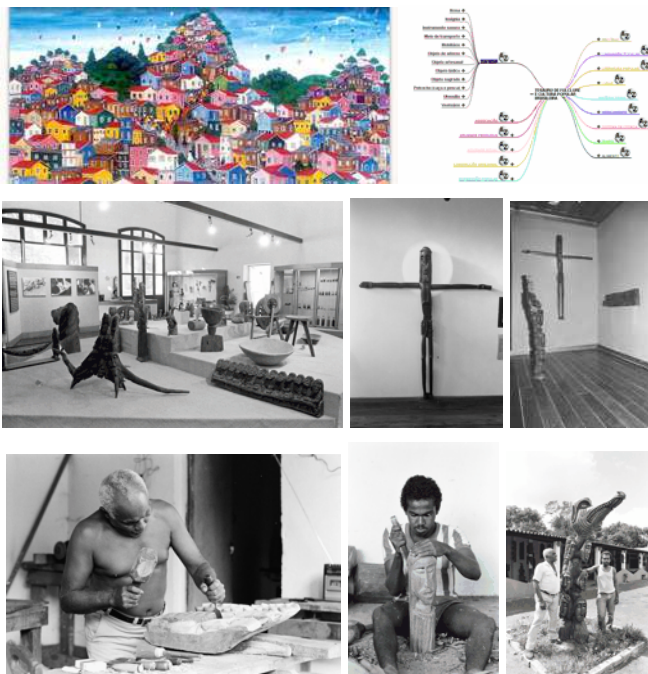


Elizabete Mendonça

*Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular:
narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
(1980-2004[2006])*



Rio de Janeiro

2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

*Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular:
narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
(1980-2004[2006])*

Tese de Doutorado em Artes Visuais

Imagem e Cultura

Orientadora

Prof. Dra. Rosza W. vel Zoladz

Doutoranda

Elizabete Mendonça

Rio de Janeiro

2008

Elizabete Mendonça

*Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular:
narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
(1980-2004[2006])*

*Tese submetida ao Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
parte dos requisitos necessários para obtenção
do grau de Doutor em Artes Visuais.*

Orientadora:
Prof. Dra. Rosza vel Zoladz

*Rio de Janeiro
2008*

*Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular:
narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
(1980-2004[2006])*

Elizabete Mendonça

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Aprovada por:

Presidente, Profa. Dra. Rosza Wigdorovicz vel Zoladz • PPGAV-EBA-UFRJ e PACC-FCC-UFRJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Dohmann Brandão • PPGAV-EBA-UFRJ

Prof. Dra. Helenise Guimarães • PPGAV-EBA-UFRJ

Profa. Dra. Letícia Vianna • IPHAN-MINC

Profa. Dra. Vera Calheiros • IFCS-UFRJ

FICHA CATALOGRÁFICA

MENDONÇA, Elizabete.

Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006]). Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 2008.

XXI + 248 p.: il.

Orientadora: Rosza W. vel Zoladz

Tese (Doutorado) – UFRJ / Escola de Belas Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

1. Sociologia da Arte 2. Arte popular 3. Folclore 4. Cultura Popular 5. Tesouro
6. Exposição

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

III. Zoladz, Rosza vel, orientadora.

Dedico este trabalho a meu marido, Luis Neco - exemplo de amor, estímulo e companheirismo. Sempre presente, é um amigo constante, estimulando-me com paciência e carinho nos momentos em que precisei de incentivo e coragem.

Agradecimentos

Agradecer é contar um pouco da história dessa tese. É indicar algumas pessoas que contribuíram tanto que se tornaram fundamentais nessa realização, embora a responsabilidade do conteúdo seja exclusivamente minha. Por mais que os cite, tenho certeza que não conseguirei dá conta do significado de solidariedade, amizade e construção intelectual que recebi de várias pessoas e instituições.

Primeiramente, gostaria de agradecer à Capes, à Faperj, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

À Capes e à Faperj pela concessão de bolsas: a Capes, no período de setembro de 2006 a fevereiro de 2007 e a Faperj, de março de 2007 a fevereiro de 2008 pela Bolsa Aluno Nota 10.

Ao PPGAV que me possibilitou trilhar o caminho da pós-graduação desde o mestrado. Neste programa sempre pude contar com a generosidade de todos: orientadora, professores, colegas e secretários. Cabe destacar, no entanto, um agradecimento especial aos professores:

- Rosza vel Zoladz, minha orientadora desde o mestrado, por estar sempre presente em todas as fases desta tese. Sorte minha poder contar com o seu incentivo, dedicação e generosidade.
- Rogério Medeiros – coordenador do programa – que desde o mestrado me incentivou e, por meio de conversas ou nas avaliações de trabalhos acadêmicos, auxiliou-me na escolha de caminhos a seguir no doutorado.
- Rosa Werneck, por ter me brindado com críticas e comentários de incentivo na discussão do tema.
- Isis Braga pelas sugestões dadas quando cursei sua disciplina.
- Marcos Brandão e Cristina Volpi, por seus questionamentos e contribuições na fase da qualificação.

Ao CNFCP, instituição que me acolheu por quase sete anos. Nesta instituição tive a oportunidade de trabalhar com uma excelente equipe dirigida por Claudia Marcia Ferreira e Lucia Yunes. A ambas agradeço por terem me proporcionado um espaço para a realização da pesquisa para esta tese. No Setor de Pesquisa, onde desempenhei minhas atividades, contei com apoio intelectual e a amizade de diversas pessoas, especialmente, de Ricardo Gomes Lima (chefe do Setor), Letícia Vianna, Guacira Waldeck, Dina Nogueira, Edilberto Fonseca, Daniel Reis e Gislaine Henriques. Na Biblioteca Amadeu Amaral, não posso deixar de destacar as pessoas com quem tive importantes discussões sobre o tesouro: Marisa Cômago (chefe da BAA e coordenadora de conteúdo do tesouro), Maria Luísa Campos (coordenadora metodológica do tesouro), Luciana Versiani, Rosário Pinto e Doralice Vidal. Inclui-se aqui a bibliotecária Liette Sant’anna que me ajudou no levantamento do material para a tese. No Audiovisual tenho que manifestar meu agradecimento ao fotógrafo Francisco Moreira da Costa, Alexandre Coelho, Juliana Ribeiro e Andréa Melo. No Museu de Folclore Edison Carneiro, destacam-se os nomes de Vânia Estevam (chefe do Museu e amiga sempre presente desde o início da minha graduação em museologia) e Elizabeth Pougy, pessoa de um conhecimento vasto que me brindou com várias informações. A esta instituição e pessoas agradeço pelo convívio, diálogo e aprendizado profissional, acadêmico e pessoal que levarei por toda a minha existência.

À doutora Letícia Vianna, com quem tive o prazer de trabalhar, sob sua coordenação, no projeto “Implementação de inventários: celebrações e saberes da cultura popular”, pelo incentivo à minha carreira profissional e por aceitar participar desta banca. Com ela não só aprendi muito como ganhei uma grande amiga.

À professora Dina Nogueira, grande amiga com quem trabalhei no Setor de Pesquisa do CNFCP, pelas conversas, críticas, incentivo e revisão ortográfica. Com certeza, a você tenho muito mais o que agradecer... Obrigada por sempre acreditar no meu potencial.

A Guacira Waldeck e Daniel Reis, pelas conversas e indicações bibliográficas que me incentivaram na organização das idéias.

Aos professores doutores Helenise Guimarães, Marcos Vinicius Dohmann Brandão e Vera Calheiros por aceitarem participar da banca.

Aos professores doutores Rogério Medeiros e Ivan Coelho de Sá pela gentileza de serem suplentes da banca.

À Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, em especial na pessoa de sua presidente Francisca Marques, por me apresentar Cachoeira pelos olhos de quem nasceu ou mora no município.

Às estudantes de museologia e assistentes de pesquisa Ana Corolina Vigorito e Caroline Givigi que me auxiliaram no levantamento de material bibliográfico e na transcrição de entrevistas.

À estudante de museologia Anna Echternacht que também auxiliou na transcrição de entrevistas.

À museóloga e doutoranda Fátima Nascimento por me abrir as portas do Museu Nacional/UFRJ e pela oportunidade de participar do projeto “Conservação de Acervo Etnográfico: Acomodação e Embalagem de Acervo Regional e Estrangeiro” no qual pude aplicar as terminologias do Tesouro de Folclore e Cultura popular Brasileira na revisão catalográfica do acervo Regional... sem contar a amizade de todas as horas.

Aos professores doutores Ivan Coelho de Sá e Diana Farjalla, professores na graduação e incentivadores de minha carreira profissional... tornaram-se, assim, amigos muito queridos.

A Maria Isabel Buarque de Almeida, pela versão do abstract.

A Celestino Gama da Silva (Louco Filho) pelas horas de conversas sobre o trabalho de seu pai, seu próprio trabalho e seu entendimento sobre o tema.

E por último, mas com uma importância fundamental, a meus pais, Paulo e Luzia Mendonça - exemplos de vida, compreensão, crença e perseverança.

Resumo

Esta tese tem o propósito de apresentar um estudo das narrativas relacionadas à arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), tendo como objetos de estudo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, as exposições permanentes de 1980, 1984 e 1994 e as obras de Boaventura da Silva Filho, componentes dessas três exposições. O Tesouro e as exposições permanentes são aqui considerados como ações de documentação e de difusão vinculadas às políticas públicas, desenvolvidas pelo governo federal, para valorização e salvaguarda das referências culturais populares. Investigar as diretrizes, as categorias privilegiadas e suas (re)conceituações como suportes conceituais que determinam tais ações, assim como o uso de termos relacionados à arte popular como instrumento de representações socioculturais que marcaram a trajetória dos estudos de folclore e de cultura popular, foi o caminho escolhido para analisar os contextos específicos da organização institucional do período dos folcloristas, até 1980, e dos antropólogos e museólogos, a partir de 1982. Com base nessa problematização, pautada na análise das mudanças conceituais e de políticas institucionais do CNFCP, buscou-se estabelecer uma abordagem inter-relacional entre tesouro e exposições permanentes dentro de um “sistema arte-cultura” (Clifford: 1994).

Abstract

This thesis investigates the narratives related to folk art established by the Brazilian Folklore and Popular Culture National Center (CNFCP — Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular). Its objects of study are the Thesaurus of Folklore and Brazilian Popular Culture, the 1980, 1984 and 1994 permanent exhibits, and the works of Boaventura da Silva Filho, which were part of the three exhibits. The thesaurus and the permanent exhibits are here considered documentation and dissemination actions linked to public policies developed by the federal government in order to value and protect popular culture references. In order to analyze the specific contexts of the institutional organization of the folklorists' period, until 1980, and that of the anthropologists and museologists, from 1982 on, the study investigated the guidelines, privileged categories and their (re)conceptualizations as conceptual supports that determined those actions. The investigation also encompassed the use of terms related to folk art as an instrument of sociocultural representations that marked the evolution of folk and popular culture studies. Based on this problematization, guided by the analysis of CNFCP's conceptual and institutional policy changes, the study tried to establish an inter-relational approach to the thesaurus and the permanent exhibits within an 'art-culture system' (Clifford, 1994).

Lista de ilustração

- II. Capa 1: Favela da Rocinha, Sinésio Brandão. Capa da 2ª versão do Tesouro de folclore e cultura popular brasileira. Fotógrafo: Francisco da Costa. Acervo CNFCP.
- II. Capa 2: Parte sistemática da 2ª versão do Tesouro de folclore e cultura popular brasileira.
- II. Capa 3: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. Capa 4: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. Capa 5: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Arte. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. Capa 6: Boaventura da Silva Filho (Louco) esculpindo em seu ateliê. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. Capa 7: Celestino Gama da Silva (Louco Filho) esculpindo. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. Capa 8: Boaventura da Silva Filho (Louco) e Celestino Gama da Silva (Louco Filho) ao lado de uma escultura do primeiro. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 1: Quadro conceitual - tesouro. Material do Curso sobre Elaboração de Tesouros, ministrado por Maria Luísa Campos. Março de 2003.
- II. 2: Croqui da exposição permanente de 1975. Desenhista: não identificado. Acervo CNFCP.
- II. 3: Planta baixa do salão da exposição permanente de 1980 (atual Galeria Mestre Vitalino). Coleção Museus Brasileiros, 1981: 12.
- II. 4: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Lúdica infantil. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.

- II. 5: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Medicina popular. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 6: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Danças e folguedos. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 7: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Danças e folguedos. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 8: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Instrumentos musicais. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 9: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Literatura de cordel. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 10: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Religiosidade popular. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 11: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 12: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 13: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 14: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 15: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 16: Exposição permanente (1980) - Núcleo: Artesanato. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 17: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 18: Planta baixa exposição permanente de 1984. Guia: Museu de Folclore Edison Carneiro, [1987?]: 7.

- II. 19: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Rito de passagem. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 20: Exposição permanente (1984) - Núcleo: O mundo ritualizado das festas. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 21: Exposição permanente (1984) - Núcleo: O mundo ritualizado das festas. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 22: Exposição permanente (1984) - Núcleo: O mundo ritualizado das festas. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 23: Exposição permanente (1984) - Núcleo: O mundo ritualizado das festas. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 24: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 25: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 26: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 27: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 28: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 29: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 30: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.

- II. 31: Exposição permanente (1984) - Núcleo: Indivíduo e coletividade. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 32: Planta baixa exposição permanente de 1994 - sala de abertura. Guia: Museu de Folclore Edison Carneiro, 1994: 6-7.
- II. 33: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Técnica. Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP.
- II. 34: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Técnica. Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP.
- II. 35: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Técnica. Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP.
- II. 36: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Religião. Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo CNFCP.
- II. 37: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Religião. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 38: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Festa. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 39: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Festa. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 40: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Arte. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 41: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Arte. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 42: Exposição permanente (1994) - Núcleo: Arte. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 43: Ceia, Boaventura da Silva Filho (Louco). Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 44: Painel dos arrependidos, Boaventura da Silva Filho (Louco). 7 brasileiros e seu universo, 1974: 199.

- II. 45: Oxalá Cristo Grande, Boaventura da Silva Filho (Louco). Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP.
- II. 46: Anjo de candomblé, Boaventura da Silva Filho (Louco). 7 brasileiros e seu universo, 1974: 203.
- II. 47: Cabeças entalhadas em raiz, Boaventura da Silva Filho (Louco). Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 48: Boaventura da Silva Filho (Louco) esculpindo em seu ateliê. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 49: Celestino Gama da Silva (Louco Filho) esculpindo. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 50: Boaventura da Silva Filho (Louco) e Celestino Gama da Silva (Louco Filho) ao lado de uma escultura do primeiro. Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.
- II. 51: Ateliê de Celestino Gama da Silva (Louco Filho). Fotógrafo: Décio Daniel. Acervo CNFCP.

Siglas

ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas

Acamufec: Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro

BAA: Biblioteca Amadeu Amaral

Bahiatursa: Empresa de Turismo da Bahia S/A

BSF: Boaventura da Silva Filho

cc.: cerca de.

CDFB: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Cedoc: Centro de Documentação

CFCP: Coordenação de Folclore e Cultura Popular

CNCP: Centro Nacional de Cultura Popular

CNFCP: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNFL: Comissão Nacional de Folclore

CNRC: Centro Nacional de Referências Culturais

Copedoc: Coordenação-Geral de Pesquisa Documentação e Referência

DAC: Departamento de Assuntos Culturais

DPI: Departamento de Patrimônio Imaterial

FCB: Fundação do Cinema Brasileiro

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

IBAC: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

IBECC: Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBICT: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia

ICOM: Comitê Internacional de Museus

IFCS/UFRJ: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do
Rio de Janeiro

Inacen: Instituto Nacional de Artes Cênica

INF: Instituto Nacional de Folclore

INRC: Inventário Nacional de Referências Culturais

Ipac: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia

Iphan: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC: Ministério da Educação e Cultura

MFB: Movimento Folclórico Brasileiro

MFEC: Museu de Folclore Edison Carneiro

MHN: Museu Histórico Nacional

MIS: Museu da Imagem e do Som

NA: Nota de Aplicação

NI: Notas de Indexação

ONU: Organização das Nações Unidas

PAC: Programa de Ação Cultural

Paca: Programa de Apoio a Comunidades Artesanais

PAS: Programa Artesanato Solidário

PNPI: Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

s.d.: sem data.

s.l.: sem local.

SAP: Sala do Artista popular

Sebrae: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SEF: Sociedade de Etnografia e Folclore

SEPS: Secretaria de Educação - Primeiro e Segundo Graus

SNT: Serviço Nacional de Teatro

SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TA: Termo Associativo

TCT: Teoria Comunicativa da Terminologia

TE: Termo Específico

TG: Termo Genérico

TGE: Termo Específico Partitivo

TGP: Termo Geral Partitivo

TGT: Teoria Geral da Terminologia

Uerj: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNESCO: Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

Unirio: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UP: Usado Por

USP: Universidade de São Paulo

UTC: Unidade Terminológica Comunicativa

Sumário

<i>Apresentação</i>	1
<i>Introdução</i>	4
<i>Capítulo 1 - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: breve relato sobre sua história</i>	16
1.1. De Movimento Folclórico Brasileiro a Instituto Nacional de Folclore: as ações dos folcloristas (1947-1981)	18
1.2. Adequação institucional à perspectiva antropológica: implicações em sua atuação (1982-2004)	34
<i>Capítulo 2 Classificar e coleccionar: subsídios para a elaboração do tesouro e das exposições permanentes</i>	47
2.1. A criação de uma biblioteca especializada e de um museu de folclore de cunho nacional	53
2.2. Formação e catalogação dos acervos da BAA e do MFEC	59
<i>Capítulo 3 - Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira: elaboração e aplicabilidade</i>	70
3.1. Tesouros: fundamentos teóricos e metodológicos	72
3.1.1. Definições e relações entre termos	84
3.2. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira: conceituação e usos	94
3.2.1. Termos relacionados ao domínio da arte popular	100

<i>Capítulo 4 - Exposições permanentes: enfoque e núcleo selecionado</i>	109
4.1. Experiências expositivas anteriores	111
4.2. 1980: “Aspectos do folclore brasileiro” e “Artesanato”	115
4.3. 1984: “O homem e seu meio” e “Indivíduo e Coletividade”	139
4.4. 1994: “O homem brasileiro” e “Arte”	156
<i>Capítulo 5 - O diálogo subjacente entre o tesouro e as exposições permanentes</i>	167
5.1. Exemplificação pelas obras de Boaventura da Silva Filho (Louco)	169
5.2. Saindo da visão das agências, a ótica de quem produz: uma breve análise da interferência e apropriação local das categorias estudadas	179
5.3. Fronteiras terminológicas: as formas de apresentação dos conceitos associados ao domínio da arte	191
Considerações finais	203
Referências bibliográficas	208
Anexos	223

Apresentação

A presente tese é o resultado de minha participação como doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, na linha de pesquisa Imagem e Cultura e

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre as narrativas relacionadas à arte popular construídas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC (CNFCP) e como objeto de estudo os termos do *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira* e as exposições permanentes de 1980, 1984 e 1994, elaborados por esta instituição. Para uma análise comparativa das categorias usadas tanto no tesouro quanto nas exposições, foi privilegiada a obra de Louco, nome adotado por Boaventura da Silva Filho, artista popular baiano, cujas peças fizeram parte dessas três exposições.

A motivação para a escolha do tema e do objeto de análise foi gestada ao longo de meu exercício profissional, particularmente a partir de 2001, quando fui contratada pelo CNFCP para atuar em seus projetos e programas. Nesta instituição tive a oportunidade de trabalhar na elaboração e realização de projetos vinculados a diferentes programas, tais como: Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, Programa Artesanato Solidário, Programa de Apoio a Comunidades Artesanais e, mais recentemente, no Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural. De 2003 a 2006, participei, também, do projeto de elaboração do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira.

Inicialmente, o projeto desta tese estava centrado no Tesouro e propunha uma análise da gênese e dos significados dos termos associados à arte popular, usados no processo de construção desse instrumento terminológico. A proposta de estudar as categorias do Tesouro e das exposições permanentes de 1980, 1984 e 1994, bem como destacar as obras de Louco para analisar comparativamente essas categorias, somente foi pensada na fase de preparação da qualificação, quando recebi relevantes sugestões de minha orientadora assim como de outros professores, principalmente do professor Rogério Medeiros, e da então pesquisadora do CNFCP, Letícia Viana.

Para a escolha das obras que compuseram essas exposições, mais uma vez minha trajetória profissional me auxiliou, pois ao longo do ano de 2005 tive a oportunidade de trabalhar em Cachoeira¹, município do Recôncavo Baiano, terra natal de Louco e onde sua produção artística ocupa posição de destaque.

As atividades que realizei nessa instituição levaram-me a refletir sobre a complexidade e carga simbólica das categorias *artesanato* e *arte popular*, a apropriação dessas categorias pelo Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira assim como sobre a sua articulação com as três exposições permanentes e com as obras de Louco.

Os trabalhos etnográficos desenvolvidos ao longo desses anos, também contribuíram para o entendimento de que esta tese não estaria completa se não desse voz a quem produziu os objetos classificados pelo CNFCP, mesmo que através de outras vozes, neste caso a do filho de Louco, Louco Filho. Por essa razão, faço uma breve análise da interferência e apropriação local das categorias Objeto artesanal, Técnica artesanal, Artesão e Artista popular. Para tanto, os trabalhos de campo do Projeto Rotas da Alforria, em Cachoeira, possibilitaram fazer entrevistas com o artista popular Louco Filho, nome artístico de Celestino Gama da Silva (Louco Filho), filho de Boaventura da Silva Filho (Louco). A escolha de Louco Filho deve-se ao fato de que a comparação dos conceitos relacionados à arte popular, presentes no tesouro e nas exposições permanentes do CNFCP, terem como base as obras de seu pai, já falecido. Embora não seja este o foco central da tese, esta breve análise tem o intuito de não deixar calado quem produz nem de considerar o produtor um agente passivo do processo de construções terminológicas e narrativas.

¹ Em função da experiência adquirida no desenvolvimento de ações na linha de patrimônio imaterial, no período de janeiro a dezembro de 2005, participei da primeira etapa do projeto *Rotas da Alforria: trajetórias da população afro-descendente na região de Cachoeira/BA*, no qual, junto com Letícia Vianna, exerci a função de supervisora das atividades de pesquisa, educação, mapeamento das referências da cultura popular realizado pelo CNFCP e da concepção, com os demais integrantes da equipe, da exposição *Cachoeira, quem é você?*

Introdução

Esta tese tem o propósito de apresentar um estudo das narrativas relacionadas à arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), tendo como objetos de estudo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, as exposições permanentes de 1980, 1984 e 1994 e as obras de Boaventura da Silva Filho, componentes dessas três exposições.

O Tesouro e as exposições permanentes são aqui considerados como ações de documentação e de difusão vinculadas às políticas públicas, desenvolvidas pelo governo federal, para valorização e salvaguarda das referências culturais populares. Investigar as diretrizes, as categorias privilegiadas e suas (re)conceituações como suportes conceituais que determinam tais ações, assim como o uso de termos relacionados à arte popular como instrumento de representações socioculturais que marcaram a trajetória dos estudos de folclore e de cultura popular, foi o caminho escolhido para analisar os contextos específicos da organização institucional do período dos folcloristas, até 1980, e dos antropólogos e museólogos, a partir de 1982. Com base nessa problematização, pautada na análise das mudanças conceituais e de políticas institucionais do CNFCP, buscou-se estabelecer uma abordagem inter-relacional entre tesouro e exposições permanentes dentro de um “sistema arte-cultura” (Clifford: 1994).

É importante frisar que, embora a terminologia aplicada no Tesouro se constitua a partir de diferentes domínios que caracterizam o folclore e a cultura popular, tornou-se necessário fazer um corte temático privilegiando-se, dentre os termos associados à arte popular, aqueles que dizem respeito ao indivíduo produtor (**Artesão e Artista popular**), ao produto (**Objeto artesanal**) e ao processo (**Técnica artesanal**). A escolha desses quatro termos justifica-se pelo fato de estarem diretamente associados às categorias Arte e Técnica, utilizadas como classes nos sistemas classificatórios criados anteriormente pela instituição.

Nas exposições permanentes, o foco foi centrado nos núcleos expositivos denominados *Artesanato, Indivíduo e Coletividade* e *Arte* que integraram,

respectivamente, as mostras inauguradas em 1980, 1984 e 1994. Em todas, foram destacadas as obras de Louco, denominadas *Oxalá Cristo Grande*, *Painel dos arrependidos*, *Cabeças entalhadas em raiz* e *Ceia*.

Esta abordagem comparativa entre as diretrizes, categorias privilegiadas, apropriações, mudanças conceituais e sua aplicação na classificação das obras de Louco, fundamenta a suposição de que tanto um tesouro quanto uma exposição são formas de reafirmação de conceitos e suporte de representações socioculturais que refletem o papel do CNFCP na utilização, conceituação e articulação dos termos associados à arte popular.

Assim, com base na Sociologia da Arte², investigou-se o modo como os processos institucionais e ideológicos envolvidos nos procedimentos de tratamento, organização, recuperação e difusão das informações relacionadas aos termos do tesouro citados acima, neste caso especial evidenciados pelo tesouro e pelas versões da exposição permanente do CNFCP, auxiliam e reafirmam o processo de (re)construção e (re)definição das categorias folclore e cultura popular que dominaram o pensamento social brasileiro, no período de 1980 a 2006.

Na definição da UNESCO, Tesouro representa

um vocabulário controlado e dinâmico de termos relacionados semântica e genericamente cobrindo um domínio específico de conhecimento, [funcionando como] um dispositivo de controle terminológico usado na tradução da linguagem natural dos documentos, dos indexadores ou dos usuários numa linguagem do sistema (linguagem de documentação, linguagem de informação) mais restrita, [permitindo assim maior comunicação] (Unesco 1973: 6 apud CNFCP: 2004).

² Ou, como propõem Francastel e Duvignaud, uma Sociologia do Imaginário ao invés de uma Sociologia da Arte (Duvignaud, 1970: 11). Os autores afirmam que o termo Sociologia do Imaginário é mais adequado, uma vez que, por meio de uma representação do imaginário (a arte), o indivíduo externa uma visão de mundo característica de sua época, possibilitando o estabelecimento das relações entre a totalidade da experiência social e a expressão que um indivíduo propõe da sua época.

Este instrumento terminológico de indexação³ tem um caráter inédito nas áreas de conhecimento denominadas folclore e cultura popular brasileira, constituindo-se em importante ferramenta para a organização dos conteúdos temáticos dessas áreas, “*possibilitando maior agilidade e eficácia no tratamento e recuperação da informação*” (CNFCP: 2004). Por essa razão, o Tesouro de Folclore e Cultura Popular apresenta-se como tema relevante para reflexão e análise.

Os termos que me proponho estudar fazem parte da publicação, em cd-rom, dos resultados da primeira etapa do projeto, lançada em 19 de maio de 2004, durante as comemorações da Semana Internacional de Museus, bem como a sua revisão presente numa segunda versão, lançada em 2006.

Dada a amplitude temática deste instrumento, foram incluídos, até o momento (segunda versão publicada), 2.194 termos. A seleção desses termos foi realizada a partir dos acervos da Biblioteca Amadeu Amaral (BAA) e do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), do CNFCP, e organizados nas categorias *Alimento, Artefato, Associação, Atividade produtiva, Atividade ritual, Construção artesanal, Expressão popular, Indivíduo, Linguagem popular, Literatura oral, Lugar, Matéria-prima, Medicamento, Sistema de crença e Tempo*.

Nesta tese entende-se cultura popular no singular “*apenas por razões operativas*” reconhecendo que a mesma abrange um universo “*vastíssimo não só pela diversidade de itens que aí se inscrevem, como [também] pelo caráter plural intrínseco às manifestações culturais [populares]*” (Ferreira, 1999:1). Essas manifestações, como diz Canclini (1983), são provenientes de uma camada social cujo acesso aos bens econômicos e aos instrumentos culturais do Estado é desigual,

³ Mesmo ciente de que o processo de indexação é estruturado em duas etapas - representação descritiva e representação temática - considerou-se, para fins deste trabalho, apenas a indexação como o processo de representação temática, ou seja, de determinação do tema principal e de assuntos secundários de um documento e a sua tradução para descritores extraídos de um vocabulário controlado. Na representação descritiva são registrados os dados como autoria, título e imprensa (local, editora e data). (Xavier, 2004: 351)

se comparado às camadas mais favorecidas da sociedade. Alfredo Bosi (2003 apud Brandão, 2005) diz que “*em função de não existir um padrão homogêneo na cultura brasileira, sua compreensão e seu sentido se dão através das múltiplas interações e oposições que lhe conferem seu caráter tão plural*”. Este pluralismo implica na diversidade dos modos de ser ou, como diz Velho (2002: 28) “*cultura é um conceito ligado à noção de modalidade: somos todos seres humanos, mas há diferentes modalidades*”.

O artesanato e a arte popular podem ser enquadrados nessa realidade, pois são resultantes das práticas materiais tidas como populares, embora conservem, sobretudo no processo de criação, características que os tornam diferentes. Para a maioria dos autores, a principal diferença está na premissa da repetitividade característica do artesanato em contraponto ao esforço de criação, de senso estético e de aprimoramento característico da arte. Para esses autores,

O artesanato se distingue da arte, não por causa de quaisquer efeitos visuais presentes nos objetos, mas pelas peculiaridades imanentes ao processo de concepção da peça. [...] Enquanto [a arte] é única, temática e fruto de uma produção individual cuja autoria reclama um nome, o [artesanato] consiste numa produção seriada de peças semelhantes que são resultantes, normalmente, de uma prática coletiva. (Brandão, 2005)

No entanto, não é raro encontrarmos situações em que essas duas maneiras de experimentação estética (arte popular e artesanato) são colocadas como iguais (Dias Filho, 2007). Porém, nesta tese, buscar-se-á fazer uma reflexão sobre os conceitos relacionados a tais processos culturais a partir da abordagem comparativa entre o Tesouro e as versões da exposição permanente do CNFCP.

Sendo assim, a primeira questão se colocou da seguinte forma: os termos associados à arte popular presentes no Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira são instrumentos de representações socioculturais da tentativa de leitura

etnográfica e conseqüentemente da forma de conceituação realizada pelo CNFCP, tornando-se assim instrumentos que permitem traçar um panorama do pensamento que se difundiu pelo Brasil sobre os domínios de conhecimento denominados folclore e cultura popular brasileira no período de 1987 a 2004? Parto, portanto, da hipótese de que a conceituação dos termos associados à arte popular usados no processo de construção do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, e o debate sobre os entrecruzamentos referentes a estes conceitos e seus princípios, são instrumentos de representações socioculturais. Torna-se adequado afirmar o que Vel Zoladz (1996: 13) diz sobre a etnografia como “*um procedimento reflexivo que coloca, a descoberto, e funda, realidades. Isto porque indivíduos e grupos (sociedade) aparecem nos exercícios descritivos*”. Estes exercícios descritivos estão presentes no que Geertz (1978: 20) sugere, ao definir o que seria fazer etnografia, como *tentar ler*. Vel Zoladz (Idem) também afirma que ao assumir a finalidade de descobrir a realidade – ou construir suas formas/tentativas de leituras – é necessário que se compreenda a “*realidade como resultante da articulação entre o homem – o produtor – e o mundo social e cultural, produtos dele [homem] decorrentes, numa ação recíproca de um sobre o outro*”. Sendo assim, dentre esses produtos está a arte popular enquanto instrumento de pesquisa.

Desse ponto de vista, mais uma questão problemática se apresenta, pois o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira e a exposição permanente refletem o papel do CNFCP enquanto uma instituição de memória, na utilização, conceituação e articulação dos termos associados à arte popular. Autores como Gonçalves (1995), Velho (1988) e Pollak (1989) consideram que a memória se modifica conforme as transformações dos quadros sociais dos quais fazemos parte (família, comunidade local, categoria profissional, segmento religioso, etc.) e se reconstrói no presente a partir das relações que reestruturamos a cada instante com os membros dos grupos sociais a que pertencemos. Pelo fato da memória ser sempre constituída por meio de um *trabalho de enquadramento*, ela é fortemente determinada pelas tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar

sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Nesse contexto, as (re)definições e (re)enquadramentos associados ao que é considerado arte popular e artesanato demonstram as transformações dos quadros sociais aos quais a instituição esteve ou está relacionada.

Com base nas pressuposições até aqui expostas, no primeiro capítulo, será feito um breve relato sobre a história do CNFCP, destacando seu papel como única instituição pública federal criada especificamente para a implementação de ações de identificação, documentação e difusão de saberes e práticas tradicionais. Na primeira parte busca-se ressaltar a importância das ações dos folcloristas nesta instituição, no período de 1947 a 1981. Na segunda, é abordada a sua adequação à perspectiva antropológica e as implicações disso em suas ações no período de 1982 a 2004. A principal base teórica desse capítulo foi o livro *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*, de Luis Rodolfo Vilhena. Nesse livro, o autor faz uma descrição histórica detalhada do papel dos folcloristas que, investidos de um caráter de missão, procuraram construir uma imagem da sociedade brasileira e da cultura nacional. Outras fontes de grande importância foram os relatórios anuais da instituição.

No segundo capítulo é feita uma breve análise das formas de classificação e colecionismo feitas pelo CNFCP, analisando-as como subsídios para a elaboração do tesouro e das exposições permanentes. Isso quer dizer que as formas de seleção, classificação e catalogação realizadas pelo CNFCP até 1980 também são consideradas ancoradas na multiplicidade de modelos, simultaneamente, vividas pela instituição.

A partir do ensaio *Algumas formas primitivas de classificação*, de Durkheim e Marcel Mauss, é retomada a primeira hipótese sobre a escolha de termos, necessária para qualquer classificação.

Com base em artigos como *Coleção* de Krzysztof Pomian (1984), *Colecionando Arte e Cultura* de James Clifford (1994) e no livro *Antropologia dos*

Objetos: coleções, museus e patrimônios de José Reginaldo Gonçalves (2007) o colecionismo também é abordado como uma forma de classificação que estabiliza determinadas categorias sócio-culturais.

No terceiro capítulo é delineado uma breve trajetória da elaboração e da aplicabilidade do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, explicitando a orientação teórica-metodológica e as relações entre termos, função classificatória e formas de representação socioculturais. Para tal, foram usados os trabalhos de Regina Helena van der Laan (2002), Hagar Espanha Gomes (1990), Maria Luiza de Almeida Campos (2001) e Ilza de Paula Pellegrini (2000), entre outros.

A tese de doutorado de Regina Helena van der Laan, *Terminologia: uma inter-relação lógica*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aborda a inter-relação lógica entre tesouro e os princípios da *Teoria Comunicativa da Terminologia* (TCT), assim como analisa um tesouro sob o ponto de vista da sua organização estrutural e estuda os termos verificando sua representatividade como um elemento de representação e recuperação das informações de uma área específica.

A obra de Hagar Espanha Gomes, *Manual de elaboração de tesouro monolíngües*, é importante para este estudo porque apresenta um breve histórico da construção de tesouro e orienta sua elaboração.

No livro *Linguagem Documentária: teorias que fundamentam sua elaboração*, Campos “*tenta mostrar que a classificação [...] tem múltiplas aplicações, dentro e principalmente fora da Biblioteconomia*” (Gomes apud Campos: 2001: 11). O mesmo livro apresenta, também, os elementos de estrutura classificatória, teorias da Terminologia e Teoria do Conceito.

A dissertação de mestrado de Ilza de Paula Pellegrini, “*Princípios teórico-metodológicos para a organização da informação em Folclore e Cultura Popular: subsídios da terminologia e da socioterminologia*”, apresentada à Escola de

Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), também foi uma boa base de sustentação teórica desse capítulo, uma vez que coloca em evidência uma perspectiva sócio-lingüística existente no domínio do Folclore em uma determinada época, em um determinado corpus e produzida por um determinado grupo de folcloristas – os folcloristas de São Paulo.

Neste capítulo também serão comparadas e analisadas as transformações dos conteúdos conceituais ao longo do período de construção do tesouro (1987-2004 [2006]).

No quarto capítulo são analisadas as formas de idealizações dos núcleos que configuraram as versões da exposição permanente do MFEC/CNFCP da década de 1980 até nossos dias. Para tanto foi feita uma reflexão sobre a exposição como veículo de comunicação e construção de uma narrativa institucional. São apresentadas, também, as abordagens teóricas que direcionaram as três versões dessa exposição permanente a saber: a abordagem folclorística, que vigorou na exposição até 1983 e a abordagem antropológica, que vigora desde 1984 e que direcionou as duas últimas versões. Em cada uma dessas versões são sempre destacados os núcleos expositivos vinculados à temática desta tese: *Artesanato, Indivíduo e Coletividade e Arte*.

Neste capítulo também são feitas considerações analíticas sobre a inserção da produção artística de Louco nesses núcleos expositivos e, mais precisamente, sobre suas obras na exposição, pois pode-se perceber que a exposição faz parte do moderno processo de individualização do artista e da arte, assim como, as implicações socioculturais desse processo.

No quinto capítulo, que trata do desenvolvimento deste projeto calcado no campo empírico das nossas observações, é analisado o diálogo subjacente entre o tesouro e as exposições permanentes. O artigo *Colecionando Arte e Cultura*, de James Clifford, foi, mais uma vez, uma das principais bases teóricas pois além de explicitar o que se denomina como “sistema arte-cultura”, mostra como as mudanças

de significado fazem parte de processos de transformação dos pressupostos teóricos e da rede de instituições que exibem os objetos da cultura material, razão pela qual oferece uma base substantiva para refletir sobre o pensamento brasileiro acerca de arte popular, da década de 80 até nossos dias.

Neste capítulo também foi incluída, como dito anteriormente, uma breve análise sobre a interferência e apropriação local destes conceitos, privilegiando a ótica de quem produz. A importância de finalizar esta tese com análise, deve-se à certeza de que neste “*sistema arte-cultura*”, Louco, ao ter suas obras reclassificadas por agentes externos, provocou uma mudança interna em sua comunidade, criando uma espécie de escola e abrindo espaço para que outros escultores em madeira pudessem ser inseridos na categoria Artista popular.

Nesta reflexão será utilizado o artigo⁴ *Artista em meio à arte e o indivíduo: trilhas periféricas no imaginário⁵ brasileiro*, de Rosza vel Zoladz, no qual a autora discute quem é artista? Qual a sua identidade? Os enfoques políticos que precisam ser mostrados. Este artigo, que analisa artistas contemporâneos, permite comparar questões sobre a participação social do artista, do artesão e de sua produção, além de sua relação com o mercado e com as formas de criação⁶. Evidencia, também, “*que para Duvignaud as categorias classificatórias não se reduzem à simples constatação de uma diferença entre elas: ultrapassam, seguidamente, a idéia que fazem desses sistemas*”.

⁴ Este artigo é um resumo do trabalho de pós-doutorado da autora em Estudos Culturais. A pesquisa tem o enfoque interdisciplinar dos Estudos Culturais com a Sociologia da Arte.

⁵ O imaginário social, segundo o historiador José Murilo de Carvalho (apud Fleury, 2002:16), é constituído e se expressa por ideologias e utopias, mas também por símbolos e alegorias, rituais e mitos.

⁶ Segundo Duvignaud (apud Fleury, 2005) “*a criação é algo que precisa ser digerido, ser agente de transformação. A sua capacidade de abertura a qualquer coisa que ainda é inexistente é que lhe impregna de funções renovadoras. [...] A criação artística é uma forma de encorajamento*”.

Além disso também foram utilizados como base para os capítulos, transcrições de entrevistas, versões anteriores dos mapas conceituais do Tesouro realizado no período de 1987 a 2002 e os documentos avulsos - relatórios, cartas, fotografias, etc., – existentes no acervo arquivístico do CNFCP, que abordavam a construção do tesouro, a elaboração das versões da exposição permanente e as pesquisas realizadas pelo CNFCP que abrangiam diretamente ou indiretamente o trabalho de Louco.

Na essência, um dos propósitos finais desta tese – e talvez o mais importante - é refletir sobre o pensamento social brasileiro, utilizando como base a relação entre conceituações de folclore e de cultura popular, mudanças de paradigmas conceituais significativas no que diz respeito às idéias do que é popular, do que é povo e do que é identidade brasileira. Procura-se também verificar a formulação de políticas públicas desenvolvidas pelo governo federal voltadas para as culturas populares (no caso evidenciadas nas ações do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular).

Neste contexto, será demonstrado que os problemas que acompanham as definições de folclore e de cultura popular aparecem também no que se define como, *Objeto artesanal, Técnica artesanal, Artesão e Artista popular*. Entretanto, para a reflexão serão esclarecidos alguns pontos que endossam a afirmação, de Canclini, sobre interação das culturas populares - e das manifestações ditas folclóricas - com a modernidade; já que esta interação é exercida pelas pessoas (entre elas o *Artesão* e o *Artista popular*), e deve-se ao momento sócio-cultural e econômico vigente.

Esta interação exerce duas funções antagônicas nas identidades nacionais – uma que estimula a criação de uma identificação cultural local, seja em nível de localidade ou de nação, e outra globalizadora – aculturadora, ou seja, de troca e associação de traços diferenciados (Hall, 2005: 67). Mesmo sabendo que a segunda função não é recente, é necessário um ‘*movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está*

ordenada ao longo do tempo e do espaço” (Giddens apud Hall, 2005: 68). Nesta perspectiva, os fatores tempo e espaço assumem as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação – inclusive artísticos - em relação ao impacto da globalização sobre a identidade (Idem: 70).

Outro fator importante levantado é nos termos daquilo que Giddens (apud Hall: 72) *chama de separação entre espaço e lugar*. Nesta separação a definição de espaço perde o contexto e o ‘lugar’ *“reafirma-se como específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas”*.

Num mundo capitalista, estes dados têm impacto sobre a circulação e consumo dos bens culturais e artísticos. Neste sentido, autores como Adorno (1992), se manifestam afirmando que os sujeitos encontram-se num processo de crise de formação cultural.

A partir dos pressupostos apresentados, podemos afirmar que as fronteiras terminológicas entre os termos presentes no Tesouro e nas exposições, são reflexo das ponderações sobre as diversas facetas do sujeito pós-moderno, nas quais os limites entre o domínio dos saberes referentes à técnica e às formas de criação estão em cheque.

Capítulo 1

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular:

breve relato sobre sua história

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é a única instituição pública federal criada especificamente para implementação de ações de identificação, documentação e difusão de saberes e práticas tradicionais. Herdeira do Movimento Folclórico Brasileiro, ao longo de sua trajetória, acompanha as mudanças no pensamento social brasileiro, refletindo sobre as categorias folclore e cultura popular, apresentando mudanças conceituais significativas no que diz respeito às idéias do que é popular, do que é povo e do que é identidade nacional.

Por meio de sua história é possível observar o papel do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e a atuação de seus membros como uma parte integrante da trajetória das políticas públicas voltadas para a valorização e salvaguarda das referências culturais populares bem como verificar que, sob a influência dos estudos sociológicos e antropológicos, a idéia de uma identidade nacional homogênea foi desconstruída, dando lugar a uma abordagem que privilegia a diversidade cultural.

As políticas públicas implementadas, atualmente, pelo Estado compreendem um leque considerável de programas voltados para setores específicos da sociedade. Os programas voltados para grupos detentores de conhecimentos tradicionais priorizam projetos de identificação, documentação e difusão de seus saberes e práticas. Ainda que muitos desses projetos se orientem pela moderna concepção antropológica de cultura, cujo foco privilegia a diversidade cultural e as relações sociais e simbólicas, percebe-se, no entanto, que se trata de uma nova retórica⁷ para velhas questões já presentes, desde o final do século XIX, no pensamento de vários autores preocupados com a construção de uma identidade nacional.

⁷ Segundo Gonçalves (1996), retórica é uma narrativa que expressa o receio de desaparecimento ou descaracterização das referências culturais de natureza material ou imaterial. Para este autor, as práticas de preservação de patrimônio têm como suporte a concepção de um processo histórico de destruição “*em que valores, instituições e objetos associados a uma ‘cultura’, tradição, identidade ou memória nacional tendem a se perder*”.

1.3. De Movimento Folclórico Brasileiro a Instituto Nacional de Folclore: as ações dos folcloristas (1947-1981)

Como precursores do Movimento Folclórico⁸ no Brasil, embora não sejam classificados como folcloristas, destacam-se os nomes de Sílvio Romero (1851-1914) e Amadeu Amaral (1875-1929). Seus estudos focalizavam o conjunto de narrativas, em prosa e/ou verso, transmitidos oralmente, denominadas, na época, literatura popular.

Sílvio Romero defendia com rigor o respeito à fala nativa na transcrição das narrativas orais de “*contos e cantos*” - por ele classificadas como poesia popular e consideradas reveladoras do caráter do povo - e a valorização da mestiçagem como característica da singularidade da cultura nacional. A ideologia da mestiçagem, baseada na idéia de união das três raças, começava, na época, a ser vista como uma marca de nossa identidade nacional.

Amadeu Amaral enfatizava o rigor proposto por Sílvio Romero e propunha a criação de um órgão que estimulasse, organizasse e norteasse esses estudos, propiciando uma atuação organizada e institucionalizada. Considerado por Mário de Andrade como “*talvez a maior vocação de folclorista que já tivemos*” (Andrade, 1949: 289 apud Vilhena, 1992: 64), suas propostas inspiraram a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), imprimindo nesta última um sentido de missão.

⁸ Vilhena (1997: 27) explica que apesar da “*expressão 'Movimento Folclórico Brasileiro' [...incluir] as idéias e as pesquisas dos seus participantes, [...ela] ganha todo o seu sentido no interior de uma mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião pública, grandes manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos, juntando a tudo isso o desejo de reconhecimento do folclore como saber científico*”. Ressaltando que “*o uso disseminado – mesmo que não sistemático – dessa expressão pelos próprios folcloristas traduz um reconhecimento implícito desse fato*”.

Com o movimento modernista, na década de 1920, instalou-se uma nova ordem estilística e intensificou-se a busca por uma identidade nacional. Nesse contexto, as manifestações folclóricas (lendas, poesias, músicas) foram apropriadas pelos intelectuais modernistas como objeto para reflexão e crítica de nossa arte e cultura. Escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo e os pintores Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Candido Portinari e Tarsila do Amaral, poderiam ser citados como exemplo. Mário de Andrade (1893-1945) destacou-se, ainda, pela contribuição na ampliação do conceito de folclore fixado “*pela ciência européia*” e a sua adaptação “*aos países americanos*”⁹ (Andrade, 1949: 397 apud Vilhena, 1992: 65), pela criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF) e pela inclusão das manifestações populares na proposta de implementação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro¹⁰.

A Sociedade de Etnografia e Folclore¹¹, criada em 1936, inicialmente com o nome Clube de Etnografia, era vinculada ao Departamento de Cultura de São Paulo e tinha por objetivo conhecer e compreender o folclore em estreito diálogo com as ciências humanas e sociais então nascentes no país, assim como “*promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos*”. Por meio desta Sociedade, Mário de Andrade vislumbrava a possibilidade de abrir um caminho para

⁹ A ampliação do conceito de folclore proposta por Mário de Andrade (1953: 180 apud Vilhena, 1992: 66) pauta-se na idéia de que “*a nossa ‘base técnica tradicional’ teria tomado corpo apenas no século XIX, resultado da fusão das ‘cantigas e danças’ trazidas por ‘portugueses, africanos, ameríndios, [e] espanhóis*”.

¹⁰ Ainda que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) tivesse sido baseado na proposta de Mário de Andrade, o foco de suas ações foi o patrimônio de “pedra e cal”.

¹¹ A ação precursora da SEF, realizada pelo Departamento de Cultura, foi um Curso de Etnografia ministrado por Dina Lévi-Strauss, que tinha sido assistente no Musée de L’Homme, em Paris. Esse curso, que durou seis meses, foi organizado sob bases eminentemente práticas e teve como objetivo a formação de folcloristas para trabalhos de campo.

a preservação e recuperação das manifestações populares de modo cientificamente estruturado, porém mais voltada para a coleta de dados etnográficos que para construções teóricas:

(...) A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão à casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnordeado pelo progresso invasor (...) (Andrade, 1936 apud Lima, s.d.: 5)

A Sociedade de Etnografia e Folclore, em seus três anos de atuação, manteve a Seção “Arquivo Etnográfico” na *Revista do Arquivo Municipal*, editou sete números mensais de um Boletim, participou de congressos nacionais e internacionais e da Comissão Permanente dos Atlas Folclóricos, de caráter internacional. Porém, apesar do esforço de seus sócios, extinguiu-se em 1939, um pouco depois da saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura de São Paulo.

Ainda na década de 1930, a consagração da estreita união entre identidade nacional, miscigenação e cultura popular, expressa na aproximação do Estado com as manifestações culturais populares, no regime Vargas, e na obra *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 1933, contribuiu para que o folclore ganhasse expressão nacional (Abreu, 2003: 87).

Na década de 1940, destacam-se a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, fundada por Arthur Ramos em 1941, a Sociedade Brasileira de Folclore, criada no mesmo ano por Luís da Câmara Cascudo¹² em Natal, e o Instituto

¹² Luis Câmara Cascudo, apesar da relevância de suas obras sobre o tema e de ser considerado um dos mais importantes folcloristas de sua geração, qualificado pelo “*folclorista norte-americano Stith Thompson como talvez a principal força unindo os interesses dos folcloristas em todo o Brasil*” (Vilhena: 1997: 76), não ocupou lugar de destaque nem teve extensa participação nas instituições criadas, posteriormente, pelo Movimento Folclórico.

Brasileiro de Folclore, presidido por Basílio Magalhães. A Sociedade Brasileira de Folclore e o Instituto Brasileiro de Folclore apresentavam interesse específico em pesquisas sobre as manifestações folclóricas. A Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, embora com objetivos mais amplos, também incluía pesquisas relativas a essas manifestações em suas atividades. Entretanto, em razão da dependência da figura dos seus fundadores ou presidentes, todas tiveram uma existência efêmera.

Nas décadas de 1940 e 1950, uma intensa movimentação em torno do folclore reuniu nomes como Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Renato Almeida, Artur Ramos, Manuel Diegues Júnior, Joaquim Ribeiro, Theo Brandão, Dante de Laytano, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard de Araújo, Mariza Lira e Edison Carneiro, entre outros. O engajamento desse significativo contingente de intelectuais na valorização da cultura popular expressava uma visão do folclore não apenas como um objeto de pesquisa, mas, principalmente, como uma base para a definição de nossa identidade nacional. O debate proposto nesse período emergiu no contexto do pós-guerra, quando a preocupação com o folclore, compreendido como instrumento de união entre os povos, se enquadrava na atuação da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em prol da paz mundial.

Em 1947 foi criada a Comissão Nacional de Folclore, pelo Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura¹³ (IBECC). Sediada no Rio de Janeiro, a Comissão era formada por membros desse Instituto, representantes de instituições afins e outras pessoas dedicadas ao campo do folclore. Dirigida por Renato Almeida,

¹³ O IBECC, uma instituição para-estatal vinculada ao Ministério do Exterior, foi criada, em 1946, para atender à solicitação da UNESCO que, com o objetivo de promover a compreensão mútua entre as culturas, propunha que cada um dos países membros criasse organismos nacionais de cooperação que atuassem como consultores e representantes do país junto à organização.

teve um papel de destaque dentro dessa instituição, organizando uma rede de comunicação e mobilização em torno do estudo e da proteção das nossas “*tradições populares*” que, através das Comissões Estaduais, permitia “*ações locais em torno da pesquisa e da defesa do folclore*” (Vilhena, 1997: 33). Por intermédio das subcomissões estaduais, das semanas de folclore, das publicações¹⁴ e, principalmente, dos congressos de caráter nacional e internacional, foi tomando corpo uma extensa rede de folcloristas que começaram a atuar em escala nacional. Coordenada pela Comissão Nacional, esta rede, denominada por Vilhena (1997) de “*network*”, estendia-se a boa parte do território nacional.

As subcomissões estaduais, posteriormente denominadas Comissões Regionais, eram compostas pelos intelectuais locais e representavam a Comissão Nacional em 18 estados da federação. Tinham plena autonomia e, de modo geral, eram sediadas na capital do estado, com correspondentes nas cidades do interior. Dispondo de poucos recursos, a Comissão Nacional contava com o entusiasmo de seus membros para se organizar nacionalmente e para realizar iniciativas de coleta, preservação e divulgação do folclore brasileiro. Uma medida para tentar auxiliar na aquisição de recursos foi a definição de “*um modelo de convênio que poderia ser celebrado entre elas (representadas oficialmente pelo IBECC), e os respectivos governos estaduais, nos quais esses se comprometiam a apoiar as atividades das primeiras*” (Vilhena, 1997: 100). Entretanto, as negociações para implementar esses convênios eram difíceis e a sua assinatura, em geral, não significava a liberação das verbas necessárias. Apesar disso, a ampla abrangência nacional estimulou a

¹⁴ Duas séries de publicações - Documentos da Comissão Nacional de Folclore e Boletim Mensal Bibliográfico e Noticioso da Comissão Nacional de Folclore - foram criadas nos primeiros meses da Comissão para serem distribuídas a folcloristas, instituições de cultura e bibliotecas. Segundo Vilhena (1997: 27), ambas foram publicadas no período de 1948 a 1972, consistindo a primeira “*em papers que reproduziam artigos sobre folclore*”, e a segunda em “*uma lista de artigos sobre folclore publicados na imprensa de todo o país e um noticiário relativo às atividades nesse campo de estudos*”. O autor afirma que a importância dessas publicações residia “*menos na sua influência sobre a produção que se seguiu, do que na impressionante capacidade que demonstrou de mobilizar a opinião pública em torno dos temas da identidade nacional e da cultura popular*”.

Comissão Nacional a realizar congressos que, de modo geral, eram precedidos pelas Semanas de Folclore.

As Semanas Nacionais de Folclore (quatro, ao todo) realizadas entre 1948 e 1952, no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Maceió, tinham como objetivos debater o tema, dirigir apelos em favor da defesa das manifestações folclóricas e a criação de um órgão governamental que coordenasse os trabalhos de pesquisa e preservação. Nos congressos, esses objetivos eram sempre, também, tema de discussão.

No período de 1951 a 1963 foram realizados cinco Congressos Brasileiros de Folclore. O primeiro no Rio de Janeiro e os seguintes em Curitiba, Salvador, Porto Alegre e Fortaleza. Do Congresso no Rio de Janeiro resultou a *Carta de Folclore Brasileiro*. Segundo Brandão (1982: 31), nesta carta os folcloristas estabeleciam, pela primeira vez e com clareza, o que deveria ser considerado folclore. Em suas definições, constituiriam o fato folclórico

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

Outras proposições importantes da Carta eram: o reconhecimento dos estudos de folclore “*como integrantes das ciências antropológicas e culturais*”; o aconselhamento do “*estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual*”; a inclusão de manifestações que, embora não apresentassem “*fundamento tradicional*”, possuísem “*características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular*”; a indicação de que as pesquisas de folclore fossem realizadas “*de preferência,[com] o emprego dos métodos históricos e culturais*” (CBFL, 1952: 77).

Segundo Vilhena (1997: 139-140), para atender aos pressupostos dos cientistas sociais, como Florestan Fernandes e Roger Bastide, que mediam a cientificidade de uma disciplina pela sua capacidade de definir um objeto específico e autônomo, a Carta do Folclore Brasileiro procurou redefinir o fato folclórico, antes compreendido apenas como fenômeno coletivo e anônimo, “*numa paráfrase às discussões de Durkheim sobre o fato social*”, visando justamente integrá-lo às ‘*ciências antropológicas e culturais*’”.

“*Para os folcloristas, a definição de seu objeto específico permitia por si só a delimitação de suas fronteiras e assim seus métodos poderiam ser os mesmo de outras disciplinas, como a antropologia, uma vez que seus objetos seriam da mesma natureza*” (Vilhena: 1997: 146). Porém, esse empenho em definir claramente um domínio próprio para os estudos de folclore e enquadrá-los na concepção durkheimiana, não resultou no seu reconhecimento como ciência e como disciplina acadêmica incorporada aos currículos universitários.

Folcloristas e cientistas sociais tinham concepções divergentes na definição do objeto de estudo no campo das manifestações da cultura popular. Enquanto os folcloristas valorizavam a tradição e as manifestações populares que permaneciam ao longo do tempo como marcas de uma identidade nacional constituída pela integração das “três raças”, os cientistas sociais da época, décadas de 1950 e 1960, principalmente os vinculados à USP, viam as culturas populares no âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais, acreditando não poder pensar em integração cultural, mas em como integrar os estratos sociais marginalizados.

Os folcloristas e o folclore passaram a receber críticas profundas por defenderem uma prática tida como não-científica, em função de seu pretense caráter mais descritivo que interpretativo, e por ficarem identificados às forças mais conservadoras de uma sociedade que rapidamente se transformava, cheia de conflitos sociais. Acabaram sendo

marginalizados nas universidades e esquecidos pela intelectualidade de esquerda (Abreu, 2003: 87- 88).

No ano de 1954, foi realizado o Congresso Internacional de Folclore em São Paulo. Neste Congresso, nos debates entre “*a conceituação proposta pelos brasileiros e as posições já consolidadas de seus colegas estrangeiros convidados a participar do evento*” (Vilhena, 1997: 143), as posições conceituais do Movimento Folclórico Brasileiro receberam suas maiores críticas. Esta polêmica, porém, já era esperada por alguns folcloristas brasileiros. Manuel Diegues Junior, por exemplo, um mês antes do Congresso já “*reconhecia que a Carta [de Folclore Brasileiro] encarou o folclore no Brasil num sentido que fugia ao clássico conceito de europeus ou de especialistas não europeus identificados com o sentido tradicional da palavra [folclore]*” (Vilhena, 1997: 144), caracterizada por eles como elemento tradicional e baseado na oralidade. Uma convergência de opiniões (pelo menos entre folcloristas latino-americanos) só veio a se consolidar no Congresso Internacional de Folclore, realizado em Buenos Aires, no ano de 1960.

É importante ressaltar que o Brasil era pensado como uma nação nova que precisava afirmar a sua singularidade, e que a definição de folclore sugerida pelos folcloristas tinha como fundamento a preocupação com a preservação das tradições populares, consideradas constituintes de uma identidade nacional.

Esta preocupação propiciou a criação de um programa político que conferia aos folcloristas um elevado grau de unidade de idéias e ações, principalmente a partir da fundação da Comissão Nacional de Folclore. Renato Almeida (1953: 345 apud Vilhena, 1992: 62) resume este programa em três pontos: o estudo científico do folclore, uma política de preservação das tradições populares e uma ação educativa “*que desperte ‘a consciência de nossa juventude’ para a sua importância*”.

Martha Abreu (2003: 97) enfatiza a importância que os folcloristas davam às ações pedagógicas nas escolas como estratégia de valorização de “*nossas tradições*

nacionais’, uma espécie de ‘ensino cívico’, mas vinculado ao estímulo de um ‘sentimento comum’ de pertencimento” e Marisa Peirano (1981 apud Vilhena, 1992: 62) destaca que “o lugar da educação no programa dos folcloristas brasileiros é estratégico, como era para os intelectuais brasileiros que pensaram a questão da identidade nacional a partir da década de 20”. No programa dos folcloristas, a *orientação científica* tem um papel importante na afirmação da legitimidade da política cultural que pretendiam implantar para garantir a *autenticidade* da cultura nacional.

Em 1957, por ocasião do III Congresso Brasileiro de Folclore, na Bahia, o representante do então Presidente da República, Juscelino Kubtscheck, anunciou a designação de um grupo de trabalho incumbido de propor ao governo a constituição de um órgão federal que atuasse na área de folclore. Embora os folcloristas almejassem uma instituição permanente para uma atuação mais sistemática de valorização, conhecimento, defesa e preservação do folclore, entendido como um patrimônio nacional, a estruturação desse órgão resultou na criação de uma “*entidade especial nos quadros da administração federal definida como uma ‘campanha’*”¹⁵ Vilhena (1997: 105).

Com o nome de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)¹⁶, foi instituído em 22 de agosto de 1958, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. Porém, apesar de seguir as metas de expansão do movimento folclórico, o decreto-lei (número 43.178 de 05/02/1958) que instituiu a Campanha previa “*uma organização com uma dualidade estrutural básica que opunha o seu diretor executivo ao Conselho Técnico*” (Vilhena 1997: 105-106). Esta estrutura, embora

¹⁵ Segundo Vilhena (1997: 106) “Campanha” era um tipo de estrutura institucional, existente na época, que compreendia “*um conjunto de ações de duração limitada para a obtenção de um fim determinado*”.

¹⁶ A Campanha funcionou na Rua Pedro Lessa, posteriormente, na Rua Santa Luzia e, em 1964, passou para o prédio do MEC (Silva, 2008: 51).

atendesse às expectativas do governo, desagradava aos folcloristas que, anteriormente, na Comissão Nacional de Folclore¹⁷, gozavam de autonomia na excussão de ações efetivas.

O folclorista Mozart Araújo foi o primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Apesar de ser uma pessoa da confiança do governo, não tinha ligação prévia com o Movimento Folclórico. Durante o período de sua gestão, o Conselho Técnico era formado pelo “*estado-maior*” da Comissão Nacional: Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Manuel Diegues Júnior e Édison Carneiro.

Os conflitos gerados pela dualidade estrutural da Campanha resultaram, em 1961, no fim da gestão de Mozart Araújo e na convocação de Edison Carneiro para ocupar o cargo. Foi nesse momento, então, que se configurou o início efetivo do movimento folclórico à frente da Campanha.

Sob a direção de Edison Carneiro, a Campanha realizou uma série de iniciativas, tais como: a criação da Biblioteca Amadeu Amaral¹⁸, primeira biblioteca no país especializada no tema; a celebração de convênios com universidades para o levantamento de manifestações folclóricas nos estados; a realização de festivais folclóricos; a criação da Revista Brasileira de Folclore e a elaboração de documentários audiovisuais.

Em abril de 1964 a sede da Campanha foi fechada e Edison Carneiro, por suas posições marxistas, afastado do cargo de diretor¹⁹. Após quatro meses enfrentando

¹⁷ É importante frisar que a Comissão Nacional de Folclore e as Comissões Estaduais continuaram a existir. Entretanto, o papel político e executor da Comissão Nacional ficou enfraquecido, pois os trabalhos efetivos passaram a ser realizados pela Campanha.

¹⁸ O nome dado a biblioteca foi uma homenagem ao poeta e escritor paulista, um dos primeiros brasileiros a abordar a importância da pesquisa folclórica e a necessidade de dar a mesma um caráter científico (Revista Brasileira de Folclore, 1962: 108).

¹⁹ Vilhena (1997) afirma que a saída de Edison Carneiro e desestruturação da network, em 1964, marcou o declínio do Movimento Folclórico. Sergio Miceli (1998: 6), no entanto, contesta essa afirmação, dizendo que Vilhena despolitiza seu objeto de análise, pois “*a perda de terreno e o*

graves problemas financeiros e uma grave crise provocada pelo afastamento de muitos de seus funcionários, Renato Almeida²⁰, membro atuante do Movimento Folclórico, assume a direção da Campanha na tentativa de salvar o órgão.

Não existe um estudo como o de Vilhena (1997) sobre o período posterior a 1964. Até o momento, não foram analisadas ainda as diretrizes que guiaram a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro na gestão de Renato Almeida (1964-1974) e de Bráulio do Nascimento (1974-1982). Como este não é o período focal desta tese, serão apresentados neste tópico apenas alguns apontamentos referidos à gestão de cada um e que representam ações ou diretrizes que influenciaram diretamente o período estudado.

Na gestão de Renato Almeida destaca-se a criação do Museu de Folclore no Rio de Janeiro, um museu etnográfico de cunho nacional voltado para a pesquisa, conservação e difusão de objetos representativos do universo popular brasileiro. Anteriormente, já haviam sido criados, com apoio da Campanha e das Comissões Estaduais, museus regionais. Estes museus²¹, em geral, formaram seus primeiros acervos com objetos provenientes de Congressos e Semanas de Folclore realizados nos Estados. A criação de espaços museológicos como estratégia de ação do Movimento Folclórico foi recomendada desde o primeiro congresso, realizado em 1951, e incluída na Carta do Folclore Brasileiro.

conseqüente esvaziamento do movimento têm muito mais a ver com a natureza das suas bandeiras em prol de uma cultura popular ‘incontaminada’ num momento de expansão acelerada da indústria cultural”.

²⁰ Este folclorista esteve a frente da Comissão Nacional de Folclore por 11 anos e, manteve-se atuante durante os seis primeiros anos da CDFL, assumindo a direção da última em 1964.

²¹ Como exemplos de criação de museus de folclore regionais podem ser citados os dos seguintes estados: Espírito Santo e Paraná, inaugurados em 1953; São Paulo (Museu de Artes e Técnicas Populares, considerado por Renato Almeida o mais completo do gênero na América Latina (Relatório IBECC, 1968: 2), em 1954; Distrito Federal, em 1956. (Lima; Ferreira, 1999: 105)

O Museu do Folclore, criado em 1968 em convênio com o Museu Histórico Nacional²², foi instalado no pavilhão do Museu da República²³. Em 1972, foi deslocado para o andar térreo do Anexo do Museu da República ocupando “*três salas de exposições, um gabinete e uma pequena sala para as pesquisas feitas por estudantes*” (Relatório MFEC, 1972: 2). Em 1976, passou a ser denominado Museu de Folclore Edison Carneiro²⁴, em homenagem a este folclorista e ex-diretor da Campanha. O Museu promovia, além de exposições temporárias e itinerantes, cursos, seminários, ciclos de conferências e apresentação de grupos folclóricos.

Um ano antes da criação do museu (em 1967), um grupo de intelectuais, por meio do Escritório de Pesquisa Econômica Aplicada do Ministério do Planejamento e Coordenação Geral, apresentou ao então presidente da República, Costa e Silva, um Diagnóstico Preliminar da Cultura que oferecia diretrizes para a reorganização desta área e propunha uma linha de ação do governo federal como órgão promotor da cultura (Barreto: 2004 e Calabre: 2007). Dentre esses intelectuais foi designado Manoel Diegues Júnior para dirigir o recém-criado Programa de Ação Cultural (PAC), logo depois incluído no Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e, mais tarde, absorvido pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) que passa, então, a abrigar a Campanha dando a ela um caráter de permanência. Neste contexto, Amélia Geisel (2000) afirma que a gestão de Edison Carneiro preparou a Campanha para

²² O Museu Histórico Nacional, durante o século XX, participou diretamente do processo de criação de museus como: Imperial, da República e do Folclore. O Museu da República ficou alguns anos vinculado diretamente ao Museu Histórico Nacional.

²³ Segundo o Convênio assinado em 22 de agosto de 1968, o Museu de Folclore foi criado como “*uma das seções do Museu [Histórico Nacional]*”. O MHN era responsável pela “*guarda, responsabilidade administrativa*” e orientação museográfica, cabendo à “*Campanha a superintendência técnica [...] na organização do seu mostruário, na sua catalogação*”, bem como “*atividades doutrinárias e de investigação, [...] publicações e trabalhos de natureza científica*”. A Campanha também arcaria com 50% da dotação orçamentária.

²⁴ Lei 6.353 de 13/07/1976.

transformá-la em organismo permanente da administração pública federal, “*cabendo à de Bráulio do Nascimento sua efetivação, com a incorporação da Campanha à Fundação Nacional de Arte, criada em 1976*”²⁵. Esta Fundação, inicialmente, estava voltada para a música popular e erudita e para as artes plásticas e visuais, reunindo além da Campanha o antigo Serviço Nacional de Teatro e o Instituto Nacional de Cinema. Segundo os relatórios anuais da Fundação Nacional de Artes no período de 1976 a 1979, a Campanha, ao ser integrada a esta instituição, manteve as diretrizes, deu continuidade às ações e ampliou as parcerias com universidades, fundações culturais, secretarias em nível federal, estadual e municipal, além de elaborar um estatuto para dar personalidade jurídica às Comissões Estaduais de Folclore.

Em 1974, na gestão de Bráulio do Nascimento, a Campanha ganhou uma sede própria²⁶, localizada na Rua do Catete 179. No mesmo ano, com recursos do Programa de Ação Cultural, foram iniciadas as obras de recuperação para sua instalação²⁷. Após nove meses de obras, foram instalados ali os serviços administrativos, a Biblioteca, o Museu e os Setores de Cursos, Concursos, Intercâmbio e Audiovisual. Entretanto, logo após a sua inauguração, no período de março de 1976 a novembro de 1978, a sede foi interditada devido às obras para a

²⁵ A incorporação baseia-se na Lei número 6.312 de 16/12/1975. O novo estatuto da Campanha foi aprovado pelo Decreto 77.300, de 16/03/1976, no qual a mudança do nome para Instituto Nacional de Folclore foi fixada para 01/01/1979.

²⁶ O prédio para a instalação da sede foi cedido para Campanha, em 1974, pelo então Diretor-Geral do DAC/MEC, Manuel Diegues Júnior.

²⁷ A estrutura da Campanha, no ano da inaugura da sede própria, compreendia o “Conselho Nacional de Folclore, órgão orientador, presidido pelo Ministro da Educação e Cultura e composto de doze membros: Aires da Mata Machado Filho, Bráulio do Nascimento, Dante Laytano, Guilherme Santos Neves, José Loureiro Fernandes, Luís da Câmara Cascudo, Manuel Diegues Júnior, Oneyda Alvarenga, Oswaldo Rodrigues Cabral, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima e Théo Brandão; e a Direção-Executiva, exercida por um dos membros do Conselho, designado pelo Ministro da Educação e Cultura” (CDFB, 1975: 2).

construção do metrô naquela rua e parte de suas atividades foram transferidas para a sede da Funarte²⁸.

Referindo-se a desocupação do prédio, Bráulio do Nascimento (1988) diz: “*procuramos não desarticular, [...] os trabalhos continuavam em todas as áreas*”. Para Claudia Márcia Ferreira (1984), no que se refere ao museu, o período de 1976 a 1980, “*é marcado por esforço em duas direções: constituir documentação básica – inventário e catalogação do acervo existente – e difundir maciçamente as coleções*”. Entretanto, “*para minimizar as dificuldades ainda existentes relativas ao espaço, o Museu de Folclore intensificou suas atividades externas através de um esquema de exposições itinerantes levadas a escolas e entidades culturais de vários estados brasileiros, e de exposições temporárias, em galerias da Funarte*” (Lima: 1985).

Em 1980, devido à ampliação dos setores, em especial do Museu, o DAC/MEC cedeu o prédio da antiga garagem do Palácio do Catete para a instalação do museu. Em parte deste espaço foi inaugurada, no mesmo ano, uma exposição permanente composta pelos seguintes núcleos: Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Instrumentos Musicais, Literatura de Cordel, Religiosidade Popular e Artesanato²⁹.

Nesta gestão, a última dos folcloristas na direção da instituição, destaca-se ainda o projeto Atlas Folclórico do Brasil, iniciado em 1977, que visava “*o maior conhecimento de nossa realidade cultural, integrando a população universitária na pesquisa e no estudo de nosso folclore. Paralelamente, deseja-se conscientizar a comunidade dos valores básicos de nossa cultura, envolvendo-a em sua defesa, preservação e promoção*”. Este projeto pautava-se em um levantamento exaustivo

²⁸ A sede da Funarte era localizada na Rua Araújo Porto Alegre, n. 80.

²⁹ No relatório de 1980, assinado por Bráulio do Nascimento, os núcleos foram denominados: Folclore infantil, Medicina popular, Grupos folclóricos, Música, Literatura de cordel, Cultos populares e Artesanato.

das manifestações culturais populares de todos os municípios de cada estado brasileiro abrangendo, inicialmente, artesanato, danças e folguedos e tinha como objetivo “*fornecer subsídios aos programas federais e estaduais de amparo e desenvolvimento do artesanato, bem como de preservação de grupos folclóricos*”. Contava ainda com o apoio das universidades federais, Projeto Rondon, Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, comissões estaduais de folclore, prefeituras e outros órgãos dos estados e municípios. (Relatório INF, 1981: 29). Este levantamento era uma forma de atuar dentro da proposta de um inquérito das manifestações populares, já previsto na *Carta do Folclore Brasileiro*³⁰.

Segundo o relatório institucional (1981: 7), as manifestações inicialmente mapeadas dividiam-se em dois grupos: um referente ao artesanato e outro que reunia as danças e os folguedos. Os fatores que pautaram a escolha do artesanato foram os seguintes: necessidade de sistematização dos dados já parcialmente levantados pela Campanha ou pelas instituições estaduais; urgência da coleta de dados que fundamentassem medidas destinadas ao escoamento e comercialização dos produtos; assistência e elevação do padrão de vida da população produtora de artesanato; valorização e preservação do saber artesanal por meio da ampliação dos conhecimentos culturais a ele vinculados. Os referentes às danças e aos folguedos pautavam-se: na necessidade de valorizar os grupos folclóricos como expressão da cultura nacional; no interesse em sensibilizar os órgãos públicos no sentido de prover condições indispensáveis para atuação dos grupos; no levantamento das manifestações para documentação e divulgação; na definição do perfil dessas manifestações, através do registro, pesquisa e documentação; na urgência de conscientização da comunidade para esses valores, destacando a importância de seus componentes na caracterização da nossa cultura. Foram definidos critérios de

³⁰ Na introdução do único número publicado do Atlas Folclórico afirma-se que anteriormente ocorreram duas pesquisas com esse objetivo: “*no litoral norte de São Paulo (1959) sob a responsabilidade de Rossini Tavares de Lima e em Januária, Minas Gerais, (1959-1960), coordenada por Joaquim Ribeiro*”. (INF: 1981: 7)

conceituação e classificação das manifestações, criada uma metodologia, elaborado questionário e manual de instrução para cadastramento das manifestações.

No período de 1977 a 1979, este projeto realizou cadastramento de manifestações culturais populares nos estados do Espírito Santo, Paraíba, Sergipe, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas e Paraná, abrangendo um total de 1.384 municípios, e publicou um número dos Atlas referente ao estado do Espírito Santo. Entretanto, a segunda e última etapa do projeto, que consistiria na realização de pesquisa a partir dos indicadores do Atlas, não chegou a ser concretizada.

Foi também um período de incentivo à publicação e lançamentos de livros, discos, cadernos de folclore, assim como realização de cursos, incentivo às apresentações de grupos folclóricos e eventos de debates. Em geral, em todas as gestões de folcloristas assim como nas posteriores, essas ações ou projetos eram aprovados anualmente de acordo com as diretrizes vigentes, com a verba disponível e com as solicitações encaminhadas pelas instituições públicas e privadas.

Em 1980, acompanhando a lógica administrativa da Fundação Nacional de Artes, que previa a transformação em Institutos dos órgãos a ela vinculados³¹, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro dá origem ao Instituto Nacional do Folclore (INF). Sua nova estrutura foi composta pelos seguintes setores: “*Biblioteca Amadeu Amaral, Museu de Folclore Edison Carneiro, Núcleo de Publicações, Cursos e Concursos, Música, Artesanato, Pesquisa e Grupos Folclóricos e ainda projetos especiais*” (Relatório INF: 1980). Segundo o relatório publicado pela instituição em 1981, seus objetivos continuaram os mesmos da Campanha.

³¹ Conforme Decreto número 77.300 de 16/03/1976.

1.2. Adequação institucional à perspectiva antropológica: implicações em sua atuação (1982-2004)

Em 1982, a antropóloga Lélia Coelho Frota³² assumiu a direção do então Instituto Nacional de Folclore, segundo Ricardo Lima (2008), indicada por Aloísio Magalhães.

Aloísio Magalhães era, desde 1981, o diretor da Secretaria de Cultura, anteriormente denominada Departamento de Assuntos Culturais. Esta Secretaria estava dividida em duas subsecretarias: Assuntos Culturais, ligada à Fundação Nacional de Artes, e Patrimônio, ligada ao Iphan e à Fundação Pró-Memória (Botelho: 2000 apud Calabre: 2007). A Fundação Pró-Memória³³ pretendia desenvolver projetos em diversas regiões do país, cobrindo uma vasta gama de processos culturais a fim de construir uma amostragem representativa da produção cultural brasileira. Nessa perspectiva, Ricardo Lima (2008) diz que a indicação de Lélia Coelho Frota deveu-se ao fato dela compartilhar com Aloísio Magalhães as concepções de modernidade, cultura popular e arte popular³⁴. Por meio dessa nova

³² Lélia Coelho Frota tem trabalhos assinados com o sobrenome Gontijo Soares.

³³ Aloísio Magalhães, um dos idealizadores do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) criou, a Fundação Nacional Pró-Memória no âmbito do MEC, em 1979, para ampliar as ações do CNRC.

³⁴ Segundo Gonçalves (1996: 52-53), Aloísio Magalhães ao assumir a Secretaria de Cultura inicia “*uma nova política para o patrimônio cultural brasileiro*”, substituindo a noção de “*patrimônio histórico e artístico*” de Rodrigo Mello Franco pela noção de “*bens culturais*”. Para o mesmo autor, ao usar a noção de “*cultura brasileira*”, Magalhães enfatiza a diversidade cultural no contexto da sociedade brasileira e mais o presente do que o passado. “*No entanto, acredita que, além dessa diversidade, existe uma cultura brasileira integrada, contínua e regular [...] Seu propósito é identificar e preservar o caráter nacional brasileiro de forma que o processo de desenvolvimento*

direção, Magalhães pretendia ter uma representante sua numa instituição que atuava no campo da cultura popular brasileira dentro do âmbito da Funarte ampliando, assim, as ações por ele idealizadas. Entretanto, Magalhães faleceu no ano em que ela assumiu a direção e esta ligação estreita entre a Fundação Pró-Memória e o Instituto Nacional de Folclore não se consolidou. Apesar disso, a gestão de Lélia Coelho Frota (1982-1984), foi considerada um novo marco na trajetória institucional uma vez que imprimiu significativas mudanças no plano conceitual que, até então, havia orientado a network dos folcloristas. As ações desenvolvidas pelo Instituto foram submetidas *“a um processo de reconceituação, através do qual os fatos folclóricos passaram a ser estudados à luz de teorias mais abrangentes e adequadas às normas conceituais que regem a antropologia cultural, da qual o folclore é parte integrante”* (Lima: 1985). Essa reconceituação implicou numa ruptura com os modelos conceituais adotados pelos folcloristas e a introdução da categoria cultura popular, adotada pela antropologia. Para Amália Geisel (2000: 10), apesar de todas as mudanças,

a gestão de Lélia Coelho Frota, fiel à Carta de 1951 que considerava o folclore como *“integrante das ciências antropológicas e culturais”*, amplia conceitualmente a atuação do órgão. A cultura, o campo mais amplo no qual se inscrevem as manifestações populares, é vista como *“o processo global em que não se deve privilegiar o produto (habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra) em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se acha inserido e principalmente do homem, seu gerador.*

Esta reformulação implementou novos projetos e incorporou novos profissionais, principalmente antropólogos. Ricardo Gomes Lima (2008) e José

econômico e tecnológico possa prosseguir sem que isso represente uma perda de autonomia cultural frente aos países do primeiro mundo.”

Jorge de Carvalho (1992) afirmam que tais mudanças também refletem a diferença entre o caráter de “*missão abnegada de salvacionismo*” dos folcloristas e a postura profissional dos antropólogos.

Neste processo de mudança, “*o museu [foi] o palco privilegiado da veiculação dessas idéias, com o implemento de um projeto de exposição permanente*” (Ferreira, 1984). A exposição foi o caminho mais propício para a comunicação dessas novas idéias com o público. O fato da galeria de exposição permanente ter permanecido desativada de maio de 1982 a setembro de 1983, em decorrência de obras nos seus telhados, propiciou à equipe do museu “*em conjunto com a assessoria de pesquisadores do INF, [estudar] uma nova filosofia de apresentação do acervo*” para a reestruturação da mostra permanente de 1980 (Relatório do MFEC, 1983). Entretanto, essa reformulação da exposição permanente, de 1983, não representava totalmente a nova perspectiva antropológica da instituição. Em 1984, com a aquisição e restauração do prédio da Rua do Catete, 181, foi inaugurada uma nova exposição permanente cujo caráter etnográfico já refletia essa nova perspectiva. Nesta exposição, o foco não recaía mais sobre as manifestações folclóricas, mas sobre “*o homem brasileiro, produtor de cultura, relacionado aos aspectos sociais da vida em sociedade. Organizava-se em quatro módulos: Ritos de Passagem, O Mundo Ritualizado das Festas, O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura e Indivíduo e Coletividade*”³⁵ (INF: 1984).

Em maio de 1983 é inaugurada a Sala do Artista Popular, “*projeto que se insere na linha de apoio à criação artística*” (Relatório Funarte, 1983). Trata-se de um espaço destinado à exposição, comercialização e demonstração das técnicas artesanais, cujo objetivo é apresentar ao público objetos que, pelo seu significado simbólico, técnicas de confecção e matéria-prima empregada, são testemunhos do viver e do fazer de seus produtores (Relatório INF, 1988: 9).

³⁵ As exposições permanentes da instituição serão analisadas no capítulo 4.

Neste período, com ênfase na pesquisa etnográfica, programas e projetos institucionais como Artesanato Brasileiro³⁶, Apoio ao Artesão³⁷, Pequeno Atlas da Cultura Popular³⁸, Memória da Literatura de Cordel, Arte da Cantoria, Romarias e Carnaval começaram a priorizar a compreensão do homem e de sua produção em contextos específicos. Estes programas e projetos tinham como objetivo conhecer, documentar, valorizar e preservar as manifestações culturais populares, assim como contribuir para a melhoria da qualidade de vida das comunidades beneficiadas (Relatórios INF, 1983 e 1984). As regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país eram privilegiadas atendendo às Diretrizes da Política Cultural da Secretaria de Cultura/MEC. Normalmente, a região Nordeste era a mais beneficiada, uma vez que suas instituições estavam mais familiarizadas com as linhas de atuação do Instituto Nacional de Folclore.

Na gestão subsequente (1984-1989), Amália Lucy Geisel, pesquisadora da instituição, deu continuidade às ações iniciadas na gestão anterior e implementou

³⁶ Este programa era desenvolvido desde 1978 tendo como objetivo “*a pesquisa, documentação fotográfica e divulgação das diversas manifestações artesanais e, ao mesmo tempo, recolher material da área estudada para o acervo do Museu*” (Relatório INF, 1980: 15).

³⁷ O Projeto Piloto de Apoio ao Artesão, implementado em 1983 com o nome de Projeto Piloto de Comercialização da Produção Artesanal, subsidiou a idealização do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais – PACA. Ele deriva da recomendação emanada pelo Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, promovido pelo Instituto Nacional de Folclore, que “*reuniu diversos órgãos do MEC – Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Joaquim Nabuco, Fundação Casa de Rui Barbosa, Mobral, Embrafilme, SEPS -, para discutir os problemas urgentes que se colocam em torno da política do artesanato no Brasil, buscando uma linha comum de atuação*” (INF, 1983-1984: 19).

³⁸ Uma reformulação do projeto Atlas Folclórico Brasileiro. O texto que embasou esta reformulação expressava a mudança da filosofia institucional ao citar os principais fatores que determinaram este redimensionamento: “*2. constatação da inadequação dos instrumentos prospectivos e dos esquemas metodológicos praticados à problemática que se pretende analisar; 3. alterações significativas na política de pesquisa e de edições do INF impostas pela nova realidade orçamentária da Instituição e pela reformulação da filosofia de trabalho promovida pela Diretoria atual*” (INF, 1983-1984: 19).

projetos de infra-estrutura para ampliação da reserva técnica e construção de um prédio anexo, onde hoje estão localizadas várias salas de trabalho.

Em 1987, a Coordenadoria de Estudos e Pesquisa³⁹, um setor do INF, iniciou o projeto *O estudo do Folclore no campo das Ciências Humanas e Sociais*, com financiamento da Finep. Este projeto, considerado pela instituição um de seus mais significativos estudos, tinha como objetivos:

estudar a inserção dos estudos de folclore no contexto da história política e intelectual do país, examinar o significado das iniciativas relevantes nessa área de estudos, analisar a conexão desses estudos com o desenvolvimento das ciências humanas e sociais, contribuir para um melhor posicionamento institucional diante das questões conceituais e metodológicas pertinentes às áreas de atuação do INF e integrar os diversos núcleos do setor no processo de pesquisa (Relatório INF, 1987: 27).

O projeto foi desenvolvido até 1999, quando foram cortadas as verbas de financiamento. Foi também o ponto de partida para o desenvolvimento da tese de doutorado de Luis Rodolfo Vilhena, um dos principais estudos sobre o tema.

Em 1987, para colaborar com o Museu Histórico Nacional na publicação do *Thesaurus de Acervos Museológicos*, o Museu de Folclore realizou um levantamento de terminologias relativas ao seu acervo. Nesse ano, a Biblioteca Amadeu incluiu em seu plano de trabalho um projeto de elaboração do *Tesouro de Folclore e Cultura Popular*, iniciando suas atividades por um levantamento dos descritores correspondentes ao conteúdo dos documentos do acervo bibliográfico institucional. Uma comissão interna, composta por técnicos dos diferentes setores do

³⁹ Criado em 1984, reunia projetos de pesquisa que visavam a edição e a divulgação dos resultados alcançados, bem como a ampliação do acervo documental da instituição.

INF, em reuniões semanais, analisava os descritores apresentados para a definição dos termos.

Em 1985, no Governo Sarney, o setor de cultura ganha autonomia com a criação de um Ministério próprio. Contudo, a criação do Ministério da Cultura *“acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área [uma vez que...] não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários”* (Calabre: 2007). A falta de recursos afetou todos os órgãos vinculados ao novo ministério, inclusive o INF.

Na tentativa de criar novas fontes de recursos para impulsionar a produção artístico-cultural, foi promulgada a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura. A Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986, que ficou conhecida como Lei Sarney, tinha como objetivo superar as dificuldades financeiras que a administração pública federal enfrentava na área da cultura.

Amália Lucy Geisel deixou a direção do Instituto em dezembro de 1989, um pouco antes de Fernando Collor de Mello assumir a Presidência da República, sendo substituída por Ana Heye, pesquisadora da instituição, que ocupou o cargo até à reforma administrativa do Governo Collor de Mello, promovida em abril de 1990.

Esta reforma, por meio da Lei 8.028, extinguiu o Ministério da Cultura e criava uma Secretaria da Cultura vinculada diretamente à Presidência da República. Instituições do Ministério da Cultura, como a Funarte e o INF, foram igualmente extintas.

No caso particular do INF, este foi um período de grande mobilização dentro da instituição. A resistência de seus funcionários impediu que ela fosse efetivamente extinta, seu acervo desmembrado e garantiu a visitação pública à exposição permanente. Embora o governo pretendesse indicar um nome externo para integrar a equipe de inventário que liquidaria a instituição, a mobilização dos funcionários conseguiu exercer pressão e se opor a isto. Desse modo, foi aceito que o próprio

grupo indicasse o nome que representaria a instituição e o corpo de funcionário junto à pessoa do inventariante institucionalmente constituído. Para tal, foi indicado Ricardo Gomes Lima, um pesquisador da instituição com estabilidade reconhecida. Esperavam com isso, como de fato aconteceu, que todas as decisões fossem tomadas coletivamente procurando, desse modo, manter a permanência da instituição e não o seu desmantelamento.

No período de abril a dezembro de 1990, a instituição vivenciou uma situação de extrema liminaridade e a tentativa de extinguir o INF significou, naquele momento, *“uma grande perda institucional [já que] sua sigla era consagrada no Brasil e no exterior”* (Relatório Funarte, 1998: 9).

Em dezembro de 1990, as Fundações Nacionais de Artes, Artes Cênicas⁴⁰ e Cinema Brasileiro foram recriadas e vinculadas a uma nova instituição - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) – que, por sua vez, era ligado diretamente à Secretaria de Cultura da Presidência da República. As diretrizes desse Instituto previam a atuação e o apoio governamental em diferentes áreas (teatro, dança, ópera, circo, artes plásticas, artes gráficas, fotografia, música popular e erudita, folclore, cinema e vídeo).

Com recriação da Funarte, o INF voltou a integrar o quadro dessa instituição, porém com a denominação Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular (CFCP). É a primeira vez que o termo cultura popular é integrado ao nome da instituição, expressando no nome a soma das duas categorias que caracterizam a sua trajetória. O novo nome não significava apenas uma nova nomenclatura. Segundo Márcio de Souza (apud Relatório Funarte, 1998: 9), o decreto 99.601, de 13/10/1990, deixava o Instituto Nacional de Folclore e a Fundação do Cinema Brasileiro em situação de

⁴⁰ A Fundação Nacional de Artes Cênicas foi fundada em 1986 e deriva do Instituto Nacional de Artes Cênica (criado em 1981), que por sua vez deriva do Serviço Nacional de Teatro (criado em 1937). (Relatórios Funarte, 1995-1998: 11)

dependência e inferioridade em relação aos outros órgãos da Funarte. A mudança de nome da instituição trouxe

grande dificuldade em refazer parcerias, pois a sociedade civil acreditou que a instituição deixara de existir. Não se tratou, portanto, de mera mudança de sigla. A transformação do INF em Coordenação, significou para o público, um desmerecimento ao elevado status que o órgão havia atingido.

Com a transformação em Coordenadoria, Cláudia Marcia Ferreira, museóloga do INF, assume a direção. Configurou-se, então, um período de profundas transformações estruturais, com eliminação de setores e recomposição de equipes, mudanças que afetaram todas as atividades.

Entre março de 1990 e dezembro de 1991, o governo federal não realizou investimentos na área da cultura. A maior parte das atividades culturais passou a ser mantida pelos estados e municípios. Em 23 de dezembro de 1991, foi promulgada a Lei^o 8.313, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Esta nova lei, que ficou conhecida como Lei Rouanet, era um aprimoramento da Lei Sarney, revogada em 1990. Com esta lei, por meio do mecanismo de renúncia fiscal, novos recursos financeiros começaram a ser injetados no setor.

Em 1992, no governo de Itamar Franco, o Ministério da Cultura foi recriado. Em 1993, foi criada uma lei de incentivo específica para a área do audiovisual, com foco especial no cinema, ampliando os percentuais de renúncia a serem aplicados. Tinha início o processo da conformação de uma nova política, mais voltada para as leis de mercado, na qual o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência.

No período de 1992 a 1994, a Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular intensificou o processo de reestruturação de suas unidades: Museu, Biblioteca, Pesquisa e Documentação Sonoro-Visual. Mais uma vez a exposição permanente foi utilizada como um dos principais veículos de comunicação direta. Uma nova

exposição permanente inaugurada e as exposições da Sala do Artista Popular reativadas. A biblioteca também reestruturou seu espaço físico para a criação de uma nova sala de leitura e adequação da guarda de acervo.

A nova exposição permanente manteve “*a linha conceitual básica formulada em 1984, diversificando os temas e as questões tratadas de maneira a apresentar uma visão mais ampla das manifestações populares*” (Ferreira; Lima, 1999: 107). A museografia foi a grande preocupação para garantir a contextualização dos objetos. O propósito era sugerir a possibilidade de entender os objetos como “*porta-vozes de valores e visões de mundo diferenciados, de vários grupos da sociedade brasileira, e como expressões dotadas de valores intrínsecos*” (Ferreira, 1984). Em 1994, esta exposição foi inaugurada. No mesmo ano, o IBAC voltou, por meio de Medida Provisória, a ser denominado Funarte⁴¹.

Em 1995, foi criada a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), entidade sem fins lucrativos que tem por finalidade dar apoio às atividades da CFCP. Como as instituições públicas não podem captar recursos privados e a Lei Rouanet ganhava força nesse momento, no governo de Fernando Henrique Cardoso, a Acamufec passou a ser um importante instrumento de captação de recursos para o desenvolvimento de programas e projetos desenvolvidos por essa instituição. Desde então, a Acamufec vem captando recursos junto a diversas instituições como Ministério da Cultura, Sebrae, Petrobras, Eletrobrás, Unesco, BNDES, Monumenta, etc.

Em 1997, a Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular passa a ser denominada Centro Nacional de Cultura Popular (CNCP), ocupando assim uma nova posição na estrutura da Funarte. É a primeira vez que no nome oficial da instituição não consta o termo folclore, entretanto ela adota o nome fantasia Centro

⁴¹ A oficialização dessa mudança ocorreu em setembro de 1997, quando foi publicada a lei que mudava o nome, aprovava o seu novo Estatuto e revogava as modificações impostas pelo Governo Collor.

Nacional de Folclore e Cultura Popular como opção política de mediação com os folcloristas.

No mesmo ano, a diretora da instituição, Claudia Marcia Ferreira, participou do *Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção*, realizado em Fortaleza, no qual foram discutidos os instrumentos legais e administrativos para a preservação das referências culturais de natureza imaterial⁴². Neste seminário foi produzido um documento, denominado *A Carta de Fortaleza*, que recomendava o aprofundamento do debate sobre o conceito de patrimônio imaterial e o desenvolvimento de estudos para a criação de instrumento legal (Registro) para o reconhecimento e a preservação de bens dessa natureza.

Em 1998, o Ministério da Cultura constituiu uma Comissão e um Grupo de Trabalho com o objetivo de elaborar propostas visando a regulamentação do acautelamento do patrimônio cultural imaterial. O CNFCP, representado por sua diretora, participou do Grupo de Trabalho auxiliando o governo na implementação dessa política.

Em 1999, o Centro criou o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA), com o intuito de promover ações dirigidas a setores menos assistidos da sociedade brasileira, mais especificamente grupos de baixa renda que produzem artesanato tradicional. Um projeto piloto do Programa foi realizado na localidade de Candeal, no norte de Minas Gerais, e seu sucesso veio a inspirar a formatação de programas mais amplos de fomento ao artesanato no país. Esse projeto também foi piloto para o Programa Artesanato Solidário⁴³, desenvolvido pelo governo federal, a

⁴² Este seminário teve como base as orientações contidas na Constituição brasileira de 1988 e, principalmente, a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular da UNESCO, elaborada em 1989.

⁴³ Em 2002, o Programa Artesanato Solidário foi transformado em uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) denominada Artesanato Solidário: programas de apoio ao artesanato e à geração de renda – ArteSol, sediada em São Paulo.

partir de 1998, como um programa social no âmbito do Conselho da Comunidade Solidária.

Em 2000, foi promulgado o decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro. O Registro representa uma forma de valorização de referências culturais de natureza imaterial e um compromisso do Estado no sentido de documentar, produzir conhecimento e apoiar sua continuidade. Os objetivos desse Programa são: apoiar e fomentar a política de identificação, registro e salvaguarda de bens culturais imateriais; apoiar e fomentar iniciativas da sociedade nesse campo e contribuir para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro. Para atingir esses objetivos são realizadas parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não-governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento. Suas linhas de ação são: Pesquisa, documentação e informação; Sustentabilidade; Promoção e Capacitação.

Com base nesse decreto e no Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o Centro formulou o projeto *Implantação de Inventário: Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. Este projeto, implementado a partir de setembro de 2001, tinha o objetivo de testar a metodologia (Inventário Nacional de Referências Culturais) criada especificamente para esse Programa e auxiliar no debate e implementação dessa nova política pública.

Para melhor desenvolvimento desse projeto, o CNFCP optou por executá-lo de modo articulado com as demais ações e programas da instituição, especialmente com o PACA e a Sala do Artista Popular. Cabe dizer que todos os inventários⁴⁴, por

⁴⁴ Jongo no sudeste, Modos de fazer viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, Ofício das baianas de acarajé, Modos de fazer farinha no Pará, Ofício das tacacazeiras em Belém, Cerâmica de Candeal, Cerâmica de Rio Real, Bumba-meu-boi do Maranhão, Festa do Divino

meio de ações de difusão, apoio à comercialização e repasse de saberes, ofereceram, de algum modo, um retorno para as comunidades onde foram realizados. Este projeto foi concluído em 2006, após registro de três bens⁴⁵ como patrimônio cultural brasileiro. Em consequência dos registros, são desenvolvidos, atualmente, Planos de Salvaguarda para os bens registrados. Este projeto é hoje uma referência no âmbito do PNPI.

Em 2002, a UNESCO se dispôs a patrocinar o projeto de elaboração do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Este patrocínio propiciou a implementação de um trabalho sistemático que envolveu uma equipe multidisciplinar, agora com vasta experiência na área da cultura popular brasileira. O projeto, ao estabelecer uma nota de aplicação, hierarquias e associações dos termos já consagrados dentro dessa temática, viabilizou um debate entre profissionais de diferentes áreas (museologia, biblioteconomia, antropologia, literatura, etnomusicologia, entre outras).

Em 2003, no governo Lula, o Centro foi desvinculado da Funarte e integrado, como Unidade Gestora, ao Departamento de Patrimônio Imaterial, recém criado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Esta integração foi propiciada pela atuação do CNFCP na área de Patrimônio Imaterial.

Atualmente, o Ministério da Cultura está promovendo debates com universidades, organizações não-governamentais, organismos internacionais e detentores de conhecimentos tradicionais, sobre diretrizes para a construção de novas políticas públicas voltadas para a cultura popular. O CNFCP está participando ativamente desses debates.

Maranhense no Rio de Janeiro, Festa Santa Bárbara em Salvador, Cuias do Baixo Amazonas e Viola de 10 cordas do alto e médio São Francisco.

⁴⁵ Jongo no sudeste, Modos de fazer viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e Ofício das baianas de acarajé.

Em geral, nessas discussões, as categorias folclore e cultura popular são consideradas sinônimos e compreendidas em consonância com a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, da UNESCO, a saber:

conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos, e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social. Seus padrões e valores são transmitidos oralmente por imitação ou por outros meios. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (apud Ferreira, 1999: 1).

Como se pode depreender do que foi dito neste capítulo, a trajetória do CNFCP reflete a construção de um campo de estudos de folclore no Brasil, a sua participação na construção do pensamento social brasileiro e o seu papel como formulador e executor de políticas públicas destinadas à valorização e preservação de manifestações tradicionais populares.

Capítulo 2

Classificar e coleccionar:

subsídios para a elaboração do tesouro e das exposições permanentes

Classificar é uma prática humana universal que nomeia, divide e hierarquiza as coisas a partir da maneira como são percebidas pelos diferentes grupos sociais. Esta prática rotineira é geralmente naturalizada, vista como algo dado e não como um processo de construção social que expressa o modo como as sociedades se organizam e dão sentido à vida coletiva.

Para Durkheim e Mauss (2003: 400-452),

[...] classificar coisas é ordená-las em grupos distintos entre si, separados por linhas de demarcação nitidamente determinadas. [...] Porém, classificar não é apenas constituir grupos: é dispor estes grupos segundo relações muito especiais. Nós os representamos como coordenados ou subordinados uns aos outros, dizemos que estes [...] estão incluídos naqueles [...], que os segundos agrupam os primeiros. Há os que dominam, outros que são dominados, outros que são independentes entre si. Toda classificação implica uma ordem hierárquica da qual nem o mundo sensível nem nossa consciência nos oferecem o modelo. Deve-se, pois, perguntar onde foram procurá-lo. As próprias expressões de que nos servimos para caracterizá-lo nos autorizam a presumir que todas estas noções lógicas são de origem extralógicas. [...] Estes fatos levam à conjectura de que o esquema da classificação não é um produto espontâneo do entendimento abstrato, mas resulta de uma elaboração na qual entraram todos os tipos de elementos estranhos. [...] Assim a hierarquia lógica não é mais do que outro aspecto da hierarquia social e a unidade do conhecimento não é outra coisa senão a própria unidade da coletividade, estendida ao universo.

Semelhante ao que ocorre na vida cotidiana, as práticas classificatórias construídas para selecionar, nomear, ordenar e catalogar acervos bibliográficos e museológicos expressam o modo como as instituições constroem memórias e narrativas.

Os objetos bibliográficos e museológicos, ao serem integrados a acervos, são resignificados tornando-se componentes simbólicos de identidades e de processos sócio-culturais dos quais são resultantes. Como diz Gonçalves (2008)

“um livro, a exemplo de qualquer objeto material, não existe se não por meio de nossas classificações e narrativas. Se os objetos ‘nos inventam’, por outro lado sua existência decorre em grande parte do modo como nós interagimos com eles. Nesse sentido, também um livro existe fundamentalmente na medida em que é lido, na medida em que repercute subjetivamente na vida de um ser humano”.

Os acervos, de modo geral, são organizados como uma coleção composta por um conjunto específico de objetos, mediando narrativas com fronteiras temporais, políticas e simbólicas mais delimitadas. Uma coleção assume um papel mediador entre o *espectador* e o *mundo invisível*, integrando um sistema de trocas sociais e simbólicas entre categorias sociais, “*tais como reinos, impérios, clãs, sociedades nacionais, etc.; assim como entre categorias cosmológicas tais como vivos e mortos, deuses e seres humanos, passado e presente, presente e futuro, etc.*” (Pomian, 1984: 66).

Segundo Krzysztof Pomian (Idem: 18) coleção é

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do público.

Neste sentido, Clifford (1994: 71) diz que as coleções recortam os objetos de seu contexto específico, cultural, histórico ou intersubjetivo e criam a ilusão de uma representação adequada do mundo. A utilização da coleção como “*fonte semiófora*” de informação (Pomian: 1984), por meio dos aspectos estéticos e sócio-político-culturais, cria essa *ilusão*.

Ainda segundo Clifford (Idem: 72) os sistemas de colecionismo, “*sempre poderosos e governados pelas normas [classificatórias], mudam historicamente*”,

transformando-se em uma prática social que expressa situações relativas à produção, circulação e consumo de objetos, atribuindo-lhes valores e construindo narrativas que refletem normas culturais de taxonomia racional, de gênero e de estética. Pode-se dizer, portanto, que

Todo colecionamento é uma forma de classificação. E não podemos viver sem classificações. Não há vida social sem alguma forma de classificação. Por meio das classificações organizamos o espaço, o tempo, os grupos sociais, as pessoas, nossos amigos e inimigos; por meio delas se exercem diversas formas de poder (Gonçalves, 2008).

Para Gonçalves (2007: 8-10), “*esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visível e estabilizar determinadas categorias sócio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva*”. Pode-se dizer, portanto, que a formação e classificação de um acervo expressa as relações entre os objetos e os diferentes grupos sociais assim como os modos como uma instituição de memória constrói idéias e valores.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, dada a natureza de seus objetivos, caracteriza-se como um *lugar de memória*⁴⁶, desenvolvendo práticas de preservação e de comunicação, dentre elas coleta sistemática, identificação, catalogação, alimentação de banco de dados, pesquisa e exposição de acervo. Estas práticas constituem instrumentos privilegiados para a construção e reconstrução das categorias identidade, memória e patrimônio cultural associadas à cultura popular brasileira. Tais práticas também estão relacionadas às políticas públicas culturais em

⁴⁶ De acordo com Pierre Nora (1993) “*lugares de memória*” são instituições de caráter social que colecionam, preservam e divulgam referências materiais e imateriais de uma cultura. O autor ressalta que a multiplicação destes lugares é um fenômeno da modernidade, relacionado à idéia de construção de identidade.

vigor. As ações de formação e classificação dos acervos realizadas pela Biblioteca Amadeu Amaral (BAA) e pelo Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), objeto de análise deste capítulo, são parte dessas políticas.

A BAA é responsável pelo acervo bibliográfico e arquivístico, sendo o primeiro compreendido como conjunto de obras impressas (livros, periódicos, folhetos, teses, folhetos de cordel, recortes de jornal) e o segundo como conjunto de documentos textuais e audiovisuais. O MFEC é responsável pelo acervo museológico, compreendido como um conjunto de artefatos (armas, insígnias, instrumentos sonoros, utensílios, objetos de adorno, objetos lúdicos, vestuário e mobiliário) nos mais diversos suportes. A constituição destes acervos, assim como as demais ações do CNFCP, apóiam-se “*prioritariamente na pesquisa, análise, apoio e divulgação das expressões de folclore e cultura popular em âmbito nacional*” (Ferreira, 1999: 1).

Cada instituição adota modos particulares de selecionar e classificar seus acervos, porém, embora obedecendo aos paradigmas conceituais dominantes numa determinada época, observam-se diferenças substantivas na construção de suas narrativas. Neste sentido, é interessante observar a configuração dos acervos do CNFCP. Ao comparar estes acervos com os de outras instituições de memória, em especial museus etnográficos, constatam-se duas peculiaridades. A primeira diz respeito à sua permanente ampliação, justificada pelo intuito de demonstrar a dinâmica das referências culturais populares⁴⁷. A segunda refere-se à estratégia de

⁴⁷ No caso dos acervos museológicos, atualmente a maioria dos projetos prevê aquisição de peças. Somente a Sala do Artista Popular garante uma aquisição quase mensal. Existem também referências em relatórios de atividades de que em dados momentos a instituição continua a receber coleções compradas pelo governo federal para mostras específicas. Estas aquisições propiciaram um acervo que hoje soma quase 13 mil peças.

valorizar o objeto como um documento individualizado, não segmentando o acervo em pequenas coleções⁴⁸.

A denominação de um conjunto de objetos como coleção associada ao nome do colecionador ou do projeto, só ocorre em casos de doação e até à etapa de catalogação. Essa prática tem o intuito de não priorizar a atribuição de fronteiras temporais, políticas e simbólicas numa rede de relações de natureza interpessoal com o doador ou o coletor. É importante destacar que essas questões tão relevantes sobre a “*vida social dos objetos*” (Appadurai: 1986) não são esquecidas já que, na ficha de inventário do acervo museológico, implementada na década de 1980, encontram-se campos como coletor, forma de aquisição, modo de aquisição, nome do doador e história da utilização.

Entretanto, os princípios que regem a categoria coleção e a prática de colecionismo estão presentes nas ações institucionais. A instituição opera com uma visão singular de coleção estruturada, inicialmente, com base na noção de folclore e hoje com base na noção de cultura popular. Cabe notar que em cada um desses momentos sempre esteve presente a preocupação com a representação do “*outro*”, como componente relevante da identidade nacional.

Esta forma de pensar a coleção dá origem à construção de diferentes narrativas sobre a trajetória de patrimonialização de bens materiais e imateriais⁴⁹ assim como propicia a realização de pesquisas e documentação destinadas à salvaguarda desses bens. Além disso, também aproxima o CNFCP do modelo “*museu-informação*”

⁴⁸ Vários museus organizam seu acervo em pequenas coleções associando-as ao nome de projetos ou de doadores. O Museu Nacional, por exemplo, denomina as coleções que constituem o acervo Regional do Setor de Etnologia como: Armando Fragoso, Cel. Gustavo Cordeiro de Faria, D. Armanda Álvaro Alberto, Dr. Armando Fragoso, Ernesto Espiridião S. Albuquerque, Gal. Taumaturgo de Azevedo, Heloísa Alberto Torres, Hermann Kruse, José Vidal, Luiz de Castro Faria, Prof. Mello Leitão, Roquette Pinto, Sphan, Comissão do Bendegó e Excursão Loureiro, etc.

⁴⁹ A instituição, conforme abordado no capítulo 1, ao longo de sua história, mantém um importante papel na constituição de políticas públicas voltadas a bens imateriais.

(Gonçalves, 2007: 72), no qual “*se desenvolvem propostas no sentido de que os acervos museológicos assim como o ‘patrimônio cultural’ representem democraticamente as diversas categorias e grupos sociais existentes na sociedade*”.

Por fim, pode-se dizer que o CNFCP sempre ocupou um lugar privilegiado de atuação na formulação de políticas públicas, o que contribuiu para que mantivesse a dinâmica de aquisição e elaborasse sistemas classificatórios a partir de seu acervo. É com base nessas questões que este capítulo pretende oferecer dados sobre a formação do acervo institucional e as formas de classificação que subsidiaram a elaboração do tesouro e das exposições permanentes. Como o foco deste estudo são as narrativas institucionais sobre arte popular, neste capítulo a análise específica se deterá às categorias arte e técnica presentes nos sistemas classificatórios criados pela instituição.

2.1. A criação de uma biblioteca especializada e de um museu de folclore de cunho nacional

O CNFCP, desde sua origem, tem como uma de suas metas o fomento a pesquisas associadas à documentação e salvaguarda das manifestações tradicionais populares. Tais metas têm sido realizadas por meio da constituição e difusão de acervos bibliográficos, audiovisuais e museológicos. Estes acervos, constituídos, pela própria Campanha, por meio de doação de folcloristas e das Comissões Estaduais de Folclore e também, em menor escala, por compra⁵⁰, foram os embriões

⁵⁰ Embora as doações fossem mais enfatizadas nas referências à composição inicial do acervo, encontram-se referências à compra de peças de arte popular em 1963, ou seja, antes da criação do

da criação de uma biblioteca especializada no tema e de um museu de folclore de cunho nacional, respectivamente em 1961 e 1968. Ambos foram concebidos de acordo com as diretrizes da Carta do Folclore Brasileiro de 1951 que, entre outras propostas, sugeria a organização de uma Biblioteca e a criação de um Museu Folclórico Nacional.

Uma das primeiras ações de Edison Carneiro na direção da CDFB foi a criação da Biblioteca da Campanha, cujo acervo era considerado “*um patrimônio inestimável, um passo decisivo para o estudo, a divulgação, a promoção e finalmente a defesa [do folclore brasileiro]*” (Carneiro: 1961). No discurso de inauguração, Edison Carneiro lembrou que a proposta de organização desta biblioteca já havia sido feita por ele, em 1959, ao antigo Conselho Técnico da Campanha e ressaltou a importância da rede de apoio que contribuiu para a realização desta proposta. Foi o apoio desta rede que, nos pouco mais de dois meses que antecederam a inauguração da biblioteca, tornou possível a ampliação do acervo de 174 livros e 249 folhetos de cordel da Campanha “*para mais de 1000 livros, folhetos, separatas e revistas, sobre os mais variados aspectos do folclore do Brasil e de grande número de outros países*” A biblioteca foi instalada na sede da Campanha, então localizada no prédio do Palácio da Cultura. Meses depois recebeu o nome de Biblioteca Amadeu Amaral (BAA) e, com cerca de três mil títulos, foi aberta ao público começando a ser consultada por vários estudantes do ensino fundamental e médio. Marisa Coelho (2008), atual chefe da BAA, diz que a biblioteca foi criada como um esforço para reunir publicações sobre o tema folclore, dispersas pelas áreas das ciências humanas.

Sete anos depois da criação da BAA, no ano em que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro completava 10 anos de existência, efetivou-se, em 22 de agosto

Museu. Edison Carneiro, no discurso de inauguração da BAA, também existe menção a esta forma de aquisição.

de 1968, “*depois de diversas tentativas*” (IBECC, 1968: 1), a criação de um Museu de Folclore de cunho nacional. Segundo documento do IBECC (Idem: 1), sua efetivação foi possível devido ao apoio do Comandante Léo Fonseca e Silva, então diretor do Museu Histórico Nacional, que por meio de um convênio estabeleceu “*neste sítio tradicional da cidade, o núcleo de um museu de arte e técnicas populares*”. De acordo com esse documento, o Comandante Léo Fonseca e Silva prosseguiu “*assim o esforço fecundo de seu saudoso antecessor [Gustavo Barroso]*” e “*abrangeu, com clara inteligência, o sentido do folclore, como uma história subjacente da nacionalidade*”.

No documento do IBEC encontram-se quatro importantes observações sobre a política institucional que se pretendia adotar no museu. A primeira, dizia respeito à consideração do folclore como “*disciplina*” autônoma (Bidem: 2). A segunda, à valorização do folclore como “*um fator de persistência nacional, pois a estrutura da sociedade não se pode fixar sem levar em conta a realidade popular*”. A terceira, atribuía ao museu “*o cunho de museu-escola, fazê-lo não apenas exposição de manifestações do nosso folclore, mas um centro destinado a conhecer melhor a criação do nosso povo*”. A quarta, em diferentes pontos do texto, fazia referências às artes e técnicas do povo como “[...] *museu de arte e técnicas populares*” (op. cit: 1), “[...] *conhecendo em sua complexidade o engenho do nosso povo, suas artes e técnicas*” (op. cit: 2) e “[...] *um, interesse vivo pelo largo campo, onde o povo elabora infatigável e anonimamente, seu saber e sua arte*” (op. cit: 3).

A primeira observação refletia a preocupação permanente de manter o folclore como disciplina independente que dialogasse com a história, a antropologia e a sociologia sem, entretanto, se subordinar a nenhuma delas. A segunda, procurava demonstrar as características singulares da cultura nacional e as manifestações folclóricas como componentes da identidade nacional. A terceira, manifestava a visão estratégica que os folcloristas tinham da educação, concebendo-a como a meta

final de suas ações⁵¹. Por meio dela procuravam “*ativar na consciência da juventude o sentido de continuidade nacional*” (Vilhena, 1997: 174). A quarta observação apontava para o que os folcloristas que dirigiam a Campanha definiam como arte popular, definição esta que teria reflexos posteriores nas concepções que resultaram na elaboração do tesouro e dos núcleos expositivos permanentes associados ao domínio da arte popular. Estas observações, em alguma medida, cabiam também para as diretrizes da BAA.

É importante ressaltar que a criação de um museu nacional de folclore já vinha sendo sugerida há alguns anos por intelectuais brasileiros, entre eles Amadeu Amaral e Cecília Meireles e que em diversos documentos institucionais e vários jornais da época esta sugestão é mencionada. Porém, a idealização de uma das primeiras propostas concretas é atribuída a Gustavo Barroso⁵² que, em 1942, publicou um artigo no qual apresentava um projeto para a criação de um Museu Ergológico Brasileiro.

Segundo Regina Abreu (1990: 63), Gustavo Barroso, na época diretor do Museu Histórico Nacional, acreditava que a nação era constituída basicamente por dois segmentos: elite e povo. “*A História do Brasil era uma construção das elites, mas a fonte da singularidade nacional estaria nas manifestações e nas tradições*

⁵¹ O museu e a biblioteca até hoje valorizam o caráter educativo dirigido aos estudantes assim como ao treinamento de estagiários e profissionais em atividade nos estados.

⁵² Gustavo Barroso é uma referência na área de museologia e de folclore por ser o fundador do Museu Histórico Nacional (1922), criador do Curso de Museus (1932), criador da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934), além de autor de vários livros sobre temas relacionados a museus e a folclore. O interesse desse intelectual pelo folclore é demonstrado desde 1911 em artigos publicados no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro (Oliveira, 2003: 65).

populares”. Por isso, o Museu Ergológico Brasileiro constituiria, junto com o MHN, uma representação completa da nação⁵³.

Embora Gustavo Barroso fosse um folclorista, com publicações sistemáticas tanto na área de museus quanto de folclore, tinha uma visão singular sobre o que deveria ser enfatizado num museu desta natureza. Nesse projeto, o autor (1942: 433) dividia o campo da “*ciência folclórica*” em duas áreas: a “*animologia*” e a “*ergologia*”. A Animologia, como o próprio termo indica, referia-se aos valores da “*alma, [do] espírito*”, e abrangia os “*costumes, usos, cerimônias, ritos, fórmulas de vida, cantos, músicas, danças, anexins, parêmias, jogos, pulhas, adivinhas, apólogos, fábulas*”. A Ergologia incluía os “*ofícios manuais*”, entre eles, “*trançador de couro, prateiro e profissões rústicas, algumas muito originais como os de domador, rastreador, cantor e curandeiro*”. Este campo incluía, também, “*os alimentos e os modos de prepará-los*”. Regina Abreu (1990: 61-63) ressalta a importância deste projeto pois representa a “*fala de um dos principais articuladores da constituição de um sistema de preservação de ‘emblemas nacionais’*” e de “*um folclorista num momento em que o folclore emergia como movimento de expressiva significação nacional*”. Ana Cristina A. R. de Oliveira (2003: 61) também diz que o fato de Barroso propor um “*Museu Ergológico e não um Museu Folclórico é relevante para avaliarmos sua atuação como folclorista, a visão que tinha do folclore, bem como a influência de seu pensamento museológico aplicado à área do folclore*” e acrescenta que

é necessário considerar o pensamento museológico de Barroso [...] como alternativa para entendermos porque a cultura material foi considerada numa perspectiva privilegiada, não apenas no que diz respeito à proposta para

⁵³ O estabelecimento do convênio entre MHN e CDFB também vai de encontro ao pensamento de Barroso ao aproximar as vertentes de representação “elite” e “povo” de cada instituição, respectivamente, MHN e CDFB.

um Museu como também na própria definição do que seria abarcado pela Ergologia e a posterior classificação sugerida. (Oliveira, 2003: 66).

Barroso valorizava a ergologia porque a considerava como elemento constituinte da singularidade nacional e achava que os estudos de folclore privilegiavam as manifestações vinculadas à “*animologia*”, especialmente ao “*triângulo música – dança – poesia*”. Este privilégio era real, tendo sido mantido pela CNFL e CDFB podendo, inclusive, ser considerado como um dos subsídios para a criação da biblioteca e um dos entraves à criação do museu de cunho nacional.

No projeto do Museu Ergológico Brasileiro as habilidades ou ofícios manuais eram consideradas “*artes*” uma vez que representariam a “*origem, a evolução e as finalidades*” de um saber popular específico. Tais “*artes*” eram classificadas como: arte da habitação, arte naval, arte da pescaria, arte da caça, arte do preparo do alimento, artes domésticas, artes do artesanato, arte das representações, arte coreográfica, arte dos mecanismos, arte da destilação, arte da feitiçaria, arte funerária, arte da criação dos bichos e artes diversas (Barroso, 1942: 434-446). Esta classificação tinha por finalidade estabelecer critérios para a classificação do acervo institucional e “*boa organização*” do Museu. A definição prévia de critérios estava de acordo com a proposta elaborada em 1930 por Georges Henri Rivière⁵⁴ (apud Neves, 2002: 42), para quem um museu deveria ser criado já com a definição de diretrizes para a elaboração dos seus procedimentos e programas de pesquisa, documentação, conservação, comunicação, etc.

Embora as propostas de Barroso não tenham sido adotadas pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, é interessante comparar as suas concepções de *arte* com

⁵⁴ Georges Henri Rivière é “*provavelmente a mais importante figura do movimento francês de renovação museológica do pós-guerra, responsável [diretamente] pela criação de muitos museus e ecomuseus na França e em outros países*” (Barbuy, 1995: 211).

as dos folcloristas que dirigiam a Campanha. Tanto um quanto outros, consideravam que esta *arte* representava uma expressão coletiva. Porém, enquanto Barroso a concebia como sinônimo de *habilidades* ou *ofícios manuais*, os folcloristas a distinguiam da *técnica*, atribuindo-lhe uma marca individualizada desde que reconhecida pela coletividade. Portanto, para os folcloristas, *arte* e *técnica* representavam coisas distintas, porém com valores equivalentes.

2.2. Formação e catalogação dos acervos da BAA e do MFEC

O acervo inicial da Biblioteca Amadeu Amaral foi constituído principalmente por doações propiciadas pela network da Campanha. No discurso de inauguração da biblioteca, Edison Carneiro destacava a relevância dessas doações, em especial a de Renato Almeida. Como na época não existia um número significativo de publicações específicas sobre folclore, o esforço era o de reunir obras que abordassem o tema, produzidas pelas diferentes áreas das ciências humanas. Para a divulgação das obras incorporadas ao acervo a instituição publicava anualmente um índice denominado Bibliografia Folclórica.

As políticas de aquisição de acervo e de sistematização e recuperação da informação adotadas pela BAA tiveram como base os padrões estabelecidos pela biblioteconomia e pelos propósitos da instituição. Cabe notar que a Campanha,

mesmo antes da criação da BAA, já se preocupava com a classificação sistemática das manifestações folclóricas⁵⁵ para a catalogação e difusão de acervos.

O período mais intenso de aquisição de acervo da Biblioteca foi de 1961 a 1976. Nesse período, a Campanha editou a Revista Brasileira de Folclore, que tinha como um de seus objetivos propiciar uma rede de trocas que possibilitasse a alimentação do acervo com baixo custo. Segundo Marisa Coelho (2008), as alterações nas práticas de aquisição que propiciaram a ampliação do acervo são claramente datadas e correspondem a períodos determinados. O primeiro período reuniu as publicações adquiridas até fins da década de 1960 e caracterizou-se por “*estudos mais sistemáticos que [subsidiaram] a área de folclore*”. O segundo, do final da década de 1960 até o final de 1970, época em que predominava uma percepção de que as manifestações populares estariam em risco de desaparecimento e, por isso, precisavam ser rapidamente documentadas, foi marcado por uma “*coleta indiscriminada*” sem maior rigor com a qualidade dos conteúdos. O terceiro, de 1982 em diante, distingue-se pelo enfoque antropológico adotado na orientação de seus projetos.

É importante ressaltar que as práticas de aquisição de acervo sempre consideraram o perfil do usuário como um fator relevante. Inicialmente, a biblioteca era freqüentada, principalmente, por estudantes dos níveis fundamental e médio, porém, a partir do final da década de 1980, as consultas por parte de estudantes de nível superior e por pesquisadores tornaram-se recorrentes. Por esse motivo, o acervo não só foi sendo ampliado como começou a priorizar a aquisição de publicações que atendessem ao novo perfil de seus usuários.

⁵⁵ Exemplo disso é que no I Congresso Brasileiro de Folclore esta discussão já estava em pauta, tanto que foram formados grupos de trabalhos sobre *nomenclatura, pesquisa e registro, classificação e divulgação e intercâmbio*. (Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore: 1951).

A classificação do acervo da BAA, embora obedeça aos cânones pelas demais bibliotecas especializadas, reflete, no entanto, as mudanças de paradigmas que marcaram o CNFCP ao longo de sua trajetória.

Existem diferentes sistemas classificatórios para catalogar acervos bibliográficos. Os mais conhecidos são a Classificação Decimal de Dewey (CDD), elaborado em 1876 pelo bibliotecário norte-americano Melvil Dewey, e a Classificação Decimal Universal (CDU), desenvolvida pelos bibliógrafos belgas Paul Otlet e Henri la Fontaine, no final do século XIX.

A CDD, embora tenha sofrido várias modificações ao longo dos anos, consiste fundamentalmente na organização dos conhecimentos humanos em nove classes, numeradas de um a nove, e cada uma subdividida sucessivamente em grupos igualmente numerados de um a nove. A partir do terceiro algarismo, o sistema passa a desenvolver-se por meio de números decimais, continuando a ser subdividido por nove subclasses, até o ponto em que a especialização do assunto se mostrar necessário. Neste sistema, a classe de Ciências Sociais é representada pelo número 300.

A CDU é um sistema internacional de classificação de documentos. Elaborada com base na classificação decimal de Dewey, parte do princípio de que todo o conhecimento pode ser dividido em 10 classes principais e que estas também podem ser infinitamente divididas numa hierarquia decimal. Combinando os números básicos da CDD com sinais de pontuação que indicam aspectos específicos de um assunto ou as relações entre os assuntos, a CDU representa um sistema complexo, em permanente processo de expansão e de revisão contínua, para abranger a produção crescente em todas as áreas do conhecimento humano.

Edison Carneiro, em 1960, publicou um artigo no qual apresentava a proposta de um sistema de Classificação Decimal do Folclore Brasileiro, elaborada com base na Classificação Decimal de Dewey. Embora mencionasse outras formas de classificação, como as de *“Maria Cadilla de Martínez (Porto Rico) e de Fray*

Marcelino de Castellvi (Colômbia), das Universidades de Tucumán (Argentina) e de Santo Domingo” e as contribuições de Amadeu Amaral, justificava sua proposta afirmando que os folcloristas brasileiros deram uma “*amplitude ao campo do folclore que nenhuma das classificações existentes [...] poderia satisfazer plenamente*” (Carneiro, 1960: 129). No modelo apresentado por Edison Carneiro, as manifestações folclóricas eram agrupadas nas seguintes classes: .0 – A ciência do folclore; .1 – Literatura oral; .2 – Folclore infantil; .3 – Crendices e superstições; .4 – Lúdica; .5 – Artes e técnicas; .6 – Músicas; .7 – Usos e costumes; .8 – Linguagem popular; .9 – Pesquisa e registro.

Note-se que arte e técnica constituem uma mesma classe, o que permite verificar, mais uma vez, que os folcloristas, embora considerassem a arte popular, não a separavam da dimensão da técnica. Isto se torna mais evidente na subdivisão dessa classe: .51 – Pintura, escultura e ex-votos; .52 – Cerâmica; .53 – Decoração; .54 – Vestimenta e adornos pessoais; .55 – Arquitetura; .56 – Artesanatos; .57 – Bonecas e brinquedos⁵⁶, .59 – Máquinas e instrumentos de trabalho. Edison Carneiro (1960: 135) afirmava, inclusive, que esta classe era “*um dos capítulos mais pobres da bibliografia brasileira*”.

Sete anos depois da publicação do artigo de Edison Carneiro, Vicente Salles, então responsável pela BAA, apresentou num Simpósio em São Paulo uma nova proposta de classificação decimal do folclore elaborada, agora, com base no acervo institucional. Nesta proposta, Salles chamava à atenção para as dificuldades apresentadas na classificação dos conteúdos das publicações, não só pela complexidade do tema mas, também, porque os sistemas de classificação existentes (CDU e Dewey) eram insuficientes para dar conta das áreas de Etnografia, Antropologia Cultural e Folclore. Ele também acreditava que os sistemas de classificação do folclore brasileiro não cabiam nos sistemas de classificação

⁵⁶ A subclasse .58 não apresentava uma definição.

elaborados com base na concepção europeia “*mais restrita, limitada*” de folclore (1967: 38). Baseado na proposta de Edison Carneiro e em classes iniciais da CDU – Dewey, propõe adequações na classe 398 - Folclore: .0 – Generalidades; .1 – Ciência do folclore; .2 – Crenças e superstições; .3 – Usos e costumes; .4 – Linguagem popular; .5 – Lúdica; .6 – Artes e técnicas; .7 – Músicas; .8 – Literatura oral; .9 – Folclore infantil.

A classe 398.6 – “*Artes e técnicas*” abarcava a “*Ergologia folclórica. [Incluía] técnicas e indústrias populares, artesanato, etc.*” (Salles: 1967: 51). Esta classe estava subdividida 111 subclasses (ver listagem em anexo), incluindo algumas de cunho mais etnográficos como *Delimitação das áreas de ocorrência, Organização da produção, Discriminação dos grupos artesanais, Comercialização*, etc. Cabe destacar que a categoria Arte continua junto a Técnica e engloba, entre outros, os diferentes tipos de artesanato.

No período de 1973 a 1977, a Comissão Brasileira da CDU (CB/CDU)⁵⁷ e o Ibiict, com a colaboração de Edison Carneiro e de Manuel Diegues Júnior, elaboraram uma versão de língua portuguesa da CDU referente à classe 39 - *Etnologia. Etnografia. Costumes. Modas. Tradições. Folclore*. A subclasse 398 - *Folclore* contemplava somente os *valores do espírito*. Apresentava 128 subclasses (ver anexo), porém nenhuma delas se referia à produção artesanal ou à arte. A produção artesanal era contemplada em outra classe: 7. *Arte. Belas-artes. Recreação. Diversões. Desportos*. No prefácio dessa publicação, a própria CB/CDU dizia que a subclasse Folclore deixava “*muito a desejar*” pois estava baseada nos padrões europeus e acrescentava que, numa versão futura, seria considerada a proposta de classificação de Vicente Salles.

⁵⁷ A Comissão Brasileira da Classificação Decimal Universal (CB/CDU), foi criada em 1958 e foi extinta em 1993. Durante o período de sua existência criou grupos de trabalho, estabeleceu relações com comissões de outros países, traduziu e aperfeiçoou sistemas de classificações e fez propostas de notações e correções junto à Federação Internacional de Informação e Documentação (FID). (cf. Luz: 2008)

Segundo Marisa Coelho (2008), até 1986 a catalogação do acervo era realizada com base nas três classificações acima descritas e na classificação de Dewey. As classificações de Edison Carneiro, de Vicente Salles e a versão de língua portuguesa da CDU eram utilizadas na catalogação das obras sobre folclore e a de Dewey nas obras gerais. Esta multiplicidade de classificações dificultava o processo de recuperação da informação, razão pela qual optou-se por adotar as 10 classes principais da CDU⁵⁸ na catalogação de novos exemplares, porém aproveitando a versão CB/CDU para a classe 39⁵⁹.

As práticas de aquisição e classificação de acervo da BAA expressavam, até 1986, a perspectiva conceitual dos folcloristas. Com a introdução da perspectiva antropológica, em 1982, a biblioteca não se adaptou tão rapidamente como os demais setores às mudanças promovidas pela nova perspectiva. Marisa Coelho (2008) diz que “*a biblioteca [de 1982 a 1986] era um estranho no ninho. A casa tinha um rumo e a biblioteca outro. O Museu estava engajado com a direção e a pesquisa. A biblioteca vinha a reboque*”. Sua adequação ao novo paradigma só ocorreu em 1986, com a contratação de uma bibliotecária com experiência em bibliotecas especializadas na área de antropologia. Marisa Coelho, oriunda do Museu Nacional/UFRJ, assumiu a chefia com a incumbência de promover as mudanças necessárias.

Como foi visto acima, a elaboração de sistemas classificatórios e a opção por um ou outro são reveladoras dos pontos de vista da instituição. Os folcloristas consideravam os estudos de folclore como uma ciência e daí a importância de

⁵⁸ As classes principais da CDU são: 0 - Generalidades. Informação. Organização; 1 - Filosofia. Psicologia; 2 - Religião. Teologia; 3 - Ciências Sociais. Economia. Direito. Política. Assistência Social. Educação; 4- Classe vaga; 5 - Matemática e Ciências Naturais; 6 - Ciências Aplicadas. Medicina. Tecnologia; 7 - Arte. Belas-artes. Recreação. Diversões. Desportos; 8 - Linguagem. Linguística. Literatura; 9 - Geografia. Biografia. História.

⁵⁹ A revisão da classificação de publicações já catalogadas até à adoção desta nova diretriz começou a ser feita em 1990, com a implementação da informatização do acervo, e ainda se encontra em processo.

elaborar (ou ampliar) uma classificação singular que levasse em conta as especificidades do folclore brasileiro. Com a adoção de todas as classes da CDU, a perspectiva antropológica imprimiu uma visão conceitual diferente, na qual o folclore era visto como parte das ciências sociais e algumas manifestações, como o artesanato, contempladas em outras classes.

No caso do MFEC, antes mesmo de sua criação, a maioria das doações ou compras de artefatos destinava-se à elaboração de exposições temporárias realizadas em Congressos e outros eventos. Em geral, os artefatos ficavam sob a guarda de museus nos Estados que realizavam os eventos. Em alguns casos, esses acervos foram usados para a criação de museus regionais de folclore. Em 1968, com a criação de um museu de folclore de cunho nacional, o acervo que permaneceu na sede da Campanha foi incorporado a este museu.

Claudia Márcia Ferreira (1984) diz que, no período de 1969 e 1974, os objetos incorporados ao acervo também eram, em sua maioria, provenientes de doações feitas à Campanha ou às Comissões Estaduais e destaca, como exemplo, uma coleção de arte popular doada pelo Museu Histórico Nacional. Estas doações, no entanto, não eram acompanhadas por informações *biográficas* dos objetos, como se pode observar na *Coleção Brasília*⁶⁰, acompanhada apenas por uma lista dos objetos sem mais informações (Ferreira apud Silva, 2008: 54). Segundo Rita Gama da Silva (2008: 53) estes objetos “*estavam associados ao ‘povo’, [ao coletivo e ao anonimato] e portanto não houve preocupação com o registro de informações específicas no momento de doação à Comissão e de sua incorporação à coleção*”. Desse modo, os objetos representavam significados relacionados a uma idéia de unidade homogenia. Para a autora (2008: 47)

⁶⁰ Coleção formada por cerca de 1.500 objetos e proveniente de diferentes exposições de Artesanato Folclórico realizadas anualmente em Brasília.

a sugestão de um museu de folclore nacional articula-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 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.

Até a década de 1970, seguindo o padrão comum aos museus brasileiros, o MFEC estava mais preocupado com a formação do acervo do que com a sua catalogação e conservação. Somente a partir de 1974 algumas coleções, como *7 brasileiros e o seu universo*, doada pelo DAC/MEC, traziam “*observações mais vastas a respeito de quem faz, como fez, porque fez e onde fez*” (Ferreira: 1984).

De 1974 a 1979, o museu ampliou a sua atuação e introduziu mudanças nos critérios de catalogação e conservação de seu acervo. Este período caracterizou-se por uma fase de nova “*estruturação, desenvolvimento e afirmação*” que marcou tanto o Museu quanto a própria instituição (Relatório CDFB: 1974-1978).

Entre março de 1976 e março de 1980, período em que a sede da Campanha esteve fechada, o Museu ampliou suas práticas de empréstimo de objetos⁶¹ e de realização de exposições temporárias e itinerantes. Iniciou, ainda, uma nova forma de catalogação do acervo já existente, incluindo campos como ano, matéria-prima e localização na reserva técnica. Até, então, as informações existentes limitavam-se ao nome dos objetos e à sua procedência. Em alguns casos também se incluía o nome do autor, porém, somente quando se tratava de artistas populares procedentes de áreas já consagradas, como Caruaru. Esta forma de catalogação, no entanto, continuava a privilegiar os objetos em si, sem considerar os contextos socioculturais em que eram produzidos assim como seus usos e significados.

⁶¹ O empréstimo de objetos a instituições de diferentes estados do país é uma prática corrente da instituição desde a inauguração do Museu.

Segundo Ferreira (1984), até 1976 o “*Museu não possuía programa para aquisição de acervo [que] vinha crescendo de uma forma, inclusive, desordenada*”. Um programa estruturado de aquisição só começou a ser implementado em 1980, pois até então a coleta estava articulada a uma proposta de mapeamento nacional das manifestações folclóricas, com ênfase na região Nordeste. Esta região era privilegiada não apenas pela diversidade e *autenticidade* de suas manifestações, mas também pela rede de parcerias que facilitava a realização de projetos e a coleta de acervo.

Este modo estruturado de aquisição de acervo foi beneficiado pelos diferentes projetos e programas desenvolvidos pela instituição. Um exemplo é o Programa de Exposições Temporárias do Mês do Folclore que, a cada ano, privilegiava a coleta e exposição de objetos produzidos em um determinado Estado.

Em 1982, sob a direção de Lélia Coelho Frota, a instituição seguiu novos rumos, cujos reflexos se manifestaram imediatamente nas ações do MFEC. O relatório anual de atividades do Museu indicava a preocupação

em assumir, publicamente, um posicionamento de caráter filosófico relativo ao tratamento da cultura material, entendendo o objeto como testemunho de um contexto sócio-econômico-cultural, reformulando seus métodos de pesquisa, documentação, exposição, acrescentando, assim este posicionamento às referidas ações (Relatório, INF, 1982: 1).

Esse entendimento do objeto como testemunho sócio-econômico-cultural também era resultado das mudanças de paradigmas museológicos promovidas pela revisão contínua da noção de patrimônio, da idéia de salvaguarda e da relação do museu com a sociedade. Cabe dizer ainda que, no final do século XX, os objetos de coleções começaram a ser descritos e estudados a partir de suas funções ou significados, tendo como referencial os contextos sócio-culturais de produção, o que

veio a ser conhecido como a *concepção etnográfica da cultura*, centrada na idéia de *culturas* como totalidades singulares (Clifford, 1998).

No contexto desses novos rumos, em 1983, foi feita uma reestruturação do MFEC que, além das unidades já existentes de Museologia, Difusão Cultural e Conservação/Restauração, criou também com a unidade de Antropologia, para a qual foi contratado o antropólogo Ricardo Gomes Lima.

No relatório de 1987, já de acordo com a nova perspectiva, encontram-se referências aos fichários de indexação coordenada⁶² que privilegiava a relação entre o artista e o objeto. O assunto principal era o nome do artista e o assunto secundário era os objetos produzidos por esses artistas.

Nesse mesmo ano, para colaborar com o Museu Histórico Nacional na publicação do *Thesaurus de Acervos Museológicos*, o MFEC também realizou um levantamento de terminologias relativas ao seu acervo e iniciou um estudo para a elaboração de um vocabulário controlado.

Atualmente as fichas de catalogação do acervo contam com campos que incluem não apenas os dados sobre a constituição física como também sobre a “vida social dos objetos”⁶³, considerados como elementos constituintes da *cultura material* e componentes simbólicos de identidades culturais.

Embora a biblioteca e o museu fizessem parte da mesma instituição e estivessem subordinados às mesmas diretrizes, nem sempre caminharam no mesmo

⁶² A indexação é um “*processo de identificação e organização dos itens necessários à posterior recuperação das informações contidas em um documento*” Laan (2002: 23). Por sua vez, a indexação coordenada é a elaboração de relacionamentos que possibilite a recuperação. Ex: objeto e autor, objeto e procedência, etc. É imprescindível, nesta perspectiva, considerar o processo pelo qual são determinados o assunto principal e os secundários abordados, assim como, a representação dos mesmos por meio de termos para aplicação de uma linguagem documentária.

⁶³ Segundo Appadurai (1986), os objetos têm uma vida social própria e sua biografia reflete um histórico social de seu contexto.

compasso. Como se viu, enquanto, nas décadas de 1960 e 1970, a biblioteca estruturava sistemas classificatórios e organizava seu acervo, o museu priorizava as exposições, porém, sem a preocupação com um sistema estruturado de aquisição e documentação.

A preocupação com um modo mais estruturado de organização do museu ocorreu em meados da década de 1970 quando os folcloristas começaram a abrir mais espaço para o estudo da produção artesanal.

Com a adequação da instituição à perspectiva antropológica observou-se uma inversão desse descompasso, pois, enquanto o museu se transformou rapidamente em palco privilegiado de veiculação das novas idéias, a biblioteca permaneceu, durante alguns anos, ainda ligada à visão dos folcloristas, cuja concepção do folclore como expressão dos “*valores do espírito*” influenciava os modos de classificar os acervos bibliográficos. Atualmente, pode-se dizer que esse descompasso deu lugar a uma busca de integração entre os diferentes setores que compõem a instituição para que suas atividades sejam desenvolvidas de modo articulado.

Capítulo 3

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira: elaboração e aplicabilidade

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular cria métodos e técnicas próprias para a organização, indexação e recuperação da informação de seu acervo. Desde 1987, com base em ações de colecionismo, de sistemas classificatórios e de vocabulários controlados desenvolvidas anteriormente, vem elaborando um *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*.

Tesouro é um tipo de sistema classificatório que se diferencia dos demais por deixar explícita a padronização dos termos e a representatividade dos conceitos. Baseia-se em uma teia inter-relacional que orienta a seleção e conceituação dos termos para a delimitação de fronteiras temporais, ideológicas, políticas e simbólicas. Trata-se de um instrumento de representações socioculturais que reafirma conceitos próprios de determinadas áreas de conhecimento.

Neste capítulo, com base no estudo de caso dos termos – *Artesão, Artista popular, Objeto artesanal e Técnica artesanal* – será apresentada uma reflexão sobre a importância deste instrumento terminológico no âmbito das ações de documentação do acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) assim como uma análise comparativa das transformações conceituais desses termos ao longo do tempo. As informações aqui expostas são fundamentais para, como se verá posteriormente, compreender a relação entre tesouro e exposições permanentes dentro de um “sistema arte-cultura”. Como não se trata de um instrumento terminológico de domínio comum, a análise será iniciada pela apresentação dos fundamentos teórico-metodológicos que orientam a elaboração de um tesouro.

3.1. *Tesauros: fundamentos teóricos e metodológicos*

A palavra tesouro, segundo Houaiss, etimologicamente vem do latim *thesaurus* e significava “*tesouro, bens, haveres, teres, provisões de toda sorte, local em que se acumulam os bens materiais e não materiais, depósito de conhecimentos*”. Nesse sentido, durante muito tempo, serviu para designar léxico ou tesouro de palavras. Atualmente, segundo o mesmo autor, a palavra tesouro significa “*repertório alfabético de termos utilizados em indexação e na classificação de documentos*” ou “*vocabulário de um ramo do saber que descreve sem ambigüidade os conceitos a ele atinentes*”. Seus fundamentos teórico-metodológicos pautam-se, entre outros, em estudos relacionados às disciplinas de Biblioteconomia, Terminologia e Lingüística.

Associado à forma de organização de vocabulário de indexação/recuperação na área de documentação bibliográfica⁶⁴, o termo tesouro começou a ser mais conhecido a partir da publicação do *Thesaurus of English Words and Phrases* (1852), um dicionário analógico, elaborado por Peter Mark Roget. Segundo o próprio Roget (apud Gomes, 1990:13), este tesouro se diferencia dos “*dicionários comuns*” por não ter como ponto de partida uma palavra para então buscar o significado, mas, ao contrário, partir de uma idéia/significado para encontrar a palavra mais adequada para representá-lo. “*Ele é um esquema de classificação [que estrutura conceitos relacionados entre si], com um índice alfabético remissivo*” (Campos, 2001: 86).

⁶⁴ Estes tesauros foram inicialmente criados como instrumento terminológico para a área de biblioteconomia.

No âmbito da Biblioteconomia, se destacam, ainda, mais duas contribuições: a a Colon Classification (Classificação de dois pontos)⁶⁵, publicada em 1933, e a proposta, em meados dos anos de 1960, de organização do tesouro em duas partes, uma sistemática e outra alfabética.

A Colon Classification, elaborada por Shialy Ramamrita Raganathan, caracteriza-se como um sistema de classificação dividido em 33 classes principais e tabelas auxiliares que usa os dois pontos como símbolo para correlacionar idéias diferentes. Segundo Campos (2001:12), esta *classificação* não só propõe um sistema inovador, mais maleável e dinâmico, para a ordenação física dos livros nas estantes e organização das informações neles contidas dentro de uma dada área de assunto, como *“apresenta uma visão filosófica do desenvolvimento do conhecimento, a partir da definição do Universo de Conhecimento como uma espiral que está em movimento contínuo agregando novos conceitos, trazendo para o Universo de Trabalho da Classificação uma perspectiva dinâmica”* (Campos, 2001: 33).

Este sistema, denominado classificação facetada, apresenta uma nova concepção do processo classificatório mostrando a necessidade de organizar cada disciplina de modo independente e de possibilitar a inclusão de novos assuntos ou exclusão de outros em suas estruturas, contrapondo-se, assim, aos sistemas universalistas⁶⁶ de classificação adotados pela área de biblioteconomia.

⁶⁵ Segundo Pellegrini (2000: 12), *“há vários processos que podem ser utilizados quando se usa a classificação de Raganathan: 1. dos dois pontos; 2. geográfico; 3. cronológico (usado em história); 4. da classe favorecida (usado em bibliotecas especializadas); 5. clássico; 6. de assunto (classes principais); 7. alfabético; 8. do ponto de vista. [Porém,] o processo número 1, dos Dois Pontos (que deu nome a Classificação) não relaciona assunto [...], mas separa as diferentes facetas de um assunto”*.

⁶⁶ Para Pellegrini (2000: 11), as classificações referente aos sistemas universalistas, *“têm em comum os paradigmas a partir dos quais foram construídas, vindos dos modelos cartesiano e Kantiano, o racionalismo, que pressupunha a possibilidade da apreensão de todo o conhecimento humano, de seu enquadramento em compartimentos estanques e de sua compreensão uniforme por todos, universalmente”*.

A partir da teoria de classificação facetada de Ranganathan, Jean Aitchison construiu um sistema classificatório que propunha um tesouro dividido em duas partes: a primeira, com uma estrutura classificatória e sistemática que permitisse a estruturação de conceitos e a segunda, com um índice alfabético com as definições apresentadas para cada termo.

O uso de conceitos (termos) e a elaboração de sistemas conceituais⁶⁷ para a representação de uma dada área, apresenta paralelos com os princípios da Terminologia, disciplina criada para as áreas de engenharia e tecnologia e que estuda de forma sistemática a designação de termos ou conceitos relativos a diferentes assuntos usados em contextos específicos.

No âmbito dessa disciplina, criada em 1930, foram elaboradas teorias que têm sido utilizadas na construção de tesouros. Dentre elas podem destacar-se as seguintes: Teoria do Conceito, Teoria Geral da Terminologia (TGT), Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT), Socioterminologia e Teoria Sociocognitiva da Terminologia.

Na Teoria do Conceito, elaborada por Ingetrauto Dahlberg em 1978, o conceito é compreendido como *“uma unidade de conhecimento, constituído da tríade referente-características-termo”*. A definição do termo adquire um papel relevante ao denotar o conceito já que *“fixa o conteúdo do conceito e o significado do termo”* (Bufrem e Pereira, 2005: 31-32). Esta teoria propiciou uma base mais sólida para a determinação e o entendimento do que se considerava conceito para fins de representação/recuperação da informação.

A TGT, considerada uma vertente clássica da disciplina, aborda os conceitos como constructos mentais independentes da linguagem e, por consequência, o léxico dos sistemas conceituais como nomenclatura ou taxionomia. É baseada na

⁶⁷ Sistema conceitual, ou seu sinônimo sistema nocional, é um conjunto estruturado de conceitos que reflete tanto as relações entre eles quanto a sua posição em um sistema.

padronização unívoca e universal dos conceitos, visando que cada conceito seja expresso por um único termo, e tem como objetivo estimular os especialistas a utilizarem o “*mesmo signo lingüístico para transmitir suas descobertas e idéias em uma determinada área do conhecimento, assim como, propiciar uma considerável melhora nas comunicações comerciais*” (Laan, 2002: 47).

Esta teoria recebeu várias críticas por não enfatizar a função primordial da linguagem, que é a de ser um instrumento de comunicação que influencia e é influenciado tanto pelos léxicos técnico-científicos quanto pelo léxico comum cultural de cada grupo social (Lara: 2006). As propostas contemporâneas, que buscam suporte em áreas como a Lingüística e a Sociolingüística, recuperam o papel da linguagem como instrumento de comunicação, evitando as concepções que visam a delimitar os termos como construtos ideais e homogêneos, isentos de polissemia e de ambigüidade a serviço, preferencialmente, da comunicação entre especialistas. Nesta perspectiva, os termos podem fazer parte dos signos da linguagem natural⁶⁸, integrando-se ao acervo lingüístico de um indivíduo por meio de um aprendizado especializado. Partindo destes princípios, Cabré (1999:118 apud Xavier 2004: 352) defende uma teoria que possa dar conta da complexidade destas propostas:

A Terminologia, vista a partir de uma teoria lingüística não redutiva que inclua a competência e a atuação dos falantes contemplados em sua heterogeneidade cognitiva e comunicativa, deve propor uma teoria que ao mesmo tempo dê conta dos fenômenos da linguagem geral, descreva as especificidades cognitivas, lingüísticas (gramaticais, pragmáticas, textuais e discursivas) e comunicativas das unidades terminológicas, e explique como o falante-especialista adquire estas especificidades e utiliza estas unidades.

[...] com esta teoria busca-se explicar os termos como unidades singulares, às vezes, similares a outras unidades de

⁶⁸ “Entendida como a linguagem utilizada pelos autores em suas obras e pelos usuários em suas buscas de informação” (Laan, 2002:26)

comunicação, admitindo variação conceitual e denominativa, considerando a dimensão textual e discursiva dos termos.

Segundo Lara (2006), dentre as novas vertentes da Terminologia destacam-se a *Teoria Comunicativa da Terminologia* (TCT), a *Socioterminologia* e a *Teoria Sociocognitiva da Terminologia*. Para esta autora, a TCT proposta por Cabré não se opõe radicalmente a TGT nem descarta a sua relevância. A TCT valoriza o papel da linguagem como instrumento de comunicação e sua importância na caracterização das unidades terminológicas. Os termos são vistos como unidades lingüísticas e integrantes da linguagem natural que, em determinadas condições discursivas propiciadas por contextos e situações determinados, adquirem valor especializado. Quando estas condições discursivas são ativadas, “*os conceitos de um mesmo âmbito especializado mantêm entre si relações que constituem a estrutura conceptual do campo de assunto, sendo que o valor de cada termo depende de sua posição relativa, tal como acontece com as unidades da linguagem geral na perspectiva saussuriana*”. Os termos também assumem a função de “*representar e transferir o conhecimento especializado [...] atribuindo uma dimensão textual e discursiva à terminologia*” (Cabré, 1999 apud Lara: 2006).

Sobre a Socioterminologia⁶⁹, Lara (2006) afirma que, apesar de não abandonar totalmente os princípios da Terminologia tradicional, realiza uma ruptura mais incisiva com a TGT do que a TCT. Esta corrente de pensamento prioriza “*o uso [...], enfatizado das] práticas sociodiscursivas, particularmente profissionais, e seu papel na circulação social dos termos*”. Questiona, também, o caráter prescritivo da Terminologia e considera necessário identificar e categorizar, com igual valor, “*as variantes lingüísticas dos termos em diferentes tipos de situação de uso da língua*”

⁶⁹ As origens da Socioterminologia surgem como uma crítica à influência do pensamento positivista presente na teoria de Wüster. Elaborada por Boulanger, em 1991, reforçada por Auger em 1993, firma-se como vertente por meio de François Gaudin, na França, em 1993. (Faulstich, 2006 apud Lara 2006).

(Faulstich 1995: 281 apud Pellegrini, 2000: 26), como forma de respeito a culturas locais. Com base na Etnografia, busca interpretar uma área especializada de maneira mais próxima ao que fazem os que participam dela. Para tanto, no registro das variantes lingüísticas leva em conta “*os contextos social, situacional, espacial e lingüístico em que os termos circulam*” (Faulstich 1995: 285 apud Pellegrini, 2000: 26). Gaudin (1993 apud Lara: 2006) mostra que

a relação entre o signo e a realidade não é direta, mas construída, ou mais exatamente, co-construída no quadro das interações verbais. A referência tem, portanto, um caráter social e, por essa razão, não é possível propor a biunivocidade entre conceito e termo.

Para [...o mesmo autor], o fato de que as relações entre signo e realidade sejam relacionadas às situações sociais onde acontecem, justificaria a substituição do conceito de domínio pelo de ‘episteme’ (interpretável segundo a abordagem foucaultiana), mais adequado para descrever a realidade do trabalho científico e das práticas lingüísticas que o sustentam. O autor recupera, de Bakhtin, os conceitos de dialogismo e polifonia, propondo observar a polifonia enunciativa (as múltiplas vozes num texto) e reavaliar as tipologias que separam os textos em categorias segundo o grau de sua ‘cientificidade’

A Socioterminologia enfatiza a importância das relações semânticas para um melhor entendimento da estrutura interna do léxico. As definições formais são preteridas em benefício das descrições mais versáteis do significado das palavras, considerando a possibilidade de trabalhos terminológicos diacrônicos que vislumbrem o entendimento das disciplinas em várias épocas, assim como, a polissemia e sinonímia dos termos. Para não apresentar polireferencialismo, a Socioterminologia

recomenda uso de remissivas e de definições diferentes em semas específicas para o mesmo termo, considerando os níveis de especialidade e as diferenças culturais entre grupos

que são usuários de uma mesma terminologia. [Ela] também trabalha com o conceito de “multidomínio” para os termos que são utilizados em várias técnicas e em várias ciências. (Pellegrini, 2000:27)

A *Teoria Sociocognitiva da Terminologia*, proposta por Temmerman, destaca o papel dos modelos cognitivos mostrando as relações entre os processos de categorização e de linguagem e, consecutivamente, entre os estudos da terminologia e da lingüística textual. Esta vertente desempenha papel relevante no entendimento do quadro mais amplo em que se constitui a terminologia do tesouro. Para Temmerman (2001 apud Lara: 2006)

[...] a definição de conceito da terminologia tradicional, como unidade de pensamento constituída por abstração de propriedades, é muito restritiva, já que poucos conceitos existem de forma objetiva. O mundo é melhor compreendido no marco dos modelos cognitivos nos quais se relacionam diferentes unidades de compreensão ou entendimento estruturadas de forma prototípica. Essa é a razão pela qual propõe substituir a noção de conceito por unidade de compreensão (entendimento) observando que grande parte das unidades ditas conceituais têm uma estrutura prototípica e que podem, dessa forma, denominar categorias.

Esta abordagem prioriza o termo, e não o conceito, como ponto de partida da descrição terminológica, ressaltando a importância de compreendê-lo de acordo com o seu ambiente natural representado, neste caso, especificamente pelos textos. Sua grande diferença em relação às outras vertentes da Terminologia está na ênfase que confere às categorias, considerando-as mais idôneas para descrever a unidade de compreensão. Para a Teoria Sociocognitiva, as categorias têm um núcleo e uma estrutura delimitada e prototípica, em processo de contínua reformulação, balizada por relações informacionais intercategoriais (entre categorias) e intracategoriais (no interior da mesma categoria). Sua existência é altamente dependente da língua e, dependendo do nível e do tipo de especialização do emissor e do receptor, a

informação considerada relevante para uma definição pode variar, o que torna mais flexível a estrutura conceitual já que as descrições do significado dependem tanto do tipo de unidade de compreensão quanto dos participantes da comunicação. Conseqüentemente, a teoria admite a sinonímia e a polissemia no processo de compreensão e de comunicação justificadas pela funcionalidade, pela flexibilidade e pela diversidade dos processos de categorização (Temmermann: 2001apud Lara 2006).

É importante destacar, também, a influência direta da área de lingüística na construção de tesouros. Os estudiosos desta área abordam os termos do tesouro como unidades lexicais, ou seja, unidades de conhecimento de um domínio específico para comunicação e divulgação do conhecimento científico. Os termos são considerados parte do léxico geral e, portanto, pertencentes à gramática do falante que, por sua vez, pode ter uma competência geral, balizada pelo simples domínio da língua de um determinado grupo, e uma competência especializada que incorpora léxicos próprios de uma área de conhecimento específico.

É possível observar que muitas unidades da língua adquirem status de termo em uma área de especialidade, mas continuam com o seu uso no léxico comum. Além do fato de que uma unidade lexical ou, especificamente, uma unidade terminológica pode pertencer a domínios diferentes, alterando o seu significado de acordo com o novo contexto [...] Percebe-se, assim, que não há mais uma limitação clara entre o que é léxico comum e o que é termo. No processo de globalização vivenciado hoje, a ciência passou a ser notícia, facilitada pelo desenvolvimento dos sistemas de comunicação que propiciam comunicação em nível nacional e internacional, facilitando o processo de vulgarização dos termos especializados (Laan, 2002: 49)

Para Saussure (1995: 23),

a língua, não menos que a fala, é um objeto de natureza concreta, o que oferece grande vantagem para o seu estudo. Os signos lingüísticos, embora sendo essencialmente

psíquicos, não são abstrações; as associações, ratificadas pelo consentimento coletivo e cujo conjunto constitui a língua, são realidades que têm sua sede no cérebro. Além disso, os signos da língua são, por assim dizer, tangíveis; a escrita pode fixá-los em imagens convencionais. [...] É esta possibilidade de fixar as coisas relativas à língua que faz com que um dicionário e uma gramática possam representá-la fielmente, sendo ela o depósito das imagens acústicas, e a escrita a forma tangível dessa imagem.

Este lingüista estabelece, a oposição entre *langue* e *parole*, definindo *langue* (língua) como uma instituição social, exterior ao indivíduo, balizada por um sistema gramatical internalizado e comum ao conjunto de falantes de uma língua, e *parole* (fala) como a composição lingüística baseada na vontade e inteligência individual (Saussure, 1995: 22). Desse modo, as unidades lingüísticas são signos produzidos pela junção de significante e significado que só adquirem sentido mediante as relações de equivalência e de oposição que unem o significante e o significado.

Segundo Silva (2003: 16-17), no campo da lingüística deve-se também considerar os nomes de Coseriu (1967), Martinet (1973) e Chomsky (1965). O primeiro, por propor o conceito de norma, um *paralelo à visão saussuriana langue-parole, por acreditar que esta oposição não seja suficiente para demonstrar o que se passa na linguagem, já que*

Tal como a *langue*, a norma é convencional; tal como a *parole* ela é opcional. Mas, diferentemente da *parole*, que é opção individual, deliberação de cada falante em cada enunciação concreta, a norma implica numa opção do grupo a que pertence o falante e pode, assim, divergir das demais normas seguidas por outros grupos da mesma comunidade lingüística (Lopes apud Silva 1995: 80)

O segundo (Martinet), porque descreve a língua como uma organização psicofisiológica que permite,

de acordo com as normas, a análise da experiência que se quer comunicar, e [...] a seleção das unidades necessárias a cada ponto do enunciado. [...] Sugere] código e mensagem em lugar da tradicional oposição língua e fala. [...] ‘o código representa a organização que permite redigir a mensagem; é com ele que se confrontam os vários elementos desta [mensagem], para lhes definir o sentido’ (Silva 2003: 17).

O terceiro, Chomsky,

elaborou as primeiras discussões que deram origem à gramática gerativa. Seu conceito de competência-performance está muito próximo do conceito de langue-parole, de Saussure. A competência (a langue) faz referência ao sistema de regras da língua que uma pessoa domina. Já a performance (a parole) diz respeito à atualização ou à manifestação desse sistema em atos concretos. (apud Silva, 2003: 16-17)

Outro nome importante nesta área é Charles Sanders Peirce, elaborador de uma das vertentes da semiótica mais consideradas. Para este pensador, tudo pode ser considerado um signo desde que interpretado como tal. Esta concepção vê a semiótica como um processo dinâmico em que a essência do signo é a interpretação, quer dizer, sua tradução em outro signo.

Esta área de conhecimento também considera como fator relevante as variações lingüísticas propiciadas pela observação dos usos terminológicos que reafirmam a língua como um fato social. Neste contexto, o léxico especializado é compreendido como componente natural e efetivo do funcionamento da língua, influenciado pelo surgimento de novas áreas do conhecimento ou por alterações em seu corpus. Segundo Krieger, M.G. & Bevilacqua, C.R. (2005 apud Lann, 2002: 49)

A revisão teórica da Terminologia não é um modismo, mas deriva das novas necessidades contemporâneas. [...] A apreensão dos objetos de uma ciência que sofre grandes alterações se revela pela proliferação dos termos técnico-

científicos, pela impossibilidade de supor fronteiras rígidas (no plano significante) entre léxico geral e especializado e pelo conseqüente aumento da complexidade na tarefa de reconhecimento das unidades terminológicas especializadas. De fato, ocorre uma crise do conhecimento estruturado, uma vez que ele não mais se submete a um fechamento, mas se organiza de forma inter e multidisciplinar, passando a exigir práticas que reequacionem as formas de abordagem e tratamento das terminologias em dimensões mais amplas, em consonância com a epistemologia das ciências.

Dadas essas contribuições, o tesouro é hoje um instrumento terminológico que permite aos usuários o acesso à informação dentro de um espaço e de um tempo próprio. Este acesso é viabilizado por meio de um criterioso processo de organização e tratamento das informações, realizado mediante uma análise temática dos documentos para a classificação terminológica, denominada indexação por representação temática.

A análise temática, por sua vez, expressa resultados de construções e de relações sócio-ideológicas, constituídas a partir da própria noção atribuída ao documento. O documento é compreendido aqui com base na junção de três visões:

- da ciência da informação e arquivística, para a qual o documento é configurado como uma informação registrada (Bellotto, 2002 apud Ferrarezi 2007: 154);
- da história, que vê o documento como uma construção social (Le Goff, 1984: 103);
- da análise do discurso, para quem o documento materializa “*um ou mais discursos, carregando em suas linhas toda uma rede de memória que suscita muito mais do que uma leitura literal do texto*”(Ferrarezi 2007: 154).

Estas visões permitem pensar os documentos como escolhas ideológicas, já que uns são selecionados para serem catalogados e passarem a fazer parte do acervo de uma instituição, enquanto outros são descartados, esquecidos, ou mesmo

destruídos. A escolha de uns documentos em detrimento de outros, também sustenta e direciona a construção de discursos cuja análise permite compreender os contextos e as condições de sua produção e seleção. Além disso, cabe destacar que os documentos também não podem ser vistos como verdades absolutas dotadas de imparcialidade, autenticidade, naturalidade, organicidade e unicidade mas como expressão de pontos de vista e injunções ideológicas que definem o modelo de classificação que possibilita as formas de sua indexação e de recuperação da informação.

Essa injunção ideológica está presente também na elaboração de um tesouro e na sua utilização terminológica para a indexação ou recuperação⁷⁰ da informação, já que ao privilegiar um termo atribui-se-lhe um conceito definido a partir de escolhas que refletem um posicionamento sócio-ideológico. Para Wüster (1998 apud Laan, 2000: 3) *“conceito são as características comuns de um determinado objeto percebidos pelos seres humanos [, ou seja,] um elemento do pensamento”*. Na construção de tesouros, o *“conceito é entendido como um elemento de significação [...] que para ser manipulado necessita de um símbolo que permita a comunicação. [...] Na área da documentação, o símbolo é lingüístico, sendo denominado ‘termo de recuperação’.*” (Campos, 2001: 17)

Segundo Affonso (1987: 1 apud Laan, 2004: 339), o tesouro se destaca entre as diversas linguagens documentárias⁷¹ por ser

⁷⁰ Posteriormente, será exposta a possibilidade de ocorrência de divergências entre os termos utilizados por uma instituição para a indexação e os utilizados por um usuário para a recuperação.

⁷¹ Segundo Laan (2002), entende-se como linguagem documentária um sistema de signos estruturados, por meio das terminologias empregadas, cujas finalidades sejam representar e recuperar as informações registradas nos documentos.

Gomes (1990: 15) também afirma que as linguagens documentárias mais conhecidas são o tesouro e os sistemas de classificação bibliográfica. Ambas são linguagens artificiais por não resultarem de um processo evolutivo e por necessitarem de regras explícitas, que não comportam exceções para seu uso.

[...] um instrumento de controle terminológico usado para traduzir a linguagem natural dos documentos, dos indexadores e dos usuários em linguagem mais restrita que é denominada linguagem de sistema, linguagem documentária ou linguagem de indexação, bem como para verter essa linguagem em linguagem natural.

Embora existam várias definições para tesouros, todas têm em comum a preocupação com a estruturação consistente dos conceitos de um domínio específico de conhecimento, a padronização dos termos e representatividade dos conceitos usados na indexação⁷² e na busca das informações, e a indicação de relações entre os termos.

Diante do que foi dito, pode-se perceber que a elaboração de tesouros foi sendo aperfeiçoada ao longo do tempo, particularmente a partir do sistema de classificação em facetas, elaborado por Raganathan, no qual a área de conhecimento é dividida em grandes categorias e os termos inter-relacionados. As principais características do tesouro são, portanto, os termos e as relações entre eles.

3.1.1. Definições e relação entre termos

Termos, sistema de conceitos e conjunto das remissivas são os principais componentes dos tesouros. Como descrito no tópico anterior, o primeiro corresponde

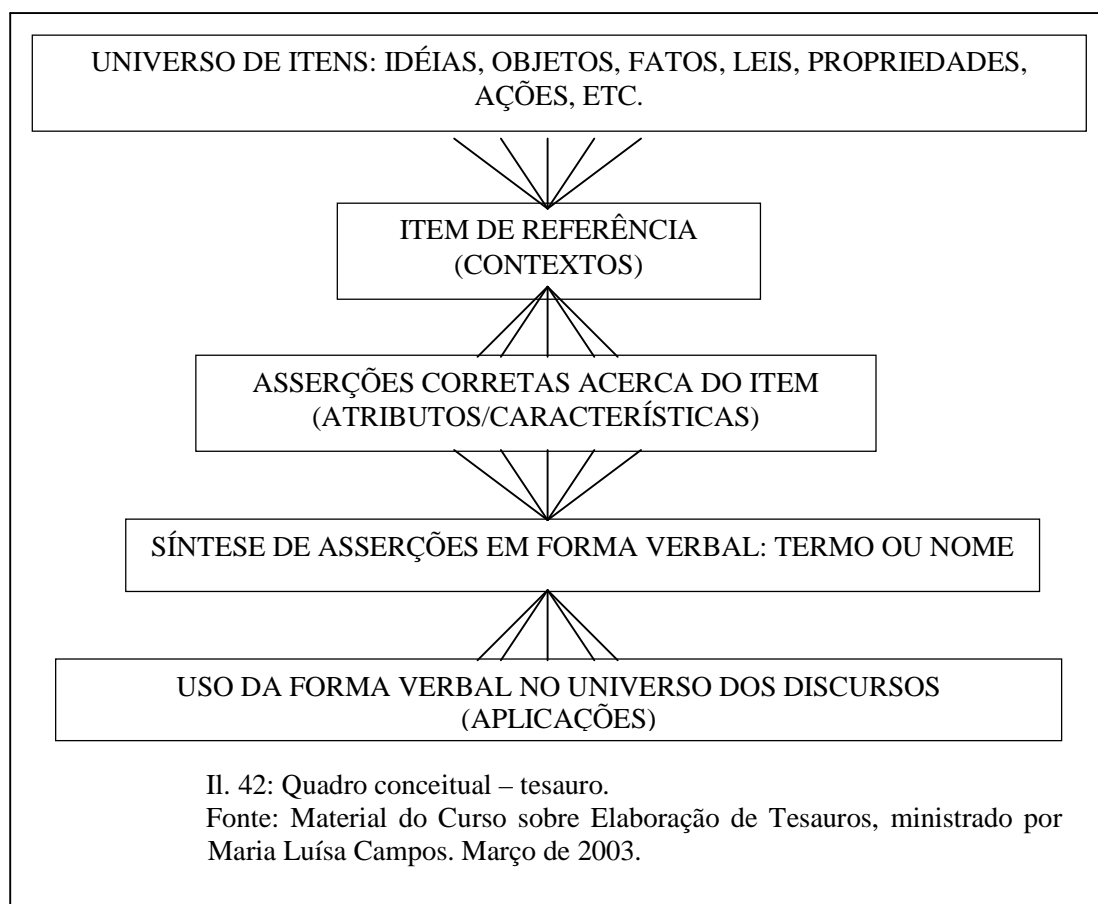
⁷² Segundo Laan (2002: 23) indexação deve ser “*compreendida, numa acepção ampla, como o processo de identificação e organização dos itens necessários à posterior recuperação das informações contidas em um documento*”. É imprescindível, nesta perspectiva, considerar o processo pelo qual são determinados o assunto principal e os secundários abordados em um documento, assim como, a sua representação por meio de termos para aplicação de uma linguagem documentária.

à unidade lexical que representa o conceito e o segundo diz respeito ao conjunto estruturado de conceitos que reflete tanto as relações entre eles quanto a sua posição no sistema. O conjunto de remissivas é o conjunto de não-termos, ou seja, refere-se aos termos equivalentes a um termo vigente no sistema. É por meio desses componentes que o usuário entende a função de um determinado tesauro assim como a definição e as relações propostas para os termos.

Campos (2003: 25) afirma que

Na prática, a definição não se dá no início da etapa de estruturação, mas no final, quando então se domina o conceito e se sabe exatamente qual é o significado do termo com o qual se está trabalhando e qual a abrangência do conceito útil ao tesauro. Somente nesse momento é que se tem segurança quanto à posição do termo no sistema. Como é sabido, um termo pode ter várias definições.

No quadro abaixo, referências (contextos), características, formas verbais/termos e aplicações, são destacadas como elementos formadores dos conceitos. Estes elementos devem ser analisados em conjunto e de acordo com as relações e interferências que promovem. A mesma análise de conjunto deve ser realizada quando se inclui um termo na estrutura do tesauro, porém, o conceito representado por esse termo só pode ser definido em relação aos demais, já que essas relações definem-se sua posição no sistema de conceitos. Segundo Campos (2001.: 26), este modo de definir o conceito é denominado “*analítico-sintético*, [constituído pela] *identificação das características, a análise, e o termo, a síntese*”.



Após o levantamento dos termos, procede-se à sua estruturação, isto é, ao estabelecimento das relações entre eles. De fato, o que se relaciona são os conceitos, expressos pelos termos, formando uma rede de significados. Para tanto, pode-se usar como método a definição de *categorias conceituais mestras*. As mais utilizadas para auxiliar no processo de estruturação são: domínio, entidade, processo e propriedades. Estas categorias são definidas como:

2. *domínio*, os termos referentes às áreas de conhecimento integradas à temática do tesauro;
3. *entidade*, os termos que designam objetos (concretos ou abstratos), construtos mentais, substâncias,

organizações, sistemas de coisas (partes/componentes), substâncias responsáveis pelo desenvolvimento de um processo, instrumentos, pessoas;

4. *processo, os termos referentes a operações sobre coisas, experimentos, ensaios, operações mentais;*
5. *propriedades, termos que designam atributos de coisas, qualidades, propriedades, estruturas e medidas; dimensões, termos que se referem a espaços e tempo.(CNFCP: 2004)*

Os termos são padronizados quanto à sua forma e significado. Os termos que possuem a mesma grafia mas significados diferentes são sempre acrescidos de um qualificador, representado entre parênteses, que delimita seu escopo semântico.

As relações entre os termos, que evidenciam conteúdos semânticos, lógicos e associativos são as seguintes: relação de equivalência, relação hierárquica, relação partitiva e relação associativa. A *relação de equivalência*, representada pela abreviatura USE/UP, refere-se aos termos sinônimos⁷³, quase sinônimos⁷⁴ ou preferência de grafia⁷⁵; a *relação hierárquica*, representada pela abreviatura TG/TE, diz respeito à superordenação e subordinação entre dois termos; a *relação partitiva*, representada pela abreviatura TGP/TEP, é a relação entre termos na qual um representa o todo e o outro a parte; a *relação associativa*, representada pela abreviatura TA/TA, é a relação entre termos com proximidade de significado (causa/efeito, produto/processo, material/produto).

O estabelecimento da relação de equivalência ou remissiva tem como objetivo reduzir a perda da riqueza vocabular existente uma vez que o tesouro, em decorrência do princípio de univocidade que determina os atuais descritores, aceita apenas uma única possibilidade de definição terminológica. Por esse motivo, apenas

⁷³ “São termos diferentes que possuem o mesmo significado”. Laan (2002: 41)

⁷⁴ “São os termos que, para fins de recuperação da informação, são considerados equivalentes”. Laan (2002: 41)

⁷⁵ Os sinônimos, quase sinônimos ou grafias não preferenciais dos termos são incluídos como não-termos, ou seja, tendo apenas o valor de remissiva.

um termo é empregado para representar cada conceito. Deve-se ainda observar que, seja no caso de termos da linguagem popular ou da linguagem de uma área específica, há uma dinâmica permanente de criação de novos termos, ressignificação de outros já consagrados assim como variações denominativas de conceitos. Sendo assim, a informação registrada precisa estar inter-relacionada com os conceitos emergentes e com a conseqüente alteração do significado dos conceitos já existentes na área. Em decorrência de tal complexidade, observa-se uma preocupação permanente com a realização de estudos científicos que permitam padronizar a terminologia usada pelas diferentes ciências (Laan, 2004: 338).

Na equivalência, de acordo com Laan (2002: 42), a indicação de qual termo deverá ser o descritor preferido é feita em conformidade com critérios pré-estabelecidos, que levam em conta os termos de uso corrente, tais como os mais utilizados pelos usuários do sistema de informação, os mais regionalizados e os científicos.

A autora considera que é necessário que haja um controle do vocabulário, porém, afirma que

esse controle não pode ser um impedimento ao acesso às informações em uma situação na qual um usuário se utilize de uma verbalização diferente de registrada na base de dados. Porém, a possibilidade de acessar informações por diferentes verbalizações somente se efetuará se o instrumento de controle de vocabulário, especificamente o tesauro, incluir, na medida do possível, as diferentes representações para um mesmo conceito (Laan, 2002: 44).

Para Gomes (1990: 40) estes tipos de relacionamento podem ser divididos em: relacionamento lógico, que inclui os relacionamentos genérico/específico, analítico e de oposição; relacionamento ontológico, que inclui os partitivos, de sucessão e de matéria-produto; e o relacionamento de efeito, que inclui os de causalidade,

instrumental, descendência genealógica, descendência ontológica e entre estágio de substâncias.

O primeiro é baseado nas similaridades porque quando se comparam dois conceitos entre si, verifica-se se possuem alguma característica em comum, [...] o mais conhecido é o relacionamento genérico/específico que permite formar as classes de conceitos. São membros de uma classe os conceitos ou idéias que pertencem ao mesmo gênero. Uma forma de identificar os conceitos de uma classe é verificar se eles são um tipo ou uma espécie de um dado conceito. O termo específico é aquele que quando se comparam os termos, verifica-se que aquele possui todas as características do termo genérico e mais uma que lhe é própria, específica. Uma forma de identificar a similaridade entre os conceitos é sua organização ou reunião segundo pelo menos uma característica em comum. Este é um processo de classificação (Idem: 41)

Para Austin e Dale (1993: 45 apud Laan 2002: 37), os relacionamentos genéricos cobrem três situações lógicas diferentes que se distinguem da seguinte maneira: a) a relação genérica; b) a relação hierárquica todo/parte; c) a relação de exemplo.

Gomes (1990: 41) também explica que outra forma de relacionamento lógico ocorre pelos termos associados,

as associações são identificadas a partir de cada termo após a análise de seu conteúdo conceitual, isto é, de suas características. Não se procura estabelecer todas as relações, de uma vez só. Cada conceito gera suas associações. Pode-se, então estabelecer relações associativas entre dois conceitos quando um deles for uma característica do outro e ambos não fizerem parte da mesma hierarquia.

As relações partitivas talvez sejam as mais fáceis de estabelecer, pois se constituem por uma relação de subordinação das partes com o todo. Para Sager

(1993 apud Laan 2002: 39), as relações partitivas servem para indicar a conexão entre conceitos formados por mais de uma parte e por seus componentes.

As relações ontológicas também são incluídas nos tesouros como relações associativas. Segundo Cabré (1993: 206 apud Laan 2002: 40) “*as relações chamadas ontológicas não se baseiam, como as lógicas, na similaridade entre conceitos, mas na proximidade situacional dos elementos na realidade*” (tradução nossa). Estas relações têm como fundamento a contigüidade dos conceitos no espaço. São relações por coordenação, mas que podem ser, também, seqüenciais ou por encadeamento de causa e efeito. Gomes (1990: 43) define as relações ontológicas como relações indiretas entre os conceitos. Para Austin e Dale (1993: 50 apud Laan, 2002: 40), esta é uma das relações mais difíceis de definir, pois

cobre as relações entre pares de termos que não são membros de um conjunto de equivalência nem podem ser organizados em uma hierarquia onde um termo se subordina a outros. Entretanto, são mentalmente associados de tal maneira que a conexão entre eles deve ser feita explicitamente no tesouro, uma vez que este recurso oferece termos alternativos que poderiam ser utilizados para a indexação ou recuperação.

A organização das classes é uma etapa que precisa de várias reavaliações da classificação dos termos e quando uma classe tem muitos termos é necessário formar subconjuntos utilizando característica de divisão, ou seja, agrupá-los dentro da classe em pequenos grupos dividido de acordo com as características em comum.

Na estrutura dos tesouros encontram-se também as notas explicativas, ou seja, as definições dos termos. Estas são de duas naturezas, a saber: *Notas de Aplicação* (NA), que apresentam a definição mais apropriada para o termo em questão e *Notas de Indexação* (NI), que apresentam questões relacionadas ao uso daquele termo dentro do contexto institucional (CNFCP: 2004). As NA e NI formam uma espécie de glossário e “*são ferramentas muito importantes para o indexador, pois vão*

auxiliá-lo na compreensão dos conceitos e também na escolha dos termos a serem indexados, qualificando o processo de indexação” (Xavier, 2004: 349).

Outra questão importante é a que diz respeito à definição recolhida na literatura ou entre os membros de uma dada área, uma vez que no processo de ordenação/classificação dos conceitos pode sofrer alterações ou ajustes (Campos: 2001). A coleta de termos pela via da literatura especializada permite obter o termo com o significado que lhe atribuem os especialistas da área, o que possibilita o seu enquadramento no sistema de conceitos com uma definição clara do mesmo. A definição, entretanto, poderá ser adaptada no processo de estruturação dos termos, porque os conceitos também são dependentes do sistema no qual são incluídos. Esta coleta e definição de termos dentro de um contexto utilizado pelos autores na literatura da área é denominada “garantia literária”.

A expressão ‘garantia literária’ foi usada como método para identificar a existência de uma classe num sistema de classificação. Segundo seu autor – Wyndham Hulme – a literatura fornece as bases para a criação de uma classe (Gomes, 1990:19).

Essas fontes também, de acordo com a metodologia, recebem contribuições e são validadas por especialistas nos domínios específicos do Tesouro. Este aval, dado pelos especialistas da área, atribui às definições apresentadas o que se denomina “*garantia do usuário*”. Neste contexto, podemos dizer que a relação que se estabelece entre o documento, a informação e o usuário, ou seja, entre a instituição que possui o documento, o profissional que indexa e o usuário pesquisador, é uma relação de comunicação.

A mediação entre quem deseja informação e quem a tem envolve um complexo processo comunicativo, duplamente codificado. O responsável pela

indexação, codifica a informação utilizando uma linguagem de indexação⁷⁶ que se caracteriza por procedimentos de organização e de representação dos conteúdos temáticos. Neste processo interferem a política de indexação⁷⁷ adotada pela instituição, o campo temático indexado, a estruturação do fluxo de procedimentos, os conhecimentos do próprio indexador sobre os domínios dos instrumentos de indexação, seu conhecimento de mundo, sua capacidade de fazer inter-relações com outros textos já indexados assim como a linguagem de indexação e os recursos disponíveis para as estratégias de busca nos sistemas informatizados ou não.

O usuário utiliza seu código lingüístico e seu conhecimento da área para construir as questões de busca de informação. Nessa dupla codificação, é necessário que ambos os códigos utilizados sejam coincidentes para o sucesso nas buscas de informação.

Esse fato evidencia a importância do vocabulário utilizado no processo de representação/recuperação das informações nos diferentes tesouros existentes. Como já foi dito, um tesouro é um vocabulário controlado de um domínio específico do conhecimento e sua organização procura evidenciar as relações conceituais dessa área de especialidade. Dessa forma, entende-se que as unidades lexicais registradas

⁷⁶ “Sistema de signos estruturados, cuja finalidade é representar e recuperar as informações registradas nos documentos” ou “um conjunto controlado de termos selecionados da linguagem natural usados para representar, de forma abreviada, os assuntos dos documentos” (Laan, 2002: 24 e 23).

⁷⁷ “Conjunto de diretrizes gerais que irá nortear todo o processo de indexação, visando minimizar a subjetividade no processo. É, portanto, uma tomada de decisão de cunho administrativo.

A determinação de uma política de indexação fundamenta-se, principalmente, em três fatores: objetivos da instituição e da unidade de informação, perfil do usuário, área temática de abrangência do sistema e os textos a serem indexados.

A análise desses fatores, entre outros pontos, irá definir o tipo de linguagem de indexação que será utilizada e determinará, também, a forma como cada documento será indexado, se exaustivamente ou seletivamente e, ainda, o tratamento a ser dado aos tópicos temáticos, ou seja, se especificamente ou genericamente.

[...]

As diretrizes propostas em uma política de indexação permeiam todo o processo. Dessa forma, fica evidente que essa política irá determinar todos os procedimentos que deverão ser observados pelo indexador, desde a análise temática até a utilização do vocabulário a ser adotado” (Laan, 2002: 24)

por esses instrumentos de indexação deverão ser organizadas em conformidade com a terminologia desse domínio. Além disso, essas unidades lexicais, mesmo pertencendo à linguagem de uma determinada especialidade, comportam sinonímia e variação, evidenciando-se, mais uma vez, a importância do controle do vocabulário (Laan, 2004).

Na sociedade contemporânea globalizada, a informação tornou-se uma moeda fundamental e imprescindível para a tomada de decisões em qualquer esfera da vida social. O desenvolvimento de novos recursos tecnológicos que possibilitam o acesso a acervos e textos na rede mundial de computadores, tem contribuído enormemente para a disseminação da informação e, por consequência, promovendo uma verdadeira revolução em todos os campos do saber. Segundo Aquado (1995: 22 apud Laan, 2002: 29),

atualmente estamos imersos em uma sociedade na qual se está produzindo não só a revolução da informática, mas a revolução da Informação, e ela está promovendo mudanças profundas e radicais na busca de informações previamente necessária tanto para a pesquisa quanto para a tomada de decisões.

Laan (2002:34) acrescenta que, no caso do tesouro, conceitos e noções se ampliam e sofrem alterações:

O conceito de dinâmico e a noção de atualização, até então vinculados ao desenvolvimento do conhecimento, amplia-se, sinalizando a possibilidade de alterações, mesmo em se tratando de linguagens especializadas. A atualização de um tesouro não mais se refere apenas ao surgimento de novos termos oriundos de novas descobertas, mas também por alterações de significados em termos já existentes.

Ainda de acordo com a autora, as mudanças promovidas pela *explosão informacional* exigem que os documentos sejam adequadamente organizados, de modo a facilitar o acesso à informação neles contida.

3.2. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira: conceituação e usos*

A proposta de elaboração do Tesouro de Folclore e Cultura Popular foi apresentada pela Biblioteca Amadeu Amaral (BAA), em 1987, no contexto das mudanças de paradigmas conceituais na perspectiva do então Instituto Nacional de Folclore. Antes desta proposta, a instituição já contava com formação, classificação e catalogação de acervos bibliográficos e museológicos, apresentados no capítulo anterior, e como uma relação de termos, elaborada no início dos anos 1980, com a finalidade de auxiliar a construção de uma linguagem documentária que atendesse a necessidade institucional da Funarte.

Segundo Marisa Coelho (2008), boa parte dos profissionais contratados nessa época pela instituição eram antropólogos ou com formação afim, porém sem experiência no campo da cultura popular. Por esse motivo, o tesouro foi inicialmente pensado como uma organização das idéias e padronização dos termos, tendo uma aplicação quase nula na indexação de assuntos durante o processo de catalogação do acervo.

Com essa intenção, no período de 1987 a 1989 foi implementado, de maneira sistemática, um trabalho de conceituação dos descritores existentes nos catálogos da biblioteca. Esse trabalho era realizado por uma comissão composta por

pesquisadores e documentaristas, que se reuniam semanalmente para avaliar o material já existente (Relatório INF, 1989:18)⁷⁸.

Em 1990, a BAA iniciou o processo de informatização de seus acervos, implementando um programa gerenciador de informações que substituiu o antigo controle manual. Este programa, que possibilitava a recuperação de dados por meio de terminais de acesso ao banco de dados, propiciou que o tesouro passasse a ser aplicado efetivamente na indexação de assuntos desses acervos.

A Biblioteca passou, então, a trabalhar com dois sistemas classificatórios: CDU e tesouro. No processo de catalogação, a CDU é utilizada para a definição de uma classe geral, enquanto o tesouro elenca os assuntos específicos. Portanto, a CDU é um mecanismo de reunir os assuntos e o tesouro é para recuperar informação. Ambos usados para auxiliar na comunicação, evitando *ruídos* e auxiliando no oferecimento de mais documentos de pesquisa ao usuário.

Nessa época, o MFEC priorizava a classificação do acervo com base no Tesouro de Acervo Museológico, publicado pelo Museu Histórico Nacional. Este Tesouro não era utilizado para a indexação dos assuntos, mas apenas na para a definição de classes.

No período de 1990 e 2002, devido às transformações estruturais provocadas pelo “*desmonte*” da Era Collor, o trabalho de discussão do escopo desse tesouro ficou restrito à Biblioteca e as reuniões dos técnicos desse setor ocorreram de maneira pouco sistemática. Durante esse período, foi o trabalho cotidiano de indexação de acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos, que manteve a inserção e revisão de termos na base de dados documentais. Até esse momento, o Tesouro não tinha a preocupação de definir todos os termos; sua maior preocupação

⁷⁸ Em 1988, o relatório anual da Biblioteca já sinalizava desdobramentos desse trabalho com a possibilidade de um glossário de termos correntes a partir das notas de aplicação existentes nas fichas utilizadas para indexação do acervo bibliográfico.

era classificá-los e estabelecer relações sinonímias (USE/UP), hierárquicas (TG/TE) e associativas (TA).

Em 2002, com a possibilidade da UNESCO patrocinar um projeto desenvolvido pelo CNFCP foi retomada a proposta de elaboração do tesauro como um projeto institucional de médio porte. Tal proposta foi formatada e aprovada no final de 2002.

A composição da equipe e sua capacitação, o planejamento das atividades e a seleção do software a ser adquirido, foram as providências iniciais para o desenvolvimento do projeto *Tesauro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. Para orientar as diretrizes deste tesauro, o projeto subsidiou a contratação de uma coordenadora teórica/metodológica, Maria Luisa Almeida Campos, pesquisadora e professora da área de linguagens documentárias.

A equipe foi formada por funcionários do CNFCP e por prestadores de serviços contratados, que já desenvolviam atividades na biblioteca, no museu e na pesquisa, e por um bolsista contratado pelo projeto. Os membros desta equipe tinham formação acadêmica nas áreas de Biblioteconomia, Museologia, Ciências Sociais e Letras⁷⁹.

É importante frisar que, neste período, os pontos de vista institucionais que deveriam orientar este instrumento de classificação, foram exaustivamente discutidas. Nessas discussões, em primeiro lugar, colocavam-se as questões referente à própria definição das categorias que nomeavam o tesauro, ou seja: o que é folclore e o que é cultura popular? Trata-se de um tesauro de folclore ou de cultura popular? Em seguida, discutiam-se questões de cunho mais técnico, relativas à elaboração do tesauro como, por exemplo, que modelo deveria ser adotado, o

⁷⁹ Elizabeth Paiva Pougy (museóloga, funcionária, atua no Museu), Luciana de Noronha Versiani (socióloga, funcionária, atua na Biblioteca), Maria Rosário de Fátima Pinto (graduada em letras, funcionária, atua na Biblioteca), Elizabete Mendonça (museóloga, contratada como pesquisadora, atuava no Setor de Pesquisa), Laffayete de Souza Alvares Júnior (estudante de biblioteconomia, bolsista da 1ª Versão).

americano ou o europeu? Quais terminologias dariam suporte? Quais os conceitos mais adequados a essas terminologias? Qual o público alvo deste instrumento? Enfim, estas reflexões constituíram a etapa de planejamento para a delimitação da área núcleo e das áreas periféricas do Tesouro, identificação da clientela a ser atendida, seleção de bibliografia básica, formas de apresentação, estratégias de atualização e formas de divulgação.

Respondendo às duas primeiras questões, após inúmeras reuniões, optou-se por seguir a perspectiva adotada pela biblioteca, restringindo a inserção dos termos àqueles considerados do âmbito da cultura popular tradicional⁸⁰.

Decidiu-se, também, optar pelo modelo europeu, pautando a construção do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira na elaboração de uma composição de termos, relações entre termos e notas explicativas. Sua estrutura foi dividida em duas partes: Sistemática e Alfabética.

O suporte terminológico teve como base os termos até então sistematizados e em uso nos trabalhos de indexação, já que uma das dificuldades ao se elaborar um tesouro é estabelecer um recorte classificatório mais permanente, organizando os conceitos que fazem parte daquele domínio. Para tanto, foi necessário tomar algumas decisões metodológicas e analisar conceitualmente os termos a fim de decidir sobre aqueles que deveriam integrar o tesouro. Adotou-se, para isto, o princípio de recortar o domínio por categorias, ou grandes classes, que pudessem evidenciar a identidade do conceito dentro de um contexto específico. A adoção deste princípio apontou para experiências teóricas no âmbito da *Ciência da Informação*, mais especificamente da *Teoria da Classificação Facetada*

⁸⁰ É importante ressaltar que o Setor de Pesquisa foi o mais reticente a este recorte já que ele é responsável por diversas ações institucionais que abarcam outras manifestações assim deixadas de fora como: música brega, produção artesanal de pêsseka⁸⁰. Este fato também permite verificar que mesmo adequada à perspectiva antropológica a BAA é o setor ainda mais resistente a ampliação dos conceitos, tanto que é o setor que media mais facilmente a interlocução com os folcloristas.

(Ranganathan, 1968), que trata o domínio de forma policotômica, ou seja, várias árvores taxonômicas ligadas como uma rede.

Para a estruturação dos termos foi necessário classificá-los nas categorias conceituais que fundamentaram a construção do tesouro: Domínio, Entidade, Processo, Propriedade e Dimensões.

Até o momento, as categorias conceituais trabalhadas foram: **Entidade** (Alimento, Artefato, Associação, Indivíduos, Matéria-prima e Medicamento), **Processo** (Atividade produtiva⁸¹, Atividade Ritual⁸², Construção Artesanal, Linguagem popular, Literatura popular, Expressão popular, Sistema de crença) e **Propriedades** (Lugar e Tempo). As demais deverão entrar numa terceira etapa, prevista para a complementação deste instrumento.

A primeira versão, patrocinada pela Unesco, resultou em 2.092 termos, selecionados a partir dos acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos do CNFCP. Quando de seu lançamento, em 2004, contava com as categorias: *Alimento, Artefato, Associação, Atividade produtiva, Atividade ritual, Indivíduo e Matéria-prima*.

A versão atual⁸³, patrocinada pela Caixa Econômica Federal e lançada em 2006, contempla novas categorias — *Literatura popular, Medicamento, Construção artesanal, Sistema de crença, Expressão popular, Linguagem popular, Lugar e Tempo* — além da ampliação das preexistentes - *Atividade ritual e Atividade*

⁸¹ Atividade produtiva foi subdividida em Agricultura, Caça, Comércio, Culinária, Extrativismo, Farmacopéia popular, Mutirão, Pecuária, Pesca artesanal, Reciclagem, Tapeçaria e Técnica artesanal.

⁸² Atividade ritual, por sua vez, foi subdividida em Atividade musical, Atividade narrativa, Baile, Brincadeira, Cerimônia, Circo, Cortejo, Dança, Espetáculo de rua, Festa popular, Folguedo, Jogo, Medicina popular, Prática religiosa, Rito e Teatro popular.

⁸³ A equipe que desenvolveu o trabalho na segunda etapa era formada pelos mesmos profissionais da primeira versão, com exceção do bolsista Laffayette de Souza Alvares Júnior, acrescida de Clara Murray (Estudante de Ciências Sociais, Estagiária) e Jorgete Maria Portal Lago (Mestranda em Etnomusicologia e Bolsista).

produtiva - nas quais foram inseridas as subcategorias *Atividade musical*, *Atividade narrativa*, *Prática religiosa* e *Farmacopéia popular*.

Para se encontrar uma definição mais adequada para os conceitos, foram consultadas diversas fontes, entre as quais dicionários especializados, glossários, livros, artigos, sites na internet, folhetos, teses e dissertações. Como existem poucos trabalhos específicos sobre terminologias nas áreas de folclore e cultura popular, foi necessário recorrer à bibliografia das diversas áreas conexas: Ciências Humanas e Sociais, Etnografia, Etnomusicologia, Antropologia, Artes, Sociologia, entre outros. A coleta de termos via literatura especializada permitiu obter o termo com o significado que lhe atribuem os especialistas da área, o que possibilitou o seu enquadramento no sistema de conceitos com uma definição mais precisa.

A pesquisa em diversas fontes também demonstra a amplitude deste tesouro, não restrito apenas ao uso pela BAA mas podendo, também, ser utilizado por outras instituições (universidades, bibliotecas, museus) que abordem, direta ou indiretamente, as temáticas relacionadas ao folclore e à cultura popular brasileira.

Este corpus textual, foi validado por diferentes especialistas⁸⁴ das áreas envolvidas que, com suas sugestões, contribuíram para uma melhor forma de recuperação/acesso às informações indexadas de acordo com a perspectiva de quem conhece ou busca conhecer o tema.

Inicialmente pensado para a padronização dos termos e organização das idéias e, posteriormente, usado para subsidiar a documentação dos acervos possibilitando a recuperação da informação, este instrumento terminológico está, hoje, disponibilizado na Internet, servindo de parâmetro para outras instituições e

⁸⁴ Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (antropóloga, Prof^a Dr^a do Depto. de Ciências Sociais/IFCS/UFRJ), Elizabeth Travassos (etnomusicóloga, Prof^a Adjunta do Instituto Villa-Lobos/UNIRIO), Bráulio do Nascimento (Presidente de Honra da Comissão Nacional de Folclore), Cáscia Frade (Prof^a Dr^a do Depto. de Educação Artística/UERJ), Guacira Waldeck (CNFCP), Letícia Vianna (CNFCP), Raul Lody (CNFCP) e Ricardo Gomes Lima (CNFCP). Atuaram também como colaboradores na validação das áreas temáticas: Filomena Chiaradia (CEDOC/ Funarte) e Roberto Benjamin (Comissão Pernambucana de Folclore).

pesquisadores que trabalham com esta temática. Segundo Marisa Coelho (2008), vários cd-rom com cópia do tesauro foram distribuídos a diferentes instituições, porém, o maior número de consultas é feita pela Internet: “*somente no mês passado [maio de 2008, recebemos] mais de 26 mil visitas ao site só que como isso se dá por assunto pelo Google a maioria é para o tesauro*”.

É importante destacar que, se por um lado, a BAA foi o setor responsável pela coordenação de conteúdo, e que com base em seu acervo e nas experiências anteriores de elaboração de classificações contribui para a classificação e conceituação dos termos, por outro lado, foi o MFEC que por meio da constituição do seu acervo propiciou a inclusão de todos os termos referentes aos artefatos.

3.2.1. Termos relacionados ao domínio da arte popular

Para compreender as definições e as relações referentes aos quatro termos *Artesão, Artista popular, Objeto artesanal e Técnica artesanal*, apresentados na versão do Tesauro publicada em 2004, é importante analisar as alterações dos termos e relações associados às categorias *Arte* e *Técnica*, presentes na primeira versão deste instrumento terminológico.

Na primeira versão, elaborada ao longo das décadas de 1980 e 1990, percebe-se que a concepção dos folcloristas, que reunia *Arte* e *Técnica* numa mesma classe, foi abandonada. A proposta foi a de separar e qualificar essas categorias como termos genéricos, abrangendo universos independentes, porém associados. A categoria *Arte*, no entanto, ganha maior destaque se comparada à categoria *Técnica*.

Vinculado ao TG *Arte*, foram elencados os seguintes TEs: Arte africana, Arte afro-americana e caribenha, Arte brasileira, Arte chinesa, Arte colonial, Arte fantástica, Arte indígena, Arte marajoara, Arte popular, Arte pré-histórica, Arte religiosa, Artes do espetáculo, Artes visuais, literatura, música. Associa-se a esse TG os termos Artistas e História da arte. Esses TEs, por sua vez, foram subdivididos e associados a outros termos (ver listagem em anexo). Foram também incluídos outros termos genéricos independentes como Arte barroca, Arte e cultura, Arte primitiva, Arte tradicional, Belas artes. O termo Arte popular foi pensado como sinônimo de Arte folclórica. Por ser um período de revisão das perspectivas institucionais, esta ampliação chegou a extrapolar a própria temática; os TE admitiam, inclusive, as influências de outros movimentos artísticos, não se restringindo ao âmbito da cultura popular.

Nesta proposta, Artesanato foi vinculado como TE de Artes visuais e compreendido como produção artesanal específica. A especificidade está associada à sua matéria-prima: Artesanato em açúcar, Artesanato em areia, Artesanato em bambu, Artesanato em barro, Artesanato em cipó, Artesanato em concha, Artesanato em contas, Artesanato em couro, Artesanato em fibra, Artesanato em fio, Artesanato em gesso, Artesanato em látex, Artesanato em linha, Artesanato em madeira, Artesanato em massa de pão, Artesanato em metal, Artesanato em osso, Artesanato em palha, Artesanato em papel, Artesanato em pedra, Artesanato em pedra-sabão, Artesanato em penas, Artesanato em sementes, Artesanato em sucata, Artesanato em tecido, Artesanato em vidro e Ex-votos. Os termos associados foram Artefatos, Artesanato e desenho, Artesanato e indústria, Artesão, Cultura material e Equipamento de artesão. Co-existindo também como TG Produção e Produção artesanal para serem usados quando não se sabe a matéria-prima específica do artesanato.

Foi a primeira vez que nas classificações elaboradas pela instituição se criaram classes/termos para representar o indivíduo. O termo Artesãos foi incluído

como sinônimo de Artífices, não apresentava TEs e estava associado a Artesanatos, Artista e Equipamento de artesanato. O termo Artistas era TE de Criadores e TG de Artistas populares, Artistas visuais, Artistas-intérpretes, Atores, Cineastas, Escritores, Músicos, Xilógrafos. Seus termos associados eram Arte, Artesãos, Autores e Profissionais artísticos.

A categoria *Técnica* foi substituída pelo termo Técnicas de manufatura e apresentava os seguintes TEs: Bordado, Costura, Crochê, Entalhe, Lapidação, Metalurgia, Modelagem, Ourivesaria, Reciclagem, Renda, Repasso, Tapeçaria, Tecelagem, Trançado e Tricô. Porém, o único termo associado era Artesanato em sucata, o que dá a entender que esta categoria foi pouco trabalhada.

É interessante observar, também, que em relação à produção artesanal indígena a opção foi pelo termo Arte indígena como sinônimo de Artesanato indígena. Neste caso, toda a produção indígena deveria ser classificada como arte.

Outros termos relevantes são Conceito de arte popular, Conceito de artesanato, Cultura material e Profissionais artísticos. Porém, como exceção de Profissionais artísticos, que estava associado a Artistas e Cultura Material cujo TG era Forma de cultura, os demais não apresentam TG, TE ou TA.

As versões de 2004 e 2006 voltaram a restringir os termos ao universo do folclore e da cultura popular tradicional brasileira, definindo todos os termos. Esses termos, no entanto, não podem ser analisados isoladamente já que fazem parte de um sistema terminológico que expressa uma classificação pautada em uma rede conceitual. Para melhor visualização dessa rede, segue abaixo uma tabela e uma listagem dos termos selecionados para a análise de Artesão, Artista popular, Objeto artesanal e Técnica artesanal, com seus termos ascendentes diretos e respectivas notas de aplicação, termos genéricos, específicos e associados:

Categorias conceituais⁸⁵	Termos presentes no Tesouro		
Entidade	Indivíduo	Pessoa	Artesão
			Artista popular
	Artefato	Objeto artesanal	
Processo	Atividade produtiva	Técnica artesanal	

Indivíduo

Nota de aplicação: Exemplar de uma espécie qualquer, orgânica ou inorgânica, que constitui uma unidade distinta.

Termos Específicos: Animal; Divindade; Espírito; Mineral; Personagem; Pessoa; Planta (botânica); Ser mitológico.

Pessoa

Nota de aplicação: Indivíduo da espécie humana (homem ou mulher).

Termo Genérico: Indivíduo.

Termos Específicos: Aguadeiro; Artesão; Artista popular; Ator; Baloeiro; Barqueiro; Benzedor; Bordadeira; Caixeiro-viajante; Caminhoneiro; Camponês; Cantador; Cantor; Capoeirista; Carnavalesco (pessoa); Carroceiro; Carvoeiro; Ceramista; Compositor; Costureiro; Curtumeiro; Desenhista; Ervateiro; Escultor; Feiticeiro; Festeiro; Folclorista; Folheteiro; Folião; Fumicultor; Garimpeiro; Gravador; Instrumentista; Jagunço; Lambe-lambe; Marcheteiro; Marujo; Ourives; Parteira; Pescador; Pessoa religiosa; Peão; Piaçabeiro; Pintor; Poeta de cordel; Regatão; Rendeira; Sargaceiro; Seringueiro; Tecelão; Tipo popular; Trabalhador rural; Tropeiro; Vaqueiro.

⁸⁵ As categorias conceituais estão definidas no tópico 3.1.

Artesão

Nota de aplicação: Pessoa que realiza um ofício manual, saber geralmente adquirido por meio dos conhecimentos advindos da tradição e vivências em seu grupo.

Usado por: Artífice; Poteiro.

Termo Genérico: Pessoa.

Termos Associados: Artista popular; Bordadeira; Ceramista; Costureiro; Escultor; Gravador; Marcheteiro; Objeto artesanal; Ourives; Pirogravurista; Rendeira; Tecelão; Técnica artesanal; Xilógrafo.

Artista popular

Nota de aplicação: Pessoa que realiza as artes de domínio popular, inferindo-lhes marca própria e diferenciadora.

Termo Genérico: Pessoa.

Termos Específicos: Saltimbanco.

Termos Associados: Artesão; Ator; Cantador; Cantor; Carnavalesco (pessoa); Compositor; Gravador; Instrumentista; Objeto artesanal; Poeta de cordel.

Artefato

Nota de aplicação: Forma individual de cultura material.

Termos Específicos: Arma; Insígnia; Instrumento sonoro; Meio de transporte; Mobiliário; Objeto artesanal; Objeto de adorno; Objeto lúdico; Objeto sagrado; Petrecho (caça e pesca); Utensílio; Vestuário⁸⁶.

⁸⁶ Os termos específicos vinculados aos TEs de Artefato contabilizam cerca de 700 termos. É o maior grupo de termos.

Objeto artesanal

Nota de aplicação: Artefato produzido de forma não industrializada, que escapa à produção em série, oriundo de um saber advindo da tradição e vivência do indivíduo em seu grupo.

Usado por: Artesanato (objeto).

Termo Genérico: Artefato.

Termos Associados: Artesão; Artista popular; Ex-voto.

Atividade produtiva

Nota de aplicação: Atividade de ordem econômica, social e/ou cultural que se configura pela produção de bens ou utilidades para satisfazer as necessidades humanas.

Usado por: Trabalho.

Termos Específicos: Agricultura; Caça; Comércio; Culinária; Extrativismo; Farmacopéia popular; Mutirão; Pecuária; Pesca artesanal; Reciclagem; Tapeçaria; Técnica artesanal.

Termos Associados: Atividade ritual; Canto de trabalho; Olaria; Tempo.

Técnica artesanal

Nota de aplicação: Atividade produtiva que consiste na realização de trabalhos manuais, não industrializada, realizada por artesão e que escapa ao processo seriado. Pode ter finalidade utilitária ou artística, utiliza-se de vários tipos de matéria-prima e instrumentos.

Termo Genérico: Atividade produtiva.

Termos Específicos: Bordado; Cerâmica; Costura; Curtume (técnica); Desenho (técnica); Dobradura; Entalhe; Gravura; Lapidação; Marchetaria; Metalurgia; Modelagem; Pintura; Renda (técnica); Tecelagem; Técnica artesanal de construção; Tintura; Trançado.

Termos Associados: Artesão; Tapiri.

Observa-se que Artesão e Artista popular são considerados Termos Específicos (TE) de Pessoa que, por sua vez, é um TE de Indivíduo. Objeto artesanal é um TE de Artefato. Técnica Artesanal é TE de Atividade produtiva. Indivíduo e Artefato integram a categoria conceitual Entidade e Atividade produtiva integra a categoria Processo. Estas categorias representam conceitos de grande abrangência e apresentam em sua estrutura diversos termos específicos.

Com a estratégia adotada de trabalhar as grandes categorias conceituais mestras dos tesouros e ter como parâmetro os acervos institucionais, pode-se dizer que nesta versão, ao contrário da versão anterior, a categoria *Técnica* foi mais trabalhada.

A categoria *Arte* não foi trabalhada como termo definido. Ela foi alvo de inúmeros debates sobre o modo como deveria ser abordada, sem que, entretanto, se tenha chegado a um consenso. Ela é vista pelas coordenadoras metodológicas e de conteúdo como uma área de conhecimento periférica, ou seja, uma categoria que não está dentro da área núcleo do Tesouro (folclore e cultura popular brasileira), formando-se “*paralelamente ao núcleo, acrescentando a este último novos aspectos ou ainda corrigindo-os*” (Jaenecke: 1994, 5 apud Pinho: 2006, 24). Esta interpretação está vinculada à perspectiva adotada pela biblioteca, que usa a classe 7 da CDU para catalogar o acervo referente à Arte. A opção final foi deixar esta categoria para ser tratada numa etapa futura. Isto não quer dizer que a concepção de arte não esteja presente no Tesouro, uma vez que nele se encontram termos como Artista Popular que apresentam em sua definição a idéia de inferência de marca própria e diferenciadora. Segundo Mariza Coelho (2008), a catalogação de uma

publicação que aborde a arte popular é mais fácil, pois o termo escolhido será determinado pelo enfoque dado pelo autor da obra.

A indexação da informação, um dos objetivos do tesouro, por meio destes conceitos demonstra que a arte popular, assim como qualquer forma de expressão artística, faz parte de um sistema cultural (Bourdieu: 1987 e Geertz: 1997) e que o critério de determinação do que é inserido em cada categoria, ou seja, os termos inclusos, os conceitos e as relações que lhes são atribuídas, aproximam-se do que Clifford (1994) define como “sistema arte-cultura”. Usado no tratamento, organização e recuperação das informações, o tesouro, neste contexto, expressa e reafirma conceitos que estabelecem as fronteiras entre os termos presentes no campo da Arte Popular.

Estudar estes termos significa analisar o papel deste instrumento terminológico nas áreas de folclore e cultura popular. Embora as definições e a discussão sobre as fronteiras entre “arte” e “objeto artesanal”, “técnica artesanal”, “artista popular” e “artesão” expressem uma visão hierárquica e dominante, é importante ressaltar que, na perspectiva do indivíduo que exerce essa atividade, raramente a instância do trabalho manual ou mecânico (‘artesanal’) é separada do trabalho intelectual, possuindo ambos igual dignidade (Porto Alegre: 1985). Bourdieu (1987:159) afirma isto ao dizer que

[...] todas as relações que uma dada categoria de intelectuais ou artistas pode instaurar com as demais categorias constitutivas da sociedade intelectual ou artística ou com o público externo a esta sociedade e, a fortiori, com qualquer instância social externa – quer se trate de poderes econômicos com dimensão cultural como os marchands ou os editores, de poderes políticos, e até de instâncias de consagração cultural cuja autoridade deriva seu princípio de fora do campo de produtores, a exemplo das Academias – são medidas pela estrutura do campo na medida em que dependem da posição que esta categoria particular ocupa na hierarquia que se estabelece do ângulo da legitimidade cultural no interior do campo das relações de produção e difusão dos bens simbólicos. A sociologia da produção intelectual e artística constitui seu objeto próprio e, ao

mesmo tempo, seus limites, ao construir o sistema relativamente autônomo das relações de produção e circulação dos bens simbólicos.

Neste contexto, podemos dizer que a relação que se estabelece entre o documento, a informação e o usuário, ou seja, entre a instituição que possui o documento, o profissional que indexa, o que valida e o usuário pesquisador, é uma relação de comunicação mediada por uma linguagem específica.

Capítulo 4

Exposições permanentes: enfoque e núcleo selecionado

As exposições são as principais instâncias de comunicação das instituições museológicas com o público. Elas caracterizam e legitimam essas instituições como construtoras de narrativas e como agentes de representações socioculturais. Segundo Rufins (1985 apud Ennes: 2003, 1), as exposições devem ser vistas *como um cenário dramático para objetos e informações*, pois

Os níveis de luz, os estímulos visuais, o som, o drama da montagem e do design, a beleza e a originalidade dos objetos específicos – tudo isso tem um papel no desenvolvimento da metáfora, da tradução, da narrativa construída, da ficção que é a exposição.

Esses elementos formam uma composição cujo objetivo é transmitir uma mensagem. No contexto dessa composição, o conjunto de objetos selecionados, classificados e expostos é vislumbrado como ponto focal da construção material e simbólica dessa narrativa e utilizado como principal testemunho da “realidade” que se pretende narrar e reproduzir.

Toda exposição expressa a visão de mundo do grupo social que a elabora, apresentando-se como um espaço metafórico, intencionalmente articulado, para a construção de uma determinada narrativa. O valor de signo não está no objeto exposto em si, mas na abordagem e nos suportes de informações escolhidos para estimular a comunicação entre o visitante e a exposição. Desse modo, o Museu constitui-se como um espaço produtor e produto assim como um veículo de narrativas parciais.

Para Gonçalves (2007: 142), as dimensões discursivas construídas pelas práticas dos 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 [...]: natureza/cultura, [...] passado/presente, tradição/modernidade, erudito/popular*”.

Problematizar a concepção das exposições permanentes elaboradas pelo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), bem como as diretrizes e categorias privilegiadas como suportes conceituais que expressam a política da instituição, foi o caminho escolhido para este capítulo. O objetivo, aqui, é analisar estas exposições em seus contextos específicos e como reflexo dos pontos de vista de seus mentores em cada época: os folcloristas, em 1980, e os cientistas sociais – antropólogos e museólogos - em 1984 e 1994.

4.1. *Experiências expositivas anteriores*

Até 1980, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro elaborava, basicamente, exposições temporárias com caráter monotemático e/ou com enfoque regional (Ferreira: 1984). A falta de espaço apropriado, assim como as constantes mudanças de local⁸⁷, foram fatores que propiciaram a pouca ênfase na formulação de uma exposição permanente.

O caráter monotemático e enfoque regional condiziam com a perspectiva de pesquisa da instituição, na época, que não tinha o hábito de contextualizar e entrelaçar os temas nem de valorizar a diversidade cultural. O foco comum de todas as exposições dizia respeito à constituição da identidade nacional, pensada, então, como “*a união das culturas regionais*” (Silva, 2008: 47).

⁸⁷ Em doze anos o Museu mudou quatro vezes de lugar dentro do espaço do Museu da República.

Para Silva (2008: 46-47) as regiões “*eram representadas nas peças do ‘quebra-cabeça’ da nacionalidade*”. Para montar esse “*quebra-cabeça*” eram selecionadas as “*peças mais características*” de cada estado da Federação. Cabe dizer, porém, que essa visão do regional como parte do todo nacional já estava presente nas exposições anteriores, realizadas nas Semanas e Congressos de Folclore.

Segundo Marina de Mello Souza (1991:17), “*o folclorista abordara o popular [e suas raízes autênticas e genuínas] buscando construir uma identidade comum a partir de seu trabalho de intelectual missionário, alerta[ndo] para o perigo encerrado no processo modernizador em curso*”. Esse popular, no entanto, não deixava de ser o “*outro*”, aquele que não dispunha dos conhecimentos geridos pela elite. Pode-se dizer, usando as palavras de Bourdieu (1987:12), que a busca de critérios “objetivos” para a definição de identidades – regionais, étnicas ou nacionais - não se restringe meramente a construções históricas, mas representa, também, estratégias de manipulação simbólica que, na prática, são percebidos por meio de “*atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos*”. Assim, neste período, o folclore apresentado/representado por meio de coleções e exposições temporárias e itinerantes, expressava as concepções dos folcloristas da Campanha.

A primeira exposição permanente de que se têm notícias é de 1972⁸⁸. Com a inauguração da sede própria, em 18 de agosto de 1975, uma outra exposição permanente foi realizada na atual Sala de Leitura da Biblioteca Amadeu Amaral que, nessa época, era destinada ao Museu. Parece não existir consenso sobre esta exposição, pois, enquanto alguns achavam que ela tratava da cultura afro-brasileira e não de Folclore, outros, como Ferreira (1984) a consideraram como a “*primeira*

⁸⁸ Embora a museóloga Isabel Degringole, segundo relatos de Elizabeth Pougy (2008), afirme ter existido esta exposição permanente, no prédio anexo do Museu da República, não foram encontrados documentos que a comprovasse.

exposição permanente, organizada em cima de uma linha, de uma proposta com princípio, meio e fim”.

É importante lembrar que Bráulio Nascimento, então diretor da instituição, não menciona esta exposição em suas entrevistas ainda que a sua inauguração tenha coincido com o concurso anual Nina Rodrigues, tradicionalmente aberto com uma exposição referente à temática afro-brasileira⁸⁹.

Entretanto, apesar das controvérsias, a exposição de 1975 pode ser vista como um importante “ensaio” para a exposição inaugurada em 1980 já que, mesmo que tenha sido sobre cultura afro-brasileira, permaneceu ativa por um ano e sua museografia estava próxima da que seria aplicada posteriormente – em 1980.



Il 2: Croqui da exposição permanente de 1975. Desenhista: não identificado. Acervo CNFCP.

O croqui desta exposição mostra uma tendência característica da época com o acervo exposto em vitrines ou pendurado nas paredes. Esta exposição permaneceu

⁸⁹ Era também inaugurada uma exposição temporária anualmente por ocasião do mês de comemoração do dia do índio.

ativa até março de 1976, quando a sede da Campanha teve que ser desocupada devido às obras do metrô.

Cabe dizer que, no levantamento de informações sobre esta exposição, só foram encontrados documentos referentes à data de sua inauguração, razão pela qual não se dispõe de dados suficientes para uma análise mais detalhada. É provável que essa exposição, assim como as exposições temporárias de então, não contextualizassem os objetos e não utilizassem os princípios da museografia na representação da função social dos objetos em suas localidades de origem.

As exposições, em geral, temáticas ou comemorativas, continuaram a ser realizadas em galerias da Funarte, escolas e museus estaduais criados ou apoiados pela Campanha. Estas exposições contavam com visitas guiadas por especialistas e, muitas vezes, com artesãos de vários estados realizando os trabalhos diante dos visitantes. A participação dos artesãos tinha o objetivo de propiciar ao público “*um conhecimento mais aprofundado da atividade artesanal*”. O apoio a outras instituições para a elaboração de exposições, como no caso da exposição anual de Brasília, realizada pela Funarte com a colaboração da Fundação Cultural do Distrito Federal, era uma prática corrente. A participação dos artesãos de diferentes estados era então ampliada, incluindo uma pequena feira, e os lucros das vendas revertidos a favor dos artesãos (Relatório CDFB, 1974-1978). Provavelmente, é desta exposição que deriva a coleção Brasília citada no capítulo anterior por Ferreira.

Como exemplo das temáticas expositivas podem-se citar: *Herança indígena, O negro na Irmandade no Rosário, Brinquedos e brincadeiras, Cerâmica figurativa, Modelagem popular no barro, Redes e tapetes e Arte Renda*. Todas foram realizadas em 1979, um ano antes da inauguração de uma das exposições permanentes analisadas nesta tese. Pelos relatórios, percebe-se que o público que visitava as exposições era composto principalmente por estudantes, o que coincidia com os objetivos da CDFB e, posteriormente, do INF.

As exposições temporárias e itinerantes até hoje representam uma das práticas relevantes da instituição. Com a inauguração da exposição permanente no prédio da Rua do Catete, número 181, no ano de 1984, o espaço que anteriormente lhe era destinado a exposição permanente passou a abrigar mostras temporárias. Em 1986, este espaço recebeu o nome de Galeria Mestre Vitalino (Relatório INF: 1986).

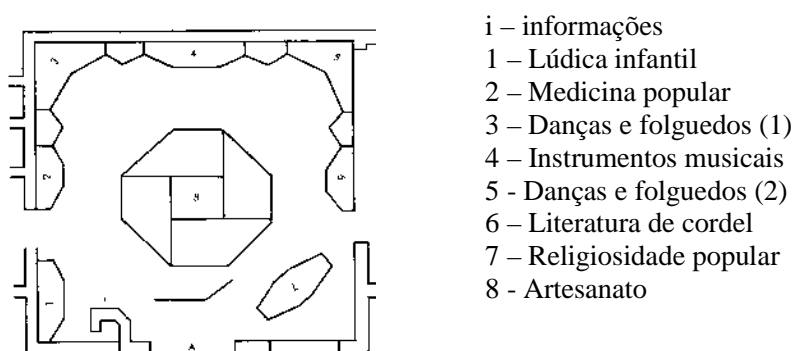
4.2. 1980: “Aspectos do folclore brasileiro” e “Artesanato”

A exposição permanente com enfoque nos *aspectos do folclore brasileiro*, foi inaugurada em 14 de março de 1980⁹⁰, num momento especial para a instituição, que buscava fixar-se num espaço próprio e afirmar-se como um órgão permanente da administração pública federal. Assim como os demais projetos da casa, esta exposição seguiu os propósitos ditados pelos estudos de folclore realizados na época e os pressupostos expostos acima: folclore caracterizado como “metáfora do nacional”, ausência de contextualização dos objetos, conhecimento pautado no mapeamento nacional, ênfase na região Nordeste e temas apresentados nos núcleos expositivos sem articulação com os demais.

⁹⁰ No documento denominado “Matéria para Boletim Informativo” existem referências à “*previsão de reabertura do Museu com a exposição permanente ‘Aspectos do Folclore Brasileiro’ e à mostra temporária sobre ‘Arte Sacra Popular’ programada para inaugurar no dia 27 de dezembro [de 1975]*”. Esta exposição, entretanto não ocorreu nesta data e o novo espaço, “tendo em vista o interesse da comunidade no artesanato e as possibilidades do acervo do MFEC” (Relatório INF: 1980), foi inaugurado em 1980 com a exposição temporária Potes e Moringas.

Elaborada, de forma operacional, com base na divisão dos capítulos da publicação *Folclore Brasileiro*⁹¹, os itens selecionados foram: Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Literatura de Cordel, Cultos Populares, Artesanato, Música. Segundo Relatório do INF (1980: 1-4) “*Optou-se por uma apresentação dentro das possibilidades do acervo deixando-se a seleção e compra para um momento mais adequado com tempo suficiente para pesquisa*”. Para divulgação, foi elaborado um folheto contendo o histórico do Museu e seu modo de atuação, condizente com a perspectiva museológica da época e com a política da instituição. Para o material de apoio, em vez de um catálogo, foi priorizado um roteiro de peças completado por textos sobre o assunto, já que a proposta era uma constante rotatividade das peças da exposição.

Estes núcleos tinham como base categorias privilegiadas pela instituição. A divisão espacial dos núcleos (ver planta baixa) caracterizava-se por uma museografia muito utilizada no período e também próxima à que foi usada na exposição de 1975, citada acima.



II. 2: Planta baixa do salão da exposição permanente de 1980
 Fonte: Coleção Museus Brasileiros, 1981: 12

⁹¹ “[A] publicação *Folclore Brasileiro*, conta com 14 volumes publicados entre 1977 e 1982. Cada um [...] dedicado ao folclore de um estado e [...] dividido] tematicamente da mesma forma para uma eventual comparação” (Silva, 2008: 62). As publicações sobre o folclore de cada estado era uma prática comum na instituição, até porque várias ações eram realizadas em parceria com os governos e instituições locais. O próprio projeto Atlas do Folclore Brasileiro, que atuou em 19 estados e 1384 municípios, tinha a proposta de publicação por estado com divisão por temática: danças, folguedos e artesanato folclórico.

Os núcleos eram basicamente vitrines, com iluminação interna, dispostas junto às paredes, com um único ângulo de visão das peças. As exceções eram a vitrine do núcleo de Religiosidade Popular, que não estava junto à parede, e as cinco bases abertas do núcleo Artesanato. Porém, o fundo da vitrine de Religiosidade era fechado, o que permitia ao visitante apenas um ângulo de visão. O núcleo Artesanato era o único com caráter realmente diferenciado, não tinha vitrines como suporte, era composto por cinco bases e um painel e estava localizado na área central da sala. As peças eram identificadas no roteiro de visita de acordo com a numeração em pequenos cubos colocadas a seu lado. Esta identificação continha apenas nome da peça, material, procedência, medida e ano de aquisição.

Foi assim que a indicação das peças, em sua maioria datadas entre 1975 e 1980, saiu reproduzida na publicação da Coleção Museus Brasileiros. Nesta publicação, apenas as peças referentes à medicina popular continham informações individualizadas sobre cada uma.

As fotografias também indicavam a existência de textos informativos nos núcleos expositivos.

Cabe ressaltar que os núcleos com maior destaque eram *Danças e Folguedos e Artesanato*, principais foco de ação dos projetos da instituição naquele momento. Os folguedos eram o objeto tradicional de estudo dos folcloristas, “*os fatos folclóricos em ação*” e o artesanato era o foco do Programa Artesanato Brasileiro, também desenvolvido pela instituição, e objeto de política pública no período. Fato que contribui para pensar que o artesanato, o estudo da ergologia proposta como foco por Barroso, começa a ganhar mais força. Outro fato interessante é que o núcleo Artesanato, apesar de como afirma Ferreira (1984) não está correlacionado aos demais núcleos e ser espaço específico para leitura do que é produção artesanal, em alguma medida perpassa todos os demais temas e estando no centro desempenha indiretamente o elo.

Silva (2008: 65), na análise das peças desta exposição reproduzidas na publicação, constata a predominância de fotografias de peças da região nordeste, aproximadamente 50%. A região sudeste contemplada com 25%, e as demais divididas entre as regiões Sul, Centro-Oeste e Norte.

A autora ainda afirma que a

posição de segundo lugar das peças provenientes da região Sudeste pode ser devido à facilidade de acesso, por conta da localização do MFEC no Estado do Rio de Janeiro. Bráulio do Nascimento aponta essa vantagem geográfica ao afirmar que uma das ações da Campanha era o ‘levantamento junto aos grupos.

A predominância da região nordeste deve-se, em grande parte, aos motivos já apresentados – parcerias com instituições locais, caráter de *autenticidade* atribuído às manifestações tradicionais da cultura popular – e à valorização permanente desta região como espaço no qual essas manifestações se encontram mais sedimentadas.

Esta valorização pode ser observada já no manifesto regionalista e em obras de intelectuais como Mário de Andrade e Renato Almeida. Cecília Mendonça (2003: 13 apud Silva, 2008: 65) acredita que por meio das pesquisas de Mário de Andrade “*se construiu para o nordeste um espaço central na identidade cultural do país*”. Sobre a prática da rotatividade das peças da exposição, percebe-se que foi menor do que o previsto, tendo sido efetivada apenas em 1981. Existem referências a essa prática no relatório da unidade desse ano, no qual são citados os núcleos modificados e as alterações realizadas, a saber: no núcleo *Lúdica infantil* foram criados novos ambientes; no núcleo *Literatura de cordel* foram inseridos folhetos do poeta popular João Martins de Ataíde, em homenagem às comemorações do centenário de seu nascimento; no núcleo *Medicina popular* foram revistas as formas didáticas de apresentação das peças; no núcleo *Artesanato* foram valorizadas as funções utilitária e/ou figurativa e decorativa, enfocando os processos artesanais; no núcleo *Danças e*

folgedos (vitrine 2) foram criados espaços para a apresentação de novas manifestações e substituídas as indumentárias de palhaço das folias de reis pela ambientação de um teatro de bonecos. Estas alterações realizadas basicamente entre junho e agosto em 1981, deram novos enfoques à exposições.

A análise dos conceitos de cada núcleo será feita a partir desses novos enfoques. A maior fonte das informações sobre esta exposição⁹² é o número 5 da Coleção Museus Brasileiros⁹³, publicada pela Funarte, que a privilegia e apresenta as temáticas de seus núcleos expositivos. É perceptível que a publicação trabalha sobre o novo enfoque, ou que a exposição é revista com base no enfoque da publicação pelo fato do catálogo incluir um texto denominado *Teatro de boneco* que não corresponde na planta baixa da exposição como um núcleo.

A seleção feita pelo INF para integrar esta Coleção ocorreu no mesmo ano em que a exposição foi inaugurada, porém, a publicação só saiu no ano seguinte. A coordenação de textos ficou a cargo do diretor, Bráulio do Nascimento, e a seleção do acervo, o acompanhamento da produção fotográfica e do texto sobre Museus, ficou a cargo do setor de Museologia⁹⁴. Os textos foram elaborados por especialistas nos temas abordados nos núcleos expositivos. A solicitação de textos de especialistas parece que era uma prática comum da instituição, uma vez que no relatório da exposição de Arte Popular de 1965, por exemplo, existem referências a “textos de especialistas no assunto”.

⁹² Não foi possível recuperar os textos de parede nem a listagem de objetos que compunham a exposição.

⁹³ Importante frisar que esta Coleção sobre Museus Brasileiros não tinha como objetivo ser catálogo de exposições. Isto se torna evidente quando se observam os números anteriores que trataram do Museu Nacional de Belas Artes, do Museu de Imagens do Inconsciente, do Museu de Arte de São Paulo e do Museu Paraense Emílio Goeldi. Os conteúdos informativos não seguiam os mesmos parâmetros, pois, enquanto uns abordavam mais os aspectos históricos da instituição, outros privilegiavam seu acervo e este teve como tema principal a exposição.

⁹⁴ O setor de Museologia estava sob a responsabilidade da museóloga Célia Corsino que trabalhou no Museu no período de 1978 a 1982.

Este número da Coleção Museu Brasileiros conta com 10 textos assinados por especialistas em suas respectivas áreas de conhecimento. A *introdução* é assinada Bráulio do Nascimento e os demais, com seus títulos e autores, como apresentados a seguir: *Museu de Folclore Edison Carneiro* é assinado pelas museólogas da instituição Célia Corsino e Claudia Ferreira; *Lúdica infantil*, pela antropóloga Cáscia Frade; *Medicina popular*, é da especialista na área de Etnofarmacobotânica Maria Thereza Lemos Arruda Camargo; *Danças e folguedos* e *Teatro de Bonecos*, são da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro; *Instrumentos musicais*, pelo folclorista Aloysio de Alencar Pinto; *Literatura de cordel*, por Manuel Diegues Júnior; *Religiosidade popular*, pelo folclorista Raul Giovanni da Motta Lody⁹⁵ e o último, *Artesanato*, é da jornalista Vera de Vives. É interessante observar que esta diversidade de especialistas expressa o diálogo existente, na época, entre folcloristas e profissionais de outras áreas.

A introdução e o primeiro artigo são gerais e situam o tema e a unidade que organizou a exposição. Na introdução, Bráulio do Nascimento (1981: 9-10) discute a importância do folclore como um dos “*componentes fundamentais da fisionomia cultural de um país*”. Diz que a tecnologia importada dos países desenvolvidos, embora importante para o progresso do país, “*traz em seu bojo produtos culturais muitas vezes conflitantes com a realidade local*” e defende a cultura popular como elemento moderador no processo cultural afirmando que ela “*dispõe de instrumentos próprios para o equilíbrio necessário para seu harmônico desenvolvimento*”. Diz, ainda, que a valorização da cultura popular assume aspectos de natureza prioritária nos programas governamentais de educação e cultura nos países em desenvolvimento e que, no Brasil, o INF, em parceria com outras instituições de diferentes esferas governamentais, desempenha papel relevante no desenvolvimento desses programas. No último parágrafo do texto o autor fala do papel desempenhado pelo MFEC que, integrado aos demais setores do INF, projeta-se

⁹⁵ Raul Lody, neste período, assinava seus textos como folclorista e ocupava o cargo de Assessor de Folclore.

num trabalho intensivo que privilegia as diversas formas da criatividade popular, elegendo-a como elemento significativo do processo educacional. Desse modo, o Museu de Folclore constitui um centro de atividade criativa para os diversos níveis do contexto comunitário, um centro de estudos e divulgação, proporcionando um contato amplo e global com as manifestações folclóricas.

Este texto nos permite constatar que, apesar de inclusa na Funarte e de já deslumbrar o peso de um instituto, esta instituição mantém como linha mestra as diretrizes conceituais próprias da Campanha fortemente marcadas pela atribuição ao folclore do valor de componente fundamental da cultura do país, por considerar sua preservação como esforço de revitalização da identidade nacional e de desenvolvimento da nação, por priorizar um discurso contrário a comunicação de massa e a *“ação avassaladora e perniciosa que estabelece a dependência cultural propiciada pela modernidade tecnológica”*, além de frisar a importância de ações do governo priorizando a preservação das manifestações populares e a importância educacional dessas ações. Porém, no mesmo texto, percebem-se pequenas mudanças como o uso tanto das categorias folclore e cultura popular como sinônimo, a compreensão de que existem *“meios próprios de seleção, assimilação ou rejeição de influências”* culturais e que o Museu deve desempenhar seu papel de maneira integrada com outros setores da instituição *“tendo em vista a dinâmica de sua atuação na comunidade”*.

O artigo seguinte traz um histórico do Museu, descrevendo os espaços ocupados, a adaptação da antiga garagem do Palácio da República para atender à nova função de espaço expositivo e as ações realizadas por esta unidade. Informa que um plano anual de trabalho determinava as prioridades e traçava as diretrizes *“para aquisição de acervo; incorporação de métodos atualizados de registro, catalogação e classificação; conservação e restauração; divulgação, através de exposições e programas educativos-culturais”*, e diz que

as coleções [...] recebem tratamento temático na área de exposição permanente do museu com o objetivo de mostrar aspectos do folclore brasileiro. [...] O acervo abrange um correspondente à cerca de cinco por cento das coleções do museu (Corsino; Ferreira, 1981: 11).

Mostra, também, a organização da unidade, dividida em setores de Museologia, Conservação e restauração e Difusão cultural, e cita suas ações educativas: visitas programadas, exposições temporárias, itinerantes, intercâmbios de peças, consultoria técnica, estágios e treinamentos “*para uma efetiva preservação e divulgação do patrimônio folclórico*” (Corsino; Ferreira, 1981: 12). As autoras falam ainda da ampliação constante do acervo, dizendo que ele

possibilita surpreender o processo criativo em suas várias etapas e diversidades regionais, constituindo elementos de vida, uma vez que 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.

O que este texto traz de mais relevante é a possibilidade de se pensar o Museu como um espaço que, pouco a pouco, vai mudando sua forma de trabalho e buscando caminhos para a definição de sua política museológica dirigida, entre outras ações, para a coleta e catalogação do acervo. Consta em relatório (1980: 4), que no mesmo ano de inauguração dessa exposição foi criada uma ficha para coleta de acervo “*visando garantir dados básicos sobre a peça a ser incorporada*” e elaborado um projeto de indexação coordenada para a catalogação por assunto e autor. As ações efetivamente iniciadas em 1981 demonstram uma preocupação no sentido de ampliar as informações sobre as coleções. O mesmo relatório (1980: 6) informa ainda que o museu, por meio do setor de Difusão Cultural, também buscava

ampliar seu público-alvo, estendendo sua ação para a área de turismo, mediante contato com gerentes de hotéis e e distribuição de material de divulgação. Pretendia, desse modo, “*colocar o museu como mais uma opção para as agências de turismo*”. Estes dados são importantes, pois demonstram mudanças significativas que vão ter um desdobramento mais rápido e visível após 1982, sob o domínio da perspectiva antropológica introduzida na instituição.

Segundo a planta baixa da exposição reproduzida neste primeiro artigo e a ordem dada ao sumário da publicação, o primeiro núcleo expositivo era denominado “*Lúdica infantil*” e os diferentes tipos de brinquedos representativos dessa temática, como se pode ver abaixo, eram miniaturas de ônibus, de saveiro, de avião, de caminhão, de carrinho de mão, de mobiliário, de cavalo, caxixis, bonecas e pipas.



Il. 4
Núcleo expositivo: Lúdica infantil
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 27
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

O texto de Cascia Frade (1981: 18-20) afirma que a lúdica infantil “*abrange o conjunto de jogos, brincadeiras e brinquedos que compõem o universo dos divertimentos dos primeiros anos de vida do homem*” e reflete sobre o folclore infantil -- canções, rondas, adivinhas, parlendas, trava-línguas e suas incontáveis variações – como modos de aprendizagem intelectual. A autora analisa o folclore infantil como parte de “*tradições antiqüíssimas*”, estabelecendo relações entre os brinquedos do folclore brasileiro com objetos da mesma natureza em diferentes períodos históricos e entre povos diversos. Também estabelece relações com ciclos

do tempo, com as brincadeiras próprias de cada faixa etária, e de acordo com gênero, atividade econômica e contexto social. Fala, ainda, da influência das comunicações de massa e da carência de espaços livres nas zonas urbanas para a preservação de manifestações do folclore infantil e, ao mesmo tempo, como este “*tem demonstrado uma adaptação permanente, principalmente pela liberdade de criação que esses jogos propõem*. Ela atribui ao brinquedo um caráter de “*processo iniciador de desenvolvimento das crianças, ensinando-lhes os princípios que regem a vida, segregando-lhes os primeiros códigos de convívio harmônico, pela sua importância terapêutica, educativa e social*”. O interessante desse texto é que, apesar dele trazer a idéia de uma identidade nacional que deve ser preservada e que se encontra ameaçada pela modernidade e buscar a origem de alguns brinquedos e brincadeiras, ele prioriza sua reflexão do folclore infantil como processo iniciador de socialização e demonstra uma atenção ao contexto físico e sócio-cultural. Entretanto, não podemos esquecer que este texto é escrito por uma antropóloga, por isso talvez seja destacado o contexto das lúdicas, fato que não era comum nas pesquisas de folcloristas.

O segundo núcleo, denominado *Medicina Popular*, tinha como objetos representativos garrafadas, ervas em infusão, pedras de bezoar e chifre de boi calcinado.



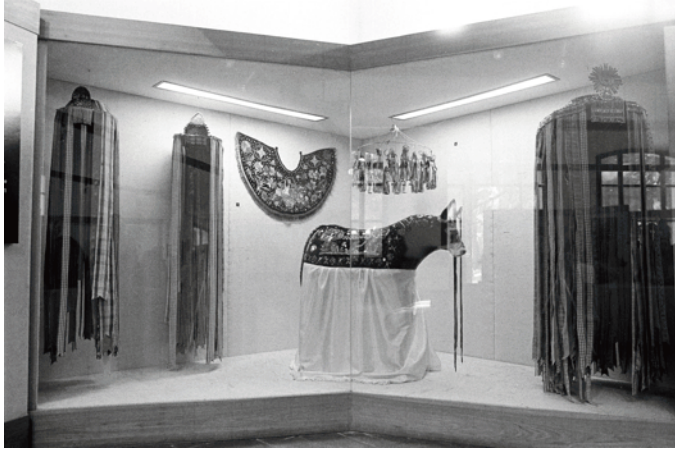
II. 5
Núcleo expositivo: Medicina popular
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 28
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

O texto sobre medicina popular, objeto deste núcleo, aborda a recorrência desse tipo de saber em nossa vida cotidiana e o atual interesse científico sobre esse tema. A autora divide a medicina popular em mágico religiosa e empírico científica destacando que, em ambas, o elo de ligação são os remédios à base de substâncias de origem vegetal, animal e mineral. Este texto, assinado por uma especialista em etnofarmacobotânica, destaca as contribuições dos saberes e práticas tradicionais da medicina indígena, africana e portuguesa e dá informações sobre o modo como os campos de catalogação desse tipo de acervo deveriam ser preenchidos pelo MFEC. A autora informa que as fichas técnicas de cada peças deveriam indicar

classificação científica, origem botânica, nomes vulgares nacionais e estrangeiros, parte usada, composição química, propriedades medicinais e seu emprego na medicina popular, [...] indicações bibliográficas, nacionais e estrangeiras específicas em diferentes áreas: medicina, farmácia, química, história, geografia e, sobretudo, medicina popular (1981: 26).

O paralelo desse texto com abordagem da identidade nacional, comum nos discursos dos folcloristas, dá-se pela idéia de três raças (negro, branco e índio) apesar de ter elementos heterogêneos são formadoras de uma identidade nacional unificada

O terceiro núcleo, denominado *Danças e folguedos*, estava dividido em duas partes e as peças do seu acervo eram indumentárias de brincantes e objetos de cerâmica que representavam pau de fitas, marabaixo, mana-chita e maracatu, bumba-meu-boi, cavalhada, além de bonecos de luva e de vareta.



II. 6
 Núcleo expositivo: Danças e folguedos
 Ano exposição: 1980
 Número catalográfico: FN0077 - fotografia 29
 Fotógrafo: Décio Daniel
 INF, [cc. 1980]
 Original, p&b



II. 7
 Núcleo expositivo: Danças e folguedos
 Ano exposição: 1980
 Número catalográfico: FN0077 - fotografia 31
 Fotógrafo: Décio Daniel
 INF, [cc. 1980]
 Original, p&b

São dois os textos referentes às temáticas deste núcleo: um, sobre *Danças e folguedo* e outro, sobre *Teatro de bonecos*. O primeiro fala dos vestígios de danças na pré-história e na antiguidade, das danças dramatizadas usadas pela Igreja para disseminar sua doutrina e de seus elementos coreográficos e de representação no quadro cultural de cada país. Sobre o Brasil, cita as influências indígenas, africanas e européias para reafirmar que “*o contato de elementos dessas três etnias (...) produziu novas formas, formas abasileiradas, através da incorporação, modificação e adaptação contínua e recíproca, advindas da dinâmica cultural, constituindo o lastro de nossas danças folclóricas*” (Ribeiro, 1981: 30). A autora estabelece um agrupamento das danças folclóricas por: matrizes do samba e do batuque, em contextos religiosos de caráter público, as de modelo lusitano, as

prolações das danças guerreiras, as dos salões da aristocracia e as que são consideradas autóctones. Para ela “*a dança folclórica é um dos caminhos que o homem folk percorreu e percorre, como seu corpo e seu espírito, para se encontrar consigo mesmo dentro de seu complexo cultural*” (1981: 30-32). No mesmo texto, define o folguedo folclórico como “*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*” (1981: 32). O folguedo representaria, então, um “espaço mágico”, ritualizado e simbólico. Destaca o boi como centro de maior incidência dos folguedos folclóricos no Brasil, além de citar os autos natalinos.

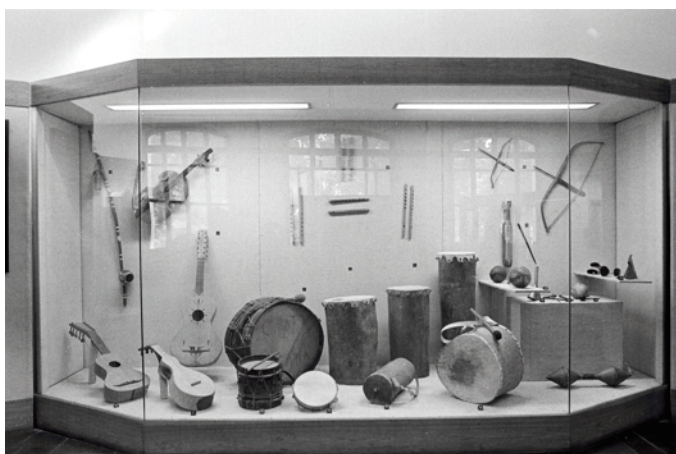
No segundo texto, *Teatro de bonecos*, a autora afirma que “*o teatro de bonecos é uma das mais belas formas de expressão e comunicação: amorosa, religiosa, recreativa e instrutiva*” (1981: 40). Fala sobre o possível surgimento desta manifestação no Oriente, indícios de sua presença na cidade egípcia de Antinoe, o seu uso pela Igreja na Idade Média bem como sua presença em vários países europeus. Acredita que sua chegada ao Brasil tenha ocorrido no século XVI. Apresenta as diferentes denominações que lhe são atribuídas nas diversas regiões do país, suas tipologias por processos de produção, o universo temático mais conhecido, o palco e o acompanhamento musical e cita o Nordeste como o lugar de maior incidência dessas manifestações. Afirma, ainda, que é na área rural que esta tradição está mais presente e ativa e conclui afirmando que o teatro de bonecos “*expressa o universo do homem folk, [que] usa as suas palavras e o tom que as corporifica*” (1981: 42).

Apesar das fotos das vitrines da exposição não apresentarem bonecos desse tipo de teatro, como dito anteriormente, é certo que foram apresentados já que o relatório de 1981 indica a troca da indumentária de palhaço da folia de reis por uma

ambientação de teatro de mamulengo, pois consideravam “*o teatro de bonecos como um folguedo de real importância e abrangência*”.

O interessante desses textos é a permanência da busca das origens das manifestações tradicionais da cultura popular e a ênfase dada às três etnias, vistas como berço da identidade mestiça brasileira, e a concepção de que a dança, o folguedo e o teatro de bonecos são expressões do homem *folk*, ou seja, do homem do povo. A autora, em certa medida, aproxima esse homem *folk* da área rural, pouco afetada pela comunicação de massas e pela mercantilização da cultura, atribuindo a essas manifestações, apresentadas no núcleo expositivo, um valor de compartilhamento. Esta é uma visão romântica, ainda hoje comum entre alguns folcloristas.

O quarto núcleo era denominado *Instrumentos musicais*. Os objetos representativos dessa temática eram adjá, xerê de xangô, chocalho, maracá, viola, viola-de-cocho, rabeca, cavaquinho, berimbau, pífanos, casaca, tambores, tambores, cuíca.



Il. 8
Núcleo expositivo: Instrumentos musicais
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 30
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

O texto de Aloysio de Alencar Pinto sobre a temática deste núcleo trata da multiplicidade dos instrumentos empregados nas manifestações folclóricas, da

função desses instrumentos, da dinâmica do folclore nesse campo e da sua documentação por estudiosos. Chama à atenção para a sua importância na “*atualização dos recursos de composição da música contemporânea*”, exemplificando as inovações por meio do uso de instrumentos “*típicos brasileiros*” por Heitor Villa-Lobos e outros compositores, e em gravações da música popular nos anos de 1929 e 1930. Considera o folclore “*como um todo, como um sistema integrado, onde cada elemento tem uma função*” e afirma que “*a música, a dança, o ritmo, pela sua essência interior e temporal, têm duas funções intrínsecas, a expressiva e a criadora*”, concluindo

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)

Ressalta, também, a complexidade dos estudos dos instrumentos usados nas manifestações folclóricas, já que se tem que levar em conta as variantes nas formas de construção, os nomes usados, as técnicas de execução, o agrupamento empregado pelos grupos das danças e nas regiões como parte integrante e inseparável. Porém, apesar de reconhecer essa complexidade, apresenta uma classificação para os instrumentos musicais do folclore brasileiro baseada na sistematização universalmente adotada pela etnologia, dividindo-os em quatro grupos: cordofones, aerofones, membranofones e idiofones⁹⁶. Cada um desses grupos foi definido,

⁹⁶ Cordofones são instrumentos de cordas que podem ser vibrados com dedos, arco ou plectos (palheta). Aerofones são instrumentos em que o som é produzido por sopro ou pela vibração do ar contido na sua cavidade. Membranofones são instrumentos providos de membrana, na qual as vibrações sonoras são obtidas pela percussão ou fricção. Idiofones são instrumentos de metal ou madeira cujo corpo sólido é suficiente para produzir o som, com vibração obtida por meio de percussão, sacudidelas ou fricção (Pinto, 1981: 46).

exemplificado, apresentados seus usos por região ou religião e indicadas as sonoridades ou afinações.

O paralelo desse texto com a visão institucional do período é demonstrada pela associação dos instrumentos musicais e seus usos às idéias de que são expressões *autênticas*, que exteriorizam o espírito criador do povo (da coletividade) de acordo com o meio local.

O quinto núcleo era denominado Literatura de cordel. Os objetos representativos dessa temática eram mala com folhetos de cordel, matrizes de xilogravura, viola, fotos sobre etapas de produção.



II. 9
Núcleo expositivo: Literatura de cordel
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 - fotografia 32
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

No texto sobre literatura de cordel, Manuel Diegues Júnior afirma que a origem desta expressão popular está relacionada à divulgação de histórias tradicionais de velhas épocas, “os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou de viagens ou de conquistas marítimas. Paralelamente começaram a aparecer [...] a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais”. Explica que o nome “deve-se ao fato de serem folhetos presos por um pequeno cordel ou barbante, em exposição nos locais em que eram vendidos”. Relaciona-o aos romanceiros populares e à influência portuguesa no

Nordeste. Frisa que o Nordeste “*tornou-se o ambiente ideal*” para essa prática propiciada “*pelo encontro do português e africano*”, pelo “*próprio ambiente social*”. Destaca a xilogravura na ilustração das capas dos folhetos, considerando-a “*aspecto de elevada significação e importância da arte popular*”. Divide as cantorias da literatura oral do Nordeste em dois tipos: poesia: tradicional (repetida por diversos cantadores, normalmente sem autoria, chamada obra feita), e poesia improvisada (criada no momento, sobretudo no desafio, o chamado repente). Relaciona a autoria à literatura de cordel, e o autor ao “*coleccionador [editor] dos versos ouvidos*”. Descreve as etapas de uma cantoria, cita exemplos da diversidade dos temas e divide-as em três grupos: temas tradicionais (romances e novelas, contos maravilhosos, histórias de animais, anti-heróis, tradições religiosas); fatos circunstanciais ou acontecidos (de natureza física, de repercussão social, cidade e vida urbana, crítica e sátira, elemento humano) e cantorias e pelejas (1981: 56-60). Embora considerasse que, apesar da existência de jornais, esta forma literária permanecia como uma importante fonte de informação, principalmente para a população nordestina, via-a ameaçada de desaparecimento pela difusão do rádio e da televisão.

Manuel Diegues Júnior desempenhou um relevante papel no contexto da afirmação do INF como instituição governamental permanente. Seu texto reflete a valorização da região Nordeste, vista por ele assim como pelos demais folcloristas, como o lugar onde essas tradições se manifestam de modo mais *autêntico* e representativo da afirmação da identidade nacional. Ele também aborda a autoria nas manifestações da cultura popular como uma expressão do conhecimento coletivo e não como criação individual. A literatura de cordel era a vertente mais considerada pelos folcloristas como exemplo de autoria, mas normalmente baseada na mesma premissa indicada por Diegues Jr.

O sexto e penúltimo núcleo é denominado Religiosidade popular. Os objetos representativos dessa temática são ex-votos, presépio, imagem sacra, insígnas/ferramentas e indumentárias de orixás.



Il. 10
Núcleo expositivo: Religiosidade popular
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 - fotografia 33
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

Para Raul Lody, autor do texto sobre a temática deste núcleo, é de significativa importância o “*estudo e compreensão do patrimônio de nossa religiosidade popular*” uma vez que ela se encontra “*assentada nos mais diversos filamentos culturais, vindos das tradições européias, árabes, judaicas, africanas e indígenas*”. Portadora de um caráter funcional e dinâmico, ligado à vida cotidiana de todos os grupos sociais, expressa “*a pluralidade de linguagens de uso comum*” no Brasil, altamente “*sincrético*”. O autor ressalta a importância de não se estabelecerem

limites ao campo criativo e expressivo de nossa religiosidade, possibilitando observações mais reais, numa contextualização sócio-cultural devida, onde o homem como elemento vivificador do processo é observado em seu meio ambiente, quando ecologia, colonização e grupos étnicos servem de indicadores da produção cultural, onde as práticas religiosas invariavelmente adquirem conotações devidamente hierarquizadas, seguindo os valores necessários à fixação de uma imagem social (Lody, 1981: 62)

Diz que, além dos ciclos religiosos e dos lugares de devoção, “a penetração e fluidez do que é 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” (Lody, 1981: 62). Fala da estética da produção religiosa que, por meio de suas formas, cores, conjuntos emblemáticos, disposição de objetos, ambientes, indumentárias, instrumentos musicais, pinturas corporais, etc, apresenta-se como uma possibilidade de leitura. Analisa a figura do caboclo, o samba de caboclo e o candomblé de caboclo como uma inventiva popular pautada em modelos de nacionalidade, no qual “o elemento indígena passa por uma leitura interpretativa do africano em sua busca de amalgamento e síntese cultural” (Lody, 1981: 68). Ao abordar o acervo apresentado neste núcleo expositivo, afirma que ele “procura manter atualidade de informação” e que “as coleções seguem temas em busca de um conjunto representativo de cada manifestação”. No último parágrafo, resume seu texto dizendo 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, sempre vinculadas aos aspectos social, econômico e étnico, em seus códigos norteadores de moral, ética e demais conjunções de cunho funcional e tradicional (Lody, 1981: 70).

Raul Lody é o autor que estabelece um paralelo mais amplo com os temas dos outros núcleos⁹⁷ expositivos destacando a importância de seu estudo de forma vinculada aos aspectos sócio-econômicos e culturais, buscando entender sua funcionalidade e a valorização e entendimento dos agentes responsáveis por essas manifestações. É a primeira referência real à opção de dar voz ao “outro”, com o

⁹⁷ Camargo e Pinto fazem esse exercício, mas de uma forma muito tímida. Camargo cita a atuação de benzedeiros ou pais-de-santo, fato que pode ser considerado ligação com o núcleo Religiosidade popular. Pinto estabelece paralelo dos usos de instrumentos musicais nas danças, nos folguedos e na religiosidade popular.

intuito de deixar transparecer mais a visão do detentor do conhecimento estudado. No entanto, neste texto encontram-se também indicações claras da perspectiva do grupo de folcloristas do qual Lody fazia parte, como se pode observar com o uso recorrente dos termos “nossa religiosidade popular”, “nosso povo”, “nossas manifestações folclóricas”, que indicam a concepção de que essas manifestações representavam uma identidade nacional unificada.

O sétimo e último núcleo é denominado Artesanato. Vários objetos sobre essa temática são visualizados nas fotografias ou reproduzidos na publicação, entre eles: almofada de bilro (SC), roca (Vale do Jequitinhonha, MG), torno de Milton Moreira (Maragogipinho, BA), centro de mesa (SC), jiqui (Feira de Santana, BA), samburá (PE), cabaça (Lagoa Santa, MG), tipiti (ES), peneiras (Sabará, MG), urna funerária de R. Cardoso (Icoaraci, PA), vaso de Antônio Poteiro (Goiânia, GO), jarro (Vitória, ES), moringa antropomorfa de Joana Batista (Caraí, MG), Carranca de Francisco Guarani (BA), Roda viva de Geraldo Teles de Oliveira / GTO (Divinópolis, MG), Anjo de José Alves de Oliveira / Mestre Dezinho Valença (Teresina, PI), Ceia de Boaventura da Silva Filho / Louco (Cachoeira, BA), Retirantes de Luzia Dantas (São Vicente, RN), Boi de Vitalino Pereira dos Santos / Mestre Vitalino (Caruaru, PE), Orquestra de sapos de Zequinha (São José, SC), Galinho do céu de Eugênia da Silva (Taubaté, SP), Equilibrista de Manuel Fontoura – Nhô Caboclo (madeira e arame, Recife, PE), alambique de cobre (Montes Claros, MG), lamparinas em lata e vidro (Pombal, PA e Castro Alves – BA), indumentária de vaqueiro (RN), pote em madeira (PI), guampa de chifre e couro (RS).



Il. 11
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 34
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b



Il. 12
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 35
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b



Il. 13
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 36
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b



Il. 14
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 37
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b



Il. 15
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 38
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b



Il. 16
Núcleo expositivo: Artesanato
Ano exposição: 1980
Número catalográfico: FN0077 -
fotografia 40
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, [cc. 1980]
Original, p&b

Vera de Vives, autora do artigo sobre a temática deste núcleo expositivo, abre o texto dizendo 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).

Para a autora, é essa junção de tradição e criatividade individual que faz com que os objetos de artesanato folclórico se tornem peças notáveis, representando uma possibilidade de leitura sobre quem produz e uma interpretação de sua cultura. Fala sobre o uso das matérias-primas obtidas no meio ambiente e a introdução de matérias-primas industrializadas. Destaca a funcionalidade e os seus processos produtivos como sinal distintivo. Divide o artesanato pelo tipo de matéria-prima, considerando que por meio dela se faz a regionalização dos objetos artesanais. Exemplifica esses tipos, citando regiões e nomes de produtores que se destacam. Nesse contexto, menciona os nomes de Mestre Dezinho Valença, Mestre Noza, Francisco Guarani, Louco, GTO e Nhô Caboclo, cujas obras os colocam como “*autores expoentes da criação plástica brasileira*” em madeira. Na cerâmica, destaca os nomes de Antônio Poteiro, Mestre Vitalino, Eugênia da Silva e Adalton Fernandes Lopes. A peça “Ceia” de Louco, artista escolhido para análise no quinto capítulo desta tese, foi reproduzida na publicação. Na fotografia do núcleo, além dessa obra vê-se também uma outra, “Cabeças entalhadas em raiz”. No texto, é dada ênfase à “*sua forte temática religiosa*” (Vives: 1981: 78).

Silva (2008), que também analisa a publicação desta exposição em sua dissertação, aponta uma questão interessante no texto de Vera de Vives. A primeira autora questiona a funcionalidade como sinal distintivo do artesanato folclórico, ao passo que Vives incluiu, neste contexto, as rodas entalhadas de GTO e a cerâmica

figurativa de Vitalino. Silva endossa a idéia de que os valores estéticos e de representação do cotidiano são inquestionáveis, porém destaca que nestas peças não se encontra uma função utilitária prática e indispensável e que esta constatação iria de encontro à afirmação “*de alguns ideólogos de que população ‘pobre’, ‘primitiva’ produziu apenas para sua sobrevivência, excluindo a produção intencional de objetos artísticos ou a beleza em seus objetos de uso cotidiano*”. Entretanto, corrobora com a idéia de que no núcleo expositivo Artesanato os objetos “*de natureza distinta, organizados sob a mesma categoria e dividindo o mesmo espaço, indicaram uma multiplicidade de sentidos e funções*”, apesar da narrativa se pautar no caráter funcional desses objetos” (Silva, 2008: 82).

Em paralelo com a visão institucional, encontra-se neste texto o discurso da criação individual subordinada ao coletivo, ao popular, além da estratégia de classificação e estudo estar vinculada à matéria-prima. O INF trabalhou com esse pressuposto como forma de metodologia no Atlas Folclórico Brasileiro e no Programa Artesanato Brasileiro.

Numa breve recapitulação sobre as concepções que pautaram os núcleos pode-se dizer que existem dois objetos de verificação: a museografia e a publicação desta exposição. Apesar de se unirem com um único propósito, é importante pensá-los como dois instrumentos já que a publicação só é elaborada posteriormente tendo, possivelmente, servido de parâmetro para algumas mudanças na exposição. Porém, apesar de não existir o exercício de contextualização dos objetos e de articulação das temáticas dos núcleos expositivos, em ambas o objetivo é a corroboração do discurso institucional, no qual os aspectos/manifestações folclóricas constituem uma identidade nacional unificada e servem para a afirmação da nação brasileira. Nos textos percebe-se claramente a importância da reflexão sobre a dinâmica dessas manifestações e seus contextos sócio-culturais assim como a importância dada à constituição de uma catalogação de acervo. Seguindo a perspectiva dos estudos de folclore vários autores procuram indicar a origem das manifestações da cultura

popular na contribuição das três etnias consideradas o berço da identidade mestiça brasileira bem como valorizam a região Nordeste como depositária dessa tradição, procuram uma autenticidade que exteriorizam o espírito criador do povo (da coletividade) de acordo com o meio local e abordam a criação individual subordinada ao coletivo. Não se pode esquecer que as ações institucionais, neste período, entre elas as exposições, eram claramente pautadas na questão da nacionalidade e que a concepção de *autenticidade* representava um critério para a seleção dos objetos e para a construção de uma narrativa que confirmasse a singularidade da identidade brasileira.

Esta exposição reflete claramente uma prática patrimonial ainda muito ligada a CDFB, apesar de fazer alguns ensaios inovadores. Não podemos esquecer que a vinculação dessa instituição à Funarte, prever sua adequação ao perfil de um instituto para sua efetivação como órgão governamental permanente num espaço próprio, sendo assim ela precisa se adaptar cada vez mais as políticas e conceitos mais amplos.

4.2. 1984: “O homem e seu meio” e “Indivíduo e Coletividade”

O ápice da adaptação do INF às políticas públicas em vigor na época ocorreu em 1982, quando Lélia Coelho Frota assumiu a direção da instituição. Como já foi dito no primeiro capítulo, Lélia foi indicada por Aloísio Magalhães, -- então Secretário de Cultura, para ser sua representante numa instituição que atuava no campo da cultura popular, uma das dimensões de sua pasta, e para ampliar aí as ações por ele idealizadas

O museu, que nesse momento estava dividido em três unidades: *Museologia*, *Difusão Cultural* e *Conservação e Restauração*, ganhou um espaço privilegiado dentro das novas diretrizes institucionais, já que as exposições passariam a representar o principal meio de comunicação com a sociedade. Segundo Lima (2008), Lélia era

uma pessoa muito ligada à questão das Artes Plásticas, da Arte Popular. Era o universo que ela mais transitava, né?! [Ela] trabalhava com arte popular. Então, o Museu aparecia pra ela como campo vasto, que ela tava querendo encher e ao mesmo tempo, um campo estratégico para refletir [...] a cara dessa mudança institucional.

O Relatório de 1982 informa que, desde então, o Museu procurou “*assumir, publicamente, um posicionamento de caráter filosófico relativo ao tratamento da cultura material, entendendo o objeto como testemunho de um contexto sócio-econômico-cultural, reformulando seus métodos de pesquisa, documentação, exposição, crescendo, assim, este posicionamento às referidas ações*”. Este novo posicionamento pode ser exemplificado pela aquisição e restauração, em 1983, de uma casa que oferecia um espaço mais amplo e uma melhor visibilidade para uma exposição permanente cujo objetivo era “*de dar acesso ao público a objetos/documentos que significam a visão de mundo e as formas de viver de diferentes grupos sociais das diversas regiões do país*” (Relatório: 1985).

A restauração dessa casa durou um pouco mais de um ano e é mencionada em vários documentos institucionais. Sob a coordenação de Alcides da Rocha Miranda, professor e arquiteto do Iphan considerado “*capaz de unir à contemporaneidade o respeito ao passado*”, a antiga casa foi adaptada à nova função: um “*museu dedicado ao homem brasileiro*”. É importante destacar que este arquiteto foi, também, responsável pela “*estruturação da museografia*” (Silva: 2008: 92).



II. 17

Núcleo expositivo: Indivíduo e coletividade

Ano exposição: 1984

Número catalográfico: FN0154 –

Filme 1 - fotografia 2

Fotógrafo: José Augusto Reis

INF, 1984

Original, p&b

Estudos sobre esta casa, construída em 1880 e hoje tombada pelo IPHAN, mostram que ela “*pertence à arquitetura popular e foi feita por um mestre-de-obras. Com painéis de azulejos e grades de ferro rendado na fachada entalada, fugia do estilo neo-clássico trazido pela missão francesa (1916) e em voga na época*”. O diferencial desse trabalho foi a busca de integração da equipe que atuaram na obra e os funcionários do INF (INF: 1984, 1).

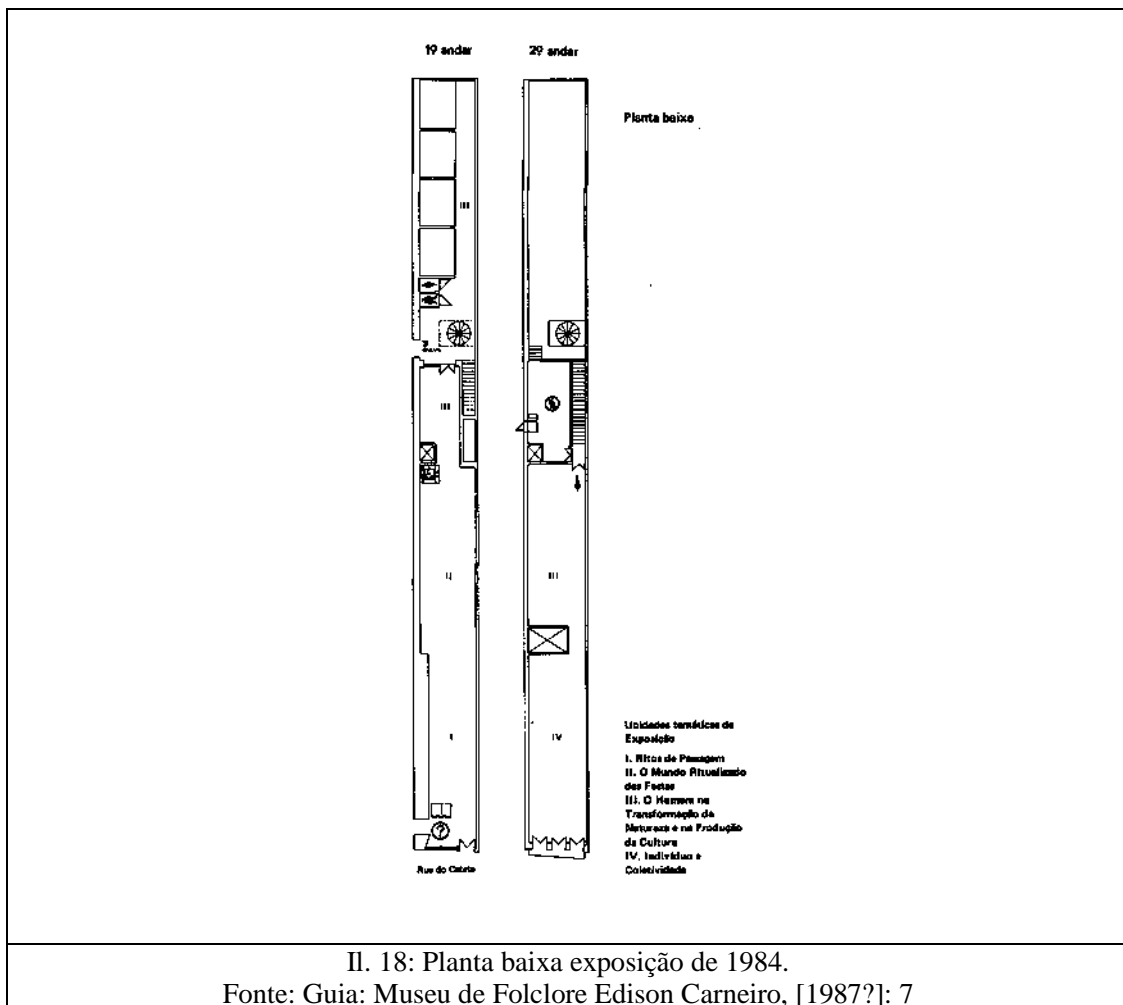
A exposição cujo enfoque era “O homem e seu meio” foi inaugurada em 10 de agosto de 1984 e enfatizava o homem como “*indivíduo e ser coletivo, transformador da natureza e da cultura*”. Nesta exposição, folclore e cultura popular eram pensadas como categorias equivalentes⁹⁸, que designavam “*os modos de pensar, sentir e agir de vários grupos e camadas da sociedade*”. Segundo o Guia do Museu (1987?),

Dada a extensão territorial do Brasil, a necessidade de verticalizar os estudos de cada contexto sócio-cultural com o máximo rigor, para não se incorrer no risco de se equivocar ou apresentar uma visão parcial da *verdade da vida* desses grupos, são apresentados conjuntos integrados de atividades de grandes regiões do país, que encerram representatividade, embora não exclusividade, para as mesmas.

⁹⁸ Silva (2008: 100), ao citar Ferreira, diz que o “*processo de ruptura com a folclorística*” foi de tal modo profundo, que o termo folclore, nesse momento, foi transformado em um “*tabu*”.

Essa exposição valorizava “*as múltiplas formas de viver, produzir e criar do povo brasileiro*” (INF: 1984:1), o que demonstrava a mudança de concepção sobre a atuação da instituição no campo do folclore e da cultura popular. Embora vários objetos tenham sido expostos tanto na exposição de 1980 quanto de 1984, a sua abordagem era diferente. Na exposição de 1980, o folclore, por meio das manifestações multifacetadas representadas pelos objetos expostos que as materializavam, era a representação da identidade nacional unificada, da nação, e devia ser valorizado como tal. Na exposição de 1984, não se pode dizer que as noções de identidade brasileira, povo brasileiro e cultura popular nacional tenham sido abandonadas, porém, o que se valorizava era a multiplicidade de saberes e práticas relacionadas aos *vários grupos e camadas da sociedade*.

A exposição, disposta em dois andares, foi dividida em quatro núcleos expositivos: Ritos de passagem; O mundo ritualizado das festas; O homem na transformação da natureza e na produção da cultura; Indivíduo e Coletividade. Ricardo Gomes Lima (2008) diz que se pretendeu de alguma forma iniciar a exposição, ou pelo menos atrair o público, pelo blindex que fazia a mediação entre a rua e o interior do espaço expositivo.



Segundo Ferreira (1984: 35), como a idéia era partir do coletivo, a divisão dos núcleos foi baseada na seguinte premissa:

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 da cultura, enfocamos que ele necessita e que ele produz determinadas técnicas pra sobrevivência, determinadas técnicas artesanais e determinadas técnicas de obtenção de alimento. Até que ele chega nele como um indivíduo, que é o quarto espaço, o indivíduo e a

coletividade. Partimos do geral e chegamos a cada um. Essa é a idéia da exposição.

Assim como na exposição de 1980, cada núcleo expositivo era composto por peças de diferentes regiões e de diferentes artistas. A temática dos núcleos, entretanto, não é mais a manifestação ou o objeto cultural. Essas manifestações ou objetos estão agora subordinados a uma reflexão sobre a ação do homem brasileiro. Porém, diferente da exposição permanente anterior, que tinha um pesquisador responsável pela conceituação de cada núcleo, foi Lélia Coelho Frota que, com o apoio da equipe, no período de janeiro a dezembro de 1983, elaborou a conceituação de todos os núcleos. Ricardo Lima (2008) frisa que

A exposição, na verdade, deriva em um trabalho multidisciplinar. Quer dizer, a gente tinha ali: antropólogos, etnomusicólogos, museólogos, a própria Lélia, a Cláudia (uma peça também fundamental ali), o Doutor Alcides (arquiteto), o pessoal de comunicação. Era uma equipe grande. Uma mesa grande que sentavam lá às vezes mais de 10 críticos só pra discutir isso tudo [...]. Então, ela é resultado disso. A gente começa discutindo, quer dizer, o que a gente queria mostrar. Era uma exposição que se fala do homem brasileiro. Então quer dizer: essas maneiras de ser, de viver, de [...] se expressar, de pensar desse homem que tinha que interessar.

Esta exposição tinha elos claros de ligação entre os núcleos expositivos cujo tema central era a contextualização do homem brasileiro.

A essa busca da representatividade do “homem brasileiro” somam-se as palavras de Ferreira (apud Silva, 2008: 101) que diz que Lélia apostava tanto “*na transformação do museu como o grande emblema da transformação da mudança de abordagem conceitual do Instituto [que o] Museu de Folclore tinha que se transformar no Museu do Homem Brasileiro*”. A mudança formal do nome não

chegou a ocorrer, mas as diretrizes e a política institucional afastaram-se dos estudos de folclore e aproximaram-se da antropologia,

[...] todos nós estamos querendo no fundo preservar. Mas motivados, por coisa, por estratégias totalmente diferentes. Totalmente diferentes. [...] existe uma diferença tamanha desse trabalho de preservação, de salvação, de missão. Nos folcloristas e depois o que tá no pós 80, aqui dentro (Lima: 2008).

A maioria das peças foi exposta fora de vitrines, apesar de se manter a proibição do toque em função da conservação e segurança dos objetos. A proposta de expor os objetos fora de vitrines foi testada no módulo Artesanato, da exposição anterior. Segundo Ricardo Gomes Lima (2008)

Não ter vitrines também [foi uma decisão nossa], se tratava de objetos, do fazer popular próximos ao indivíduo na sua vida diária, cotidiana, etc. E que não sabia botar o distanciamento que o vidro impede, impõe [...]. A gente botou uma vitrine na sala que era os bonequinhos de Vitalino, por causa do valor de mercado dessas peças. É, mas tinha outras peças pequenas que não estavam envitrinadas. Quer dizer na verdade, o que definiu muito ali em envitrinar o Vitalino foi o valor de mercado.

Sobre esta exposição foram editadas cartelas explicativas para cada núcleo expositivo, folheto e guia do Museu. As cartelas substituíam os textos de parede e eram retiradas dos suportes presos na parede apenas se o visitante tivesse interesse. Segundo Frota (apud Silva, 2008: 107), o intuito dessa substituição era “fechar ao mínimo possível”, com a preocupação de “não prender demais”, deixando o visitante fazer sua própria leitura, ter sua própria experiência. Dessas três edições utilizaremos, como embasamento textual para a análise que será realizada aqui, o guia do Museu por ser uma versão ampliada dos textos das demais e contar com a

listagem das peças expostas. Abaixo, será realizado um breve detalhamento de cada núcleo expositivo.



II. 19
Núcleo expositivo: Rito de
passagem
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 35
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b

O primeiro núcleo, Ritos de passagem, apresentava os ciclos de vida do indivíduo. As 17 peças expostas representavam os ciclos da vida marcados por ritos de passagem que caracterizam as etapas e cerimônias principais do ciclo vital.

Mostravam, também, que esses ritos são diferentes em cada cultura, pois cada uma “*elege certos momentos da vida como significativos e ritualizáveis*”. Neste núcleo estavam representados os ritos relativos à concepção da puberdade entre grupos indígenas brasileiros, às mudanças de status dos fiéis de candomblé, aniversários, Ano Novo, nascimento, resguardo materno, batismo, casamento, debutantes, alistamento militar, formatura, noivado, morte, indicando que, por meio de suas obras, os “artistas populares” expressavam a sua visão destes momentos. Pensando de uma forma poética, esse núcleo que inicia a exposição também representa o Rito de passagem institucional.



II. 20
Núcleo expositivo: O mundo ritualizado das festas
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 6
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 21
Núcleo expositivo: O mundo ritualizado das festas
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 13
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b
Acervo CNFCP



II. 22
Núcleo expositivo: O mundo ritualizado das festas
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 15
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 23

Núcleo expositivo: O mundo ritualizado das

Ano exposição: 1984

Número catalográfico: FN0337 –

Filme 1 - fotografia 16 A

Fotógrafo: Décio Daniel

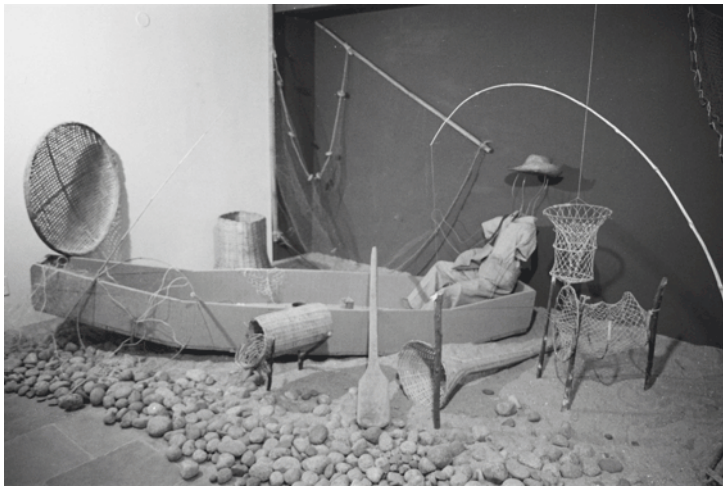
INF, 1993

Original, p&b

O segundo núcleo, O mundo ritualizado das festas, enfocava celebrações festivas tradicionais, destacando bumba-meu-boi, cavalhada, marabaixo, comemorações natalinas, reis-de-bois, folias de reis, ex-votos, imaginária sacra popular, candomblé e carnaval. Neste núcleo, as festas eram consideradas “*o momento culminante de uma preparação longa e cotidiana, e os grupos que delas participam [como] altamente organizados*”. Os elementos integrantes dessas manifestações, indumentária, música, dança, comida, procissão, missa, eram destacados como formas de expressão dos valores e das estruturas sociais das comunidades que dominavam os códigos desses complexos sistemas rituais. As danças e folguedos, apesar de já serem consideradas como um “fato social total”, não estão nesta nova exposição valorizados de acordo com a concepção dos folcloristas, ou seja, como representações específicas procura-se vê-las como produto do homem, mas como reflexo de seu contexto. Busca informar sobre as diferentes de forma, estrutura e organização que uma mesma manifestação pode receber, relacionando isso ao contexto sócio-cultural. Outro detalhe interessante é que abre um espaço para o carnaval, tema antes considerado pela instituição como fora dos seus limites de atuação. Este tema é também um exemplo da busca pela contemporaneidade da cultura popular. Nele, 39 peças são expostas.



II. 24
Núcleo expositivo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 16
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 25
Núcleo expositivo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 18
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 26
Núcleo expositivo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 19
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 27

Núcleo expositivo: Homem na transformação da natureza e na produção da cultura
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 20
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b

O terceiro núcleo, Homem na transformação da natureza e na produção da cultura, abordava a relação do homem com a coletividade e com o meio-ambiente. Este núcleo estava dividido em Tecelagem, Carrancas, Casa de farinha, Pesca, O gado, Barro, Renda, Trançado, Madeira e Garrafas de areia, com um total de 143 peças expostas. Por meio desses objetos buscava-se expor os produtos culturais feitos pelo homem como formas de rerepresentação dos mecanismos utilizados para propiciar sua sobrevivência, adaptação ao meio natural, além de serem exemplos da capacidade criadora do homem. Mostrava, também, como cada grupo social estabelecia relações diferenciadas com o meio ambiente.

Os temas Casa de farinha, Pesca e O gado estavam localizados no primeiro andar, numa espécie de ambientação. Segundo Silva (2008: 125), tinha-se aí uma *“preocupação de ‘des-nordestinizar’ a imagem corrente do folclore junto ao público”* e por isso *“foi realizado pesquisa de campo para coleta de material respectivamente no Pará, no Rio de Janeiro e em Santa Catarina”*. Entretanto, acreditamos que a ênfase na *“des-nordestinizar”* estava presente em todas as ações desse período – coleta, documentação, exposição e difusão.



II. 28
Núcleo expositivo: Indivíduo e
coletividade
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 27
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



II. 29
Núcleo expositivo: Indivíduo e
coletividade
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 30
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b



Il. 30
Núcleo expositivo: Indivíduo e
coletividade
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0337 –
Filme 1 - fotografia 14 A
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, 1993
Original, p&b



Il. 31
Núcleo expositivo: Indivíduo e
coletividade
Ano exposição: 1984
Número catalográfico: FN0157 –
Filme 1 - fotografia 32
Fotógrafo: José Augusto Reis
INF, 1984
Original, p&b

O quarto núcleo, Indivíduo e Coletividade, abordava “*a produção singular de artistas que se têm destacado no universo da arte popular*” (INF: 1987), ou seja, foi dado um lugar para a criação, para o debate direto sobre a arte e para os artistas que, com suas criações, se destacavam dentro da coletividade. Neste núcleo, 37 obras de 14 artistas foram expostas. Foram selecionados trabalhos de Agostinho Batista de Freitas, Artur Pereira, Laurentino Rosa dos Santos, Antônio Poteiro, Mestre Dezinho de Valença, Mestre Vitalino, Manuel da Marinheira, Nino, Louco, Valdomiro de Deus, Nhô Caboclo, Benedito, José Valentim Rosa e GTO. Dentre

estes, seis estavam já representados na exposição de 1980: Antônio Poteiro, Mestre Dezinho de Valença, Mestre Vitalino, Louco, Nhô Caboclo e GTO. Estes artistas eram considerados como

indivíduo[s] criador[es] que produz[em] o que se denomina arte do povo [... que] sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, [...] 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. [...] suas criações altamente individualizadas são porta-vozes da complexidade e da profundidade de uma experiência coletiva (INF: 1987: 53).

O texto destacava, ainda, que muitos sofreram impactos da “civilização industrial”, estando “*situados entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte [...] eles patenteiam participar de um processo de mudança enfatizado pelas migrações internas que todos realizam, objetivado na sua individualíssima criação*”, sendo a “*leitura de suas produções, exatamente por se encontrarem entre a norma popular e a erudita, acessível a ambas*”. O interessante é que, antes de abordar a produção de cada um dentro do seu contexto, o texto falava da missão da instituição sobre este tema afirmando que

Nossa intenção, ao procurarmos avaliar melhor essa contribuição, é a de oferecer um crescente entendimento do que ocorre no âmbito de criação visual no Brasil, tantas vezes abordada teoricamente, sem o suporte da obra feita, realizada, concreta. Para este fim, o Museu constitui veículo ideal.

Lima e Ferreira (1999: 111), reafirmaram esta *missão* ao dizerem que:

O Museu está ciente do lugar que ocupa enquanto instância de consagração da arte popular junto aos diferentes segmentos da sociedade nacional, e busca instigar no olhar, predominantemente estético, do público, a percepção do espaço ocupado pelo objeto no seu contexto original de produção e fruição.

Este núcleo incluía fotografias dos artistas, ou seja, eles passaram a ser personificados. Para representar o trabalho de Louco foram expostas quatro peças: Painel dos arrependidos, Cabeças entalhadas em raiz, Santa ceia e Oxalá Cristo Grande. O texto abordava o contexto e o foco de representação de suas obras, destacando a expressão do sincretismo nas religiões brasileiras. Destacava, também, como sua singularidade, o respeito às formas determinadas pelas raízes e troncos (matérias-primas) e as características básicas de suas obras: cabeças talhadas com vigor, cabelos com escamas, olhos entreabertos e narizes longos e afilados. Ao contrário da exposição de 1980, a exposição de 1984 individualiza os trabalhos desses artistas.

No próximo capítulo serão levantadas questões relativas a este núcleo expositivo, entre elas as mudanças conceituais adotadas para o estudo do campo da arte e o novo papel adotado pela instituição como agência do “sistema arte-cultura”.

Numa breve recapitulação das concepções que pautaram estes núcleos, pode-se dizer que, diferentemente da exposição de 1980, esta exposição teve vários instrumentos de verificação (publicações, relatórios, transcrições de seminários, etc.), todos com um discurso unificado que corroborava o discurso institucional sobre esta exposição e seu objetivo de representar *os modos de pensar, sentir e agir de vários grupos e camadas da sociedade*. Estes, no entanto, são utilizados para representar o homem brasileiro. Apesar da mudança de compreensão do que seja identidade nacional, nação, povo, o objetivo dessa exposição, tal como na exposição de 1980, era o de representar a identidade brasileira, porém, agora, uma identidade

baseada na diversidade, na dinâmica e na relação do social com o cultural. Na entrevista concedida para esta tese, Ricardo Gomes Lima diz:

A gente já tinha idéia disso. Não, vamos mostrar uma exposição que não é sobre objeto, mas sobre o homem que faz esses objetos. Homem este que é um brasileiro. Então no fundo, o Museu era um Museu sobre o homem brasileiro [...]. É interessante porque isso aí já marca uma mudança muito grande para hoje. A gente tá falando de um Brasil de uma época que tá pensando a unidade brasileira [...]. Hoje [janeiro de 2008], a gente não faria mais esse discurso, do homem brasileiro. Porque existem homens brasileiros. O país se constitui de uma diversidade[...] e não há uma idéia de uma homogeneidade, nessa diversidade. Mas o Brasil hoje é muito mais percebido como a diversidade na diversidade.

No novo discurso percebe-se uma visão mais aberta sobre a dinâmica dessas manifestações, a importância da reflexão sobre o contexto sócio-cultural e a importância dada à constituição de um programa de aquisição, pesquisa e catalogação de acervo. Também se observa um enfraquecimento da ênfase na região Nordeste, na origem das manifestações, na autenticidade e no enfoque das três etnias como berço da identidade mestiça brasileira. A ênfase agora é no homem brasileiro como produtor e produto da cultura.

É interessante reparar, como se vê no Relatório de 1986, que a prática de rodízio de peças para “*a maior divulgação da cultura popular nacional*” ainda era aplicada. Entretanto, sempre que necessário para a contextualização do acervo, eram incluídas fotografias ou outros equipamentos informativos que contextualizavam a peça. É importante destacar que o rodízio era necessário, inclusive, por questões de conservação do acervo, já que esta exposição durou cerca de 10 anos. Nesse mesmo ano, também, foram elaboradas novas cartelas individualizadas sobre os núcleos expositivos, nas quais foram incluídas informações sugeridas pelos visitantes, o que demonstra a tentativa, já indicada no Relatório de 1982, de “dessacralizar” o espaço Museu. Nesse contexto, este período caracterizou-se pela reflexão interna do papel

desta instituição museológica e pela valorização das trocas entre os setores do INF. Na proposta do Seminário Interno do MFEC, realizado em 1987, percebe-se que mais do que expor e valorizar os trabalhos institucionais, buscava-se refletir sobre as seguintes questões: o papel da instituição museológica, a sua trajetória histórica e o seu papel na sociedade contemporânea; o papel de um museu de cultura popular; a proposta de trabalho das diferentes unidades do Museu; os trabalhos realizados no ano e as propostas de projetos para o ano seguinte.

4.3. 1994: “O homem brasileiro” e “Arte

Na exposição permanente inaugurada em dezembro de 1994 o enfoque continua centrado na idéia do “*homem brasileiro*” e na diversidade cultural. A introdução do guia (2004: 3) dessa exposição demonstra que, como na exposição anterior, os objetos foram reunidos com o objetivo de representar “*diferentes modos de vida e formas de expressão de vários grupos culturais da sociedade brasileira [... sem pretender] esgotar a pluralidade das manifestações culturais, trazendo apenas uma amostra do que, lá fora, continua vivo e em permanente transformação*”. O número de objetos expostos também aumentou consideravelmente, passando de 236 para 504. É importante lembrar, que ao longo do tempo de vigência da exposição permanente anterior o acervo cresceu consideravelmente, devido aos projetos da instituição. Com algumas poucas exceções, no guia todas as peças têm referência de nome, autor e procedência. Manteve-se a ausência de texto no espaço expositivo.

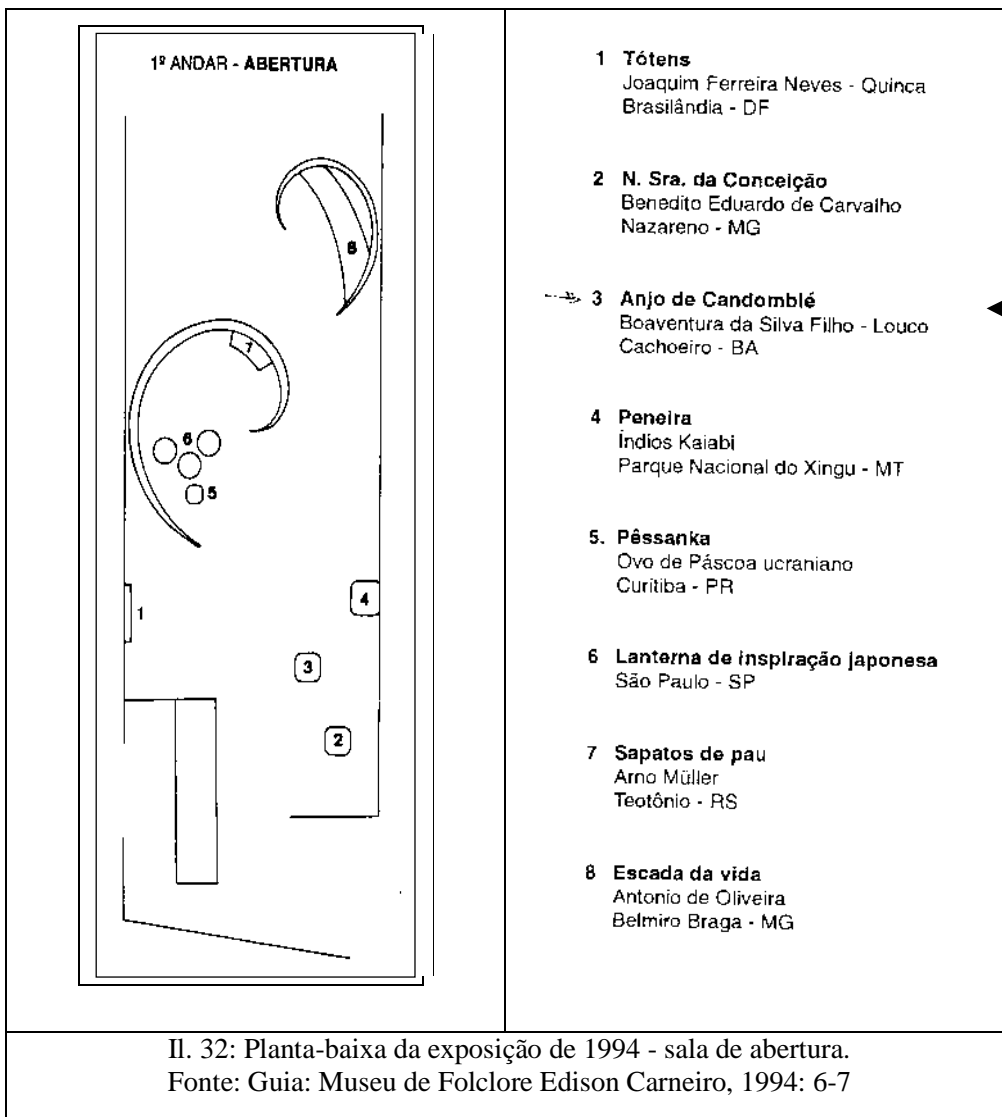
Não se pode esquecer que esta exposição permanente foi elaborada após um período crítico da área governamental de cultura, no qual a instituição quase foi

extinta e enfrentou uma grave crise com perda de verbas e de funcionários. Esta exposição, então, desempenhou o papel de “fênix” dando visibilidade ao renascimento da instituição.

O dado substancial é que, nesse momento, o Museu assume o papel de agência criadora de tradições ao dizer que os objetos são utilizados com a nova função de serem “*porta-vozes de uma entre as muitas histórias possíveis sobre a cultura brasileira*”. Esses objetos, portanto, como já expressava a exposição de 1984, estavam longe de ser, como afirmavam os folcloristas, testemunhos materiais autênticos e, por si só, reveladores da identidade nacional.

Outro dado relevante é que nesta exposição buscava-se definir, no texto de abertura, “*o que é o brasileiro?*”, considerando insuficiente a explicação fundamentada somente no mito das três raças “*para falar sobre um povo e sua capacidade de misturar ou fazer conviverem, com diferenças e hierarquias, muitas tradições culturais*” (2004: 5). É, mais uma vez, o afastamento explícito de uma das prerrogativas dos estudos de folclore. A museografia deste núcleo apóia-se em oito objetos que representam tradições culturais diferentes, como nações indígenas, africanos, portugueses, japoneses, ucranianos⁹⁹. O propósito era mostrar que existem outros tantos grupos que contribuíram para a expressão plural da cultura popular brasileira. É importante destacar que é aqui se encontra exposta a peça Anjo de candomblé, de Boaventura da Silva Filho (Louco), como exemplo “*das muitas Áfricas para cá trazidas*” (2004: 5).

⁹⁹ Devido à forma como os núcleos expositivos foram reproduzidos no guia (um a um), optou-se por colocar em anexo a a reprodução da planta baixa apenas do núcleo Arte.



A estrutura conceitual dos núcleos expositivos permaneceu praticamente a mesma de 1984, porém com uma derivação que obedecia à seguinte lógica:

Exposição 1984	Exposição 1994
Ritos de passagem	Vida
Homem na transformação da natureza e na produção da cultura	Técnica
O mundo ritualizado das festas	Religião
	Festa
Indivíduo e coletividade	Arte

Ricardo Lima (2008) afirma que esta mudança na denominação dos núcleos foi possível nessa exposição, porque o perfil adotado pela instituição em 1984 já estava consolidado. Diz, ainda, que “*os outros [nomes dos núcleos expositivos de 1984] eram muito antropológicos, mas necessário naquele momento de mostrar [para] evidenciar muito a mudança*”. Para ele, a exposição de “94 [...] é uma continuidade de 84. A gente só reelabora o que tá colocado ali em 84”. Lima e Ferreira (1999: 107) explicam que nesse processo foram utilizadas

Observações advindas dos projetos educativos e da visitação de público e, sobretudo, o estudo do Livro de Opinião do visitante tornaram-se a base para identificar lacunas, suprir carências, perceber ‘ruídos’ que comprometiam as mensagens implícitas no circuito daquela montagem da exposição que, inaugurada em 1983 [1984], permanecera aberta ao público por dez anos. Ela serviu de laboratório de estudo do qual resultou o fio que costura as [...] unidades temáticas constituintes da atual exposição.

Fazendo uma análise crítica, Ricardo Lima acrescenta que apesar dos nomes ficarem “*mais diretos pro grande público [...] entender o que a gente esteja falando, [...] eu acho que é uma sutileza total. Não sei se o público percebe essas mudanças*”. Este comentário denota que, apesar das exposições serem um meio de

comunicação, nem sempre as mudanças conceituais feitas pelo emissor (neste caso os profissionais que representam a instituição) são compreendidas pelo receptor (público).

O primeiro núcleo, denominado Vida, apresenta uma versão ampliada do texto da exposição de 1984. O diferencial está no destaque dado ao trabalho e à brincadeira - atividades produtivas e lúdicas “*distribuídas de diversas maneiras entre as várias etapas do ciclo*” de vida - e no modo como essas práticas definem processos de sociabilidade. A ênfase no caráter etnográfico das representações de artistas populares e suas realidades de vida é outro aspecto que diferencia esta exposição da de 1984.

Ao todo são 123 objetos divididos em três bases grandes e uma peça articulada do artista popular de Adalto que por si só já tem suporte. Na primeira base estão dispostas peças que, em sua maioria, representam nascimento, namoro, noivado, casamento, gravidez, parto e batizado. Na segunda, peças que representam enterro, cenas escolares e trabalho feminino. Na terceira, atividades políticas (passeata e comício), brincadeiras, brinquedos infantis, locais de trabalho, atividades de lazer.

O núcleo denominado Técnica, que na exposição de 1984 correspondia ao terceiro, apresenta a parte inicial do texto do guia praticamente igual à versão expositiva anterior. Porém, existem substituições de enfoque e de temas. Dados que a princípio podem parecer pequenas mudanças são, no entanto, bastante significativos. Por exemplo, foram excluídos os temas carranca e madeira, acrescidos e agrupados cachaça, vinho, queijo e feira; pesca, renda e trançado, casa de farinha passou a ser denominada apenas farinha e barro passou a ser cerâmica. A inclusão da feira como um tema foi a principal mudança, porém ela entrou como um espaço “dinâmico e peculiar das mudanças”, no qual se realizam diferentes práticas sociais. Como na exposição anterior, continuou existindo uma divergência de princípios: alguns títulos dos temas foram identificados rapidamente como produtos

(farinha, cachaça, gado, vinho, queijo, garrafa de areia), técnicas (cerâmica, tecelagem, trançado), lugar (feira) e outros como (pesca, renda) podem ser considerados tanto produto quanto técnica. Entretanto, o texto apresenta a mesma estruturação beneficiando o enfoque na interação permanente “do homem com os meios naturais em que vive” (CFCP, 2004: 21). A preocupação de mostrar a diversidade é cada vez maior, convergindo também para uma ênfase mais evidente no sentido de ‘des-nordestinizar’ a exposição.

Divididos em dois andares, foram expostos 168 objetos. No primeiro andar encontram-se quatro ambientações dos seguintes temas - farinha, cachaça, gado e vinho. No segundo, existe uma parte destinada à cerâmica e outra destinada a variadas técnicas e à ambientação de uma feira. A cerâmica de Apiaí (SP) e de Maragogipinho (BA), importantes pólos de um tipo específico de técnica, são destacadas.



Il. 33
Núcleo expositivo: Técnica
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0497-
Filme 8 - fotografia 5
Fotógrafo: Francisco Moreira da
Costa
CFCP, [s.d.]
Original, color



II. 34
Núcleo expositivo: Técnica
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0497-
Filme 11 - fotografia 12
Fotógrafo: Francisco Moreira da
Costa
CFCP, [s.d.]
Original, color



II. 35
Núcleo expositivo: Técnica
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0497-
Filme 11 - fotografia 9
Fotógrafo: Francisco Moreira da
Costa
CFCP, [s.d.]
Original, color

O terceiro núcleo é destinado ao tema Religião. Na exposição permanente anterior estava incluído no núcleo O mundo ritualizado das festas, por meio dos temas ex-votos, imaginária sacra popular e candomblé. O texto do guia trata da “*diversidade de sistemas de crenças encontrada no país*”, sendo considerada meio de promoção e orientação da “*relação, socialmente ordenada*”, entre os homens e deles com o sagrado, fornecendo aos fieis valores e base para suas visões de mundo e contribuindo para a constituição de identidades coletivas. No total de 87 peças, as representações materiais em exposições são provenientes do catolicismo, do candomblé e da umbanda, mas o texto deixa claro a existência de outras religiões. Este núcleo privilegia o sistema de crenças, diferente da apresentação da roda de orixá, no núcleo Festa, que prioriza o ritual de apresentação de orixás incorporados.



Il. 36
Núcleo expositivo: Religião
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0497-
Filme 4 - fotografia 18
Fotógrafo: Francisco Moreira da
Costa
CFCP, [s.d.]
Original, color



Il. 37
Núcleo expositivo: Religião
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0364-
Filme 1 - fotografia 5A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1995
Original, color

O quarto núcleo, Festa, era o segundo da exposição anterior. Hoje, com 44 peças, nele se privilegiam apenas as festas como celebrações que rompem o fluxo cotidiano da vida, enfatizando, quando se trata de um aspecto religioso, somente sua vertente ritualística de apresentação e contexto. O destaque é dado a folias-de-reis, roda de orixás, escolas de samba, clóvis, maracatu, roda de cururu, cavalhada e bumba-meu-boi. Em relação à exposição passada, o enfoque dos temas marabaixo, comemorações natalinas, reis-de-bois, ex-votos, imaginária sacra popular e

candomblé foi excluído. As escolas de samba ganharam mais destaque como uma mostra da contemporaneidade. Clovis e roda de cururu também passaram a ser temas destacados.



Il. 38
Núcleo expositivo: Festa
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0364-
Filme 1 - fotografia 22A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1995
Original, color



Il. 39
Núcleo expositivo: Festa (roda de orixá)
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0364-
Filme 1 - fotografia 9A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1995
Original, color

O quinto e último núcleo, Arte, manteve a mesma abordagem da exposição anterior em relação ao indivíduo que produz arte e ao papel da instituição nesta área. São expostas 73 peças de 27 artistas: José Alcântara, Mestre Dezinho de Valença, Benedito, Mestre Vitalino, Lafaete Rocha, Luzia Dantas, GTO, Jorge Brito, Nhô Caboclo, Galdino, Tota, Ulisses Pereira Chaves, Manuel Eudócio, Chico Tabibuia, Conceição dos Bugres, Adão Fialho, Antonio Poteiro, Waldomiro de Deus, José Valentim Rosa, Louco, Maria de Beni, Nuca, Itamar, Luiz Carlos Nascimento, Ricardo de Ozias, Julio Martins, Ivoneth Gomes Miessa e Nino. Obras, como as de

Luzia Dantas, presentes na exposição de 1980, voltaram a ganhar espaço nesta exposição. O texto de apresentação das obras de Louco é igual ao da exposição de 1984, permanecendo expostas as obras Oxalá Cristo Grande, Painel dos arrependidos e Ceia.

O interessante desse módulo é que as fotografias dos artistas, anteriormente apresentadas ao lado das obras, agora formam um painel na entrada do núcleo. Sobre isso, Lima (2008) diz que em 1984 “*tava ali a cara, a biografia dele e a obra [...] Depois a gente cresce e isso tudo junta as coisas para não ficar aquelas coisas separadinhas, aqueles 3/4, aí faz grande um painel com a cara de todos aqueles artistas, que tão ali só com a indicação da coisa*”. Fica subentendido nas palavras de Lima que o importante nesta exposição era, além de valorizar a criatividade dos artistas populares, relacioná-los ao coletivo. O princípio Indivíduo e coletividade, portanto, foi mantido.



II. 40
Núcleo expositivo: Arte
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0396-
Filme 2 - fotografia 6A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1994
Original, color



II. 41
Núcleo expositivo: Arte
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0396-
Filme 3 - fotografia 31
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1994
Original, p&b



II. 42
Núcleo expositivo: Arte
Ano exposição: 1994
Número catalográfico: FN0396-
Filme 2 - fotografia 9A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, [cc. 1994]
Original, p&b

Observando essa exposição, mantida à quase quatorze anos, Lima (2008) diz que hoje a única coisa que mudaria seria o núcleo técnica, que poderia ser dividido em unidades independentes, relacionadas à técnica de produção de alimento e de produção de objetos artesanais (a divisão é marcada pelos andares em que ficam expostas), para facilitar o entendimento do público. Embora esta exposição ainda frise a idéia de homem brasileiro no singular, ela representa, segundo Lima, um discurso até hoje válido. Isto significa dizer que, mesmo valorizando a pluralidade e a dinâmica da cultura popular em todos os seus programas e projetos, o CNFCP mantém a perspectiva de ressaltar uma identidade nacional, porém não uma identidade una e homogênea mas diversa e plural.

Capítulo 5

O diálogo subjacente entre o tesauro e as exposições permanentes

Com base nos dados apresentados nos capítulos anteriores, neste capítulo será estabelecida uma abordagem inter-relacional do tesouro e das exposições permanentes. No tesouro foram selecionados¹⁰⁰ quatro termos, a saber: *Artesão*, *Artista popular*, *Objeto artesanal* e *Técnica artesanal*.

Nas exposições permanentes, o foco será exclusivo sobre os núcleos expositivos denominados **ARTESANATO, INDIVÍDUO E COLETIVIDADE** e **ARTE** que integraram, respectivamente, as mostras inauguradas em 1980, 1984 e 1994. Em todas, foram destacadas as obras de **Boaventura da Silva Filho (Louco)**, denominadas *Oxalá Cristo Grande*, *Painel dos arrependidos*, *Cabeças entalhadas em raiz* e *Ceia*. A permanência das obras deste artista popular nas exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro permitirá analisar não somente o seu enquadramento na classificação de artesão no período de caráter eminentemente folclorista do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e de artista popular na atual perspectiva antropológica, mas também as mudanças conceituais sofridas ao longo desse período.

Numa perspectiva de não encerra esta tese sem dar voz a quem produz os objetos classificados pelo CNFCP, será realizada também uma breve análise sobre a interferência e apropriação local destes conceitos. Para o desenvolvimento desta análise, que privilegiará a ótica de quem produz, serão utilizadas entrevistas feitas com o artista popular Celestino Gama da Silva (Louco Filho), filho de Boaventura da Silva Filho (Louco). A escolha de Louco Filho deve-se ao fato de que a comparação dos conceitos relacionados a arte popular presentes no tesouro e nas exposições permanentes do CNFCP, terá como base as obras de seu pai, já falecido.

A importância de finalizar esta tese com essa reflexão deve-se a certeza de que neste sistema arte-cultura, Louco ao ter suas obras reclassificadas por agentes

¹⁰⁰ Ciente que toda seleção é arbitrária sabe-se que diversos outros termos poderiam ter sido escolhidos. Esta seleção poderia, inclusive, ter incluído termos relacionados ao sistema de crença. Porém, optou-se em priorizar os termos que define o indivíduo produtor, o objeto artesanal e o processo.

externos exerce uma mudança interna em sua comunidade criando uma espécie de escola e abrindo espaço para que outros escultores em madeira possam ser inseridos na categoria Artista popular.

A realização desta proposta deverá ter como substrato uma abordagem comparativa entre as transformações desses conceitos apresentados nestes instrumentos de verificação e sua aplicação na classificação das obras de Boaventura da Silva Filho (Louco). Tal abordagem tem como fundamento a suposição de que tanto um tesouro quanto uma exposição reafirmam conceitos e são suportes de representações socioculturais que refletem o papel do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, enquanto uma instituição de memória, na utilização, conceituação e articulação dos termos associados à arte popular.

5.1. Exemplificação pelas obras de Boaventura da Silva Filho (Louco)

Boaventura da Silva Filho (Louco) nasceu em Cachoeira – BA, em 1932, e faleceu na mesma cidade, em 1992. Sua produção começou com o objetivo, comum a muitos outros artesãos, de aumentar a renda familiar. Paralelamente ao trabalho de barbeiro, confeccionava cachimbos de casca de cajá. Os primeiros cachimbos eram lisos, depois passou a esculpir “*uns rostos na frente do cachimbo*” (Louco Filho, 2006) Posteriormente, largou a profissão de barbeiro para esculpir blocos de madeira, respeitando a forma das raízes ou dos troncos de jacarandá, vinhático, sucupira e jaqueira - matéria-prima de sua produção -, talhando santos, anjos,

cristos, batedores de atabaques, figuras bíblicas, figuras fantásticas e míticas. A influência da religiosidade afro-brasileira foi sua principal fonte de inspiração.

Características marcantes, sempre presentes em suas obras, são as cabeças talhadas com vigor, cabelos com escamas, braços e pernas alongados, olhos entreabertos e narizes longos e afilados. Segundo seu relato a Selden Rodman (apud Frota, 2005: 279), a idéia de seu nome artístico, Louco, surgiu no momento em que “*pára de raspar cabeças para esculpir blocos de madeira*” e seus vizinhos, por esse motivo, passaram a dizer que ele era louco. Frota (idem) também informa que seu renome como artista teve início em 1965, quando levou suas obras para vender no Mercado Modelo, em Salvador, onde seu trabalho reconhecido e incentivado por Jorge Amado e Mário Cravo Jr.

A mesma autora (idem) afirma que este artista “*está certamente entre aqueles artistas que, segundo Gilberto Velho, construíram uma biografia a partir do campo de possibilidades bastante típico da sociedade moderna, aparecendo fortemente solidário com o desenvolvimento de ideologias individuais*” e completa “*Louco encontra-se, certamente, entre os grandes nomes da escultura brasileira do século XX*”. Seu trabalho influenciou os demais artesãos de Cachoeira: seu filho Celestino da Silva (Louco Filho) que herdou seu apelido, o irmão Maluco (já falecido) e os sobrinhos Maluco Filho, Doidão e Bolão. Três outros filhos também seguiram esta linha de trabalho.

Participou das mostras no Centro Domus (Milão, 1972), *Brésil, Arts populaires*, no Grand Palais (Paris, 1987)¹⁰¹; da Segunda Festac de Lagos (Nigéria, 1977)¹⁰²; das exposições *O espírito criador do povo brasileiro*, por meio da coleção Abelardo Rodrigues (Brasília, 1972), e *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios*,

¹⁰¹ Curadoria de Lélia Coelho Frota.

¹⁰² Curadoria de Clarival do Prado Valladares.

origens, permanências (Brasília, 1974)¹⁰³. Suas obras constam de grandes coleções particulares e integra o acervo dos principais museus de arte popular do país.

Treze obras de sua autoria compõem o acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro, a saber:

Denominação	Número de tomo	Localização atual
Cristo	72.46	Reserva técnica
Cabeça de Cristo	74.105	Reserva técnica
Ceia	74.106	Reserva técnica
Sant' Ana Mestra	74.107	Reserva técnica
Cristo – Sorriso do Mundo ¹⁰⁴	74.110	Reserva técnica
Ceia	75.106	Exposição Permanente
Anjo Gabriel, Anjo Belo e Adoração	75.107	Reserva técnica
Painel dos Arrependidos	75.108	Exposição Permanente
Cristo, São José e Nossa Senhora	75.109	Reserva técnica
Oxalá Cristo Grande	75.110	Exposição Permanente
Cabeça de Cristo	75.111	Reserva técnica
Anjo de Candomblé	75.112	Exposição Permanente
Cabeças entalhadas em raiz	80.376	Reserva técnica

A obra denominada Cristo (72.46) foi incorporada ao acervo em 1972. Segundo Livro de Tombo é uma doação da Bahiatursa (Empresa de Turismo da Bahia S/A)¹⁰⁵. As demais foram doadas em 1974, conforme Termo de Cessão do Departamento de Ação Cultural/Ministério da Educação e Cultura à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

¹⁰³ Curadoria Gisela Magalhães.

¹⁰⁴ Esta peça foi registrada duas vezes, recebendo também o número 76. 1529.

¹⁰⁵ Existe Nota Fiscal e carta de encaminhamento de Eliana Dumêt, chefe do Departamento de Cultura/Bahiatursa, para Wilma Thereza Carvalho, museóloga responsável pelo Museu de Folclore. Esta documentação gera dúvidas se a peça foi doada ou se a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro comprou da Bahiatursa e a última a encaminhou.

O Departamento de Assuntos Culturais cedeu, por meio desse termo, 146 peças. Várias dessas peças fizeram parte da exposição “*7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*”. O interessante dessa análise é pensar justamente sobre as peças de Louco que fizeram parte dessa exposição e posteriormente foram cedidas para o acervo da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e participou das três exposições permanentes que estudamos. Ao longo desse período, as mesmas peças participaram de discursos institucionais diferenciados.

Começaremos essa análise por meio da publicação da exposição “*7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*”, ou seja, pela exposição que possibilitou a aquisição dessas peças e que não foi elaborada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Sua publicação apresenta textos de Clarival do Prado Valladares, Lélia Coelho Frota, Luís da Câmara Cascudo, Luiz Felipe Baeta Neves, Luis Saia, Márcio Sampaio, Napoleão Figueiredo, Veríssimo de Melo, bem como, catálogo com dados biográficos e obras de Benedito, Dezinho de Valença, G.T.O., Louco, Maria de Beni, Nhozim e Nô Caboclo. Indica Gisela Magalhães e Irma Arestizábal como organizadoras da exposição e coordenadoras do catálogo.

A apresentação redigida por Renato Soeiro, então diretor do Departamento de Assuntos Culturais e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cita a exposição como parte dos planos do Programa de Ação Cultural de “*divulgação dos valores artísticos brasileiros*” e completa

além dos artesãos – quase todos de renome internacional -, destacam-se os artistas, cuja inquietação criadora tem-nos deixado em constante mobilidade dentro e fora do País.

Ao lado dos mestres dessa galeria, estão os folcloristas e críticos, cujo amor à obra dos primeiros construiu igual monumento em grandeza. Através de sua palavra, revela-se a herança brasileira – o seu instinto, o seu vigor, a sua raça (1974: 9).

É interessante verificar que a proposta da exposição e, conseqüentemente, da publicação como explícita Soeiro é conjugar as reflexões dos folcloristas e dos críticos de arte. Esta ação é demonstrada na página 12 onde se lê

Da mesma maneira que esta exposição procura documentar a criatividade de alguns artistas de diferentes zonas do País, também os depoimentos refletem diferentes concepções dos seus autores.

Os textos não constituem uma publicação com temática preestabelecida, e sim uma tomada de conhecimento através de nossos estudiosos.

Os títulos dos textos também dizem muito. De oito títulos¹⁰⁶, seis explicitam o conceito de arte, arte popular ou artista popular. Lélia Coelho Frota apesar de não usar estes conceitos no título do artigo, demonstra que os aborda quando denomina seu artigo “Criação individual e coletividade”, praticamente o nome atribuído ao núcleo expositivo da exposição permanente de 1984: *Indivíduo e coletividade*, desenvolvido durante o período em que a autora foi diretora do então Instituto Nacional de Folclore.

Inseridos nesse contexto, os folcloristas e os críticos de arte que têm voz nessa exposição são agentes sociais que integram um *sistema arte-cultura*. A exposição caracteriza-se como um processo institucional e ideológico vinculados aos processos de acumulação, classificação e ordenação material e simbólica de objetos. O Programa de Ação Cultural, por sua vez, é a instituição que articula estes processos e implementa as ações de políticas públicas. Os sete artistas representando os universos brasileiros, pelo simples fato de serem selecionados, ganham outra

¹⁰⁶ Os títulos são: *Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares*; *Criação individual e coletividade*; *Prelúdio do artista popular*; *A noção de “arte popular” – uma crítica antropológica*; *Escultura popular de madeira*; *No rastro mágico da arte*; *Os caminhos de Exu*; e, *Três momentos da arte popular no Rio Grande do Norte*.

dimensão simbólica. Deste cinco são da região Nordeste: Pernambuco (Nhô Caboclo e Benedito), Maranhão (Nhozim), Piauí (Dezinho) e Bahia (Louco). As exceções são Minas Gerais (G.T.O.) e Goiás (Maria Beni). Mais uma vez, encontra-se aqui a valorização da região nordeste em uma análise da cultura popular.

Essa exposição tem como sub-título os termos: artes, ofícios, origens, permanências. Com exceção do conceito de arte, os demais são fortemente marcado nos discursos dos folcloristas. Entretanto, como explicitado anteriormente o conceito de arte não é ignorado pelos mesmos. A junção desses quatro conceitos reunidos, nessa exposição, articulam todos os parâmetros de inserção e diálogo entre os folcloristas e diversos agentes das políticas públicas voltadas aos setores artesanais. Existe sim um foco de ação de valorização maior dos folcloristas ao objeto considerado artesanal e não artístico, mas também existe a pré-disposição ao diálogo, valorização e inserção de objetos considerados “arte popular” no acervo institucional. Mas, é interessante perceber que mesmo a curadoria estando a cargo de uma arquiteta com um olhar vinculado a noção de arte, o reconhecimento de folcloristas é marcado pela inclusão dos mesmos na definição da linha dessa exposição, assim como a cessão das obras à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Essas obras inclusive tornam-se estratégicas, todas as obras de Louco já são incorporadas ao acervo com autor identificado. Várias de suas obras são catalogadas com títulos, fato que atribui a ela um caráter interpretativo diferenciado do artesanato. Toda exposição permanente da instituição a partir de 1980 contam com peças suas. Mesmo no módulo Artesanato da exposição de 1980, onde foi abordado como um artesão folclórico, existe no catálogo referência a seu nome e sua produção. Ele nunca foi um artesão anônimo dentro de uma exposição. A partir das novas políticas de documentação e de exposição permanente assumida em 1982 pela instituição com uma direção mais antropológica, a acentuação do individual e artístico em paralelo ao coletivo se acentuou.

Obras que estão ou já estiveram em exposição permanente exposição¹⁰⁷:



II. 43

Número de Registro: 75.106

Título: Ceia

Autor: Louco – Boaventura da Silva Filho

Matéria-prima: Madeira (jaqueira)

Técnica: Entalhe

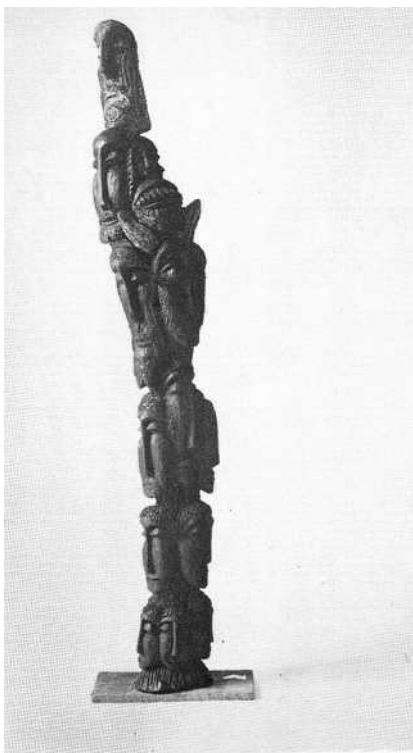
Origem: Cachoeira, Bahia

Descrição: Ceia entalhada em bloco único representando os 12 apóstolos tendo ao centro a figura de Cristo. A quarta figura, da direita para a esquerda, não usa barba. Todos têm as mãos sobre a mesa. Na frente da figura de Cristo, o pão. A parte de trás da peça é lisa e apresenta as iniciais: “B.S.F.” entalhadas.

Fotógrafo: Décio Daniel

CFCP, 1992

Original, p&b



II. 44

Número de Registro: 75.108

Título: Painel dos arrependidos

Autor: Louco – Boaventura da Silva Filho

Matéria-prima: Madeira (jacarandá)

Técnica: Entalhe

Origem: Cachoeira, Bahia

Descrição: Coluna de cabeças esculpidas de todos os lados, formando uma espécie de totem entremeado na parte superior por asas. Inscrição “B.S.F.” em uma das cabeças superiores.

Fonte imagem: 7 brasileiros e seu universo, 1974: 199

Reprodução, p&b

¹⁰⁷ Os dados Número de Registro, Título, Autor, Matéria-prima, Técnica, Origem, Descrição foram retirados da ficha catalográfica do Museu de Folclore Edison Carneiro.



Il. 45

Número de Registro: 75.110

Título: Oxalá Cristo Grande

Autor: Louco – Boaventura da Silva Filho

Matéria-prima: Madeira (aroeira-do-sertão)

Técnica: Entalhe

Origem: Cachoeira, Bahia

Descrição: Escultura representando a figura de Cristo, bem magra e alta. Braços entalhados separadamente, se encaixando no corpo, Corpo longo, pernas compridas e finas, pés com cravos. Usa perisômio. Cabeça longa com coroa de espinhos e cabelos na altura dos ombros e barba. Na parte posterior a inscrição Louco BSF.

Fotógrafo: José Augusto Reis

INF, 1984

Original, p&b



Il. 46

Número de Registro: 75.112

Título: Anjo de candomblé

Autor: Louco – Boaventura da Silva Filho

Matéria-prima: Madeira (jacarandá)

Técnica: Entalhe

Origem: Cachoeira, Bahia

Descrição: Bloco esculpido apresentando . Na parte posterior a inscrição Louco BSF.

Fonte imagem: 7 brasileiros e seu universo, 1974: 203

Reprodução, p&b



II. 47

Número de Registro: 80.376

Título: Cabeças entalhadas em raiz

Autor: Louco – Boaventura da Silva Filho

Matéria-prima: Madeira (jacarandá)

Técnica: Entalhe

Origem: Cachoeira, Bahia

Descrição: Raiz de árvore na cor marrom, esculpida. Na parte superior apresenta seis cabeças na horizontal, sendo duas delas separadas por vazados. Ao centro, cinco cabeças. Na parte inferior três cabeças ligeiramente inclinadas. No prolongamento da raiz uma cabeça voltada para baixo e outra para cima. Todas as figuras apresentam olhos fechados. Assinatura do autor na parte posterior.

Fotógrafo: Décio Daniel

CFCP, 1992

Original, p&b

Em um paralelo com as definições dos termos do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, Louco mesmo quando definido a exposição permanente como Artesão folclórico explicitava o que hoje está definido como Artista popular, pois naquele momento Vera de Vives que escreveu o texto considerado catálogo da exposição já inferia marcas próprias e diferenciadoras ao trabalho desse artista. É neste caso interessante perceber que já naquela época, na qual tão corriqueiramente, diz-se que os folcloristas não valorizavam essa dimensão, percebe-se no texto do catálogo da exposição esta ênfase. O “artesanato folclórico” exposto não valorizava apenas a técnica, o ofício, mas também a marcas próprias, individualidade.

Caso o paralelo seja feito com o vocabulário controlado da Biblioteca Amadeu Amaral publicado por Vicente Salles também se pode visualizar esta ênfase

a classe 398.6 Artes e Técnicas, a categoria Arte esta marcadamente junto a Técnica e engloba, entre outros, os diferentes tipos de artesanato.

Continuando nesse paralelo com base nos demais termos do Tesouro descritos no capítulo 3, podem-se estabelecer diversos relacionamentos entre as questões de individualização e coletividade. Restringindo essa meta as análises aqui propostas destacam-se quando se documenta ou expõe as obras de Louco termos como Atividade produtiva, Técnica artesanal e Entalhe, Artefato, Objeto artesanal e Escultor.

Atividade produtiva inclui não apenas as atividades de ordem econômica, mas também as de ordem “*social e/ou cultural que se configura pela produção de bens ou utilidades para satisfazer as necessidades humanas*”. Cruzando esta definição com a de Técnica artesanal verifica-se que esta necessidade também “*pode ter finalidade [...] artística*”. O termo Entalhe é aqui incluído por ser a técnica artesanal “*que consiste em esculpir [...] madeira*”, ou seja, a dominada por Louco. Ao último está diretamente relacionado o termo Escultor que é a pessoa que domina esta técnica.

Artefato no Tesouro caracteriza-se como “*forma individualizada de cultura material*”, na qual se inclui o Objeto artesanal - “*a forma não individualizada, que escapa a produção em série, oriundo de um saber advindo da tradição e vivência do indivíduo em seu grupo*”. Objeto artesanal aqui tem um caráter tanto de tradição coletiva como de individualidade.

Marcadamente se Louco continua-se a produzir cachimbos como no início da sua carreira, hoje provavelmente ele estaria dentro da categoria artesão e não de artista popular. Foi sua releitura de seu contexto e o reconhecimento a ele atribuído por um grupo de intelectuais que ofereceu a este indivíduo um espaço no domínio da arte popular.

5.1.1. Saindo da visão das agências, a ótica de quem produz: uma breve análise da interferência e apropriação local das categorias estudadas

Louco nasceu em Cachoeira, Bahia, residiu durante alguns anos em um município próximo Muritiba, localizado a 3 km, e retornou para Cachoeira. Mas sempre teve Cachoeira como pólo de trabalho e socialização. Este município, localizado as margens do Rio Paraguaçu, na microrregião de Santo Antônio de Jesus, no recôncavo baiano, a 110 Km da capital Salvador, tem importância histórica e cultural. Desde o século 16, data que remonta sua origem, foi considerada uma região privilegiada para o plantio de açúcar e de fumo. Teve seu apogeu econômico nos séculos 18 e 19, quando seu porto era utilizado para escoamento da produção açucareira e tabagista, sendo uma das mais ricas, importantes e populosas cidades do Brasil, tendo inclusive participação ativa na vida política do Império. Durante a Sabinada, em 1837-1838, teve uma importância central sendo a sede do governo legal, tornando-se conhecida como “Cidade Heróica”. Foi também apelidado de “Meca da Bahia”, devido a forte influência malê. Seu centro histórico foi tombado, em 1971, recebendo do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional o título de “Cidade Monumento Nacional”¹⁰⁸. Segundo Copedoc (2007: 10), a justificativa desse título é dada “*em referência às tradições cívicas da cidade, remetendo às lutas pela independência de 1822. A arquitetura e paisagem de Cachoeira seriam então, um marco desse momento*”.

Este município que atualmente compreende uma área territorial de 398 km² e uma população de 32.252 habitantes (IBGE), não se destaca somente pela

¹⁰⁸ Existem processos de pedidos de tombamento de imóveis isolados do município que datam “*de fins da década de 1930 e início da seguinte, com algumas esparças referências em 1958, 1964*”. Estes processos, entretanto não trazem dados substanciais (Copedoc, 2007: 10).

arquitetura colonial das igrejas e casarios tombados¹⁰⁹, apresenta um significativo número de manifestações culturais tradicionais¹¹⁰ reflexo da presença de africanos e europeus de variadas nacionalidades durante o período escravocrata.

¹⁰⁹ A cidade iniciou um período de declínio na segunda metade do século 19, acentuada ao longo do século seguinte, que resultou na má conservação e descaracterização de alguns imóveis. “É necessário lembrar, no entanto, que a área de influência direta, pelo menos do poder executivo de Cachoeira, já vinha diminuindo desde o século XIX através dos sucessivos desmembramentos aos quais o município foi submetido. Cachoeira compreendia um território que abrangia Feira de Santana (antiga Santana dos Olhos D’Água), Santa Terezinha, Castro Alves, São Gonçalo dos Campos, São Félix, Santo Estevão e Conceição da Feira. Cachoeira tinha, até 1832, cerca de 10.723 km². Perde, em 1832, Feira de Santana (2.087 km²); em 1849, Santa Terezinha (3.864 km²); em 1880, Castro Alves (2.201 km²); em 1885, São Gonçalo dos Campos (603 km²); em 1890, São Félix (540 km²); em 1921, Santo Estevão (829 km²) e, finalmente, em 1926 Cachoeira perde o domínio sobre Conceição da Feira (196 km²). Sua área total, hoje, é de cerca de 400 km². Percebemos um encolhimento de sua área de influência política a partir dos desmembramentos. Este encolhimento deve-se também à radical diminuição do tráfego de mercadorias e pessoas que por ali transitavam. Hoje o trânsito se dá prioritariamente com Salvador, local de trabalho de muitos cachoeiranos, que só retornam à cidade nos fins de semana. Cachoeira é uma cidade de mulheres, jovens (crianças e adolescentes) e velhos” (copedoc, 2007: 61). Para a revitalização da cidade, o Projeto Monumenta (atualmente com a estrutura administrativa incorporada ao Iphan) ao longo dos últimos seis anos tem investido em projetos de restauração e de qualificação da mão-de-obra local. A cidade também foi incluída em outros programa e projetos federais e estaduais que visam o desenvolvimento sustentável da região do recôncavo baiano. Agora as novas frentes de políticas públicas buscam enaltecer a articulação entre o patrimônio arquitetônico e natural e as manifestações culturais imateriais.

¹¹⁰ Como exemplos, podem-se citar: **Celebrações** - Águas de Oxalá, Boita, Datas Cívicas, Festa de Caboclo, Festa de Cosme e Damião, Festa de Nossa Senhora da Ajuda, Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, Festa de Nossa Senhora da Conceição do Monte, Festa de Nossa Senhora do Carmo, Festa de Nossa Senhora do Rosário, Festa de Santa Bárbara, Festa de Santa Cecília, Festa de São Benedito, Festa do Deus Menino, Festa do Divino, Festa dos Navegantes, São João, Semana Santa, Terno de Reis, Tocata dos Mortos; **Formas de Expressão** - Bumba-meu-boi, Capoeira, Dança dos Orixás, Esmola Cantada, Filarmônicas, Mascarados (Mandu e Cabeçorras), Samba de Roda, Trança Fitas; **Modos de Fazer** - Abará, Açaçá, Acarajé, Azeite-de-dendê, Beijú, Boneca de pano, Caruru, Escultura em barro, Escultura em ferro, Escultura em madeira, Farinha, Licor, Maniçoba, Fumo, Fuxico, Mungunzá, Pintura, Vatapá, Xilogravura; **Lugares** - Alto do Rosarinho, Cachoeira da Vila Real, Cachoeira do Japonês, Engenho da Vitória, Feira de Cachoeira, Levada do Caquende, Rio Paraguaçu, Bairro do Rosarinho, Cucui de Brito, Cucui de Caboclo, Rua da Feira, Caquende, Pedra da Baleia, Centro Histórico. Uma das mais tradicionais e divulgadas celebrações locais é a festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, realizada anualmente entre os dias 13 e 15 de agosto. As categorias aqui usadas para o agrupamento das manifestações são baseadas no Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Assim como a listagem aqui selecionada foi pautada nos bens levantados em 2005, por meio da etapa de levantamento preliminar realizada pelo projeto *Rotas da Alforria - trajetórias da população afro-descendente, região de Cachoeira/BA*.

Todo esse contexto é visivelmente presente nas obras de Louco, suas obras refletem bem as múltiplas significações construídas em torno dos aspectos materiais e imateriais da vida social nessa comunidade. Suas obras articulam complexas relações entre o individual e o social.



Il. 48
Boaventura da Silva Filho
(Louco) esculpindo em seu
ateliê
Número catalográfico: FN0260-
Filme 6 - fotografia 29
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, 1986
Original, p&b

Suas representações de imagens de santos católicos, orixás e até mesmo suas figuras fantásticas sempre mesclas as influências africanas e européias¹¹¹. Este quadro exemplifica a fala de Arriscado Nunes (1995) que afirma que, nas últimas décadas, a transdisciplinaridade no campo dos estudos culturais tem revelado uma mudança central e decisiva no modo como as culturas são definidas e representadas e que a

própria definição de cultura vem apontando para dimensões como descentralização, heterogeneidade, hibridismo, dominação e resistência, o que indica a crescente necessidade de se traduzirem conceitos que signifiquem conexão, ligação e articulação.

¹¹¹ Louco Filho diz que seu pai era um homem católico, mas não praticante. “*Não freqüentava não, não era adepto, ele fazia orixás, mas não ia à casa de candomblé não, nem a igreja*”.

Segundo Louco Filho, seu pai também trabalhou algum tempo viajando para comercializar comida. Este dado deve ter ajudado não apenas na forma de esculpir, mas também na compreensão que precisava de outros mercados fora do município. Louco Filho também informa que, na década de 1960, o pai

foi fazer uma pesquisa sobre a comercialização [de artesanato] no Mercado Modelo, chegando lá ele conheceu um comerciante chamado Carlos Teixeira, um comerciante lá que tinha três boxes e se interessou em comprar as peças dele. Aí, todo fim de semana este Carlos vinha... viajava de Salvador até Muritiba, aonde nós morávamos para pegar as peças de grande aceitação. Depois meu pai mesmo começou a levar e todos os discípulos começou também a comercializar com Carlos, começou todo mundo a vender peça para Carlos. Carlos do Mercado Modelo¹¹² era o único que comprava as peças ali dentro, depois que foi surgindo alguns, mas o Carlos não deixava para não ter muito comércio lá dentro de obra de arte, ele queria ser o único ali. Tinha que vender para ele, os outros ele brigava se vendesse.

Isto demonstra que Louco buscou outros espaços para a comercialização, anteriormente ele vendia seus cachimbos no município, porém as obras maiores e com formas que não agradavam a todos precisavam de outro mercado consumidor. Sobre isso Louco Filho diz (2006) “*antigamente a arte aqui em Cachoeira era meio criticada*”.

¹¹² O Mercado Modelo foi inaugurado em 9 de dezembro de 1912 e funcionava como principal centro de abastecimento da cidade de Salvador. Nele eram comercializados gêneros alimentícios (frutas, verduras, carnes, aves, peixes, farinhas, camarões salgados, pimentas, charutos do Recôncavo e cachaças de alambiques de toda Bahia).

O primeiro prédio que sediou o Mercado Modelo ficava entre a Casa da Alfândega, prédio atual, e a Escola de Aprendizes de Marinheiro, em frente a rampa do Mercado. Somente em 1971 o Mercado passou a ocupar o atual prédio, antiga Casa da Alfândega, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1966. Só, então, devido a pressões da CEASA e dos supermercados que começavam a se proliferar pela cidade, o Mercado Modelo alteraria sua vocação de comercialização de gêneros alimentícios, para venda de artesanato e produtos típicos da Bahia, com administração da prefeitura. (site <http://www.portalmercandomodelo.com.br>)

Normalmente os escultores comercializam em seus ateliês ou em feiras livres¹¹³. Neste período Louco não tinha um ateliê, Cachoeira não estava dentro de um circuito que tivesse espaço para tal, e não se teve referência de que ele em algum momento utilizou o espaço da feira municipal para tal fim.

Louco Filho (2006) também indica uma rede de agentes da rede que possibilitou a valorização do trabalho do pai. Segundo ele, houve apoio de instituições como Bahiatursa, Fundação Cultural, SEBRAE/BA, Ministério da Fazenda. Ele reforça a importância inicial do Mercado Modelo, porém cita também a influência de “*galerias de arte como a Galeria Nega Fulô de Recife e [outras] no Rio de Janeiro*”, cita também a loja O Bode de Jacques e Maureen Bisilliat. Indica como instrumento de valorizam a participação dos trabalhos de seu pai em exposições, livros, museus.

No Rio de Janeiro mesmo tem participação em vários museus. Depois ele foi abrindo comércio. Foi ficando conhecido. Aí, pegou a fama e foi indo embora.

Louco Filho frisa a importância desses instrumentos ao dizer:

Eu acho que todos estes tipos de pesquisa ajudam o artista, divulga, quanto mais se o cara fizer uma pesquisa, editar um livro, acho que aquilo ali ajuda muito o artista, é o nome dele. Você vê que quantos turistas chegam aqui e olha no dicionário e está assim: Louco (Cachoeira), tem o nome Louco, artesão, ou então, artista mais conhecido do estado da Bahia, tal, tal, tal, tal, então aí já é uma divulgação, se não for

¹¹³ Além da singular articulação entre natureza e cultura, a feira apresenta-se também como fator de integração econômica, social e cultural, apresentando-se como espaços aos quais se atribuem características históricas, relacionais e identitárias. (Mendonça e Nogueira, 2004) Em geral, os artesãos de trançado e cerâmica, comercializam na feira realizada as quarta, sexta e sábado em volta do Mercado Municipal do município de Cachoeira.

por meio das pesquisas e da escrita ninguém fica altamente divulgado, acho que ajuda muito estas pesquisas.

[...]

São importantes porque... o museu é um local de bastante importância porque... todas as pessoas conhecedoras de arte visitam a museu, é um local que os turistas vai visitar, é um lugar de divulgação. Eu acho de muita importância por causa disto aí.

[...]

A importância de você vender para uma galeria, por exemplo, é de você... porque galeria compra bastante peça assim, desaperta bastante um artista, porque quando vem uma galeria que vende, ela compra em quantidade. Ela chega aqui e desafoga o artista, porque ela chega aqui e compra bastante peça e o artista fica trabalhando com mais tranquilidade porque está com dinheiro ali, se inspira até mais, trabalha com mais tranquilidade na peça.

Lélia Coelho Frota (2005), como citado anteriormente, também indica nomes com Jorge Amado e Mário Cravo Jr no processo de reconhecimento da obra de Louco. Louco Filho também inclui Caribe e Amanda da Costa Pinto, dizendo que *“Esse pessoal fazia muita parte de nossa vida”*.

Esta rede inclusive incentiva no fato de Louco assinar as peças.

Ele começou a assinar porque foi uma coisa incentivada pelo comerciante do Mercado Modelo que mandou que ele colocasse nas peças dele Louco, porque estava sendo bem aceito no mercado, que o pessoal tava querendo as peças do Louco, então que ele assinasse Louco. (Louco Filho: 2006)

Se de um lado sabe-se que Louco foi inserido no sistema arte-cultura por agente externo a sua comunidade de origem que legitimaram sua arte, por outro é visível que ele também foi um agente impulsionador para outros escultores locais. A divulgação de seu ofício contribuiu para abertura de mercado, geração de trabalho e renda, para outros escultores em madeira locais.

Hoje se encontram na sede do município diversos ateliês e segundo Louco Filho este número já foi maior,

Com meu pai... esses artistas de Cachoeira praticamente todos passaram pelo meu pai, todos eles aqui. Então... único artista que não passou pelo meu pai foi o Roque, mas o resto todos. Todos eles... o Fory foi discípulo do meu pai, com outro discípulo do meu pai que foi o Bolão. Eles aprenderam todos juntos. Todos mais ou menos na mesma época, na década de 70, mais ou menos.

[...]

Se não fosse o Louco, eles hoje não eram artistas.

Destaca-se, entretanto, a escola familiar: irmãos, filhos, sobrinhos viram no ofício de escultor uma alternativa de sustentabilidade¹¹⁴. Sobre o repasse do saber e a possibilidade de sustento, Louco Filho (2006) diz

Hoje em dia que a arte esta sendo valorizada que você nem pode deixar pedaço de madeira do lado de fora que as pessoas pegam, outra coisa, mas antigamente era uma coisa que ninguém quer fazer, bem poucas pessoas tinham interesse de aprender e tinha até mais facilidade para aprender naquela coisa. Hoje ninguém mais quer ensinar, eu mesmo não tenho espaço para ensinar, mas naquela época o que mais incentiva todo mundo assim... era a grana, conseguir a grana, trabalhar e ter seu dinheiro. Fazia sua arte e não dependia de ninguém.

¹¹⁴ Atualmente da família produzem quatro filhos, dois netos e três sobrinhos. Os filhos assinam: Mário filho do Louco; João, Louco Filho JB; tem o Zé filho do Louco; e, Louco Filho. Todos buscam trazer na assinatura a relação de filiação. Apenas Louco Filho tem ateliê na cidade, os demais vendem para comerciantes.

O artesanato em madeira de Cachoeira é baseado na tradição vinculada a temática, porém a manutenção do ofício é fortemente marcada pela abertura de mercado iniciada por Louco.

É interessante notar que a interferência externa com a aceitação dos trabalhos de Louco no mercado e sua inserção no contexto da arte popular, não se trata de uma ruptura com a cultura local, mas uma continuidade, ou melhor, uma ampliação das possibilidades de expressão e valorização das tradições afro-brasileiras ali exaltadas. Seus trabalhos abrem espaço para dar voz a história de seu povo, sua arte e sua cultura.

A inserção das obras de Louco no circuito da arte popular, não é um ato isolado. Cachoeira já era um símbolo do período áureo baiano, é uma representação forte da cultura afro-brasileira. Sabe-se que desde a década de 1950, principalmente de 1960 e 1970, crescia um movimento de afirmação da cultura no estado, no qual se destaca a participação da Universidade Federal e a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais ligado a ela. Essa afirmação construiu uma ênfase a cultura popular e a questão étnica. Entretanto, segundo Santos (2006), “*Essa consciência desembarca [mesmo] na Bahia entre as décadas de 70 e 80 do século XX através do sistema midiático televisivo [nacional e internacional]*”. Para o mesmo autor

Quanto ao fenômeno nomeado como africanização por Rubim (2000:16) é válido destacar os pontos de interseção do movimento e o suposto interesse da indústria cultural nesse mecanismo de construção de identidade na esfera da cultura.

Sobre isso Melo (2002) diz que na segunda metade do século 20 ocorreu uma “*verdadeira reafricanização desses elementos num processo de incorporação à identidade nacional, brasileira*”, já vislumbrada por outros autores como Gilberto Freyre que ainda na década de 1930, e completa

além da chamada reafrikanização da cultura afro-brasileira, também concorreu, simultaneamente, os processos de mercantilização e incorporação de certas mercadorias negras à auto-imagem nacional e comercialização a desestigmatização de várias expressões culturais tidas como típicas dos negros na Bahia urbana, o que lhes permitiu tornarem-se parte da imagem pública do Estado da Bahia.

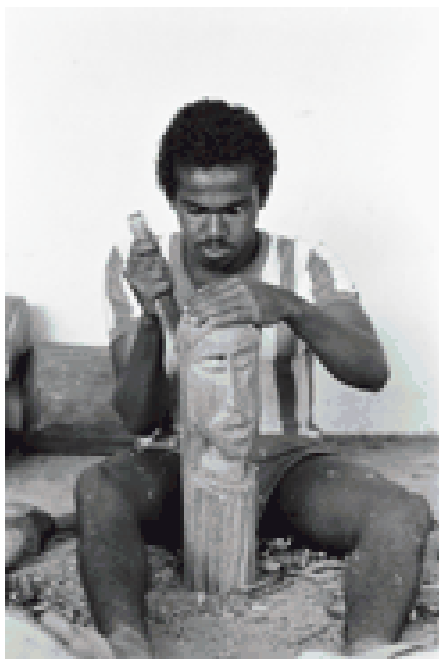
Por fim é interessante perceber que apesar do discurso institucionalizado adotado por Louco Filho, ao ser perguntado “*E como ele [seu pai] via isso como um trabalho, um artesanato, como uma arte, como ele via as peças que ele fazia?*” responde “*Acho que ele via como uma coisa boa, como um trabalho de sobrevivência, como um trabalho de sobrevivência dele*”. O que reforça mais uma vez a perspectiva já dada por diversos autores, a classificação e hierarquização são dadas de fora para dentro, os discursos que são absorvidos tem o intuito de retorno social e econômico.

Ao falar do estilo de seu pai diz

Estilo a coisa que ele gostava de fazer... Rapaz, era um estilo assim primitivo. No trabalho dele o que tem de mais forte é o primitivismo. Faz muita coisa em cima do primitivo. Ele não era aquele artista acadêmico, de fazer as coisas assim bem perfeito. Ele gostava de fazer as coisas assim meio irregulares, o estilo dele é este.

Primitivismo, conceito hoje tão abandonado, foi recorrente na entrevista dada por Louco Filho para classificar o trabalho de seu pai. Entretanto, afirmava que o mesmo era um criador, um artista, que tinha uma leitura própria, que criou escola, que os demais escultores locais de madeira aprenderam com ele.

É interessante pensar que o principal discípulo de Louco, seu filho Celestino Gama da Silva que adotou o nome também seu nome artístico¹¹⁵, ao abordar seu próprio trabalho classifica-o como arte plástica.



Il. 49
Celestino Gama da Silva
(Louco Filho) esculpindo
Número catalográfico: FN0260-
Filme 6 - fotografia 33
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, 1986
Original, p&b

¹¹⁵ Sobre seu nome artístico ele diz “Porque isso vem de família, todo mundo tem um pseudônimo, um de louco, maluco, aí vem os sobrinhos, vêm os filhos. Meu pai mesmo que criou esse nome, ele disse: coloque Louco Filho, aí eu cheguei e coloquei, botei Louco Filho nas suas peças, porque logo que comecei assinava Louco, colocava Louco nas peças, aí ele chegou e disse: coloque Louco Filho nas suas peças. Aí, eu comecei a colocar Louco Filho nas peças”.

Ele é o quarto filho de 13, que diz ter sido iniciado aos sete anos de idade, lixando as peças do pai e posteriormente fazendo os cabelos escamados, marca do trabalho do pai. Entretanto afirma que só sentiu interesse de se tornar escultor depois que serviu ao exército e morou em São Paulo. “Sai de Cachoeira e fui para São Paulo, depois que eu voltei de lá comecei a trabalhar na Cabana do Pai Tomás que comprava esculturas. Comecei a trabalhar com escultura ali. De junto era a Galeria do Ipac, eu fazia as peças ali e tomava conta das peças do meu pai. Ele fazia em casa e deixava eu tomando conta na Galeria. Levei um período ainda trabalhando com ele diferente, não mais ajudando nas peças dele, mas ajudando ele nas vendas. Entramos na Galeria, que foi dada por... na época era Galeria Amanda da Costa Pinto, aí esta amiga dele que é Amanda da Costa Pinto nos cedeu esta Galeria para ficar permanente, ela ficou com parte da Galeria e cedeu a outra parte para nós. Meu pai chegou e colocou as artes dele e eu tomava conta das artes e trabalhava para Pai Tomás. Com aquilo ali eu comecei a me despertar mais e comecei a trabalhar com Pai Tomás e a fazer minhas peças, também colocando lá para vender, depois eu juntei minha grana, comprei minha casa e montei minha própria galeria”.



Il. 50
Boaventura da Silva Filho
(Louco) e Celestino Gama da
Silva (Louco Filho) ao lado de
uma escultura do primeiro
Número catalográfico: FN0128-
Filme 1 - fotografia 7
Fotógrafo: Décio Daniel
INF, 1988
Original, p&b



Il. 51
Ateliê de Celestino Gama da
Silva (Louco Filho)
Número catalográfico: FN0128-
Filme 3 - fotografia 11A
Fotógrafo: Décio Daniel
CFCP, 1988
Original, p&b

Ele diz que alguns o chamam de artesão e outros de artista plástico e explica que nem todos têm o mesmo espaço.

A maioria vive aqui dessa forma mais difícil, mais aqui dentro. A não ser que vem alguém assim procurando todos pra levar [para uma exposição], aí cata todo mundo e leva. Se vem escolhido pra um só, aí fica os outros aí batendo seu formão até o turista chegar.

Sobre o espaço por ele em contraponto com o espaço conseguido por seus irmãos, ele diz que ele sempre buscou espaço fora, enquanto seus irmãos “*ficaram parados*”. Um exemplo disso foi passado por Ricardo Lima, pesquisador do CNFCP que fez a Sala do Artista Popular número 44, cujo foco eram as obras de Louco Filho. Segundo Lima (2008) o pedido de fazer a exposição partiu do próprio Louco Filho, entretanto é importante frisar que é inegável que ele teve acesso a estes mecanismos de contato institucional, fato que não é comum a maioria dos artesãos.

Independente das categorias apropriadas primitivo, arte, arte popular, artesanato, arte plástica, a simples apropriação implica em uma série de transformações internas, influenciando na formação deste indivíduo em sua dada sociedade. Entretanto, tal apropriação nunca será isenta. Tomando a definição de Wertsch (1998 apud Giordan: 2005) a apropriação é "*tomar algo do outro e torná-lo seu próprio*", nesse sentido, os escultores de Cachoeira quando se apropriam de categorias conceituais e discursos institucionalizados sobre arte e cultura afro-brasileira para definir sua produção ou a de Louco na verdade usam por meio de ações internas e externas mediadas por ferramentas culturais. Todos, portanto, tornam-se agentes ativos.

Essa elaboração ou até re-elaboração de significados tem como afirma Lotman (1988 apud Giordan: 2005) “*uma proposição do dualismo funcional que explica o entrelaçamento de textos (nesse caso de objetos) em um sistema cultural*”, expressando significados, gerando novos significados e mantendo sempre uma tensão dinâmica entre ambos.

5.2. Fronteiras terminológicas: as formas de apresentação dos conceitos associados ao domínio da arte

É comum apenas ser associada a vinculação da categoria artesanato as ações desenvolvidas pelos folcloristas, considerando que a idéia de produção artística individualizada no contexto dos estudos de folclore era desconsiderada ou desvalorizada. Entretanto, textos comprovam que esta premissa é equivocada. Existem várias referências, exposições temporárias, etc. que incluem ações efetivas de pesquisa e de valorização no campo da arte. O importante, neste contexto, é buscar entender o que eles consideravam arte popular? Como a exposição permanente de 1980 reflete a compreensão que tinham desse campo. Além de estabelecer um paralelo entre esta exposição e as posteriores, buscando assim entender se existem diferenças entre o que era representativo do campo da arte na perspectiva folclorista e o que hoje é pela perspectiva antropológica. Estas perspectivas em questão são dadas pelos agentes do que Clifford (1994) chama de “sistema arte-cultura”.

James Clifford, ao explicar o *sistema arte-cultura*¹¹⁶, evidencia os processos institucionais e ideológicos envolvidos nos processos de apropriação material e simbólica dos objetos, assim como acumulação, classificação e ordenação dos mesmos. Entretanto, o autor ressalta que os parâmetros de tais processos não são universais e que as mudanças de classificação fazem parte do processo de

¹¹⁶ No ‘sistema arte-cultura’ [sobretudo a partir dos anos 1920], o termo arte deixava de ser restrito a uma classe de objetos criada por um indivíduos dotados de gênios, ou realizações máxima do espírito exclusiva de uma categoria particular de indivíduos do moderno Ocidente. Cultura se divorcia de civilização e passava a significar todo um modo de vida em harmonia, coerente. Seria o sistema ideológico e institucional fundado na articulação dessas duas categorias que seleciona, retira, incorpora, classifica objetos, hierarquizando-os, dotando-os de sentido nas exibições.

transformação dos pressupostos teóricos, da rede institucional de exposições e de publicações, também citados por Bourdieu. Vel Zoladz (2007), também afirma “*que para Duvignaud as categorias classificatórias não se reduzem à simples constatação de uma diferença entre elas: ultrapassam, seguidamente, a idéia que fazem desses sistemas*”.

Nesta perspectiva, iniciando pela perspectiva dos folcloristas serão analisados alguns exemplos do uso da categoria arte, começando pela já citada proposta de Museu Ergológico Brasileiro, de Gustavo Barroso. Na classificação dos objetos citada nessa publicação, Barroso divide inicia a nomenclatura de todas as classes com a palavra arte (arte da habitação, arte naval, arte da pescaria, arte da caça, arte do preparo do alimento, artes domésticas, artes do artesanato), entretanto a categoria é equiparada as habilidades, os ofícios, que representariam a “*origem, a evolução e as finalidades*” de um saber popular específico. Nesta perspectiva, o autor não trabalha a idéia de particularidade da produção de um indivíduo, ele enfoca somente o coletivo.

Dialogando com essa perspectiva, a proposta de classificação decimal do Folclore aplicada durante anos na Biblioteca Amadeu Amara¹¹⁷ também demonstra esta mediação e ambigüidade na própria nomenclatura da classe específica do universo que se estuda nessa tese: *Artes e Técnicas*. Sob o número 398.6, esta classe é definida como “Ergologia folclórica. Inclui técnicas e indústrias populares, artesanato, etc.”. As sub-classes (ou termos) são Generalidades; Aspectos gerais; Arquitetura; Escultura e ex-votos; Cerâmica; Desenho. Pintura e decoração. Xilogravura; Tecnologia; Manufaturas; Instrumentos musicais; Máquinas e instrumentos de trabalho (ver listagem geral em anexo). Percebe-se que estas

¹¹⁷ Apresentada por Vicente Salles no Simpósio de Folclore, em São Paulo, a 22 de agosto de 1967, e publicada em 1982 esta classificação decimal esteve vigente em 1980 e é precursora do Tesouro de Folclore e Cultura popular Brasileira.

nomenclaturas valorizam as técnicas e objetos. Os demais termos reafirma a aceitação da coletividade¹¹⁸.

Analisando textos, relatórios, listagens de peças e exposições da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, percebe-se que esta postura tão voltada a uma compreensão de arte restrita a habilidade, sem destaque para a individualização, não é tão fechada. Existe sempre uma tensão entre o que é o artesanato anônimo e a valorização do caráter individualizado. A começar por dois trechos da Carta do Folclore de 1951: o primeiro aborda as manifestações folclóricas não anônimas desde vinculadas a *aceitação coletiva [...] e essencialmente popular* como fatos folclóricos, o segundo afirmar a importância da criação de museus folclóricos “*dedicado ao folclore e às artes populares*”. Um documento redigido provavelmente no dia da criação do Museu também o trata como “*museu de arte e técnicas populares*”. Esta sempre nítida a dialética e a dicotomia entre Técnica e Arte.

A mesma controvérsia é encontrada se confrontarmos três documentos (datados de 1963, 1965 e 1972) relativos às exposições temporárias realizadas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Os dois primeiros documentos são relativos ao período anterior a criação do Museu, entretanto, já citam o termo Arte popular. No primeiro documento, de 1963, são listados 34 itens¹¹⁹ agrupados pelo nome do estado ou da localidade de origem, indicando apenas o nome de alguns autores: Ernestina (de Recife), Mestre Nosa (de Juazeiro) e Chico Santeiro (de Natal). No segundo documentos, de 1965, 22 itens são listados aleatoriamente, porém ao contrário do anterior o nome do estado ou da localidade não está expresso em todos (nem na maioria) e a indicação de autoria continua estando presente

¹¹⁸ Exemplo: Delimitação das áreas de ocorrência, Organização da produção, Discriminação dos grupos artesanais, Mão-de-obra.

¹¹⁹ Itens não necessariamente correspondem ao número de peças, pois existem denominações genéricas (como conjunto ou pequenos objetos) e tipos de peças no plural (como aviões, abajures).

apenas em algumas peças, sendo eles: Zé Caboclo (de Caruaru, Pernambuco), Anésia Silveira (de Santa Catarina), Vitalino Filho¹²⁰ (de Caruaru, Pernambuco) e Mestre Nosa (de Juazeiro). No documento de 1972 o critério de agrupamento foi a técnica de produção, tendo sido são indicados 32 itens, dos quais apenas as 15 produção de cerâmicas receberam indicação da localidade de origem e somente as de Caruaru receberam indicação de autoria: João Ezequiel, Lauro Ezequiel, Maria das Neves e Zé Caboclo (Ver anexos).

Outro exemplo disto encontra-se na apresentação do livro *Cerâmica popular do Nordeste*¹²¹, publicado pela Campanha um ano após a criação do Museu de Folclore. Esta apresentação, redigida por Renato Almeida (1969: 9-13), é focada na produção de cerâmica, objeto de estudo publicado no livro. Entretanto, nos permite pensar como os folcloristas entendiam o campo da produção de artesanato e da arte popular. Para o autor, o produto artesanal mesmo tendo sido produzido por mãos diferentes, o que lhe atribui um caráter individualizado, sempre são “*feit[o]s dentro de formas que representam experiência e imitação coletiva*”, não caracterizando um autor, mas uma região ou uma comunidade. Para eles, mesmo sendo encontrado nesse tipo de produção um “*certo sainete individualizado*”, não se foge ao “*sentido*

¹²⁰ Provavelmente esta peça é de Vitalino Pereira da Silva (Mestre Vitalino) que, em diversas peças utilizou um carimbo com a denominação “Vitalino Filho”. Esta Informação é baseada em uma conversa informal com Guacira Waldeck, pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Posteriormente, a veracidade desse dado foi constatada com base no livro Reinado da lua: escultores populares do nordeste (1980).

¹²¹ Este livro é resultado de uma pesquisa sobre a cerâmica popular nos estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas. Teve como objetivo estudar os “aspectos figurativos e utilitários, como arte popular e de interesse folclórico, sendo objeto de pesquisa não somente os produtos de artesanato de barro, como a matéria prima, os instrumentos de trabalhos, as técnicas, os estilos, a evolução, as Instituto Nacional de Folcloreluências eruditas na arte e na temática, indo mais além, até, e atingindo a pessoa humana do ceramista em suas relações de família, meio, religião, política, situação financeira, enfim, no seu complexo social, onde a própria linguagem tem um sentido bastante importante”. Esta pesquisa foi fruto de um convênio entre o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Foi chefiada por Hermilo Borba Filho e contou como Aberlardo Rodrigues como integrante da equipe.

folclórico”. O interessante do texto - e por extensão do livro - é que apesar de definir a arte popular como eminentemente folclórica e desvalorizar a individualidade da concepção, o autor frisa a proteção ao artista popular e o livro prioriza, não apenas o objeto e seus tipos de produção, mas os indivíduos, destacando as formas individualizadas de produção em especial dos figurativistas: Antônio Leão, Lídia, José Antônio, José Rodrigues, Zé Caboclo e Manuel Eudócio.

Renato Almeida, no relatório de atividade da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, diz que é perceptível a existência de arte popular, entretanto ela ainda é tão ínfima que não merece ser estudada. Talvez seja nessa vertente que os folcloristas acreditem e por isso não se preocupem em individualizar a produção, destacando apenas nomes já consagrados em alguns circuitos de arte, como é o caso ícone dos ceramistas figurativos de Caruaru¹²². Nesta vertente, ainda na apresentação do livro *Cerâmica popular do Nordeste* Almeida (1969: 9) fala sobre o “*grande interesse e a curiosidade crescente em torno da arte e dos artistas populares*”, afirmando que “*os estudos de Folclore [...] não herdaram aquele interesse dos etnógrafos pela cultura material do povo, suas artes e técnicas, enfim sua ergologia*”. Este interesse, entretanto, é destacado na proposta de Gustavo Barroso já citada para a criação de um Museu Ergológico Brasileiro.

Assim como os exemplos acima, a exposição de 1980 também é um reflexo do entendimento que os folcloristas tinham de Artesanato e Arte popular. O núcleo referente a esta temática demonstra esta tensão. É o maior e apresenta diferenciações quanto a forma museográfica e o texto do catálogo. A museografia, como descrita anteriormente, privilegia o acervo em base, sem vitrines. O texto, apesar de destacar os processos artesanais e a função utilitária e/ou figurativa, não deixa de indicar vários “*artesãos folclóricos*”. Este núcleo não cita as categorias artistas ou arte

¹²² No contexto de agente do crescimento do interesse em torno da arte e dos artistas populares e da identificação dos ceramistas de Caruaru como tal pode-se destacar a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, inaugurada em junho de 1942.

popular, trata do “*artêsão folclórico*” e “*artesanato folclórico*”. Esta perspectiva que a princípio parece distante dos exemplos dados acima, após algum tempo de análise, indica uma abordagem igual, já que os nomes dos artesãos folclóricos citados no texto são de artesãos ou áreas já consideradas “*expoentes da criação plástica brasileira*”.

Não está sendo afirmando aqui que eles não privilegiassem a produção anônima, por meio do discurso da criação individual subordinada ao coletivo. Também não estamos negando afirmações, como a de Guacira Waldeck (2002), de que nas exposições não era comum os artesãos/artistas populares serem identificados¹²³. O que está sendo frisado é que sempre existia o espaço para a produção individualizada e que este espaço não era tão pequeno como pensamos. Isto não está restrito ao artesanato, Manuel Diegues Júnior no texto sobre literatura de cordel, também destaca a xilogravura na ilustração das capas dos folhetos como “*aspecto de elevada significação e importância da arte popular*”. Na literatura de cordel, o indivíduo era já de certa forma destacado, mais o importante do trecho de Diegues Jr. destacado é que ele destaca a xilogravura. Vilhena (1997) também afirma que, no Brasil, o movimento folclórico sempre participou ativamente do processo de classificação do objeto artesanal como arte popular, artefato etnográfico, ou simplesmente artesanato.

Voltando um pouco a fala de Waldeck, não podemos desconsiderar que a própria autora mesmo citando como exemplo a apresentação de Joaquim Cardoso na exposição de Cerâmica popular Pernambucana organizada por Augusto Rodrigues, em 1947, na qual os artesãos são identificados como “ceramistas anônimos”, “intérpretes da sensibilidade coletiva e popular”, “artista modestos, perdidos nas vilas e cidades do interior do Nordeste brasileiro”, “autores simples” e que também

¹²³ A falta de identificação do artesão, também, era muito comum nas coleções que formavam os museus etnográficos.

esse tipo de arte popular anônima, coletiva era assumida pelo “movimento folclórico brasileiro” que se organizava, constituindo em suas exposições, congressos e publicações uma série de manifestações e objetos como “artefatos etnográficos”, “objetos folclóricos”, conclui que a Exposição tem sido considerada o marco da revelação de Vitalino (Waldeck: 2002, 151). Segundo Leia Coelho Frota (1986), esta exposição desencadeia a “descoberta das artes populares” pelas elites intelectuais e o processo de categorização de Mestre Vitalino, expoente ceramista figurativo de Caruaru, como artista popular.

Na exposição de 1980, portanto, o núcleo Artesanato estabelece uma mediação entre técnica coletiva e expressão individual aceita pela coletividade. Esta prerrogativa encontra-se inclusive na definição de artesão folclórico presente no texto de Vera de Vives.

Voltando esse debate para as exposições permanentes de 1984 e de 1994, assim como, para a versão do tesouro elaborada década de 1980 e 1990 e as publicadas em 2004 e 2006, pode-se dizer que imprimisse com clareza a abordagem no campo da arte. Nas exposições os núcleos que enfocam a técnica estão marcadamente divididos, sendo chamados de: “Homem na transformação da natureza e na produção da cultura” em 1984 e “Técnica” em 1994. Enquanto os núcleos referentes ao domínio da arte são denominados: “Indivíduo e Coletividade” (1984) e “Arte” (1994).

Os núcleos relacionados a Técnica, apesar de informarem os autores das peças, enfocam a relação com o meio ambiente, os produtos culturais feitos pelo homem como formas de representações dos mecanismos utilizados para propiciar sua sobrevivência, adaptação ao meio natural, demonstrando como cada grupo social acaba estabelecendo uma relação diferenciada com o meio ambiente. Os núcleos relacionados a Arte, entretanto, enfoca a capacidade de releitura, criação e expressão de determinados indivíduos dentro da coletividade, fala textualmente sobre a inserção deles “*no universo da arte popular*”. É interessante observar que várias

obras presentes na exposição de 1980 repetissem na exposição de 1984 e 1994. A diferença de abordagem para 1980 é que os artistas, mesmo sendo parte da coletividade, são personificados, tem rosto e individualidade ressaltada.

Na versão do tesouro elaborada ao longo das décadas de 1980 e 1990 percebe-se a ampliação quantitativa dos termos antes utilizada na classificação decimal publicada por Vicente Salles. O foco central sai da habilidade, da técnica, da coletividade. O conceito Arte, com uma série de Termos Específicos, é incluído.

As versões do tesouro de 2004 e 2006 volta a restringir os termos ao universo do folclore e da cultura popular tradicional brasileira, mantendo, no entanto, termos associados ao universo conceitual da arte, tais como: Artista popular. Como afirma (Waldeck, 2002: 89), atualmente as exposições e publicações¹²⁴ são espaços fundamentais e já bastante referenciado na individualização moderna da arte e do artista, incluem o artista popular. Ao ser individualizado o artista popular se afirma como indivíduo singular na sociedade¹²⁵. Porém, como afirma Nibert Elias (Zoladz 2004: 184), *o indivíduo está sempre ligado à rede de relações, o que implica a regulação social de sua trajetória. O que é preciso levar em conta é a questão pautada entre o artista e a sociedade*. Sendo assim, neste contexto de múltiplos sentidos sociais, encontra-se o artista popular/artesão e sua produção, entretanto, é importante frisar que

Os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de gradual reconhecimento. Pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação ao seu meio cultural, fazendo uma síntese formal

¹²⁴ Entretanto, conforme afirmam diversos autores, entre eles Pomian (1984) e Clifford (1994), as exposições e as coleções tendem a apagar vestígios cotidianos por meio da retirada do objeto de seu contexto para expô-lo ao olhar.

¹²⁵ Este processo de reafirmação do indivíduo na sociedade é fruto do momento histórico que vivemos, no qual a tensão entre o local e o global se intensifica e o sujeito pós-moderno *não apresenta uma identidade fixa, essencial ou permanente* (Hall, 2005: 12)

própria, como qualquer outro artista, das transformações que viam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam. (Frota: 2005, 31)

Com a noção clara de esse homem brasileiro como produtor de cultura tem um papel determinante, que dentre os produtos feitos por ele está a arte popular e que ela é um importante instrumento de pesquisa, a instituição procura desde 1982 uma perspectiva etnográfica, num exercício descritivos que Geertz (1978: 20) sugere como *tentar ler*. A instituição assume então a finalidade de descobrir a realidade – ou construir suas formas, tentativas, de leituras –compreendendo a “*realidade como resultante da articulação entre o homem – o produtor – e o mundo social e cultural, produtos dele decorrentes, numa ação recíproca de um sobre o outro*”.(vel Zoladz, 1996: 13). Rosza vel Zoladz (2007) afirma que a participação social do artista, além de sua relação com o mercado e com as formas de criação, é primordial no debate sobre quem é artista? Qual a sua identidade? E qual o seu papel no imaginário¹²⁶ brasileiro?

Pelo que se percebe o campo da arte em alguma medida sempre estiveram presentes nas exposições da instituição, sendo que, os problemas que acompanham as definições de folclore e cultura popular aparecem também no que se pretende definir como Arte Popular. À oposição arte popular/arte erudita e arte/artesanato que, embora atualmente contestada, fundamentou durante muito tempo a concepção destas formas de expressão. Segundo Soares (1983: 8),

Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão

¹²⁶ O imaginário social, segundo o historiador José Murilo de Carvalho (apud Fleury, 2002:16), é constituído e se expressa por ideologias e utopias, mas também por símbolos e alegorias, rituais e mitos.

quantitativa, onde se poderá interferir visando unicamente aumento de produção [...]. E, finalmente, os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter de extintas idades áureas, numa visão purista.

Esta autora diz, também, que,

no que diz respeito às artes populares, há a preocupação permanente de deixar patente tanto o seu caráter tradicional como os seus aspectos de transformação, filtrados pela ação e pelo comportamento dos grupos que as produzem.

Catherine Fleury (2005: 188) enriquece este debate com a citação de E. H. Gombrich, que afirma:

[...]Não existe realmente essa coisa conhecida como Arte. Existem somente artistas – isto é, homens e mulheres que são favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até estarem “corretas” e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, mas está disposta a rechaçar todos os efeitos fáceis, todos os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero. Acreditamos que os artistas são sempre natos. Mas se haverá também arte depende, em não pequeno grau, de nós mesmos, do seu público. Por nossa indiferença ou nosso interesse, por nossos preconceitos ou nossa compreensão, poderemos, todavia, decidir a questão. [...]

Estas discussões também são recorrentes nas obras de autores como Gilberto Freire, Mário de Andrade, Luís Saia, Augusto e Aberlado Rodrigues, Clarival do Prado Valadares, Renato Almeida, Cecília Meireles, René Ribeiro, entre outros, assim como em documentos elaborados pelo então Centro Nacional de Referência Cultural, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e por estudos desenvolvidos por pesquisadores atuais. Entretanto, Dickie (apud Gell, 2001: 176) diz que

Uma obra pode estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a “história.

Desse modo, pode-se dizer que estes conceitos são categorias socialmente produzidas e sujeitas a reformulações, de acordo com o contexto histórico-cultural. Sem esquecer que entre os representantes¹²⁷ do mundo artístico incluem-se jornalistas, museólogos, curadores, marchands, historiadores, antropólogos, folcloristas, designers, decoradores, profissionais que, em seus trabalhos, estabelecem hierarquias e atribuem valores estéticos e de mercado às produções artísticas assim como estabelecem formas de sua difusão. Alfred Gell (2001) questiona esta teoria institucional, ressaltando, no entanto, o seu valor sociológico, que *ultrapassa a estética*¹²⁸. A análise sociológica permite a compreensão da atribuição de valores que envolvem a legitimação das produções artísticas, sem os quais os artefatos não se caracterizam como objetos artísticos nem seus produtores como artistas.

É neste processo de atribuições de valores que as exposições permanentes e o Tesouro auxiliam o CNFCP a funcionar como uma “*zona de contato*”¹²⁹ (Clifford:

¹²⁷ Considero-os representantes, pois, são *agentes instituídos de poder segundo as próprias regras da comunidade artística, possuindo autoridade para decidir. O modo como se estabelece quem possui e quem não possui poder para tais decisões está comprometido até a raiz com o processo de [...] edificação de um espaço próprio para a arte*, que por sua vez, não está desassociado do campo das produções simbólicas. (Kaminski, 2001: 172-173)

¹²⁸ Autores como Pierre Bourdieu e Nestor Garcia Canclini estudaram esta questão por meio das trocas econômicas e simbólicas que envolvem o mundo da arte.

¹²⁹ A noção de “zona de contato”, formulada por Mary Louise Pratt para estudar viagens e transculturação nas relações entre colonizadores e colonizados, implica a noção de campos de força que inclui o confronto e um potencial de transformação dos envolvidos.

1997), ou seja, como um espaço social marcado por diálogos provisórios onde pessoas de diferentes grupos sociais têm a oportunidade de trocar experiências com os objetos/coleções, com a equipe do museu, e também com os demais visitantes. Para James Clifford ressalta que no caso dos museus “*sua estrutura organizacional como coleção transforma-se numa relação viva, seja ela histórica, política ou moral: instaura-se então um outro jogo de trocas, repleto de poderes*”. Na compreensão dessa tese, incluem-se nestes parâmetros as coleções/acervos do MFEC e da BAA.

Considerações Finais

Ao longo desta tese procurou-se apresentar uma análise das narrativas sobre arte popular elaboradas pelo CNFCP. Esta análise teve como fundamento a elaboração do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira e as exposições permanentes, compreendidas como ações vinculadas a políticas públicas de valorização e salvaguarda de referências tradicionais da cultura popular. No decorrer da pesquisa, pôde-se observar que a construção dessas narrativas foi sempre permeada pelas tensões, disputas e controvérsias que caracterizaram o percurso da instituição.

Apesar da preocupação permanente com a preservação da cultura popular brasileira, vista como um ícone da identidade nacional, na concepção dos folcloristas, ou social e cultural, no pensamento atual dos cientistas sociais, essa trajetória envolveu diversos conflitos no campo discursivo, evidenciando jogos e relações de poder com implicações sociais e simbólicas. De acordo com os contextos específicos da organização institucional, marcados pelos folcloristas até 1980 e pelos antropólogos e museólogos a partir de 1982, o grupo que construía a narrativa moldava a seu modo o universo discursivo, atribuía valores, interpretava, acentuava atributos, escolhia vocabulários e formas de expressão e de comunicação de suas idéias.

O caminho percorrido pelo CNFCP pode ser visto como metonímico à formação de um discurso, no âmbito das políticas públicas, sobre as idéias do que é popular, do que é povo, do que é identidade brasileira e do que é considerado patrimônio cultural. Nesta perspectiva, pode-se observar a presença de diferentes concepções das categorias Folclore, Cultura popular, Arte, Técnica, Arte popular, Artesão, Artista popular, Objeto Artesanal, além das de Patrimônio e Mercado. Todas essas categorias são portadoras de conteúdos simbólicos que se expressam nos sistemas de classificação, colecionismo e exposição interesses culturais, políticos, econômicos.

Essas categorias aparecem no campo discursivo com vários significados, remetendo a diferentes formas de valoração e a novas qualificações. As narrativas construídas a partir dessas categorias possuem um caráter dinâmico e implicam em diferentes modos de classificação, de acordo com o contexto e projetos políticos de cada momento. No caso em questão, pode-se dizer que um dos principais objetivos do CNFCP, ao longo de sua história, foi direcionar o olhar para determinadas referências tradicionais da cultura popular, atribuindo-lhes valores de patrimônio cultural.

Em todos os momentos, os argumentos utilizados para legitimar o que deveria ser considerado como pertencente ao âmbito da arte ultrapassavam a materialidade e a estética do objeto, investindo-o de uma aura criativa, poética e informativa, assinalando a presença de algo diferencial. Isto demonstra que, apesar de pouco divulgadas, existem singularidades nos discursos sobre o campo da arte nas narrativas elaboradas pelos folcloristas e antropólogos.

De modo geral, a adequação do antigo INF a uma perspectiva antropológica é considerada uma ruptura conceitual com as políticas e ações até então vigentes. No entanto, percebe-se que a maioria das ações subseqüentes são, muitas vezes, desdobramentos ou revisões daquelas vigentes no período em que os folcloristas estiveram à frente da instituição. Estes desdobramentos, entretanto, não significam uma evolução linear de concepções e práticas de classificação, coleção e exposição sobre folclore e cultura popular brasileira, mas campos de conflito, de (des)estabilizações e de reafirmação dos grupos de intelectuais e profissionais que que dirigiram a instituição.

Os folcloristas, ativos à frente da instituição até 1982, foram agentes fundamentais do processo de reconhecimento do folclore. Um dos seus objetivos era indicar os indivíduos e grupos, cujos conhecimentos tradicionais deveriam ser reconhecidos como componentes da identidade nacional. Deste modo, embora reconhecessem a dimensão da criação artística, não a tinham como “carro chefe” de

suas ações, pois seu foco estava centrado no que era visto como conhecimento coletivo e nas manifestações consideradas *valores do espírito*.

Os antropólogos, com base no conceito antropológico de cultura, mudaram o paradigma que até então havia orientado os modos de pensar e agir da instituição e estabeleceram novas diretrizes para a construção do sistema classificatório e para a concepção das exposições. Sob este novo olhar, a narrativa que pressupunha uma identidade nacional homogênea foi desconstruída, dando lugar a uma abordagem que privilegiava a diversidade cultural. Um dos reflexos dessa nova abordagem foi a valorização da cultura material como foco de ação institucional e a construção de novas narrativas sobre arte nas quais se valorizava a autoria, a criação e a individualidade.

Mais uma vez, não se pode dizer que esta mudança de foco está restrita ao período posterior a 1982, pois durante o período da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro o foco já havia sido ampliado das linguagens musicais para os folguedos e no período seguinte o então Instituto Nacional de Folclore ampliou os estudos e as ações para o campo da cultura material, porém ainda muito ligada às categoria artesanato e técnica¹³⁰.

É interessante observar que esta valorização do artesanato tradicional não se dá somente nesta instituição. Vários outros programas governamentais, sobretudo na esfera federal e estadual, foram criados. Um dos principais intuitos desses programas é geração de renda e melhoria de qualidade de vida dos produtores por meio da inserção de seus produtos em um mercado mais amplo. Para isso, oferecem aos artesãos suporte para produção, difusão de saberes, divulgação, comercialização, gestão e associativismo. Nestes programas, de modo geral, não se faz distinção entre artesanato e arte popular, considerando-se os dois termos como equivalentes. Para eles "*as produções individuais populares são de mesma natureza que aquelas de*

¹³⁰ Como exemplo de estudos e ações que vislumbram a produção artesanal podem citar-se como exemplos o projeto Atlas Folclórico do Brasil e o Programa Artesanato.

fatura coletiva, pois, a despeito da inventividade que lhes é própria, também expressam e refletem valores e visões de mundo das camadas populares da sociedade brasileira" (CNFCP, 2008: 1). No entanto, os programas geridos pelo CNFCP, comparados aos demais do governo, partem do amplo conhecimento acumulado ao longo de sua história para estabelecer uma diferenciação entre o que consideram ou não artesanato de cunho tradicional, sendo apenas os detentores de conhecimentos tradicionais foco de seus programas.

É importante destacar que nas exposições e no Tesouro estes termos também não são utilizados como equivalentes. Sua base conceitual, perpassada por um discurso institucionalizado e acadêmico, tem o propósito de valorizar a arte popular e o artesanato de cunho tradicional.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003. pp. 83-102.
- ABREU, Regina. Tradição e Modernidade: o Museu Histórico Nacional e seu acervo. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 13-29, 1990.
- ADORNO, Theodor. Teoria da Semicultura. In: Theodor W. Adorno. *Quatro textos clássicos*. São Carlos: UNESP-UFSCar, Edição interna, 1992. pp.31-56.
- ALMEIDA, Renato. Apresentação. In: BORBA FILHO, Hermilo e RODRIGUES, Abelardo (org.). *Cerâmica popular do Nordeste*. Coleção Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BARBUY, Heloísa. A conformidade dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 3. p. 203-236, jan/dez. 1995.
- BARROSO, Gustavo. Museu ergológico brasileiro: o desenvolvimento dos estudos folclóricos em nosso país. Um esquema ergológico e outras notas. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. V. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos)
- BRANDÃO, Marcus Vinicius Dohmann. *Os pintores de letras: um olhar etnográfico sobre as inscrições vernaculares urbanas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. (Tese de doutorado apresenta no PPGAV, vinculada a linha de pesquisa Imagem e Cultura)

- BUFREM, Leilah Santiago; PEREIRA, Edmeire Cristina. Princípios de organização e representação de conceitos em linguagens documentárias. In: *Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*. Florianópolis: UFSC SC, v. 20, p. 21-37, 2005.
- CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: Antonio Albino Canelas Rubim; Alexandre Barbalho. (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf> acesso em: 24 nov. 2007.
- CAMARGO, Maria Thereza Lemos A. Medicina popular. *Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- COMISSÃO Brasileira da CDU. Classe 39 - *Etnologia. Etnografia. Costumes. Modas. Tradições. Folclore*. Rio de Janeiro: CB/CDU; IBICT, 1977.
- CAMPO, Maria Luísa. *Apostila do curso sobre Elaboração de Tesouros*. Curso ministrado no CNFCP, em março de 2003.
- CAMPO, Maria Luísa. *Linguagem documentária: teorias que fundamentam sua elaboração*. Niterói, RJ: EdUFF, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo. EDUSP, 1997.
- CARNEIRO, Edison. Classificação decimal do folclore brasileiro. In: *Estudos e ensaios folclóricos em homenagem a Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1960. p. 563-570.

- CARTA do folclore brasileiro. In: *Congresso Brasileiro de Folclore* (1.:1951). Anais... Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952, v.1, p. 77-85.
- CARVALHO, José Jorge. Os Estudos do Folclore na Pós-Graduação em Antropologia no Brasil. In: *O ensino e a pesquisa de folclore no Brasil - Anais*. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1992, p. 113-123.
- CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Tesouro de Folclore e Cultura popular*. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN/MinC; Brasília: Unesco, 2004. (Cd-rom)
- CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Tesouro de Folclore e Cultura popular*. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN/MinC e Caixa Econômica Federal; Brasília: Unesco, 2006. (Cd-rom)
- CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural - Promoart*. Texto básico do Programa. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN/MinC, 2008. (no prelo)
- CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX* (org. José Reginaldo Santos Gonçalves). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- CLIFFORD, James. *Colecionando Arte e Cultura*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, 23 (Cidade), Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. pp. 69-89.
- CLIFFORD, James. Museums as Contact Zone. In: *Routes: Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- COIMBRA, Silvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Letícia. *O Reinado da lua: escultores populares do nordeste..* Rio de Janeiro: Salamandra, 1980
- COPEDOC/ IPHAN. *Projeto Rotas da Alforria: trajetórias da população afro-descendente na região de Cachoeira/BA*. Rio de Janeiro, 2007 (no prelo).

- CORSINO, Célia e FERREIRA, Claudia Marcia. O Museu de Folclore Edison Carneiro: histórico. *Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- DIAS FILHO, Clovis dos Santos. *Cultura Popular: Arte, Artesanato*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/CULTURAPOPULAR.pdf>. acesso em: 17 jun. 2007.
- DURKHEIM, Émile e MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, s/d. pp. 399-455.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro – São Paulo: Forense, 1970.
- ENNES, Elisa Guimarães. *A narrativa na exposição museológica*. RJ: PUC-Rio, 2003. <http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/imago/site/narrativa/ensaios/elisa.pdf> acesso em: 17 jun. 2008.
- FERRAREZI, Ludmila; ROMÃO, Lucília Maria Sousa. Arquivo, documento e memória na concepção discursiva. Disponível em: http://www.encontros-bibli.ufsc.br/Edicao_24/ferrarezi.pdf. Acesso em jan. 2008.
- FERREIRA, Claudia Marcia. *Tradições culturais: uma instituição com dinâmica própria: pontos para uma longa e complexa discussão*. Rio de Janeiro: CNFCP/Funarte/Minc, 1999. (no prelo)
- FERREIRA, Claudia Marcia. Análise da Proposta do Acervo Existente. Palestra proferida no seminário *As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar*. Rio de Janeiro: INF, 1984.
- FERREIRA, Claudia Marcia; LIMA, Ricardo Gomes. O Museu do Folclore e as artes populares. IN: TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Arte e Cultura popular)*, n. 28. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, 1999.

- FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. Reflexões sobre Arte e Artistas. IN: ZOLADZ, Rosza vel (org. e autora). *Imaginário e zonas periféricas: algumas proposições da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2005. pp. 188-206.
- FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc-IPHAN, 2005.
- FRADE, Cascia. Lúdica infantil. *Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino*. Recife: Fundaj, Massangana, 1986.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro - Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GEISEL, Amália. Abertura. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp.9-11.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org). *Arte & Ensaios* n. 8. Rio de Janeiro: PPGAV/Eba/UFRJ, 2001. pp. 174-191.
- GIORDAN, Marcelo. A internet vai à escola: domínio e apropriação de ferramentas culturais. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 31, n. 1, p. 57-78, 2005.
- GOMES, Hagar Espanha (coord.). *Manual de elaboração de tesouros monolíngues*. Brasília: O Programa, 1990.

- GONCALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.
- GONCALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. *OLHAR VIRTUAL UFRJ, RIO DE JANEIRO*, 28 fev. 2008.
- GONCALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *Memória e Sociedade: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ, 1995. (no prelo)
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; FRANCO, Francisco Manoel de M. (coord.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: versão 1.0 para windows 95, 98, ME, 2000, NT e XP*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss: Ed. Objetiva, 2001.
- DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de Cordel. Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- KAMINSKI, Rosane. *Sobre quem decide o que é arte*. In: *Anais do 9º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ: Arte na Crise*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001. pp. 171-177.
- LAAN, Regina Helena van der. *Terminologia: uma inter-relação lógica*. Porto Alegre: PPGL/UFRS, 2002. Tese de doutorado.
- LAAN, Regina Helena van der; FERREIRA, Glória Isabel Sattamini . *Tesaurus e Terminologia*. In: *Congresso Brasileiro de Biblioteconomia e Documentação*, 19, 2000, Porto Alegre. Anais. . . Porto Alegre : ARB, 2000. Disponível em: <http://dici.ibict.br/archive/00000802/01/T149.pdf> acesso em: 3 jul. 2007.

- LAAN, Regina Helena van der; FERREIRA, Glória Isabel Sattamini; BONOTTO, Martha E. K. Kling; NEVES, Iara Conceição Bitencourt; GASPERIN, Inês M. de. *Avaliação de Descritores Relativos às Ciências da Informação*: relato de pesquisa. In: *Em questão*, v. 10, n. 2. Porto Alegre: [s. e.]. jul./dez. 2004, p. 337-347.
- LARA, Marilda Lopes Ginez de. Novas relações entre Terminologia e Ciência da Informação na perspectiva de um conceito contemporâneo da informação. IN: *DataGramaZero* - Revista de Ciência da Informação - v.7 n.4, ago/06. Disponível em: http://www.dgz.org.br/ago06/Art_02.htm acesso em: 1 jul. 2007.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: Romano, R. (org.). *Enciclopédia Einaudi* (Vol 1 - Memória-História). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 11-50.
- LIMA, Lenira Ribeiro. Apresentação. IN: *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, s/d. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf> acesso em: 17 out. 2007.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Louco Filho*: os caminhos da escultura no recôncavo da Bahia. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1988 (Catálogo da Sala do Artista Popular nº 44).
- LIMA, R. G. Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico. In: *Boletim do Programa Nacional de Museus*, PNM – Rio de Janeiro, p. 5-8, 01 jan. 1985.
- LODY, Raul Giovanni da Motta. *Religiosidade Popular. Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- LUZ, Joel Martins. Comissão Brasileira da Classificação Decimal Universal (CB/CDU). Disponível em:

- <http://joel.cienciainformacao.googlepages.com/TCC.JOEL.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2008.
- MAGALHÃES, Gisela; ARESTIZÁBAL, Irma (Orgs.). *7 brasileiros e seu universo*. Brasília: MEC, Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.
- MELO, Aislan Vieira de. Religião e afirmação étnica no Brasil contemporâneo: notas sobre a conversão no campo religioso brasileiro. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/aislan_vieira_de_melo.htm acesso em: 17 jan. 2008.
- MENDONÇA, Elizabete; PINTO, Maria Dina Nogueira. Feiras e comidas: espaço e tempo em movimento. In: LONDRES, C. et al. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. p. 35-54. [Encontros e estudos; 5.]
- MICELI, Sergio. Resenha de Projeto e missão. IN: *Folha de S. Paulo*, Caderno de Resenhas, 14/3/1998.
- NASCIMENTO, Bráulio do. Introdução. *Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- NEVES, Kátia Regina Felipini. *Programas museológicos e museologia aplicada: o Centro de Memória do Samba de São Paulo como estudo de caso (São Paulo – São Paulo – Brasil)*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 20). Disponível em: http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/sociomuseologia_1_22/Cadernos%2020%20-%202002.pdf. Acesso em: 17 jan. 2008.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*, n. 10. São Paulo, dez. 1993, pp. 07-28.
- NUNES, J. Arriscado. *Boundaries, Margins and Migrants: on paradigmshifts, heterogeneity and culture wars*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, ago. 1995.

- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. *O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro: PUC/DH, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- PELLEGRINI, Ilza de Paula. *Princípios teórico-metodológicos para a organização da informação em Folclore e Cultura Popular: subsídios da terminologia e da socioterminologia*. São Paulo: USP, Escola de Comunicação e Artes, 2000. (Dissertação de mestrado).
- PINHO, Fabio Assis. *Aspectos éticos em representação do conhecimento: em busca do diálogo entre Antonio García Gutiérrez, Michèle Hudon e Clare Beghtol*. São Paulo: Marília, 2006. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências.
- PINTO, Aloysio de Alencar. *Instrumentos Musicais. Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Histórico*. Vol. 2, n.3, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1989, p. 3-15.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. IN: ROMANO, R. (org.) *Enciclopédia Einaud*. Memória – História, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.
- PORTO ALEGRE, Maria Silvia. *A arte e ofício de artesanato: história e trajetória de um meio de sobrevivência*. Águas de São Pedro, 1985. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS, 22-25 out.
- REVISTA Brasileira de Folclore*, ano 2, n 2, pp. 108. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do folclore Brasileiro. Janeiro/ Abril - 1962.
- 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.
- SALLES, Vicente. Classificação decimal de Folclore. *Revista Brasileira de Folclore*, ano 7, n 19, pp. 265-293. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do folclore Brasileiro. Dezembro- 1967.
- SANTOS, Pedro Paulo Procópio de Oliveira. *Uma reconstrução de significados para a identidade cultural da etnia negra baiana: uma abordagem do discurso televisivo face ao carnaval do estado*. Trabalho apresentado no II ENECULT. 2006. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecul2006/pedro_santos.pdf. Acesso em: 17 fev. 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SILVA, Gino Ferreira da. *Construindo um dicionário Parakanã-Português*. Dissertação de Mestrado. Pará: CLA/UFPA, 2003.
- SILVA, Rita Gama. *Quantos folclore brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.
- SOARES, Lélia Gontijo. *Encontro produção de artesanato popular e identidade cultural*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1983.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Os missionários da nacionalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (Cadernos Avulsos).
- VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. IN: *Revista Tempo Brasileiro*, 1988.
- VELHO, Gilberto. Conferência inaugural: folclore e identidades culturais. In: *Seminário de capacitação: artesanato brasileiro na perspectiva cultural: instrumentos de pesquisa, documentação e difusão*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002.

- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Os estudos de folclore: os impasses na Constituição de uma ciência brasileira. *Ciências sociais Hoje*, São Paulo, v.13, p. 55-73, 1992.
- VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VIVES, Vera de. Artesanato. *Coleção Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- WALDECK, Guacira. *Vitalino como categoria cultural: um estudo antropológico sobre as classificações da obra de Vitalino Pereira dos Santos, Mestre Vitalino*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2002. (dissertação de mestrado)
- XAVIER, Adriana Gonçalves; RIBEIRO, Ananda Feix; SANTOS, Laís Rosa dos; ROCHA, Rafael Port da; LAAN, Regina Helena van der. Base de Dados como Elemento Facilitador para o Tratamento dos Dados Terminológicos. In: *Em questão*, v. 10, n. 2. Porto Alegre: [s. e.]. jul./dez. 2004, p. 349-357.
- ZOLADZ, Rosza vel. *Resenha. Éloge de l'individu*. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2004 (Artigo).
- ZOLADZ, Rosza vel. Etnografia: para que? In: VEL ZOLADZ, R. (org.) *Cadernos de Pós-graduação*, no 3, Mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1996, p. 13-25.
- ZOLADZ, Rosza vel. O artista em meio à arte e o indivíduo: trilhas periféricas no imaginário brasileiro In: *Revista Z Cultural*. Rio de Janeiro: PACC/UFRJ, 2007. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/rosza.htm> acesso em: 17 jun. 2007.

Guias de Exposição

Folder da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: inauguração da sede: agosto de 1975. Ministério da Educação e Cultura, DAC.

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 [1987?]. Ministério da Cultura, Funarte, INF.

Guia da Exposição Permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro inaugurada em 2004. Ministério da Cultura, Funarte, INF.

Outros documentos

CARNEIRO, Edison; CASCUDO, Luis Câmara. *Discurso de inauguração da Biblioteca Amadeu Amaral e instalação do Conselho de Defesa do Folclore*. Rio de Janeiro: 1961.

ESTATUTO da CDFB. – 1961.

IBECC. Documento sobre a inauguração do museu. Rio de Janeiro: 1968.

DECRETO-LEI 43.178 de 05/02/1958

LIVRO de Termo de Abertura da CDFB (22/08/1958). Ata de instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1958.

Entrevistas

ALMEIDA, Renato. *Renato Almeida (Entrevista)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969.

COELHO, Marisa Cômago. *Marisa Cômago Coelho (Entrevista concedida para esta tese)*. Rio de Janeiro, maio de 2008.

LIMA, Ricardo Gomes. *Ricardo Gomes Lima (Entrevista concedida para esta tese)*. Rio de Janeiro, janeiro de 2008.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Bráulio do Nascimento (Entrevista)*. Rio de Janeiro, CNFCP, 1988

NASCIMENTO, Bráulio do. *Bráulio do Nascimento (Entrevista)*. Rio de Janeiro, CNFCP, 2007.

POUGY, Elizabeth. *Elizabeth Pougy (Entrevista concedida para esta tese)*. Rio de Janeiro, maio de 2008.

SILVA, Celestino Gama da. *Celestino Gama da Silva – Louco Filho (Entrevista concedida para esta tese)*. Rio de Janeiro, novembro de 2006.

SILVA, Celestino Gama da. *Celestino Gama da Silva – Louco Filho (Entrevista concedida para esta tese)*. Rio de Janeiro, novembro de 2008.

Relatórios

CDFB. Relatório de atividades. 1974-1978.

FUNARTE. Relatório de atividades. 1976-1987 e 1995-1998.

INF. Relatório de atividades. 1980-1989.

MFEC. Relatório de atividades. 1972 e 1983.

Site

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

Anexos

Anexo 1: Documento sobre a inauguração do Museu de Folclore. Texto Renato Almeida. (Arquivo CNFCP, 002, cx 1, Relatório IBAC).

Anexo 2: Listagens de peças

A 2.1: Aquisição de peças de arte popular (1963)

A 2.2.: Exposição de artes populares de 1965

A 2.3.: Relação de peças para exposição sobre folclore (1972)

Anexo 3: Planta-baixa da exposição permanente de 1994: núcleo Arte

Anexo 4: Classificação Decimal (classe 398.6 – “Artes e técnicas”), elaborada em 1967 por Vicente Salles

Anexo 5: CDU (subclasse 398 – Folclore), elaborada em 1977 pela Comissão Brasileira da CDU

Anexo 6: Termos associados à Arte presentes na primeira versão do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, elaborada ao longo das décadas de 1980 e 1990

Anexo 1: Documento sobre a inauguração do Museu de Folclore. Texto Renato Almeida. (Arquivo CNFCP, 002, cx 1, Relatório IBAC).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

A inauguração deste Museu representa o cumprimento de um compromisso que assumi comigo mesmo, desde que assumi, faz quatro anos, a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro — dotar o Rio de Janeiro de um museu de Folclore.

Depois de diversas tentativas, foi possível mercê da compreensão esclarecida do Comandante Léo Fonseca e Silva, Diretor do Museu Histórico, estabelecer neste sítio tradicional da cidade, o núcleo de um museu de arte e técnicas populares, que instalamos hoje simbolicamente, porque o tempo foi escasso e não permitiu sua organização perfeita.

Antes de tudo cabe dizer o meu reconhecimento, enorme da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, à compreensão científica e cultural do Comandante Léo Fonseca e Silva, que abraçou, com clara inteligência, o sentido do folclore, como uma história subjacente da nacionalidade, portanto com lugar definido entre as mostras que dão notícia da continuidade da vida nacional. E não posso, também, nesta hora, deixar de evocar a figura de um companheiro ilustre, cuja obra folclórica se conta em relevo, e foi Gustavo Barroso, nume tutelor do Museu Histórico, que o fundou e dirigiu com clarevidência e dedicação inexecidíveis. Este museu será também um testemunho de nosso amor à sua atividade de pesquisador e doutrinador do folclore brasileiro. O Comandante Léo Fonseca e Silva prossegue assim o esforço fecundo do seu saudoso antecessor.

A Campanha, que colabora efetivamente com o Museu de Artes e Técnicas Populares, de São Paulo, sem favor o mais completo do gênero na América Latina, juntamente, com o Museu Histórico Nacional, mais um serviço à cultura nacional. Se não sou daqueles que consideram o Folclore um capítulo da História, sei as ligações íntimas entre as duas disciplinas e sempre insisti que o folclore é um fator da persistência nacional, pois a estrutura da sociedade não se pode fixar sem levar em conta a realidade popular.

De acordo com a Direção do Museu Histórico Nacional, que vai velar por este Museu com amor e entusiasmo, penso em lhe dar o cunho de museu-escola, fazendo não apenas exposição de manifestações do nosso folclore, mas um centro destinado a conhecer melhor a criação do nosso povo. Os estudiosos, com as suas pesquisas, investigações e coletas, o vão enriquecer, de sorte que tenhamos aqui um kaleidoscópio do modo de pensar, de sentir e de agir da nossa gente humilde e das implicações que estabelecem no comportamento da sociedade.

Porque o fato folclórico não pertence ao passado, é vivo e atual, lição permanente para o dia de amanhã. O moderno estruturalismo indica, com evidência, o lugar que ocupa ao meio das transformações humanas. É este museu não vai ser apenas o deleite de visitantes, conhecendo em sua complexidade o engenho do nosso povo, suas artes e técnicas, mas um campo de atividade científica do maior valor antropológico, psicológico, social e estético.

Devo testemunhar, neste ensejo, o nosso reconhecimento pela solicitude com que o Senhor Ministro Tardo

clone, revelando, ao meio das intensas ocupações que o absorvem ao derredor da educação nacional, com agitações tão fruentes, um interesse vivo pelo largo campo, onde o povo elabora infatigável e arduamente, seu saber e sua arte. A ação conjunta de dois órgãos do seu Ministério, com a finalidade de estabelecer este Museu, é disso novo e eloquente testemunho.

Anexo 2: Listagens de peças

A 2.1: Aquisição de peças de arte popular (1963)

Ministério da Educação e Cultura
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Doc. 405 11.12.63

Aquisição de peças de arte popular:

Recife - Mercado São José

17 peças 110,00
2 110,00
Estátuetas 1.500,00
Peças 110,00

Fortaleza

1 pifano 500,00
3 peças de cerâmica 500,00
2 peças de cabocolinhas 900,00

Rio

Grupo de Preto Velhos 6.510,00
8 esculturas de madeira

Doc. 406 11.12.63

Fortaleza

✓ Escabeleta ... 1.500,00

Recife

tartarugas 50,00
rede de brinquedo 150,00
aviões 150,00
cachimbo de bambu 100,00
bonecos de barro de Enxestina 3.160,00

Cariri

aviões 100,00
besouros 110,00
pifanos 700,00
condieiros populares (2) 160,00
acrobatas (3) 75,00
bajures 15,00
japoneses 50,00
rebenque- unhal 100,00
móveis de brinquedo 180,00
escolas 200,00
✓ reiisco, casacaio, bambão e seus cabras, orques-
tra 10,00,00
Mestre Rosa Junzeiro esculturas de madeira
2.000,00

Caruaru

orquestra (10) 900,00
cadeira de lena 50,00
pequenos objetos de barro e de madeira 200,00
baliteiro 50,00
sanatinhos 20,00
pilão 100,00

A 2.2.: Exposição de artes populares de 1965

EXPOSIÇÃO DE ARTES POPULARES DE 1965

RELATÓRIO

Ao Sr. Diretor, Prof. Renato Almeida de Sênia Sampaio, Bibliotecária do MTPS, requisitada para esta Repartição, encarregada da preparação do mostruário.

Cumprindo determinação recebida, procedi à organização da mostra de objetos de Artes Populares, realizada no vestibulo da Biblioteca Nacional, entre os dias 23 - 2ª feira e 29 dêste, apresentando-vos então, após seu encerramento, o presente relatório sucinto correspondente.

Material exposto - de propriedade da GDFB:

- ✓ 1) 2 grupos coloridos, de cerâmica repres. o BUMBA MEU BOI (28 peças) e MARACATU (21 peças) - ZÉ CABOCLO ;
- 2) 1 grupo colorido, de cerâmica repres. GUERREIROS de Alagoas (15 peças) ;
- ✓ 3) 1 grupo colorido, de cerâmica, repres. o BOI DE MANÃO de Santa Catarina, de ANÉSIA SILVEIRA (13 peças) ;
- ✓ 4) 1 grupo colorido, de cerâmica, do Ceará, repres. um CASAMENTO (10 peças);
- ✓ 5) 1 conjunto colorido, de cerâmica, repres. um BATALHÃO POLICIAL (9 peças) ;
- 6) 1 cerâmica colorida RENDEIRA - ZÉ CABOCLO ;
- ✓ 7) 1 grupo colorido, de cerâmica, repres. a CAPOEIRA - (7 peças);
- ✓ 8) 1 grupo colorido, de cerâmica, repres. uma BANDA DE MÚSICA (13 peças) ;
- ✓ 9) 1 grupo colorido, de cerâmica , repres. uma CONGADA, de Goiânia, Goiás (11 peças) ;
- ✓ 10) 2 bois coloridos , de cerâmica (peças grandes) ;
- 11) Coleção de Objetos de Umbanda
- ✓ 12) 3 cerâmicas (Cavalo e cangaceiro, retirantes e 1 cercado) - VITALINO FILHO;
- 13) Estatuetas de madeira - Pernambuco - MESTRE NOZA (4 peças);
- 14) Cerâmicas de Caruaru (32 peças) ;
- 15) Moringas (2) Pote (1) ;
- 16) Brinquedos populares: bruxas de pano, atiradeiras, cata-ventos, etc.
- 17) Folhetos de LITERATURA de CORDEL ;

A 2.3.: Relação de peças para exposição sobre folclore (1972)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

RELAÇÃO DE PEÇAS PARA A EXPOSIÇÃO SOBRE FOLCLORE A SER REALIZADA NO CENTRO DE ESTUDOS SOCIOLÓGICOS DE JUIZ DE FORA EM CONJUNTO COM A PREFEITURA LOCAL NO PERÍODO DE 22-8-72 a 22-9-72:

CERÂMICA- CARUARÚ

- | | | |
|---------------------------------|-----------|----------------------|
| 1- Pediatra- nº de tombamento- | 69.268- | autor: João Ezequiel |
| 2- Veterinário- " " | - 69.120- | " Lauro Ezequiel |
| 3- Voltando da Feira- " | - 69.118- | " Maria das Neves |
| 4- Médico escutando o paciente- | 69.267 | " João Ezequiel |
| 5- Morto o anjo bom e anjo mau- | 69.594 | " Zé Caboclo |

TAUBATÉ-

- | | |
|---------------------------------|--------|
| 1- Ceifador - nº de tombamento- | 69.68 |
| 2- Trabalhador com enxada- | 69.63 |
| 3- <i>Papai Noel</i> - | 69.62 |
| 4- Marinheiro- | 69.72 |
| 5- Amolador- | 69.57 |
| 6- Homem com violão- | 69.81 |
| 7- Palhaço- | 69.66 |
| 8- " | 69.76 |
| 9- " | 70.052 |
| 10- Máquina de costura | 70.033 |

CESTARIA

- | | |
|------------|--------|
| 1- Abano- | 69.462 |
| 2- Feneira | 69.455 |
| 3- Chapéu | 70.151 |

ESCULTURAS EM MADEIRA

- | | |
|---------------------------|---------|
| 1- Sanfoneiro- jacarandá- | 72.0034 |
| 2- Totem- " | 72.0037 |
| 3- Índia- perfil- " | 72.0038 |
| 4- Agulheiro- | 72.0045 |

FOTOGRAFIAS

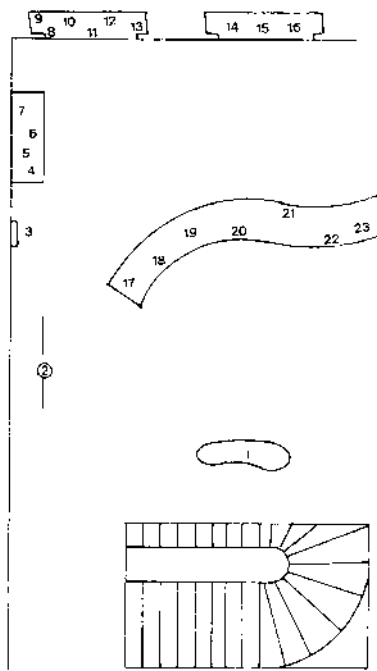
- 1- Bumba-meu- boi
- 2- Capoeira
- 3- Carranca
- 4- Maculêlê
- 5- Reisado

DIVERSOS

- | | |
|----------------------|--------|
| 1- Berimbau- | 70.104 |
| 2- Lavadeira- | 69.403 |
| 3- Bonecas de pano | |
| 5- Mapa de folguedos | |

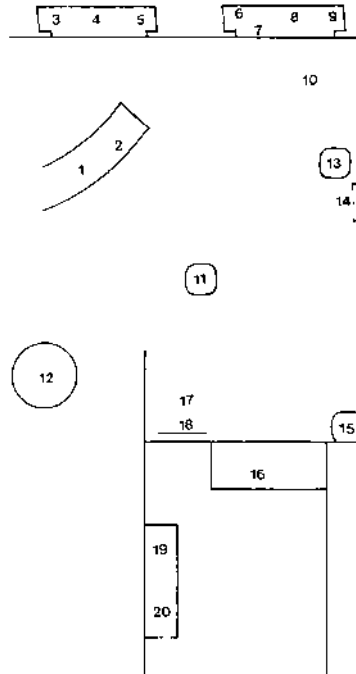
Anexo 3: Planta-baixa da exposição permanente de 1994: núcleo Arte

3º ANDAR - ARTE 1ª Sala



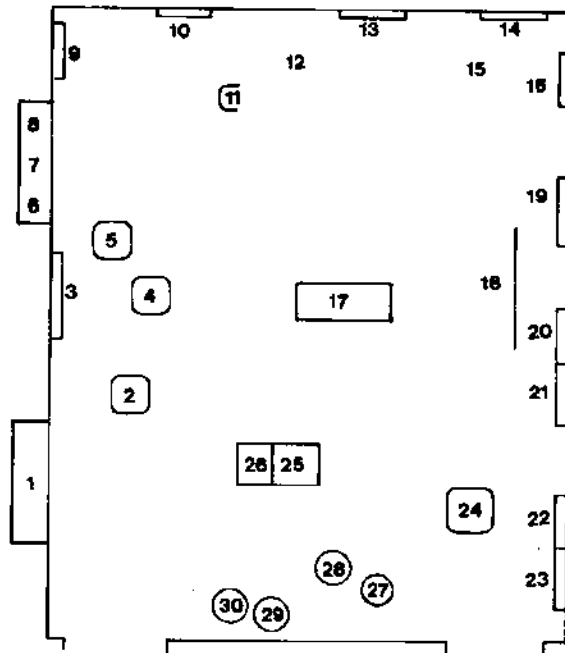
- | | | | | | |
|----|------------------------|---|----|--------------------|--|
| 1 | Onça | José Alcântara
Manaus - AM | 14 | Homem-pássaro | Lafayette
Mato Preto - Lapa - PR |
| 2 | Anjo | Mestre Dezinho de Valença
Ierópolis - PI | 15 | Mulher-reposa | |
| 3 | Pai e filho | Benedito
Recife - PE | 16 | O armitão | |
| 4 | Nossa Senhora | | 17 | Lampião | Manoel Eudécio
Caruaru - PE |
| 5 | Santo pisando em cobra | | 18 | Maria Bonita | |
| 6 | São Cristóvão | | | | Ulisses Pereira Chaves
Vale do Jequitinhonha - MG |
| 7 | Sant'Ana e a Virgem | | 19 | Invenção criativa | |
| 8 | Lampião e Maria Bonita | Mestre Vitalino
Caruaru - PE | 20 | Escultura em barro | |
| 9 | Bol | | 21 | Moringa policéfala | |
| 10 | Homem ordenhando vaca | | | | Tota
João Pessoa - PB |
| 11 | Casal | | 22 | Escultura em barro | |
| 12 | Zabumba | | 23 | Escultura em barro | |
| 13 | Carro de bol | | | | |

3º ANDAR - ARTE
1ª Sala



- | | |
|---|---|
| Manoel Galdino
Cariacuru - PF | GTO
Itapeçerica |
| 1 Mané pãozeiro rico | 11 Roda viva |
| 2 O galo da negação de Pedro | 12 Três festas |
| Luzia Dantas
Currais Novos - RN | 'Sen' Jorginho
Visconde de Mauá - RJ |
| 3 Retirantes | 13 Pássaro |
| 4 São Miguel Arcanjo | 14 Peixe |
| 5 Nossa Senhora do Ó | Nhô Caboclo
Recife - PE |
| GTO | 15 Equilibrista |
| Itapeçerica - MG | 16 Baixa |
| 6 Dois índios Xavantes | 17 Racho |
| 7 Homem fazendo ginástica | 18 Racho |
| 8 Figura com duas faces | Chico Tabibujá
Cabo Frio - RJ |
| 9 Homem preso na corrente dentro de calxote | 19 Exu tesouro macho |
| 10 Pau de sabão com corrente | 20 Exu tesouro fêmea |

3º ANDAR - ARTE
2ª Sala



- | | |
|---|---|
| Conceição dos Bugres
Campo Grande - MS | Maria de Beni
Pirenópolis - GO |
| 1 Família de Bugres | 17 Conjunto de cavalcada - mouros e cristãos |
| Adão Fialho
Divinópolis - MG | Itamar - Prados - MG |
| 2 As mulheres nuas | 18 Leão |
| Antonio Poteiro
Goiania - GO | Júlio Martins - Niterói - RJ |
| 3 A cela no Inferno | 19 Campo de Santana |
| 4 Vaso | Ricardo de Ozias
Duque de Caxias - RJ |
| 5 Vaso | 20 Barco |
| 6 Estatueta | 21 Praia de Copacabana |
| 7 Estatueta | Ivoneth Gomes Miessa
São Paulo - SP |
| 8 Cristo carregando cruz | 22 Hora do Angelus |
| Waldomiro de Deus
São Paulo - SP | 23 Carroça russa em terras de Guaraca |
| 9 Foguete carioca na Lua | Nuca
Trachunhaém - PE |
| 10 Militares | Nino
Juazeiro do Norte - CE |
| José Valentim Rosa
Belo Horizonte - MG | 25 Elefante |
| 11 A rainha histórica | 26 Macaco |
| 12 A batida das águas do Egito | 27 a |
| Luis Carlos Nascimento
Imbu - SP | 30 Figuras de reisado |
| 13 Boemia | |
| Louco - Cachoeira - BA | |
| 14 Oxalá Cristo Grande | |
| 15 Painel dos arrependidos | |
| 16 Cela | |

Anexo 4: Classificação Decimal (classe 398.6 – “Artes e técnicas”), elaborada em 1967 por Vicente Salles

398.6 ARTES E TÉCNICAS

Ergologia folclórica. Inclui técnicas e indústrias populares, artesanato etc.

- 398.60 GENERALIDADES
- .610 Aspectos gerais.
 - .1 Delimitação das áreas de ocorrência.
 - .2 Ocorrências artesanais.
 - .21 Organização da produção.
 - .26 Técnica da produção.
 - .3 Discriminação dos grupos artesanais.
 - .4 Matéria-prima.
 - .5 Mão-de-obra.
 - .6 Equipamentos.
 - .7 Destino da produção.
 - .71 Uso pessoal, uso doméstico.
 - .73 Comercialização.
 - .735 Mercado. Feira.
- .611 Trajos e adornos pessoais.
 - .1 Roupas típicas.
 - .2 Roupas especiais.
 - .3 Vestimenta masculina em geral.
 - .4 Vestimenta feminina em geral.
 - .7 Elementos e acessórios dos trajos.
 - .8 Adornos pessoais, Jóias.
- .612 Fiação e tecelagem.
 - .2 Rêdes.
 - .21 Técnica dos redelros.
 - .22 Rêde de dormir.
 - .23 Rêde de pescar.
- .613 Artefatos de metal.
- .614 Artesanatos de madeira (Escultura, cl. 398.63)
- .615 Artefatos de couro.
 - .1 Curtumes artesanais.
 - .13 Técnica de curtimento.
 - .3 Selaria.
 - .8 Artesanato complementar do couro.
- .616 Artefatos de papel e papelão.
 - .8 Máscaras.
- .617 Artesanatos de linha.
 - .1 Rendas.
 - .11 De bilros.
 - .12 De agulha.

.13	Nhanduti.
.2	Bordados e labirintos.
.4	Croché
.8	Artesanato complementar de linha.
.618	Arte culinária, Bebidas, Condimentos.
.1	Culinária em geral (subdivisão <i>ad libitum</i>)
.4	Bebidas em geral (subdivisão <i>ad libitum</i>)
.5	Condimentos, Ingredientes (subdivisão <i>ad libitum</i>).
.6	Conservas.
.7	Instrumentos culinários.
.8	Apresentação decorativa, Confeitos.
.619	Outros artesanatos, Cestaria, Trançados.
.1	Cordoaria.
.3	Cestaria.
.5	Trançados.
.62	Arquitetura.
.621	Habitação.
.622	Muros e cercas, Currals.
.623	Pequenas instalações industriais.
.1	Engenhos, engenhocas, molinetes.
.5	Casa de farinha.
.625	Arquitetura funerária.
.629	Outros.
.63	Escultura e ex-votos.
.631	Escultura em geral.
.632	Imagens.
.1	Santos.
.2	Figuras de presépios.
.92	Figureiros e santeiros.
.633	Carrancas de proa.
.637	Ex-votos.
.64	Cerâmica.
.640	Aspectos gerais.
.643	Cerâmica utilitária.
.647	Cerâmica figurativa.
.65	Desenho, Pintura e decoração, Xilogravura.
.651	Desenho.
.656	Pintura e decoração.
.5	Tintas e vernizes.
.658	Xilogravura.
.66	Tecnologia.
.662	Máquinas e equipamentos.
.9	Viaturas e implementos.
.91	Veículos primitivos e simples.
.92	Veículos de tração animal.
.922	Carroças e carruagens.
.93	Embarcações.
.663	Agricultura e pecuária.
.1	Agricultura.
.11	Lavoura.
.13	Implementos agrícolas.
.18	Calendário agrícola.
.19	Ecologia.
.2	Plantas daninhas, Pragas, Fitopatologia.
.29	Proteção, prevenção e controle das plantações.
.3	Campos de colheita, Espécies cultivadas. (subdivisão <i>ad libitum</i>).
.6	Pecuária, Zootecnia.
.60	Aspectos gerais.
.608	Seleção, aquisição.

.609	Ferração. Marcas.
.7	Leite e produtos do leite.
.9	Caça e pesca.
.91	Armas de caça. Armadilhas.
.93	Apetrechos de caça.
.96	Instrumentos de pesca.
.67	Manufaturas. (Inclui a produção organizada; ver também os números 398.61 e 398.66).
.678	Bonecas e brinquedos.
.68	Instrumentos musicais (Inclui a confecção de quaisquer instrumentos musicais).
.69	Máquinas e instrumentos de trabalho.
.691	Teares.
.693	Implementos agrícolas.
.699	Outras.

Anexo 5: CDU (subclasse 398 – Folclore), elaborada em 1977 pela Comissão Brasileira da CDU

- 398 FOLCLORE EM SENTIDO ESTRITO
- BASICAMENTE, TODOS OS FATOS DA VIDA DIARIA PODEM DAR ORIGEM A COSTUMES PARTICULARES, ASSIM COMO TODOS OS ASSUNTOS PODEM SER ESTUDADOS DO PONTO DE VISTA FOLCLORICO. COSTUMES E CRENÇAS RELATIVOS A ATOS, COISAS E FATOS AINDA NAO ESPECIFICADOS SAO CLASSIFICADOS AQUI, COM O AUXILIO DO SINAL DE RELACAO: SEGUIDO DO NUMERO CORRESPONDENTE A MATERIA FOCALIZADA
P. EX.:
- 398:34 FOLCLORE JURIDICO
 398:355 FOLCLORE MILITAR
 398(52) FOLCLORE JAPONES
 398(81)*17* FOLCLORE BRASILEIRO DO SEculo XVIII
 398.1 NATUREZA DAS TRADICOES POPULARES
 398.2 CONTOS POPULARES. CONTOS DE FADAS. SAGAS. LENDAS LOCAIS. HUMOR POPULAR. JOGRAIS
 398.21 CONTOS DE FADA. CONTOS DE EMBUSTE, INVENCIONICES
 CONTOS DE ASSUNTOS DETERMINADOS, MAS COM CONOTACAO FOLCLORICA SAO AQUI CLASSIFICADOS, UTILIZAND-SE O SINAL DE RELACAO :
 P. EX. :
 398.21:59 CONTOS DE ANIMAIS
 V. TB. 8-191; 8-34
 398.22 SAGAS
 398.221 SAGAS MITOLOGICAS
 398.222 LENDAS CRISTAS
 398.223 CONTOS HISTORICOS
 398.224 CONTOS HEROICOS
 398.23 ANEDOTAS. HUMOR POPULAR
 V. TB. 398.94
 398.25 ~~CONTOS DIVERTIDOS. PILHERIAS~~
 398.3 ~~SUPERSTICOES. CRENCOES. COSTUMES POPULARES~~
 398.31 CRENCOES EM RELACAO AO FOGO
 398.311 ORIGEM DO FOGO
 398.312 CULTO DO FOGO
 398.313 FOGUEIRA DO SOLSTICIO DE VERAO
 398.314 PROFECIA PELO FOGO
 398.315 ADVINHACAO PELO FOGO. PIROMANCIA
 398.316 FOGOS ESPECIAIS. FOGUEIRA DA QUARESMA (FOGUEIRA DE JUDAS). FOGUEIRA DE SAO JOAO
 398.317 CONFLAGRACAO COSMICA. GOETTERDAMMERUNG
 398.318 FOGUEIRA NAS DOENCAS
 398.32 CRENCOES RELACIONADAS A LUGARES ESPECIAIS
 398.321 TERRENOS CONSAGRADOS. CEMITERIOS. CRIPTAS
 398.323 CIDADES DESTRUIDAS. RUINAS
 398.324 CASAS, CAVERNAS, FONTES, FLORESTAS
 398.33 CRENÇAS RELACIONADAS A DETERMINADAS EPOCAS E FESTAS
 V. TB. 264-05; 331.815; 394.46
 398.332 FESTAS IMPORTANTES EM GERAL
 RELACIONAR COM AS RESPECTIVAS DATAS
 398.332.1 FESTA DA PRIMAVERA
 398.332.11 ADVENTO DA PRIMAVERA

398.332.111 EQUINOCIO DA PRIMAVERA
 398.332.113 COSTUMES DE PRIMEIRO DE ABRIL
 398.332.12 PASCOA, OVOS DE PASCOA
 398.332.14 ASCENCAO DO SENHOR
 398.332.16 PENTECOSTES
 398.332.19 FESTAS DE SEMEADURA
 398.332.193 COSTUMES DE MAIO, NOITE DE WALPURGIS (30.04/01.05)
 398.332.2 FESTAS DE VERAO
 398.332.24 FESTAS E TRADICOES DO DIA MAIS LONGO DO ANO, SOLSTICIO DO VERAO
 V.TB. 398.313
 398.332.29 FESTAS DIVERSAS DE VERAO
 398.332.3 FESTAS DE OUTONO
 398.332.31 FESTAS DO COMECO DO OUTONO, EQUINOCIO OUTONAL
 398.332.33 FESTAS DOS CEIFADORES, DA COLHEITA, DIA DE GRACAS DA COLHEITA
 398.332.34 FESTAS DA VINDIMA, FESTA DA UVA
 398.332.36 DIA DE TODOS OS SANTOS
 398.332.39 FESTAS DE FIM DO OUTONO, FESTA DE SAO MARTINHO E OUTRAS
 398.332.393 DIA DE SAO MARTINHO (11 DE NOVEMBRO)
 398.332.396 DIA DE SANTA CATARINA (25 DE NOVEMBRO)
 398.332.4 FESTAS DE INVERNO
 398.332.41 PERIODO DE NATAL
 V.TB. 398.313
 398.332.412 SAO NICOLAU
 398.332.414 PERIODO DO ADVENTO
 398.332.416 NATAL
 398.332.418 OS DOZE DIAS ENTRE O NATAL E A EPIFANIA
 398.332.42 SAO SILVESTRE, ANO NOVO
 398.332.422 SAO SILVESTRE
 398.332.424 ANO NOVO
 398.332.44 EPIFANIA, FESTA DE REIS
 398.332.45 A PURIFICACAO DA VIRGEN, FESTA DOS CIRIOS
 398.332.46 DIA DE SAO VALENTINO
 398.332.47 QUARESMA, FESTAS ANTES E DEPOIS DA QUARESMA
 V.TB. 394.25
 398.332.472 TERCA-FEIRA GORDA
 398.332.475 MI-CARFME
 398.34 USOS E COSTUMES EM RELACAO A HABITACAO
 398.341 A CASA: PEDRA DE FUNDACAO, CONSTRUCAO, FESTA DE CUMIEIRA, FESTA DE
 INAUGURACAO
 398.342 COSTUMES RELATIVOS AS DEPENDENCIAS E PARTES DA CASA
 398.343 COSTUMES RELATIVOS AOS ESTABULOS, COSTUMES RELATIVOS AS CONSTRUCOES
 EXTERNAS
 398.344 COSTUMES RELATIVOS AOS MORADORES DA CASA
 398.345 COSTUMES RELATIVOS AO JARDIM
 398.347 COSTUMES RELATIVOS A SINAIS DISTINTIVOS EM CASAS E FAZENDAS
 398.348 COSTUMES RELATIVOS A DECORACOES RITUAIS, COSTUMES RELATIVOS A
 ENTRONIZACOES
 V.TB. 291.37
 398.4 O MUNDO SOBRENATURAL, EXTRA-SENSORIAL
 398.41 SERES SOBRENATURAIS, BONS E MAUS ESPIRITOS
 398.42 APARICOES, FANTASMAS, FOGOS FATUOS
 398.43 MUNDO DOS ELEMENTOS, ESPIRITOS DOS ELEMENTOS
 398.431 ESPIRITOS DA TERRA, GNOMOS, SACIS, DIABRETES, DUENDES, ESPIRITOS
 DAS MONTANHAS
 398.432 ESPIRITO DA AGUA, ONDINAS, SEREIAS, IARAS
 398.433 ESPIRITOS DO AR, SILFIDES, ELFOS
 398.434 ESPIRITOS DO FOGO, SALAMANDRAS
 398.44 DRAGOES

398.46 GIGANTES, ANDES
 398.47 BRUXAS, FEITICEIRAS
 398.49 ESPIRITOS DIVERSOS
 398.5 ~~JOGOS POPULARES, LITERATURA POPULAR, TEATRO, FARSAS~~
 398.51 LIVROS POPULARES (FAUSTO, OS QUATRO FILHOS DE AYNON, O IMPERADOR OCTAVIANO, GENOVEVA DE BRABANT ETC)
 398.515 HISTORIAS DE HABILIDADES, FARSAS DE CAMPONESES, PEDRO MALAZARTES
 398.54 ~~TEATRO POPULAR~~
 398.541 ~~TEATRO POPULAR RELIGIOSO, MISTERIOS E MILAGRES, JOGO DO PARAISO, PECAS SOBRE A NATIVIDADE, ESPETACULO DOS TRES REIS MAGOS~~
 398.543 ~~TEATRO POPULAR PROLEANO, FARSAS, GUINHOE, MARIONETES~~
 398.6 ENIGMAS, JOGOS DE PALAVRAS, AFRISMAS
 398.61 ENIGMAS
 398.63 ADVINHACOES, HISTORIAS DE FAZER RIR, PIADAS
 398.65 AFORISMAS, MOTOS, LEMAS, BRAZES (DIVISAS), HERALDICA POPULAR
 398.7 LIVRO DE SONHOS, INTERPRETACAO POPULAR DOS SONHOS
 398.8 CANCOES POPULARES, CANTOS POPULARES
 398.81 CANCOES PATRIOTICAS
 398.82 CANCOES SOBRE A NATUREZA, CANCOES RELATIVAS AO CURSO DO DIA E DO ANO
 398.83 CANCOES RELATIVAS A CASA, A FAMILIA, A AMIZADE E AO AMOR
 398.831 CANCOES DE NINAR, CANCOES INFANTIS
 398.834 CANCOES DE FIANDEIRAS
 398.836 CANCOES DE AMIZADE
 398.837 CANCOES DE ADEUS
 398.838 CANCOES DE AMOR
 398.84 CANCOES SOBRE COMPANHEIRISMO, EXCURSOES, DANÇAS E ESPORTES
 398.841 CANCOES DE FESTIVAIS
 398.843 CANCOES PARA BEBER, CANCOES DE BAR
 398.845 CANCOES PARA DANÇAR, CANCOES DE RODA
 398.847 CANCOES DE EXCURSIONISTAS
 398.848 CANCOES ESPORTIVAS, CANCOES DE MARCHAS
 398.85 CANCOES RELATIVAS A PROFISSAO, A OCUPACAO
 DIVIDIR PELO SINAL DE RELACAC : P.EX.:
 398.85:331 CANCOES DE OPERARIOS
 398.85:355 CANCOES DE SOLDADOS
 398.85:378 CANCOES DE ESTUDANTES
 398.85:622 CANCOES DE MINEIROS
 398.85:639.1 CANCOES DE CACA
 398.86 CANCOES COMICAS, CANCOES JOCOSAS, CANCOES SATIRICAS
 398.865 CANCOES DE RUA, CANCOES POPULARES
 398.87 CANCOES DE CONTEUDO HISTORICO, NARRATIVO, BALADAS POPULARES
 398.88 CANTOS RELIGIOSOS, SPIRITUALS
 398.89 OUTROS CANTOS POPULARES
 398.9 MAXIMAS E DITOS POPULARES, PROVERBIOS, REFROES
 398.91 PROVERBIOS
 398.92 CITACOES FAMILIARES
 398.93 DITOS POPULARES, MOTEJOS
 398.94 PILHERIAS, PIADAS
 398.95 NOMES POPULARES DADOS AOS POVCES, AOS ANIMAIS, AS PLANTAS, AOS LUGARES, AS RUAS ETC.
 V. TB. 801.311

Anexo 6: Termos associados à Arte presentes na primeira versão do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, elaborada ao longo das décadas de 1980 e 1990

Arte

Termos Específicos: Arte africana; Arte afro-americana e caribenha; Arte brasileira; Arte chinesa; Arte colonial; Arte fantástica; Arte indígena; Arte marajoara; Arte popular; Arte pré-histórica; Arte religiosa; Artes do espetáculo; Artes visuais; Literatura; Música

Termos Associados: Artistas; História da arte

Arte Africana

Termo Genérico: Arte

Termo Associado: Culturas africanas

Arte afro-americana e caribenha

Termo Genérico: Arte

Termo Específico: Arte afro-brasileira

Arte brasileira

Termo Genérico: Arte

Arte colonial

Termo Genérico: Arte

Arte e cultura

Arte fantástica

Termo Genérico: Arte

Termos Específicos: Arte zooantropomorfa; Arte zoomorfa

Arte indígena

Usado por: Artesanato indígena

Termo Genérico: Arte

Termo Específico: Arte plumária

Termo Associado: Cultura indígena

Arte marajoara

Termo Genérico: Arte

Arte popular

Usado por: Arte folclórica

Termo Genérico: Arte

Arte religiosa

Usado por: Arte sacra

Termo Genérico: Arte

Arte tradicional

Arte zooantropomorfa

Termo Genérico: Arte fantástica

Arte Zoomorfa

Termo Genérico: Arte fantástica

Artefatos

Termo Associado: Artesanato

Artes do espetáculo

Termo Genérico: Arte fantástica

Termo Específico: Teatro

Artes gráficas

Termo Genérico: Belas Artes

Artes visuais

Termo Genérico: Arte

Termos Específicos: Artes reprográficas; Artesanato; Belas Artes

Termo Associado: Artistas visuais

Artesanato

Nota de Indexação: usar o termo “Produção artesanal” para obras gerais sobre o tema sem especificar a matéria-prima

Usado por: Artesanato figurativo; Artesanato utilitário

Termo Genérico: Artes visuais

Termos Específicos: Artesanato em açúcar; Artesanato em areia; Artesanato em bambu; Artesanato em barro; Artesanato em cipó; Artesanato em concha; Artesanato em contas; Artesanato em couro; Artesanato em fibra; Artesanato em fio; Artesanato

em gesso; Artesanato em látex; Artesanato em linha; Artesanato em madeira; Artesanato em massa de pão; Artesanato em metal; Artesanato em osso; Artesanato em palha; Artesanato em papel; Artesanato em pedra; Artesanato em pedra-sabão; Artesanato em penas; Artesanato em sementes; Artesanato em sucata; Artesanato em tecido; Artesanato em vidro; Ex-votos

Termos Associados: Artefatos; Artesanato e desenho; Artesanato e indústria; Artesãos; Cultura material; Equipamento de artesão

Artesanato e desenho

Termos Associados: Artesanato; Desenho

Artesanato e indústria

Termos Associados: Artesanato; Indústria

Artesanato em açúcar

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em arame

Termo Geral: Artesanato em metal

Artesanato em areia

Termo Geral: Artesanato

Termo Associado: Garrafas de areia

Artesanato em bambu

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em barro

Termo Geral: Artesanato

Termo Específico: Cerâmica

Termo Associado: Potes

Artesanato em bronze

Termo Geral: Artesanato em metal

Artesanato em cipó

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em concha

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em couro

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em ferro

Termo Geral: Artesanato em metal

Artesanato em fibra

Termo Geral: Artesanato

Artesanato Em Fio

Termo Geral: Artesanato

Termo Associado: Lã

Artesanato em flandres

Termo Geral: Artesanato em metal

Artesanato em gesso

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em látex

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em linha

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em madeira

Termo Geral: Artesanato

Termos Associados: Bateia; Carrancas; Entalhe; Tamancos

Artesanato em massa de pão

Usado por: Artesanato em miolo de pão

Termo Geral: Artesanato

Artesanato Em Metal

Termo Geral: Artesanato

Termos Específicos: Artesanato em arame; Artesanato em bronze; Artesanato em cobre; Artesanato em ferro; Artesanato em flandres; Artesanato em ouro; Artesanato em prata

Artesanato Em Osso

Termo Geral: Artesanato

Artesanato Em Ouro

Termo Geral: Artesanato

Termo Associado: Ourivesaria

Artesanato em palha

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em papel

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em pedra

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em pedra-sabão

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em penas

Termo Geral: Artesanato

Termo Associado: Arte plumária

Artesanato em prata

Termo Geral: Artesanato em metal

Artesanato em retalhos

Termo Geral: Artesanato em tecido

Artesanato em sementes

Termo Geral: Artesanato

Artesanato em sucata

Termo Geral: Artesanato

Termos Associados: Reciclagem; Técnicas de manufatura

Artesanato em tecido

Termo Geral: Artesanato

Termo Específico: Artesanato em retalho

Artesanato em vidro

Termo Geral: Artesanato

Artesanato Religioso

Artesãos

Usado por: Artífices

Termos Associados: Artesanato; Artistas; Equipamento de artesão

Artistas

Termo Geral: Criadores

Termos Específicos: Artistas populares; Artistas visuais; Artistas-intérpretes; Atores; Cineastas; Escritores; Músicos; Xilógrafos

Termos Associados: Arte; Artesãos; Autores; Profissionais artísticos

Artistas populares

Termo Geral: Artistas

Conceito de arte popular

Conceito de artesanato

Cultura Material

Termo Geral: Formas de cultura

Termo Associado: Artesanato

Entalhe

Termo Geral: Técnicas de manufatura

Termo Associado: Artesanato em madeira

Escultores

Termo Associado: Escultura

Escultura

Termo Geral: Artes plásticas

Termo Associado: Escultores

Movimentos artísticos

Termos Específicos: Barroco; Modernismo; Romantismo

Objeto artesanal mecanizado

Usado por: Engenhoca

Produção artesanal

Termo Geral: Produção

Profissionais artísticos

Termo Associado: Artistas

Técnicas de manufatura

Termos específicos: Bordado; Costura; Crochê; Entalhe; Lapidação; Metalurgia; Modelagem; Ourivesaria; Reciclagem; Renda; Repasso; Tapeçaria; Tecelagem; Trançado; Tricô

Termo Associado: Artesanato em sucata

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](#)