

**QUANTOS FOLCLORES BRASILEIROS?
AS EXPOSIÇÕES PERMANENTES DO MUSEU DE FOLCLORE
EDISON CARNEIRO EM PERSPECTIVA COMPARADA.**

Rita Gama Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, (PPGSA), do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em antropologia)

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Co-Orientador: Ricardo Gomes Lima (Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES /UERJ)

Rio de Janeiro

Março de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**QUANTOS FOLCLORES BRASILEIROS?
AS EXPOSIÇÕES PERMANENTES DO MUSEU DE FOLCLORE
EDISON CARNEIRO EM PERSPECTIVA COMPARADA**

Rita Gama Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Reginaldo Gonçalves (PPGSA-IFCS-UFRJ)

Prof. Dra. Myriam Moraes Lins de Barros (PPGSS – UFRJ)

Prof. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (PPGSA-IFCS-UFRJ)
(orientadora)

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (PPGARTES /UERJ)
(co-orientador)

Rio de Janeiro
Março de 2008

SILVA, Rita Gama.

Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. / Rita Gama Silva. Rio de Janeiro:

UFRJ / IFCS, 2008.

158 p. il.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (orientadora); Ricardo Gomes Lima (co-orientador). Dissertação de Mestrado. UFRJ, IFCS, PPGSA, 2008. Bibl. 11p.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS.

I. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro II. UFRJ / IFCS III. Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do MFEC em perspectiva comparada.

1. Museu 2. Patrimônio 3. Exposição 4. Folclore 5. Estudos de Folclore 6. Antropologia 7. Tese (Mestrado – UFRJ/IFCS).

Quantos Folclores Brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada.

RESUMO

QUANTOS FOLCLORES BRASILEIROS? AS EXPOSIÇÕES PERMANENTES DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO EM PERSPECTIVA COMPARADA.

Rita Gama Silva

Orientadora: Maria Laura Cavalcanti

Co-Orientador: Ricardo Gomes Lima (Programa de Pós-Graduação em Artes –
PPGARTES /UERJ)

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia / IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Essa dissertação apresenta uma comparação entre as exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/ CNFCP /IPHAN) inauguradas em 1980 e 1984, e busca desenvolver uma reflexão sobre museus e exposições como produtores e legitimadores de discursos sobre o patrimônio e o folclore. A primeira exposição encontra-se mais ligada a um paradigma conceitual relacionado aos estudos de folclore e seguido nos tempos áureos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Também indica, contudo, novos caminhos na apreensão das culturas populares. A segunda exposição encontra-se mais marcada pela perspectiva antropológica e pela compreensão do homem através de sua cultura e sociedade, revelando o movimento de renovação conceitual que acompanhou o desenvolvimento de seu projeto museográfico. Nesta exposição, a visão de folclore que vigorava anteriormente foi substituída pela concepção etnográfica de cultura. Através da análise dessas exposições buscamos entender as diferentes formas de apropriação e re-significação dos objetos, e a maneira como os paradigmas teóricos presentes nesses diferentes momentos institucionais revelam distintas concepções de patrimônio e folclore. Nosso campo etnográfico foi constituído pela memória produzida pelas exposições através de publicações e entrevistas com atores desses processos. Buscamos entender as práticas patrimoniais presentes na produção dessas exposições a partir de suas particularidades e categorias internas, reconhecendo tanto os estudos de folclore quanto a antropologia como campos de conhecimento legítimos.

Palavras-chave: Museu, patrimônio, Exposição, folclore, Estudos de Folclore, Antropologia.

Rio de Janeiro

Março de 2008

ABSTRACT

HOW MANY BRAZILIAN FOLCLORES? EXHIBITIONS OF THE EDISON CARNEIRO MUSEUM OF FOLKLORE IN COMPARATIVE PERSPECTIVE.

Rita Gama Silva

Orientadora: Maria Laura Cavalcanti
Co-Orientador: Ricardo Gomes Lima (PPGARTES /UERJ)

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia / IFCS da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

This work presents a comparison between exhibitions of the Museum of Folklore Edison Carneiro (MFEC / CNFCP / IPHAN) opened in 1980 and 1984, and seeks to develop a reflection on museums and exhibitions as producers of speeches about “heritage” and “folklore”. The first exhibition (1980) is connected to a conceptual paradigm related to the brazilian studies of folklore and followed in the golden ages of the “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”. It also indicates new paths on the comprehension of “popular cultures”. The second one (1984) is notable for the anthropological approach and for understanding Humans through their culture and society. This exhibition shows the renewal movement that accompanied the new conceptual design of it. Here, the understanding of “folklore” would be replaced by the ethnographic understanding of man and its culture. Through this analysis we seek to understand different ways of ownership and re-signifying objects; and how the theoretical paradigms showed in the different institutional moments are accompanied by distinct concepts of “heritage” and “folklore”. Our ethnographic field was set by the memory produced by these exhibitions through publications and interviews with actors of these processes. We understand the production of these exhibitions from their peculiarities and internal categories, recognizing both studies of anthropology and folklore as legitimate fields of knowledge.

Keywords: museum, heritage, exhibition, folklore, studies of folklore, anthropology.

Rio de Janeiro

Março de 2008

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é uma grande vitória, e teve tantas contribuições que seria impossível enumerá-las. Alguns companheiros de jornada, entretanto, não podem ser esquecidos. Agradeço primeiro à minha mãe maravilhosa, Olivia Maria Bloomfield Gama. Sem ela essa dissertação seria totalmente inviável. Obrigada pelo companheirismo e pelos cuidados com nossa riqueza maior, minha filha Isabel, presente que chegou no ano passado à nossa família. Esse trabalho é todo para minha filha inspiradora e deliciosa, nascida durante o mestrado e, embora pequena, já bem-humorada, amorosa e brincalhona. Que Deus te abençoe! Ao meu companheiro Jean Philippe, grande amor e encontro dessa vida, chegado com seu filhote, mãe e irmã que viraram, um pouco, também meus. Ao meu irmão Pedro, parceiro estimado.

À Maria Laura Cavalcanti e Ricardo Gomes Lima - orientadores e interlocutores - meu agradecimento e um abraço apertado pela atenção, confiança, respeito e pelo exercício de construir. Essa vitória pertence também a vocês!

A todos os funcionários do CNFCP e do MFEC, sempre muito receptivos, interessados e atenciosos. Um abraço especial para Claudia Marcia Ferreira, por me ajudar a entender a história do museu que ela coordena com tanta vocação, competência e entusiasmo. Ao amigo Francisco Moreira da Costa, fotógrafo, que na última hora me deu uma super força com as imagens. Valeu, Chico! Às meninas da Biblioteca Amadeu Amaral Doralice Cordeiro Vidal, Luciana de Noronha Versiani, Lyeti Silva de Sant'Anna, Maria Rosário Pinto e Marisa Colnago Coelho (que sabe tudo daquele acervo!). Tão atenciosas comigo e com minha mascote Isabel que tive que desconfiar de um tratamento personalizado... À Elizabeth Bittencourt Pouggy (Betinha), do Setor de Museologia, pelo apoio.

À Lélia Coelho Frota que, junto comigo, insistiu por um horário nas nossas agendas atribuladas. Obrigada pela conversa inspiradora! E à Célia Corsino, pelas informações preciosas.

Às amigas Clarisse Kubrusly, Cacá (Maria Claudia Martinelli) e Andréa Falcão, pela experiência, idéias compartilhadas e pelas “ajudinhas práticas” na reta final. Amo Vocês!

Aos meus companheiros do Céu na Terra, bravos parceiros de aventuras, brincadeiras e muita ralação o ano todo.

Ao Mário Chagas, eterno professor, pelo constante estímulo (intelectual, poético!) e dedicação à causa dos museus. Você faz valer à pena!

À Elizabeth Travassos, que primeiro viu nesse tema um caminho frutífero para o exercício do conhecimento.

*Os bons realizadores da antiguidade eram sutis,
maravilhosos, misteriosos e despertados.
Eram profundos e não podiam ser compreendidos
E justamente por não poderem ser compreendidos
É preciso esforçar-se para ilustrá-los
Receosos como quem atravessa um rio no inverno,
cautelosos como quem teme seus vizinhos,
reservados como o hóspede
(...)*

*Entorpecidos como as águas turvas.
O turvo, através da quietude, torna-se gradualmente límpido.
O quieto, através do movimento, torna-se gradualmente criativo.
Aquele que resguarda este Caminho não tem desejo de se enaltecer,
E justamente por não se enaltecer, mesmo envelhecido, pode voltar a criar.*

Tao te Ching

SUMÁRIO

Lista de siglas utilizadas	/	11
Lista de Ilustrações	/	13
INTRODUÇÃO	/	14
CAPÍTULO 1 – Museus, estudos de Folclore e antropologia.	/	22
1.1 O museu como campo de investigação antropológica.	/	22
1.1.1 Museus e Coleções: breve incursão histórica	/	29
1.2 O Movimento Folclórico Brasileiro	/	36
1.3 Origem, Contextos, Conceitos: O Museu de Folclore Edison Carneiro	/	40
1.4 A necessidade de um Museu de Folclore Brasileiro e a constituição de sua coleção.	/	44
CAPÍTULO 2 - O Folclore Brasileiro em Exposição: a experiência de 1980.	/	49
2.1. O Museu da CDFB: um Museu do Folclore Nacional	/	50
2.2. O Museu de Folclore Edison Carneiro: uma homenagem	/	53
2.3 Contextualizando a exposição permanente de 1980.	/	57
2.3.1 A exposição segundo a análise do catálogo	/	60
2.3.1.1 Os textos do catálogo	/	67
2.3.1.2 As fotos do catálogo	/	74
2.3.1.3 O módulo “Artesanato”	/	78
2.3.2 O objeto de museu: apuro técnico, salvação e brasilidade	/	83
2.4. O folclore: paradigma de cultura na exposição permanente de 1980./	/	87
CAPÍTULO 3 - O homem e a cultura na perspectiva antropológica: a exposição de 1984.	/	91
3.1 O novo entendimento da cultura: contextualização.	/	92

3.2	A coleção a serviço do discurso institucional.	/	95
	3.2.1 Um prédio novo para um museu renovado.	/	102
3.3.	A exposição permanente de 1984	/	105
	3.3.1. Os módulos da exposição permanente de 1984.	/	108
	3.3.1.1 O módulo <i>Indivíduo e Coletividade</i> .	/	111
	3.3.2. O folder	/	114
	3.3.2.1. Os textos do folder de 1984	/	121
	3.3.3 O guia do MFEC	/	124
3.4.	O Paradigma da cultura e das ciências sociais: a exposição de 1984./		128
CONSIDERAÇÕES FINAIS			/ 132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS			/ 145
ANEXOS			/ 156
	- “ Linha do tempo ”		
	- <i>As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar</i>		
	(Transcrição do Seminário)		

LISTA DE SIGLAS UTILIZADAS

ABA	-	Associação Brasileira de Antropologia
ANPOCS	-	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais
BAA	-	Biblioteca Amadeu Amaral
CDFB	-	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNFCP	-	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNFL	-	Comissão Nacional de Folclore
CNPq	-	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CNRC	-	Centro Nacional de Referências Culturais
DAC	-	Departamento de Assuntos Culturais
FCB	-	Fundação do Cinema Brasileiro
FINEP	-	Financiadora de Estudos e Projetos
FUNARTE	-	Fundação Nacional de Artes
FUNDACEN	-	Fundação Nacional de Artes Cênicas
GTO	-	Geraldo Teles de Oliveira (artista)
IBAC	-	Instituto Brasileiro de Arte e Cultura
IBECC	-	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
ICOM	-	Comitê Internacional de Museus
INF	-	Instituto Nacional de Folclore
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEC	-	Ministério da Educação e Cultura
MFEC	-	Museu de Folclore Edison Carneiro
MHN	-	Museu Histórico Nacional
MIS	-	Museu da Imagem e do Som
ONU	-	Organização das Nações Unidas
PAC	-	Programa de Ação Cultural
PPGAS	-	Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
PPGSA	-	Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia
SAP	-	Sala do Artista Popular
SPHAN	-	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFRJ	-	Universidade Federal do Rio de Janeiro

- UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte
- UnB - Universidade de Brasília
- UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

(reproduzidas a partir do catálogo da exposição de 1980 e do folder da exposição de 1984)

Exposição de 1980 (Capítulo 2)

1. Fachada da antiga garagem do Palácio da República, onde o MFEC passou a funcionar em 1980. Atualmente esse prédio destina-se à Galeria Mestre Vitalino, ao setor de museologia e ao auditório.
2. Planta Baixa da Exposição Permanente do MFEC inaugurada em 1980.
3. Vista geral da Exposição permanente do MFEC inaugurada em 1980.
4. Boi de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) exposto no centro do módulo “artesanato” da exposição inaugurada em 1980.

Exposição 1984 (Capítulo 3)

5. Foto da fachada do prédio nº 181. À esquerda é possível observar parte do prédio nº 179.
6. Trecho da exposição inaugurada em 1984, pavimento superior. Trecho do *módulo O Homem na transformação da natureza e na produção da cultura*.
7. Planta baixa da Exposição inaugurada em 1984.
8. Foto ilustrativa do texto *Museu, Cultura e Sociedade* no folder da exposição de 1984.
9. “Enterro na rede”, de Benedito José dos Santos. Escultura em madeira, 19 x 50 cm.
10. Máscara de palhaço de folia-de-Reis exposta tanto na exposição de 1980 quanto na de 1984.
11. Visão do módulo *O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura*.

INTRODUÇÃO

Etnografia do familiar.

O tema dos museus, do folclore e da antropologia tem feito parte de minha vida profissional há alguns anos. Foi através do interesse pelo folclore – categoria difundida de maneira muito eficaz pelos folcloristas, e então, de acordo com minhas referências pessoais, não claramente ligadas a um campo de estudos – que a antropologia se apresentou a mim como um lugar fértil de reflexão sobre a cultura brasileira em suas formas. Ouvindo os discos de Marcus Pereira¹ e interessada na beleza, nas cores e na musicalidade das festas brasileiras - já atuando profissionalmente como museóloga – ingressei no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Só então, a partir da vivência com meus novos pares, pude perceber um “espaço maldito”, não declarado abertamente, destinado ao folclore no âmbito das ciências sociais, opinião que compartilho com Luís Rodolfo Vilhena (2007).

Apesar da atuação intensa e frutífera do Movimento Folclórico Brasileiro, até principalmente meados do século XX, a alcunha de “folclorista” ainda soa pejorativa entre os acadêmicos interessados nos estudos das culturas populares (e também, acreditamos, em outros contextos). Num retorno a uma das origens das ciências sociais, e voltando-me para um campo que se apresentava e oferecia inteiro para mim², é que tomei o Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), ligado ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), originalmente Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), como objeto de estudo. A CDFB fora uma instituição governamental responsável por muitas realizações no campo do Folclore, institucionalizada após

¹ *Discos Marcus Pereira*, importante projeto fonográfico nacional que, entre 1967 e 1982, adotou uma política de produção alternativa, fora da indústria cultural, de grandes grupos fonográficos e do mecenato estatal. Os primeiros títulos foram produzidos como brindes para clientes da empresa de Marcus Pereira, então publicitário. Em 1973, a coleção de 4 discos "Música Popular do Nordeste" vale a Marcus o prêmio Estácio de Sá do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, e o pesquisador passa a dedicar-se exclusivamente ao selo. Lançou uma série de 16 LPs com músicas de cada região brasileira, além de discos de choro e samba com a participação de grandes nomes desses gêneros.

² Pela proximidade, posto que meus interlocutores residem no Rio de Janeiro ou atuam ainda no MFEC/CNFCP, e que a Biblioteca Amadeu Amaral (BAA/CNFCP), responsável pelos acervos institucionais da CDFB, também situa-se na mesma cidade, no Bairro do Catete. Além disso, como colaboradora do CNFCP desde 2002, acreditava que minhas relações profissionais e pessoais na instituição poderiam me auxiliar no projeto de pesquisa, o que de fato aconteceu.

décadas de negociação e exaltação da necessidade de um órgão com suas atribuições por intelectuais ligados ao Movimento Folclórico.

Aproximando-nos do Folclore como um campo de conhecimento legítimo e particular de seu tempo, pretendemos fazer um estudo de caso do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC/ CNFCP / IPHAN) através de duas de suas exposições permanentes, inauguradas respectivamente em 1980 e 1984. Através delas buscamos entender de que maneira refletiam o paradigma conceitual divulgado pela instituição em momentos distintos, caracterizando diferentes concepções de patrimônio, folclore e de representação da alteridade.

A memória produzida sobre essas duas exposições, através de publicações e entrevistas com atores dessas produções, nos serviu de campo para a reflexão etnográfica que buscou entender as duas concepções patrimoniais envolvidas nos processos de concepção e produção dessas exposições e no fazer institucional que as originou.

Embora os dois momentos de nossa análise estejam próximos no tempo, em 1980 e 1984, a distância conceitual que os separa é marcante. Embora se inscrevam em um período em que a instituição foi chamada pelo nome comum de Instituto Nacional de Folclore (INF), esses momentos são díspares e revelam um movimento complexo, contínuo e variado que começa na CDFB e vem até hoje, no CNFCP, que renomeia aquela instituição³. Nesse sentido, essa pesquisa analisa a ação institucional da Campanha e seus aspectos expositivos e conceituais com relação à cultura material. A CDFB começou tornou-se Instituto em 1975, quando abandonou a denominação “Campanha”. Entretanto, percebe-se nas exposições realizadas no início dos anos 1980 tanto conseqüências do trabalho realizado pela CDFB quanto o movimento de transformação social mais amplo das políticas culturais na década de 1980, que teve desdobramentos também aqui.

Assim, as duas exposições que analisamos são entendidas como pontos em uma trajetória conturbada e certamente conflituosa, que revelam a tensão entre paradigmas distintos sobre as noções de Brasil, de folclore e de cultura. São retratos de contextos institucionais específicos, úteis para a compreensão de mudanças importantes no campo do folclore e das ciências sociais e no cenário político-cultural dos anos 1970 e 1980, e na área museológica inclusive.

³ A CDFB passou a chamar-se Instituto Nacional de Folclore (INF) em 1978, e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) em 1997.

Esse estudo tem como pano de fundo a recente ampliação de interesses da antropologia, que inclui reflexões sobre a própria disciplina. Textos e museus etnográficos, nesse contexto, são reconhecidos como espaços de representação do “outro” e, no caso dos últimos, de criação de discursos patrimoniais. A antropologia caracterizou-se por muito tempo como o estudo do “diferente”, do “distante”, tendo na alteridade condição fundamental para o olhar e para a prática etnográfica. Foram fartas as narrativas produzidas, desde os primórdios da disciplina, sobre culturas nativas de contextos distantes geográfica e culturalmente, em que o pesquisador poderia observar “de fora” os costumes da cultura para, então, descrevê-los, analisá-los e traduzí-los para sua própria cultura.

No crescente interesse antropológico pelo próprio campo disciplinar, pelos museus e por situações culturais mais próximas, atuais e urbanas, é preciso construir um certo “estranhamento” por aquilo que é aparentemente familiar entre pesquisador e seu campo para que o olhar antropológico funcione, ou ainda para que o antropólogo seja capaz, idealmente, de analisar situações de maneira “neutra”, não se relacionando / implicando pessoalmente.

Entretanto, mesmo que domine as técnicas de etnografia e conheça as experiências que as originaram, a neutralidade do etnógrafo, enquanto agente, é inalcançável. A idéia do pesquisador que observa a realidade “de fora” e a representa de maneira direta, sem filtros de subjetividade, desejo, interesse e outras circunstâncias humanas, é inatingível. Na relação pesquisador-pesquisado, da mesma forma que informações são geradas para o pesquisador a partir da observação participante, também há influência deste em seus informantes e no seu campo. *A situação etnográfica não é realizada num vazio*, o que ocorre é uma troca de informações, experiência e entendimento entre etnógrafo e nativo, relacional, com apropriações de ambos os lados. *Nem a experiência nem a atividade interpretativa do pesquisador científico podem ser consideradas inocentes* (Clifford 2002:43).

A etnografia é, então, produto do olhar, uma interpretação pessoal de determinada realidade, ainda que alicerçada sobre convenções disciplinares. Por esse motivo, como afirma Roberto Da Matta, a antropologia é uma disciplina da mediação, uma *ponte entre dois universos (...) de significação* (1978:27), o do antropólogo e o de seus interlocutores, e para isso é necessário o “exótico”, o outro, para suscitar o

“estranhamento” antropológico característico e conectar esses dois mundos. É necessário transformar o exótico em familiar - movimento original da antropologia - para compreensão dos padrões culturais alheios. E a partir do momento em que a disciplina volta-se para nossa própria sociedade - situação que contempla nosso estudo - converter o familiar em exótico para tentar compreender nossa própria cultura (Velho 1981). Apenas o “estranho” pode ser objeto antropológico, ainda que pareça familiar ao observador. Dessa forma, o olhar antropológico, como uma ponte, permite em nosso estudo de caso acessar a lógica expositiva do MFEC em dois momentos, e a comparação entre eles singulariza as características de cada uma dessas ocasiões.

Gilberto Velho também buscou o estranhamento do familiar, refletindo sobre a complexidade da categoria “distância” e lembrando que ela pode ser maior entre homens de uma mesma sociedade, mas de diferentes classes sociais, do que de diferentes culturas, mas numa posição aristocrática, por exemplo. O exótico passível de estranhamento pode estar ao lado, para que se descubram em nossas próprias experiências e instituições *o mundo de práticas primitivas que se deseja “objetificar” e inventariar* (1981:126).

É preciso a alteridade e o estranhamento para o fazer etnográfico, e é importante um ponto de partida relativizador da outra extremidade para onde se olha. Essa relação é necessária, lembrando que o etnólogo está fundamentalmente relacionado à sua própria cultura. O que acontece quando ele decide observá-la? Quando ele se volta para a etnografia de uma instituição própria de sua cultura? No caso de nossa investigação sobre essas exposições permanentes do MFEC, a etnografia foi possível graças à distância temporal, que instigou-me a investigar as decisões que levaram à conceituação e à museografia nesses eventos, e surpreendeu-me com possíveis leituras da ação e da inspiração institucional que se abriram.

Como sugerido por Gilberto Velho, *o fato de dois indivíduos pertencerem à mesma sociedade não significa que estejam mais próximos do que se fossem de sociedades diferentes* (1981:124-5). Nesse caso, a unidade seria sugerida *por experiências e vivências de classe*. A complexidade de mundos coexistentes nos grandes centros urbanos é tão ampla que faz com que o pesquisador encontre, ao mesmo tempo, familiaridade e exotismo em sua cultura. A diversidade é tão grande que talvez devêssemos falar na multiplicidade de culturas convivendo no mesmo espaço urbano. O choque cultural para um pesquisador que vive na zona sul e vai pesquisar na favela, ou para aquele que mora numa cidade pequena e fará seu campo num bairro populoso como

Copacabana, por exemplo, pode ser tão intenso quanto o sentido por um observador que se distancie de sua cultura para observar, descrever e analisar uma cultura longínqua.

A transformação do familiar em exótico então pode acontecer a partir do próximo, da mesma cultura, mas de experiências distantes do universo de vivências cotidianas do pesquisador. Esse ponto é importante para a discussão sobre o fazer antropológico no museu, espaço de experimentação antropológica. Gilberto Velho afirma que o *movimento de relativizar as noções de distância e objetividade (...) permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranóias sobre a impossibilidade de resultados imparciais* (1987:129), enfatizando a presença constante da subjetividade do autor, apesar dos dados “objetivos” e “verdadeiros”.

Gilberto Velho também chama a atenção para a ampliação das possibilidades de discussão e crítica quando o universo pesquisado está na nossa própria sociedade. Aí, a interlocução aumenta consideravelmente se comparada com um campo mais restrito pela distância. Um excelente exemplo disso é essa investigação, já que seus orientadores – Ricardo Lima e Maria Laura Cavalcanti – foram atores no processo observado, e que outros envolvidos são colegas que também se voltam para a compreensão das relações entre antropologia, musealização, etnografia e o campo da arte entre outros assuntos relacionados ao tema. Nesse sentido, se comparado com a etnografia feita em contexto rural, por exemplo, nossa pesquisa apresenta possibilidades imensamente maiores de interlocução, crítica e parceria.

A escolha das exposições do MFEC como base para uma investigação etnográfica, e a hipótese de que as duas exposições eleitas revelam um confronto entre distintos paradigmas conceituais, parte da compreensão de que categorias culturais e sistemas classificatórios movimentam em nossa vida social um número imenso de objetos materiais (Gonçalves 2007 [2005]: 14). Os museus são bons para pensar esses processos de significação que, por vezes, passam despercebidos na vida cotidiana de tão familiares que são. Especificamente em nosso caso, as transformações na orientação conceitual sofridas pelo MFEC nos últimos 50 anos - desde o auge da CDFB - nos possibilitam um distanciamento dos valores e significados atribuídos àqueles objetos colecionados a partir de sistemas classificatórios então vigentes na construção de uma determinada imagem da nação e de povo pelos folcloristas. Da mesma maneira, pudemos nos distanciar e buscar entender a empreitada dos antropólogos ingressados na instituição com a tarefa de renovar o discurso e a ação institucional adotando uma nova

concepção de folclore, a que punha a cultura do homem no centro de sua mostra permanente.

Algumas breves palavras sobre o contexto político institucional mais amplo do MFEC se fazem necessárias. Na época das duas exposições examinadas (1980 e 1984), o MFEC integrava o Instituto Nacional do Folclore (INF). A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro integrara-se à recém-criada Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1978, como um de seus Institutos Nacionais⁴. Para entender o Instituto Nacional de Folclore (INF) é importante contextualizar a criação da FUNARTE, à qual o Instituto esteve ligado até 2003, e as transformações que aconteciam na política cultural do país, com a ampliação do debate da política federal de cultura na década de 1970 (Botelho 2001:20).

Segundo Isaura Botelho com relação ao espaço político destinado à cultura, no Brasil, as ditaduras estiveram ligadas a uma ampliação do espaço de atuação cultural através da institucionalização do campo das políticas públicas para incentivo e patrocínio da cultura. Foi durante a ditadura de Vargas, na década de 1930, que *pela primeira vez o Estado brasileiro cria uma estrutura organizacional para a cultura dentro do então Ministério da Educação e Saúde* (Botelho 2001:40), e data também de então (1937) a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mais tarde transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Entretanto, foi nos anos 1970 que houve a grande institucionalização federal na área da cultura, transformando o Estado no *grande mecenas da cultura brasileira* (Botelho 2001:44).

O Programa de Ação Cultural (PAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC) foi o embrião da Funarte, e havia sido criado em 1973 com a *tarefa de levar a todos os brasileiros uma cultura acessível*⁵. O Programa era ligado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC e cresceu muito, chegando a ter mais atribuições que o próprio departamento a que estava subordinado. Segundo Isaura Botelho, a área cultural *foi reorganizada a partir dos anos [19]70, sob os auspícios da abertura política*

⁴ Os demais institutos eram INAP (Artes Plásticas), INM (Música) do qual fazia parte a dMP (Divisão de Música Popular), e, posteriormente, foi criado o INFOTO (Fotografia).

⁵ Funarte. Relatório de atividades. 1976 a 1978. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

que começou a ser implementada pelo próprio regime autoritário, a área da cultura, em nível federal foi constituída como um sistema pequeno e eficiente (2001:37) para renovar a imagem do país e do governo, em transformação.

Ainda na Funarte, em 1997, o Instituto Nacional do Folclore passou a se chamar Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular⁶. Em 2003, como unidade gestora, o Centro integrou-se ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculando-se ao Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) já que suas atividades extrapolavam o campo dos eventos e da arte erudita, campos privilegiados da atuação da FUNARTE. Tratava-se afinal de um instituto de pesquisas e de atuação sobre folclore e culturas populares, uma área muito afim ao novo conceito de patrimônio imaterial – cunhado em 2000 pelo Decreto 3.551 que abarca em seu universo de sentido o campo das manifestações e processos sociais abrangidos pelo termo “cultura popular” anteriormente utilizado. *Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares* são os livros de registro desses bens, e ilustram o universo ilustrado por essa nova categoria classificatória⁷.

O termo “cultura popular”, por sua vez, já se sobrepõe, de certa forma, ao “folclore”, no sentido de que recobre os objetos e processos sociais também focados por esses estudos, porém sob outro ponto de vista. Por sua vez, a situação do Museu de Folclore Edison Carneiro, um importante setor do INF cuja história abordaremos, sempre foi também excepcional: trata-se do único museu ligado ao Ministério da Cultura que permanecia na Funarte na ocasião, quando todos os demais estavam situados no IPHAN.

O novo momento do CNFCP marcado pela passagem para o IPHAN em 2003, mantém-se até a atualidade, e nos permite um distanciamento com relação aos dois momentos anteriores enfocados nessa investigação, situados em 1980 e 1984, quando a instituição responsável pelo MFEC era o então Instituto Nacional de Folclore (INF).

⁶ O nome oficial da instituição é Centro Nacional de Cultura Popular, embora o CNFCP continue a ser usado.

⁷ *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. 1936-2006.* IPHAN, Bsb, 2006.

O primeiro capítulo dessa dissertação dedica-se a contextualizar de maneira ampla o Museu de Folclore Edison Carneiro, partindo de algumas questões pertinentes aos estudos de museus, estudos de folclore e antropologia.

O segundo e o terceiro capítulos são dedicados, respectivamente, às exposições permanentes inauguradas em 1980 e 1984. A opção pela análise em separado dessas duas produções responde às necessidades de organização do trabalho, pois como procuro também demonstrar, os processos patrimoniais que geraram esses movimentos encontram-se imbricados, configurando por vezes mais práticas em constante diálogo do que momentos mutuamente excludentes.

Seguindo essa lógica, dividimos as etapas institucionais que contextualizam as duas exposições nos dois capítulos da análise. No capítulo 2 uma primeira etapa, que compreende a CDFB, que vai sua criação (1958) a 1980, quando a instituição já era o INF, passara à Funarte e inaugurava sua exposição permanente no então novo espaço de exposições do museu. No capítulo 3, uma segunda etapa abrange o período de tempo situado no intervalo entre as duas exposições aqui analisadas, e caracteriza-se pela entrada, em 1982, de Lélia Coelho Frota⁸ na direção do INF. Sua atuação à frente dessa instituição foi marcante, e redefiniu os rumos do trabalho nela realizado. A exposição de 1984 é tomada como expressiva dessa renovação institucional.

⁸ *Lélia Coelho Frota* também assina *Lélia Gontijo Soares* em alguns trabalhos, e foi com esse nome, oficial, que a escritora, antropóloga e crítica de arte assumiu a direção do INF.

CAPÍTULO 1

Museus, Estudos de Folclore e Antropologia.

As coisas não têm paz.

Arnaldo Antunes

1.1 O museu como campo de investigação antropológica

Apesar do museu ter sido conhecido como o “berço institucional” da antropologia, levou um longo tempo para a própria antropologia encontrar o seu berço (Stocking 1995: 9).

Esta investigação sobre as exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro se insere nos estudos sobre objetos etnográficos de coleções e museus, que cresceram consideravelmente na produção antropológica recente, se somando às pesquisas sobre os objetos e sua relevância na participação de contextos sociais e rituais diversos. O campo da ação etnográfica alargou-se, com a investigação da própria antropologia como uma cultura com características próprias. Os museus, palco da gênese da antropologia e de representação do outro - assim como os textos etnográficos - passam a partir daí de sujeitos a também objetos do olhar etnográfico. *Desloca-se (...) a atenção em relação ao outro propriamente dito, para as formas diversas de representação desse outro (Gonçalves 1999: s/p).*

Os museus são resultado de escolhas e processos ligados a contextos históricos, grupos sociais e interesses. Questionar a escolha de suas categorias de trabalho, os objetos componentes de suas coleções e os critérios adotados para essas decisões e seus desdobramentos são alguns dos caminhos possíveis para a abordagem antropológica dessas instituições. Esta investigação pretende levar em conta a complexidade das questões envolvidas em museus e coleções, instituições multifacetadas da cultura moderna e contemporânea. Para o pesquisador que se aventura nesse terreno do patrimônio, a multiplicidade de fatores determinantes deve ser levada em conta, ainda que se selecione apenas uma parte para se trabalhar de maneira mais atenta.

Uma coleção de museu é formada por objetos que, antes de sua entrada na instituição, tinham determinada função, eram produzidos de maneira particular e revestidos de valores específicos. Mas, além de pensar na ressignificação de objetos a partir de sua entrada no museu, a própria experiência etnográfica que origina coleções

dessa natureza deve ser objeto de reflexão. Para Olívia Cunha, *os historiadores devem "ouvir" e (...) "dialogar" com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas 'vozes' forem tomadas como objeto de análise*, ou seja, se sua constituição, manutenção e alimentação forem objeto de crítica (2004: 6), e da mesma maneira deve acontecer com pesquisadores desse campo.

Podemos situar nosso estudo de caso no contexto do interesse recente da antropologia pelos museus como espaços de representação do outro e, ao longo de sua história, como ligados a interesses de grupos específicos para a divulgação de determinados discursos sobre o patrimônio cultural, a nacionalidade e a cultura brasileira. Os materiais produzidos numa etnografia tradicional, como diários, registros diversos e materiais coletados em campo, são “produtos do olhar”. São resultantes da interação pesquisador-pesquisados, ainda que resida neles um valor ímpar oriundo de ‘outra’ sociedade. A alteridade depende do olhar de um agente para existir, é fundada na relação com o outro (Clifford 2002). Nas palavras de Ruth Landes, *a cultura que o etnógrafo descreve é a da própria experiência filtrada por seu olhar* (Apud Cunha 2004:11). Assim, diferentes agentes que trabalhassem no mesmo campo desencadeariam, certamente, novas cadeias de objetos etnográficos selecionados para representar aquela cultura, diferentes conseqüências e relações no campo, registro de diferentes materiais etc. O olhar crítico sobre esse papel na representação do outro é o do mesmo tipo que se voltará para a atuação dos museus etnográficos na antropologia recente. Ao olhá-los, é a própria face da antropologia e suas formas de representação da alteridade que buscamos.

José Reginaldo Gonçalves faz um paralelo entre a escrita de antropólogos e de historiadores, que descrevem culturas distantes no espaço e no tempo, e o que intelectuais ligados ao patrimônio cultural fazem, já que estes como aqueles também *colecionam, restauram, preservam, e exibem objetos e atividades culturais objetificadas, associadas a uma suposta existência original ou primordial da nação* (2002: 31 e 32). O autor explicita a dimensão discursiva presente nessas práticas ao afirmar que

'patrimônios culturais' não são simplesmente uma coleção de objetos e estrutura materiais existindo por si mesmas, mas que são, na verdade, discursivamente construídos. Os objetos que identificamos e preservamos enquanto patrimônio cultural (...) não existem enquanto tal senão a partir do momento em que assim os classificamos em nossos discursos (2007[2002]: 142).

Ele chama atenção também para o fato de que museus

desempenharam e desempenham ainda um papel importante na formação, transmissão, e estabilização de uma série de categorias de pensamento fundamentais para o ocidente moderno em suas relações com as culturas não ocidentais: civilizado/primitivo, natureza/cultura, (...) passado/presente; tradição/modernidade; erudito/popular (2007 [2005]: 23).

Nesse sentido, a discussão acerca da natureza discursiva presente na instauração do ‘patrimônio cultural’ e nas ações a ele relacionadas, trazidas por esse autor, podem estender-se a outras categorias para cujo fortalecimento utilizamos o patrimônio cultural e a musealização, como a “nação”, o “folclore”, a “cultura popular”, o “outro”, grandezas fundamentais para a criação das subjetividades e identidades contemporâneas no Ocidente. Assim, os objetos integrantes das exposições do MFEC aqui analisadas, por exemplo, foram reunidos naquela coleção de acordo com sua capacidade de, conjuntamente, ilustrar e construir um discurso, que tem seu auge na exposição permanente.

Ao entrar numa esfera de significação distinta daquela de seu uso original - que pode ser um museu, uma coleção particular ou um leilão, por exemplo – o objeto etnográfico é revestido de acepções novas ou adicionais, sendo apropriado e assumindo diferentes significados atribuídos em cada uma dessas situações. O objeto pode manter-se concretamente o mesmo, mas seu significado é mutante, dependendo do contexto e dos agentes que com ele se relacionam em cada uma dessas situações. Assim, objetos são como signos, dependem da experiência e da interação humanas para aquisição de sentido.

O objeto de museu foi selecionado para ser preservado como materialização ou testemunha, servindo a discursos institucionais e à construção de uma memória. Ainda que seu uso primeiro se perca aparentemente, ele continua lá como dado, como informação, sempre passível de ser encoberto por novos sentidos. O objeto assemelha-se, então, a uma cebola, com camadas sobrepostas de sentido que dizem algo sobre ele e sobre o histórico de sentidos que desempenhou. Para James Clifford, esse processo de “englobamento” corresponderia a um sucessivo processo de apagamento do percurso dos objetos (*Apud* Mascelani 2001:91). Entretanto, para o pesquisador interessado na formação das coleções, os sentidos atribuídos ao objeto musealizado e as escolhas que levaram a ele podem ser matérias-primas constitutivas de um novo trabalho de campo,

dialogando com o processo de formação das coleções. Os museus aparecem como cenário para o desenvolvimento do trabalho etnográfico porque são resultado de “marcas” e “inscrições” a partir dos quais devem ser interpretados (Cunha, Op. cit).

O mesmo processo ocorre quando comparamos arquivos e museus: os objetos-documentos estão lá como resultado de escolhas conscientes ou não. É importante atentar para a natureza semelhante dos objetos e documentos - os primeiros comumente associados aos museus e os últimos aos arquivos - tendo em vista o caráter documental dos objetos musealizados. Olívia Cunha (*op. Cit*) fala sobre a organização dos arquivos pessoal e profissional de Ruth Landes, para doação ao *National Anthropological Archives*. Para ela, os arquivos são *produtores de conhecimento (...). sinalizam (...) temporalidades múltiplas inscritas em eventos e estruturas sociais transformados em narrativas subsumidas à cronologia da história por meio de artifícios classificatórios* (2004:5), o mesmo valendo para os museus.

Embora os museus se apresentassem, até meados do século passado, sob alguns aspectos, como legitimadores e “produtores” de “verdades”, foram redescobertos desde o final do século XX como atores que conferem legitimidade à autenticação e divulgação de certas narrativas culturais. São produtores de discursos e narrativas sobre dadas culturas, sociedades ou grupos sociais, eles mesmos constituídos histórica e culturalmente.

Para a leitura e interpretação dos enunciados de uma exposição de objetos, como nas demais formas de comunicação, é fundamental a presença do emissor (códigos da exposição) e de um receptor. Assim, apesar do museu apresentar em suas exposições uma narrativa, os sentidos potencialmente contidos numa exposição são muito variáveis, tanto quanto sejam seus interlocutores (e suas subjetividades), que aqui são os “usuários”, visitantes e pesquisadores, fundamentais para que a comunicação museal se efetive a partir dos objetos exibidos. Diferentes interpretações e entendimentos podem ser gerados, portanto, a partir de uma mesma exposição.

Discordamos de Olívia Cunha quando afirma que a pesquisa antropológica em arquivos e museus - tradicionalmente ligada a outro tipo de campo - permaneceria alvo de tensão, apesar da ampliação de estudos etnográficos nesse contexto. Para ela, a pesquisa em arquivos, se comparada com os campos tradicionalmente ligados à investigação antropológica, seria ainda designada como uma etnografia “menor”, ligada à impossibilidade da presença no campo e ao contato direto com o “nativo”. O arquivo seria composto de *camadas de interpretação intransponíveis e contaminadas* (2004:5),

caracterizando no “senso comum” da disciplina uma etapa complementar ao trabalho de campo, à prática de investigação de outros profissionais, ou ainda à prática dos “antropólogos de gabinete”. Essa valoração hierarquizada entre campo tradicional e os arquivos (e, no nosso caso, os museus) qualificariam o campo etnográfico a partir da “realidade em si”. Entretanto, a nosso ver, o que qualifica o trabalho de campo antropológico é o viés etnográfico e a relevância da apreensão das categorias nativas, que dependem mais do uso da teoria antropológica pelo pesquisador do que de fatores intrínsecos aos objetos estudados.

O objeto ou documento de arquivo ou coleção museal deve ser entendido a partir de todas essas subjetividades e fluidas ressignificações que o produzem e reproduzem, e da ação do etnógrafo, que transforma-se num “mediador”, num “tradutor” entre culturas distintas. Um caminho para a investigação antropológica nesse contexto seria a partir de seu percurso significativo/expressivo desde a origem até a introdução em uma coleção. Segundo Pomian, o museu cessaria essa cadeia própria do objeto - de sucessivas ressignificações - ao anexar um objeto à sua coleção (*Apud* Mascelani, 2001: 91). Entretanto, acredito que os diferentes usos do objeto continuam presentes mesmo nessas instituições, onde adquirem características próprias, inclusive para “materializar” discursos e narrativas. O objeto pode ser produzido segundo determinada técnica para uso cotidiano; em seguida, ser selecionado a partir de atributos e identificação com discursos sobre o patrimônio, e é finalmente inserido no acervo de uma instituição de memória. Daí, é indexado usando-se técnica particular onde serão observadas algumas características e categorias classificatórias em detrimento de outras, e de acordo com finalidades específicas.

Um ex-voto, por exemplo, enquanto objeto, pode receber diferentes atribuições de significado. É confeccionado como objeto ritual, para que se alcance uma graça em favor de um santo, mas além dessa dimensão podemos enfocar a sua construção, o produto do ofício do artesão ou sua dimensão artística, por exemplo, Para o devoto que assume uma dívida de promessa, o ex-voto é símbolo de cura, de bênção. Em exposição na igreja, junto com outros ex-votos e testemunhos de promessas e graças recebidas, concretiza a força de um santo seu poder e sua importância sobre aquela coletividade. Numa coleção particular ou num museu de arte popular, as atenções se voltarão, sobretudo, para suas qualidades estéticas. Em um museu de outra natureza, além das descritas anteriormente, o ex-voto pode servir de imagem da devoção popular em torno do santo ou da arte popular e continuará servindo a discursos.

Todas essas dimensões não são inatas ao objeto, mas provém de discursos sobre ele, proferidos por agentes específicos e “não-neutros”. Poderíamos dizer que os objetos, a partir de sua dimensão humana, não têm paz: são humanizados ao mesmo tempo em que nos humanizam por meio de seus usos (e descarte). São fundamentais para a humanidade, produto e suporte material da cultura e do próprio homem. Com relação aos sentidos que a eles atribuímos, objetos são dinâmicos como a própria sociedade, não param. J. Reginaldo Gonçalves, aludindo a Roy Wagner, traz uma formulação abrangente sobre esse assunto ao afirmar que

esses instrumentos “usam” os seres humanos, que brinquedos “brincam” com as crianças, e que armas nos estimulam à luta. (...) Assim, em nossa vida com esses brinquedos, ferramentas, instrumentos e relíquias, desejando-os, colecionando-os, nós introduzimos em nossas personalidades todo o conjunto de valores, atitudes e sentimentos (...) daqueles que os inventaram, os usaram, os conhecem e os desejam e os deram a nós. Ao aprendermos a usar esses instrumentos nós estamos secretamente aprendendo a nos usar (2007 [2005]: 27).

Ele conclui o raciocínio sobre a importância fundamental dos objetos para a humanidade nas suas diversas formas sugerindo que *sem os objetos não existiríamos, ou pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas* e que, citando James Clifford, [os objetos] *organizam a percepção que temos de nós mesmos individual e coletivamente (Apud Gonçalves 2007 [2005]: 27).*

Arquivos e coleções museais são também espaços de poder e de conhecimento, e estão ligados à intenção de preservar objetos-testemunho que “materializam” suas origens. Pomian acredita que a “coleção” seja uma instituição *universalmente conhecida* devido à mediação que *desempenha entre os espectadores e o mundo invisível do qual falam (Apud Gonçalves 2007 [1999]: 46).* A “concretude” dos objetos de uma coleção, reunidos para através dela representar determinada “autenticidade”, traz consigo sua origem, sua importância para a formação da coleção, e o caráter “invisível” atribuído a um discurso que a coleção legitime, como por exemplo a visão sobre determinada cultura, nação ou povo. No museu, os objetos representam uma ligação direta com outra realidade que não está dada imediatamente (Gonçalves 2007 [1999]: 31). O patrimônio, sob risco de desaparecimento e digno de preservação no interior da coleção, colocaria em risco a própria unidade que representa. Para Reginaldo Gonçalves *essa narrativa pressupõe uma situação primordial feita de pureza, integridade e continuidade, situação esta seguida historicamente por impureza, desintegração e descontinuidade (2002:31).*

Para responder a esse processo histórico de destruição são estabelecidas estratégias de apropriação do patrimônio, narrativas e ações para colecionar e preservar os bens que estariam sob risco. Entretanto, *esses bens (...) têm que ser destruídos para que possam ser desejados, preservados e colecionados* (2002:103).

A noção de autenticidade permeia os discursos sobre o patrimônio cultural e as práticas de colecionamento, cujos objetos representariam determinada realidade “autêntica”. Reginaldo Gonçalves chama atenção para o pequeno número de estudos interessados em problematizar essa categoria moderna de pensamento, em contraste com o grande número de estudos *que a tomam como dado histórico ou existencial* (2007 [2001]: 118). Segundo esse autor, *a “aura” [de autenticidade] de um objeto está associada à sua originalidade, a seu caráter único e a uma relação genuína com o passado* (Idem: 119). Assim, as tentativas de construir a nação e a nacionalidade⁹ – como no discurso dos folcloristas – teriam seu foco numa riqueza definida pela autenticidade das expressões populares, por exemplo (Cavalcanti e Vilhena 2000:108). Para Benjamin (1969 *apud* Gonçalves 2002: 60), nas obras de arte, o autêntico estaria ligado à idéia de originalidade, de objeto único, “real”, que, entretanto foi desafiada por técnicas modernas de reprodução como a fotografia. Uma das conseqüências da reprodutibilidade, segundo ele, seria a perda dessa “aura”, e cujo declínio permitiria entrever a autenticidade como um simulacro de alguns discursos modernos sobre o patrimônio nacional e a nação enquanto unidade real e autônoma (Gonçalves 2007[2003]: 124).

Os objetos que integram coleções museais são selecionados por agentes e instituições responsáveis por sua preservação e divulgação, e são geradores de conhecimento e informação contemporânea e futura, tendo grande responsabilidade ao difundir e cristalizar imagens sobre o “passado”, a “história”, a “verdade”, a “nação”, o “folclore” ou outros discursos a que possam servir. James Clifford, ainda segundo J. Reginaldo Gonçalves, afirma que o colecionamento está no foco da formação *de uma subjetividade moderna no ocidente a partir da relação deste com as chamadas sociedades primitivas* (2007 [1999]: 49), constituindo-se numa metáfora boa para pensar as relações do ocidente com essas sociedades e com sua própria subjetividade nas ações de representação do outro. Outro caráter do colecionamento enfatizado por Clifford e usado por Reginaldo é

⁹ título de artigo sobre a CDFB, editado n’O Jornal”, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1959. *Estudo de profundidade sobre origens da cultura nacional*.

a ênfase no caráter necessariamente parcial dessa representação. Afinal, uma coleção é sempre parcial, jamais atinge sua totalidade (...) Trata-se (...) de um conhecimento sempre situado, produzido a partir de um sujeito situado numa posição relativa. Um sujeito limitado a produzir, portanto, “verdades parciais” (2007 [1999]: 49).

Um objeto está no museu porque nele se reconhece a capacidade de representar uma dada realidade, um padrão de comportamento, uma tradição. O objeto musealizado é fração representativa de uma grandeza “objetificada” e invisível, como, por exemplo, a nação, o folclore, a arte. A coleção busca sua completude sem poder nunca alcançá-la, busca o “invisível” presente na materialidade do objeto, cuja condição é de apenas representá-lo. O desequilíbrio entre representação (parcial) e aquilo que é representado (totalidade) é um caráter da coleção, que portanto está sempre incompleta em sua natureza. O caráter ‘invisível’ presente no objeto permite acessar uma determinada autenticidade. Essa autenticidade presente na categoria que a coleção pretende revelar e salvaguardar, como a idéia de nação, por exemplo, é uma totalidade que a coleção tenta sempre em vão alcançar, já que é sua essência apenas representá-la.

Conforme procurei explicitar, a partir das reflexões da antropologia sobre seu próprio campo e sobre as formas ocidentais de representação do outro, desencadeadas principalmente a partir do final do século XX, a imagem do museu como espaço sagrado de mantenedor de “verdades absolutas” transforma-se, passando a ser visto, em lugar disso como produtor, produto e veículo de narrativas parciais.

1.1.1 - Museus e coleções: breve incursão histórica.

Enquanto instituição cultural, [o museu] tem acompanhado os últimos 5 séculos de história da civilização ocidental, assumindo funções e significados diversos (...). Desde os gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII às coleções privadas de nobres e ricos burgueses da Renascença, passando pelos “museus de história natural” e pelos “museus nacionais” do século XIX e início do século XX, até os museus do final do século XX e princípios do século XXI, essa instituição parece traduzir ou representar (...) concepções diversas da ordem cósmica social.

José Reginaldo Gonçalves

Nosso propósito nesse item é apontar a complexidade da categoria “museu” e colaborar em alguma medida para sua “desnaturalização”. Pretendemos ilustrar de maneira breve a natureza complexa e dinâmica dos museus.

A atividade de colecionamento parece estar presente desde muito cedo nas sociedades humanas. Há indícios de colecionamento desde a pré-história, passando pela antiguidade e pela Idade Média. A palavra museu vem do latim *museum*, que deriva da palavra grega *mouseion*, referindo-se a lugar ou templo dedicado às Musas - divindades que inspiravam as artes na Mitologia grega. Os objetos referentes a diferentes tipologias de museus da atualidade (etnográficos, históricos, artísticos, por exemplo), hoje separados, estiveram reunidos na instituição que os precedeu, o *Gabinets de Curiosidades* ou *Quartos de Maravilhas*, espaços onde, nos séculos XVI e XVII, se colecionavam objetos raros ou estranhos de coleções privadas¹⁰.

Os *Gabinets de Curiosidades* eram herdeiros dos tesouros de relíquias das capelas e dos *studiolos*¹¹ da Renascença, e buscavam representar a variedade de objetos do mundo, de natureza científica, mítica ou artística. As coleções dos *Gabinets de Curiosidades* refletiam (e os museus também refletem atualmente) e materializavam a mentalidade de seu tempo e da lógica do homem de então. Eram mediadores entre os aspectos visível e invisível¹² dos objetos através da atribuição de valores, característica própria também dos museus atuais.

Nos séculos XVIII e XIX, os *Gabinets* foram substituídos por instituições oficiais e coleções privadas como os museus, e o século XIX ficou conhecido como “Era” ou “século dos museus” devido à grande proliferação dessas instituições. Para Mário Chagas, o *século XIX assistiu a uma verdadeira ‘explosão do espírito comemorativo’*. *É dentro desse espírito que os museus proliferam e alcançam o século XX*¹³ (Chagas 2006: 38).

No Brasil, com a instalação da corte portuguesa na colônia, foi transplantado para a nova sede da metrópole um modelo de civilização européia, e entre as instituições que instalaram-se nessas terras estava o Museu Real, fundado em 1818 (Chagas, 2006: 39). O Museu Real, hoje Museu Nacional, apresentou-se como um *museu comemorativo da*

¹⁰ "Exposição de curiosidades e achados procedentes de novas explorações ou instrumentos tecnicamente avançados, como foi o caso da coleção do Tsar Pedro, o Grande, em outros casos eram amostras de quadros e pinturas, sendo este o caso do arquiduque Leopoldo Guillermo, podendo ser considerados como os precursores dos atuais museus de arte. (Fonte: Wikipédia.)

¹¹ Lugar de reflexão contíguo ao palácio ou à casa de campo, e situado perante um jardim secreto, este espaço abria-se para o mundo do pensamento colocado sob a égide das musas e dos Deuses. Local onde podia-ter acesso a mapas geográficos, relógios, manuscritos preciosos, objetos de culto entre outros (Fonte: Wikipédia.)

¹² Para aprofundar essa discussão ver Gonçalves, 1999.

¹³ Esse autor sugere que o século XX também pode ser considerado o século dos museus, posto que sua proliferação só cresceu com a virada do século.

nação emergente gradualmente ao longo do século XIX, quando os *arquétipos museais* *continuavam sendo buscados no exterior* (Chagas 2006: 40). Para Mário Chagas,

durante o processo de independência (...) a intelectualidade brasileira estava (...) empenhada na construção ritual e simbólica da nação, problema que cem anos depois seria renovado e atingiria o clímax dos anos 20 e 30 do século em curso, e se imporia como um enigma para a atualidade (Chagas 2006: 41).

Era preciso identificar e construir a identidade nacional recém formada e ainda em formação, era preciso estabelecer uma tradição nacional. Ainda segundo M. Chagas, os museus brasileiros do século XIX colaboram com esse projeto de *construção ritual e simbólica da nação; (...) [e] buscam dar corpo a um sonho de civilização bem – sucedida* (2006: 44). Esse sonho era protagonizado pelas

elites aristocráticas tradicionais [que sonhavam] o sonho de um nacional sem nenhum ‘sinal de sangue’, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunções revoltosos, dos fanáticos sertanejos, dos rebeldes que não têm terra, mas têm nome, família (Chagas 2006: 44).

No século XIX e início do século XX, o destino dos objetos etnográficos era os museus ocidentais, onde eram reclassificados e serviam principalmente à ilustração dos diversos estágios da evolução da humanidade. O evolucionismo¹⁴ e o difusionismo¹⁵ eram paradigmas da compreensão do homem que *forneceram os modelos museográficos dos grandes museus enciclopédicos do século XIX* (Gonçalves 2007 [2005]: 17/18).

Franz Boas, em 1896, critica veementemente os paradigmas vigentes na época, e também os modelos museográficos usados então para ilustrá-los, ligados às visões evolucionista e difusionista da cultura. Ele propõe uma renovação museográfica que respeitasse o uso original dos objetos por seus produtores, exibindo-os contextualizados de acordo com a função e emprego social que assumiam originalmente fora do museu. A partir daí o foco dos modelos museográficos desloca-se da descrição e análise de objetos e de suas características materiais para *seus usos e significados e conseqüentemente para as relações sociais em que estão envolvidos os seus usuários* (Gonçalves 2007 [2005]: 18 e 19). Nesse período os antropólogos, que eram ligados aos museus etnográficos,

¹⁴ Semelhante à teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, acreditando que as diferentes culturas poderiam ser dispostas em uma linha evolutiva das mais simples às mais complexas, e que passariam pelos mesmos estágios de “desenvolvimento”.

¹⁵ Visão a partir da qual todas as culturas seriam provenientes de uma origem comum.

deslocam-se para os departamentos de antropologia nas universidades, que então surgiam.

No início do século XX se desenrolava uma tensão relativa à definição do nacional, com diferentes nacionalismos em jogo mesmo antes dos modernistas se preocuparem com esse assunto, rompendo com a arte de importação e pesquisando “o popular” motivados pelo contato com a Europa. Para Mário de Andrade, por exemplo, o acesso à modernidade brasileira se ligaria ao resgate das tradições.

A discussão do nacional e do popular não foi uma invenção dos modernistas; ao contrário, para participar do seu tempo eles precisavam aceitá-la e enfrentá-la apresentando respostas mais ou menos apropriadas (Chagas 2006: 47). Também não é por acaso que, entre as preocupações de Mário de Andrade, um dos principais personagens desse movimento, a constituição do nacional ligava-se aos campos dos museus e do patrimônio. Em resposta a essa preocupação seria fundado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937¹⁶. A história do MFEC liga-se a esse interesse em conhecer a nação e o povo brasileiros em suas singularidades.

As definições dadas pelo Comitê Internacional de Museus¹⁷ – ICOM - são boas para acompanhar as constantes resignificações por que passou a categoria “museu” no curto espaço de tempo do século XX. De maneira geral, é possível perceber mudanças significativas nas concepções de museu sobretudo a partir de seu papel social ao longo dos últimos 70 anos (Gonçalves 2005:260).

O ICOM definia em 1956 o museu como

*um estabelecimento de caráter permanente, administrado para interesse geral, com a finalidade de conservar, estudar, valorizar de diversas maneiras o conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos, zoológicos e aquários*¹⁸.

Nessa definição podemos perceber que o enfoque da ação museal estrutura-se em torno do objeto, da conservação e da pesquisa de coleções e de seu *valor cultural*, mas a discussão sobre a atribuição desse valor e os discursos a que serve não está presente.

¹⁶ O SPHAN passa a denominar-se Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) em 1946, e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1970.

¹⁷ Criado em 1946, o ICOM é uma Organização não-governamental que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, fundada em 1945), executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas (ONU, fundada em 1945). Informações retiradas do site www.icom.org.br.

¹⁸ Informações retiradas da página do Sistema Brasileiro de Museus, www.museus.gov.br.

Desde os anos 1970 os debates desencadeados pela Nova Museologia¹⁹ vêm de encontro ao que seria o museu tradicional e as concepções museográficas vigentes, mais centradas no objeto. Segundo os teóricos dessa corrente, *os museus devem assumir a sua função eminentemente social e superar os limites de uma concepção de cultura restrita à produção e circulação de bens culturais de elite* (Gonçalves 2005: 261). Nesse sentido, a Nova Museologia traz à tona uma preocupação que renova as discussões e ação museal ao longo do século XX, afastando o museu do interesse estritamente elitista e, por outro lado, democratizando-o. Segundo a Nova Museologia, o museu transformaria-se - ao menos idealmente - numa ferramenta a serviço do homem e de sua qualidade de vida. O museu amplia-se, com ecomuseu²⁰ ou museu de território aparecendo no campo de sua ação, experiências onde a comunidade não é apenas o “objeto” de interesse do museu, mas seu agente.

No museu clássico ou tradicional a museologia se dá a partir da relação entre três elementos, *Edifício + Coleção + Público*. No Ecomuseu, de acordo com a Nova Museologia, esses “ingredientes” se expandem, passando a *Território + Patrimônio (Material ou Imaterial) + Comunidade*.

A definição do ICOM em 1972 já indicava que os museus não deveriam ter finalidades de lucro, e pela primeira vez a educação e a apreciação aparecem entre os seus objetivos. A partir da década de 1970 *mudaram as relações entre museu e público. Tornaram-se mais impessoais, tecnicamente mediadas, e esse processo refletiu-se nos modelos museográficos, no modo como eram concebidos e expostos os objetos* (Gonçalves 2005: 266)

Em 2001 a grande novidade apresentada na definição do ICOM e aprovada na 20ª Assembléia Geral em Barcelona, Espanha, era a inclusão de outras instituições não tradicionalmente museológicas nessa categoria, o que alargou sensivelmente a compreensão dos museus para além das instituições assim designadas. O documento diz assim:

¹⁹ O conceito de *Nova Museologia* surgiu em 1972 na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, onde estavam reunidos museólogos e conservadores de todo o mundo.

²⁰ Ecomuseu é um novo conceito de museus formulado na década de 1970, na França. Um dos objetivos primordiais do Ecomuseu é agir para proteger conjuntos ambientais. O que o Ecomuseu postula, mais do que uma participação do público, é uma cooperação dos habitantes. Assim os habitantes são chamados a tornar-se atores, mais do que figurantes, e a atuar na construção de um museu que é para eles e que está voltado para sua cultura - independente de qualquer visitante. O Ecomuseu configura a busca por uma "museologia da libertação" que pode ajudar comunidades a se encontrarem com elas mesmas e acharem a força e os meios para viver e atuar como agentes dos seus próprios futuros. (Fonte: Wikipédia)

Além das instituições designadas como “Museus”, se considerarão incluídas nesta definição:

- *Os sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos*
- *Os sítios e monumentos históricos de caráter museológico, que adquirem, conservam e difundem a prova material dos povos e de seu entorno*
- *As instituições que conservam coleções e exibem exemplares vivos de vegetais e animais – como os jardins zoológicos, botânicos, aquários e vivários*
- *Os centros de ciência e planetários*
- *As galerias de exposição não comerciais*
- *Os institutos de conservação e galerias de exposição, que dependam de bibliotecas e centros arquivísticos*
- *Os parques naturais*
- *As organizações internacionais, nacionais, regionais e locais de museus*
- *Os ministérios ou as administrações sem fins lucrativos, que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo, relacionadas aos museus e à museologia*
- *Os centros culturais e demais entidades que facilitem a conservação e a continuação e gestão de bens patrimoniais, materiais ou imateriais*
- *Qualquer outra instituição que reúna algumas ou todas as características do museu, ou que ofereça aos museus e aos profissionais de museus os meios para realizar pesquisas nos campos da Museologia, da Educação ou da Formação.*

Portanto, na concepção correntemente aceita no campo da museologia atualmente, museu é tudo aquilo que trabalha com o fato museal, objeto de estudo da museologia, que transforma a relação *Edifício + Coleção + Público* do museu tradicional, e a *Território + Patrimônio (Material ou Imaterial) + Comunidade* do Ecomuseu em *Espaço + Bem Cultural + Sujeito*. Assim, o objeto de estudo da museologia não é a instituição museu, mas o *fato museal, ou seja, a relação profunda entre o homem /sujeito e o objeto/ bem cultural num espaço /cenário denominado museu*. É o estudo sobre a atribuição de sentidos e de valores que é inerente ao museu (CHAGAS 1994). Para Chagas, *o campo de estudo da museologia não está restrito aos museus e aos objetos musealizados, mas abrange a relação homem-realidade mediatizada pelos bens culturais* (Chagas 1994: 59).

Desse modo, temos a seguinte definição apresentada em 2005 pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN:

O museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I - o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II - a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de

²¹ Página do Sistema Brasileiro de Museus, www.museus.gov.br.

conhecimentos e oportunidades de lazer;
III - a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;
IV - a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;
V - a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;
VI - a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural, sejam eles físicos ou virtuais.
Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas.

A categoria museu ampliou-se de tal maneira ao longo do século XX, ganhando com relação à responsabilidade social e à humanidade, que atualmente engloba diversas outras formas de organização e ação cultural que não faziam parte dela tradicionalmente. Nesse sentido, *ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes*²². Entretanto, estudos sobre as imagens do museu junto a seu público revelam que o museu ainda se aproxima, no imaginário, das instituições do século XIX²³. Por outro lado, é forçoso considerar que ainda há instituições – provavelmente a maioria delas - que reforçam características elitistas e excludentes afinadas com os museus de outrora, ou que ao menos restringem suas possibilidades de ação ao focar e sacralizar seus objetos sem entrever o homem presente neles. Citando Waldisa Rússio, *há, na realidade, uma museologia existente, real, que está aí fora, e há uma museologia postulada, sonhada, desejada* (Rússio 1984: 65). Com ela concorda Mário Chagas, para quem *a maioria dos museus brasileiros são tradicionais, elitistas, não-participativos e apresentam um discurso museológico e museográfico estático, autoritário e comprometido com a dominação* (1987: s/p). Dito isso, e atentos à distância que separa museus reais e ideais, vale a pena destacar, à guisa de exemplo, duas experiências brasileiras que parecem tornar possível o trabalho museológico que tem a comunidade como agente: o museu Magüta e o Museu da Maré.

O Museu Magüta²⁴ foi criado em 1991 pelos índios Ticuna em Benjamin Constant, uma pequena cidade de 15.000 habitantes, no estado do Amazonas. Sua criação foi fortemente influenciada pela luta pela demarcação de terras e pela defesa de seu território. Os índios participaram ativamente na organização do acervo, colaborando na definição dos objetos, no levantamento dos dados sobre cada peça na seleção

²² Site do Sistema Brasileiro de Museus, www.museus.gov.br

²³ Para mais informações sobre essa discussão ver Chagas, 1987 e Gama (trabalho inédito).

²⁴ Para maiores informações sobre o museu Magüta, ver Regina Abreu 2006, José Ribamar Bessa Freire 2003 e acessar www.museus.gov.br.

daquelas destinadas à exposição. E no desenho das ilustrações para sua contextualização, assessorados por Jussara Gomes Gruber²⁵ (Bessa Freire, 2003: 220). O museu foi alvo de protestos por parte de políticos, madeireiros e latifundiários, que buscavam o apoio popular contra a demarcação de terras. Para ter suas terras demarcadas os índios precisavam ser reconhecidos com uma etnia indígena, daí a importância do museu para firmar e divulgar sua cultura. José Ribamar Bessa Freire narra uma crise interna que teria fechado o museu em 1997, já reconhecido internacionalmente (Idem p.223-4).

O Museu da Maré²⁶, primeiro museu em favela do Rio de Janeiro, foi inaugurado em maio de 2006, no lançamento da Semana Nacional de Museus, fruto de iniciativa conjunta entre o Ministério da Cultura e a Rede Memória do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. O museu, através de sugestões e doações de seus visitantes, pretende valorizar e divulgar a história local, colocando a periferia no centro do debate sobre patrimônio musealizado e memória.

Dentre os museus etnográficos, o MFEC apresenta características peculiares no universo de aproximação do homem que se instaurou de forma crescente desde os anos 1970 até nossos dias.

1.2 - O Movimento Folclórico Brasileiro

A criação de um órgão destinado à proteção e defesa do folclore parecia ser a solução para o impasse da falta de verbas para as reuniões e realizações do Movimento Folclórico. A necessidade de aproximação entre o Movimento e o Estado vinha desde parcerias sugeridas por pioneiros desse campo de estudos e de atuação nas décadas de 1920 e 1930. A instauração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em 1958 completaria um caminho de aproximação com o Estado que se iniciara com a Sociedade Demológica²⁷ proposta por Amadeu Amaral em 1925 (Vilhena 1997:79) e com a Sociedade de Etnografia e Folclore²⁸ de Mário de Andrade, de 1936.

²⁵ Professora de educação artística e coordenadora do curso de formação de professores indígenas.

²⁶ Informações retiradas do site do Ministério da Cultura, www.cultura.gov.br. Para mais informações, acessar www.museus.gov.br e ver o filme *Museu da Maré: Memórias e Re-existências*, dirigido por Regina Abreu e Pedro Sol, e produzido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais / IPHAN / MINC, Museu da Maré e Imagine Filmes.

²⁷ Sociedade Demológica, de estudos do povo, fundada em São Paulo.

²⁸ Criada por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura, a partir do Curso de Etnografia ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss, tinha por objetivo promover e divulgar estudos

Sobre a necessidade de institucionalização do Movimento, Rodolfo Vilhena traz um interessante depoimento de Paulo Duarte ao evocar as reuniões periódicas de um grupo de intelectuais em São Paulo:

Um de nós (...) falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e sonhos brasileiros. Mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem (...) à vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com o dinheiro do Governo (Vilhena 1997: 89 e 90).

No discurso inaugural da II Semana Nacional de Folclore, em 1949, Renato Almeida, descrevendo as mudanças que a instituição da Campanha traria, afirmou que *proteger o folclore 'não é tarefa de estudiosos nem de alguns homens de boa vontade, é obra do Estado'* (Vilhena 1997: 103). Para a Comissão Nacional de Folclore, a partir da década de 1950, o grande espaço de intercâmbio e decisão eram os congressos, mas com a criação da Campanha em 1958 essa função passou a ser exercida pelo Conselho Técnico da instituição, o que, segundo Rodolfo Vilhena (op. Cit:207), teria enfraquecido a relevância dos congressos. Com a criação da CDFB, esse tipo de ação começou a ser respaldada pelo Governo, apesar de continuar contando com o apoio das Comissões Estaduais.

O Movimento Folclórico, denominação utilizada por seus próprios integrantes na época e retomado por Luis Rodolfo Vilhena no livro *Projeto e Missão*²⁹, foi a mobilização e o interesse de intelectuais em torno do folclore e das manifestações populares brasileiras, acreditando que encarnariam a verdadeira identidade nacional. Rodolfo Vilhena utiliza a expressão graças à *impressionante capacidade que [o Movimento] demonstrou de mobilizar a opinião pública em torno dos temas da identidade nacional e da cultura popular*"(1997:27 e 28). Embora já fosse utilizada pelos participantes do Movimento, com Vilhena a expressão ganha um sentido de *mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião pública, grandes manifestações, coletivas em congressos e festivais folclóricos*. Para ele,

ao definir sua atividade como um movimento, os folcloristas (...) expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas

etnográficos, antropológicos e folclóricos. Extinta em 1939, após a saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura.

²⁹ O Livro foi fundamental para a escolha desse tema de dissertação, e está presente constantemente no diálogo que compôs este capítulo.

principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares (Vilhena 1997: 173).

E segue afirmando que *essa mobilização era, ao mesmo tempo, o instrumento de pressão para que obtivessem as conquistas institucionais por eles desejadas e a forma pela qual eram decididas suas principais posições conceituais (1997:173).*

O Movimento Folclórico, ainda segundo o autor, teria começado graças ao trabalho solitário de alguns intelectuais como Amadeu Amaral, Silvio Romero, e Mário de Andrade, precursores do interesse das elites pelo popular no Brasil desde o final do século XIX, que seria ampliado a partir da década de 1950. Para Edison Carneiro, os estudos de folclore seriam *um conjunto de obras intelectuais e de iniciativas institucionais compreendidas entre 1870 e 1960*³⁰. O Movimento Folclórico seria uma etapa na trajetória desses estudos. Entre os ideais desses pioneiros estava a instauração dos estudos de folclore como uma disciplina acadêmica e a criação de um órgão estatal que pudesse pesquisar, divulgar e preservar o folclore – materializado na Sociedade Demológica sugerida por Amadeu Amaral em 1925, por exemplo. O primeiro não chegou a ser executado com o sucesso da segunda.

A preocupação com a institucionalização dos estudos de folclore foi uma constante na atuação de Amadeu Amaral. Ele fez apelos à Academia Brasileira de Letras e à Academia Paulista de Letras para que o tema fosse estudado, propôs comissões e grupos de trabalho sobre o assunto e chegou a fundar uma Sociedade de Estudos Paulistas em 1921. Em 1925, sugeriu a criação da Sociedade Demológica de São Paulo em dois artigos, delineando as suas propostas de trabalho, orientações de pesquisa e colheita de material. Também propunha a fundação de um museu e de uma Biblioteca de Folclore (Vilhena 1997:93).

A institucionalização dos estudos de folclore consolidava-se entre os folcloristas como necessária para imprimir maior objetividade à investigação folclórica no país. Com esse intuito, muita disposição e poucos meios para o trabalho de seus integrantes, foi criada, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore Brasileiro (CNFL), uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), no interior do Ministério das Relações Exteriores, para ser a representante brasileira da UNESCO. Segundo Maria Laura Cavalcanti,

³⁰ *Apud* Rita Neves de Toledo, 2005, p.3.

o país de então orgulhou-se de ser o primeiro a atender à recomendação da UNESCO, criando uma comissão para tratar do assunto – a Comissão Nacional de Folclore, no Ministério do Exterior. No contexto do pós-guerra, marcado pela preocupação internacional com a paz, o folclore era visto como fator de compreensão e incentivo à apreciação das diferenças entre os povos (Cavalcanti 2001:71).

Essa relação entre a CNFL e a Unesco reafirma a vocação do folclore, naquele momento, para representar a nação brasileira frente a outros países. Apesar disso, e embora com o aparente aporte institucional da Comissão, os folcloristas não contavam, até a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), em 1958, com nenhum tipo de apoio ou financiamento governamental, identificando-se seu trabalho com o dos pioneiros citados acima no sentido da doação e do investimento pessoal. Essa perseverança e abnegação foram lembradas por Edison Carneiro no discurso de inauguração do Museu de Arte e Técnica Popular de São Paulo, em 1961, agradecendo *a quantos nos têm dado sua colaboração com inteligência, boa vontade e devoção.*

A devoção é um conceito bom para pensar a relação entre os folcloristas e seu “projeto”, sua “missão”, conforme o entendimento de Rodolfo Vilhena. Renato Almeida, na mesma ocasião, também chamou atenção para o trabalho abnegado de seus colaboradores: *Se fez o que se pôde, como se pôde, e mais do que era possível, e também havia dedicação demais e com ela havíamos de vencer a falta de meios.* Para esses folcloristas, dedicar-se aos estudos do folclore e lutar por sua institucionalização como campo científico era quase um dever patriótico. O folclore era a manifestação da mais profunda e autêntica nacionalidade, e se dedicar a ele significava uma doação ao próprio país. Nesse sentido, podemos apreender do discurso de Renato Almeida o trecho: *servindo ao Folclore (...) servíamos ao nosso povo*³¹.

Embora a institucionalização tenha sido levada a cabo com a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, os estudos de folclore continuaram ligados à ação abnegada de intelectuais nos quatro cantos do país, articulados em rede pelas comissões estaduais e pela CNFL, mas sem relacionar-se com a academia. Na institucionalização da Campanha, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura, estava a intenção de responsabilizar o governo pelas ações de pesquisa, divulgação e preservação do folclore, e o MFEC é produto dessa intenção por parte do Movimento dos folcloristas.

³¹ Segundo Ricardo Gomes Lima, antropólogo e pesquisador do CNFCP, em depoimento pessoal, folcloristas ainda hoje se recusam a receber remuneração em projetos desenvolvidos no CNFCP.

1.3 Origem, Contextos, Conceitos: O Museu de Folclore Edison Carneiro

Não são os documentos os responsáveis por alterações na política da instituição, eles são frutos dela.

Isaura Botelho

Para entender a história da instituição que concebeu as duas exposições aqui enfocadas, e também suas ações, é importante observar a ocupação dos espaços institucionais através da constituição e da história do Museu de Folclore Edison Carneiro. O museu teve sua origem na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que foi uma das maiores conquistas da Comissão Nacional de Folclore, fundada em 1958 e instituída pelo decreto-lei 43.178 de 05/02/1958, ligada ao Departamento DAC do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A criação de um órgão estatal já vinha sendo reclamada, pelo menos, desde o I Congresso de Folclore em 1951.

Antes da criação do museu, havia na sede da Campanha uma série de objetos doados às comissões estaduais e à Comissão Nacional de Folclore, que seriam a origem de sua coleção. O Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi fundado em 1968 com o objetivo de *mostrar ao público o que o povo pensa, o que sente e como age – (...) mostrar a alma do povo* (O Globo, 26/08/68, cad. 1, pág.12).

Em 1976, a Campanha é incorporada à Funarte, e o museu é rebatizado como Museu de Folclore Edison Carneiro em homenagem ao antigo folclorista e diretor da Campanha de 1961 a 1964. Em 1978 a CDFB passa a INF.

A Funarte foi criada em 1976 a partir da reorganização da área de cultura, e teria a *finalidade de promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil*³². A Funarte foi uma potência no sentido de ampliar o acesso do povo brasileiro aos meios de produção, consumo e fruição dos bens culturais. Nessa época houve uma ascensão da área da cultura em todas as políticas públicas e Aloísio Magalhães foi um agente importante nesse processo.

Seu percurso na área pública começa com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural, em 1975, e esteve também ligado à criação da Fundação Pró-memória, em 1979. Essas instituições traziam à tona um novo entendimento do que fosse patrimônio cultural, que incluiria manifestações culturais recentes e

³² texto retirado da página oficial da funarte, www.funarte.gov.br, em setembro de 2007.

contemporâneas e a própria cultura popular³³. A influência fundamental de Aloísio Magalhães nesse período será retomada no capítulo 3.

Era o momento de consolidação de um novo olhar sobre os processos culturais, que acontecia quando a sociedade passava por um processo democrático com o enfraquecimento dos governos militares rumo à efetiva redemocratização, e que na CDFB seria sentida na entrada de Lélia Coelho Frota, indicada por Aloísio Magalhães, para coordenar a instituição. A nova abordagem do interesse e da compreensão da cultura daquela época não é a única razão para a transformação da CDFB em INF. A Funarte, desde sua criação, pressupunha Institutos, como o da música e o das artes plásticas, e a CDFB precisou adequar-se a essa nova estrutura. Além disso, a idéia de Campanha ligava-se a algo passageiro, e não permanente. Nesse sentido, não havia como perpetuar esse nome.

Segundo Vilhena,

as campanhas eram pensadas como organismos mais ágeis, a princípio provisórios e dedicados à resolução de problemas que exigiam uma intervenção mais urgente. Veremos que os folcloristas ficaram insatisfeitos com esse arranjo, tentando desde logo transformar a CDFB em Instituto (Vilhena 1997: 114).

O formato institucional de Campanha parece ter servido ao propósito emergencial de pesquisa e salvaguarda do Folclore³⁴, mas os agentes responsáveis por essa instituição já vislumbravam, entretanto, que esse caráter provisório não seria suficiente para suas atribuições. A incorporação à Funarte é então um novo capítulo dessa trajetória para o qual fora fundamental a ação folclorista.

Aqui pairava também *uma [idéia de] ameaça à sobrevivência da cultura brasileira (...) sobre a cultura viva das camadas populares, pouco conhecida e passível de ser esmagada pelo progresso e pelas influências exógenas* (Fonseca, 2005: 152), uma idéia de perda que ligava-se diretamente à preservação e à idéia de patrimônio presente no discurso de Aloísio Magalhães (Gonçalves 2002). As políticas de preservação voltavam-se para a cultura viva e atuante, para práticas sociais contemporâneas, e não para as referências do passado. Em 1979, quando Aloísio assumiu a direção do IPHAN, houve a fusão entre IPHAN e CNRC, e foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória.

³³ Zoy Anastassakis (2007) enfatiza a dimensão discursiva (feita posteriormente) que insere Aloísio e o CNRC na renovação de políticas públicas nesse momento.

³⁴Consta no Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, de 04/12/1957: Campanha (e não Instituto) para Defesa do Folclore vai afastar 'amadorismo': "Folcloristas (...) preteriram o tão sonhado Instituto Brasileiro de Folclore e conformaram-se com a constituição de uma Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (...) o único tipo de órgão capaz de satisfazer aos sonhos de nossos estudiosos das tradições populares, com possibilidade de ser criado imediatamente".

Mais uma vez a produção de Mário de Andrade influenciava as relações entre estado e cultura popular, dessa vez através de seu anteprojeto, redigido em 1936, que ditaria as bases de ação do IPHAN nessa nova etapa que se iniciava com a figura de Aloísio na década de 1970.

Segundo Botelho, a Funarte teve seu apogeu de crescimento e amadurecimento entre 1981 e 1985 (2001:25), período que coincide com as exposições enfocadas nessa investigação. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi incorporada formalmente à Funarte apenas em 1978³⁵, como Instituto Nacional de Folclore (2001:63), tendo que se enquadrar à nova política cultural que tinha início. A Fundação teria sido um primeiro núcleo do Ministério da Cultura, e começou a decair a partir da redemocratização do país e da criação efetiva do Ministério em 1985, que se sobrepôs ao modelo anterior.

Essa renovação conceitual por que passava a área da cultura e das políticas públicas a ela relacionadas era reflexo direto da sociedade, vindo a ser incorporada à Constituição Federal de 1988 nos artigos 215 e 216³⁶, que se referem especificamente à cultura, onde o estado garante e se responsabiliza pelo pleno exercício dos direitos culturais, apoiando incentivando e valorizando a difusão das manifestações culturais em suas formas material e imaterial.

Em Março de 1990, Fernando Collor de Mello assume a presidência do país como primeiro presidente eleito diretamente após o golpe militar de 1964. Ele extingue e liquida todas as instituições culturais, entre elas a Funarte, em seu primeiro dia de

³⁵ Segundo o Jornal do Brasil de 04/04/1976 *os quatro institutos com os quais a Funarte iniciará suas atividades já têm nomes indicado para sua direção (...) o de Música, (...) o de Teatro; (...) o de Artes Plásticas e Bráulio do Nascimento o de Folclore. (...) A idéia inicial era incorporar imediatamente os órgãos existentes no MEC que atuam nessas áreas, mas, para facilitar o planejamento, a ordem foi invertida: primeiro começarão a funcionar os Institutos de Música e Artes Plásticas, que não possuíam nenhuma representação oficial. / O Instituto de Folclore, que vai incorporar a CDFB, será o segundo a funcionar, provavelmente no mês que vem.*

³⁶ Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (...) Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

mandato. Em dezembro do mesmo ano, o então presidente *que pretendia afastar completamente o estado da cultura*³⁷ criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC - ligado diretamente à Secretaria de Cultura da Presidência da República, e que depois voltaria a ser, novamente, Ministério. O IBAC englobava a Funarte, Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), e Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Em 1994 a sigla Funarte substituiu a sigla IBAC e passou a englobar as instituições que a ele estavam subordinadas. Em 1997 o INF é renomeado como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), e passa a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2003.

Embora as duas exposições enfocadas nessa pesquisa tenham se realizado no âmbito do Instituto Nacional de Folclore - inauguradas em 1980 e 1984 - a história da instituição e o passado como Campanha são importantes para o entendimento das motivações que geraram a instituição, do legado que ela herdou e de possíveis influências e transformações que tenha sofrido.

O museu, a partir de sua reestruturação e da instauração da perspectiva antropológica de cultura nas ações institucionais, passa a ser o carro-chefe de divulgação da nova política que se pretendia imprimir ao órgão³⁸. É importante ressaltar que já havia atividades de pesquisa na instituição, mas é no início da década de 1980, com a entrada de Lélia Coelho Frota na administração do então Instituto Nacional de Folclore (INF) - centro da guinada conceitual de que falaremos no capítulo 3 - que as atividades de pesquisa passam a funcionar também no interior do museu³⁹, e que esse assume um novo espaço na instituição.

Embora apenas o MFEC seja denominado como um museu, todo o CNFCP poderia ser entendido como museal se levarmos em conta os novos critérios de identificação dessas instituições anteriormente apresentados, como (1) ser aberto ao público, (2) estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, (3) trabalhar com o patrimônio cultural, e (4) possuir acervos e exposições, entre outros. Podemos afirmar que atualmente, em certa medida, todo o CNFCP é conhecido no uso corrente como “museu”, sendo esse nome mais divulgado, mais conhecido e mais utilizado popularmente que o nome oficial da instituição, Centro Nacional de Folclore e Cultura

³⁷ Discurso do Ministro da Cultura, Gilberto Gil Moreira Passos. Texto retirado do site oficial da funarte, www.funarte.gov.br, em setembro de 2007.

³⁸ Claudia Marcia Ferreira, em entrevista realizada em 10/2007.

³⁹ Ricardo Gomes Lima, antropólogo, pesquisador do CNFCP, ingressou na instituição em 1983 para assumir especificamente essa atividade no museu, criando a Unidade de Antropologia. Conforme depoimento pessoal em 10/12/2007.

Popular. Podemos imaginar, conforme testemunhado por Claudia Marcia Ferreira em entrevista, que esse Museu, entre as atividades da CDFB, não tinha o destaque que viria a ter posteriormente a partir de 1982, e que a partir dessa renovação o museu passa a palco privilegiado de divulgação da nova perspectiva antropológica assumida para orientar suas ações, acabando por representar, talvez sem intenção, o próprio Instituto Nacional de Folclore.

1.4 A necessidade de um Museu de Folclore Brasileiro e a constituição de sua coleção

O interesse pela preservação e colecionamento de objetos folclóricos surge juntamente com a preocupação com o desaparecimento das manifestações desse universo. Já na carta de William John Thoms, que cunhou o termo *folk-lore*, constava *a tarefa de conseguir recolher as poucas espigas que ainda rest[ass]em espalhadas no campo no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita.* (Apud Almeida, 1976:19). Segundo Maria Laura Cavalcanti,

a descoberta do popular e o afã em valorizar as singularidades trazem consigo um sentido de urgência. Para os estudiosos do século XIX a cultura “folk” sofria a ameaça de desaparecimento em função do avanço da industrialização e modernização da sociedade (2002: 105).

A “retórica da perda”⁴⁰ é parte inerente do discurso sobre o popular no contexto de ligação com antiguidade e nacionalidade, tem espaço até hoje e estava presente na experiência brasileira do Movimento Folclórico.

Essa urgência em preservar o que estava fadado ao desaparecimento gerou na atuação do Movimento uma grande ênfase na pesquisa e na preservação das tradições em detrimento de sua divulgação através da educação (Vilhena 1997: 174). Segundo sua visão, o mundo das antigas tradições populares estava próximo do fim, e era necessário um ato heróico de salvamento, que foi realizado pelos “abnegados” e “patrióticos” intelectuais do Movimento.

A conexão entre a ação folclorista e o nacional foi explorada por muitos autores. Luís Rodolfo Vilhena afirma que a maioria dos folcloristas buscava nas tradições do

⁴⁰ José Reginaldo Gonçalves cunhou essa expressão ao tratar de discursos sobre o patrimônio cultural. Para saber mais, ler Reginaldo Gonçalves, 2002.

povo as *raízes autênticas e genuínas que permitiriam definir sua cultura nacional* (1997:25). Regina Abreu concorda que a *idéia-mestra que levou em vários países à descoberta do povo* [foi que] *a alma de uma nação poderia ser encontrada nas manifestações primitivas e folclóricas* (1996:59).

O interesse de intelectuais pela *cultura do povo* aconteceu em diversos países da Europa a partir do século XVII e XVIII, e nesse contexto o reconhecimento dessas tradições esteve aliado à tentativa de fortalecer os estados nacionais. Para Peter Burke, essa maneira de pensar a cultura nacional teria sido invenção dos intelectuais europeus no final do século XIX e início do XX (1989). Desse grupo, *os irmãos Grimm teriam lançado a máxima de que o espírito do povo constituiria a base do nacional* (Abreu 1996:51). Eduardo Jardim de Moraes retoma um texto de Marcel Mauss, de 1920, em que ele comenta essa relação e afirma que *o folclore é sempre entendido como aquilo que constitui a tradição. A tradição parece fundar a nação. É preciso pois reconstituir a idéia de nação a partir daquela de tradição, de tradição folclórica* (Apud Moraes 2000:75). Para Maria Laura Cavalcanti e a equipe do INF que pesquisou os estudos de folclore⁴¹, os antiquários e o movimento romântico eram responsáveis pelo estudo e divulgação dos costumes populares antes do crescimento dos estudos de folclore na Europa, tendo em comum com eles *o afã classificatório, o diletantismo, a valorização moral do popular* (2000 [1992]:102).

Segundo Marina de Mello Souza, em artigo proveniente do mesmo projeto de pesquisa, *o folclorista abordará o popular (o outro) buscando construir uma identidade comum (nós brasileiros) a partir de seu trabalho de intelectual missionário, alerta para o perigo encerrado no processo modernizador em curso* (1991:17). À ação de alguns desses entusiastas *missionários da nacionalidade* e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro estavam ligados determinados museus de folclore regionais, tendo apoio das Comissões estaduais de folclore e voltados para as tradições locais. Os Congressos e Semanas de Folclore, muito presentes na ação do Movimento, eram inclusive a

⁴¹ Projeto de pesquisa *Os estudos de folclore no Brasil*, desenvolvido na Instituição ao longo de 1988 e 1989 pela Coordenadoria de Estudos e pesquisas do então INF com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). *Tinha como ponto de partida o levantamento e análise da produção relativa ai folclore no país, de modo a estabelecer conexão entre essa área de estudo e o campo mais amplo das ciências humanas e sociais.* (Ferreira 2000 [1992]: 07). Foi inviabilizado pela reforma administrativa empreendida pelo governo federal em 1990. Saíram desse projeto três artigos: Mello 1991, Cavalcanti e Vilhena 2000 e Cavalcanti e Vilhena 1990.

oportunidade de mobilizar e estimular a criação de museus regionais⁴². No entanto, a carência de um museu do folclore nacional, ainda inexistente, era desejo de muitos folcloristas, e tal projeto já havia sido lançado na *Carta Brasileira do Folclore*, em 1951, durante o I Congresso Brasileiro de Folclore⁴³. Consta no documento que

O Congresso [recomenda] a criação [...] do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais (...). Caberá à Comissão Nacional de Folclore, através do seu Conselho Diretor, e sob sua responsabilidade direta, a organização do Museu Folclórico Nacional, e às Comissões Regionais através dos seus respectivos Secretários Gerais e dos museus locais.

E também o trecho abaixo, mais especificamente sobre a constituição da coleção de museus regionais e do Museu Nacional de Folclore:

Competirá às equipes em cada Estado, recolher igualmente o documentário material, através de peças folclóricas, e fotográfico, destinando-se o que for obtido ao Museu Folclórico da respectiva Unidade Federada; as peças mais características [grifo nosso] de cada região devem ser conseguidas em duplicata, destinada uma das vias ao Museu Folclórico que se organizará na Capital da República com caráter nacional.

A idéia de “peças mais características”, explorada acima, para representar as diferentes unidades federativas, era constante na prática expositiva das Semanas e Congressos de Folclore, que tinham a finalidade de *chamar a atenção para o trabalho folclórico*⁴⁴. Em suas exposições, em geral, havia módulos destinados aos diferentes Estados da federação, com objetos característicos expostos de forma contextualizada ou não. A apreensão do folclore através da idéia de “peças mais características” está ligada à mesma concepção que entende o folclore através de aspectos, ou seja, de recortes, de simplificações, de reduções, a que, parece, estar diretamente ligada a narrativa construída na exposição de 1980.

A sugestão de um museu de folclore nacional articulava-se com a compreensão de que a nação brasileira poderia ser apreendida como uma unidade homogênea que estaria representada no seu folclore. Assim, o folclore valeria como metáfora do

⁴² Informação extraída da entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira, em 02/10/2007 e com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

⁴³ Na Carta também constava o folclore como integrante das ciências antropológicas e o estudo da vida popular abrangendo seus aspectos espiritual e material.

⁴⁴ Em entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira em 02/10/2007 e em entrevista com Bráulio do Nascimento, realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

nacional, como sua ilustração, numa relação onde cada objeto folclórico valia pelo todo nacional. Cada objeto ou fato folclórico seria a representação da unidade nacional, seria parte que conteria em si a representação desse todo. Segundo Travassos, na visão da época, *o povo brasileiro ainda estava nascendo dos cruzamentos entre portugueses, índios e negros, que produziriam uma população nova* (1997:144). Admitia-se uma heterogeneidade, mas a ênfase era na unidade englobante dessas possíveis diferenças. Não havia espaço, nas discussões de então, para um país multiétnico, mas para um país nascente e mestiço⁴⁵ que articulava as etnias fundadoras do brasileiro e a diversidade regional como partes integrantes da nação. Mário de Andrade, por exemplo, buscava no Brasil um *povo dotado de características físicas e culturais distintivas, resultantes da miscigenação*. (Travassos 1997:152) Para Silvio Romero, o mestiço

é o brasileiro por excelência, pode-se considerar uma raça nova, de formação histórica e servir de base ao estudo e nossas tradições populares. Os brancos puros e os negros puros que existem no país, e ainda não estão mesclados pelo sangue, já estão mestiçados pelas idéias e costumes, e o estudo das idéias e costumes dos hábitos e fornece a prova dessa verdade. (Apud Vilhena, 1997: 149).

As regiões geográficas do Brasil também eram representadas nas peças do “quebra-cabeça” da nacionalidade. Nos eventos de folclore era exposto o “todo” regional e, por desdobramento, o “todo” nacional. Era preciso então *intervir reforçando os traços culturais que denunciavam alguma originalidade brasileira (...) incitar o governo a proteger as expressões da nacionalidade* (Travassos 1997:144). A construção da cultura nacional se dava pela sobreposição das culturas regionais, exploradas nos Congressos e Semanas de folclore e reconhecidas por suas especificidades. Divulgava-se a idéia de que a união das culturas regionais é necessária para a construção da identidade nacional.

A constituição de um museu do folclore nacional foi clamada também por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional em 1942, que acreditava faltar ao Brasil um Museu Ergológico Brasileiro, um museu *onde a alma brasileira adquirisse concretude*, apoiado na idéia de que *a nação era constituída basicamente por dois segmentos: as elites e o povo* (Abreu 1996:57). Dessa forma, um Museu do Folclore Nacional comporia, juntamente com o Museu Histórico Nacional, uma representação completa da nação, constituída por esses dois segmentos sociais. E é justamente através

⁴⁵ Para saber mais sobre a teoria sobre a mestiçagem desenvolvida nesse momento, ler Silvio Romero (1977), Gilberto Freire (1954).

de uma parceria com o MHN que o Museu de Folclore da CDFB, em 1968, terá seu primeiro espaço para exposições.

CAPÍTULO 2

O Folclore Brasileiro em exposição: a experiência de 1980.

*Folclore não é a dança, a renda, a trova, a adivinha,
o ex-voto, a chegada ou a cavallhada, mas tudo isso,
todos esses elementos ao mesmo tempo –
uma ambiência própria, específica, em que
os modos de ser do povo se exprimem...
Para entender o folclore precisamos estudá-lo (...)
com a ajuda da técnica de investigação científica,
como expressão da vida popular*
Edison Carneiro

*you had to respect the founders of all that,
who were the folklorists,
who had brought the experience of them.*
Lélia Coelho Frota

Peter Burke cita a “descoberta do povo” por estudiosos do final do século XVIII, afirmando que *o que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e em segundo, sua crença de que os ‘usos, costumes, cerimônias, superstições, balada, provérbios, etc’ faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação* (1989:36) Também segundo Rodolfo Vilhena, a maioria dos folcloristas buscava nas tradições do povo as raízes autênticas e genuínas que permitiriam definir sua cultura nacional (Vilhena 1997:25).

O interesse de intelectuais pela cultura do povo aconteceu em diversos países da Europa a partir do século XVII. A expressão “folclore” deriva do termo *Folk-lore*, saber do povo, e foi cunhada numa carta pelo inglês Willian John Thoms apenas em 1846 em substituição a termos como *superstições, antiguidades vulgares* e *antiguidades populares*, usados anteriormente para referir-se ao interesse pelo universo popular e por seu colecionamento na Europa. O reconhecimento das tradições na Europa esteve aliado à tentativa de fortalecer os estados nacionais, esquivando-se de modismos estrangeiros e valorizando as especificidades culturais de cada nação, principalmente entre o final do século XIX e início do XX.

O saudosismo e romantismo que envolviam esse interesse pelas coisas *do povo* parecem ter colaborado com uma determinada representação da imagem do popular, que deveria ser investida de características como autenticidade, pureza e “ruralidade”, por exemplo. A categoria *povo*, boa para pensar a nação segundo a tradição romântica, deveria ser *um outro* dos intelectuais que então se interessavam por essas tradições. Para

que esse *outro*, distante e necessário, existisse, era preciso que se mantivesse afastado e diferente, quase oposto àquela elite intelectual que o nomeava e reconhecia na adoção da categoria *folclore* e em suas implicações colecionadoras. Segundo Marina de Mello e Souza, *o folclorista abordará o popular (o outro) buscando construir uma identidade comum (nós brasileiros) a partir de seu trabalho de intelectual missionário, alerta para o perigo encerrado no processo modernizador em curso* (1991:17).

A imagem do povo e dos saberes a ele associados era bastante específica, dando conta de uma realidade parcial, porém eficiente para o funcionamento e a construção das singularidades nacionais. Havia um saudosismo no interesse pelas “coisas *do povo*” no sentido de que eram entendidas como genuinamente nacionais, com raízes fincadas de maneira profunda em tempos imemoriais, ancestralmente, ligadas ao “mito de origem” das nações – daí a razão de serem chamadas também de *antiguidades*. Mais que uma descoberta, as tradições populares, ou *saberes do povo*, correspondiam a uma determinada imagem mental, a uma categoria construída sobre uma representação do que fosse o “povo”, boa para pensar a nação. Assim, o Folclore, como objeto e campo de estudos, parece constituir-se num gênero de discurso sobre o povo⁴⁶. Na experiência brasileira, o movimento folclórico desenvolveu-se sobremaneira através de museus, congressos e articulação com Comissões Estaduais, organizando-se com o Governo na forma da CDFB e depois fundando o MFEC.

2.1 O Museu da CDFB: um Museu do Folclore Nacional

Renato Almeida, diplomata e diretor da Campanha a partir de 1964, procurava uma sede para abrigar *um número significativo de objetos relativos à cultura popular que foram reunidos ao longo do tempo por meio de doações às comissões estaduais e à comissão nacional*, e fundar o tão esperado museu do folclore nacional, segundo Regina Abreu (1996: 58). A necessidade de criação desse museu já estava registrada em 1951, na *Carta do Folclore Brasileiro*, e no Estatuto da Campanha, redigido em 1958. Foi assinado um convênio com o Museu Histórico Nacional e fundou-se então, em 22 de agosto de 1968, o *Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Na ligação com o MHN estava a intenção de representação da nação em suas

⁴⁶ Segundo a forma como José Reginaldo Gonçalves usa a categoria discurso ao se referir a patrimônios culturais (2007 [2002]).

polaridades “povo” e “elite”. No ano de sua criação, as exposições do MFEC aconteciam num espaço do Museu da República⁴⁷ - então anexo do Museu Histórico Nacional - embora a CDFB estivesse nesse momento alocada no centro da cidade, provavelmente no prédio do MEC⁴⁸.

Apesar da necessidade do museu estar registrada desde 1951 na *Carta* e no estatuto da CDFB em 1958, sua criação efetiva dá-se apenas em 1968, dez anos depois, apesar da Campanha ser muito atuante nesse momento. Tamanha dificuldade para criar um museu parece dever-se à maior importância atribuída aos aspectos “espirituais”, imateriais do folclore, em contraponto com a cultura material, talvez mesmo por parte dos dirigentes, já que, através de recortes de jornal, tornam-se claras as investidas dos folcloristas no sentido de fundar o museu já tão anunciado como necessário.

Com relação ao interesse dos estudos de folclore, a ênfase maior era dada inicialmente à literatura oral, depois à música, também muito relacionada à oralidade, e finalmente aos folguedos. Nesse caminho, os objetos parecem ter ficado como uma das últimas preocupações na ação folclorista, apesar da importância atribuída aos museus, da inauguração de alguns deles em diversas regiões do Brasil e da insistência pelo Museu do Folclore Nacional junto ao governo federal⁴⁹.

Desde sua inauguração, as exposições do museu passaram por muitas transformações espaciais, que podem servir para ilustrar e pensar nas transformações institucionais. As primeiras exposições, quando o museu não tinha sede própria, eram de caráter temporário, quando. Em entrevista, Bráulio do Nascimento afirma que

Bem aqui ao lado (...) havia uma pequena casa, ainda há a fotografia dessa casa quando eu inaugurei aqui a Campanha [em 1975] (...) onde era o museu, que o Renato inaugurou o museu com o Clóvis Bornay, que (...) era o diretor do Museu Histórico (...) em convênio com o Renato então essa casa ficou sendo o pequeno museu da Campanha. A Campanha era no MEC e tinha um pequeno museu aqui. O diretor era o [Clóvis] Bornay.

É possível que essa casa fosse o primeiro espaço dedicado a uma exposição do museu, já citado, quando este ainda não tinha sede própria. Em 1974 a casa número 179

⁴⁷ Entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira, coordenadora do CNFCP, em 02/10/2007, e com Bráulio do Nascimento, antigo Diretor da CDFB e do INF, realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

⁴⁸ A CDFB passou para o prédio do MEC em 1964, e antes, desde sua fundação, funcionara na Rua Pedro Lessa e na Rua Santa Luzia, também no centro da cidade. Informação extraída da entrevista realizada com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

⁴⁹ Na hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral (BAA/CNFCP).

da Rua do Catete foi cedida para a CDFB pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC, na figura de seu diretor Manuel Diégues Júnior, também ligado ao Movimento Folclórico e um dos colaboradores da exposição permanente de 1980. No andar térreo foi inaugurada uma nova exposição, de caráter permanente, em agosto de 1975⁵⁰. A casa era muito antiga e precisou passar por obras urgentes, como atesta Emília Silveira ao afirmar que *as rachaduras nas paredes mostram que a casa foi abandonada por longo tempo, mas os novos vasos com plantas e flores invariavelmente arrumadas em cima das mesas sugerem a satisfação de um sonho antigo: a sede própria*⁵¹. Bráulio também se lembra desse momento:

*E aí na casa não se podia andar (...) Então nós andávamos na casa por junto da parede. Porque toda a estrutura estava podre, bichada, e a gente andava e a casa balançava. Então o pessoal recomendava “olha, pra não cair vamos andar junto das paredes, em volta das paredes”*⁵².

As obras foram feitas e a casa inaugurada em agosto de 1975. Em janeiro de 1976 o prédio precisou ser interditado inesperadamente em consequência das obras do metrô⁵³, que se iniciavam na cidade. Essa exposição durara menos de um ano, mas segundo Bráulio do Nascimento, apesar da desocupação do prédio, *procuramos não desarticular, desarticuladamente no ponto de vista físico, mas os trabalhos continuavam em todas as áreas*.⁵⁴

⁵⁰ Há controvérsias sobre ser essa uma Exposição do Folclore Brasileiro ou sobre cultura afro-brasileira. Apesar disso, a consideramos a 1ª exposição permanente do MFEC em concordância com Claudia Marcia Ferreira, por e-mail.

⁵¹ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23/11/1974 – 2º Caderno.

⁵² Entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira, em 02/10/2007 e com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

⁵³ O metrô recuperou a casa com técnicos da Funarte e do SPHAN, e foram feitas parcerias como a passagem gratuita no horário de almoço para alunos visitarem o MFEC. Informação extraída da entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira, em 02/10/2007 e com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

⁵⁴ Entrevista realizada com Claudia Marcia Ferreira, em 02/10/2007 e com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988.

2.2 O Museu de Folclore Edison Carneiro: uma homenagem.

Em 1976 o Museu de Folclore da CDFB passa a chamar-se Museu de Folclore Edison Carneiro para homenagear o folclorista e antigo diretor⁵⁵. O período compreendido entre 1976 e 1980 foi intenso em exposições itinerantes e catalogação do acervo, sem exposição permanente devido ao fechamento do prédio. Em 1980, com a conclusão das obras e o retorno ao imóvel nº 179, tendo em vista o crescimento que o acervo do MFEC tivera nos últimos anos, o espaço da antiga garagem do Palácio do Catete foi cedido pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC. A partir dessa data ali passou a funcionar o Museu de Folclore, pela primeira vez num prédio separado do INF. O MFEC voltaria, naquele ano, a exibir uma exposição permanente. Nesse novo espaço haveria duas salas, uma destinada à exposição permanente e outra a exposições temporárias.

Entre 1976 e 1980, quando a CDFB passa a integrar a Funarte e a denominar-se Instituto Nacional de Folclore (INF), sob a direção de Bráulio do Nascimento, havia na instituição uma quantidade de objetos que havia sido doada sem informações. Estavam associados ao “povo”, e, portanto, não houve preocupação com o registro de dados específicos sobre sua origem no momento de doação à Comissão e de sua incorporação ao acervo do museu.

Até então, os objetos chegavam ao museu principalmente através de doações das comissões estaduais e de pessoas interessadas no folclore, que os recolhiam de seus contextos originais. Segundo artigo de Sergio Bittencourt⁵⁶ no jornal *Última Hora* de 18/5/1974, na exposição *pod[ia]m se ver (...) peças de cerâmica, trabalhos trançados e de madeira – tudo recebido na base da doação, cuja maior parte chega do nordeste brasileiro*. A partir de 1976 começa a catalogação retroativa das peças, com atividades de inventariar com descrição, localização, técnica e material sob a responsabilidade da museóloga Sônia Canelas. Concomitantemente a esse processo, o museu começa a receber doações de coleções, como a coleção *Brasília*, recebida entre 1974 e 1976, através do Programa de Ação Cultural (PAC) do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC. A coleção era proveniente de diferentes exposições de Artesanato Folclórico que aconteciam anualmente em Brasília, organizadas pela equipe de

⁵⁵ Curiosamente, segundo o Jornal *o Globo*, Rio de Janeiro, de 23/5/1974, a aprovação para essa mudança de nome, em projeto do Senador Vasconcelos Torres, já havia sido aprovada em 1974.

⁵⁶ Bittencourt, Sérgio. *Folclore tem museu e já está pequeno*. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1974.

Artesanato e Artes Populares desse departamento, e de outras ações, e contava com cerca de 1500 objetos.

Segundo Cláudia Marcia Ferreira, em entrevista, *a coleção Brasília (...) o que existia sobre ela era uma lista de objetos, você não tinha outros dados*. A coleção reunia produção artesanal ampla, produzida com diferentes materiais e provenientes de várias partes do país. Esses objetos foram incorporados ao módulo *artesanato* na exposição de 1980, que será analisado neste capítulo. As peças mais antigas, reunidas antes da instituição do museu em 1968, eram provenientes de doações de coleções particulares às comissões estaduais e à Comissão Nacional de Folclore. O Museu Histórico Nacional possuía uma coleção de arte popular que entre 1969 e 1975 foi também doada para o museu quando este foi criado.

Os processos que constituíram a coleção do MFEC podem nos ajudar a entender o contexto que levou à presença ou não de informações sobre as peças da exposição permanente em questão. Para a falta de informações contribuíam vários fatores: a própria concepção museológica da época, que parecia mais interessada na manutenção e preservação dos objetos do que na pesquisa sobre suas funções e contexto sócio-cultural originais, o papel incipiente desempenhado por um museu entre as atividades da Campanha - sem o destaque que viria a ter posteriormente - e a própria concepção da época sobre a produção popular de folclore, coletiva e anônima, materializando a “alma do povo brasileiro”.

A formação dos profissionais de museu nesse momento era também muito técnica, muito centrada no objeto em sentido estrito, não havia a perspectiva de que o objeto no museu fosse o recorte de uma realidade externa – essa visão relaciona-se à evolução do conceito de museu em curso nesse momento e já brevemente explorado anteriormente⁵⁷. Segundo depoimento da museóloga Cláudia Marcia Ferreira na mesma entrevista, o que vigorava na exposição

Era a idéia de salvar mostras do objeto mesmo. Era essa a concepção que se tinha. Não só no movimento folclórico, mas na museologia também. A gente investigou muito mais os materiais e as técnicas e as dimensões e os pesos do que o assunto que tratava, aquela representação e o que ela significava.

⁵⁷ Segundo o Jornal *O Globo* de 15/03/1980, *uma faixa com a frase ‘pela regulamentação da profissão de museólogo’ foi levantada por estudantes de museologia da Uni-Rio*. Esse fato ilustra o estágio em que essa carreira se encontrava e o desenvolvimento que sofreu posteriormente.

A questão técnica era apuradíssima. Claudia Marcia Ferreira revela que havia controle de luz e de umidade nas vitrines da exposição de 1980, através de gavetas com sílica gel posicionadas sob as peças, por exemplo. Já no entendimento da peça como suporte de informação, havia uma referência geral do assunto, mas a relação com o contexto⁵⁸ não se colocava naquele momento, pois é uma discussão que supomos ter se tornado relevante em museus de folclore e etnográficos apenas posteriormente. Ainda segundo ela na mesma entrevista, os museus não eram vistos com a força e potencialidade que têm hoje. Nesse momento, o “corpo” técnico era quase integralmente composto por estagiários. Segundo Bráulio do Nascimento, *como eu não tinha mão de obra especializada, a mão de obra era realmente os estagiários. (...) Claudia era estagiária, todos que estavam lá eram estagiários de museologia. (...) E todo o pessoal do museu eram estagiários.*⁵⁹

Apesar da idéia de museus ser citada constantemente como um recurso para a divulgação do folclore (no Estatuto da Campanha, na Carta do Folclore Brasileiro e entre outros documentos norteadores da ação folclórica) e da importância de um museu de folclore nacional ser propalada pelos mais diversos personagens até a sua criação, a falta de informações sobre as peças pode dever-se também ao caráter então atribuído ao museu no interior da Campanha, recebendo menos investimentos do que a área de música ou pesquisa, por exemplo, e também pela desarticulação existente entre o museu e a pesquisa na CDFB. Como afirma Claudia Márcia Ferreira em entrevista,

O que você não tinha era uma fala conectada entre os pesquisadores folcloristas e os técnicos do museu. Porque também não tinha nem a vontade social de um e de outro. A compreensão da dimensão que isso poderia alcançar. (...) Isso já existia de algum modo, mas não havia essa conexão entre os acervos, entre a produção da pesquisa e o acervo museológico.

Então, embora o museu fosse visto como ferramenta ideal para a divulgação do folclore nacional, conforme os documentos norteadores da ação folclórica, a categoria “museu” não envolvia então o universo de possibilidades de ação que a instituição desenvolve atualmente. Hoje o museu oferece atividades educativas, visitas guiadas, e outros serviços – não apenas o MFEC como uma grande parte deles em áreas diferentes de atuação – mas, naquele momento, as exposições eram o grande instrumento de

⁵⁸ A relação com o contexto sócio-cultural não se colocava, mas podemos entender a relação entre folclore e nação como uma forma particular de contextualização.

⁵⁹ Entrevista realizada por Maria Laura Cavalcanti e Rodolfo Vilhena em 1988 no projeto de pesquisa sobre os estudos de folclore no Brasil.

comunicação e relacionamento entre o museu e o seu público. Outro fator a ser considerado era a importância político-institucional da exposição de 1980, que chegava com o objetivo de fortalecer o MFEC que ficara cinco anos sem uma exposição permanente.

No período entre 1976 e 1980 – devido às obras de metrô e ao fechamento do prédio 179 - a exposição do MFEC voltou a funcionar no Museu da República em caráter improvisado – embora os trabalhos tenham continuado em todas as áreas. Foi um período intensamente dedicado às exposições temporárias e à catalogação do acervo e foi importante, segundo Claudia Marcia, para que o Prof. Bráulio do Nascimento [então diretor do Instituto] visse todo o esforço e investisse também por um novo espaço [para] a exposição permanente do museu. Segundo Bráulio do Nascimento,

Quando retornamos desses dois, três anos, a Campanha tinha crescido muito, em termos de biblioteca, em termos de acervo, em termos de tudo, né? E eu então disse: bom, eu não vou mais colocar o museu aqui. O museu não vai caber mais aqui nesta sala e não cabia realmente, tinha material de todos os estados (...) tudo amontoado aqui.(...) Ai eu fiquei de olho na garagem. Na garagem onde é o museu, né? Ai conversei com Câmara [Casudo], conversei com [Manuel] Diégues, (...) no final peguei uma portaria suplementar, preparei, o Diégues assinou e o museu passou prá lá⁶⁰.

Nesse espaço montou-se a exposição permanente seguinte, a de 1980, para ilustrar o folclore brasileiro seguindo-se, obviamente, a lógica institucional de então. Em entrevista realizada em setembro de 2007, Célia Maria Corsino⁶¹, museóloga e então Coordenadora do MFEC, lembrou que *a possibilidade de uma real sede para o Museu em outro prédio que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi um ganho para todos.*

⁶⁰ Entrevista realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais, em 1988.

⁶¹ Célia M. Corsino é mineira, museóloga, e era coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro durante essa exposição, tendo ingressado na instituição em 1978. Todas as informações dadas por ela foram extraídas da entrevista realizada com ela por e-mail em setembro de 2007.

2.3 Contextualizando a exposição permanente de 1980.

Recapitulando, temos assim algumas exposições temporárias⁶² realizadas a partir de 1968 no Museu da República. Em seguida, Museu e CDFB mudam-se para o prédio 179 da Rua do Catete, doado em 1974, e a nova exposição⁶³ é inaugurada em 1975, sendo fechada em seguida em razão das obras do metrô que afetaram a segurança do imóvel. Após isso, sucedeu-se um período intenso de exposições itinerantes e de catalogação do acervo, no qual se buscava compensar a ausência da exposição permanente devido ao fechamento do prédio. Finalmente em 1979 o espaço da antiga garagem do Palácio do Catete foi cedido para funcionar como sede do Museu, que passa então a exibir o que propriamente pode ser chamado de uma exposição permanente em 1980, contando agora também com uma sala exclusiva para mostras temporárias. O catálogo dessa exposição foi editado apenas no ano seguinte, mas nos reportaremos a ela a partir da data da inauguração, 1980.

Desde a inauguração do Museu de Folclore Edison Carneiro em 1968, como Museu da CDFB, as exposições passaram por muitas transformações espaciais, que foram da inexistência à adaptação espacial. Essas transformações parecem apropriadas à reflexão sobre as transformações institucionais e o crescimento do museu e de sua coleção.

Segundo Célia Corsino, então coordenadora do Museu, *a exposição permanente* [de 1980] *tinha como objetivo consolidar o Museu de Folclore*. Em outro momento, ela afirma que *o que visava a exposição era consolidar o Museu como um local de importância e que poderia apresentar para o grande público os trabalhos e estudos que se faziam na Campanha*. Tinha, portanto, um papel político de consolidação e reconhecimento de uma instituição que existia há mais de 10 anos, mas que não havia ainda, pelos motivos expostos, exibido uma exposição permanente, que é em geral uma das principais atividades de um museu. Ainda segundo ela, *antes* [dessa exposição, o museu] *não era muito considerado, pois não tinha local nem exposição permanente*.

O museu intensificava suas pesquisas sobre o acervo e vivia de exposições temporárias em diversos lugares, como a Funarte, o metrô, Colégios, Universidades, o

⁶² Informação extraída de artigos da hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral (BAA). Alguns temas encontrados: produção em barro, instrumentos musicais, Candomblé.

⁶³ Sobre essa exposição, na hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral (BAA) encontramos opinião divergente: há referências sobre ser uma exposição de cultura negra, afro-brasileira, e uma ocorrência de que seria a I Exposição de Folclore do Brasil.

Pavilhão de São Cristóvão e museus. É interessante observar que o que atualmente se chama na prática museológica de reserva técnica era então denominado “depósito”. Esse detalhe, entre outros, irá apontar as transformações profundas por que a instituição passou entre 1980 e 1984, e que se concretizam nas exposições permanentes.

É importante perceber que embora nesse momento o museu funcionasse no âmbito do Instituto Nacional de Folclore, ligado administrativamente à Funarte, em diversos momentos da entrevista Célia Corsino refere-se à instituição como sendo ainda a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Sobre a aquisição de acervo, quando afirma que *os pesquisadores traziam objetos, mas a Campanha comprava também*, assim como ao assegurar que *o Diretor da Campanha Bráulio Nascimento dava realmente carta branca para a ação do museu*, quando no momento do lançamento do catálogo da exposição, Bráulio Nascimento era efetivamente Diretor do então Instituto Nacional de Folclore. O próprio Bráulio, em trecho já reproduzido acima, afirma que *quando retornamos desses dois, três anos, a Campanha tinha crescido muito*. A alteração de CDFB para INF deu-se efetivamente em 1978, quando a instituição, embora atuante, estava desarticulada do ponto de vista físico, com a exposição funcionando no museu da República e a biblioteca na Biblioteca Nacional, embora a sede permanecesse ocupando uma parte do prédio interditado⁶⁴.

Esse “ato falho” de chamar o INF de Campanha corrobora com nossa hipótese de que as ações e o ideário da CDFB passam para o INF quando ela é arregimentada pela Funarte, embora nessa passagem possa ter havido um interesse na ampliação do fazer institucional e nos critérios na orientação dos estudos de folclore, a bagagem institucional construída e reunida pela Campanha tem um peso muito grande e é fundamental para a constituição de novos ciclos ou etapas institucionais, que virão e só irão se renovar de maneira inovadora, até, na gestão de Lélia Coelho Frota.

Seguindo as informações dadas por C. Corsino, *exposições são datadas e têm uma vida*. Na exposição de 1980, a preocupação política com a “consolidação” da instituição era o foco. Essa materialização tinha como ferramenta uma coleção agrupada a partir de critérios próprios, diferentes dos que despontam agora, sem preocupação aparente com as informações sobre as peças que refletia, na verdade, diferentes critérios de trabalho na seleção e análise do acervo de então.

⁶⁴ Entrevista com Bráulio do Nascimento realizada por Maria Laura Cavalcanti e Rodolfo Vilhena em 1988 no projeto de pesquisa sobre os estudos de folclore no Brasil, realizada pelo INF.

Nesse momento, embora fosse o INF quem, acima do Museu, apresentava a exposição, sua prática institucional estava ainda muito ligada àquela da CDFB que vigorava até o ano de 1978, ano de alteração da nomenclatura institucional. Podemos pensar que de um lado há a Campanha, no início da história institucional, e do outro o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, nos dias de hoje, e que as etapas pelas quais esse museu passou não são estanques e definidas de maneira clara como os diversos nomes e filiações institucionais por que passou. São processos de natureza fluida cujos limites e fronteiras atravessam distintos períodos da vida institucional.



1. Fachada da antiga garagem do Palácio da República, onde o MFEC passou a funcionar em 1980. Atualmente esse prédio destina-se à Galeria Mestre Vitalino, ao setor de museologia e ao auditório.

A exposição permanente inaugurada em 1980 foi exibida no então novo espaço destinado ao MFEC, a antiga garagem do Palácio do Catete, porém seu catálogo foi lançado apenas no ano seguinte como parte da coleção *Museus Brasileiros*⁶⁵, editada pela Funarte. As principais fontes documentais para a análise dessa exposição foram o catálogo e as entrevistas com atores envolvidos tanto no processo de produção desta quanto no de sua renovação. Entrevistamos Célia Corsino, museóloga e então coordenadora do Museu, e Claudia Marcia Ferreira, também museóloga e atual

⁶⁵ O número dedicado ao MFEC foi o quinto da série editada pela Fundação Nacional de Arte dedicada aos museus brasileiros. Antes foram editados volumes sobre o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Imagens do Inconsciente, o Museu de Arte de São Paulo, e o Museu Paraense Emílio Goeldi.

coordenadora do CNFCP, e que em 1980 participava da equipe do museu e da elaboração do catálogo da exposição. Foram também analisados documentos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro arquivados na Biblioteca Amadeu Amaral⁶⁶, como a ata de fundação e publicações da Campanha entre outros⁶⁷.

Segundo o catálogo da exposição⁶⁸, os módulos apresentados na exposição seriam alterados de tempos em tempos, de maneira que possibilitasse *mostrar aspectos do folclore brasileiro*. Pelas entrevistas, descobrimos que não houve rodízio de módulos temáticos, mas que havia a intenção de fazer um rodízio de objetos *para uma divulgação ampla do acervo e de outros aspectos do folclore nesse momento*⁶⁹. Não há o registro dos objetos que participaram dessa exposição, já que o catálogo não é completo e apresenta apenas alguns objetos de cada módulo, mas, apesar disso, pudemos tirar algumas conclusões a partir dos objetos selecionados para constar nos registros fotográficos do catálogo. Vale à pena lembrar que o catálogo representa oficialmente a memória institucional da exposição, e que o fato dessa exposição, em 1980, ser a primeira do Museu a desenvolver um catálogo é ilustrativo da mudança ocorrida entre a primeira exposição no Museu da República, cuja data não se sabe precisar, a exposição posterior de 1975, no térreo do prédio 179 da Rua do Catete, e essa exposição permanente de 1980.

A entrevista com Claudia Marcia Ferreira se deu a partir da apreciação do catálogo, quando nossa interlocutora emocionou-se ao rever a exposição de cuja organização participara. Foi através do catálogo como ferramenta de ativação da memória que se desenrolou nossa conversa.

2.3.1 A exposição segundo a análise do catálogo

essa estrutura de exposição traduzia claramente a visão e o conceito que se tinha do folclore naquela ocasião. A maior parte do acervo era exposta em vitrinas com iluminação interna e alguns poucos objetos sobre bases abertas na área central que era justamente dedicada ao artesanato. As coisas eram vistas de forma mais compartimentada e não inter-relacionadas, quer dizer,

⁶⁶ A BAA é parte integrante do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, especializada em folclore e responsável pela salvaguarda da memória dessa instituição e da coleção bibliográfica de alguns folcloristas participantes da CDFB.

⁶⁷ Não foi possível pesquisar as fotos dessa exposição, de maneira que reproduzimos, nesse capítulo, fotos publicadas no catálogo da exposição de 1980 e no guia da exposição de 1984.

⁶⁸ Coleção Museus Brasileiros - Museu de Folclore Edison Carneiro, 1981, p.11.

⁶⁹ Coleção Museus Brasileiros - Museu de Folclore Edison Carneiro, 1981 p.11.

a produção do artesanato, por exemplo, que está presente nas danças e nos folguedos, não era correlacionada; havia um espaço específico para uma leitura: 'aquilo é a produção artesanal'.

Claudia Marcia Ferreira sobre a exposição de 1980 ⁷⁰

O catálogo dessa exposição é parte de uma publicação seriada sobre museus brasileiros, com 86 páginas e aproximadamente 13 x 15 cm de dimensão, contando com fotos e uma planta baixa da exposição. Apresenta 10 textos e 84 reproduções fotográficas das instalações do museu e do acervo exposto, cujos textos serão analisados em seguida. A exposição foi montada com os seguintes módulos temáticos: *lúdica infantil, medicina popular, danças e folguedos, instrumentos musicais, literatura de cordel, religiosidade popular e artesanato*⁷¹.

Célia Corsino afirma que *os módulos não variavam, o que deveria variar era o acervo exposto*. Ela informa que *essa exposição permanente utilizou a linha desenvolvida na publicação 'Folclore Brasileiro', que contou com 14 volumes publicados entre 1977 e 1982*. Cada um deles era dedicado ao folclore de um estado da federação, e eram divididos tematicamente da mesma forma para uma eventual comparação entre os itens dos diferentes estados. A divisão da edição em itens influenciou na concepção da exposição de 1980, já que *os módulos representavam os capítulos da publicação*. Os módulos então *eram reflexo da publicação*, o que teria sido, segundo nossa entrevistada, uma escolha mais operacional. Segundo Claudia Marcia Ferreira em entrevista,

Essa exposição, portanto, tinha um link com os estudos do folclore. Que isso aqui [publicação Folclore Brasileiro] era uma das publicações de folclore por estado, mas era orientador de todo o trabalho da casa, da Campanha, do Instituto Nacional de Folclore depois. Então isso aqui não é inventado do nada. Essa leitura do acervo a partir dessas temáticas, ela está posta.

A publicação espelhava os estudos de folclore realizados pelo Instituto, que influenciaram na museografia em 1980. Assim, temos que o folclore apresentado naquele momento pelo INF através dessa publicação e da exposição era pensado através

⁷⁰Transcrição do seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984, p.163. Documento reproduzido integralmente em anexo. Foram participantes desse seminário Lélia C. Frota, Cláudia Marcia Ferreira, Alcides da Rocha Miranda, Ricardo Gomes Lima, Berta Ribeiro, Maria Helena Bianchini, Maria Luiza Mazza, Rui Mourão e Fátima Regina do Nascimento entre outros.

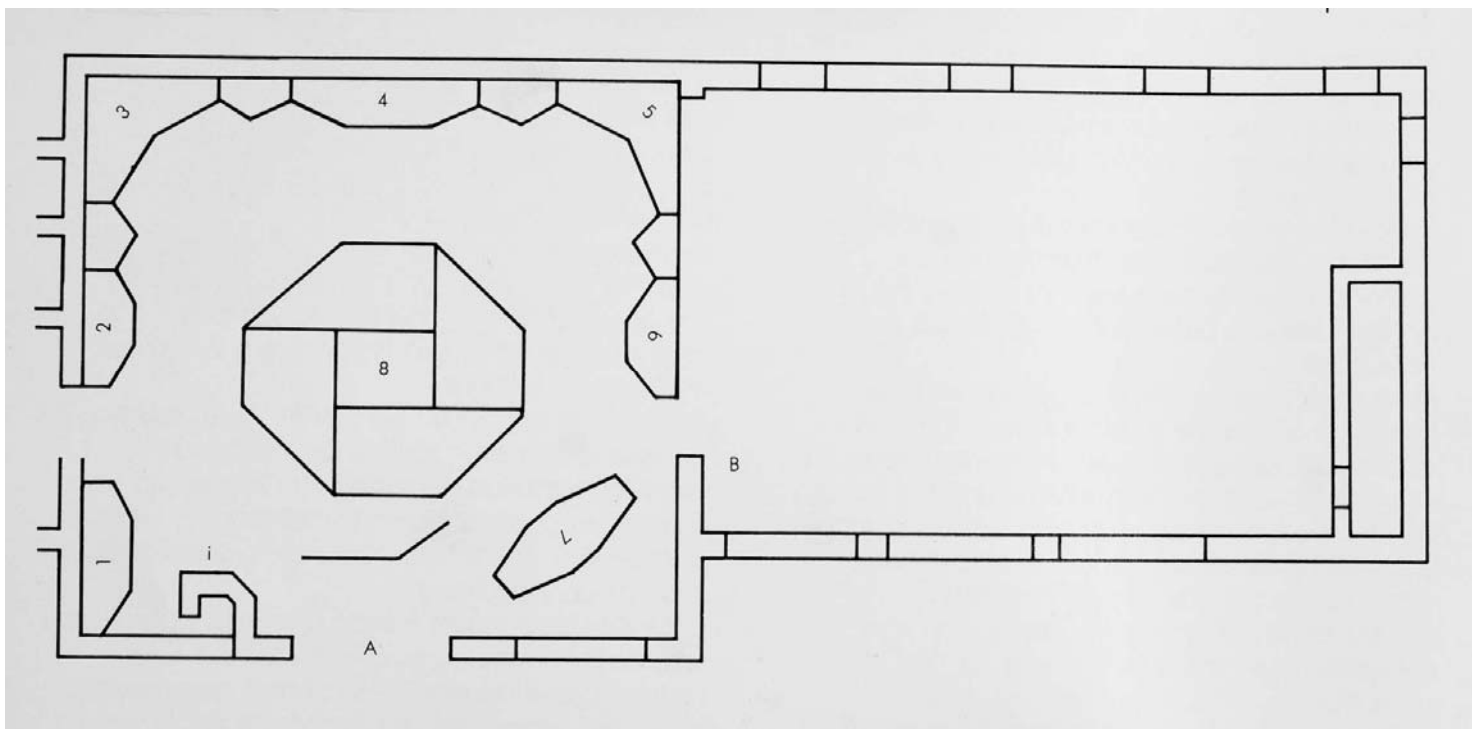
⁷¹ Segundo Claudia Marcia Ferreira, atual coordenadora do CNFCP e na época participante da equipe de elaboração dessa exposição, os módulos seriam *brinquedo, medicina popular, danças e folguedos, literatura de cordel, instrumentos musicais e artesanato*. O módulo *Religiosidade Popular* não foi citado no artigo publicado em 1997, sobre a museografia do MFEC.

de aspectos distribuídos pelos diferentes estados brasileiros. Segundo Corsino, *era o saber popular que estava em toda parte. Nas manifestações do povo brasileiro em seus diversos aspectos: medicina, brinquedos e brincadeiras, religiosidade, folguedos, dança, música, artesanato, cordel, etc* Essa orientação está explícita na *Carta do Folclore Brasileiro*, quando sugere *a realização (...) de exposições folclóricas dos temas e assuntos regionais, como meio de difusão de aspectos folclóricos em sentido pedagógico e cultural*. Outra passagem da *Carta* diz assim:

Competirá às equipes em cada Estado, recolher igualmente o documentário material, através de peças folclóricas, e fotográfico, destinando-se o que for obtido ao Museu Folclórico da respectiva Unidade Federada; as peças mais características de cada região devem ser conseguidas em duplicata, destinada uma das vias ao Museu Folclórico que se organizará na Capital da República com caráter nacional.

A idéia de *peças mais características* também parece estar ligada a uma concepção de folclore que poderia ser entendido e representado através de ícones, de símbolos com a capacidade de materializar aspectos “mais característicos” que reunidos pudessem representar um todo apresentado como coerente. Essas dimensões e aspectos aparecem de maneira autônoma, como se as peças pudessem falar por si, sem haver necessidade da contextualização conforme passaria a ser entendida posteriormente. Na citação acima, depreendemos que algumas peças seriam mais características do que outras, embora provenientes da mesma unidade federativa, e mereceriam destaque na função de representar essas realidades tanto regional quanto nacionalmente. Como efetivamente se dava essa relação entre diferentes objetos formais é difícil saber.

A seleção de módulos temáticos da exposição de 1980, *brinquedo, medicina popular, danças e folguedos, literatura de cordel, instrumentos musicais, artesanato e religiosidade popular* foi citada em pelo menos três fontes diferentes e confirmada nas entrevistas, o que sugere que o rodízio de objetos ou “aspectos” na exposição, indicada no catálogo, tenha ficado apenas no projeto. Pela planta baixa da exposição, também reproduzida no catálogo, poderíamos afirmar que o tema exposto com maior destaque era o artesanato. Os objetos integrantes desse módulo ocupavam uma área significativamente maior do que as outras e o espaço central do salão destinado à exposição permanente.



2. Planta Baixa da Exposição Permanente MFEC 1980

A. Exposição Permanente

i - informações

1 - lúdica infantil

2 - medicina popular

3 e 5 - danças e folguedos

4 - instrumentos musicais

6 - literatura de cordel

7 - religiosidade popular

8 - artesanato

B. Exposições Temporárias

Nesse local, havia uma espécie de púlpito central circundado por outras quatro bases com obras do acervo. Na parte principal, mais elevada, estava exposta, conforme foto geral do salão reproduzida abaixo, uma única obra de Mestre Vitalino. Voltaremos a refletir sobre o módulo *artesanato* e a localização privilegiada dessa peça posteriormente. Com relação à área ocupada, o segundo maior destaque era dado às *danças e folguedos*, que ocupavam o dobro do espaço destinado aos demais temas apresentados. Claudia Marcia em entrevista afirma que o motivo para essa ocupação era *muito por conta (...) dos espaços, essas vitrines aqui tinham maior profundidade, e a gente apresentava aqui indumentárias inteiras, montadas*. Apesar disso, temos motivos para crer que essa organização também refletisse o lugar central ocupado pelos

folguedos na abordagem da CDFB. Luís Rodolfo Vilhena insiste inúmeras vezes na importância do tema para a CDFB, sendo os folguedos entendidos como o fato folclórico “em ação”, *a dimensão mais dinâmica do folclore brasileiro* (1997: 260)⁷².

Quanto ao contexto, a foto geral da exposição (reproduzida abaixo) apresenta um dos módulos relativos às danças e folguedos no centro da foto, ao fundo, onde são apresentados diversos objetos ligados a um mesmo contexto, qual sejam os festejos do boi maranhense, indicando uma preocupação nascente com o contexto e relações na apresentação dos objetos.



3. Vista geral da Exposição permanente do MFEC em 1980. Em primeiro plano o módulo *artesanato*.

Quanto à procedência geográfica, percebemos que aproximadamente metade das peças reproduzidas nas fotos do catálogo era proveniente da região nordeste, enquanto em torno de 25% da região sudeste, e o resto estava dividido entre as regiões Sul, Centro-Oeste e Norte,⁷³. Essa posição de segundo lugar das peças provenientes da região Sudeste pode ser devido à facilidade de acesso, por conta da localização do Museu de Folclore Edison Carneiro no Estado do Rio de Janeiro. Bráulio do Nascimento aponta

⁷² Esse lugar privilegiado teria sido ocupado no início dos estudos de folclore pela poesia popular e, em seguida, pela música, com a atuação de Mário de Andrade (Vilhena 1997:147).

⁷³ Os folhetos de Cordel e as bonecas de pano, ambos do Nordeste, foram computados como apenas uma peça, pois não era possível quantificar o número de peças presentes nas fotos. Nas fotos em que a quantificação era possível, os objetos foram tomados individualmente, mas independentemente dos critérios de cálculo, a proporção se manteria com as peças originárias do nordeste em larga vantagem com relação às originadas em outros estados.

essa vantagem geográfica ao afirmar que uma das ações da Campanha era o *levantamento junto aos grupos. Aqui no Rio de Janeiro, sobretudo, que era a sede da Campanha*. É interessante observar que na publicação *Folclore Brasileiro*, a região sudeste também aparece em segundo lugar quanto ao número proporcional de estados pesquisados e publicados, precedida pelo Nordeste em número de estados contemplados⁷⁴, o que liga de maneira contundente a exposição e a publicação, produtos institucionais divididos nos mesmos aspectos e enfatizando igualmente a região nordeste. A seleção de objetos para constar no catálogo aponta uma “nordestinação” na imagem do folclore veiculada na exposição permanente de 1980, embora a intenção do INF no momento fosse *efetivar a presença das manifestações populares no contexto representativo da cultura nacional*⁷⁵.

Essa relação do folclore nordestino com o folclore nacional é recorrente. Cecília de Mendonça observa, a partir da produção de Mário de Andrade, a busca pelo Brasil através do folclore nordestino. Segundo ela, as pesquisas de Mário nas regiões norte e nordeste do país *se destacam pela quantidade de material recolhido e pela mitologia criada a partir delas* (2003: 2). O interesse de Mário por essas regiões teria se dado [a]o longo de suas leituras sobre o folclore, [quando ele] *irá entendendo o Norte e o Nordeste como ricos repositórios da tradição e cultura popular* (2003: 04). A autora acredita que através das pesquisas de Mário *se construiu para o nordeste um espaço central na identidade cultural do país* (2003: 13).

Podemos sinalizar que essa relação entre folclore e nordeste seja recorrente, pois já a ouvimos em conversas informais diversas vezes, e nas mais variadas situações. Claudia Marcia Ferreira também concorda que *o Brasil tem uma visão de cultura popular como se fosse exclusiva do Nordeste, o que não é necessariamente verdade, embora o Nordeste tenha uma cultura popular muito forte* (1997:173-174). Em entrevista, ela lembra a importância de Mestre Vitalino no momento da exposição de 1980, afirmando que havia uma investida de aquisição de acervo da Campanha para o museu bastante forte principalmente em Caruaru, que já seria *uma “Meca” do reconhecimento do popular, do folclórico*.

⁷⁴ Entre 1977 e 1982 foram editados cinco números referentes à região nordeste e 3 à região sudeste. Embora a região Nordeste contenha um maior número de estados (nove ao todo), o que poderia ter influenciado nesses números, a região Centro-Oeste, segunda mais numerosa do país (com 6 estados na época), não foi contemplada com nenhuma edição sobre o folclore de seus estados, o que pode ser indício de que o número de edições publicadas por região não era proporcional ao de estados.

⁷⁵ Segundo texto introdutório do catálogo.

A “nordestinização” na visão do folclore e da cultura popular perpassava toda a produção da Campanha, inclusive em algumas publicações que refletiam a produção que se fazia no campo do folclore e no próprio INF nesse momento. Alguns exemplos pontuais trazidos por Claudia Marcia Ferreira são a série *Folclore Brasileiro*, sobre os estados, que originou os módulos dessa exposição, e os *Cadernos de Folclore*⁷⁶. Em ambas, segundo ela,

todos os temas (...) você vai ver que tem uma presença forte, uma predominância de ‘Cadernos de Folclore’ sobre expressões do nordeste do Brasil. E isso também é datado, uma afirmação do nordeste, um reconhecimento... Isso tudo esta[va] muito posto (Em entrevista realizada em 10/2007).

Podemos supor que a manutenção dessa associação entre folclore nacional e a região nordeste estivesse ligada à necessidade de associação do folclore com o “distante”, “atrasado”, de maneira preconceituosa, tomando-se como ponto de partida, de forma etnocêntrica, os centros urbanos no sudeste. O folclore seria o distante, desconhecido, exótico, rural etc.

Marina de Mello e Souza explora essa dimensão no texto *Missionários da Nacionalidade*. Ela afirma que o *espírito salvacionista* desses intelectuais folcloristas frente ao desaparecimento das manifestações folclóricas estava ligado a uma “*elevação do popular ao culto*” (1991: 16), a partir do momento que *o povo é guardião da alma nacional sem sabê-lo; o folclorista é que vai identificar e mostrar a ele essa alma, após ter separado o que é importante daquilo que deve ser descartado* (1991:16). A expressão *missionários da nacionalidade*, cunhada pela autora, é particularmente feliz, pois enfatiza a missão desempenhada pelos folcloristas: salvar o povo (ensinando-lhe o valor grande que detém, apesar de ignorar), servir à nação e fortalecer os elementos da nacionalidade - materializados no folclore - para assim fortalecer as gerações futuras e a sua sensação de “pertencimento”. Pode-se perceber o etnocentrismo do folclorista nesse quadro em que aborda *o popular (o outro) buscando construir uma identidade comum (nós brasileiros) a partir de seu trabalho de intelectual missionário, alerta para o perigo encerrado no processo modernizador em curso* (1991:17). A autora conclui afirmando que

⁷⁶ Os *Cadernos de Folclore* eram uma série de publicações temáticas editadas pela CDFB de 1961 a 1974 (primeira série) e de 1975 até 1986. Segundo Bráulio do Nascimento, os *Cadernos* eram resumos de trabalhos já publicados e submetidos aos autores para aprovação e publicação, destinados às escolas.

é o homem civilizado que resgata o primitivismo vital presente no seio da tradições populares, portadoras inconscientes de uma unidade formadora ancestral, da alma nacional, devendo organizá-lo segundo as boas regras da ciência e da razão, para que então seja incorporado pelo conjunto dos compatriotas (1991: 20).

2.3.1.1 Os textos do catálogo

O catálogo da exposição inaugurada em 1980 apresenta 10 textos: uma introdução, um histórico do MFEC e um texto para cada módulo temático apresentado na exposição (*Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Teatro de Bonecos, Instrumentos Musicais, Literatura de Cordel, Religiosidade Popular e Artesanato*). Apresentaremos um breve resumo comentado de cada um deles, a fim de entender de que maneira podem ter contribuído para a divulgação de uma imagem específica do folclore através da exposição de que participavam.

Bráulio do Nascimento era diretor do Instituto Nacional de Folclore em 1981, ano de edição do catálogo dessa exposição permanente, e foi responsável pela introdução da publicação. Nela, principia lembrando *a importância do folclore entre os componentes fundamentais da fisionomia cultural de um país* (1981: 09), e segue afirmando que a tecnologia importada por países em desenvolvimento, provenientes de países desenvolvidos, é responsável por *produtos culturais muitas vezes conflitantes com a realidade local* (1981: 09). Para ele, a cultura popular pode intervir como moderadora no processo cultural, e mesmo países desenvolvidos se debruçam sobre ela para revitalizar sua cultura nacional. É interessante observar que as categorias folclore e cultura popular convivem no texto aparentemente como sinônimos, e que no texto, o folclore está ligado à *fisionomia cultural de um país*, relacionado à nação e com valor de ferramenta do desenvolvimento e da manutenção da identidade nacional. Segundo essa introdução, produtos provenientes de países desenvolvidos não estariam em relação, mas em conflito com o folclore, podendo destruí-lo. Assim, o texto segue até a conclusão enaltecendo a importância da cultura popular nos programas do governo e o papel do INF - e do MFEC como um de seus setores – nessa atuação e na articulação com outras entidades. *Os objetivos específicos do INF visam efetivar a presença das manifestações populares no contexto representativo da cultura nacional, através dos componentes indispensáveis à sua afirmação (...) A valorização do folclore, o reconhecimento da importância das manifestações populares na formação do lastro cultural da nação não*

podem cessar a comunicação e trocas com outros países, mas poderiam *assegurar as opções necessárias ao desenvolvimento*(1981: 09). O papel do MFEC é destacado devido à sua atuação junto à comunidade, enaltecendo-se sua ação educativa.

O texto seguinte, *o histórico do MFEC*, foi escrito por Célia Corsino e Claudia Marcia Ferreira. Inicia-se com a origem do Museu em 1968 na CDFB em parceria com o Museu Histórico Nacional, e com a mudança do nome para homenagear o folclorista Edison Carneiro em 1976. O texto dedica especial atenção à ocupação de diferentes espaços ao longo dos anos pelo museu. Assim, informam que este começara *numa das dependências do Museu da República*, passando posteriormente à antiga casa da Guarda da presidência da República, no número 179 da Rua do Catete. Em virtude das dificuldades surgidas com relação às dimensões do espaço, houve uma intensificação das atividades externas, com exposições itinerantes em *escolas e entidades culturais da comunidade e [em] vários estados brasileiros, e de exposições temporárias em galerias da Funarte*, até que o Departamento de Assuntos Culturais do MEC concede a antiga garagem do Palácio do Catete para sede do museu em março de 1980, ano em que é inaugurada a exposição permanente representada no catálogo.

O texto segue apresentando tecnicamente o museu, sua proposta de criação (*coletar, registrar, catalogar, classificar, conservar e divulgar acervo específico do folclore nacional*) e sua presença nas ações institucionais de então e o espaço para exposições temporárias. O museu possuía, segundo o texto, *os setores de museologia, conservação e restauração e difusão cultural*. Em seguida as ações *fora das paredes* do museu são enaltecidas no texto: atividades educativo-culturais, exposições temporárias, itinerantes, intercâmbio de peças e consultoria técnica *para uma efetiva preservação e divulgação do patrimônio folclórico. O folclore é um fato social e, portanto, dinâmico, em mutação permanente. Abrangendo os modos de sentir, pensar e agir do povo, o folclore, através de suas diversas manifestações reúne os traços peculiares da cultura viva e atual de um país* (1981:12). Assim, o folclore aqui também parece estar ligado à nação, mas como parte dos traços culturais que a definem, como um de seus componentes culturais. Segue no final do texto uma reprodução da planta da exposição.

O segundo texto temático foi escrito por Cásia Frade e é sobre a *Lúdica infantil*, definida como o *conjunto de jogos, brincadeiras, e brinquedos que compõem o universo dos divertimentos dos primeiros anos de vida do homem* (1981:18). (...) *Os jogos revelam tradições antiqüíssimas, guardadas na memória e no coração do povo* (1981: 18). A autora cita o pão dos gregos e romanos, bonecos dos incas e outros. (...) *Trata-se*

de arte reveladora das mais ricas representações, e a lúdica parece estar mais ligada ao desenvolvimento geral da humanidade do que ao da nação. A autora também está atenta à impossibilidade de se desassociar os aspectos do *contexto físico e sócio-econômico*.

Maria Thereza Lemos A. Camargo inicia a apresentação da medicina popular enfatizando sua utilização corrente e o interesse científico por ela, além da unidade encontrada em diferentes regiões sobre o uso para as mesmas plantas. Ela destaca a influência das tradições de cura indígena, africana e européia, e divide a medicina popular em mágica religiosa e empírica científica. Sobre a documentação das peças no acervo, ela afirma que

cada peça dispõe de uma ficha técnica com a classificação científica, origem botânica, nomes vulgares nacionais e estrangeiros, parte usada, composição química, propriedades medicinais e seu emprego na medicina popular. Complementa as informações uma ficha para cada peça com indicações bibliográficas, nacionais e estrangeiras específicas em diferentes áreas: medicina farmácia, química, história, geografia e, sobretudo, medicina popular (1981: 26).

Nesse texto a relação com a nação ou com a humanidade não aparece. A informação mais relevante, e nova se comparada com os textos anteriores, é a influência das culturas indígena, negra e européia, que aparecerá em outros textos.

As *Danças e Folguedos*, segundo Maria de Lourdes B. Ribeiro, teriam origem principalmente ritual na pré-história, mas na antiguidade, enquanto algumas teriam mantido sua sacralidade, outras *se dessacralizam e são tomadas como fonte de alegria e prazer nas comemorações e divertimentos públicos* (1981:28). Já na Idade Média, haveria danças específicas para cada classe social, que não poderiam ser desempenhadas por representantes de outro grupo. A Igreja teria responsabilidade na interação entre dança e dramatização através das catequeses, que teria herdeiros até hoje. Segundo ela,

esses elementos coreográficos e de representação (...) presos ou desligados de seus primeiros fins, constituíram, através da relação inconsciente e da aceitação coletiva, o quadro de danças de cada país e, sobre o hábito social, se delineou a tradição, de cunho nitidamente nativo. As estruturas fundamentais estabelecidas nos diferentes meios, a comunicabilidade freqüente, o exemplo e a imitação espontânea garantiram a permanência do caráter tradicional, sobre a qual o dinamismo da cultura assinalou sua presença (1981: 28).

Maria de Lourdes Borges Ribeiro também cita as contribuições de brancos, negros e índios para a cultura brasileira - relação que também apareceu no texto sobre medicina popular - como precursoras das danças brasileiras:

o contato de elementos dessas três etnias (...) produziu novas formas, formas abasileiradas, através da incorporação, modificação e adaptação continua (...) constituindo o lastro de nossas danças folclóricas, e que a dança folclórica é um dos caminhos que o homem folk percorreu e percorre (...) para se encontrar consigo mesmo dentro de seu complexo cultural (1981: 30).

Em seguida ela cita os ciclos festivos, os bois, o carnaval e o ciclo natalino, e novamente a “contribuição” de negros e índio.

Em outro texto, Maria de Lourdes B. Ribeiro acredita que o *teatro de bonecos* seja *uma das mais belas formas de expressão e comunicação* (1981:40). Ela faz um breve histórico de sua presença em diferentes contextos pela humanidade, citando experiências no Oriente, durante o século II, na Idade Média e na Renascença. Ela acredita que o teatro de bonecos tenha chegado ao Brasil no século XVI, na forma de presépios animados, no estado de Pernambuco, onde o teatro de bonecos se mantém até hoje de maneira forte. Ela distingue a manifestação na zona rural e urbana: enquanto na última a platéia assistiria passiva ao espetáculo, na primeira *conduz[iria] a uma participação efetiva*. Ela fala sobre a construção de bonecos, o palco e o acompanhamento musical, e termina esse texto com a seguinte afirmação:

Nos povoados, vilas e lugarejos, à luz do carbureto, o teatro de bonecos, que se veste com o modo de ser, sentir e agir do povo, continua expondo seus pensamentos, revelando suas tendências paixões e amarguras, despotismo e opressões, esperança e tremores, fraquezas e reivindicações. Expressa o universo do homem folk, usa as suas palavras e o tom que as corporifica (1981: 42).

É interessante notar que, nesse trecho, o teatro de bonecos é apresentado como a personificação do universo do homem *folk*. Universo que não é necessariamente brasileiro, posto que estivera presente em culturas longínquas no tempo e no espaço. Aparece aqui a dimensão milenar, universal do homem, e até pouco nacionalista⁷⁷.

Aloysio de Alencar Pinto atribui à *dinâmica, constante renovação e transfiguração*, características do folclore, a variedade de instrumentos musicais criados

⁷⁷ Câmara Cascudo era um dos focloristas que também não estava tão ligado ao caráter nacionalista da cultura popular, mas a seu caráter universal. Para saber mais sobre esse assunto, ler Gonçalves, 2007 [2004].

e transformados pelo povo. Ele cita que *a percussão atingiu uma importância considerável na música brasileira, pela riqueza de suas possibilidades e pelo talento do povo para a criação rítmica* (1981:44), menciona a experiência de Villa-Lobos com instrumentos tradicionais e a absorção desses instrumentos por grupos regionais de choro na década de 20.

Considerando-se o folclore como um todo, como um sistema integrado, onde cada elemento tem uma função, e que a música, a dança, o ritmo, pela sua essência interior e temporal, têm duas funções intrínsecas, a expressiva e a criadora, concluímos que uma catalogação e definição são apenas meios didáticos, sendo fundamental, isto sim, vivenciar em profundidade o próprio fato para se compreender a expressão autêntica, viva e atual do povo, que está sempre exteriorizando seu espírito criador, mesmo nas formas mais rudimentares de comportamento (1981: 46).

O autor está atento à imensa complexidade do estudo de instrumentos musicais em caráter nacional, devido às variações regionais de uso, técnica e denominação, entre outras. Por outro lado, Aloysio afirma que *todas as partes integrantes da forma concreta da execução são inseparáveis para não perderem sua inteligibilidade* (1981:46). Assim, podemos inferir que os estudos dos instrumentos musicais do folclore brasileiro em sua opinião só poderiam ser apreendidos através do local, e não do nacional. Em seguida ele apresenta a classificação de Victor Charles Mahillon, que divide os instrumentos em quatro grupos: cordofones, aerofones, membranofones e idiofones⁷⁸, exemplificando cada um desses grupos de maneira detalhada. Vale observar que o autor acredita no *espírito criador do povo*, ligado à coletividade e não ao gênio individual, ainda que esse esteja nas *formas mais rudimentares de comportamento*.

Manuel Diégues Júnior afirma que a Literatura de Cordel estava ligada originalmente à divulgação de histórias tradicionais, *romances ou novelas de cavalaria de amor, de narrativas de guerras ou de viagens ou de conquistas marítimas* (1981:56). Além disso, divulgava fatos recentes e cotidianos, que interessavam à população. Assim, apesar do crescimento do jornal, o cordel teria continuado em pleno vigor, perdendo força apenas com o advento do rádio e da televisão. Suas raízes e seu nome, *de cordel*, teriam se originado segundo ele em Portugal, devido à forma de exposição nos lugares em que são vendidos, presos em barbantes. O autor também valoriza as xilogravuras

⁷⁸ Os cordofones são instrumentos de cordas vibradas com dedos arco ou palheta. Nos aerofones o som é produzido com sopro do executante ou pelo ar contido na sua cavidade. O membranofones são os providos de membrana, e os idiofones são instrumentos de metal ou madeira cujo corpo é suficiente para gerar o som, com vibração executada por meio de sacudidelas, percussão ou fricção.

reproduzidas na capa de cada cordel, e relaciona a força e manutenção dessa tradição na região nordeste à prática dos cantadores, citando a existência tanto de versos decorados - quando pode se mudar uma ou outra palavra, mas o sentido de mantém - como de versos de improviso autêntico. Segundo ele *quando os versos aparecem divulgados na literatura de cordel, aí já têm uma autoria; o autor é, de modo geral, o colecionador dos versos ouvidos* (1981:58). Ele distingue a variedade temática dos cordéis em três grupos: temas tradicionais (romances e novelas, contos, histórias de animais, temas religiosos etc), fatos circunstanciais e acontecidos (enchentes, terremotos, festas astronautas, cidade, figuras públicas) e cantorias e pelejas.

Para Raul Giovanni da Motta Lody, a *Religiosidade Popular* seria *assentada nos mais diversos filamentos culturais, vindos das tradições européias, árabes, judaicas, africanas e indígenas*, e nesse clima dinâmico de aculturação *encontramos uma religiosidade fluente em todas as camadas e níveis de consciência do nosso povo, numa verdadeira armazenagem de motivos culturais ligados à vida diária, comum e natural dos grupos* (1981:62). Para ele, a situação da religiosidade popular brasileira tem um *caráter geral, eminentemente festivo, alegre por excelência, onde a imagem do cultuar, obsequiar, implica em preitos de criativa expressão* (1981:62). Além de rituais e práticas devocionais, a religiosidade *está presente na comida, na música e dança, nos folguedos, nas indumentárias, no artesanato, nas tradições orais, adquirindo morfologias que evidenciam identidade cultural e regional*. Ele enfatiza a importância do regional sobre o nacional, e também altera a interação entre europeu, africano e indígena incluindo outras culturas e povos. Sobre a importância do regional, cita o *catolicismo popular, abrangente, regionalizado* (1981:68).

Para ele, a diversidade de elementos caracteriza *estágio de aculturação e dinâmica de nossas crenças*, e a *identificação e entendimento de todo um patrimônio à memória e à contemporaneidade da cultura popular em seus momentos de religiosidade é área de interesse do Museu de Folclore Edison Carneiro* (1981:68). Assim, enfatiza mais uma vez a importância da articulação entre os aspectos que são necessariamente relacionados, mas que podem ser separados para fins didáticos. Segundo ele, o acervo que integra o módulo da exposição destinado à religiosidade popular procura manter atualidade de informação e *as coleções seguem temas em busca de um conjunto representativo de cada manifestação*. Raul Lody está atento à interpenetração das categorias utilizadas para representar o folclore na exposição de 1980, e afirma que a vasta produção do catolicismo popular não se refere apenas às categorias de objetos

expostos nesse módulo, mas também à *música, dança e folguedos folclóricos, integrando-se a religiosidade num visão conjunta do fato folclórico* (1981:68). Nesse sentido, o autor finaliza seu texto afirmando que *a análise de todo o material referente à religiosidade popular só poderá adquirir valoração real quando integrada ao entendimento mais profundo e completo do grupo ou agentes responsáveis pelas manifestações* (1981:70).

O módulo *artesanato* será analisado posteriormente, pois entendemos que ele é chave para compreender de maneira “alegórica” duas práticas / concepções patrimoniais que se desenvolveram e, em algum momento, se encontraram na ação do MFEC. Entretanto, seu texto será focado de maneira breve.

Vera de Vives inicia o texto afirmando que

o artesão folclórico é um intérprete da sabedoria e das técnicas conservadas no meio popular. Herdeiro de tradições, ele as reproduz em seu trabalho, inovando pouco quanto a padrões, dimensões, formatos. Mas, como todo intérprete, introduz na obra características pessoais, sinais de sua própria criatividade, nos processos de decoração e /ou métodos de acabamento que emprega (1981: 72).

A autora enfatiza, ao longo do seu texto, essa dupla presença no artesanato: tradição coletiva de um lado e criatividade individual de outro. Aponta também a funcionalidade como uma das características do artesanato folclórico, que corresponderia a uma realidade de quem o cria ou da comunidade em que é criado. Nesse contexto, são citados Antonio Poteiro (Antônio Batista de Souza), Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos), Eugênia, Adalton (Adalton Fernandes Lopes), Dezinho (José Alves de Oliveira), GTO (Geraldo Teles de Oliveira) e Nhô Caboclo (Manuel Fontoura) como artistas a serem destacados no hall dos *artesãos nacionais* justamente pelo cunho de criação individual presente em suas obras. Ela reflete sobre algumas técnicas como o trabalho com fibras vegetais, a cerâmica, o trabalho com metais, couro, material plástico e o aproveitamento de retalhos de pano.

A partir de uma análise rápida dos textos, podemos observar a presença de pelo menos três vozes distintas: (1) na associação do folclore com a nação brasileira, (2) com a humanidade de modo geral e (3) com as regiões geográficas, que liga-se ao primeiro discurso do “nacional”. Além disso, o folclore aparece também como oriundo da reunião de diferentes etnias, às vezes três (europeu, africano e índio), às vezes mais, enfatizando o caráter mestiço de nosso “povo”. De maneira explícita também aparece a dimensão

relacional fundamental do folclore, de forma que a visão do folclore em aspectos, explícita na planta da exposição e herdeira da publicação *Folclore Brasileiro*, parece estar apenas nos módulos, pois os textos examinados já indicam uma renovação, um olhar mais interessado em direção à contextualização. Percebemos então nesta exposição a existência de algum grau de discrepância entre diferentes discursos presentes na museografia e nos textos, concepções diferentes e simultâneas que já estavam presentes nos estudos do folclore.

2.3.1.2 As fotos do catálogo

Na análise das fotografias do acervo reproduzidas no catálogo da exposição de 1980, os folhetos de cordel e as bonecas de pano, ambos do Nordeste, foram computados como apenas uma peça, pois não era possível quantificar o número de peças contido nas fotos. Nas fotos em que a quantificação era possível, os objetos foram tomados individualmente. Segundo esse critério, dos 89 objetos computados, 28, ou seja 31%, têm autoria identificada, sendo 13, quase a metade, apenas no módulo *artesanato*. A autoria está presente em menos de um terço dos casos, o que é um indício da pequena importância atribuída ao registro dessa característica durante a constituição da coleção e da exposição apresentada nessa ocasião.

As características do fato folclórico podem variar de acordo com a fonte pesquisada. Na edição dos *Cadernos de Folclore* sobre o tema, Renato Almeida retoma as características do fato folclórico definidas na *Carta do Folclore Brasileiro*. Entre elas está a oralidade, divulgando-se o folclore através de imitação ou do boca a boca *porque nem o povo nem o primitivo têm outros meios de transmissão* (1976: 09). Já o anonimato não é entendido como elemento fundamental do fato folclórico, bastando que haja a aceitação coletiva. Sobre essa relação, Almeida afirma que *o fato folclórico despersonaliza o autor, porque aceito e modificado pela coletividade, passa a ser uma obra do povo* (1976: 8).

O conceito de anonimato (e conseqüentemente de autoria) era uma questão problemática nos estudos de Folclore, porque se defendia a idéia de uma produção coletiva do fato folclórico, através da aceitação do grupo. Segundo essa lógica, não há espaço para o processo de criação individual, mas o indivíduo criador é fundamental no processo, apenas seu nome não é lembrado, não é relevante no discurso sobre o folclore,

posto que este só existe se aceito, absorvido e renovado pelo grupo. O anonimato, revés da autoria, estaria associado à imitação de praticantes anteriores e à autoria coletiva, no caso a aceitação coletiva para a permanência de um determinado traço folclórico.

Segundo Luís Rodolfo Vilhena, houve muitas discussões sobre a abrangência e definição do campo de estudos do folclore quando da redação da *Carta do Folclore Brasileiro* - durante o *I Congresso Brasileiro de Folclore* em 1951 - indicando os conflitos existentes no tocante às definições do campo e de seu objeto de estudo. Na *Carta* constam como características do fato folclórico a aceitação coletiva e a procedência popular (Vilhena, 1997: 140). Entretanto, o mesmo autor ressalta que entre as discussões para redação desse documento estava a proposta de Manuel Diégues Júnior, onde o anonimato constava como característica fundamental para o reconhecimento do fato folclórico. Em outras fontes, como no próprio *Cadernos de Folclore* nº 3 em outro momento, Renato Almeida liga essa característica ao universo folclórico, juntamente com a tradição, a oralidade e a funcionalidade (1976: 8 e 9). A literatura de cordel, vale lembrar, seria uma exceção, um exemplo de fato folclórico onde a tradição escrita sobrepõe a oral e a autoria é característica preponderante, embora até aí houvesse discussão entre os folcloristas.

O anonimato, após muita discussão, não é reconhecido como característica fundamental do fato folclórico na *Carta do folclore Brasileiro*, naquele ano de 1951 em que a Campanha e o Museu ainda eram um projeto. A Carta nortearia a ação empírica e abnegada dos intelectuais ligados ao movimento, que estava no auge. Apesar disso, é interessante observar como a noção de anonimato procede ainda na década de 1980, sendo característica na apresentação da maior parte das peças expostas pela instituição responsável por representar o folclore em caráter nacional, o então *Instituto Nacional de Folclore*.

Nessa exposição, o módulo *artesanato* parece agregar duas práticas patrimoniais: uma despreocupada com a autoria e o contexto de produção dos objetos, e a outra a partir de peças com maior identificação, e cujas informações seriam fundamentais para compor o argumento conceitual sobre o homem e a cultura, buscado posteriormente pela instituição. Essa segunda gerará a exposição seguinte, inaugurada em 1984. Essa relação também se liga à discussão arte x artesanato⁷⁹ que não será desenvolvida aqui, mas da qual falaremos brevemente no próximo capítulo.

⁷⁹ Ver Waldeck, 1999.

Os objetos representados no catálogo e expostos com o objetivo de *mostrar aspectos do folclore brasileiro* entraram no museu entre 1969 e 1980. Sua aquisição foi posterior, portanto, à discussão sobre o anonimato como característica das peças “folclóricas”, e à sua aparente solução na publicação da *Carta*. Mas o que a omissão de autoria para essas peças, assim como a ausência de outras informações como a data de produção, em detrimento das informações existentes (procedência e data de entrada na coleção) pode sugerir? A autoria não era relevante. A análise das informações entendidas como básicas nesse momento era própria, não pode ser feita tendo-se em vista um padrão atual de documentação. Hoje as peças que entram nesse mesmo museu têm sua documentação garantida, padronizada. Até 1980, todavia, o objeto importava mais que as informações por trás dele. Em entrevista, Claudia Marcia Ferreira afirma que era possível que, no momento da coleta, houvesse as informações sobre as peças doadas e adquiridas pelo museu, mas que esses dados não chegavam ao museu quando da entrada desses objetos. Não era relevante registrar sua autoria, pois sua criação não passava pelo gênio individual, mas pela manifestação da coletividade, da “alma nacional”, por exemplo.

Elizabeth Travassos retoma duas grandes correntes de compreensão da criação artística do povo, a *comunalista* e a *individualista*. Segundo a primeira, *a poesia popular não tem um autor da mesma forma que a poesia escrita, artística, pois emana de uma comunidade num processo radicalmente distinto* (1997:176). A individualista seria oposta, creditando ao indivíduo criativo a responsabilidade pela concepção e invenção da poesia popular. Para Jakobson, *l'existence d'une oeuvre folklorique suppose un groupe qui l'accepte et la sanctionne*⁸⁰ (1973: 62). Ele explica esse processo da seguinte maneira:

l'existence d'une oeuvre folklorique ne commence qu'après son acceptation par une communauté déterminée, et il n'em existe que ce que la communauté s'est approprié. Supposons qu'un membre d'une communauté ait composé une oeuvre personnelle. Si cette oeuvre orale se révélait (...) inacceptable pour la communauté, si tous les autres membres de la communauté ne se l'appropriaient pas, elle serait vouée à disparaître. Seule, la transcription fortuite d'un compilateur peut la sauver, en la faisant passer du domaine de la poésie orale à celui de la littérature (Jakobson 1973: 60)⁸¹.

⁸⁰ Tradução livre: “a existência de uma obra folclórica supõe um grupo que a aceita e aprova”.

⁸¹ Tradução livre: “a existência de uma obra folclórica começa apenas após a sua aceitação por uma comunidade específica, e ela só existe se a comunidade dela apropriou-se. Suponhamos que um membro de uma comunidade tenha composto uma obra pessoal. Se esta obra oral se revelasse (...) inaceitável para a comunidade, se os outros membros da comunidade não se apropriassem dela, ela só poderia desaparecer.

O anonimato das peças dessa exposição pode ser visto, portanto, como relacionado ao entendimento *comunalista* da criação popular, na medida em que supõe a irrelevância do indivíduo como criador da obra folclórica. A força dessa corrente na ação institucional de então aparece na exposição de 1980, quando o registro da autoria não é relevante numa grande parte das obras expostas. Uma exposição é elaborada durante um período determinado, e quando se inaugura, a dinâmica que a originou se fixa, como em quaisquer produções. Assim, a exposição de 1980 reflete a prática institucional de momentos anteriores, de reunião do acervo e de elaboração da exposição, entretanto, a partir do momento que a exposição abre suas portas ao público, seu discurso se estagna, enquanto a prática institucional segue em frente, lenta ou veloz, dinâmica, humana.

Segundo as informações dessa exposição, sobre os objetos bastava saber a localidade em que foram gerados, com que materiais, e o momento em que foram considerados dignos de representar uma realidade (sua origem ou a nação, dependendo do discurso a que servem) a partir do registro de sua data de entrada no museu.

Analisando essas informações, podemos suspeitar haver na lógica de então um “criacionismo”, uma gênese natural e espontânea do objeto. Movimento de geração natural, corrente forte, coletiva, que passa rápido e atropela, arrastando os sujeitos e a individualidade presentes na produção dos objetos. Elizabeth Travassos cita a “teoria vegetal” da literatura, proposta por Ruth Finnegan, afirmando que segundo ele *como a vegetação, a literatura cresce[ria] no solo das comunidades, dispensando a vontade e habilidades de um autor* (1997: 176). Assim, as canções artística e popular nasceriam de duas formas distintas de elaboração: *a primeira exige reflexão, estudo e uma forma de autoconsciência que é própria do indivíduo; a segunda é instintiva, espontânea e dispensa a mediação de faculdades reflexivas* (Travassos 1997: 178). Alguns autores atentaram para o fato de que a supremacia do coletivo sobre o individual não excluía o autor. Entre eles, Jakobson afirma que *la création collective ne nous est pas donnée comme un fait d’expérience concrète ; aussi serait-il nécessaire de supposer un créateur individuel, un initiateur*⁸² (Jakobson, 1973 : 62). Para os ingleses Thomas Percy, Walter Scott e Andrew Lang

Somente a transcrição fortuita de um compilador pode salvá-la, fazendo-a passar do domínio da poesia oral ao da literatura”.

⁸² Tradução livre: “a criação coletiva não nos é dada como um fato de experiência concreta; também seria necessário supor um inventor individual, um iniciador”.

as baladas eram invenções de indivíduos cujos nomes não se podia saber porque não tinham sido anotados. O povo preserva, transforma e transmite as baladas, aprendidas um dia de um autor que a história relegou ao esquecimento. (...) No momento em que a comunidade toma para si o poema, começa a transformá-lo; e uma vez que tomou as rédeas do processo, o nome do autor originário é justamente esquecido (Travassos 1997: 177).

Na exposição permanente de 1980 não importa o autor, basta saber que o objeto é folclórico. Nessa sobreposição do grupal sobre o individual, a cultura é enaltecida a partir de seus processos coletivos e códigos de conduta. Mas o indivíduo não seria peça fundamental e constituinte do grupo? A cultura não existe em si, dissolvida na vida cotidiana, mas somente a partir da prática de cada um. O que existe são os homens sociabilizados de determinadas maneiras, através dos quais a cultura se faz e reproduz, a cada dia. A cultura existia antes do nascimento de um indivíduo, mas quando esse partir, estará ela da mesma maneira? Ela transforma-se a partir da vivência de seus produtores.

Mas essa vida, presente por trás de cada objeto exposto, para além das individualidades e coletividade, não estava em pauta da exposição permanente de então. Aparentemente, nem autor nem contexto de produção e uso desses objetos eram relevantes, em se tratando do grande número de peças sem identificação. Se a identidade do autor de uma peça não é registrada, podemos imaginar que a lógica de valorização e seleção desse objeto, naquele momento, não é a de relacioná-lo ao sujeito criador, à ação ou gênio individual, mas a valores e processos de produção transmitidos e gerados coletivamente. Sugerimos que o objeto nesse contexto é testemunha de um processo atribuído à coletividade, mas que as características específicas dessa coletividade e o contexto em que vive não estão em jogo. Aqui, era importante saber que o objeto era folclórico, isto é, coletivamente aceito na vida de um grupo, de origem popular, representante da “alma nacional”, coletividade e unidade ao mesmo tempo. Uma parte de um todo reunido justamente pela coleção, cuja eficácia simbólica funciona como instituidora de uma idéia de nação.

2.3.1.3 O módulo “Artesanato”

Esse módulo parece importante para entender os dois processos que se refletiram na exposição, e que podem ser vislumbrados através dos textos e da relação entre autoria conhecida e desconhecida das peças. É o encontro entre duas práticas patrimoniais diferentes: por um lado uma ligada ao tempo passado, anterior à exposição e alcançando

a CDFB e, por outro, uma diversa, ligada a desdobramentos futuros, quando o pensamento antropológico teria destaque no fazer institucional.



4. Boi de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos)
exposto no centro do módulo “artesanato” da exposição de 1980.

Na exposição de 1980, coube ao boi de Mestre Vitalino um papel central, de destaque. Vale a pena lembrar que essa peça, entre as fotos reproduzidas no catálogo, é uma das únicas com assinatura do autor aparente, além de uma de GTO, ambas com assinatura em relevo. Podemos supor que, apesar do anonimato predominar, o interesse pelo caráter individual também tivesse lugar na exposição ou ao menos nesse módulo. Podemos nos lembrar que o Programa de Assuntos Culturais do DAC do MEC organizara, 6 anos antes, a exposição *7 Brasileiros e Seu Universo*, consagrada à expressão individual de alguns artistas populares. Nesse momento, Vitalino e Caruaru já eram uma referência no campo do popular e do folclórico, e para a localização central dessa peça teria contribuído, além de seu status no campo das artes populares, a preocupação com sua segurança⁸³, já que o módulo *artesanato* se constituía numa primeira experiência de “desenvitramento” e as peças eram expostas apenas sobre bases, ao alcance dos visitantes da exposição. Essa experiência teria prosseguimento e se aprofundaria em proporção muito maior na exposição seguinte, inaugurada em 1984.

A assinatura no boi de Vitalino indica sua inserção no mundo da arte popular⁸⁴. Além disso, a obra do Mestre tem o que Frederico Morais (Apud Waldeck 1999:93) chamou de *caráter documentarista*, que reproduzia cenas do cotidiano de sua gente em

⁸³ Informação confirmada por Célia Corsino e Claudia Marcia Ferreira, em entrevistas realizadas para essa dissertação em setembro e outubro de 2007.

⁸⁴ Para saber mais sobre esse assunto, ver Mascelâni, 2001 (Tese de doutoramento).

suas esculturas. Embora essa dimensão não esteja presente nessa peça podemos entender o boi como ícone, como elo de ligação entre duas práticas patrimoniais: a que trata o objeto em si e por si como simbolizando uma parte do todo nacional e uma prática que se sucederia que valoriza a idéia do contexto cultural fazendo a contextualização “antropológica” dos objetos – representando o caráter documental que transformou Vitalino e Caruaru em ícones da arte popular - e a sua inserção nos sistemas de arte e cultura popular a partir da assinatura da peça (Waldeck, 1999)

De 30%, porcentagem de autoria identificada nas peças da exposição, a identificação do autor sobe para 50% aqui no módulo *artesanato*, indicando uma possível preocupação na identificação dos autores nesse módulo, além da consequência histórica da formação do acervo, que passava, cada vez, mais a ter registrada uma quantidade maior de informações. Nos textos referentes a cada módulo no catálogo dessa exposição, apenas o cordel e o artesanato citam nominalmente o autor de alguma das obras expostas. Na tradição do cordel, a autoria é amplamente divulgada, conforme já anunciado, sendo mesmo característica fundamental dessa produção⁸⁵. Já no artesanato, essa presença pode indicar outras preocupações.

No texto do catálogo sobre artesanato, a citação nominal de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909 -1963), Antônio Poteiro (Antônio Batista de Souza, nascido em 1925), Eugênia, Adalton (Adalton Fernandes Lopes 1938-2005), Mestre Dezinho (José Alves de Oliveira, nascido em 1916), Mestre Noza (Inocência da Costa 1897- 1984), Nhô Caboclo (Manuel Fontoura, falecido em 1976), GTO (Geraldo Teles de Oliveira, 1913 -1990) e Louco (Boaventura da Silva Filho, 1932-1992) como criadores, como autores de suas obras, poderia indicar em primeiro lugar a preocupação maior nesse módulo – ou nessa categoria de objetos - com a autoria, já indicada na porcentagem de identificação autoral presente nesse módulo em comparação com o resto da exposição. Apesar disso, ela parece relacionar-se com um novo momento institucional, onde o registro da autoria é fundamental. Entre os objetos da coleção estavam obras de GTO, Benedito (Benedito José dos Santos, nascido em 1937) e Nhô Caboclo, uma importante parte do acervo institucional até hoje. Nesse momento, segundo Célia Corsino, estabeleceram-se *critérios e uma ficha de coleta de campo de objetos, pois as peças chegavam sem informações* (em entrevista). Há informações sobre o início da catalogação no ano de 1976, em caráter retroativo. Essa preocupação parece

⁸⁵ Como assinatura de autoria nos textos de cordel são utilizados algumas vezes acrósticos formando o nome do autor.

marcar uma transição no trato dos objetos, o embrião do que seria um segundo momento, uma nova prática patrimonial, e que já encontrava-se de modo embrionário na exposição de 1980.

A relevância da autoria nesse módulo também parece estar relacionada à identificação do fazer artístico com a produção artesanal. Seguindo a lógica dessa forma de exibir, parece que toda arte popular poderia estar contida nesse módulo destinado ao artesanato, mas que nem toda peça de artesanato seria criação artística. Os artistas citados são designados ao mesmo tempo como artesãos dignos de atenção e como *expoentes da criação plástica brasileira*. Segundo Vera de Vives, que assina o texto do módulo Artesanato, *o artesão folclórico é um (...) herdeiro de tradições, (...) inovando pouco (...), mas, como todo intérprete, introduz[indo] na obra características pessoais, sinais de sua própria criatividade*.

É importante observar que essa distinção entre anonimato e autoria, movimentos paralelos e contrários, aqui acontecem ao mesmo tempo, em diálogo, num trançado que relaciona experiências patrimoniais distintas. Uma tivera seu tempo áureo no exercício da Campanha - onde o acervo não era identificado por razões como a falta de articulação entre setores, a concepção museológica da época e sobretudo a irrelevância desse dado devido à força da crença na criação coletiva. A outra, que apenas se insinuava, anunciava um tempo onde haveria maior preocupação técnica com o levantamento de informações, com o trabalho de campo para aquisição de acervo (em oposição às doações) e em que se daria a crescente articulação entre setores do CNFCP.

O catálogo da exposição aponta a ambigüidade de tratamento que parece característica do artesanato: tradição de um lado e criação individual de outro, anonimato e autoria - e indica também duas outras propriedades para o reconhecimento de uma peça folclórica. A primeira seria *fornecer a leitura e interpretação do homem e da cultura onde se insere, atestando a ligação estreita do homem com o meio* (Vives 1981: 72). E a segunda seria a *funcionalidade*, uma razão para o fato de acontecer. No entanto, cabe refletir sobre o caráter funcional na obra dos artistas citados. Sua função estética é inquestionável, mas qual outra função, utilitária, “prática e indispensável”, teriam a roda entalhada de GTO ou o próprio boi de Vitalino? Minha intenção não é desvalorizar essas obras - pelo contrário: a busca pela beleza é inerente ao homem nos seus diversos contextos. Contudo, a funcionalidade dessas peças é diferente se comparada à de uma cabaça para carregar bebida, à do tipiti para fabricação de farinha ou a das lamparinas que iluminam a escuridão, peças também presentes no módulo

artesanato e relacionadas culturalmente ao homem e seu meio. O motivo para sua existência parece ser principalmente o gozo estético e a expressão do artista. Essa constatação vai de encontro à afirmação de alguns ideólogos de que populações “pobres”, “primitivas” produziram apenas para sua sobrevivência, excluindo a produção intencional de objetos artísticos ou a beleza em seus objetos de uso cotidiano (Baêta Neves 1979:23).

Esses objetos de natureza distinta, organizados sob a mesma categoria e dividindo o mesmo espaço⁸⁶, indicariam uma multiplicidade de sentidos e funções presentes aqui, de discursos sobre o caráter funcional desses objetos. Segundo Almeida, *o folclore revela o modo de ser, a mentalidade de um grupo primitivo ou popular, exatamente pelas funções que cumpre* (Almeida 1976:09). Se o grupo era popular ou primitivo, suas ações estariam ligadas a uma “funcionalidade” que seria o passaporte para a compreensão de sua “mentalidade”. O reconhecimento da arte popular, nesse contexto, é conflitante para a compreensão do “povo”, visto que ela eleva a produção popular a um novo patamar, à satisfação de desejos e realizações que não passam pela função e pela “sobrevivência”, mas pela nobre expressão criativa, artística, estética (Baeta Neves, 1979:33). Para Jakobson, *dans le folklore ne subsistent que les formes ayant pour la communauté donnée un caractère fonctionnel (...) dès qu’une forme cesse d’être fonctionnelle, elle dépérit dans le folklore*⁸⁷ (Jakobson, 1973: 61). Segundo Ricardo Lima, arte e artesanato, mais do que uma relação com a funcionalidade das peças em questão, são discursos, e não características imanentes ao objeto. Esse raciocínio será retomado no capítulo 3.

Se compararmos objetos expostos com palavras, e a exposição com uma narrativa sobre o folclore, podemos perceber melhor a presença de dois textos nas exposições que ora analisamos. Textos oriundos de duas concepções diferentes do que seja o folclore, do que ele significa e de como apresentá-lo. Textos-exposições que revelam tratos distintos do mesmo assunto. Nessa, os objetos poderiam ser rearranjados usando-se módulos diferentes. Assim, muitos dos pertencentes aos módulos *Lúdica Infantil, Danças e Folguedos e Religiosidade Popular* poderiam estar no espaço destinado ao *Artesanato*. Da mesma forma, os instrumentos musicais que estão

⁸⁶ Segundo depoimento de Ricardo Lima o módulo “artesanato” era dividido em uma parte para cerâmica e outra para madeira. Cada uma dessas apresentaria uma subdivisão que corresponderia à que fazemos aqui, entre objetos “artísticos” e “utilitários”. Entretanto, através das fotos, não foi possível observar essa ocorrência.

⁸⁷ Tradução livre: “no folclore subsistem apenas as formas que têm para uma dada comunidade um caráter funcional (...) logo que uma forma cesse de ser funcional, ela desaparece no folclore”.

representados num módulo específico e são ligados a festejos populares, poderiam estar representados, no novo arranjo que fantasiámos, no módulo *danças e folguedos*, por exemplo. Essa possibilidade foi insinuada nos textos de Raul Lody e de Aloysio de Alencar Pinto, apresentados no catálogo e provavelmente parte da exposição, que dão conta do carácter didático da divisão do folclore em aspectos, já que estes não existem na vida cultural de forma desassociada.

Da forma como estavam expostos, os objetos nessa apresentação poderiam circular, porque não estavam presos a nenhum sentido, contexto ou relação, estavam recortados, isolados de uma teia de relações de que fazem parte de maneira fundamental antes de entrar para o museu. O que os contextualizava eram os textos referentes a cada módulo / aspecto e um primeiro ensaio de contextualização museográfica na forração das bases onde o acervo de artesanato estava exposto, com seixos e pedrinhas que *davam uma certa aquecida naqueles módulos de fórmica*, segundo Claudia Marcia Ferreira em entrevista. Salvo isso, ainda que conjuntamente dispostos sob categorias lógicas de classificação, aqueles objetos são testemunhas solitárias e desarticuladas não de seus contextos de produção e uso, mas de uma “alma do povo”, e parecem “precisar” dos textos para significar. O entendimento do que contexto significava era bastante diferente de hoje em dia e do que se pensava já na experiência de elaboração da exposição seguinte, em 1984.

2.3.2 O objeto de museu: apuro técnico, salvação e construção de brasilidade.

Na exposição de 1980, essa desconexão entre objeto e contexto seria uma escolha? Em caso positivo, a que condições estaria ligada? Para responder a essas questões é importante retomar a questão da nacionalidade como inspiradora da ação folclórica. A contextualização nesse momento não se colocava porque o objeto não era um recorte ou testemunho de uma realidade específica, localizada temporal e espacialmente, mas era um depoimento material sobre a própria brasilidade de maneira genérica. Cada uma das peças – e a maneira com que estavam expostas – visava reforçar a materialização da alma nacional através do fato e dos objetos folclóricos. O catálogo afirma que o espaço diminuto disponível para a exposição permanente era compensado por projetos externos. Uma grande parte das exposições temporárias seguia reafirmando esse paradigma que era próprio da ação institucional naquele momento, se analisamos de

maneira breve o título das exposições de então. A falta de contexto de uso dos objetos expostos relacionava-se ao universo lógico de possibilidades de então, que ligava-se à própria compreensão do folclore, cujos testemunhos materiais eram recortados de uma realidade específica e transportados para o museu sem trazer consigo as relações originais de que faziam parte fora dele.

Seria a limitação de espaço condicionante para o conteúdo da exposição no sentido da descontextualização? De certa forma sim, já que para a renovação da exposição foi necessário um espaço maior. Entretanto, como pretendo demonstrar, não era o único motivo. Se observarmos os títulos das exposições temporárias desenvolvidas nesse momento, poderemos perceber que obedeciam à mesma lógica de ênfase no material ou na técnica para representação do todo nacional.

As exposições temporárias realizadas no período de 1976 a 1979 - em que o MFEC não exibiu uma exposição permanente - parecem corroborar com essa compreensão compartimentada do folclore. Essas exposições não foram pesquisadas, mas apenas a apreciação de alguns títulos, divulgados por Célia Corsino como uma ilustração do trabalho desenvolvido pela instituição nesse momento e no catálogo institucional publicado em 2005, podem dar uma idéia da relação que por ora tento estabelecer. *Instrumentos Musicais, Aspectos do Folclore Brasileiro, Brinquedos e Brincadeiras, Arte e artesanato em madeira, Cerâmica Figurativa, Redes e Tapetes, Modelagem Popular do Barro, medicina popular e Arte Renda*. A maioria delas liga o folclore à exibição de aspectos específicos, a categorias de classificação dos objetos ou ao seu material constituinte. Não tratam de uma realidade humana específica, localizada no tempo e no espaço, mas de maneira genérica dessas realidades, através de ícones e recortes. Parece que essa concepção teve influência do trabalho desenvolvido na Campanha e que ainda funcionava nos primeiros anos de INF. Havia também exposições dedicadas aos Estados: *folclore capixaba, alagoano, parananense e do Rio Grande do Sul*. A idéia era reforçar o todo nacional através de suas partes, quer fossem aspectos do folclore ou regiões brasileiras.

Se, por um lado, a pesquisa e a preservação tinham destaque na ação dos folcloristas com relação à educação, por outro, os museus eram parte importante da educação pensada por eles. No que se refere à educação, aparentemente, bastava que o objeto estivesse no museu. Sua exibição no espaço museal por si só já o conectaria a uma platéia que não teria de outro modo acesso a ele, cumprindo assim sua função de ponte entre realidades. Segundo Guacira Waldeck, *para os folcloristas, reunir artefatos,*

instrumentos musicais, entre outros objetos, era uma forma de ilustrar a 'alma do povo' em suas particularidades regionais (1999: 83). Assim, podemos supor que a cultura material assumisse então a função de simbolizar a coletividade nacional de maneira genérica e através das particularidades regionais, sem que a contextualização específica e própria do objeto fosse uma questão naquele momento.

Vilhena, analisando as exposições que tinham lugar nos Congressos e Semanas de Folclore da CNFL, afirma que *manifestações e objetos* [folclóricos eram] *vistos como capazes de não apenas evocar, mas concretamente [de] apresentar a realidade que ilustra[va]m* (1997: 219) Para Waldeck,

quando incluído em uma exposição, o artefato apareceria naturalmente, independentemente dos recursos expositivos empregados, como elemento mediador, como uma ponte invisível que conduz o espectador a enxergar além do que é diretamente apreendido pelo olhar, isto é, 'a situação do objeto no seu complexo cultural' (1999: 85).

Os objetos estabeleceriam um diálogo com o espectador a partir de um “eu oculto”, invisível, que deteriam. Segundo Cecília Meireles,

o mais simples observador poderá, contemplando as imagens que ora lhe são oferecidas, confrontá-las, compará-las, conversar com elas, indagar a sua origem, sua razão de ser, as raízes de que precedem, o fim a que se dirigem, a mensagem que trazem, o mistério de onde surgem, e as soluções que levam de volta, depois de cumprida sua função a serviço do homem (Vilhena 1997: 220).

Pelo fragmento, não fica claro o que seriam essas *imagens oferecidas*, mas parece que no contexto identificado por Vilhena e ilustrado na fala de Cecília Meireles a contextualização do objeto estaria no próprio relacionamento com o espectador. A apreensão de *sua origem, sua razão de ser, o fim a que se dirigem* seriam resultantes dessa relação, de forma que as ferramentas necessárias para esse diálogo seriam somente os interlocutores, ou seja, o objeto folclórico e seu observador, numa experiência eminentemente visual. O objeto seria auto-suficiente, representando sozinho a realidade. Só ele já bastaria para as pretensões de então. Seguindo esse pensamento, é possível supor que os objetos que compunham a exposição de 1980 fossem de alguma forma “auto-explicativos”, formando junto com os textos e os módulos um discurso satisfatório sobre o folclore conforme entendido naquele momento, onde aparentemente a ambientação ou o contexto específico eram irrelevantes.

Durante os tempos áureos do Movimento e as exposições dos Congressos e Semanas de Folclore, talvez a efervescência e concentração em torno do folclórico fossem tão fortes que já bastassem para alimentar essa relação objeto-observador. Vilhena chama de produção de *rumor* ao estímulo de um ambiente nacional favorável aos objetivos do movimento, à criação de *uma mentalidade mais compreensiva da ação* [dos folcloristas] *e da importância de* [seus] *estudos e pesquisas* (Vilhena 1997:198), e estaria ligado à *impressionante capacidade que* [o Movimento] *demonstrou de mobilizar a opinião pública em torno dos temas da identidade nacional e da cultura popular* (1997:28).

Cecília Meireles afirmou que o folclore *não pode ser encarado especulativamente, mas vivido* (apud Vilhena 1997: 194). Amadeu Amaral acreditava que *ele não é apreendido como o ensino cívico, mas ‘sentido’* (apud Vilhena 1997: 194). Sobre isso, Vilhena afirma *que no entendimento dos folcloristas, o museu, (...) marcado pela materialidade dos objetos, permitiria uma situação de mínima interferência externa a essa ‘vivência’ do folclore* (Vilhena 1997:194). Curiosamente, essa forma de expor parece estar de acordo com esses pensamentos e, num outro prisma, quase se assemelha à exposição artística, onde a relevância não está na realidade por trás do objeto, mas na fruição e na forma, no gozo estético. Essa museografia também era apropriada, certamente, às expectativas do público de um museu dessa natureza naquele momento, e também à museologia da época, conforme já exposto.

A ausência de informação sobre as peças na exposição de 1980 pode ser resultante da falta de critérios para a coleta folclórica ou para a entrada dos objetos no museu. No primeiro caso seria consequência da preocupação em registrar os fatos tendo em vista que eles estariam em vias de desaparecimento diante da modernização acelerada, então havia um interesse grande em registrar a forma com que se apresentavam. Vilhena acredita que haveria uma vertente mais “científica” do movimento, preocupada com a interpretação dos fatos folclóricos, e uma outra “documentária”, anteriormente citada, mais ligada ao recolhimento de material que poderia ser usado posteriormente para pesquisa. Sobre os Documentos da CNFL, o autor afirma que *ao gosto pelas descrições minuciosas se somava (...) o desleixo em fornecer referências precisas sobre o material apresentado*, e ainda que muitas vezes o pesquisador não se preocupa em *precisar onde, quando e como testemunhou os eventos que descreve* (1997:179). Esses pesquisadores e colecionadores foram alguns dos agentes que coletaram material em campo e os doaram ao Museu.

Analisando características da exposição permanente de 1980 como a divisão espacial, o uso de módulos representando categorias específicas de pensamento, a presença ou ausência de determinadas informações sobre as peças e a localização de determinadas peças, pretendemos ter avançado nas reflexões sobre uma sintaxe expositiva e sobre como ela reflete a história do pensamento e da ação institucional do MFEC em seu tempo.

2.4 O folclore: paradigma de cultura na exposição permanente de 1980.

Assim manifestou-se em 1968 o Jornal *O Globo* sobre a inauguração do Museu da CDFB:

Em madeira, barro e tecido, e também em ferro, fibras e polpa de frutos exóticos, o menor museu do Rio de Janeiro mostra a seus visitantes a alma de 85 milhões de brasileiros, com testemunhos de suas artes, suas crenças, seus costumes e suas tradições (O Globo, 26/08/68, cad. 1, pág.12)

A idéia de folclore está ligada à identidade de uma nação como um todo coerente e sem conflitos, portador de uma “alma coletiva” guardiã da nacionalidade, uma *alma ancestral mítica*, segundo Marina de Mello e Souza, para quem *a alma coletiva do povo seria idêntica através dos tempos, sendo as manifestações culturais veículos para a sua atualização e garantia de permanência do ser social* (1991:13). Essa alma seria substrato imaterial – daí falar diretamente aos sentidos – que, no entanto, se materializa e atualiza através do folclore. A idéia de um museu do folclore nacional estava ligada à materialização dessa alma nacional, ancestral e coletiva, condizente com o museu ergológico sugerido por Gustavo Barroso na década de 1940, e que comporia junto com o MHN uma representação da totalidade da nação.

Essa relação está ancorada ainda na ligação original do folclore com as nacionalidades. Luís Rodolfo Vilhena aponta algumas expectativas muito claras com relação ao encontro da “identidade nacional” no folclore, atribuindo a isso a importância dada pelo Movimento à educação nos museus. Os museus teriam assim papel fundamental no empreendimento educativo. Deriva daí também o desejo de introdução do folclore na educação formal (1997: 194): *Só el[a] permitiria ‘ativar na consciência da juventude o sentido de continuidade nacional’*(1997: 174). Já no início do século XX, segundo Amadeu Amaral na mesma linha de raciocínio, *nada (...) pode ultrapassar o*

poder, digamos nacionalizador, da tradição (Vilhena 1997: 193). Essa vertente do pensamento folclórico pode ser entrevista ainda em meados do século XX, no discurso de Renato Almeida durante a abertura da II Semana Nacional de Folclore, ao afirmar que *abandonar o folclore é contribuir para desnacionalizar (...). Como as árvores protegem o solo, a tradição popular protege a alma do povo, evitando que as reservas do passado se dissolvam ao embate das transformações cotidianas da existência*. Os folcloristas acreditavam no dinamismo e transformação contínuos do folclore, detentor da alma do povo, e sua ação era fortemente ligada ao patriotismo.

Como vimos, a idéia dos museus de folclore é citada em dois dos documentos norteadores da ação folclorista - a Carta do Folclore Brasileiro e o Estatuto da CDFB - como fundamentais para a educação. Apesar disso, o museu de folclore da Campanha, no âmbito institucional, parece não ter tido até a exposição de 1980 um papel de destaque. Para isso, creio, teriam contribuído diversos fatores. Um deles está relacionado ao sentido que os museus tinham na época e a um outro tipo de articulação existente entre os departamentos da Campanha, além da precariedade com a maioria dos profissionais sendo estagiários – o que mostrava a insipiência da área da cultura de então. Apesar da aparente função dos museus como protagonistas no processo de educação idealizado pela Campanha, não havia uma orientação que norteasse como a educação devia se dar, como se apenas a existência do museu já fosse por si ferramenta bastante para a educação. No caso do MFEC, para isso contribuía a desarticulação entre os setores, de modo que a informação que muitas vezes estava em campo não chegava necessariamente ao museu.

Assim, na exposição de 1980 – assim como, podemos crer, nas exposições de folclore realizadas pela Campanha anteriormente - as peças tinham sobretudo a função de estimular o espectador a ingressar em um outro mundo. Os critérios de contextualização não existiam ou eram outros, já que o que estava em jogo nesse momento era o “ser ou não ser” folclórico. De acordo com Marina de Mello e Souza, a aproximação folclorista dos fatos envolvia uma certa dominação, já que o povo detinha o “ser nacional” sem sabê-lo, e cabia aos folcloristas lembrar aos produtores dessa função nobre. Os folcloristas seriam fundamentais no movimento de identificar a alma nacional, tratá-la e de devolver a seus praticantes um produto disso. Segundo a autora, o povo seria guardião da alma nacional, mas era ao folclorista que cabia identificar e revelar essa alma (1991). Segundo Vilhena, *o conceito de folclore (...) supõe uma idéia de fundo evolucionista segundo a qual, em todas as sociedades, há um conjunto de manifestações*

que, por oposição ao racionalismo que predominaria no seu segmento erudito, seriam homólogas às 'primitivas' (1997: 279).

Esses valores, ordenadores da ação da CDFB, têm espaço na exposição de 1980, porém convivem com outros discursos, com vozes dissonantes presentes na própria exposição. Há a divisão dos módulos expositivos em aspectos e, ao mesmo tempo, a clareza de que estes não podem estar dissociados da finalidade didática, por exemplo. Embora a Campanha já tivesse sido renomeada como Instituto Nacional do Folclore, agora ligado à Funarte, cremos que nessa transição institucional, o *ethos*⁸⁸ folclorista estava presente na gestão de Bráulio do Nascimento. Como vimos, em seu depoimento, Célia Corsino chama a instituição de Campanha quando essa já era INF. Só haverá uma ruptura, marcante até, com a entrada de Lélia C. Frota, hipótese que será desenvolvida no próximo capítulo. Nesse sentido, entendemos que o paradigma gerador dessa exposição está ligado de maneira forte ao paradigma folclórico, embora apresente também a gênese de alguns traços que seriam desenvolvidos de maneira enfática apenas posteriormente no interior dessa instituição.

Uma análise da publicação *Folclore Brasileiro* pode nos auxiliar na ilustração desse processo. Conforme já explorado na página 61, essa publicação orientava a ação institucional no período e teve influência direta na divisão e na seleção dos módulos temáticos, que reproduziam seus capítulos. Entre 1977 e 1982 foram publicadas 14 edições, 5 apenas no ano de 1977. Em 1980 temos apenas uma publicação, duas em 1981 e uma novamente em 1982, a última desta primeira série, já na gestão de Lélia Frota. A compreensão do folclore como aspectos, como elementos estanques que representassem o povo, sofria influência direta da ação folclórica na Campanha, e tinha ainda grande importância na gestão de Bráulio do Nascimento. Em um artigo de 1959, Edison Carneiro fala da importância do folclore nos cursos de nível superior e cita suas disciplinas: teoria do Folclore, Usos e costumes populares, crenças e superstições, artes e técnicas, Linguagem Popular, Literatura Oral, Lúdica, Danças Folclóricas, Folclore Infantil, Música popular e Folclórica e técnica de pesquisa⁸⁹, que ilustram mais uma vez sua apreensão através de aspectos isolados.

⁸⁸ Tomo de empréstimo o antigo conceito antropológico para utilizá-lo no mesmo sentido que Vilhena, como traços específicos da ação característica dos folcloristas, *uma dimensão ao mesmo tempo valorativa e emocional que (...) define a identidade desse tipo de intelectual* (1997: 208).

⁸⁹ Folha da manhã, São Paulo, 07 de junho de 1959. *Folclore nos cursos de nível superior*.

A exposição materializava uma forma de pensar e apresentar o folclore que tinha tido seu auge. Como vimos, a mesma coleção, ou os mesmos objetos, poderiam servir para apresentar o folclore de uma outra forma posteriormente, conforme desenvolveremos a seguir.

Se há algumas características expositivas que ligam a exposição de 1980 a um momento institucional anterior à sua gênese (como a forma de expor o objeto sem preocupação com ambientação, o que só faria sentido num momento posterior), ligadas ao entendimento do folclore como aspectos singulares, deslocados de uma prática relacional, e da irrelevância da autoria (ligada a uma maneira folclorista de atuar na prática museal) percebe-se, contudo, um princípio de ambientação na forragem dos módulos e de preocupação com o contexto social na apresentação da obra de alguns artistas populares com a autoria identificada, e que seriam desenvolvidos posteriormente.

A exposição ora enfocada permite visualizar aspectos relacionados a um momento anterior, mais marcadamente folclórico. A imagem do folclore estável e coerente aí veiculada, com objetos-testemunho exibidos sem contextos sociais e usos que os originaram, representando uma unidade folclórica a partir de partes ou regiões que, reunidas, forjavam uma intenção de unidade nacional. A própria exposição não era unívoca, e uma análise mais atenta permitiu entrever conflitos conceituais que pressionavam a instituição para uma renovação. Assim, parecia haver uma abertura institucional para a ruptura e os novos caminhos que se seguiriam.

CAPÍTULO 3

O homem e a cultura na perspectiva antropológica: a exposição de 1984.

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.*

Luís de Camões, Rimas.

Esse capítulo destina-se à análise da exposição permanente do MFEC inaugurada em 1984, e a desvendar a forma como ela revelava a mudança no paradigma conceitual norteador da ação institucional através da entrada de uma nova perspectiva antropológica⁹⁰ no campo dos estudos de folclore. Já que essa exposição tinha como proposta a renovação da exposição anterior, este capítulo será pontuado pelas comparações com a exposição precedente.

O *folder* e o guia da exposição de 1984, bem como entrevistas com atores desse processo, são as principais fontes para a análise dessa exposição. Nossos principais interlocutores para a construção desse capítulo foram Claudia Marcia Ferreira, Ricardo Gomes Lima, antropólogo que ingressou na instituição no momento de sua renovação conceitual, e Lélia Coelho Frota, escritora e crítica de arte que, em apenas dois anos à frente do INF, revolucionou a ação do museu e marcou com suas idéias e projetos a atuação institucional. Todos foram atores no processo de renovação conceitual através da valorização de uma nova perspectiva antropológica que culminou com a exposição permanente inaugurada em 1984. É importante perceber que o museu assumia, então, um papel central na divulgação dessa nova perspectiva, embasada em uma nova concepção de cultura, de popular e de folclore.

O material impresso dessa exposição difere em muito do material analisado da exposição anterior. Para a exposição de 1984, não foi produzido catálogo, mas um *folder* e um guia. O *folder*, aberto, constitui um cartaz do MFEC onde vê-se detalhe de obra de GTO e a ligação institucional, qual seja INF e Funarte⁹¹. Neste, constam 8 fotos (incluindo a do pôster e a da capa), uma planta baixa da exposição e 6 pequenos textos,

⁹⁰ Partimos do princípio de que o folclore era também, à sua maneira, uma perspectiva antropológica própria, na medida em que tem como foco o estudo do homem. Assim, nos reportaremos à antropologia nascente na instituição como uma “nova perspectiva antropológica”. Entretanto, é importante não contrapor os adjetivos “nova” e “velha” perspectiva para identificar esses dois momentos.

⁹¹ Como apoiadores para esse folder constam Souza Cruz e o Banco Safra.

que serão analisados em item específico nesse capítulo. O guia constitui-se de um livreto em preto e branco, com 63 páginas de aproximadamente 12 x 24 cm, com imagens apenas da planta da exposição e da organização de cada um dos módulos, com descrição particular de cada objeto. Há informações gerais sobre o funcionamento do museu, um texto sobre o MFEC e um texto destinado a cada um dos 4 módulos. Apenas o primeiro deles, *Ritos de passagem*, não se divide em textos menores e específicos sobre alguns assuntos apresentados de maneira “verticalizada”. Essa divisão em módulos será retomada no item 3.3.1 desse capítulo.

Além disso, o material institucional arquivado na BAA foi de grande valia para nossa investigação, tanto por elucidar as diversas filiações e nomeações por que passou essa antiga instituição, como para dar testemunhos do processo de renovação então em curso. Nesse sentido, devemos destacar os anais da realização do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*⁹², realizado em 1984, dando conta não apenas da exposição, mas da ampliação do museu e da instituição com a aquisição do prédio nº 181 da Rua do Catete, no bairro de mesmo nome. Uma parte desse documento encontra-se em anexo.

Também foi de grande importância um livro⁹³ de Lélia C. Frota sobre Alcides da Rocha Miranda, arquiteto responsável pela reforma do novo prédio e pela “estruturação museográfica” dessa exposição. Nele pudemos encontrar fotos da exposição em processo de montagem e concluída, para compor o entendimento da transformação espacial que ocorria nesse momento, acompanhando e enfatizando a transformação conceitual. Algumas dessas fotos estão reproduzidas ao longo desse capítulo.

3.1 O novo entendimento da cultura: contextualização.

Lélia C. Frota, pilar das transformações conceituais processadas pelo MFEC e pelo INF como um todo no breve período compreendido entre 1982 e 1984, foi indicada à coordenação do então INF por Aloísio Magalhães. Segundo a opinião de muitos autores (Cavalcanti 2002: 44 *Apud* Anastassakis 2007, Santos 2001: 16 *Apud*

⁹² Foram participantes desse seminário Lélia C. Frota, Claudia Marcia Ferreira, Alcides da Rocha Miranda, Ricardo Gomes Lima, Berta Ribeiro, Maria Helena Bianchini, Maria Luiza Mazza, Rui Mourão e Fátima Regina do Nascimento entre outros.

⁹³ FROTA, Lélia Coelho. Alcides da Rocha Miranda – caminho de um arquiteto. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

Anastassakis 2007, Duarte, 2003: 222 *Apud* Anastassakis 2007, Sérgio Miceli 1984 *Apud* Anastassakis 2007) Aloísio Magalhães teve um papel fundamental na área da cultura dos anos 1980, sem que seja possível falar desse momento sem citá-lo. Esse fato fortalece a noção de que a mudança sofrida no interior do museu - visível em nosso estudo de caso a partir da comparação entre as exposições permanentes de 1980 e 1984 – estava ligada a processos mais amplos e igualmente transformadores que aconteciam no campo da cultura e das políticas culturais como um todo nesse momento.

Em 1981 foi criada a Secretaria da Cultura no interior do MEC, sob a direção de Aloísio Magalhães. Este pernambucano, designer⁹⁴ e artista plástico – áreas de atuação onde também destacou-se no plano internacional - foi secretário geral do MEC e diretor geral do IPHAN a partir de 1979, renovando a atuação desse órgão e iniciando o que Maria Cecília Londres Fonseca (2005) chamaria de *fase moderna* dessa instituição. Houve uma ampliação da compreensão do patrimônio e da cultura, com o entendimento de que as referências culturais e populares eram parte integrante do que se divulgava então como uma “identidade brasileira”.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, nesse momento era necessário

atualizar a composição do patrimônio considerada limitada a uma vertente formadora da nacionalidade, a luso brasileira, a determinados períodos históricos, e elitista na seleção e no trato dos bens culturais, praticamente excluindo as manifestações culturais mais recentes, a partir da segunda metade do século XIX, e também a cultura popular. Essa atualização era a proposta do CNRC (2005: 143).

Conforme a autora, o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) foi *fruto das conversas de um pequeno grupo que se reunia em Brasília* estimulado com o reconhecimento de um *produto brasileiro* e com a criação de uma *fisionomia própria* para esse produto⁹⁵. Ela afirma que *o interesse que movia esse grupo era (...) bastante próximo das preocupações dos modernistas de [19]22 – atualizar a reflexão sobre a realidade brasileira e buscar formulações adequadas para a compreensão da cultura no contexto brasileiro contemporâneo* (2005:144).

Segundo o próprio Aloísio Magalhães,

⁹⁴ Aloísio projetou, entre outras coisas, as cédulas do cruzeiro, a logomarca da Petrobrás e a identidade visual de alguns bancos e empresas públicas (Anastassakis, 2007: 68).

⁹⁵ Para mais informações sobre esse assunto ver Fabrícia Guimarães Sobral Cabral. *Saberes sobrepostos: design e artesanato na produção dos objetos culturais*. Mestrado em design – PUC/RJ.2007

tudo começou quando o ministro Severo Gomes me perguntou o que poderia ser feito para dar uma maior identidade ao produto brasileiro. Ora, uma pergunta assim só poderia dar ensejo a uma investigação cuidadosa. E da investigação à constatação de que não se conhecia esse produto cultural brasileiro foi um passo (Magalhães 1976:02, apud Anastassakis 2007:69).

Uma preocupação inicial com o design nacional transformou-se rapidamente numa atuação pela cultura brasileira, através da qual o CNRC e seu fundador, Aloísio Magalhães, entrariam para as narrativas sobre a política cultural desse momento.

Conforme Zoy Anastassakis,

Aloísio Magalhães afirma que o projeto do CNRC nasceu de uma intuição (Magalhães 1997:64) e de um consenso que apontavam para o fato de que 'o país perde em autenticidade na medida em que importa tecnologia' (1997:224). Seguindo esse 'caminho intuitivo' o Centro partia de uma idéia, a fim de atingir uma 'trama de compreensão' (1997:227) que iluminasse a realidade cultural brasileira (2007:70).

Inicialmente tratava-se de criar um banco de dados sobre a cultura brasileira que facilitasse a identificação e o acesso aos produtos nacionais. O CNRC começou a funcionar em junho de 1975 na Universidade de Brasília (UnB), e desde sua criação foi dirigido por Aloísio Magalhães. *Foi nesse espaço que se elaboraram os conceitos que, no início da década de 1980, fundamentaram a política da Secretaria da Cultura do MEC e que foram incorporados à Constituição Federal de 1988.* (Fonseca 2005:145) Esse movimento parece ter influenciado diretamente os artigos 215 e 216 da Constituição de 1988, citados em nota no capítulo 1.

Fonseca fornece bons motivos para acreditar que a ebulição que ocorria em torno das referências culturais nesse momento tenha influência direta na transformação conceitual do INF e, mais especificamente, no MFEC, através da indicação de Lélia C. Frota para direção do Instituto feita pelo próprio Aloísio Magalhães. Retomando um trecho da autora, ela afirma que

a abordagem do CNRC se propunha como crítica à visão romântica, que predominava entre os folcloristas [com visão então ativa no INF], ou aos objetivos pragmáticos e assistencialistas dos programas de incentivo ao artesanato. Considerando as manifestações pesquisadas como 'um momento da trajetória, e não uma coisa estática' (Fonseca 2000:147).

Como dizia Aloísio ao opor-se à corrente folclorista de pensamento, segundo ela,

o novo na proposta do CNRC era a perspectiva a partir da qual se valorizavam essas manifestações, que não eram apreciadas via folclore ou

etnografia. Tratava-se de revelar um interesse até então não percebido: sua capacidade de gerar valor econômico e de apresentar alternativas apropriadas ao desenvolvimento brasileiro (Fonseca 2000: 151).

A valorização dessas manifestações via capacidade de gerar valor econômico estava na base do CNRC e também ligava-se, de uma certa maneira, à *Sala do Artista Popular*, projeto iniciado no INF em 1983, ligado à renovação institucional e sobre o qual falaremos mais adiante.

Outra informação digna de registro é o grande número de contratações de pesquisadores - em sua maioria mestra recém-formados em antropologia pelo PPGAS (Museu Nacional /UFRJ) - a partir de 1983, para atuar na instituição. Dinah Guimarães, Ana Margareth Heye, Elizabeth Travassos, e Ricardo Lima foram contratados como assessores técnicos da FUNARTE-INF em 1983. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti ingressou na instituição como pesquisadora do CNPq em meados de 1983 e foi contratada no final desse ano. Marina de Mello e Souza, colaboradora desde 1984 através do Projeto Piloto de Apoio ao Artesanato, foi contratada em 1985, e Lygia Segala entrava também para os quadros da instituição nesse mesmo ano.

3.2 A coleção a serviço do discurso institucional

A partir de 1980 começou-se a pensar em programas de aquisição de acervo para o museu, já que as peças que entraram anteriormente não tinham registro satisfatório de informações. Sobre a exposição de 1984, Ricardo Gomes Lima afirma em 12/2007 que

como Lélia era muito voltada para essa área da arte então o museu tinha um significado muito especial para ela. E ela propõe isso e a gente vai pensar então esse eixo, claro que com muita discussão... a gente tinha uma idéia do que mostrar e era muito a fazer, e eu, lá no museu, também começo a levantar o acervo. Aí vi que faltava muita coisa, então tivemos que ir pra campo correndo, e começamos a constituir coleções. Eu fui pro Pará atrás de casas de farinha, a Claudia foi pro Sul, eu tinha constituído (...) uma coleção de peças relativas a equipamentos de caça e pesca da população regional do noroeste do estado do Rio que trouxe pra cá... (...) Ana Heye também foi pra campo. Eu fui atrás de carnaval, escola de samba, a gente não tinha praticamente nada de Escola de Samba aqui dentro, porque a Escola de Samba estava urbana demais, né? Não era desse "folclore tradicional". A gente tinha o que? Folia de Reis. Folia de Reis tinha, mas escola de samba não.

O trabalho de campo nessa nova etapa assume um papel fundamental na aquisição de acervos, buscando não apenas coletar objetos apropriados ao novo discurso

que se construía, mas também registrar seus usos originais. A coleta de coleções para compor o acervo do museu de maneira mais abrangente e adequada à nova perspectiva antropológica de cultura que orientava então as ações do MFEC também aparece na fala de Claudia M. Ferreira⁹⁶:

Nós não fizemos (...) a nova proposta da exposição, em cima do acervo que nós tínhamos, e sim em cima de um compromisso que nós tínhamos com a proposta do museu. (...) Nós fizemos então a seleção do acervo que já existia e, paralelo a isso, a complementação do acervo que nos parecia necessário para transmitir essa proposta.

A proposta era renovar a coleção, que parecia inadequada de acordo com a nova perspectiva assumida. “Miniaturizada”, “nordestinizada” e sem peças recentes, o acervo apresentava apenas uma visão parcial do homem brasileiro e de sua cultura. Lélia C. Frota, na entrevista realizada em 02/01/2008, também narra essa busca consciente por coleções que sanassem ausências no acervo. Segundo ela, *a gente teve que complementar [o acervo] com pesquisas de campo e com aquisição (...), e também para mostrar os artistas que tinham marca autoral, que a gente tinha poucos recentes.*

É possível supor, então, que a nova proposta conceitual para o museu tenha “esbarrado” também na carência de informações sobre os objetos da coleção – já sentida, segundo Claudia Marcia Ferreira, no momento de sua entrada na instituição como estagiária, e também na ausência de objetos importantes para que se mostrasse a nova perspectiva sobre o folclore. Segundo ela⁹⁷ :

A que o museu se propõe e o que ele tem de acervo pra essa proposta é uma coisa que nos parece bastante séria. E, no nosso caso, muito ampla. Nós tínhamos grande falhas de espaços, de temas, de Estados (...) Há outra coisa que me parece bastante importante nos programas de aquisição que é a contemporaneidade. (...) Um museu de cultura popular não pode parar no tempo.

Com a renovação, alguns projetos foram abandonados, outros alterados e outros tantos se originaram. A *Sala do Artista Popular* (SAP) foi um dos projetos ligados a esse novo momento, apontando rumos para a aquisição de peças que complementassem o acervo existente na instituição e que o mantivessem em constante atualização, já que de

⁹⁶ Transcrição de falas do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984. p.33.

⁹⁷ Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.

cada exposição pelo menos uma peça é destinada ao acervo do MFEC. Ricardo Lima afirmou, em janeiro de 2008, que

a SAP entra muito na aquisição de acervo, e ela passou a ser uma das grandes fontes de alimentação do acervo do museu. (...) Ela se mantém como um dos espaços que permite ao museu se realimentar. Todo mês praticamente entra uma peça nova que seja vinda da SAP. Então tem uma regularidade permanente, e aí no montante, se somar isso desde 1983, você vai ver que uma grande parcela de peças o museu adquiriu através da SAP.

A Sala é um espaço de exposições temporárias com características específicas e também um programa de atuação (Ferreira 2005: 251), foi criada em 1983 e funciona ininterruptamente desde então. Segundo Lélia Frota, em entrevista realizada em 01/2008, quando ela chegou ao INF e viu o espaço que seria destinado à SAP, pensou:

'esse aqui é um espaço bom pra gente ir chamando ou artistas individualmente ou grupos, se for o caso, e que eles possam vender aqui sem comissão pra ninguém, só dão uma peça pro acervo do museu' (...) E isso já tem o que? 20 anos, né? Tá lá até hoje. E antes ia sempre um antropólogo até a comunidade onde estavam esses artistas... Isso era o Projeto da Sala do Artista Popular. (...) A gente tinha muito interesse na história de vida, nos depoimentos humanos, nas redes de parentesco...

A criação da SAP deu-se, segundo Ricardo Lima, em resposta à comercialização de produtos artesanais “anônimos”, “sem informação”, que acontecia nas lojas da Funarte – à qual o INF estava ligado. Quando essa venda foi interrompida, houve uma pressão do público consumidor pela sua continuidade, e Lélia Frota então sugeriu o projeto *Sala do Artista Popular* (SAP). Segundo Ricardo Lima, em depoimento em janeiro de 2008, a SAP é

um espaço para difusão, divulgação e comercialização do artesanato, mas que torna claro que esse artesanato tem um homem produtor por trás, que é o “Seu Fulano de tal”, que mora em tal condição, que faz aquilo de uma forma específica, a madeira ele pega em tal lugar, ele usa suas próprias ferramentas, o serrote, a goiva, o machado, e pinta com tinta assim assado, comercializa em tal lugar... Torna concreto todo esse contexto de produção e o processo de feitura do objeto. Esse é o mote da SAP. Com isso, a gente estava dialogando com o antigo sistema de venda do objeto anônimo, sem informação, sem a cara desse indivíduo. Então sempre foi muito importante pra gente ter a face, ter o rosto do “fulaninho” lá, quem é essa pessoa que faz esse objeto. Esse objeto não é anônimo, não é atemporal, ele tem um contexto histórico, ele é feito em determinada situação, isso é resultado de um processo histórico, local, era isso que nos interessava mostrar. E assim surge a SAP, que foi crescendo aos poucos.

Em artigo comemorativo dos 20 anos da SAP, Claudia Marcia Ferreira destaca duas particularidades que tornam o projeto especial: *a comercialização das peças que são expostas e a presença de artistas ou artesãos envolvidos* na produção das peças na inauguração do evento (Ferreira 2005: 252). A instauração da SAP liga-se então à comercialização de peças com valorização do seu contexto de produção e à nascente proposta conceitual do museu, completando lacunas da coleção conforme o (novo) entendimento da função que ela deveria desempenhar, e visando à renovação do discurso e da perspectiva conceitual que devia seguir.

Sobre a SAP e a busca de contextualização sócio-cultural nas suas exposições, ligada a esse momento histórico e institucional, Claudia Marcia afirma que *para além de cada moringa, vale o conjunto das fotos que mostram sua manufatura, dos lugares e dos modos como é usada, de quem a usa e do que vai dentro* (2005:250). Aqui, ela enaltece a contextualização e as informações não apenas sobre o objeto, mas seu caráter humano que aqui é tão ou mais importante que o próprio objeto, no sentido de tornar visível um homem particular em contraponto ao que teria sido o “povo” focado pelos folcloristas anteriormente no museu. À medida em que a SAP começava a funcionar a exposição permanente era projetada, e aquela servia como laboratório de novos recursos museográficos, como fotografias, que permitiam entrever o homem produtor existente por trás de cada objeto.

Algumas características da coleção, como uma predominância de peças do nordeste, podia ser sentida na coleção de então, e foi com a intenção de tornar o mais equânime possível a representatividade das diferentes regiões que as peças seriam adquiridas nesse novo momento. Segundo Claudia Marcia em entrevista, *quando a gente faz inclusive essa mostra de 1983⁹⁸, uma das preocupações que a gente se colocou foi essa: de que modo ‘desnordestinizar’ a visão da produção de folclore e cultura popular*. Em depoimento, Ricardo Lima também cita a necessidade de reformulação da coleção e a preocupação de “desnordestinizá-la”, apesar da forte relação existente, no público, entre folclore nordestino e brasileiro:

Você vai ao museu, você conta o total de peças buscando a distribuição mais equânime possível das regiões, e as pessoas quando saem dizem: “como é lindo o folclore do nordeste brasileiro...”. Tá formada uma coisa entre folclore e nordeste... Eu acho que o início dos estudos de folclore no Brasil foi todo muito em cima do nordeste... (...) Tem muito a ver com a coisa do Movimento Folclórico, da época dos folguedos, os folguedos nordestinos é

⁹⁸ Refere-se à exposição inaugurada em 1984, elaborada no ano anterior.

que tomam conta desses estudos, o boi, o cavalo-marinho... Isso criou no ideário do povo a imagem de que o folclore é o do nordeste. (...) Muito nordeste, muito nordeste. Agora o museu está aí. A gente põe ali dentro uma casa de farinha que é do Norte, uma ambientação do gado que é do Sul, a pesca do Sudeste, aqui no estado do Rio, e (...) o público só vê o nordeste.

Ele reafirma a necessidade de renovação da coleção também no seguinte trecho:

No primeiro mês que eu entrei aqui, havia a preocupação com a montagem desse outro museu que fosse um museu efetivamente nacional. Que era muito nordestinizado o museu e muito miniaturizado. Tudo era pequenininho, tudo em escala pequena. Tudo era “bonequinho de Vitalino”. Então tinha a representação da casa de farinha. Agora, trazer uma casa de farinha, eu trouxe. Os “objetos reais” do cotidiano etc estavam muito ausentes da coleção.

E também no trecho seguinte:

A estrutura do museu vai mudando toda. Esse acervo muito miniaturizado, um acervo sem autoria definida, muito centrado na “pecinha folclórica”, no “barrinho folclórico”, os “barrinhos de Vitalino...” A coleção de nordeste de Alto do Moura do Museu era imensa, eram caixotes e caixotes de peça (...) Talvez porque fosse fácil o transporte. Aí a gente começa a mudar isso tudo, começa a discutir, fizemos um grupo de trabalho pra discutir esse novo museu.

Os momentos ilustrados por essas exposições são distintos também pelo diletantismo, o primeiro, e pela profissionalização, o segundo. O diletantismo marcava a entusiasmada ação folclórica, cuja influência podia ser sentida até a inovação conceitual marcada pela entrada de Lélia Frota na direção do INF, em 1982. O momento da segunda exposição é caracterizado pela profissionalização do campo das ciências sociais e pelo surgimento de um novo paradigma da idéia de cultura, bem como por métodos científicos e teóricos para apreendê-la.

Após o declínio do Movimento Folclórico, identificado por Vilhena (1997) com a saída de Edison Carneiro em 1964, surge um novo movimento nessa instituição, explicitado na exposição de 1980, onde duas práticas patrimoniais, ancoradas em paradigmas conceituais distintos - o folclórico e o cultural - se encontram. Uma mais marcada pelo passado, e outra apontando para o futuro. Imbricam-se o final de uma etapa e o embrião da nova fase. Nesse contexto, projetos muito identificados com o paradigma anterior são abandonados, enquanto outros surgem para materializar a transformação - como a SAP e a nova exposição permanente. É importante frisar,

entretanto, que embora a ruptura tenha sido bastante enfatizada pela maioria de nossos interlocutores, houve também ações para promover a diplomacia e a convivência entre os saberes desses dois campos de estudo, para aliviar a *pressão muito grande interna*⁹⁹, como a edição de livros de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, intelectuais relacionados aos estudos de folclore.

Segundo Claudia Marcia Ferreira (em entrevista), *Lélia* [Coelho Frota] *no então Instituto Nacional de Folclore (...) entra bombasticamente num processo de ruptura com a folclorística. E isso foi assumido.* Foi uma ruptura tão grande que se evitava mesmo dizer o termo “folclore” que definira a ação institucional até então, e que já não fazia mais sentido no contexto da renovação. A categoria folclore virou “tabu”. Aparentemente, era necessária a quebra, a ruptura, o afastamento radical – concretizados nessa exposição – para em seguida se chegar a um equilíbrio¹⁰⁰. Também segundo Claudia Marcia, ao assumir a instituição, Lélia

aposta na transformação do museu como o grande emblema da transformação da mudança de abordagem conceitual do Instituto. [...] O museu é o palco privilegiado pra dizer do que a gente tá falando agora. Eu me lembro de uma primeira discussão que ela ficou bastante incomodada até comigo em que ela dizia que esse Museu do Folclore tinha que se transformar no Museu do Homem Brasileiro. E eu dizia que isso era criado por decreto, não era assim, você não transformava, entendeu? A idéia era aproximar da perspectiva das ciências sociais, e portanto a idéia do museu do homem. Ai ela abre mão do formal, o nome fica esse mesmo, mas o palco privilegiado pra dizer que agora a gente tá falando de outro lugar, a gente tá falando a partir da antropologia, das ciências sociais em geral, né? E ali naquele momento tem um espaço marcado mesmo para a antropologia. (entrevista em 10/2007).

Na memória de Ricardo Lima está bem clara a complexidade de forças e influências presentes no momento da entrada de Lélia Frota no INF. Folcloristas de um lado, antropólogos de outro, ocupando os dois grupos essa casa no momento da virada, e o próprio Aloísio Magalhães, nome forte na área cultural de então (equivalente ao Ministro da Cultura de hoje, já que o Ministério só seria criado em 1985)

Lélia entra com o compromisso de transformar essa situação, de deixar o discurso da “folclorística” e criar o discurso mais compatível com os tempos. E elege a antropologia, era esse o discurso. E ela vai buscar respaldo, ela tem que se segurar aqui, ter legítima a gestão dela. A entrada dela foi conflituosa naquela época. Os folcloristas faziam de certa forma pressão, e ela precisava se escudar em outros campos. Então ela tinha no

⁹⁹ Depoimento de Ricardo Gomes Lima em 12/2007.

¹⁰⁰ Esse movimento de adaptação pode ser percebido na exposição seguinte, inaugurada em 1994 a partir dessa, e que não será enfocada aqui.

lado institucional-político Aloísio Magalhães, que era quem estava dando as cartas dentro da Secretaria de Cultura, forte naquele momento e conseguiu pô-la aqui. Mas isso só eu acho que não bastava, ela tinha que ter um respaldo também no mundo acadêmico, e ela vai buscar isso na antropologia do Museu Nacional. Então ela busca o museu como grande parceiro, e ela começa a trazer de lá os orientandos dos doutores do Museu Nacional.

Ainda Segundo Ricardo Lima,

Quando eu entrei aqui [a relação de Lélia com alguns folcloristas] já tava muito rompida. O que eu tenho da história é que Lélia entra e tenta num primeiro momento uma composição, mas que aí não dava, não dava, e aí ela rompe. (...) Por outro lado também a situação era difícil, não tinha como enfrentar essa mudança, tinha que ser assim. (...) Porque a Lélia entra para agir uma mudança institucional e com respaldo total do secretário de cultura que naquela época correspondia ao Ministro da Cultura. (...) Mas durou pouquíssimo porque ele morre. E aí a composição de Lélia teve que se rearticular toda e se estreitar mais ainda com o Museu Nacional, com... depois a gente passa a fazer parte da ABA, passa a fazer parte da ANPOCS, Instituição filiada à ANPOCS etc prá calçar tudo.

Segundo essa visão podemos entrever que, apesar dos esforços para uma convivência pacífica, a transição era muito radical e implicou em algumas perdas. As relações com as comissões estaduais de folclore, anteriormente articuladas pelo INF, foram rompidas com a entrada de Lélia Frota. Os folcloristas começaram a perder espaço, aquele espaço forte e institucional conseguido com muita luta e herdeiro da CDFB e da CNFL, espaço onde eles realmente atuavam, já que haviam se distanciado das universidades (Vilhena 1997). O rompimento era sentido com uma pressão interna e externa grande em virtude disso. Segundo Ricardo Lima ao narrar esse período afirma que

Lélia começa a fazer algumas coisas assim, por exemplo ela reedita “Anubis”¹⁰¹ e “Rede de dormir”¹⁰², livros de Câmara Cascudo. Reedita alguns livros. Ela busca reeditar Mário de Andrade, essa tradição editando “Etnografia e folclore”¹⁰³. Ela vai editar o livro da Cecília Meireles¹⁰⁴... Quer dizer, ela vai buscar uma série de articulações de grupos fortes e que significavam também uma outra perspectiva para essa coisa do folclore. Foi pra vertente Mário de Andrade, foi pra ênfase no Câmara Cascudo e toda a tradição da antropologia via Museu Nacional pra justamente poder dar essa guinada. Que a pressão era grande, evidente. Os folcloristas estavam aí tentando articular, retomar a instituição que segundo eles era a única coisa que restara pra eles. E que isto aqui era a casa deles. Porque eles foram sendo expulsos de tudo, eles perdem a guerra contra a antropologia e

¹⁰¹ *Anubis e outros ensaios* – Ed. O Cruzeiro, 1951, 2ª edição, Funarte/UFRN, 1983.

¹⁰² *Rede de dormir* – MEC (1957), 1959 – 2ª edição, Funarte/UFRN, 1983.

¹⁰³ FROTA, Lélia Coelho. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore*, no Dpto. De cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936 – 1939. Rio de Janeiro: funarte, INF; São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1983.

¹⁰⁴ MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo*, 1926-1934.

sociologia, eles não conseguem entrar na universidade, eles não conseguem criar uma faculdade de folclore, eles só conseguem entrar como disciplina nos cursos de educação física e artes. E no segundo grau, nos cursos de formação de professores, a disciplina folclore foi instituída. Mas a faculdade de folclore não conseguiram em lugar nenhum. Quando não conseguem isso, a única coisa que restou foi a Campanha enquanto órgão federal institucional, espaço dos folcloristas.

Mas o movimento já começara. Numa adaptação às ciências humanas de então, o museu se transforma e, “enamorado” com uma nova perspectiva antropológica, precisa de nova casa e endereço para instalar-se.

3.2.1 Um prédio novo para um museu renovado.



5. Foto da fachada do prédio nº 181. À esquerda é possível observar parte do prédio nº 179.

O Museu de Folclore Edison Carneiro foi fundado em 1969 e funcionara desde 1980 na antiga garagem, conforme explorado no capítulo 2. Em 1983, com a aquisição e recuperação do prédio nº 181 da Rua do Catete para sediar a nova exposição permanente (inaugurada em 1984), o prédio da antiga garagem transforma-se em anexo, com a Galeria Mestre Vitalino, dedicada a mostras temporárias, um auditório, reservas técnicas e gabinetes de trabalho.

O imóvel 181 foi adquirido na gestão de Lélia C. Frota em leilão, e segundo Claudia Marcia Ferreira, *a aquisição [do prédio] foi em função de uma nova proposta de*

compreensão contemporânea do folclore brasileiro. Entretanto, a sensação de que o espaço do museu era pequeno para o assunto de que tratava era sentido há muito tempo¹⁰⁵. Bráulio do Nascimento, diretor do INF imediatamente anterior à Lélia, já estava atento à possibilidade de ampliação do museu com a aquisição desse imóvel durante sua gestão, que durara até 1982. Segundo ele,

Esse prédio aqui eu sempre tive olho nele, o prédio aqui do lado, né? O prédio pertencia à Renascença, e eu andava sempre atrás, pra saber, descobri que o prédio era alugado e quando saí daqui do Instituto já deixei... Até o dia em que vencia o contrato, o nome do proprietário, tudo... tudo, porque minha vontade era alugar o prédio ou comprar o prédio. E sabia os períodos todos, quando é que vencia, quem administrava ... E Lélia veio, numa boa oportunidade, né? A Lélia veio para aqui e eu passei logo a papelada pra ela, e ela conseguiu comprar em leilão (...) E comprou o prédio do lado, já foi então obra posterior ao meu trabalho o prolongamento do museu, né? E poder dar uma nova dimensão ao museu¹⁰⁶.

O novo prédio era colado ao de número 179, onde funcionava o Instituto Nacional do Folclore, e foi restaurado como uma extensão desse para abrigar a exposição permanente renovada. As equipes de idealização da exposição e de restauração do imóvel trabalharam em parceria, e a multidisciplinaridade parece ter sido importante nessa transformação. Segundo Claudia Marcia Ferreira, no seminário sobre as novas instalações do MFEC, realizado em 1984,

Se nós observarmos o prédio da exposição, nós vamos ver que ali atrás existem três ambientes que a arquitetura programou para abrigar as ambientações que nós pensávamos. Quer dizer, isto foi feito junto. Se, de repente, nós não tivéssemos a idéia dessas ambientações, talvez a arquitetura do prédio não fosse aquela.

O sobrado recém adquirido era tombado pelo IPHAN, mas as condições em que se encontrava permitiram a alteração da planta original e sua adaptação para o novo fim a que se destinaria. Segundo o arquiteto Alcides da Rocha Miranda, responsável pela reforma,

o sistema construtivo até meados do século XIX no Rio consistia em paredes-mestras freqüentemente de pedra (...) e paredes divisórias de pau-a-pique. Como não eram estruturais, as divisões internas podiam ser removidas

¹⁰⁵ Segundo artigo de Sergio Bittencourt no jornal *Última Hora* de 18/5/1974, *Folclore tem museu e já está pequeno*.

¹⁰⁶ Entrevista realizada por Maria Laura Cavalcanti e Luis Rodolfo Vilhena para a pesquisa *O estudo do folclore no campo das ciências humanas e sociais*, em 1988. Acervo da Biblioteca Amadeu Amaral/CNFCP.

mantendo-se o volume da casa intacto, pois a própria estrutura do telhado não dependia delas. Isso caracteriza bem o neoclássico popular (Frota 1993:71).

O prédio adquirido para abrigar a renovação e ampliação do museu está na capa do *folder* da nova exposição de que tratamos nesse capítulo, ilustrando a importância desse novo endereço na Rua do Catete, pertíssimo do metrô, para as atividades do museu e do INF. Segundo Alcides da Rocha Miranda, *o prédio é uma antiga casa de frente de rua, construída em 1880 e tombada com todo o conjunto em torno do Palácio do Catete. Fora feita por um mestre de obras, de gosto popular (Frota 1993:71).* O museu que ficara sem exposição permanente devido às obras do metrô, e que, quando da conclusão destas não pôde ocupar o antigo espaço devido ao crescimento de seu acervo durante as obras, ressurge, ocupando um novo prédio que se abre para a rua do populoso bairro do Catete.

A importância do imóvel era grande, e houve um seminário¹⁰⁷ sobre as novas instalações do MFEC para trocar informações e experiências sobre o prédio, a reforma, o processo multidisciplinar de elaboração da nova exposição. O imóvel não importava enquanto bem físico, mas representava as renovações explícitas na exposição permanente que ele abrigava. Segundo Lélia Frota,

éramos uma boa equipe de antropólogos, museólogos, folcloristas, bibliotecários, programadores visuais. Realizamos com Alcides um trabalho verdadeiramente multidisciplinar, que envolveu também o mestre de obra e os operários, inteirados do significado e destinação do prédio (1993:72).

Segundo Alcides da R. Miranda *Estávamos contribuindo para mostrar a importância desses profissionais em qualquer construção. (...) É preciso destruir as barreiras comuns entre o arquiteto, que pensa, e o mestre, que executa (1993:72).* Essa relação hierárquica entre a mente que projeta e a mão que realiza será retomada na discussão sobre arte e artesanato, e na hierarquia de valores presentes nesses discursos.

O prédio novo e a nova exposição eram a materialização da renovação conceitual por que passava o museu, o espaço que se ocupava então era tão novo quanto as intenções que tomavam conta da instituição. Foi adquirido e reconstruído para conter a nova proposta conceitual pautada na nova visão antropológica de cultura que viria a permear as ações daquele Instituto.

¹⁰⁷ Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.

3.3 A exposição permanente de 1984

Inaugurada em 1984, a exposição trazia um novo discurso e ocupava um prédio também novo. O museu era agora “a menina dos olhos” para falar do folclore de que tratava o INF, impulsionado talvez pela relação de Lélia C. Frota, nova diretora, com a cultura material e as artes populares¹⁰⁸. Vale lembrar que no paradigma anteriormente assumido pela instituição, a oralidade, a música, e depois os folguedos, tinham lugar de destaque. Esse destaque pode ser entendido como fortemente influenciado pela ação de Mário de Andrade, que, em viagens etnográficas ao Norte e ao Nordeste, deslocara o foco predominante na poesia popular para catalogar músicas e danças dramáticas dessas regiões (Mendonça 2003). Segundo Claudia Marcia Ferreira, *Lélia aposta na transformação do museu como o grande emblema da transformação da mudança de abordagem conceitual do Instituto. (...) O museu é o palco privilegiado pra dizer do que a gente está falando agora* (em entrevista).

No seminário dedicado às novas instalações, a renovação conceitual foi amplamente divulgada. Nesse evento, Claudia M. Ferreira aparece como porta-voz do grupo que efetuara essa mudança. Antiga funcionária do museu e ligada à etapa anterior da instituição, essa interlocutora poderia trazer legitimidade frente a eventuais resistências. A transcrição das falas desse evento é uma fonte importante para entender os processos e as discussões que levaram à exposição e uma parte delas encontra-se em anexo.

O processo de elaboração da exposição foi de janeiro de 1983, quando da aquisição do prédio, até dezembro de 1983, quando a equipe já tinha o eixo temático e conceitual da exposição montado. O processo parece ter sido bastante crítico e consciente da própria natureza do objeto museológico e da sua relação com a vida fora do museu. Assim, segundo Claudia M. Ferreira,

nós temos absoluta consciência de que o que nós estamos mostrando ali é uma pequena amostra do que nós temos a nível de Brasil, de uma diversidade cultural tão vasta. Nós não pretendemos, em momento algum, exaurir e tratar de uma forma geral tudo. Ao contrário, nós pegamos determinados assuntos e verticalizamos os estudos¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Lélia Frota atua como crítica de arte, escritora, antropóloga e curadora.

¹⁰⁹ Transcrição do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984, p.36.

Havia a busca por uma exposição que expressasse o discurso conceitual da instituição. Há clara consciência de que uma exposição é sempre limitada, seja devido à seleção de objetos, seja à própria musealização que implica na retirada do objeto de sua inserção na vida social cotidiana. Para marcar esse espaço da consciência do fazer museal a equipe inaugurou uma *sala de projeção, a funcionar como uma janela aberta para todo o país e contextualizando mais ainda os objetos expostos* (FROTA 1993:72)¹¹⁰.

Essa mudança conceitual, efetuada de maneira intencional e concentrada, sentiu-se em todo o fazer institucional, nas publicações lançadas pela casa, na exposição e na apreensão dos objetos. Claudia Marcia Ferreira, sobre essa mudança, afirma que houve a *evolução do processo de compreensão do objeto, [que transforma-se em] objeto-documento, que além do objeto de adoração nos museus [passam a] represent[ar] o contexto em que foram produzidos*¹¹¹.

O novo conceito apresentado trazia marcas para a exposição, como a divisão dos módulos e o “desenvitramento”, experiência que começara no módulo *artesanato* da exposição anterior. Essa prática atinge agora um lugar central na exposição, numa tentativa de “dessacralizar” o objeto no espaço museal, de aproximá-lo do visitante através de seus usos cotidianos, por um lado, e por outro de aproximar o homem real e contemporâneo, produtor e produto da cultura, do museu como espaço de divulgação desse homem.

¹¹⁰ Segundo Maria Laura Viveiros de Castro, “a salinha era muito pequena e logo se pensou num espaço maior”. Posteriormente essa função foi assumida pela Biblioteca Amadeu Amaral (BAA).

¹¹¹ Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.



6. Trecho da exposição de 1984, pavimento superior. Trecho do *módulo O Homem na transformação da natureza e na produção da cultura*.

Sobre esse assunto, Lélia C. Frota afirma que

decorre [do foco na pessoa humana, produtora de cultura] o fato do projeto arquitetônico ter recorrido raramente ao isolamento das peças atrás de vidro ou acrílico, para deixar que respirassem com a maior naturalidade possível os artefatos do povo no seu cotidiano (Frota 1993:72).

Os textos, que na exposição anterior ocupavam as paredes, passam a ser lidos em cartelas explicativas que podem ser retiradas de ganchos suspensos, presos à parede. O visitante os acessa se tiver interesse, buscando as informações de acordo com seu interesse. Segundo Lélia (entrevista realizada em 01/2008),

A gente procurou fechar o mínimo possível... [Cartelas] que as pessoas carregavam e liam e depois tornavam a colocar no lugar. [Uma preocupação de] não prender demais. De deixar a imaginação do visitante mais solta, mais entregue pra fazer várias leituras e querendo ele tinha ali à mão aquela informação. Porque eu acho importante que uma experiência que se passa aqui fora do museu de maneira tão poética e simbólica pode também (...) pelo visitante do museu guardar traços disso, que ele também sinta isso com a música ambiente, com vídeo, com a experiência direta da coisa feita.

Não foi possível averiguar se concomitantemente ou posteriormente foi lançado o guia da exposição, que funcionaria da mesma maneira que as cartelas, permitindo que cada visitante fizesse uma leitura pessoal através das informações que escolheria ler ao longo do percurso. Esses guias serão analisados em seguida.

3.3.1 Os módulos da exposição permanente de 1984

Os ritos e mitos seriam modos de responder às necessidades básicas e primárias, essas necessidades que determinam uma resposta humana e forçam o grupo na direção de uma invenção da cultura. É o rito que abre as portas à esperança de viver num mundo de paz e concórdia.

Roberto da Matta

Apesar de extensa, vale à pena reproduzir a fala de um dos profissionais envolvidos na elaboração e montagem da nova exposição permanente e na sua divisão em módulos temáticos. Segundo Claudia Marcia Ferreira:

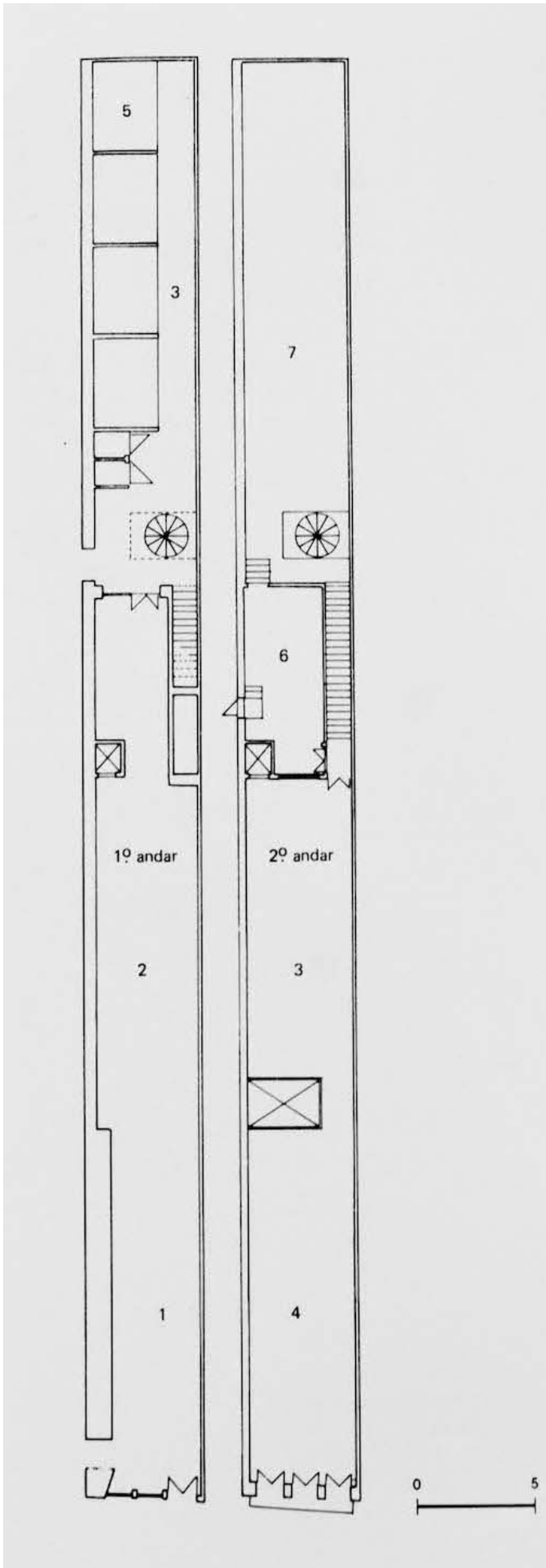
A proposta básica da nossa exposição permanente foi centrada na figura do homem. A partir desta idéia de termos, então, o homem no centro, nós estabelecemos quatro áreas para desenvolver a exposição permanente. Essas áreas são: a primeira, os 'ritos de passagem': nascimento, batizado, casamento e morte; a segunda, 'o mundo ritualizado das festas'; a terceira, 'o homem na transformação da natureza e na produção da cultura' e a quarta, o 'indivíduo e a coletividade'. A idéia geral é partir do homem que norteou essas divisões e que nós partimos do coletivo de que todos os indivíduos, nas suas diferentes sociedades, passam por ritos de passagem, por áreas marcadas em sua vida inteira. Num segundo momento, eles estão de certa forma ligados à sociedade e aos rituais festivos dessas sociedades. O terceiro momento, que enfoca o homem na transformação da natureza e na produção da cultura, enfocamos que ele necessita e que ele produz determinadas técnicas pra sobrevivência dele, determinadas técnicas artesanais e (...) de obtenção de alimento. Até que ele chega nele como um indivíduo, que é o quarto espaço, o 'indivíduo e coletividade'. Partimos do geral e chegamos a cada um¹¹².

Assim, essa nova exposição foi dividida nos seguintes módulos: (1) *Ritos de passagem*, (2) *O mundo ritualizado das festas*, (3) *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* e (4) *Indivíduo e coletividade*. Apenas quatro

¹¹² Transcrição do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, p.34.

módulos que, se comparados aos aspectos apresentados na exposição anterior (*artesanato, danças e folguedos, instrumentos musicais, medicina popular, lúdica infantil, etc.*), deixam clara a guinada conceitual por que passava a instituição e o novo discurso baseado na perspectiva antropológica que se instaurara na instituição e no museu sob a perspectiva antropológica da cultura, onde a cultura e o homem eram a base do “folclore”, apresentado agora de modo contextualizado. Os termos claramente antropológicos sublinham o caráter que o museu assumia então. Na exposição de 1980, o folclore apresentado era multifacetado, materializado nos objetos expostos. O folclore era como uma característica imanente de determinadas peças, um “selo” que as identificaria.

Na exposição de 1984, o folclore cede lugar aos homens que produzem objetos e artefatos com técnicas, saberes e vivências que se manifestam a partir de seus usos, que na exposição aparecem como testemunhas desses processos. Assim, a escolha dos módulos na nova exposição é baseada em uma nova perspectiva antropológica e reflete a inovação conceitual por que passava a instituição e buscava o reencontro do MFEC com o saber universitário, já que os estudos de folclore, que orientavam as ações institucionais até então, haviam se distanciado da universidade – assunto de que trataremos brevemente adiante.



7. Planta Baixa da Exposição inaugurada em 1984.

1- Ritos de Passagem

2 – O mundo ritualizado das festas,

3 – O Homem na Transformação da natureza e na produção da cultura;

4- Indivíduo e Coletividade,

5 – Sala de Projeções,

6- Administração,

7 – Jardim.

3.3.1.1 - O módulo *Indivíduo e coletividade*

O módulo *Indivíduo e coletividade*, último no percurso da exposição de 1984, será privilegiado em nossa análise, pois entendemos que ele é o ápice do processo de renovação conceitual refletido nessa exposição permanente do MFEC de 1984. Ele parece descender do módulo *artesanato* da exposição de 1980, sendo uma evolução dele na medida em que, nele, a criação individual e a autoria são assuntos centrais. Conforme analisado no capítulo 2, no módulo *artesanato* havia o encontro de práticas patrimoniais distintas, uma ligada ao “paradigma folclórico” e outra que prenunciava o “paradigma antropológico”. Nele estavam, lado a lado, a tradição e a criatividade individual, dupla característica do artesanato, cerâmicas utilitárias “produzidas” por coletividades anônimas, tais como gamelas de barro e colheres de pau, e obras de GTO (Geraldo Teles de Oliveira) e Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) entre outros artistas populares. A propósito desses, o texto de Vera de Vives sobre esse módulo afirmava que [produzem] *trabalhos artesanais de nítido cunho individual, expressões de criatividade capazes de consagrar seus autores como expoentes da criação plástica brasileira*. Essa visão fortalece nossa hipótese do encontro de práticas patrimoniais distintas sob a mesma categoria no módulo *artesanato* daquela exposição.

Já em 1984, o tema da criação individual destaca-se por si só e torna-se o principal assunto do módulo *Indivíduo e coletividade*. Toda a museografia trabalha enfatizando esse tema, destacando o indivíduo criador dentro de seu contexto sócio-cultural. Segundo o texto do folder

*o indivíduo criador que produz o que se denomina arte do povo não é a-histórico. Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto-expressão*¹¹³.

Assim, na exposição em 1984, o museu ignora a dicotomia (e hierarquia) entre arte popular e erudita, e insere os artistas populares no panorama da produção visual brasileira contemporânea, reafirmando o caráter particular e de estilo desses artistas. Segundo Lélia Frota em entrevista (realizada em 01/2008),

¹¹³ É importante lembrar que esse trecho, extraído do folder da exposição de 1984, foi reproduzido de maneira idêntica no catálogo da exposição permanente inaugurada em 1994, indicando a permanência dos rumos que o museu tomava naquele momento.

eu procurei juntar os mundos, porque antes (...) eram muito separados mesmo nessa época (...). Quando eu cheguei lá no Instituto, o Museu ficava lá atrás na garagem, era uma coisa (...) onde o sujeito era anônimo, o anonimato era descrito como uma das características da arte folclórica, e eu então procurei fazer o contrário, procurei resgatar a história de vida dos artistas e fazer uma exposição que refletisse isso.

A nova exposição entra “na linha de frente” para *mostrar uma passagem do que seria artesanato*, já que *tudo era considerado artesanato*, e trazer a *produção cultural das chamadas camadas baixas, periféricas* para o espaço de valorização material do museu. É interessante perceber que o título deste módulo, *indivíduo e coletividade*, relaciona-se diretamente com a perspectiva anterior e a forma de apreensão desse universo, e também ao interesse de Lélia Frota pela arte popular. Segundo a própria, anteriormente sob o título *artesanato* estava a força da categoria “povo”, “folk”. Não havia o gênio individual, havia um tipo específico de pessoa, o “popular”. Sobre a exposição de 1980, ela afirmou, na mesma entrevista, ser *a exposição dos objetos sem autor*. O discurso do artesanato, que reunia todos os tipos de objetos, utilitários e de expressão artística, não reconhecia o gênio individual. A nova exposição reconhece o homem como produtor e sujeito, como criador seja de cultura ou de expressão artística.

Ricardo Lima frisou a dimensão discursiva dessa separação entre arte e artesanato, *discursos distantes. É a gente que vai dizer o que é arte e o que é artesanato, não são os objetos que se elegem artesanato e arte. (...) Então eu posso falar de artesanato ou arte tomando como referência o mesmo objeto, depende do que eu quero enfatizar* (depoimento em janeiro de 2008). Compreendendo as categorias *artesanato* e *arte* como expressões de um universo de valores atribuídos e hierarquizados como mais ou menos nobres (Baeta Neves 1979), Lima sugere uma alternativa à reificação dessa *divisão entre artesanato como as coisas utilitárias e arte como a coisa das Belas Artes, da contemplação*. Ele sugere o uso da categoria *artesanato* quando o que está em foco é o trabalho manual, o processo de fazer o objeto com as mãos, reservando a categoria *arte* para quando se quer destacar questões de processo criativo e o campo de significado. A “arte erudita” poderia então ter muito de *artesanato*, e o “artesanato”, de *arte*.

Ele associa a categoria “artesanato” ao processo de produção do objeto, à maneira como é confeccionado, e “arte” ao campo de significado, aos aspectos simbólicos, estéticos e de sentido atribuído, pensando esse uso como forma de *quebrar o preconceito contra certas coisas*. Nesse sentido, *artesanato* e *arte popular* não são tipos opostos de objeto, não são categorias de valor ou formas de separar e valorar povo e elite, como

geralmente ocorre quando essas categorias são pensadas por exclusão. Nesse sentido o artesão seria o que “não pensa”, que não produz artisticamente, o que apenas reproduz técnicas que aprendeu com seu grupo. Já ao artista caberia o pensamento e os projetos, qualidades intelectuais mais nobres da natureza humana do que o trabalho braçal ou apenas técnico. Baeta Neves também se refere à hierarquização ao comparar os usos atribuídos às categorias “arte” e “arte popular”. Segundo ele, a qualificação da arte “popular”, “dos loucos”, “infantil”, entre outras, privilegiariam um “reflexo da sociedade”, “instinto”, “funções econômicas ou mágicas”, em lugar de privilegiá-la como produção plástica e de expressão artística verdadeiramente (Baeta 1979). Esse senso comum foi repudiado também por Alcides da Rocha Miranda, arquiteto responsável pela reforma do novo prédio, ao referir-se à relação desenvolvida entre a equipe de elaboração da exposição e os funcionários da reforma do novo prédio: *é preciso destruir as barreiras comuns entre o arquiteto, que pensa, e o mestre, que executa* (1993:72).

A exposição permanente de 1984 não opõe artesanato à arte, mas correlaciona Indivíduo e coletividade, termos que nomeiam o último módulo. Essa relação liga a exposição diretamente à perspectiva antropológica que estava sendo implementada. Para Ricardo Lima, sobre essa exposição, *o museu tinha muito forte (...) o discurso (...) da antropologia, os termos aqui você vê que realmente são altamente antropológicos...* (em depoimento).

Também no folder, no texto referente ao módulo *indivíduo e coletividade*, o museu aparece como *veículo ideal para oferecer um crescente entendimento do que ocorre no âmbito da criação visual no Brasil*, fortalecendo a paridade entre artistas eruditos e populares no cenário das artes plásticas brasileiras. Para Lélia Frota (entrevista em 01/2008) a exposição inovava

principalmente mostrando esse percurso tão típico do artista popular, se é que se chama assim, do século XX, que é a busca de uma biografia, e por consequência de uma autoria. Porque (...) é fascinante você ver como diversos artistas conseguem resistir ao impacto da tecnologia e nessa resistência eles criam o que a gente poderia chamar de um estilo, que é o caso de Vitalino, Zé Caboclo, de Galdino (...) Então essa busca de biografia, de um projeto pessoal dessa individualidade, dessa marca autoral, que é tão característico do século XX, no século XIX você não tinha.

Para ela, na mesma entrevista, na exposição de 1984 *aparece claramente a passagem de um artesanato centenário para o figurado com estilo. Então foi esse tipo de passagem que eu procurei mostrar na nova exposição do museu*. Segundo essa exposição, o artista popular parte de um princípio, tradição ou técnica que pode ser

coletivo e tradicional, mas imprime aí marcas de sua inspiração individual, única, e sempre ligado à contemporaneidade e à sua história. O roteiro da exposição parte do coletivo, da cultura, dos ritos, das festas, para chegar na criação particular e individual. Mas é o homem, o tempo todo, que está exposto ali, é o brasileiro nas suas diversas formas de produzir, viver e reproduzir a cultura. Essa exposição não privilegiava mostrar um produto em detrimento do seu produtor, mas a interação permanente que existe entre o produtor dos bens culturais, os produtos que dele resultam (objetos) e seus usuários.

3.3.2 O folder

A foto que estampa a frente do *folder* é a fachada do prédio 181, informando que o museu funcionava agora de novo na Rua do Catete, de portas abertas para a rua, contíguo ao antigo prédio e totalmente reformado para a finalidade museal. Ao final dessa edição está reproduzida a planta baixa do espaço da exposição com sua divisão em módulos, a sala de projeções, a administração e o jardim. Se abrimos o folder segundo a lógica de um livro, o que aparece na primeira página é o texto *museu, cultura, sociedade*, com uma foto à direita do Mercado Ver-o-Peso, no estado do Pará, onde há uma multidão de pessoas comprando e vendendo com barcos aportados, ônibus e prédios ao fundo, numa situação urbana e complexa, indicando a presença do folclore também ali. A presença humana em algumas fotos indica que o foco da exposição deixa de ser os objetos – apesar da exposição se fazer através deles – e passa a ser o contexto sócio-cultural, o homem através dos objetos e de seus usos devocionais, cotidianos, estéticos.



8. Foto ilustrativa do texto *Museu, Cultura e Sociedade* no folder da exposição de 1984.

O texto *Ritos de passagem* está acompanhado por uma foto da obra *Enterro na rede* de Benedito José dos Santos, o texto *o mundo ritualizado das festas* em companhia da foto de máscara do palhaço de folia-de-reis que também estivera no catálogo de 1980, e que será analisada em seguida. Uma foto de artesã produzindo uma panela de barro, acompanhada do texto *o homem na transformação da natureza e na produção da cultura* antecede à reprodução de detalhe da *Santa Ceia* de Antonio Poteiro, que acompanha o texto *indivíduo e coletividade*. O último texto é a apresentação do museu do folclore ladeado por uma foto e uma planta baixa do anexo do museu, onde funcionara a exposição precedente.



9. “Enterro na rede”, de Benedito José dos Santos.

Escultura em madeira, 19 x 50 cm.

A inovação conceitual ocorrida entre 1980 e 1984, anos de inauguração das exposições aqui enfocadas, pode ser percebida de maneira evidente no catálogo e na memória dos atores entrevistados. A abrangência e a conceituação do folclore brasileiro, objeto central do MFEC até 1980, é alterada sensivelmente rumo à ênfase na complexidade e diversidade da cultura em todos os seus aspectos. A própria noção de folclore perde força de maneira excepcional, e é combatida veementemente, substituída pela apreensão antropológica do homem já evidente na seleção dos módulos que compõem essa exposição de 1984. São os rituais de passagem por que passamos ao longo da vida e as festas, espaços ritualmente marcados. É o homem na transformação da natureza para constituir-se culturalmente. É a relação existente entre coletivo e individual na expressão de sua arte.

A palavra *folclore* ou seu derivado *folclórico* só é citada no *folder* da exposição de 1984 como parte da denominação institucional, enquanto, em contrapartida, aparece 32 vezes no catálogo de 1980 junto com expressões como “meio” e “homem folk”. É uma redefinição significativa no objeto de interesse do museu. Embora as mesmas peças possam ser expostas, o olhar sobre elas é outro, o que reflete-se diretamente na forma de expô-las.

O Museu permanecia denominado Museu de Folclore Edison Carneiro, mas era outro nas ações e na definição do objeto de estudo. Conforme enunciado na fala de Claudia Marcia Ferreira reproduzida acima, o museu permanece com o nome de “Museu

de Folclore” por questões de ordem burocrática, mas a sua ação se identifica com a ação de um Museu do Homem Brasileiro. É um novo espírito, conceitual e empreendedor, que assume o antigo corpo do MFEC juntamente com seu acervo, com a Biblioteca Amadeu Amaral, os funcionários e os projetos. Assim, projetos muito ligados ao paradigma folclórico anterior, foram abandonados, como é o caso da série de publicações *Folclore Brasileiro*, extinta em 1982¹¹⁴, e do Atlas Folclórico, que foi substituído pelo *Pequeno Atlas de Cultura Popular*¹¹⁵.

Segundo Lélia Frota, não houve a intenção de alterar o nome do museu, mas o fato foi lembrado espontaneamente por dois de nossos interlocutores. Ao mesmo tempo, pensou-se em alterar para folclore e cultura popular o nome do Instituto. Disse Lélia em entrevista:

E por isso que até conversando com Aloísio e com Gilberto Velho a gente preferiu não tirar o nome do folclore do Instituto. De colocar folclore e cultura popular. Que era procurar escavar os significados dessa palavra e procurar dar um novo significado para não cortar totalmente as referências que a pessoa já tinha. E acrescentar novas.

Com as ciências sociais norteadas as ações do INF, o museu passa a ser um carro-chefe da atuação, o *emblema da transformação* conceitual em curso, o *palco privilegiado* para exibir as mudanças ocorridas institucionalmente em suas exposições e sobremaneira na sua exposição permanente. Com a entrada de Lélia na Coordenação do INF, em 1982, a nova perspectiva antropológica passa a orientar as ações do MFEC tendo por ideal a concepção de um museu etnográfico, de um Museu do Homem Brasileiro. Os objetos do museu redefinem-se a partir da perspectiva etnográfica, da ação, de sua apreensão e do discurso museal sobre eles, podendo tratar-se dos mesmos objetos. O modelo do *Musée des Arts e Traditions Populaires* de Paris, onde Lélia havia estagiado e que era também muito apreciado por Claudia M. Ferreira, foi muito sentida nessa nova exposição, com a intenção de mostrar processos e produtores¹¹⁶.

Nas fotografias reproduzidas no catálogo da exposição anterior, o único homem/mulher que aparece nas fotos é um técnico no setor de restauração, relacionado,

¹¹⁴ A publicação *Folclore Brasileiro* contou com 14 volumes publicados entre 1977 e 1982. Cada um deles era dedicado ao folclore de um estado da federação, e eram divididos tematicamente da mesma forma para que pudesse haver uma comparação entre os itens dos diferentes estados.

¹¹⁵ O *Pequeno Atlas de Cultura Popular* procurava focar pequenas áreas geográficas, certos contextos sócio-culturais de modo a permitir abordagem mais antropológica naqueles novos termos. O Primeiro foi o único publicado "Pequeno Atlas de Cultura Popular do Ceará - Juazeiro do Norte". 1985 *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará: Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1985. Fortaleza: UFC, 1985. 89 pp.

¹¹⁶ Para saber mais sobre o museu, ler Clifford, 2002, *o surrealismo etnográfico*.

portanto, ao museu, ao serviço técnico com o objeto. No folder de 1984, as figuras humanas aparecem nas fotografias como agentes culturais, como depositários de tradições e participantes de contextos sociais coletivos e destacam-se os temas da individualidade e da criação artística. No folder de 1984, há uma fotografia do Mercado Ver-o-Peso, berço da cultura paraense, em pleno e frenético funcionamento, com barcos, prédios e principalmente gente. Gente vendendo, comprando e servindo, na reprodução do folder, para ilustrar a alteração sofrida pela imagem veiculada pelo MFEC, alterando-se o foco do *folclore*, ainda visível na exposição de 1980, para o *homem*, em evidência aqui. Há também uma foto da artesã *Maria Luiza Tenório*, da *Aldeia Kariri-Xocó*, em *Porto Real do Colégio, AL, modelando uma panela de barro em 1982*. O detalhamento das informações na legenda da foto reproduzida no folder expressa também essa mudança, que privilegia agora o contexto específico de produção e/ou uso de cada objeto do acervo, de cada personagem - seu nome, o lugar de origem, a data em que se registrou sua manufatura.

No *folder*, o texto referente ao módulo *Ritos de passagem* está acompanhado por uma foto da obra *enterro na rede* de Benedito José dos Santos, em que a dimensão documental é essencial. Nesse módulo, as peças exibidas são representações artísticas da vida ritualizada do homem e da mudança de status por que ele passa necessariamente ao longo de sua existência como parte de uma coletividade, já que é a sociabilidade que faz dele um ser cultural. São exemplos de papéis sociais vivenciados ao longo da vida e de sua ritualização em contextos específicos. No caso da obra de Benedito, a rede que serve para descansar e dormir à noite tem papel ritual a partir do momento em que transporta o morto e junto a ele é enterrada.

Nos módulos dessa exposição estão em foco, mais do que objetos “exemplares” de aspectos do folclore, redes de sociabilidade e sentido que orbitam ao redor dos objetos, e que por sua vez estão ali por sua relação com o homem. Assim, o homem apresentado pelo MFEC na exposição permanente de 1984 é um ser social, produto e produtor da cultura, entendido a partir e indissociável dela. A rede de Benedito não é apresentada como representação de um exemplar de tecelagem artesanal, mas como instrumento de materialização da cultura, que só existe a partir do momento em que é suporte de sentido e de uso cultural, no caso, com função específica em um dos ritos de passagem por que os homens passam e celebram (ou ritualizam, solenizam), o enterro. Aqui os objetos só fazem sentidos a partir de sua associação com os homens.



10. Máscara de palhaço de folia-de-Reis exposta tanto na exposição de 1980 quanto na de 1984.

Partindo daí, é visível a preocupação com as informações sobre os objetos nesse outro momento, pois são elas que trazem à tona o seu valor e a sua função no mundo “real” - não musealizado - do homem. A máscara de folia de reis¹¹⁷ reproduzida no material gráfico das duas exposições é boa para ilustrar essa transformação. É o mesmo objeto e a mesma foto. No catálogo de 1980, constam sobre ela as seguintes informações:

*Máscara de palhaço da folia de Reis.
Pele de Capivara, tecido, papel e metal.
Rio de Janeiro – RJ.*

No folder de 1984 o mesmo objeto é apresentado da seguinte forma:

*Máscara do palhaço “Gigante”
Folia de Reis “Estrela D’Alva do Oriente”, Penha
Pele de Capivara, tecido, papel e metal – 56 cm
Rio de Janeiro, RJ, 1980.*

¹¹⁷ “Da véspera de Natal (24 de dezembro) até Candelária (2 de fevereiro) a folia de Reis, representando os próprios Reis Magos, sai angariando auxílios. (...) Com violões, cavaquinho, pandeiro, piston e tantan cantam à porta das casas, despertando os moradores, recebendo esmolos, servindo-se de café ou de pequena refeição”. Cascudo (1998:402-03).

Nesse novo contexto, além da cidade e do “folgado” de que é proveniente, é importante detalhar em que condições essa máscara era usada. Conforme dito anteriormente, os objetos servem museograficamente aos discursos museais, como signos, e esse é um caso bom para provar isso, já que através do mesmo objeto podemos vislumbrar a política de patrimônio que os informa.

Todas as informações apresentadas na exposição de 1980 estão repetidas em 1984, embora haja, no segundo momento, uma especificação maior com relação às informações técnicas e sobre as origens do objeto. Assim, é importante ligar o objeto a seu uso humano, e não mantê-lo como exemplo concreto de uma categoria genérica mais ampla como o folgado *folia de reis*, por exemplo. É importante saber o nome do palhaço que saía com ela (*Gigante*), a folia de que participava e em que lugar ela saía ou sai (*Estrela D’Alva do Oriente*, do bairro da *Penha*, na cidade do *Rio de Janeiro*), as dimensões do objeto e o ano de sua admissão no acervo do museu. Da mesma forma atenta aos detalhes aparecem informações sobre a foto da artesã já comentada e também presente no folder.

Esse padrão de informações sobre as peças indica a mudança institucional ocorrida na relação com o objeto conforme viemos falando. Tomando como exemplo a máscara de folia, no caso da primeira exposição, o objeto é ligado a um *folgado* de maneira geral, a uma folia-de-reis, a um caxambu, a uma localidade, mas sem identificação específica, enquanto na segunda há a intenção de se apreender o objeto a partir da situação sócio-cultural particular que o produziu e de que ele é parte, e dos personagens ligados a ele. Os objetos são uma parte da realidade, mas o assunto do museu não é o objeto em si, mas o “mundo cultural” do homem que ficou lá fora, e ao qual o objeto está ligado irremediavelmente.

No catálogo de 1980, o texto do módulo *danças e folgados* informa: a *dança folclórica é a expressão do meio folk manifesta por um grupo de pessoas dirigidas por um mestre ou chefe, sem texto dramático de enredo oral, com finalidade determinada em função da cultura expressa: grupo fechado (...) e aberto* (Ribeiro 1981:30). Já *folgado folclórico é todo fato dramático, coletivo, realizado por um grupo de estrutura complexa, fechado, formado por mestre e dançadores, personagens que revelam hierarquia, e com atuação definida, indumentária determinada, elementos tradicionais e ensaios*. (Ribeiro 1981:32) A substituição desse módulo pelo *mundo ritualizado das festas* (vejam-se as diferentes legendas da mesma máscara do palhaço de folia reproduzida no material gráfico das exposições de 1980 e de 1984) expressa a redefinição da noção de folclore em

pauta. Enquanto o que está em foco em 1980 é, por exemplo, a ação específica, o momento da dança ou do folguedo, em 1984 as danças e folguedos são parte componente de um complexo sistema de rituais que compõem a festa. Assim, o texto desse módulo enfatiza as festas como *momento culminante de uma preparação longa e cotidiana*, [por] *grupos (...) altamente organizados*. As festas são *momentos dos homens dizerem coisas sobre si mesmos*. A escolha das categorias usadas na exposição é boa para pensar a ação patrimonial do MFEC nesses dois contextos. Dança e folguedo, tópicos característicos do folclore, passam a não ter valor como objetos em si mesmos, sendo então apreendidos como peças de um quebra-cabeças maior, de um sistema coletivo de valores e ações que expressam formas de relacionar-se do homem.

3.3.2.1 - Os textos do folder de 1984.

Tanto no catálogo da exposição de 1980 quanto no folder de 1984 há um texto para cada módulo. No primeiro, um texto sobre o MFEC e uma introdução. No segundo, o texto *museu, cultura, sociedade*. Na introdução do material de divulgação da primeira exposição, o folclore está ligado à *fisionomia cultural de um país*, ligado à manutenção da identidade nacional, e o museu trabalha para enaltecer a importância dos programas de cultura popular no governo e o papel do INF – e do MFEC – nessa direção. O foco é a unidade nacional através do folclore. No folder da exposição de 1984, a relação museu, cultura e sociedade aparece no texto, sobrepondo-se à idéia de nação. Abre-se espaço para a diversidade onde antes o que aparecia era a nação e “uma” identidade nacional. O papel do museu seria *dar acesso (...) a objetos / documentos que signifiquem a visão de mundo e as formas de viver e relacionar-se de brasileiros pertencentes às mais diversas áreas culturais do país*.

Assim, onde antes havia a unidade nacional, há agora brasileiros nas mais diversas áreas culturais (e não regiões geográficas), há formas de viver de brasileiros diferenciados. A cultura popular não é mais ligada à identidade nacional, mas múltipla, processual. Assim, o texto também enfatiza a importância de *verticalizar os estudos de cada contexto sócio-cultural com o máximo rigor* lembrando que na exposição as regiões geográficas são representadas, mas estão longe de refletir a complexidade da cultura brasileira. A BAA e os arquivos de música são colocados à disposição como fonte de consulta e aprofundamento sobre os assuntos ligados ao folclore e às culturas populares,

que a exposição está distante de esgotar. Em seguida a *pessoa humana, produtora de cultura e relacionada a todos os aspectos da vida em sociedade* é enfatizada na produção artesanal.

Por outro lado, o texto de apresentação do museu nesses dois momentos também é uma boa base comparativa para entender esses dois paradigmas da ação institucional. O texto de 1980 inicia-se com a origem do Museu na CDFB em 1968, passando pela mudança do nome de Museu de Folclore da CDFB para MFEC em 1976. A partir daí, há a ênfase na ocupação histórica de diferentes espaços pelo museu, do Museu da República ao nº 179 da Rua do Catete, fechado para obras por anos e assumindo então a antiga garagem em 1980. O folclore é definido como *fato social, dinâmico e em mutação permanente, como manifestações [que reúnem] traços peculiares da cultura viva e atual de um país* (Corsino e Ferreira 1981:12). Embora possa haver um aparente descompasso entre o discurso museal e o texto propriamente dito, acreditamos que a exposição de então entendia seu objeto como dinâmico, em constante mudança e “cultura viva” – características muito divulgadas pelo folcloristas – assim como o eram na exposição seguinte. Embora ambos os paradigmas inspiradores dessas exposições diferissem em alguns aspectos e na forma de expôr, têm aí um ponto de encontro, mas que não se reflete “museograficamente” na primeira exposição.

O texto de 1984 sobre o MFEC passa rapidamente pelas origens e pela ocupação da antiga garagem em 1980, concentrando-se na aquisição, reforma e ocupação do novo prédio, de numero 180 da Rua do Catete, onde passam a funcionar as novas instalações da exposição permanente inaugurada naquele ano. O texto enfatiza o uso nobre que a partir daí seria dado ao imóvel: *o de espaço aberto ao público, mostrando e valorizando as formas de viver, produzir e criar do pluralíssimo povo brasileiro* (folder 1984: s/p). A importância do novo imóvel é tão fundamental para esse momento institucional que o texto sobre o Museu apóia-se em sua materialidade arquitetônica, havendo até um simpósio para discutir as novas instalações. Passamos agora a um breve comentário dos textos do folder da exposição permanente de 1984.

Sobre o módulo *Ritos de Passagem*, o texto alega que as fases da vida são momentos de crise de vida do indivíduo – como nascimento, puberdade, casamento, morte – e são distintas ritualmente, *de forma diversa nas diferentes culturas*. Essas passagens, importantes tanto para a pessoa como para o grupo envolvido, seriam marcados assim como os *eventos ciclicamente recorrentes como aniversários e Ano Novo com práticas adequadas para marcar sua significação*.

No *mundo ritualizado das festas* a dimensão ritual é mais uma vez enfatizada, dessa vez no contexto das festas. Assim,

as festas são geralmente o momento culminante de uma preparação longa e cotidiana, e os grupos que delas participam são altamente organizados. (...) Através de cada festa (...) os homens dizem coisas sobre si mesmos. Nas relações que criam entre si falam (...) dos valores e da estrutura da sociedade em que vivem.

Nas festas e por meio destas afirmam-se e constróem-se permanentemente maneiras de viver e de compreender o mundo. A comparação desse texto com aquele do módulo *Danças e Folguedos* de 1980, que poderia ser entendido como um precursor desse, é boa para ilustrar a quebra conceitual vivida pelo museu. As festas, apresentadas em 1984 como processos altamente ritualizados, são, de acordo com a lógica institucional vigente em 1980, vistas antes como aspectos de outras categorias classificatórias, tais como *danças e folguedos, religiosidade popular e instrumentos musicais*. Esses eram os títulos dos módulos anteriores, redefinidos como elementos presentes na rede articulada pelas festas. É importante ressaltar que embora houvesse a apreensão do folclore /cultura popular através do recorte por aspectos, já havia na exposição de 1980, conforme defendido no capítulo 2, a compreensão de que esses aspectos eram separados apenas com finalidade didática, e que, enquanto fatos sociais não poderiam desligar-se das redes de relacionamento e interação a que estavam sujeitos na vida cotidiana. Essa visão anunciada verbalmente não se expressava, entretanto, no discurso museográfico que a acompanhava.

O módulo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* enaltece a compreensão do homem como ser cultural, afirmando que a interação dos grupos com o ambiente produz culturas e *modos particulares de ser*, e que os *materiais naturais, ao receberem a marca do homem, tornam-se produtos culturais (...)* [e] *além de proporcionarem a sobrevivência revelam, ao mesmo tempo, as possibilidades de adaptação ao meio natural e a capacidade criadora do homem*. O museu torna-se ferramenta central na divulgação da nova mentalidade institucional, regida pela nova perspectiva antropológica, e o folclore e a cultura popular agora só faziam sentido se relacionados à natureza cultural do homem.

3.3.3 - O guia do MFEC¹¹⁸

A análise do guia dessa exposição será breve principalmente por termos encontrado-o já em fase avançada da redação deste capítulo. Essa brevidade, entretanto, não implicará numa lacuna na análise da exposição, pois percebemos que ele corrobora com alguns aspectos já contemplados na análise do evento, às vezes trazendo novos dados ilustrativos.

Assim como no folder, percebemos ao longo do guia o papel central ocupado pelo homem e sua cultura no lugar que, na exposição precedente, era ocupado pelo objeto. Da mesma maneira a categoria “folclore”, amplamente utilizada na exposição anterior, aparece uma única vez, para referenciar uma citação retirada do catálogo da exposição *Folclore do Rio Grande do Norte*. Essa ausência indica uma recusa, uma resistência à utilização do termo muito identificado com o paradigma anterior, com o qual se efetuara ruptura já mencionada. O guia fortaleceu nossa crença de que o termo “folclore” tornara-se, nesse primeiro momento, quase um tabu, uma expressão proibida que não podia ser usada. Posteriormente essa oposição seria suavizada e o próprio INF buscaria entender esses estudos *a partir de suas categorias internas* (Cavalcanti, 2000:101)¹¹⁹ com o projeto *Os estudos de folclore e o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil*, iniciado em 1987 com o apoio do FINEP.

A presença da cultura indígena Kariri-Xocó na exposição, através dos trançados do módulo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* e em fotografia no folder, indica também uma distância dos estudos de folclore que, nas suas discussões sobre os limites de seu objeto não estavam seguros sobre ser ou não as culturas indígenas parte integrante do folclore.

¹¹⁸ Metodologia de apreensão das informações do guia: geração de tabela para quantificar a relação de peças autorais e anônimas e a presença de peças por região geográfica, grandezas quantificadas a partir do catálogo de 1980. Se uma peça apontava duas regiões diferentes (uma de nascimento e outra de produção do artista, por exemplo) foi contabilizada como mais uma peça no total para o cálculo de porcentagem de peças por região. Quanto à autoria, peças aproveitadas diretamente da natureza, sem intervenção, ou industrializadas, não foram contabilizadas no número total de peças para esse quesito.

¹¹⁹ Projeto de pesquisa *Os estudos de folclore e o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil*, desenvolvido na Instituição de 1987 a 1989 pela Coordenadoria de Estudos e pesquisas do então INF com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). *Tinha como ponto de partida o levantamento e análise da produção relativa ao folclore no país, de modo a estabelecer conexão entre essa área de estudo e o campo mais amplo das ciências humanas e sociais*. (Ferreira 2000 [1992]: 07). Era coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e de sua equipe de pesquisa participaram Silvana Araújo Míceli, Myrian Lins e Barros, Marina de Mello e Souza e Luis Rodolfo Vilhena. Foi inviabilizado pela reforma administrativa empreendida pelo governo federal em 1990. Saíram desse projeto três artigos: Mello 1991, Cavalcanti e Vilhena 2000 e Cavalcanti e Vilhena 1990.

O Guia apresenta textos gerais sobre a temática de cada módulo, citando sua ocorrência de maneira abrangente, para em seguida “verticalizar” em alguns exemplos através dos objetos e fotografias expostos, privilegiando um ou mais contextos específicos. Após a abertura da exposição com o pequeno módulo *Ritos de passagem*, os festejos brasileiros acolhem o visitante em *O mundo ritualizado das festas*. No guia, o texto que apresenta esse módulo afirma que *nas diversas regiões do Brasil, cada tradição celebra a seu modo suas festas características*. São citadas como exemplo o bumba-meu-boi, as folias de Reis e do Divino, as romarias, o maracatu, a cavalcada e o carnaval. Dessas apenas algumas serão representadas mais detalhadamente. Desse modo, com uma apresentação textual abrangente e a exibição de apenas alguns aspectos, em lugar de apresentar um grande apanhado de maneira fragmentada – como acontecia anteriormente numa preocupação com os “folguedos” ou com a “religiosidade popular” - apenas algumas festas são selecionadas para apresentação de forma mais detalhada, organizando-se em temas dentro do módulo. No módulo *O mundo ritualizado das festas*, grande atenção é dada às escolas de samba, utilizadas na representação do carnaval, ao final do módulo, para marcar o caráter urbano, contemporâneo e espetacular que a cultura brasileira também pode assumir, em contraste com o folclore exibido em 1980. Os aspectos apresentados são o *bumba-meu-boi*, a *cavalcada*, o *marabaixo*, *comemorações natalinas*, *Reis-de-boi*, *folias de Reis*, *ex-votos*, *imaginária sacra popular*, *candomblé* e *carnaval*.



11. Visão do módulo *O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura*.

O módulo seguinte, *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, enaltece a transformação de *materiais naturais* em *produtos culturais*. Divide-se em *tecelagem, carrancas, casa de farinha, pesca, gado, barro, renda, trançado, madeira e garrafas de areia*, que mais uma vez se dividem apresentando uma “verticalização” sobre alguns temas. *Casa de farinha, pesca* e *gado* são representados em “boxes” na forma de ambientações. Nesses, percebe-se a preocupação em “des-nordestinizar” a imagem corrente do folclore junto ao público. Com esse objetivo foi realizado trabalho de campo para coleta de material respectivamente no Pará, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, para a composição dessas representações.

No texto do último módulo, *Indivíduo e coletividade*, apresenta-se uma amostra da obra de 13 artistas populares que desenvolveram estilo individual de expressão plástica a partir de tradições existentes em seus grupos, com uma breve biografia de cada um. São eles Agostinho Batista de Freitas, Artur Pereira, Laurentino Rosa dos Santos, Antônio Poteiro (Antônio Batista de Souza), Mestre Dezinho de Valença (José Alves de Oliveira), Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos), Manuel da Marinheira (Manuel Cavalcante de Almeida), Nino (João Cosmo Félix), Louco (Boaventura da Silva Filho), Valdomiro de Deus, Nhô Caboclo (Manuel Fontoura), Benedito José dos Santos, José Valentim Rosa e GTO (Geraldo Teles de Oliveira). Segundo o texto,

o indivíduo criador que produz o que se denomina arte do povo não é a-histórico. Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas sua auto-expressão (Guia MFEC 1984:53).

A cultura é do homem, em cada um, e não existe fora dele. Nessa perspectiva, perdem relevo as discussões sobre caráter nacional e autenticidade, já que o que está em evidência é a experiência concreta e material do homem. Ao longo dessa exposição está presente a individuação “criadora” do homem, inspiração deste último módulo. No já anunciado esforço de “trazer o homem para o centro” do discurso sobre o folclore/ cultura popular, a autoria ganha força e sobrepõe o anonimato que estava presente na maioria das peças da exposição precedente. Nesta, a autoria é apresentada em 60% dos objetos. Nos outros, mesmo sem esse dado – lembrando que há peças recolhidas e que possivelmente estavam em uso há muito tempo, sem que se soubesse sua origem – é visível um esforço em apresentar a maior informação possível sobre cada objeto, conforme o exemplo da máscara do palhaço de folia exibido anteriormente. Essa intenção ultrapassa a preocupação com a padronização

(inexistente) das informações sobre os objetos. Essas podem variar da denominação do objeto a explicações detalhadas sobre seu uso, antigos proprietários, autores, doadores etc. Temos desde *Fantasia da ala das baianas* (Guia da exposição 1984:25) e *Chaleira de ferro* (Guia da exposição 1984:42) a

A população rural do Norte fluminense reserva o termo indígena 'pari' para designar a maior armadilha de pesca da região. Sua construção é feita com varas de bambu e estacas de madeira trançadas e fixadas com pregos, cordas e arames. São barreiras erguidas nas quedas d'água por ocasião da piracema, quando os peixes buscam as cabeceiras dos rios para a desova. Ao encontrarem esses anteparos, os peixes buscam ultrapassá-los aos saltos, caindo então sobre a cerca. Este exemplar é uma miniatura confeccionada por José Maria Pinto, do município de Natividade, Rio de Janeiro. 1981 (Guia da exposição 1984:36).

A partir do guia quantificamos também a presença de objetos nativos de cada região brasileira na exposição, que segue a seguinte proporção: Sudeste 33%, Nordeste 30%, Sul 22%, Centro-Oeste 8% e Norte 7%. Sudeste e Nordeste seguem entre os mais representados na exposição, como na exposição precedente, embora aqui o Nordeste, antes predominante, esteja em 2º lugar em número de objetos expostos. Na primeira exposição o Nordeste fornecia a metade das peças expostas, mas vale lembrar que, enquanto o guia de 1984 é integral, contemplando todos os objetos exibidos, o de 1980 é meramente ilustrativo, apresentando uma pequena parcela de fotos que representavam cada módulo.

Muitas vezes, entretanto, o destaque não é dado apenas pelo número de peças exibidas. O marabaixo, por exemplo, dança do Amapá, região Norte – a de menor representação em número de peças no guia – tem destaque no módulo *O mundo ritualizado das festas* e no guia da exposição. Além disso, no módulo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, há 3 “boxes” com ambientações, sendo uma casa de Farinha do Pará (também do Norte), a pesca no Rio de Janeiro e o gado do Rio Grande do Sul. Nenhuma é relativa à região Nordeste.

Para finalizar vale lembrar que, nessa exposição, estavam objeto utilitários, artísticos, artesanais e industriais lado-a-lado, de modo que o foco saía, mais uma vez, dos objetos para o homem e os usos que este faz(ia) daqueles. Nos módulos, os objetos cumprem a função de ilustrar os *ritos de passagens*, *o mundo ritualizado das festas*, *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* e a relação entre indivíduo e a coletividade, e essa função, nesse caso, é mais importante que uma suposta “autenticidade”. Dessa forma há o *cortejo fúnebre do rei negro*, reprodução, de J. B. Debret, ilustrando os *Ritos de passagem*. Há as indumentárias do candomblé, no módulo *O mundo ritualizado das festas*, que foram confeccionadas para o próprio museu, e há objetos

industriais relativos à pesca, no módulo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*. A exposição apresentava assim práticas humanas por intermédio dos objetos.

3.4 O Paradigma da cultura e das ciências sociais: a exposição de 1984.

Quando as ciências sociais eram ainda nascentes no Brasil, antes da instauração das primeiras faculdades (em 1933 e 1934 em São Paulo e 1935 no Distrito Federal) as relações entre folclore e ciências sociais eram muito próximas, chegando a confundir-se na primeira metade do século XX. O curso de formação de folcloristas criado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo (então administrado por Mário de Andrade) e que viria a originar a Sociedade de Etnografia e Folclore, *elaborou um guia classificatório do folclore e propôs critérios para equipar museus de folclore* (Vilhena e Cavalcanti 2000: 107), e os estudos de folclore no país obtiveram grande prestígio entre as décadas de 1930 e 1950.

Segundo Cavalcanti e Vilhena, os estudos de folclore *participam, juntamente com as ciências sociais em fase de estruturação, de um campo intelectual demarcado pela constituição das noções de nação, identidade nacional, brasilidade e cultura brasileira*¹²⁰ (2000: 102). Apesar disso, ainda segundo os autores, a institucionalização desse campo deu-se sobretudo *através da constituição de museus, institutos, órgãos governamentais e não, como (...) desejavam os folcloristas, nas universidades* (2000: 102, Vilhena 1997).

Para Rita Laura Segato,

os trabalhos dos autores que pensaram a cultura popular e o folclore (...)definiram sua preocupação a partir da existência de um certo tipo de objeto empírico de estudo e, para definir este objeto, concentraram seus esforços mormente em delimitar tipos ou estratos culturais que pusessem ser reconhecíveis pelo seu padrão formal (...) e com a virada paradigmática que as ciências da cultura sofreram nas últimas décadas, a partir dos anos [19]60, este tipo de preocupação declinou, e com ela, em boa medida, o interesse pelo folclore e a cultura popular enquanto tipos de cultura (2000:13).

O folclore como disciplina almejava à criação de uma ciência autônoma e de cursos universitários, o que não aconteceu. A ação folclorista deu-se de maneira muito mais pujante na relação com o estado, como na criação da CDFB e de seus desdobramentos.

¹²⁰ Para ler mais sobre o assunto ver Villas Bôas, 1987.

Para isso contribuíram os próprios conflitos internos ao campo, em parte decorrentes da complexidade da categoria *folk*, “povo”.

Desde os primórdios desses estudos, os folcloristas buscaram desenvolver uma visão racional e científica dos fatos folclóricos. Silvio Romero (1851-1914), propalado como um dos precursores do Movimento por Edison Carneiro (*apud* Vilhena 1997:80), não era o primeiro a dedicar-se ao tema, mas o pioneiro em buscar maior objetividade na coleta e análise dos fatos folclóricos, questionando a forma amadora com que eram realizados esses estudos. Amadeu Amaral (1875-1929) retoma as críticas de Silvio Romero sobre o tema, que perpassam esse campo durante toda sua constituição e seu auge.

A discussão sobre os limites e a natureza do fato folclórico ocupava grande parte dos seminários e congressos realizados pelos folcloristas, e apesar da divulgação da Carta do Folclore em 1951, com a aparente resolução de questões centrais para esses estudos, a tensão continuou pairando sobre esse campo que acabou sobrepujado por outras formas de conhecimento que se desenvolvem pautadas em maior cientificidade ao longo do século XX. Segundo Rita L. Segato,

o marco conceitual elaborado pela antropologia para trabalhar os seus dois grandes temas: a cultura e a sociedade, sofreu uma virada de paradigma que tornou praticamente improcedentes a perguntas que os folcloristas se colocavam e esvaziou a cena dos estudos das ‘antiguidades populares’ enquanto tais (2000: 16),

que seriam baseados no tripé tradição, nação e povo, categorias intransponíveis analiticamente segundo a autora. Ela conclui lembrando que

embora os antropólogos pareçam voltar às vezes a certos temas que eram próprios do folclore (...) não o fazem do mesmo ângulo. (...) Não é mais o aspecto do tempo longo, da permanência da forma, a rusticidade do estilo, o objeto constituído pela teoria, senão o objeto do sentido, da articulação entre forma e cognição, entre estrutura aparente e estrutura profunda (2000: 20).

Em 1951 a Carta do Folclore incentivava o trabalho multidisciplinar na coleta folclórica,

Os trabalhos de pesquisas devem ser executados por equipes, nas quais se incluam, sempre que possível, técnicos de cinema e de gravação de som, sociólogos, historiadores, geógrafos-cartógrafos, musicólogos, etnógrafos e lingüistas, além dos folcloristas necessários.

É possível deprender desse trecho que museólogos e antropólogos, por exemplo, não existiam então como carreiras de saber e prática diferenciados. A Carta fora escrita

num momento anterior à especialização de carreiras na área cultural e patrimonial, e indica, além disso, um momento em que folclore e ciências sociais se desenvolviam em relação. A *Carta do Folclore Brasileiro* recomenda entender o folclore *como integrante das ciências antropológicas e culturais (...) e aconselha o estudo da vida popular em toda a sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual*. Renato Almeida nos *Cadernos de Folclore 3*, em 1976, retoma a *Carta do Folclore Brasileiro* e explica que o folclore consta ali como integrante da antropologia cultural porque na realidade seu estudo é o do homem, não o homem total, como faz essa ciência, mas em determinados aspectos da sua existência, em determinados setores da vida humana, e sobretudo resultantes de determinada realidade (1976: 6). Nesse trecho, Renato Almeida consegue sintetizar com propriedade uma diferença importante entre os campos do folclore e o da antropologia.

Lélia Frota¹²¹ buscou essa ligação com as ciências antropológicas nos rumos teóricos que orientaram a instituição a partir de sua entrada, com a aproximação da atuação institucional da academia e da antropologia. Posteriormente, essa aproximação foi enfatizada também por Gilberto Velho, ao afirmar sobre a antropológica e o folclore

que se trata[m] da mesma área de conhecimento, com tradições que em parte se confundem, em parte se distinguem, mas que efetivamente, correspondem à produção de conhecimento numa área comum com determinado tipo de preocupação e perspectiva (2000: 7).

Essas idéias, proferidas na palestra de entrega do Prêmio Silvio Romero¹²² em 1999, são ditas num contexto de valorização da unidade brasileira frente a questões político-culturais internacionais¹²³, e enaltecem a importância de se entender significados e representações de diferentes grupos sociais, pontos de vista singulares, mesmo a partir de critérios diferentes como os dessas duas disciplinas. Gilberto Velho aproxima ainda mais essas disciplinas ao lembrar que o folclore, originalmente muito ligado à coleta material, tende a voltar-se para uma coleta mais crítica, ligada à idéia de que *os objetos não estão esparsos e fragmentados, mas que fazem sentido uns em relação aos outros* (2000:8), o que o aproximaria das ciências sociais.

Segundo Rita Laura Segato, no processo de constituição dos estados-nação como homogêneos e regidos por normas universais percebe-se fragmentos que seguem sem

¹²¹ Apresentação realizada no seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.

¹²² Concurso Sílvio Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular, criado no INF em 1959 é concedido anualmente desde sua criação.

¹²³ Sua fala começa buscando relações entre o bombardeio da Iugoslávia e os trabalhos premiados naquele ano (Velho 2000:07).

dissolver-se nesse processo que caracteriza a modernidade (2000:13). Nessa percepção – e não nos fatos em si – surge a oposição entre *costumes populares* e *comportamentos institucionalizados*. Os costumes populares eram também chamados de “antiguidades populares”, “superstições” ou “antiguidades vulgares”, até o aparecimento do termo “folklore” em 1846. Conforme citado, a autora atribui ao caráter impreciso do termo “folk” alguns dos problemas que esse campo de estudos viria a ter na definição de suas fronteiras disciplinares. Para ilustrar a indefinição do folk, gerador desses estudos, ela se questiona se o folk seria um segmento da sociedade, um tipo de gente ou de comportamento (2000: 14).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de um museu pode ajudar a entender como relacionam-se os indivíduos através dessa instituição cultural. Partindo da comparação entre duas exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC / CNFCP / IPHAN), recorreremos à história institucional, a grupos e discursos que atuaram nessa instituição para melhor compreendê-la e situá-la num contexto sócio-cultural mais amplo. Descobrimos singularidades próprias nas duas exposições permanentes em que se baseou nosso estudo. Pretendemos ter avançado nas reflexões sobre os museus e, especificamente, sobre uma “sintaxe expositiva” e a maneira como ela reflete o pensamento e a ação institucionais do MFEC em seu tempo, seja ele 1980, 1984 ou 1994¹²⁴.

Assim, nosso desafio não foi situar esses eventos numa linha evolutiva, mas compreendê-los a partir de suas lógicas intrínsecas de produção e atuação, e mostrar, como ocorreu na exposição de 1980, que às vezes diferentes concepções do que seja “folclore” se sobrepõem, mesmo que uma predomine, tratando-se portanto de um campo polissêmico. A exposição de 1984 apoiava-se numa perspectiva antropológica de entendimento da cultura e do homem – o que, do ponto de vista de hoje, nos torna talvez mais identificados com a sua realização do que com a experiência precedente. Entretanto, é fundamental sublinhar o caráter decisivo do trabalho folclórico para concretização das novas ações nessa instituição. Dito isso, podemos trazer uma fala de Claudia Marcia Ferreira: *se eles [os folcloristas] não tivessem começado, nós não estaríamos hoje nesse nível*¹²⁵. Principalmente as ações de pesquisa e documentação dos folcloristas, e não a exposição de 1980, foram fundamentais para as ações empreendidas partir de 1982.

Podemos empreender que, embora as ações folclorista e antropológica sejam inicialmente antagônicas, ou muito divulgadas como tal, e apesar de haver entre a exposições de 1980 e a de 1984 uma quebra conceitual, uma ruptura, não devemos buscar a “melhor” exposição. A primeira, mais ligada a um paradigma “folclórico” vivido nos tempos áureos da Campanha, mas apontando novos caminhos e apreensões das culturas populares. A segunda, mais marcada por uma nova perspectiva antropológica de cultura e a sua forma de pensar o homem através da cultura e da sociedade. Nossa intenção, ao longo

¹²⁴ Data de inauguração da atual exposição permanente do MFEC.

¹²⁵ Transcrição de falas do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984. Fala sobre a documentação, mas pode ser aplicada à museografia e ao desenvolvimento da exposição de 1984:

desse trabalho foi enfatizar que essas duas exposições - experiências e discursos distintos sobre as culturas populares - expressavam o amadurecimento, e não a evolução linear, de concepção e práticas museais sobre a cultura e o folclore brasileiros, acompanhando teórica e praticamente as formas de se pensar e atuar nesse campo.

Sobre a exposição de 1980, é importante frisar que não apenas a herança folclórica e a ação museal contribuíam para a realidade nela concretizada, como também o público se sentia satisfeito com ela. O *rumor folclórico* (Vilhena 1997) que precedera a exposição era adequado àquele contexto institucional e à sociedade brasileira, pois o público / visitante também se dava por satisfeito. Prova disso é que ela teve, segundo o relatório de atividades do MFEC, 9.967 visitantes no período compreendido entre março e setembro de 1980. Trechos de documentação sobre a CDFB indicam que o Movimento Folclórico e a CNFL foram os principais incentivadores de sua institucionalização, mas certamente esse movimento só foi possível porque a sociedade estava receptiva e favorável a ela. A instituição era um reflexo da sociedade, e se transformava assim como ela. Havia demanda social para sua transformação, que acontece em resposta àquela. Segundo o Ministro da Educação e Cultura, Prof. Clóvis Salgado, na cerimônia de instalação da Campanha, *a Defesa do folclore brasileiro é um dever indeclinável do governo, não há quem discorde disso. (...) Trata-se de uma iniciativa do Governo reclamada pelos setores mais responsáveis, pelos homens mais entendidos no assunto e por Congressos que se têm realizado no Brasil*¹²⁶.

A partir desta fala de Clóvis Salgado está explícito o papel fundamental dos folcloristas como agentes no processo de reconhecimento do folclore. Sem o folclorista “não há” folclore, pois nesse processo é preciso a figura daquele que reconhece e nomeia. Ou melhor, há o bem cultural, a prática, as manifestações entendidas como folclóricas, mas não a categoria “folclore” e seu entendimento como uma “coleção” de práticas.

Marina de Mello e Souza, conforme já mencionado, chama atenção para o papel central desses agentes no processo de reconhecimento do folclore, como *missionários da nacionalidade* cuja missão seria indicar quais os depositários da consciência nacional de nossa gente. Assim, ela reconhece na ação folclorista uma *domesticação da alteridade*, na medida em que

o homem civilizado (...) resgata o primitivismo vital presente no seio das tradições populares, portadoras inconsciente de uma unidade formadora

¹²⁶ Ata de instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1958.

ancestral, da alma nacional, devendo organizá-lo segundo as boas regras da ciência e da razão, para que então seja incorporado pelo conjunto dos compatriotas (1991: 20).

Para completar, vale trazer a discussão sobre a relação entre o nacional e as regiões do país nas exposições folclóricas nos Congressos e Semanas de Folclore. A apreensão do folclore pelas particularidades regionais estava ligada à forma como as comissões estaduais estavam articuladas, e que gerava exposições muitas vezes divididas em módulos representantes das regiões do país. Um grupo apenas, onde quer que estivesse sediado, não poderia abarcar todo o Brasil. A instalação de parceiros nos distintos estados, através das comissões estaduais, era a única forma de pretender uma visão e atuação sobre a nação, que é vastíssima em extensão e muito diversa culturalmente. Rodolfo Vilhena retoma os planos para o I Congresso Internacional na circular enviada pela CNFL aos secretários-gerais, onde consta nos projetos para a exposição *uma série de quadros regionais que dêem, com o aspecto ecológico, a nossa realidade folclórica. (...) Através dessa justaposição de quadros, esperava-se fornecer 'uma síntese da cultura popular brasileira, quer material, quer espiritual (1997: 219)*. Havia a idéia de que a justaposição das culturas regionais era necessária para a construção da cultura nacional, e que a nacionalidade, colocando-se em primeiro plano com relação a elas, não excluía nenhuma regionalidade, embora aparentemente houvesse um foco maior na região nordeste. Assim, apesar da harmonia com que era concebido o folclore nacional, através da relação igualitária entre os estados, os objetos apresentados como símbolos regionais ou dos estados eram, a um só tempo, representantes também do folclore e da alma nacional.

Em meados de 1982, com a chegada de Lélia Frota para coordenar a instituição, essa exposição precisa ser interrompida para que haja espaço para o desenvolvimento e implementação do novo paradigma orientador sobre o folclore, e agora, sobre as culturas populares. Entre essa exposição e aquela de 1984 ocorreu um salto conceitual e discursivo, a partir do momento em que a instituição como um todo passou a buscar aproximação da academia e das ciências sociais e o Museu passou a buscar acervos específicos para contar a história que pretendia, para expressar uma nova visão do folclore, assuntos de que tratamos no capítulo 3.

No ano de 1994, quando da renovação da exposição permanente de 1984, a avaliação dos profissionais do museu revelou que o eixo temático proposto há 10 anos para a exposição permanente do MFEC (*Ritos de passagem, O homem na transformação da natureza e na produção da cultura, O mundo ritualizado das festas e Indivíduo e coletividade*) continuava atual, ainda referido à concepção de folclore e cultura popular que a instituição pretendia veicular. Assim, a renovação da exposição de 1984 em 1994, ano de inauguração da exposição seguinte, deu-se principalmente na ampliação do espaço físico e na renovação dos títulos dos módulos, que continuaram ilustrando os mesmos conteúdos conceituais – embora não necessariamente com os mesmos objetos. Assim, o módulo *Ritos de passagem* passa a denominar-se *Vida. O homem na transformação da natureza e na produção da cultura* passa a chamar-se simplesmente *Técnica*, o *mundo ritualizado das festas* torna-se *Festas* e o último, *Indivíduo e coletividade*, passa a chamar-se *Arte*, numa relação mais direta entre o conteúdo que se pretendia veicular e o público.

Embora seja tentador analisar essa nova experiência, não é nosso propósito, ao final dessa investigação, estudar a exposição permanente de 1994. Nesse contexto, ela nos servirá principalmente para, mais uma vez, situar as exposições no âmbito maior do discurso institucional. Em 1984, era fundamental marcar o novo paradigma que orientava as ações institucionais através do novo conceito antropológico de cultura. Essa importância contrapunha-se à exposição anterior que, embora “multivocal” em algumas circunstâncias, era fortemente marcada por uma visão de folclore e da nação que tivera seu auge com a CDFB. Em 1994 é a simplificação, visando a comunicação com o público do museu, que parece tomar relevo, mais que uma opção pela perspectiva antropológica (1984) ou pela folclorística. Ilustra nossa especulação o fato do módulo *Indivíduo e coletividade*, de 1984, ligado fortemente às relações entre autoria e anonimato, arte e artesanato, ter sido atualizado para a inauguração de 1994 simplesmente como *Arte*, ligando-se à coletividade (num diálogo com a exposição precedente) e assumindo a individualização criativa, que tivera seu embrião no discurso desse museu lá na exposição de 1980, desenrolando-se e ganhando espaço depois, através da exibição de 1984.

É importante lembrar que o ato de olhar objetos de *coleções e museus equivale a conhecer algo que está além dos próprios objetos e que estes de algum modo evocam* (Gonçalves 2007 [1999]: 50). O universo “evocado”, por sua vez, relaciona-se a uma

determinada concepção da realidade que se pretende revelar através da exposição e para a qual os objetos colaboram. Dessa forma, concordamos com José Reginaldo Gonçalves quando afirma que

a inserção [dos objetos] em coleções, museus e “patrimônios culturais” (...) permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de idéias, valores e identidades (2007 [2005] : 24).

Assim, a importância dada aos museus de folclore em toda a atuação do Movimento, presente em diversos documentos que norteavam sua ação, residia provavelmente no fato de que a visualidade dos objetos expostos numa exposição “folclórica” gerava e fortalecia o próprio entendimento desse discurso e dessa categoria como instituição social eficaz para entender o “povo”. Vale lembrar que embora esse campo de estudos tenha perdido espaço com o crescimento da antropologia no contexto universitário, a “instituição folclore” permanece forte e legítimo no discurso de diversos segmentos sociais (escolas, artistas etc).

É por concordar com Nélia Dias na afirmação de que *ao se acompanhar o percurso histórico da etnologia, é forçoso constatar que cada etapa de renovação teórica se faz acompanhar de um projeto museográfico (Apud Gonçalves, 2005: s/p)* que acreditamos que a renovação teórica ocorrida no interior do museu e também nos estudos desses campos (do folclore e das ciências sociais) afetem sensivelmente a forma de se expor o folclore brasileiro, reflexão que perpassou esse trabalho.

No volume três dos *Cadernos de Folclore*, cuja temática é esse campo de estudos, Renato Almeida afirma, ao analisar a *Carta do Folclore Brasileiro*, que o folclore está ligado à antropologia cultural *porque na realidade seu estudo é o do homem, não o homem total, como faz essa ciência, mas em determinados aspectos da sua existência, em determinados setores da vida humana e sobretudo resultantes de determinada realidade (1976:06)*. Nesse trecho, Renato Almeida consegue sintetizar com propriedade uma diferença fundamental nos olhares de uma e outra tradição de estudos sobre a cultura brasileira naquele instante. Nos estudos de Folclore *aspectos da existência, setores da vida humana* são postos em relevo (o que manifesta-se explicitamente nos módulos da exposição de 1980). Na perspectiva antropológica da década de 1984 interessa o homem

inteiro, parte integrante de um corpo social ou cultural. Mas inteiro circunscrito numa dada situação particular, e não no sentido integral, já que trabalha-se com recortes.

Nas exposições aqui observadas, as relações entre forma e cognição, entre estrutura aparente e estrutura profunda, visível e invisível, se dão de maneira diferenciada. Na experiência de 1980 a função dos objetos é mais “metafórica” - com cada objeto representando a própria nação, a tradição, o “povo”. É a “alma nacional” que se materializa na exposição, através dos objetos. Na exposição de 1984, os objetos atuam de maneira mais “metonímica”, como uma ponte para determinada realidade concreta, um meio social vivo, circunscrito espacial e temporalmente. Os objetos não “são” o homem agora em foco, mas ajudam na ilustração de sua cultura e diversidade. Na primeira, a coleção serve a um discurso / “escrita” folclórica, e na segunda a um discurso etnográfico.

Partindo dessa compreensão podemos nos aproximar da sugestão de Reginaldo Gonçalves, de interpretar os discursos do patrimônio cultural como narrativas organizadas ora em torno do princípio da “monumentalidade”, ora segundo o princípio do “cotidiano” (2007: 143). Essa oposição tem como base uma outra, de Mikhail Bakhtin, entre a Épica e o Romance como gêneros narrativos (idem). É importante ressaltar que essas estratégias opõem-se apenas dialogicamente, podendo coexistir, como acredito que possamos ver na exposição de 1980. Segundo Bakhtin (*Apud* Gonçalves 2007 [2002]), a narrativa épica (1) tem como tema o passado histórico nacional, (2) como fonte uma tradição nacional e (3) separa o mundo da narrativa do mundo da realidade cotidiana, valorizando o primeiro.

A tradição e a grandeza absoluta dos temas representados, sem espaço para o ponto de vista relativo, são características da narrativa épica de M. Bakhtin e da “monumentalidade”, segundo Reginaldo Gonçalves. Na experiência dos folcloristas, podemos perceber, na preocupação com a busca de técnicas científicas, a tentativa também de diminuir o espaço ocupado por pontos de vista relativos – característicos, segundo a sugestão de Bakhtin, do romance. A ligação com a tradição - e com a nação - pretendia-se presente na exposição de 1980, como podemos entrever em alguns trechos de seu catálogo: *o reconhecimento da importância das manifestações populares na formação do lastro cultural da nação* (Nascimento 1981:09); *os jogos revelam tradições antiquíssimas, guardadas na memória e no coração do povo* (Frade 1981:18); *O artesanato folclórico (...) [é] herdeiro de tradições* (Vives 1981: 72). Entretanto, também podemos perceber na

exposição de 1980 a ligação com a realidade cotidiana e a valorização da experiência pessoal, que seriam preocupação e marca, aí sim, da exposição de 1984.

Conforme pretendemos ter mostrado no capítulo 2, a exposição de 1980 continha em si múltiplas narrativas que se relacionariam com a épica e o romance. Com relação a este último, M. Bakhtin (*Apud* Gonçalves 2007 [2002]) identifica as seguintes características: (1) consciência de múltiplas linguagens, (2) valorização do presente como coordenada temporal, (3) e espaço de contato com o presente e com as experiências pessoais (que ligam-se às duas últimas características). Seguindo essa linha, temos no catálogo de 1980 as passagens *compreender o processo criativo em suas várias etapas e diversidades regionais* (Corsino e Ferreira 1981:12) e *motivos culturais ligados à vida diária (...) dos grupos* (Lody 1981:62) que aludiriam à narrativa do romance. Acreditamos que na exposição de 1984 a identificação com o registro narrativo do romance esteja mais clara. Podemos percebê-la na presença de fotos, na valorização da autoria, no grande detalhamento de informações sobre as peças e na preocupação com a apresentação de seus contextos e usos na vida cotidiana, sendo esses apenas alguns dos caminhos possíveis para ilustrar essa relação.

Na mostra permanente de 1984, na nova experiência de contar ao visitante sobre o folclore, as peças “mais funcionais” que anteriormente ocupavam o módulo artesanato, não estão mais isoladas com outros objetos da mesma categoria, mas compondo contextos e relações como *Feira, Casa de Farinha* e outros, buscando na relação, bem ao modo antropológico, uma forma de contar essa história a partir dos mesmos elementos, como se os objetos fossem palavras rearranjadas em uma nova narrativa. Nesse caso, a narrativa antropológica sobre a cultura.

Rita Laura Segato acredita, numa análise realizada em 1992, que os estudos de folclore sofriam de uma “crise taxonômica”, e que *os autores que pensaram a cultura popular e o folclore em particular definiram sua preocupação a partir da existência de um certo tipo de objeto empírico de estudo* preocupando-se em definir tipos ou estratos culturais, e que esse interesse teria declinado com a virada paradigmática sofrida pelas ciências da cultura nas últimas décadas, e a partir dela *o interesse pelo folclore e a cultura popular enquanto tipos de cultura* (2000 [1992]: 13).

A preocupação demasiada dos folcloristas em definir o objeto de estudos e a forma de apreendê-lo pode ligar-se à crise propalada por Rita Laura Segato, ao afirmar que na base de toda preocupação com o folclore, inicialmente na Europa e que teria sido herdada pelas Américas, estaria o tripé conceitual “povo”, “nação” e “tradição”, e que a partir do termo inicial “*folk*” – “povo” – *segue-se uma multiplicação de questões sem respostas* (2000 [1992]: 15). Ela segue afirmando que

Esta problemática, surgida na Europa, tornou-se o tema de um debate bizantino que consumiu folcloristas e pensadores sociais de nossos países em geral. Para assentar as bases de uma disciplina que abordasse o fundamento telúrico e diferenciado da nação, parecia necessário delimitar o objeto. Esse objeto era concebido como um tipo de cultura, sendo cultura entendida como um conjunto de comportamentos (...) perceptíveis e documentáveis. A concepção era claramente fenomênica, e o que se desejava registrar era um tipo particular de fenômenos. Tratava-se somente de especificar o tipo de fenômenos buscados e a disciplina estaria estabelecida (1992: 16).

É interessante observar – e essa reflexão perpassa esse trabalho - que os estudos de folclore eram coerentes com seu tempo e com um desejo de cientificidade, e que foram importantes para a formação, desenvolvimento e fortalecimento das ciências sociais na medida em que ambos os saberes caminhavam juntos no início do século. Na Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, proposta por Mário de Andrade, por exemplo, estavam Dina Levis-Strauss, folcloristas e estudantes das ciências sociais¹²⁷.

Na busca de compreender o movimento folclórico, é preciso lembrar que o domínio dos estudos de folclore era atravessado por conflitos e pluralidades vindos do próprio nome dessa disciplina. Como nos informa Rita Laura Segato, um caráter conceitual impreciso rodeia essa percepção inicial, *folk-lore*, onde *folk* = saber e *lore*= povo, “saber do povo”. Mas *é o folk um segmento da sociedade, um tipo de gente, ou se trata de todo e qualquer setor social tendo como limite um certo tipo de comportamento?* (2000[1992]: 14). Essa imprecisão rodeava a definição do objeto de estudos desse campo e também os métodos científicos de apreensão desse objeto, embora já houvesse uma idéia de cultura orientada por outro paradigma.

A noção de folclore seria apoiada nos princípios “povo”, “nação” e “tradição”, e *os saberes tradicionais do povo eram vistos (...) como fragmentos idiossincráticos de cultura pertencentes a esse povo e que podiam ser resgatados pela nação e racionalizados como demarcação de uma essência, de uma realidade diferenciadora* (Segato, 2000 [1992]:15).

¹²⁷ Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Dpto. de cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936 – 1939. Rio de Janeiro: Funarte, INF; São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1983.

Pelos folcloristas, a cultura era apreciada a partir de seu nível visível, fenomênico, com tipologias definidas pelo observador, mais empírico e descritivo. Essa visão seria justamente substituída pela da antropologia, onde o mais importante é o “invisível”, os códigos e símbolos compartilhados, e onde prevalecem as categorias nativas (Segato, 2000:19).

A indefinição do termo folclore viria somar-se à vontade de se constituir uma ciência a partir da definição e construção desse objeto. A tentativa de constituir-se como uma ciência que daria conta documental e analiticamente desse campo acaba por, na opinião de Claudia Marcia Ferreira (em entrevista), “enguetar”, isolar o folclore, distanciando-o de seu objeto de estudo e de outras disciplinas e pesquisadores. Desde a segunda metade do século XX, a aproximação desse campo deveras complexo foi feita por estudiosos de diferentes ramos das ciências humanas como a geografia, a história, a literatura, a musicologia, e não apenas a antropologia.

Desse movimento de apropriação das culturas populares como objeto de estudos pelas ciências humanas participou também o MFEC, na adoção da antropologia como orientadora de suas ações e na conseqüente transformação do “objeto folclórico” em “objeto cultural”. Em 1982 o MFEC, com relação ao seu papel no Instituto Nacional de Folclore, passa a espaço central de divulgação do novo discurso adotado. Com isso, o museu associa-se à pesquisa orientada por padrões etnográficos, o que é fundamental na nova visão da cultura popular, nascente no museu, e na exposição de 1984.

Para dar conta dessa nova compreensão foi necessário o trabalho de campo etnográfico para coletar objetos que constituíssem o novo discurso institucional. Retomando alguns depoimentos, segundo Claudia Marcia, *nós tínhamos grandes falhas de espaços, de temas, de Estados [e] (...) fizemos (...) a complementação do acervo que nos parecia necessária para transmitir essa proposta*¹²⁸; e segundo Ricardo Lima em depoimento, *tivemos que ir pra campo correndo (...) Eu fui pro Pará atrás de casas de farinha, a Claudia foi pro Sul, (...) Ana Heye também foi pra campo.*

A mudança conceitual foi um passo decisivo para os rumos que o museu então tomaria. O “povo”, objeto anteriormente em foco na exposição permanente de 1980, amparado e ao mesmo tempo indefinido na categoria ‘folk’, cede seu lugar aos brasileiros, no plural, com a preocupação de divulgar realidades particulares, a consciência da limitação espacial e da imensa diversidade cultural de seu objeto, verticalizando na

¹²⁸ Transcrição de falas do Seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984. p.33.

exposição apresentada sobre alguns recortes e situações culturais. No MFEC o folclore cede seu lugar à concepção etnográfica de cultura.

Para ilustrar a alteração de paradigma sofrida pela instituição no curto espaço de dois anos (entre 1982, com a entrada de Lélia Coelho Frota, e 1984, com a inauguração da nova exposição e saída de Lélia) é importante lembrar o papel fundamental que a renovação arquitetônica teve. Além do seminário para discutir o novo espaço, de onde foram retirados alguns depoimentos presentes no capítulo 2, podemos recorrer ao texto de divulgação¹²⁹ do MFEC em agosto de 1984, por ocasião de sua inauguração, na Rede Globo de televisões:

Este antigo sobrado foi restaurado para abrigar as novas instalações do MFEC – um espaço arquitetônico e cultural que se revitaliza. Aqui você vai encontrar um painel do homem brasileiro, criador de cultura e transformador da natureza. Conheça o Museu de Folclore. Venha ver as diversas formas de viver, produzir e criar do nosso povo.

Nessa chamada, de maneira sintética, a diversidade aparece como fator de destaque para o museu então renovado através de um novo olhar antropológico sobre o homem e sua produção cultural. É interessante pensar se havia a disposição institucional para a mudança, quando o “passado místico”, a “alma do povo” e o sentido de missão perdem espaço paulatinamente para a “cientificidade” definida por padrões acadêmicos. Por outro lado, alguns de nossos interlocutores creditam também à presença pujante de Lélia Coelho Frota o êxito na renovação por que passou a instituição.

A passagem do paradigma folclórico ao antropológico de cultura como campos de investigação teórica sobre o homem, abordados por Rita L. Segato, poderiam talvez ser ilustrados por essas duas exposições de 1980 e 1984. Sobre a supremacia da antropologia sobre os estudos de folclore, ela afirma que *os ganhos foram grandes. Particularmente pelo maior alcance interpretativo que a teoria permitiu. Porém, parece-me também que houve perdas, sobretudo porque se perdeu de vista a perspectiva da forma* (Segato 2000 [1992]: 20). Dessa maneira, encerramos enfatizando mais uma vez a importância dessas duas visões do homem brasileiro e suas particularidades, cada uma desenvolvendo seus estudos numa sociedade compatível com sua forma de pensar.

É importante frisar que, embora houvesse uma quebra conceitual e a substituição de um por outro paradigma conceitual norteador, havia também respeito pela história e ação

¹²⁹ Essa informação constava na pasta da inauguração da exposição de 1984, em texto datilografado.

que fora desenvolvida na instituição¹³⁰. Nesse sentido, segundo Claudia Marcia Ferreira no seminário sobre as novas instalações do Museu,

O museu do folclore foi criado em 1968 (...) Esse (...) expunha determinadas peças sem uma preocupação, que se tem hoje, de um contexto mais amplo. Logicamente isso só é possível, gostaria de deixar bem claro... Hoje um trabalho (...) conceituado, preocupado não só com a importância do objeto em si, mas com tudo que esse objeto significa, com o que esse objeto representa dessas comunidades ou dessas pessoas que o produzem, porque esse trabalho inicial de começar a expor de uma forma que hoje nós poderíamos chamar de desordenada ou pouco técnica, só foi possível porque isso começou assim.

Também Lélia C. Frota, em entrevista realizada em 2008, afirma que ao tentar uma composição entre a experiência antiga e a que ela vinha propor, tinha o interesse de que os folcloristas trouxessem o saber que eles também tinham, de certa maneira, e que nós não tínhamos, porque eles eram muito mais velhos. Eles podiam dar testemunhos sobre coisas que nós não teríamos observado. Segundo ela, os folcloristas que vinham tomando conta da instituição eram *peessoas muito interessantes*, e a instituição digna de respeito, segundo conversa com Aloísio Magalhães, já que era antiga, contando mais de 40 anos na época de sua entrada. A partir disso, ela afirma, na mesma entrevista, que

you tinha que respeitar os fundadores de tudo aquilo, que eram os folcloristas, que tinham trazido a experiência deles. No princípio eu senti uma certa inquietação por parte deles, porque “o que é que eu ia fazer”, eu era ligada aos antropólogos, ao Gilberto Velho, a Roberto DaMatta, mas com o tempo eles foram sendo tranqüilizados porque eu fui prestigiando todo mundo, os antigos¹³¹, da mesma maneira que eu estava chamando novos especialistas que eram os antropólogos formados pelo PPGAS.

¹³⁰ Projeto de pesquisa *Os estudos de folclore e o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil*, desenvolvido na Instituição de 1987 a 1989 pela Coordenadoria de Estudos e pesquisas do então INF com apoio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP). O projeto *tinha como ponto de partida o levantamento e análise da produção relativa ai folclore no país, de modo a estabelecer conexão entre essa área de estudo e o campo mais amplo das ciências humanas e sociais*. (Ferreira 2000 [1992]: 07). Era coordenado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e de sua equipe de pesquisa participaram Silvana Araújo Miceli, Myrian Lins e Barros, Marina de Mello e Souza e Luis Rodolfo Vilhena. Foi inviabilizado pela reforma administrativa empreendida pelo governo federal em 1990. O projeto produziu entretanto importantes resultados. Em 1988, realizou o Seminário “Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate” que viria a constituir o primeiro número da Série Encontros e Estudos, publicado em 1992. Dele resultaram também os artigos Mello 1991, Cavalcanti et al 1992 e Vilhena 1990. . A tese de doutoramento de Luiz Rodolfo Vilhena (PPGAS-MN-UFRJ) publicada postumamente sob o título “Projeto e Missão; O movimento Folclórico Brasileiro” (Funarte -FGV, 1997) deu continuidade às questões levantadas nesse projeto de pesquisa.

¹³¹ Em ações como a reedição de obras de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Cecília Meireles, por exemplo.

A tentativa de composição só era possível porque havia duas linhas distintas: uma herdada dos folcloristas, mais “nacionalizante”, e presente na primeira exposição, e outra mais universalista, focada nos processos culturais do homem brasileiro. Essas linhas de ação ligam-se a momentos institucionais que quase ilustram os dois “modelos” de Rita Laura Segato sobre o folclore e a *virada paradigmática da idéia de cultura e suas conseqüências* (2000 [1992]: 18). No primeiro, o interesse folclórico por *um tipo de objeto empírico e (...) por algum aspecto presente no padrão formal*, talvez sua *forma arcaica* (op. cit: 18). Na outra, a idéia de cultura, presente e funcionando no homem em todas as suas formas, inclusive no contexto urbano e acadêmico, substituía o arcaísmo e a antiguidade. Assim o interesse passa de um grupo específico (“povo”), que representaria determinada grandeza (a “nação”), para o homem de maneira ampla, mas que seria abordada, nas condições da exposição de 1984, apresentando situações particulares. Nessa transição, ainda segundo a autora, *as tipologias elaboradas pelo observador ficaram obsoletas e este trabalho foi substituído pela exegese das tipologias nativas* (op.cit: 18).

Merece destaque a relação entre textos assinados sobre artistas anônimos, presente no catálogo da exposição de 1980, e textos “apócrifos”, institucionais e não autorais, sobre artistas autores, presente em 1984. A partir dessa relação podemos entrever a mudança de foco na ação institucional e o seu fortalecimento. O foco passa daquele que nomeia, seleciona, para aquele que é observado. As categorias do observador são substituídas pelas categorias nativas. Por outro lado, eram personalidades, autores, e não a instituição, que assinavam os textos do catálogo da exposição de 1980. Na de 1984, os textos institucionais não são assinados por seus autores. Mais vale a missão e a ação institucional e anônima.

Finalizando este trabalho, cujas considerações pertinentes pretendemos ter, se não encerrado, ao menos apontado, acreditamos ter avançado um pouco com relação aos estudos de exposições permanentes e objetos como elementos do discurso museal. Pretendemos ainda ter ilustrado como, na ação do Museu de Folclore Edison Carneiro, a partir do último quartel do século XX, a história da CDFB, embora em algum momento

conflitasse com a experiência das ciências sociais, passa a compor o interesse do INF, e posteriormente, do CNFCP como uma história que os interessa e constitui¹³².

¹³² Texto de apresentação do livro de Vilhena, 1997. Por Claudia Marcia Ferreira e Maria Laura Cavalcanti.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. *Síndrome de Museus?* Encontros e Estudos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

_____. *Museus etnográficos e práticas de colecionamento*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., n° 31, 2005. (Org.: Mário Chagas)

ALMEIDA, Renato. Cadernos de Folclore n° 3. MEC/ CDFB, 1976.

ANASTASSAKIS , Zoy. *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional d Referência Cultural*. PPGAS/ UFRJ. (Dissertação de Mestrado) 2007.

BISILLIAT, Maureen, SOARES, Renato. Museu de Folclore Edison Carneiro: Sondagem na Alma do Povo. São Paulo: Empresa das Artes, 2005.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e Política Cultural 1976 – 1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. S. Paulo, Cia. das Letras, 1989.

CABRAL Fabrícia Guimarães Sobral Cabral. *Saberes sobrepostos: design e artesanato na produção dos objetos culturais*. Mestrado em design – PUC/RJ. 2007

CAMARGO, Maria Thereza Lemos A. *Medicina popular*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

CANCLINI, Néstor Garcia. A encenação do Popular. In: *Culturas híbridas: estratégias*.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Dicionário do Folclore Brasileiro*: Ediouro, 1998.

_____. *Anubis e outros ensaios* – (Ed. O Cruzeiro, 1951), 2ª edição, Funarte/UFRN, 1983

_____. *Rede de dormir* – MEC (1957), 1959 – 2ª edição, Funarte/UFRN, 1983

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as dança dramáticas de Mário de Andrade. . *Revista brasileira de Ciências Sociais*. [online]. vol. 19, no. 54 [cited 2007-12-23], pp. 57-78. Available from: <<http://www.scielo.br/scielo.php>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e VILHENA, Luís Rodolfo Vilhena; *Traçado Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore*. In Estudos Históricos 1990.

CAVALCANTI, Maria Laura e FERREIRA, Claudia Marcia. Apresentação do Livro VILHENA, Luis Rodolfo, *Projeto e Missão: o movimento folclórico Brasileiro 1947-1964* – Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

CAVALCANTI, M. L. V. C. . *Cultura e Saber do Povo: uma perspectiva antropológica*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 147, p. 69-78, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro *et al.* *Os estudos de folclore no Brasil*. Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

CAVALCANTI, M. L. V. C. ; MIRIAM, L. E. B. ; VILHENA, L. R. ; SOUZA, M. M. . *Os Estudos de Folclore No Brasil*. *Folclore e Cultura Popular*, p. 101-112, 1992.

CHAGAS, M. S. . *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Cadernos de Pesquisa (UNIRIO), v. ..., p. 01-20, 1987.

CHAGAS, M. S. . No Museu com a turma do Charlie Brown. Meridies, Monte Redondo, v. 17/18, p. 133-148, 1993.

CHAGAS, Mário. *Museus: antropofagia dos museus e do patrimônio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., nº 31, 2005. (Org.: Mário Chagas)

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CLIFFORD, J..Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. (org. Gonçalves, J.R.) Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p.17 – 62.

CLIFFORD, J.; “Sobre a Alegoria Etnográfica” In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. (org. Gonçalves, J.R.) Ed. UFRJ, 2002. p.63-99.

CORSINO, Céelia e FERREIRA, Claudia Marcia. O Museu de Folclore Edison Carneiro: histórico. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da.Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. Mana v.10 n.2 Rio de Janeiro out2004.

_____. *Do ponto de Vista de Quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos*. CPDOC/FGV. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, no 36, 2005.

DA MATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues*. In: *Aventura Sociológica*, Nunes (org) Zahar ed.: Rio de Janeiro: 1978. p. 23-35

FEREIRA, Claudia Marcia. Museu de Folclore Edison Carneiro. In: *Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural*. (org. Cícero Antonio de Almeida e Jurema K. E. Arnaut). Riode Janeiro:IPHAN, 1997.

FEREIRA, Claudia Marcia. Apresentação da Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

FEREIRA, Claudia Marcia. *Sala do Artista Popular: 20 anos de banquete*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., n° 31, 2005. (Org.: Mário Chagas)

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FRADE, Cásia. *Lúdica Infantil*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta do museu pelos índios. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos* (orgs. Mário Chagas e Regina Abreu. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* Colección: Documentos brasileiros, 36A Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

FROTA, Lélia Coelho. Criação individual e coletividade. Catálogo da exposição *7 Brasileiros e seu Universo: artes, ofícios, origem, permanências*. DAC/ MEC, 1974.

_____. *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Dpto. De cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936 – 1939*. Rio de Janeiro: funarte, INF; São Paulo: Séc. Municipal de Cultura, 1983

_____. *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto*. UFRJ, 1993.

_____. *O Barro e o ritmo*. Catálogo Exposição Mestre Vitalino – Centro Cultural Banco do Brasil. 1908 a 26/09/1993.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. Coleções, Museus e Teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. Rio de Janeiro: 2007 [1999]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

_____. *A Retórica da Perda; os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, ed: UFRJ 2002.

_____. “O patrimônio enquanto categoria de pensamento” In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, (orgs. Abreu, R. ; Chagas, M.), pp. 21-29, FAPERJ/DPA/UNIRIO, 2003;

_____. “Ressonância, materialidade e subjetividade as culturas como patrimônio” ; texto apresentado na ABA, 2004.

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais: 2007 [2001]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. Os museus e a cidade. Rio de Janeiro: 2007 [2003]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. Teorias antropológicas e objetos materiais. Rio de Janeiro: 2007 [2005]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. Os museus e a representação do Brasil. Rio de Janeiro: 2007 [2005]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

_____. *Antropologia dos Objetos: coleções museus e patrimônios*. A fome e o paladar: a antropologia nativa de Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: 2007 [2004]. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. A descoberta do museu pelos índios. In: *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos* (orgs. Mário Chagas e Regina Abreu. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Le folklore, forme spécifique de création*, In: Questions de Poétique. Paris : éditions du seuil, 1973.

JÚNIOR, Manuel Diegues. *Literatura de Cordel*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Governo Collor: os dez meses que assolaram a cultura*. Piracema – Revista de Artes, Cultura. nº1. Funarte, IBAC, 1993.

LIMA, Ricardo Gomes. *Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico*. In: Boletim 6. Fundação Nacional Pró-Memória / Programa Nacional de Museus, 1985.

LIMA, Ricardo e FERREIRA, Cláudia Marcia. *O Museu do Folclore e as artes populares*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., no 28, 1999. (Org: Elizabeth Travassos)

LODY, Raul Giovanny da Motta. *Religiosidade Popular*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

MARTINS, Teixeira Coelho. Verbete: *Ecomuseu*. Dicionário crítico de política cultural, 1999.

MASCELANI, Ângela. *Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular brasileira*. Tese de doutorado PPGSA / IFCS / UFRJ. Rio de Janeiro, 2001. Orientadora: M. L. Cavalcanti.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*

MENDONÇA, Cecília de. *O folclore Nordestino e a busca do Brasil em Mário de Andrade*. Textos da Iniciação Científica nº 3. 2003

MORAES, Esuado Jardim de. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

NASCIMENTO, Braulio do. *Introdução*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: funarte, 1981.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O paradoxo do curinga e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1979.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Os intelectuais, a nação e o povo*. Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Riode Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

PINTO, Aloysio de Alencar. *Instrumentos Musicais*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RIBEIRO, Maria de Lourdes B. *Danças e folguedos*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

RIBEIRO, Maria de Lourdes B. *Teatro de Bonecos*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis, RJ: vozes, 1977.

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, patrimônio e preservação. (Texto III). In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio Cultural*. São Paulo, Ed. Brasiliense. 1984 p.59-78.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Reflexões sobre a Nova Museologia*. Cadernos de Sociomuseologia n° 18. Portugal: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Canibalismo da Memória: o negro nos museus brasileiros*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 31, 2005. (Org.: Mário Chagas)

SEGATO, Rita Laura. *Folclore e Cultura Popular: uma discussão conceitual*. Série Encontros e Estudos, Vol. 1.. Riode Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000 [1992].

Silvio Romero *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1977.

SOUZA, Marina de Mello e. *Os missionários da nacionalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (Cadernos Avulsos).

STOCKING, George W. *Objects and others. Essays on museums and material culture*. History of Anthropology. Vol. 3. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1985.

TOLEDO, Rita Neves de. *Amadeu Amaral e os estudos de folclore no Brasil*. Textos da Iniciação Científica nº 8. 2005

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.

VELHO, Gilberto. *Observando o Familiar*. In: *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 121-132.

VELHO, Gilberto. *Identidades Nacionais e cultura popular: o diálogo entre a antropologia e o folclore*. Encontros e Estudos, 3. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

VILHENA, Luis Rodolfo, *Projeto e Missão: o movimento folclórico Brasileiro 1947-1964* – Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____. O Popular Visto das Margens: Cultura Popular e Folclore em Van Gennep e Bakhtin In: *Ensaio de Antropologia*. ed UERJ, Rio de Janeiro, 1997. p. 51 a 95.

_____. A Cultura Brasileira Cordial dos folcloristas In: *O Mal à Brasileira*. Rio de Janeiro: ed UERJ, 1997. P.15-31.

_____. A história das ciências sociais e os estudos de folclore. Simpósio Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore (Anais). São José dos Campos, CNFL, 1992.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Os estudos de folclore: os impasses na constituição de uma ciência brasileira*. Ciências Sociais Hoje. Anpocs, Ed. Rio de Janeiro, 1992.

VILLAS BÔAS, Gláucia. 1987 – Visões do Passado; comentário sobre as ciências sociais no Brasil de 1945 a 1964. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS (GT: Pensamento social do Brasil), Águas de São Pedro. Mimeografado.

VIVES, Vera de. *Artesanato*. Coleção Museus Brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

WALDECK, Guacira. *Exibindo o povo: invenção ou documento?* In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional., no 28, 1999. (Org.: Elizabeth Travassos)

Guias de Exposição:

Guia da Exposição Permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro inaugurada em 1984. Ministério da Cultura, Funarte, INF.

Folder da Exposição Permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro inaugurada em 1984. Ministério da Cultura, Funarte, INF.

Guia da Exposição Permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro inaugurada em 1994. Ministério da Cultura, Funarte, INF.

Jornais (consultados na hemeroteca da BAA (CNFCP))

A Notícia, RJ, 18/08/1975. *Museu do Folclore inaugura hoje suas novas instalações.*

Diário de Notícias, 02/08/1959.

Diário de Notícias, 17/08/1975 (Inauguração da exposição no prédio 179)

Estado de São Paulo, 05/08/1961.

Folha da manhã, São Paulo, 07 de junho de 1959. *Folclore nos cursos de nível superior.*

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 04/12/1957. *Campanha (e não Instituto) para Defesa do Folclore vai afastar 'amadorismo'.*

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23/11/1974 – 2º Caderno. Por Emília Silveira (sobre as más condições estruturais do prédio nº 179)

Jornal do Brasil, 17/01/1976. *Prédio da CDFB sofre rachadura devido ao metrô.*

Jornal do Brasil de 07/04/1976. (Criação da Funarte e Institutos).

Jornal do Comércio, 13/05/1974. (Instalação no prédio n° 179).

Jornal dos Sports. 14/3/1980. *Museu de Folclore ganha nova sede hoje.*

Luta democrática, RJ, 14/03/1980. (Inauguração do novo espaço).

O Comércio do Porto, 16/01/1948. *Foi criado o órgão centralizador e orientador.*

O Dia, 15/11/1974. 1° Cad, p.7 (Instalação no prédio n° 179).

O Dia, 14/05/1975. 1° Cad, p.7 *Inaugurada ontem, às 18 hs, a I Exposição de Folclore do Brasil (...) no Museu de Folclore no antigo Palácio do Catete.*

O Estado de São Paulo, SP, 10/08/1984. (Inauguração exposição 1984).

O Estado do Paraná, 28/03/1976. *Agora, com a criação da Funarte, deve surgir o Instituto do Folclore.*

O Globo, 26/08/68, cad. 1, pág.12

O Globo, Rio de Janeiro, de 23/5/1974

O Globo de 15/03/1980. (Inauguração exposição 1980).

O Globo de 15/03/1980. (Inauguração exposição 1980).

O Globo de 09/08/1984. (Inauguração exposição 1984).

O Jornal, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1959. *Estudo de profundidade sobre origens da cultura nacional.*

Última Hora de 18/5/1974, *Folclore tem museu e já está pequeno.* Por Sérgio Bittencourt.

Outros documentos:

Estatuto da CDFB. – 1961.

Decreto-lei 43.178 de 05/02/1958

Constituição Federal de 1988, artigos 215 e 216

CNFL / IBECC - Museu de Artes e técnicas Populares de São Paulo. Discurso de Renato Almeida na inauguração do museu.

Funarte. Relatório de atividades. 1976 a 1978. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Livro de Termo de Abertura da CDFB (22/08/1958). Ata de instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1958

Transcrição do seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*, realizado em 1984.

Série documentos – IBECC – Comissão Nacional de Folclore. Boletim Mensal Bibliográfico e Noticioso da CNFL – nº 14 – 1961.

ANEXO

Linha do tempo

- 1925 - Amadeu Amaral sugere a criação de uma Sociedade Demológica em São Paulo.
- 1936 - Fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore por Mário de Andrade, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, cujo Diretor era Mário de Andrade, a partir do Curso de Etnografia ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss. Funcionou de 1936 a 1939.
- 1947 - criação da Comissão Nacional de Folclore no IBECC / Ministério das Relações Exteriores. Oswaldo Aranha era o Ministro das Relações Exteriores, e o presidente era Eurico Gaspar Dutra.
- 1951 - Realização do 1º Congresso Nacional de Folclore (Redação da Carta do Folclore Brasileiro)
- 1958 - Criação da CDFB no Dpto. de Assuntos Culturais do MEC, instituída pelo decreto-lei 43.178 de 05/02/1958. Clóvis Salgado, então ministro, nomeia Mozart Araújo como primeiro Diretor da Campanha. Juscelino Kubitschek era o presidente da República.
- 1961 a 1964 - Gestão de Edison Carneiro como diretor da CDFB, que funcionava então na Rua Pedro Lessa, no Centro.
- 1964 - Cassação de Edison Carneiro. Renato Almeida assume a direção da Campanha, que passa a funcionar no MEC.
- 1968 - Fundação do Museu da CDFB, cuja exposição acontecia no Museu da República, anexo do MHN. (administração de Renato Almeida). O diretor do MHN era Clóvis Bornay.
- 1974 - O DAC do MEC cede a antiga Casa da Guarda à CDFB.
- Bráulio do Nascimento assume a direção da CDFB em substituição a Renato Almeida.
- 1975 - Inauguração da exposição permanente do Museu da Campanha no novo prédio da CDFB, nº 179 da Rua do Catete.
- Criação do CNRC na UnB, em Brasília, sob a direção de Aloísio Magalhães.

- 1976 - A Fundação Nacional de Artes é criada a partir do DAC do MEC.
- o museu da CDFB é rebatizado como Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC).
- 1976 a 1980 - O prédio do Museu é interditado em função das obras do metrô. A equipe se transfere para a sede da Araújo Porto Alegre, onde passam a funcionar as áreas administrativa / técnica do museu. Fase de realização de exposições temporárias e itinerantes de folclore em diversos locais (principalmente escolas) do RJ.
- 1978 - A CDFB é formalmente incorporada à Funarte e transforma-se em Instituto Nacional do Folclore.
- 1979 - Fusão entre CNRC e IPHAN e criação da Fundação Nacional Pró-Memória.
- Aloísio Magalhães assume o IPHAN
- 1980 - Cessão através do DAC do MEC da antiga garagem do Palácio do Catete para o MFEC.
- Inauguração da exposição permanente do MFEC no novo prédio.
- 1982 - Entrada de Lélia Coelho Frota para dirigir o INF, substituindo Bráulio do Nascimento.
- 1983 - Aquisição do imóvel nº 181 pela Funarte e Fundação Nacional Pró-Memória para instalação da exposição permanente do MFEC.
- 1984 - Inauguração da nova exposição permanente do MFEC.
- Sai Lélia Frota e Amália Lucy Geisel, pesquisadora do INF, assume a direção.
- 1985 - Criação do Ministério da Cultura pelo Decreto 91.144 de 15 de março, sob Presidência de José Sarney.
- 1987 - Início do projeto de pesquisa *Os estudos de folclore e o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil*, INF, destinado a conhecer a história institucional e os estudos de folclore.
- 1989 - Ana Heye assume a direção do INF em substituição a Amália Lucy Geisel.
- 1990 - Intervenção federal do Governo de Fernando Collor de Mello, que desarticula a área da cultura como um todo.
- Ricardo Gomes Lima assume interinamente a direção do INF em março.

- 1991 - A Fundação Nacional de Artes passa a chamar-se Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, e o INF passa a chamar-se Coordenação de Folclore.
- Claudia Marcia Ferreira assume a direção do Instituto Nacional de Folclore.
- 1994 - O IBAC volta a denominar-se Funarte.
- Inauguração da atual exposição permanente do MFEC.
- 1997 - O INF é renomeado como Centro Nacional de Cultura Popular e adota o nome fantasioso de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.
- 2003 - O CNFCP passa para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no âmbito do Departamento de Patrimônio Imaterial.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)