peter. 2010. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos.

CAMPOS, Renato Carneiro. 1959 *Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste*. Recife: MEC.

CANCLINI, Néstor García. 2012. *Culturas híbridas*. Rio de Janeiro: DEBOLSILLO.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Carnaval antigamente. Prefácio da Cidade. Recife, 1961. In: *Antologia do Carnaval do Recife*. Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva (orgs.). Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

DAMATTA, Roberto. 1997. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.



ERTHAL, José Carlos Souza. As baterias show e o conceito de mundo artístico de Becker: será que dá samba? *Anais do SIMPOM*, n. 3, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/4627>. Acesso em: 18 maio 2024.

EQUIPE EDITORIAL. Arte folclórica e arte popular: qual é a diferença? *ArteRef*. Disponível em: <https://areref.com/artes-tradicionais/arte-folclorica-e-arte-popular-qual-e-a-diferenca>. Acesso em: 27 maio 2024.

FISCHER, Brodwyn; Grinberg, Keila; Mattos, Hebe. 2018. Direito, silêncio e racialização das desigualdades na história afro-brasileira. In: George Reid Andrews & Alejandro de la Fuente (org). *Estudos Afro-Latino-Americanos: Uma Introdução*. Buenos Aires: CLASCO, p. 164 - 219.

FREITAG, Valéria. 2015. Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista. *Visualidades*, v. 13, n. 2.

GOVARI, C., ANDRADE, R., & PIMENTEL, T. (2022). “Sonhei que estava em Pernambuco”: território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo. *Logos*, 28(3), 143. <https://doi.org/10.12957/logos.2021.62622>

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; Silva, Augusto Neves da Silva. 2018. Debates historiográficos em torno do carnaval do Recife. *Tempos de folia: estudos sobre o carnaval no Recife / Isabel Cristina Martins Guillen e Augusto Neves da Silva (org.)* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

HALL, Stuart .2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.

HALL, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HALL, Stuart.2016. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: EDUSC, 2008.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 373-390, 2014.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Cia das Letras.

KRENAK, Ailton; CAMPOS, Yousef. 2021. *Lugares de Origem*. São Paulo: Editora Jandaíra.

LIMA, Ana Paula Bonifácio Moura de. Local/global: arte/artsanato: conversas em trânsito. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, 2020.



- MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. 1991. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.
- MATTOS, Hebe. 2008. Saudosismo e crítica social em Casa Grande & Senzala: a articulação de uma política de memória e de uma utopia. *Revista de Estudos Avançados*, v22, n. 23, p. 339 - 352. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142009000300031>
- ORTEGA, R. & TORRES, F (entrevistado) (2024). São Paulo - SP (UOL). [Instahttps://www.instagram.com/reel/DCkvT52vGzi/gram](https://www.instagram.com/reel/DCkvT52vGzi/gram).
- PATRIOTA, Beatriz. O conceito de artificação como transformação. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 12, n. 2, 2022.
- RUFINO, Luiz. 2020. Pedagogia das Encruzilhadas: Exu como Educação. *Revista Exitus*, 8, 1-20.
- RUFINO, L. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019
- SHAPIRO, Roberta. 2007. Que é artificação? *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, p. 135-151.
- SANTOS, Mário Ribeiro do. 2018. O Estado, a festa e a cidade: medidas de controle e ordem nos dias de Carnaval no Recife (1930-1945) In *Tempos de folia: estudos sobre o carnaval no Recife* / Isabel Cristina Martins Guillen e Augusto Neves da Silva (org.) Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana..
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. 2013. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.11
- SCHWARZ, Roberto. 1992. *Misplaced ideas: essays on Brazilian culture*. London: Verso.
- SILVA, Leonardo Dantas. 2019. *Carnaval do Recife*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).
- SIMAS, Luiz Antonio. 2019. *Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Mórula.
- VIDAL, Francisco Mateus Carvalho. 2018. Viva o frevo original: o ideal é sorrir e ao passo da Federação aderir. In *Tempos de folia: estudos sobre o carnaval no Recife* / Isabel Cristina Martins Guillen e Augusto Neves da Silva (org.) Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.