





**PREFEITURA DE  
SÃO PAULO**  
CULTURA

**DPH** DEPARTAMENTO  
DO PATRIMÔNIO  
HISTÓRICO



Adélia Borges  
Cristiana Barreto

Organizadoras

## **Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas**

**editora**  
**TERCEIRO NOME**



Outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus!, museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo

Mário de Andrade em carta a Paulo Duarte, em 1937

Detalhe de lameira de caminhão inspirada no traço das colunas do Palácio da Alvorada, de Oscar Niemeyer.

## Invenção do Brasil

A inauguração da exposição *Puras misturas* (salve Guimarães Rosa!), em abril de 2010, veio marcar a criação, pela Prefeitura de São Paulo do Pavilhão das Culturas Brasileiras, do mais novo espaço museológico da cidade.

Abrigado no Pavilhão Armando de Arruda Pereira (prefeito entre 1951 e 1953), no coração do Parque do Ibirapuera, terá como ilustres vizinhos a Bienal, o MAM e o Museu Afro Brasil, entre a Oca e o Auditório Ibirapuera. Isso só foi possível graças à determinação do prefeito José Serra, que de fato retirou do Ibirapuera a Companhia de Processamento de Dados da Prefeitura (Prodam).

Nesse lugar privilegiado do lazer e da cultura, ergue-se uma instituição para celebrar o gesto criativo brasileiro, a partir da confluência de coleções históricas de arte popular. Mário de Andrade, o primeiro secretário de Cultura de São Paulo, enviou em 1938 ao Norte e Nordeste a Missão de Pesquisas Folclóricas, com o objetivo de registrar manifestações e recolher objetos da cultura dos pobres e mestiços discriminados pela sociedade. Mário temia que a modernização e a inclusão do país no circuito da cultura de massa, de parâmetros internacionais, descaracterizassem as crenças profundas dos brasileiros humildes e desprotegidos. Esse valioso acervo foi recentemente reconhecido pelo Comitê da Unesco como de valor excepcional para a memória do mundo.

Outro conjunto notável de obras de arte e peças utilitárias proveio do Museu do Folclore, projeto de vida inteira de Rossini Tavares de Lima (1915-1987), cujo acervo, após o despejo da Oca, passou por privações de toda ordem, com ameaça à sua integridade. O Ministério Público interveio e determinou à Secretaria Municipal de Cultura que promovesse o inventário e a higienização das peças, com o objetivo de sustar o processo de degradação e preparar o campo para a futura transferência dessa valiosa coleção à Secretaria Municipal de Cultura, o que veio a ocorrer em novembro de 2008.

O processo de ocupação do Pavilhão, no entanto, não fluiu de modo contínuo no biênio 2006-2007. Inicialmente, por sugestão da comunidade de críticos e curadores, a nossa intenção era reunir no local as obras guardadas nas reservas técnicas do Museu de Arte Contemporânea (MAC) e do Museu de Arte Moderna (MAM), acentuando o lado *moderno* do MAC e o *contemporâneo* do MAM, cujas vocações na verdade se completam.

Essa proposta, no entanto, não vingou. O pavilhão foi em seguida por nós oferecido ao MAM, em reconhecimento ao papel que desempenha no Parque do Ibirapuera. A ideia igualmente não prosperou. Em paralelo, a coleção do Museu do Folclore se aproximava da prefeitura, até que por precipitação se vislumbrou a oportunidade de criar um espaço de exposição da obra popular, da arte urbana, em seu relacionamento orgânico, embora nem sempre harmonioso, com a arte erudita contemporânea, em que predomina o conceitual.

Já passou o tempo das hierarquias fáceis. É possível encontrar idêntica invenção num grafite, numa prancha de skate ou numa obra de fatura geométrica. O interesse que a arte nacional suscita no estrangeiro está mais ligado à surpresa, ao inédito agenciamento de técnicas, à inesperada perspectiva de diálogo entre o supostamente alto e o supostamente baixo (saudades de Marlyse Meyer), que ao pleno domínio da forma consagrada. A invenção muita vez supera a intelecção.

Uma das matrizes inspiradoras desse novo espaço é sem dúvida a exposição *A mão do povo brasileiro*, que Lina Bo Bardi nos ofertou no final dos anos 1950 e felizmente repetiu no decênio seguinte. Quem teve o privilégio de vê-la decerto ficou marcado para sempre. O que Lina na ocasião logrou nos passar foi o sentimento de que muitas vezes há mais arte nas desvalidas ruas brasileiras que nos nossos melhores museus.



Ninguém veja nesta atitude uma voluntariosa inversão de valores, com o menosprezo ao culto para promover o primitivo, tosco. Não se trata de opor, mas de relacionar. E de conviver. Buscar no autêntico gesto criativo um pouco de nossa peculiaridade de nação feita de “puras misturas”, de natural passagem entre o bárbaro e o erudito, o refinado e o espontâneo, o apenas esboçado e o acabado, o nacional e o universal, o de dentro e o de fora, o artesanato e o design.

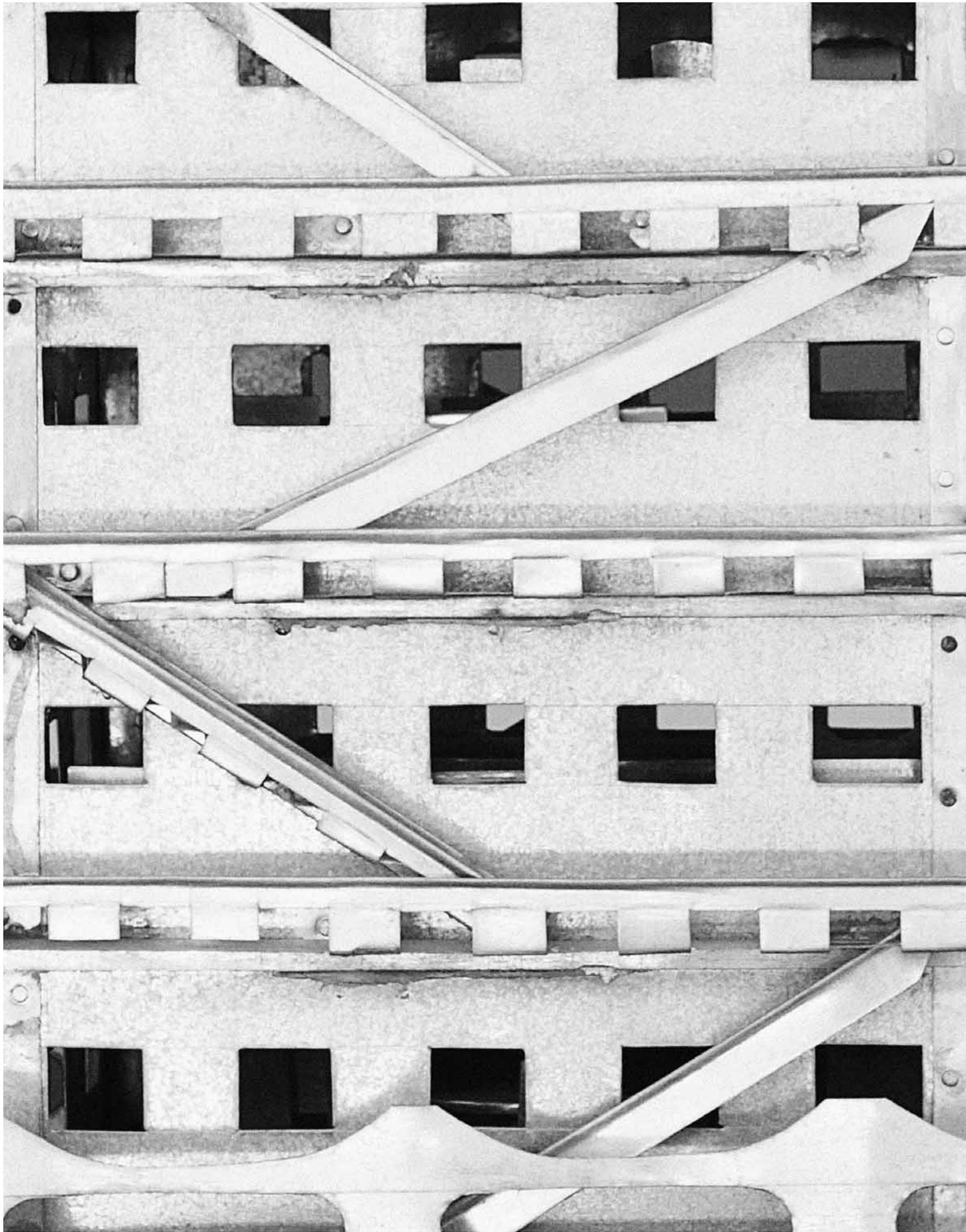
Nesse quadro, as contribuições de Adélia Borges e de Cristiana Barreto têm sido inestimáveis. Seus olhares reconhecem motivos que se repetem numa renda e numa luminária, numa máscara facial e num tecido ornamental, deslizam sobre a superfície de uma vinheta de caminhão e repousam no manequim de roupa feminina. Olhares desarmados, receptivos, capazes de promover sínteses inesperadas.

O projeto de expografia de Pedro Mendes da Rocha é limpo, arejado, respeita e protege o espaço arquitetônico e é, sobretudo, sóbrio, como convém a uma serena e elegante curadoria.

Ao encerrar este breve texto feito para abrir o livro de batismo do Pavilhão das Culturas Brasileiras, na cidade cosmopolita que é ao mesmo tempo súplica nacional e porta de entrada do estrangeiro, como não evocar ainda uma vez Mário de Andrade, que nos exortava a “abrasileirar o Brasil” a partir de sua matriz mais fecunda, a nossa tão propalada quanto ainda incompreendida diversidade cultural?

**Carlos Augusto Calil**  
Secretário Municipal de Cultura





Este livro é composto de três partes distintas. A primeira traz um resumo do “Projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira”, documento elaborado pela empresa que dirijo, Borges Comunicação, em contrato pelo Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura. Ele começou a ser gestado no segundo semestre de 2007, quando o secretário de Cultura de São Paulo, Carlos Augusto Calil, me chamou para conversar sobre o acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, que a Secretaria de Cultura estava por herdar. Essa preciosa coleção tinha perdido um local digno de exposição desde seu desalojamento da Oca, no Parque do Ibirapuera, em virtude da montagem da Mostra do Redescobrimento, em 2000.

O que fazer com esse acervo dentro de uma perspectiva contemporânea? O prédio de 11 mil m<sup>2</sup> no Parque do Ibirapuera, que havia sediado a Prodam e que também estava sendo herdado pela Secretaria naquele momento, seria grande demais para recebê-lo? Já não haveria museus demais no parque? Perguntas como essas provocaram o trabalho elaborado entre dezembro de 2007 e abril de 2008, com a colaboração de uma equipe na qual tiveram papel preponderante Cristiana Barreto, Marcelo Manzatti e Maria Lúcia Montes.

Na estruturação do texto, seguimos a terminologia adotada pela portaria normativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, referente à elaboração de Plano Museológico pelos museus federais. Embora a elaboração de tal plano transcendesse o escopo do projeto contratado, a nosso ver a adoção de sua estrutura e terminologia poderia ser proveitosa para as equipes encarregadas de levar o projeto adiante no futuro, caso ele fosse aprovado.

Nossa intenção ao publicar o projeto original – se bem que enxuto em pouco mais de 1/3 de seu conteúdo, para destaque de seus pontos fundamentais – é compartilhar com os cidadãos, desde o começo, o que se está pensando e se pretende fazer no Pavilhão. A memória dos conceitos e princípios que norteiam a criação de novas instituições é muito importante, sobretudo na esfera pública, que ainda sofre com a descontinuidade das ações.

A segunda parte do livro apresenta a exposição *Puras misturas*, elaborada por encomenda da Secretaria Municipal de Cultura justamente para materializar as ideias contidas no projeto, como um aperitivo da nova instituição. A exposição foi delineada em 2008 e efetivamente preparada entre outubro de 2009 e abril de 2010, quando suas portas foram abertas, marcando assim a apresentação pública do projeto de uma nova instituição cultural em São Paulo. Essa parte traz textos dos curadores Cristiana Barreto e José Alberto Nemer, além do meu.

Cabe lembrar que a abertura de *Puras misturas* proporcionou ao público apreciar a arquitetura genial do edifício projetado nos anos 1950 por Oscar Niemeyer, agora livre das descaracterizações sofridas ao longo de sua ocupação por repartições públicas. O prédio ainda vai passar por uma reforma, com projeto do arquiteto Pedro Mendes da Rocha, que visa a adaptação à nova utilização, sem descaracterizar suas virtudes.

A terceira parte traz contribuições de colaboradores do projeto. O texto da antropóloga Maria Lúcia Montes, escrito para compor o documento da parte 1, foi destacado aqui na íntegra por analisar com profundidade e conhecimento os conceitos de folclore e cultura popular, que são distintos, e assim devem ser compreendidos logo na gênese da instituição.

Eduardo Subirats – intelectual e filósofo espanhol radicado atualmente em Nova York com presença constante no Brasil – foi um interlocutor durante a fase de elaboração do projeto. Embora rápidos e esporádicos, os encontros foram muito inspiradores.



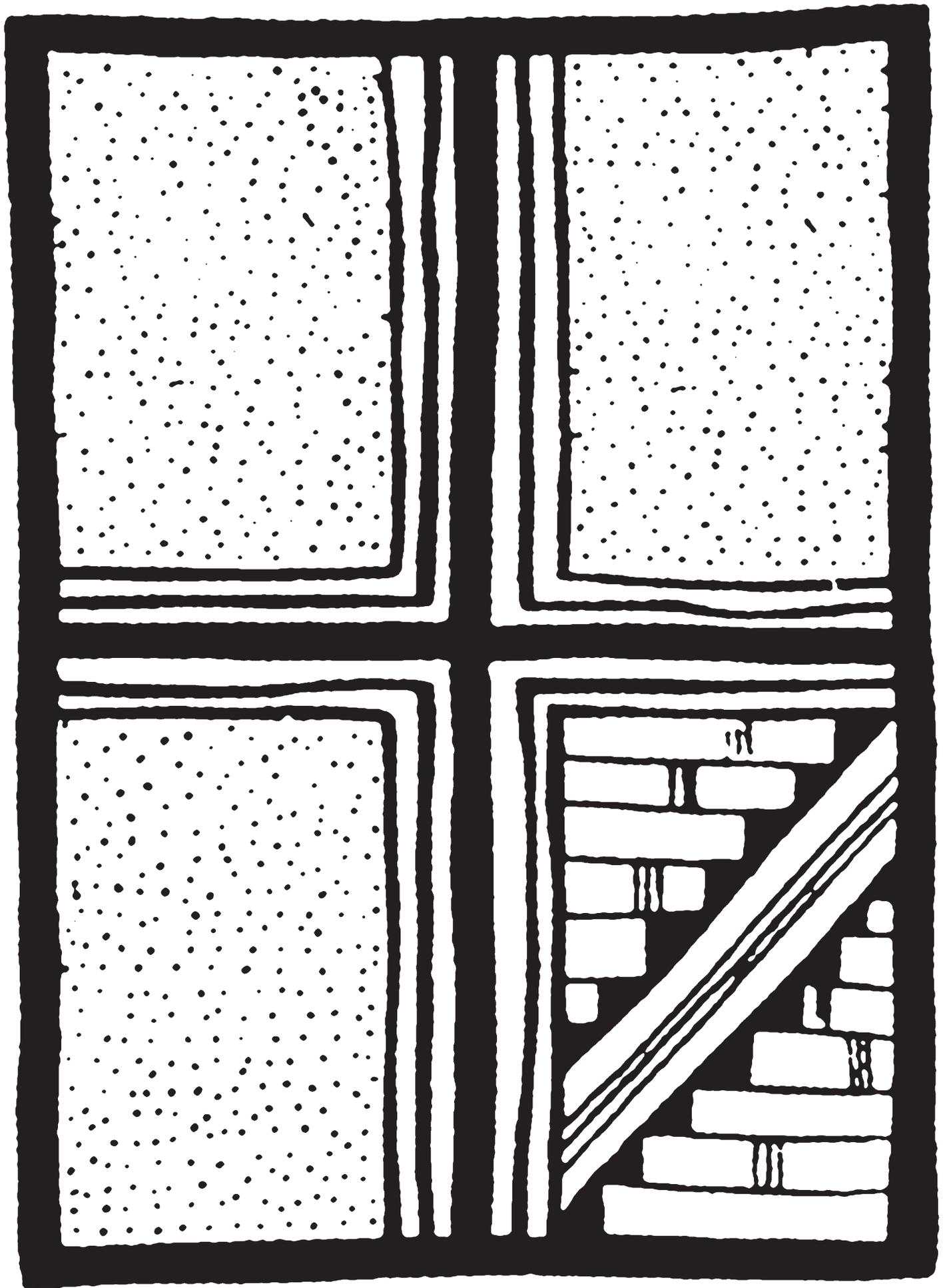
Seu texto aborda as complexidades dos conceitos tanto de cultura quanto do popular, e voltam ao período do movimento moderno no Brasil para afirmar que “aquele projeto musical e poético de humanizar a humanidade a partir das memórias de seus povos resplandece como uma única luz” – frase que poderia fazer parte do conceito-base do Pavilhão das Culturas Brasileiras e da mostra *Puras misturas*.

O tempo transcorrido entre a abertura da exposição e a elaboração deste livro nos permitiu nele incluir o texto de Vera Barros, coordenadora do programa educativo de *Puras misturas*, com o objetivo de trazer à luz a resposta do público a um empreendimento cultural cuja palavra-chave é “diálogo”. “Queremos contribuir para que possamos, todos, nos ver como produtores de cultura, e não apenas consumidores e espectadores”, diz uma das frases-síntese do projeto que colocamos na exposição. E outra: “Este museu será um lugar de (re)criação de memórias coletivas, numa via de mão dupla com seus públicos”. Nada melhor, assim, do que concluir esta obra ouvindo, pela interface dos educadores, as vozes das pessoas comuns às quais todo este trabalho é dedicado.

**Adélia Borges**

Curadora-geral





## Sumário

Primeira parte	<b>15</b>	<b>Pavilhão das Culturas Brasileiras</b> <i>Adélia Borges</i>
	17	O edifício
	21	A proposta de instituição
	25	Por que um museu com esta temática?
	51	Acervos
	75	Exposições
	79	Pesquisa/Centro de referência
	89	Ação cultural
	97	Educação
	107	Comunicação
	113	Gestão
	117	Serviços
	119	Programa arquitetônico
	127	A nova instituição, em síntese
Segunda parte	<b>131</b>	<b>Puras misturas</b> <i>Adélia Borges</i>
	133	Caleidoscópio
	209	As culturas são feitas para dialogar? <i>Cristiana Barreto</i>
	231	Fragmentos de um diálogo <i>José Alberto Nemer</i>
Terceira parte	<b>257</b>	<b>Uma abertura para o debate</b>
	259	Os conceitos de folclore e cultura popular <i>Maria Lúcia Montes</i>
	265	Visitantes como protagonistas <i>Vera Barros</i>
	271	Culturas populares e crise civilizatória <i>Eduardo Subirats</i>

Detalhe de tecido produzido pela Arte Nativa Aplicada entre 1970 e 1990 com estampas inspiradas em grafismos dos índios Kadiwéu.



Empalhamento de  
taboa para secar ao sol,  
Caraguatatuba, 1959.





Primeira parte

## O Pavilhão das Culturas Brasileiras





Fachada do Pavilhão em 1953, então chamado de Pavilhão dos Estados por abrigar mostra com representações de vários estados da federação, nas comemorações do 4º Centenário da fundação da cidade de São Paulo.



## O edifício



A instalação de um local de exposições e atividades culturais no Pavilhão Armando Arruda Pereira retoma uma vocação prevista já no início dos anos 1950, nas primeiras articulações envolvendo a construção do Parque do Ibirapuera, motivada pelo 4º Centenário da Cidade de São Paulo. Atendendo a programa definido pelas autoridades municipais, a equipe liderada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, com a participação dos arquitetos Carlos Lemos, Eduardo Kneese de Mello, Hélio Uchôa e Zenon Lotufo, entre outros, projetou uma série de pavilhões com a finalidade de abrigar os eventos artístico-culturais dos festejos do 4º Centenário.

Passada a comemoração, alguns palácios, sem destinação permanente previamente definida, começaram a ser ocupados por repartições públicas. O Pavilhão Manoel da Nóbrega, por exemplo, sediou o gabinete da Prefeitura, e o Palácio da Agricultura, os escritórios do Departamento de Trânsito (Detran).

Outros edifícios, contudo, mantiveram a sua função cultural. O Palácio das Indústrias, atual Ciccillo Matarazzo, desde 1957 passou a abrigar a Bienal de Arte de São Paulo e, desde 1963, recebeu também, numa parte do prédio, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O Museu de Arte Moderna (MAM) ocupa desde 1958 uma área anteriormente reservada à marquise do parque. O antigo Pavilhão das Artes, ou de Exposições, depois conhecido como Pavilhão Lucas Nogueira Garcez ou simplesmente como Oca, dada a sua forma, abrigou o Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima e o Museu da Aeronáutica, até 1999, quando foi desocupado para receber a principal exposição comemorativa dos quinhentos anos de chegada dos portugueses ao Brasil. A partir de então, passou a abrigar megamostras de caráter artístico, científico ou de entretenimento.

Esse acúmulo de atividades museais no Parque do Ibirapuera poderia levar a uma saturação ou a uma concorrência predatória. Não foi o que se verificou. É sabido que o número de visitantes do MAM aumentou consideravelmente por ocasião da Mostra do Descobrimento, realizada na Oca, em 2000, e seus sucedâneos. A vocação museal do Parque do Ibirapuera foi reforçada com a abertura, em 2004, do Museu Afro Brasil, que ocupou o Pavilhão Manoel da Nóbrega, e será ampliada ainda mais a partir da reforma do prédio do Detran para comportar as dependências do MAC-USP.

Longe de haver competição, o que se assiste é ao aumento da visitação às instituições ali localizadas, corroborando a afirmação de que a possibilidade de acesso a pé a diferentes empreendimentos de um mesmo segmento costuma trazer benefícios para todos.

O Pavilhão Armando Arruda Pereira sediou, em dezembro de 1953, com o Parque do Ibirapuera ainda em construção, a 2ª Bienal de São Paulo, acolhendo os artistas estrangeiros, entre os quais Alexander Calder, a quem foi dedicada uma sala especial. O prédio moderno, "com fachadas de vidro que se refletiam no lago", formava "uma moldura perfeita para as vanguardas" e era "a síntese do progresso da arquitetura funcional do Brasil".<sup>1</sup>

Logo após, ainda em 1954, o Pavilhão sediou parte das exposições representativas do 4º Centenário da Cidade. Em 1955, acolheu a 3ª Bienal de São Paulo e a partir daí teve utilização esporádica. Em 1962, por exemplo, o piso superior do Pavilhão abrigou o Museu de Arte Moderna. Em 1967, foi cedido temporariamente para a montagem de

1  
AMARANTE, Leonor.  
*As bienais de São Paulo:  
1951-1987.*  
São Paulo: Projeto,  
1989. p. 42.



O interior do Pavilhão em dezembro de 1953, durante a 2ª Bienal de Arte de São Paulo, com obras do artista plástico norte-americano Alexander Calder.



O prédio que, a partir de 1976, abrigou a Companhia de Processamento de Dados do Município (Prodam).



uma exposição a cargo do governo norte-americano, conforme o Decreto nº 7.236. Nesse mesmo ano, passou a ser nomeado em homenagem ao engenheiro Armando Arruda Pereira (1889-1955), prefeito no período de 1951 a 1953.

Em 1976, o Pavilhão se tornou sede da Prodam, então Companhia de Processamento de Dados do Município. Quase uma década depois, em 1985, a Lei nº 9.872 proibiu a permanência de qualquer repartição pública nos edifícios do Parque do Ibirapuera. A desocupação dos diversos prédios se deu aos poucos, e a Prodam deixou suas instalações no final de 2006, abrindo caminho para que o pavilhão retomasse sua vocação cultural.

A amplidão do edifício, com cerca de 11 mil m<sup>2</sup> de espaços abertos, sem compartimentações, favorece a apreciação das obras expostas e a versatilidade na montagem de exposições. Entre os prédios do parque, o Pavilhão Armando Arruda Pereira é aquele que tem maior proximidade do lago, permitindo a sua visão de alguns pontos, o que é um atrativo a mais.

Desde 2007, o Pavilhão vem passando por intervenções arquitetônicas destinadas a livrá-lo das descaracterizações que sofreu no período em que abrigou a Prodam e a recuperar o projeto original da equipe de Oscar Niemeyer. Entre outras providências, foram retirados os numerosos revestimentos de madeira, borracha ou granito acrescentados ao piso original de concreto, divisórias e paredes de alvenarias, pinturas nos caixilhos de vidros ou placas de madeira que os recobriam em algumas áreas e, ainda, o piso de madeira que tapava o rebaixo central no piso do térreo. Este recebeu de volta um guarda-corpo de acordo com o primeiro projeto.

A adequação ao uso para exposições e atividades culturais pode ser observada no Museu Afro Brasil, seu vizinho, que ocupa prédio de planta idêntica.<sup>2</sup> Diante do exposto, o uso do Pavilhão Armando Arruda Pereira para a instalação de um novo museu surge como uma opção praticamente natural e totalmente adequada.



<sup>2</sup> “Estes dois edifícios, de idêntica planta e mesmas dimensões, estão locados em ângulo reto, um em relação ao outro, determinando, com os braços da marquise que

lhes une os acessos, espaço que deveria ter sido ajardinado e que hoje é usado como área de estacionamento. No térreo de ambos, havia amplos pilotis destinados ao lazer,

não tendo sido nunca prevista circulação externa ao longo deles, pois os jardins, projetados por Burlle Marx, chegavam até as vidraças térreas. Os acessos eram sempre

perpendiculares aos edifícios, não havendo, assim, incompatibilidade entre o trânsito de pedestres e as colunas inclinadas, que dão extrema leveza ao conjunto.” XAVIER,

Alberto; Lemos, Carlos; Corona, Eduardo. Palácio das Nações e dos Estados. In: *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983. p. 26.





## A proposta da instituição

Entre tantos temas que poderiam ser escolhidos para mais uma instituição de caráter museológico a ser instalada no Parque do Ibirapuera, qual se propõe?

O § 1º do artigo 215 da Constituição diz que “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”. É a partir dessa determinação que desenvolvemos a nossa proposta.

O raio da ação de preservação e exposição da instituição está delimitado no artigo seguinte da Constituição, o de número 216, que define o patrimônio cultural brasileiro como “os bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade”, discriminando-os:

- as formas de expressão;
- os modos de criar, fazer e viver;
- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Entre os diferentes grupos formadores da sociedade e participantes do processo civilizatório nacional, será dada prioridade àqueles dos estratos populares da população, que têm menor visibilidade institucional. Já há vários museus no país com coleções significativas das mais diferentes expressões de cultura erudita; não é necessário duplicar esses esforços. No entanto, há poucas instituições com coleções de criações do povo e menor número ainda de instituições que incluem em seu olhar os bens culturais de natureza imaterial – como os listados acima na Constituição – e de instituições que exploram a dimensão imaterial do patrimônio que ali se preserva.

Entre os estratos populares da população, incluímos os diferentes povos indígenas, aos quais até hoje são dedicados alguns museus de natureza científica, de arqueologia, etnologia e antropologia, mais próximos aos museus de história natural, característicos do século 19, do que dos museus de arte e cultura, eruditos ou populares, em que o patrimônio material e imaterial de suas criações pode ser incorporado como elemento essencial das culturas do povo brasileiro.

Creemos ser vital, no momento histórico que vivemos, criar um espaço de exposição e legitimação das práticas culturais tradicionais e contemporâneas do povo brasileiro, dando a conhecer o seu vigor e pluralidade. Ao constituir um canal de salvaguarda e comunicação da diversidade cultural brasileira e em especial do patrimônio material e imaterial das culturas do povo, nosso objetivo é contribuir para o seu reconhecimento, legitimação e fortalecimento.

Este é um passo importante para que possamos nos ver como produtores de cultura e de significados culturais plurais, e não apenas consumidores. Ao valorizar a notável criatividade, inventividade e pluralidade das expressões culturais do povo brasileiro, de forma digna e competente, a instituição aspira a servir como um espelho em que os cidadãos brasileiros se reconheçam e sejam reconhecidos, permitindo um novo olhar sobre quem somos nós, os brasileiros.

Prioridade às criações do povo não significa, porém, exclusividade. Uma das principais atribuições deste museu será a de tecer pontes entre a produção material e simbólica, de caráter artístico ou funcional, devoto ou profano, encontrada no seio do nosso povo, e o saber instituído das estruturas eruditas de produção e legitimação da cultura – dito em outras palavras, tecer pontes entre as zonas que se costumam classificar como a “periferia” e o “centro”. Assim, mais do que tudo, ele se pretende um espaço onde as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar.

Um espaço de exposição e legitimação das práticas culturais tradicionais e contemporâneas do povo brasileiro

Detalhe de casa popular registrada por integrante da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Evidenciar como a cultura erudita e popular se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equívoca a suposta oposição entre essas duas esferas

Ao mostrar interfaces e construir diálogos entre as chamadas culturas erudita e popular, será possível evidenciar como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e ressignificação, que acaba por tornar equívoca a suposta oposição entre essas duas esferas.

Não se respeita nem se valoriza o que não se conhece. Ao expor as expressões culturais diversas de nossa cultura, o museu vai alimentar a percepção consciente por parte de todos a respeito do seu valor e, dessa forma, contribuir para a sua valorização. A instituição pretende dialogar com inquietações do presente para ser capaz de contribuir para criar um Brasil melhor, num museu contemporâneo que tem como palavra-chave a inclusão – inclusão de temas, de perspectivas, de linguagens, de públicos, de visões de mundo e de culturas do nosso país.

Longe de um perfil nostálgico ou regressivo, ele se pretende um equipamento cultural da contemporaneidade, capaz de responder com uma ação afirmativa a questões que o acirramento da globalização trouxe para o presente e o futuro das culturas mundiais, em sintonia com a Declaração Universal de Diversidade Cultural da Unesco, de 2001, da qual o Brasil é um dos signatários, e que encoraja os intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados, de maneira a promover o respeito pela diversidade das expressões culturais e a conscientização de seu valor nos planos local, nacional e internacional.

Essas propostas todas nasceram também a partir do desejo manifestado pela Secretaria Municipal de Cultura de tornar acessível ao público o acervo do antigo Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, uma coleção preciosa que, sem dúvida, deve ser novamente trazida à luz. No entanto, é necessário ir além e ampliar tanto a coleção quanto o olhar em relação ao patrimônio material e imaterial da diversidade cultural do povo brasileiro, para poder celebrar a sua pluralidade.

A instituição tem três elementos fundadores:

- Ela recupera o espírito da ação pioneira de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo ao empreender, em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Esse espírito é retomado com o conceito de reconhecimento à cultura popular vista como uma cultura viva, hibridizada, dinâmica. O reconhecimento se dará num espaço nobre, no lugar que ela tem de direito.
- A instituição faz pontes, diálogos, encontros.
- Seu escopo engloba o patrimônio material e também o imaterial das culturas brasileiras.

## Nome

O nome de uma instituição deve, sinteticamente, dizer a que ela veio, ser passível de entendimento instantâneo por parte do público e ser de fácil memorização. E qual seria o nome adequado à instituição que aqui se propõe? A pergunta suscitou diferentes respostas, ao longo do processo de elaboração deste projeto.

O adjetivo “popular” foi descartado logo de início por não permitir empatia com a parte do público que tem preconceito em relação a ele. Interessante observar que esse adjetivo é admirado quando acoplado ao substantivo “música”: a música popular brasileira, ou MPB, é um motivo de orgulho do brasileiro e reconhecida no cenário internacional como uma contribuição genial da cultura brasileira. No entanto, acoplado a artes visuais, associa-se a um imaginário de subalternidade.

Outro argumento é de que esta é uma falsa categoria, pois, na medida em que não se usa corriqueiramente a expressão “arte erudita” (ao contrário da música, mais uma vez, em que se tem a categoria da música clássica), não haveria sentido em falar de “arte popular”. Outro argumento, ainda, é que a expressão “cultura popular”, em nosso país, não costuma incluir as sociedades indígenas, sendo, portanto, restritiva.

Uma saída que tem sido utilizada por autores e curadores é substituir o adjetivo “popular” pela expressão “do povo”. Nesse sentido, alguns interlocutores defendem “Museu das Culturas do Povo”. A conotação do vocábulo “povo”, contudo, soa aos ouvidos de muitos com um tom demagógico e populista.



Outra crítica é que não propiciaria um entendimento imediato do que esperar dessa instituição. Nessa linha de argumentação, “Museu das Culturas Populares” permitiria identificar mais instantaneamente o conteúdo do museu, por usar uma expressão já consagrada, que vem sendo utilizada pelos próprios grupos e movimentos que ressurgem em nosso país voltados para a “cultura popular”. Houve concordância de que se deveria usar a palavra “cultura” no plural, pois os povos são plurais, e o que se quer valorizar é justamente a diversidade.

Uma denominação empregada ao longo do processo foi “Museu da Mão do Povo Brasileiro”, que recupera a histórica exposição realizada por Lina Bo Bardi, em 1968, por ocasião da abertura da sede do MASP na Avenida Paulista, em São Paulo. Sua utilização sinalizaria a homenagem a todos os que trabalharam pela valorização da arte do povo. No entanto, esse foi um dos nomes que mais suscitou incompreensão, sendo quase sempre seguido da pergunta: “Museu o quê?”. Um argumento forte, contrário ao seu uso, é: “Quer dizer que *nós* temos cabeça e *eles*, mãos?”. Essa dicotomia lembra os estudos e as exposições do folclore como a expressão da “alma” do povo, em oposição à “cabeça”, reservada à cultura erudita, tida como fruto do pensar, do conceber.

“Museu do Encontro” e “Museu do Convívio” também foram propostos, recuperando a ideia da curadora da 27ª Bienal de Arte de São Paulo, Lisette Lagnado, que recorreu a Roland Barthes para destacar a expressão “Como viver juntos” como linha norteadora daquela edição do evento. Conviver é um ato deliberado que pode suceder – ou não – ao encontro, palavra que a meu ver exprime melhor o alcance que a ação de um museu pode pretender. Encontro carrega consigo também os seus contrários, como o desencontro, ou mesmo o contraponto, que devem ser assumidos na proposta museológica, pois não nos cabe pretender ditar posturas ou regras, muito menos cair numa visão maniqueísta e reducionista. O conceito de “encontro” está, ainda, de acordo com a ideia básica do museu, que não encontramos em nenhuma outra instituição museológica brasileira, que é a intenção de estender pontes entre as pessoas e as culturas, promover o conhecimento recíproco, os diálogos. Ou seja, este é um museu em que as culturas se encontram.

Outros nomes aventados foram os de “Museu da Criação Popular”, “Museu da Expressão Popular”, “Museu da Identidade e da Diversidade Cultural”, “Museu da Visualidade Popular Brasileira” e “Museu do Homem Brasileiro”, entre vários.

Aos poucos, a denominação de “museu” passou a ser contestada em favor de outras mais condizentes com a proposta de uma instituição que se forma não apenas para manter um acervo material e fazer exposições, mas também para abrigar uma série de atividades que se inscrevem no raio do patrimônio imaterial, tais como oficinas e apresentações de música e de dança, e que quer constituir um centro de referência da diversidade cultural em nosso país. Assim, surgiram as ideias de denominá-lo “Instituto”, “Observatório”, “Espaço” e “Centro de Referência”, entre outros.

A opção final recaiu sobre Pavilhão, que recupera a denominação original dos prédios do Parque do Ibirapuera, seguido por “das Culturas Brasileiras”, expressão escolhida por ser suficientemente ampla para nela caberem áreas que normalmente são apresentadas de forma estanque, como a cultura popular, a cultura indígena e a cultura erudita. Uma expressão não restritiva ou excludente, e sim aberta e abrangente.



Munidos dos equipamentos mais modernos disponíveis na época, pesquisadores da Missão fazem gravações de músicas em Torrelândia, João Pessoa, PB, em 1938.



## Por que um museu com esta temática?

Entre tantos temas que poderiam ser escolhidos para mais uma instituição a ser instalada no Parque do Ibirapuera, por que a escolha deveria recair sobre as culturas do povo e o diálogo entre as culturas? Qual o significado de fazer uma instituição desta natureza em São Paulo, Brasil, na primeira década do século 21?

Basicamente, porque pensamos que uma instituição que fortaleça e incentive nossas identidades culturais pode ter um papel importante na consolidação e fortalecimento democráticos. Talvez só agora a cidade, o estado e o país estejam suficientemente maduros para um museu desse tipo, que já foi sonhado por precursores como Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães, Darcy Ribeiro e tantos outros.

### Histórico

#### Missão de Pesquisas Folclóricas

A ação seminal de busca de inventário, valorização e difusão das culturas do povo brasileiro é, a nosso ver, a Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida há pouco mais de setenta anos. Em 1935, por sugestão dos intelectuais Mário de Andrade e Paulo Duarte, o então prefeito Fábio Prado cria o Departamento Municipal de Cultura. Até onde se sabe, com essa medida ele foi o primeiro governante brasileiro a criar um órgão destinado exclusivamente a cuidar das questões culturais dentro do aparelho estatal.

Os estudiosos Maria Ruth Amaral de Sampaio e Carlos A. C. Lemos<sup>3</sup> dizem que a criação desse departamento possibilitou perpetuar, ainda que por tempo limitado, “o sonho de uma organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros”, citando Paulo Duarte em seu livro *Mário de Andrade por ele mesmo*.<sup>4</sup>

A Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida há pouco mais de setenta anos, é a ação seminal de busca de inventário, valorização e difusão das culturas do povo brasileiro

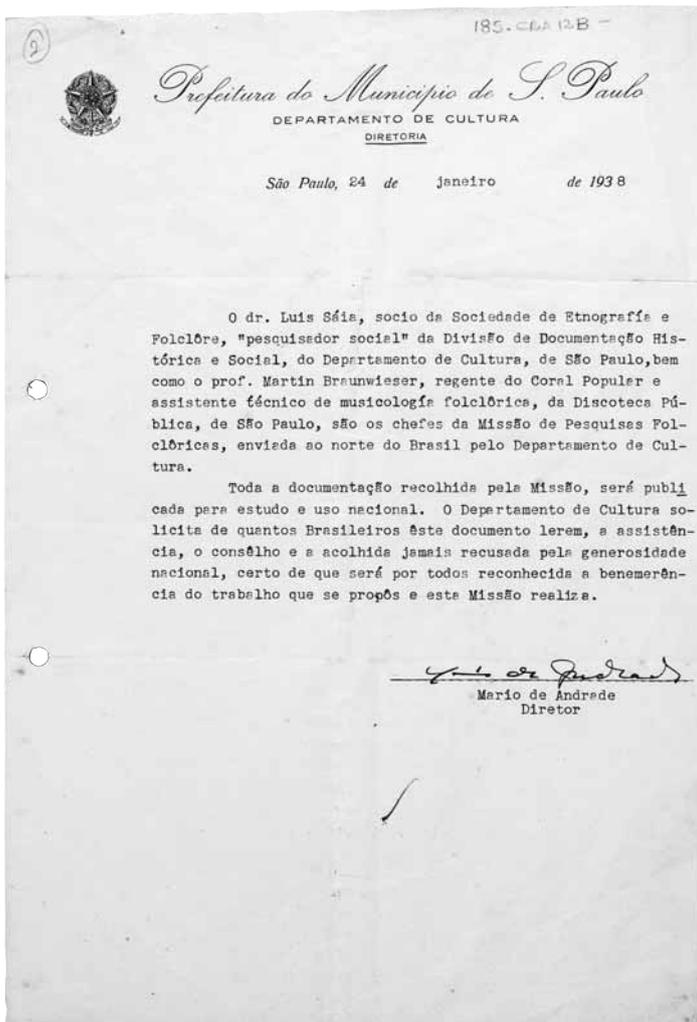
Sampaio e Lemos relatam: “O objetivo do órgão era estudar e preservar todas as manifestações culturais populares brasileiras envolvendo a música, a poesia, os cantares, as danças, a religião sincretizada pelo povo, sobretudo a versão africana e tudo mais que representasse a espontânea participação do homem de todas as regiões do país, além, naturalmente, de cuidar do ‘saber fazer’ tradicional e, daí, o interesse pelos artefatos em geral. É claro que, por motivos óbvios, manifestações culturais eruditas não poderiam ser esquecidas, mas elas já haviam tido a prioridade que lhes davam as classes altas, por exemplo, fundadoras da atuante Sociedade de Cultura Artística. Levando a sério esse propósito de registrar aquelas expressões populares, a Prefeitura paulistana envia ao Nordeste brasileiro uma comitiva, encabeçada por Luis Saia, com aquela missão hoje incogitável além das divisas do município”.<sup>5</sup>

Entre 6 de fevereiro e 21 de julho de 1938, os quatro integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas – o então estudante de arquitetura Luis Saia, o maestro Martim Braunwischer, o técnico de gravação Benedicto Pacheco e o auxiliar Antonio Ladeira – percorreram o Nordeste e o Norte do país, visitando Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. O objetivo principal era o registro das músicas e bailados populares do Brasil, que eles documentaram em gravações, filmagens, fotografias, anotações em fichas e cadernetas de campo com os dados mais relevantes. Saia aproveitou para observar a arquitetura popular, os materiais, as soluções técnicas e formais adotadas e para recolher artefatos de arte popular.

3  
SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; LEMOS, Carlos A. C. *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

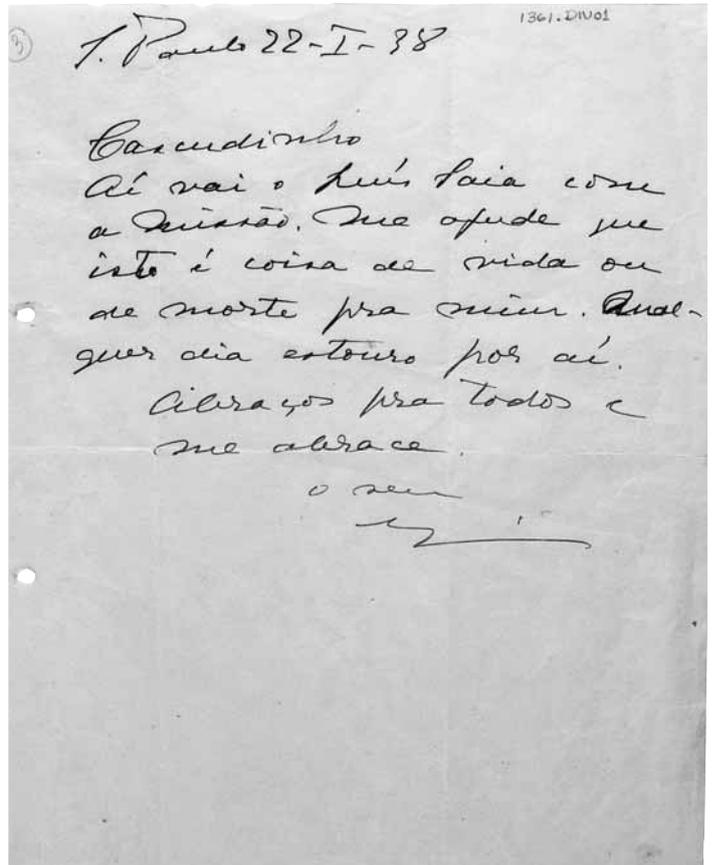
4  
DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, *apud* Maria Ruth Amaral de Sampaio e Carlos A. C. Lemos. *op. cit.* p. 25.

5  
SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; LEMOS, Carlos A. C. *op. cit.* p. 25.



Carta escrita por Mário de Andrade em 1938 para apresentar Luis Saia e Martin Braunwieser como chefes da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Antonio Ladeira e Luis Saia, integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas, a cavalo a caminho do Brejo dos Padres, em Tacaratu, PE, 1938.



Bilhete de Mário de Andrade apresenta Luis Saia ao folclorista Luis da Câmara Cascudo e solicita a sua colaboração com a Missão.



Membros da Missão de Pesquisas Folclóricas no Teatro Santa Isabel, Recife, PE.

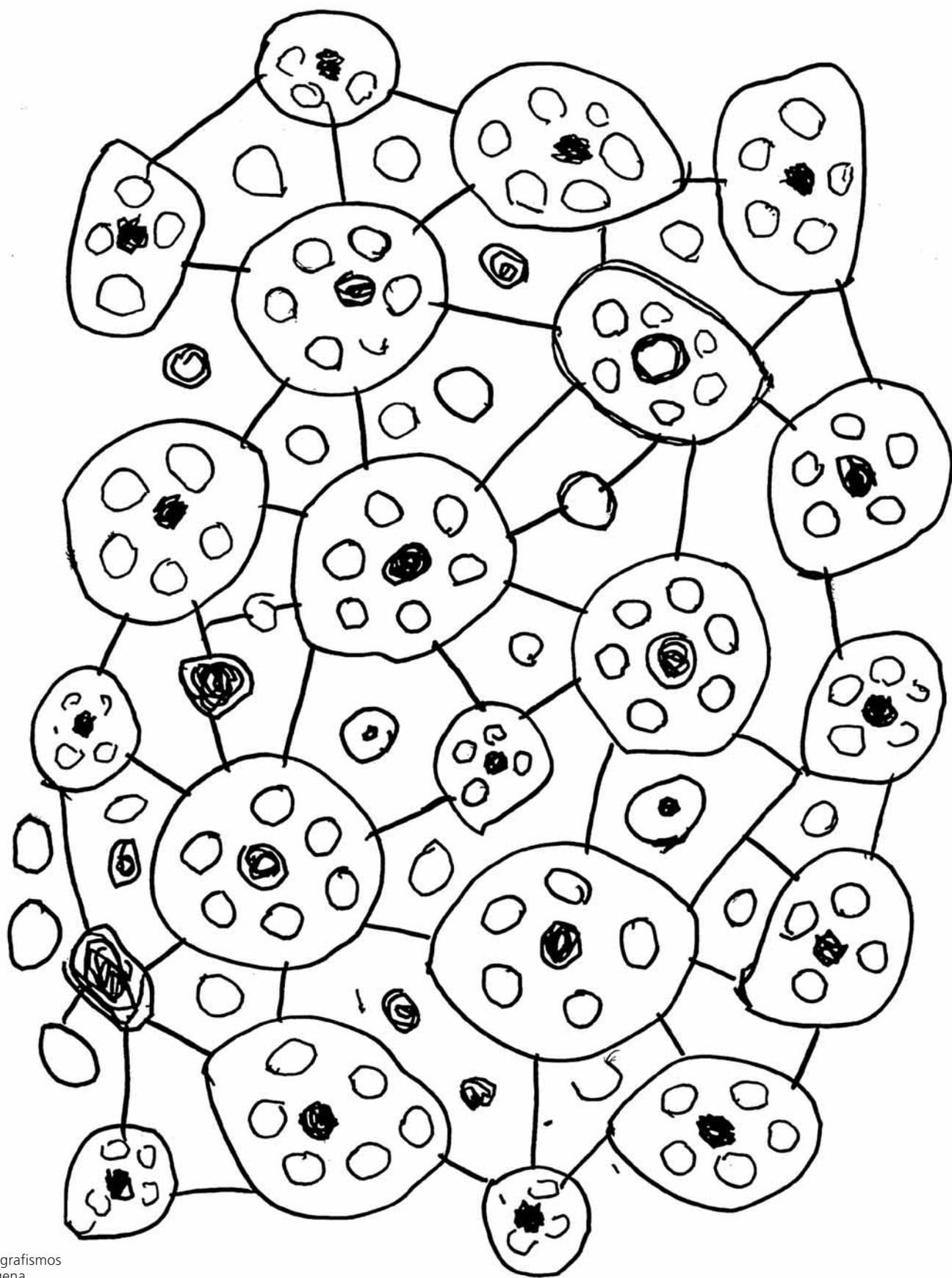
Da esquerda para direita, Antonio Ladeira, Benedicto Pacheco, Luis Saia e Martin Braunwieser.



Um temor que permeava a ação era o de que essa riqueza patrimonial desaparecesse, daí a urgência do seu mapeamento. Como disse Saia, em entrevista durante a viagem: “Queremos mostrar o Brasil aos brasileiros. Muitas coisas, infelizmente, tendem a desaparecer à falta de quem procure trazê-las à tona. Nesse caso está a música popular. Estão o maracatu, o samba, o xangô, o bumba-meu-boi, e outros tantos elementos nitidamente nacionais que constituem verdadeira riqueza folclórica. É a divulgação disso que queremos”.<sup>6</sup>

6  
SAIA, Luís. Para investigar o folk-lore musical no Norte. Recife: *Folha da Manhã*, 15 fev. 1938. In: Correspondência da Missão de Pesquisas Folclóricas, n. 29.

Discoteca Oneyda Alvarenga: Acervo Histórico, Centro Cultural.



Arte Kusiwa, grafismos do povo indígena Wajãpi, patrimônio imaterial tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): acima, *onça (jawara)*; na página ao lado, *jiboia (aramari)*.

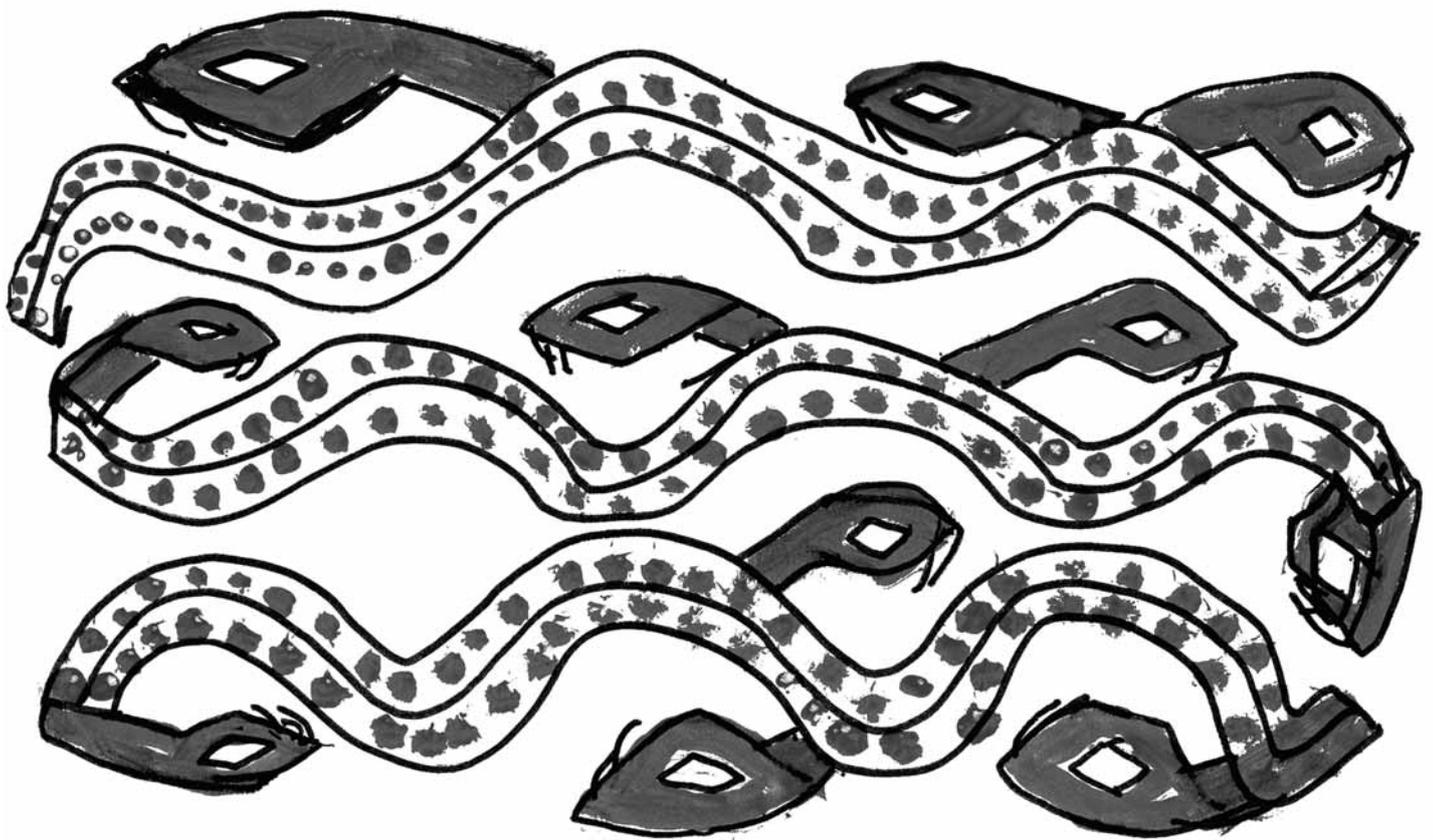


## Os conceitos de patrimônio material e imaterial

A área de interesse e o escopo da Missão estavam em consonância com a visão de Mário de Andrade, expressa dois anos antes, em 1936, quando ele elabora, com Paulo Duarte, o texto do decreto que resulta na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a convite do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Esse texto define o patrimônio como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. Nessa concepção, a lei deveria incluir tanto o patrimônio material quanto o que hoje se denomina patrimônio imaterial, incorporando as mais diversificadas manifestações da cultura brasileira.

Em detrimento do pluralismo cultural característico de seu projeto, contudo, o SPHAN adota outra postura ao longo dos mais de trinta anos em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve à sua frente. Nesse período, “o órgão oficializou um conceito de patrimônio restritivo, associado ao universo simbólico das elites, à ideia hierárquica da cultura e ao critério exclusivamente estético dos bens culturais”.<sup>7</sup>

Com ele, o objeto prioritário da política de preservação do Estado alcança os sítios, monumentos e construções considerados de valor histórico ou artístico, vale dizer, os bens de uma elite, conservados para trazer ao presente a memória de uma cultura e de uma história supostamente homogêneas e vistas como exclusivas. A consequência foi uma cisão esterilizante entre a expressão material do patrimônio “em pedra e cal” – os bens de elite mencionados acima – e a dimensão imaterial das manifestações do patrimônio cultural diversificado do conjunto do povo brasileiro.



7  
SANTOS, M. Célia Teixeira  
Moura, *apud* Leticia  
Julião. *op. cit.* p. 24.  
São Paulo.





Comemorações do 4º Centenário de São Paulo no Parque do Ibirapuera, em 1954.

## Os estudos folclóricos

Como pensar na preservação de um patrimônio que, para os grupos da sociedade brasileira que não fazem parte da elite, não se restringe às edificações ou às comemorações cívicas e históricas a que aludem? E se esse patrimônio for, ao contrário, de uma natureza mais imponderável, encarnado em celebrações que reiteram outra memória, de uma outra história, transmitida de geração em geração pela tradição oral ou pelas linguagens de outras artes que não aquelas oficialmente reconhecidas como de valor artístico, ou mesmo pelas linguagens das artes do corpo, a música e o canto devoto, a dança profana, a encenação dramática, o folguedo burlesco, em que se inscreve um outro sentido de pertencimento e identidade?

À margem da ação do SPHAN, várias iniciativas ocorrem em todo o país para dar visibilidade e proteção a essas manifestações culturais do povo. O material colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas é sistematizado num trabalho de vinte anos, realizado por Oneyda Alvarenga, que gera vários frutos, tais como as publicações do livro *Escultura popular brasileira*, de Luis Saia, em 1944, e do *Catálogo ilustrado do Museu Folclórico*, de Oneyda Alvarenga, em 1950.

Em 1947, seguindo a recomendação da Unesco de criação de instituições voltadas para as culturas populares, o governo federal decide estruturar a Comissão Nacional de Folclore, ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBCEC), do Ministério das Relações Exteriores. Ela oficializa uma rede até então informal de estudiosos como Amadeu Amaral (SP), Arthur Ramos (AL), José Loureiro Fernandes (PR), Luís da Câmara Cascudo (RN), Renato de Almeida (BA), Rossini Tavares de Lima (SP) e Sílvio Romero (SE), que realizavam pesquisas e projetos relacionados às tradições do povo.



Renato Almeida mostra o cartaz da exposição realizada por ocasião do 1º Congresso Internacional de Folclore, como parte das comemorações do 4º Centenário de São Paulo.



A Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares, em 1954, no Parque do Ibirapuera, parte das comemorações do 4º Centenário de São Paulo.





Participantes do 1º Congresso de Folclore no Rio de Janeiro, em 1951. Na primeira fileira, Cecília Meireles ao lado de Renato Almeida.



A marquise do Parque do Ibirapuera ocupada pela *Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares*.



Representação da Bolívia na *Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares*.

## Exposições e museus

Em São Paulo, o ano de 1947 marca a criação do Museu do Folclore nas dependências do Centro de Pesquisas Folclóricas, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por iniciativa de alunos da cadeira de Folclore Nacional, dirigida por Rossini Tavares de Lima (ver capítulo “Acervos”).

Em 1949, cria-se um Museu de Antropologia em Pernambuco, por iniciativa de projeto de lei sugerido pelo então deputado federal Gilberto Freyre.<sup>8</sup> A ideia era um “museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira”, tendo como acervo “o material relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais”, tais como “rede de dormir, redes de pesca, barco como os do rio São Francisco, de brinquedo de menino, mamulengo, louça, traje, chapéu, alpercata, faca, cachimbo, bordado de renda, receita de remédios, alimentos, doces, bebidas, crenças, e tudo o mais que tivesse interesse científico, artístico, cultural, social, prático”.<sup>9</sup>

Freyre já defendera, em 1924, a fundação de museus regionais de caráter antropológico, que reunissem “valores expressivos da cultura e do *ethos* de gentes brasileira regionalmente regionais”, que “documentassem civilizações regionais brasileiras, seus cotidianos, suas ocorrências, os característicos de suas estruturas e de suas funções básicas”, lamentando “o estreito critério, ainda dominante no país, de considerar-se valiosamente histórico, inclusive para atentos museólogos, apenas o material ou

Turma de 1944 do Conservatório Dramático e Musical. Em primeiro plano, da esquerda para a direita, Paulo Machado, Mário de Andrade, Bráulio Sanchez Saez, Rossini Tavares de Lima e D. C. Silva.



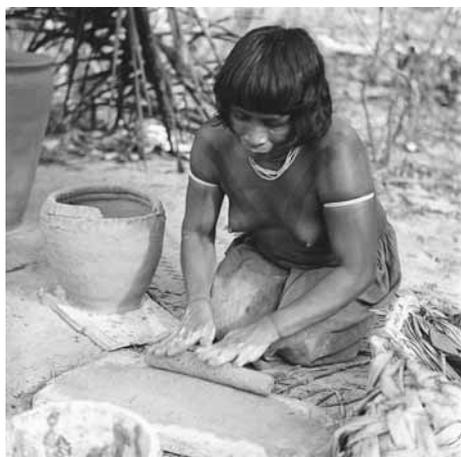
8 Freyre conseguiu a aprovação de um projeto de lei de criação do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, no âmbito do Ministério da Educação e Cultura.

O Museu de Antropologia vinculou-se ao Instituto. Posteriormente, em 1979, seu acervo juntou-se a outros para formar o Museu do Homem do Nordeste.

9 FREYRE, Gilberto. In: *Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo: Banco Safra, 2000. p. 5.

a relíquia ou o objeto relativo a glórias militares, a datas grandiosamente cívicas, a ocorrências especificamente políticas: revoluções, eleições gerais, transformações de regimes políticos”.<sup>10</sup>

Os anos 1950 e o início dos anos 1960 são particularmente ricos na movimentação em todo o país pelo respeito às criações do povo. Em 1953, cria-se o Museu do Índio do Rio de Janeiro, organizado por Darcy Ribeiro. Em 1954, por ocasião das comemorações do 4º Centenário de São Paulo, o recém-inaugurado Parque do Ibirapuera exibe a Exposição de Artes e Técnicas Populares, com uma expressiva representação de vários estados brasileiros e para cuja montagem concorreu o esforço de pessoas de todo o país. No ano seguinte, o governo de Pernambuco abre no Horto dos Dois Irmãos, em Recife, o Museu de Arte Popular, cuja coleção abrange cerâmica regional, a exemplo de Vitalino, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém, Zé Caboclo e Zé Rodrigues, brinquedos populares, ex-votos etc.



Em 1958, é constituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituição de pesquisa locada no âmbito do então Ministério da Educação e Cultura. Trata-se de “uma conquista importante do que se denominou Movimento Folclórico Brasileiro, que congregou diferentes estudiosos e intelectuais brasileiros em torno dos temas relacionados às tradições populares, à diversidade cultural e à identidade brasileira”.<sup>11</sup>



Registros feitos por Darcy Ribeiro entre os índios Urubu Kaapor entre 1949 e 1951.



10  
*Ibidem*, p. 14.

11  
FERREIRA, Claudia Márcia. A experiência do Museu de Folclore Edison Carneiro. In: Seminário de Capacitação Museológica. *Anais*.

Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004. p. 210.



## Lina Bo Bardi e o conceito de cultura popular

A expansão do movimento em defesa da diversidade cultural traz novos enfoques, não mais ligados exclusivamente ao conceito do folclore. Uma das vozes mais expressivas é da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que, em suas viagens ao Nordeste desde o final da década de 1950, vê nas criações populares um fator impulsionador da cultura brasileira. A convite do então reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, Lina passa longos períodos na Bahia e aprofunda seu conhecimento da arte e do artesanato locais.

Em 1959, em conjunto com Martim Gonçalves, então diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Lina organiza mostra antológica, denominada *Bahia*, para a 5ª Bienal Internacional de Arte e Arquitetura de São Paulo. Nas palavras da arquiteta, “a exposição, com seu chão de folhas secas, seus grandes Orixás, suas colchas de retalhos, seus objetos cotidianos, comunicava, junto à grande documentação fotográfica de Pierre Verger, Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, toda a violência poética de um mundo ainda intacto”.<sup>12</sup>

No mesmo ano, ela assume a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão, transformando-o em Museu de Arte Popular. Em lugar do folclore, Lina advoga o conceito de cultura popular. “Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais”, escreveu. Sua visão é propositiva, voltada para o presente e o futuro: “Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar, dentro do humanismo técnico, uma poética”.<sup>13</sup>

Em vários textos, Lina esclarece partir da antropologia cultural para fazer o seu trabalho, que expõe com impacto e dignidade as “formas cheias de eletricidade vital” do povo do Nordeste. “Está fora de causa o folclore, que serve aos turistas e às ‘senhoras’ que acreditam na beneficência. Folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em ‘categorias’, própria da grande cultura central, para eliminar, colocando no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica. Quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um país secam: é sinal de que ‘interesses’ internos ou de importação tomaram o poder central, e as possibilidades de cultura autóctone são substituídas por ‘frases feitas’, pela ‘supina repetição’ e pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados. É o caso da Itália popular petrificada pelo fascismo. Não foi o folclore que desapareceu – era a alma popular que ia embora. [...] Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades”.

Na mesma linha de pensamento e na esteira dos movimentos de esquerda no país, em 1961 intelectuais como Ariano Suassuna, Abelardo da Hora, Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, Francisco Brennand e Germano Coelho criam o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife, incentivados pelo então prefeito Miguel Arraes. O MCP contribui, direta ou indiretamente, para a abertura de novos museus, entre eles o Museu de Arte da Universidade do Ceará, fundado em 1961 por Lívio Xavier. Esses fatos ecoavam não só posições político-ideológicas que conquistavam crescentes

Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais

Lina Bo Bardi

12  
Exposição Bahia. In:  
BARDI, Lina Bo. *Tempos  
de grossura: o design  
no impasse*. São Paulo:  
Instituto Lina Bo Bardi e  
P. M. Bardi, 1994. p. 43.

13  
Civilização do Nordeste.  
In: BARDI, Lina Bo.  
*Tempos de grossura: o  
design no impasse*. São  
Paulo: Instituto Lina  
Bo Bardi e P. M. Bardi,  
1994. p. 37.



espaços no panorama nacional, como também refletiam uma movimentação mais geral no cenário museológico internacional. Como lembra a museóloga Letícia Julião, a partir da década de 1960 “as críticas aos museus se acentuaram, em meio à crescente insatisfação política e a movimentos de democratização da cultura, realidade que atingia diferentes países do mundo”. Os museus iniciam então “um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personalidades excepcionais da história, e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades, a exemplo das lutas pela preservação do meio ambiente e da memória de grupos sociais específicos”.<sup>14</sup>

### Ditadura: rompimento e retomada

O regime militar instaurado em 1964 corta brutalmente as iniciativas de abertura e reformulação. O Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão, é fechado. Uma exposição com parte de seu acervo programada para ir à Itália é unilateralmente suspensa pelo governo brasileiro; as peças extraviam-se no caminho de volta.

Durante um período, só há campo de trabalho legitimado no setor museológico e incentivo governamental para aquelas instituições destinadas a glorificar os grandes feitos das autoridades e a história do vencedor. Personalidades e grupos, contudo, resistem ao pensamento dominante e insistem em manter acesa a chama da valorização da cultura popular. Em 1969, por ocasião da inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em plena Avenida Paulista – signo e emblema das elites econômicas do país –, Lina e Pietro Bardi realizam a exposição *A mão do povo brasileiro*. “Esta grande exposição de Arte Popular não era destinada apenas ao Nordeste, mas a todo o Brasil. Montada nos moldes da comunicação teatral coletiva, não apresentava peças de arte ‘isoladas’ mas ‘acontecimentos’: a possibilidade criativa, quando livre, do Povo do Brasil”.<sup>15</sup>

Em 1968, funda-se o Museu de Folclore no Rio de Janeiro, posteriormente batizado de Edison Carneiro, que tem a missão de “coletar, documentar, preservar e difundir objetos e testemunhos da cultura popular brasileira”. Surgem também iniciativas regionais de valorização das identidades locais, feitas em várias universidades, como, em 1974, o Museu de Arte e de Cultura Popular (MACT) da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá, e o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, da Universidade Federal de Alagoas, em 1975. Simultaneamente, antigas iniciativas se rearticulam, como a junção dos acervos dos antigos museus de Antropologia e de Arte Popular no Museu do Homem do Nordeste, aberto em 1979, em Recife.

14  
JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a História do Museu*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e Ministério da Cultura,

2006. Cadernos de Diretrizes Museológicas.

15  
Exposição *A mão do povo brasileiro*. In: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994. O casal permaneceria

fazendo exposições primorosas sobre as culturas populares. Em 1982, Lina prepara para a inauguração do Sesc Pompeia a mostra *Design no Brasil – História e realidade*,

em que coloca em pé de igualdade a criação popular/artesanal e a criação culta/industrial.

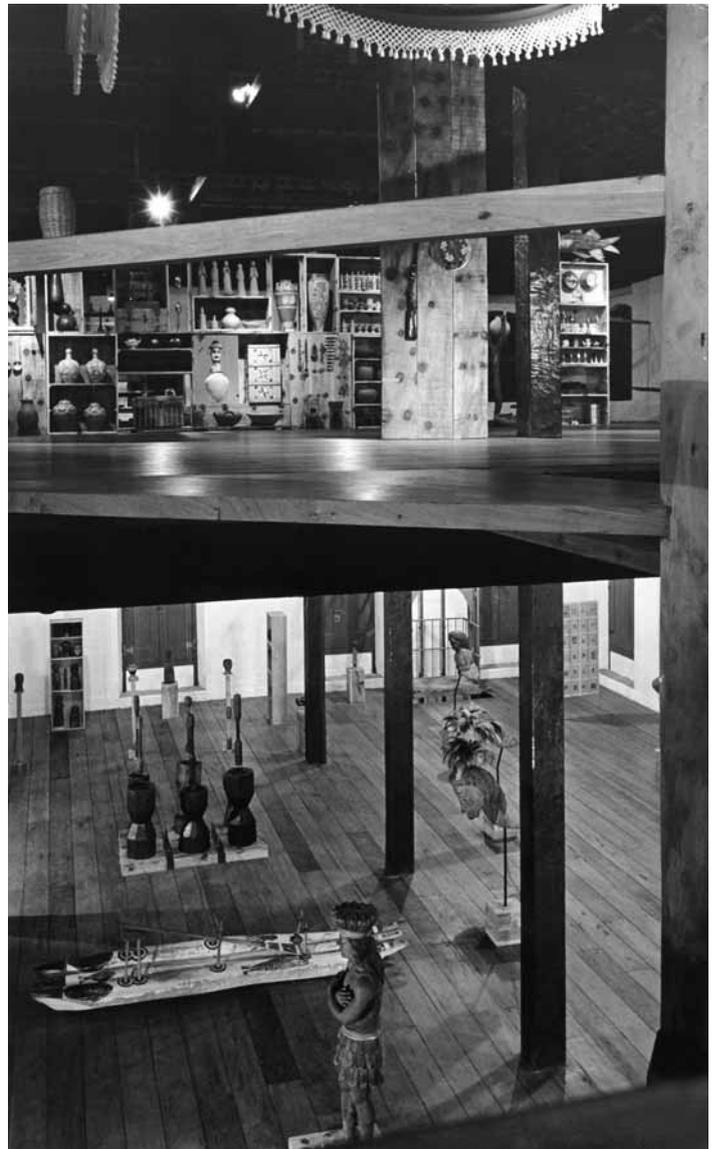


Exposição *Nordeste*, por Lina Bo Bardi, Solar do Unhão, Salvador, BA, 1963. A maneira de expor os objetos se inspira nas feiras populares.

Vista interna da exposição *Nordeste*.



Inauguração da exposição *Bahia no Ibirapuera*, por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, por ocasião da 5ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1959.





Exposição *A mão do povo brasileiro*, realizada por Lina Bo Bardi, no MASP, em 1969.





Alguns dos estudos elaborados pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no mapeamento das riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira: mulher fiando numa roca, senhora tecendo no tear e jovem colando rótulos em garrafas; na página oposta, tambor de lixo feito a partir de pneus.



A aproximação que o CNRC deu ao conceito de bem cultural atinge uma área de que o Patrimônio não estava cuidando: o bem cultural móvel, as atividades do povo, as atividades artesanais, os hábitos culturais da comunidade

Aloisio Magalhães

## O CNRC e o papel de Aloisio Magalhães

É na década de 1970 que começa a atuar com mais força no cenário nacional o artista plástico e designer pernambucano Aloisio Magalhães. Convidado para a área de cultura do governo federal (então ainda dentro dos quadros do Ministério da Educação), Aloisio constitui, em 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), fruto de convênio entre o Ministério da Indústria e do Comércio e o Governo do Distrito Federal. Aloisio conta que o que deflagrou a criação do centro foi uma pergunta que o ministro Severo Gomes lhe fez a respeito do produto brasileiro: “Por que não se reconhece o produto brasileiro? Por que ele não tem uma fisionomia própria?”. Aloisio relata: “Minha resposta mais imediata foi que, para se criar uma fisionomia própria de uma cultura, é preciso antes conhecer a realidade desta cultura em seus diversos momentos”.<sup>16</sup>

Quatro programas de estudo são logo delineados pelo CNRC: mapeamento da atividade artesanal; levantamentos socioculturais; história da ciência e da tecnologia no Brasil; e levantamento de documentação sobre o país. Vários projetos de pesquisa se desenvolvem no âmbito desses programas: tecelagem popular no Triângulo Mineiro, cerâmica de Amaro de Tracunhaém (PE), indústrias familiares de imigrantes em Orleães (SC), artesanato indígena no Centro-Oeste, artesanato de transformação (aproveitamento de pneus usados na fabricação de lixeiras), estudo multidisciplinar do caju, entre outros.<sup>17</sup>

O trabalho no CNRC conduz Aloisio, em 1979, ao IPHAN, para onde leva o conceito mais alargado de patrimônio, além da “pedra e cal”. Em suas palavras: “A aproximação que o CNRC deu ao conceito de bem cultural atinge uma área de que o Patrimônio não estava cuidando. Ou seja: o bem cultural móvel, as atividades do povo, as atividades artesanais, os hábitos culturais da comunidade. O Patrimônio atuava de cima para baixo e, de certo modo, com uma concepção principalmente elitista. A igreja e o prédio monumental são bens culturais, mas de um nível muito alto. São o resultado mais apurado da cultura. O CNRC procura trabalhar de baixo para cima. Pela própria razão de ser, uma atividade popular não tem consciência do seu valor. Quem faz uma igreja sabe o valor do que faz, mas quem trabalha couro, por exemplo, nem sempre. Desse contraponto pode surgir uma hipótese – a de que o IPHAN se preocupava principalmente com as coisas mortas. Pelo contrário, é através das coisas vivas que se deve verificar que as do passado não devem ser tomadas como mortas”.<sup>18</sup>



16  
MAGALHÃES, Aloisio. *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 116.

17  
MELO, José Laurênio. In: *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 38.

18  
MAGALHÃES, Aloisio. *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 221.

Rótulos variados de vinho de caju da indústria Tito Silva, coletados pelo CNRC.



Existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica

Aloisio Magalhães

Da mesma forma que Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães está preocupado não em preservar a qualquer custo formas do passado, mas em trazer à luz forças que, a seu ver, são importantes para o futuro do país. Segundo ele, “o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de difusão que os torne amplamente conhecidos. Deles podem provir as referências para a compreensão de nossa trajetória como cultura e os indicadores para uma projeção no futuro. Quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários à sua melhor concretização. Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte”.<sup>19</sup>

Aos que estranhavam suas ideias, Aloisio esclarecia que todas elas já estavam no documento original de Mário de Andrade sobre a criação do SPHAN. “Tudo isso que a gente traz agora não é novidade. É apenas, vamos dizer, a retomada no momento histórico certo de segmentos que já estavam previstos na antecipação de Mário de Andrade. Claro que não podia formular como hoje eu já estou podendo formular. Por exemplo, quando ele se referia a coisas feitas pelo homem brasileiro, objetos etc., naquele tempo histórico, 1936, não era possível precisar, como hoje se pode, que isso tem um valor econômico preponderável na criação de novas riquezas. Eu acredito que ele não pudesse, não havia condições naquele momento de isso ser visto tão explicitamente. Mas o importante é que o segmento conceitual já estava. É um grande documento de antecipação”.<sup>20</sup>



19  
Ibidem, p. 60.

20  
Entrevista com Aloisio Magalhães. Abril de 1979. In: *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 223.

## Constituição de 1988 e desdobramentos: patrimônio imaterial

A morte repentina e prematura (aos 55 anos de idade) de Aloisio Magalhães causa um baque no movimento, que então estava a pleno vapor, de valorização do patrimônio da memória de todas as classes sociais. O reconhecimento do aspecto intangível do patrimônio só começa a reverberar novamente e a se inscrever na legislação brasileira e na atuação dos órgãos públicos a partir da Constituição de 1988, que em seu artigo 216 inclui explicitamente na definição do patrimônio cultural brasileiro os “bens de natureza material e imaterial”, listando entre os bens culturais portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade também “as formas de expressão” e “os modos de criar, fazer e viver” (ver capítulo “A proposta de instituição”).

Logo a seguir, em 1989, viria a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, considerada um marco importante. Em 1997, o IPHAN, então sob a gestão de Antonio Augusto Arantes Neto, realiza o seminário “Patrimônio imaterial: estratégias e formas de proteção”, em Fortaleza. Finalmente, em 2000, assiste-se à aprovação e promulgação do Decreto nº 3.551, que institui a figura do registro para a preservação dos bens intangíveis. Esse decreto define o patrimônio imaterial como “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social”, incluindo, portanto, manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, e privilegiando-se não a edificação, mas os lugares em que se apresentam essas frágeis arquiteturas do efêmero, “mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”.<sup>21</sup>

Com essa medida, o governo brasileiro alinha-se a um longo debate no plano internacional conduzido pela Unesco. Em 2003, essa organização elabora a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, realizada em Paris naquele ano, reforçando as políticas públicas que vêm sendo implementadas para a sua salvaguarda. Em 2005, nova Convenção da Unesco, desta vez sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, procura proteger e promover a diversidade das expressões culturais, criar condições para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo e fomentar a interculturalidade a fim de desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos, entre outros objetivos.

Índios assistem à sessão da Assembleia Nacional Constituinte de 1988.



21  
Decreto nº 3.551, de 4  
de agosto de 2000,  
Art. 1º, § 1º, IV.  
Fica instituído o Registro  
de Bens Culturais de  
Natureza Imaterial que  
constituem patrimônio  
cultural brasileiro.

---

## O momento atual: interesse renovado

No momento de redação deste projeto há uma inusitada movimentação, com o surgimento em todo o país de novos museus dedicados à arte, ao artesanato ou a culturas populares. Entre outros, podemos citar as instituições que estão sendo planejadas para a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, por iniciativa do governo de Minas Gerais; no Pátio São Pedro, em Recife, por iniciativa da prefeitura local; no Pelourinho, em Salvador, pelo governo da Bahia; e em Campina Grande, pelo governo da Paraíba. Há planos, ainda, para uma exposição permanente de parte do acervo da colecionadora Tânia Pedrosa em local público de Maceió.

Surgem também vários museus pequenos, de atuação regional, destinados a oferecer às comunidades uma visão do conjunto do seu meio natural e cultural, resultado de trabalho da própria comunidade. Um exemplo significativo é o Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque – Kuahí, no Amapá, criado em 2004 por iniciativa dos próprios índios, e administrado por eles, com o propósito de reunir seus “artefatos, saberes e conhecimentos”, “dar visibilidade e dignidade à cultura indígena” e ser um centro de memória, de documentação e de pesquisa de suas culturas.<sup>22</sup>

É digno de nota, ainda, que museus que passaram anos sem expandir seu acervo voltam a fazer aquisições. É o caso do Museu do Homem do Nordeste, de Recife, e do Museu Theo Brandão, de Maceió, entre outros.

Sinais do interesse das pessoas pelas culturas populares surgem por toda parte. Os 3 mil exemplares do *Dicionário da arte do povo brasileiro*, de autoria de Lélia Coelho Frota,<sup>23</sup> se esgotaram em menos de um ano. A rede de discussão sobre culturas populares montada em 2007, a partir de um congresso promovido pelo Ministério da Cultura em Brasília, já conta com 2.500 participantes, segundo seu moderador, o antropólogo Marcelo Manzatti. Centenas de milhares de grupos existem hoje em todo o país dedicados à música, à dança, aos folguedos e às práticas populares tradicionais, o que demonstra que as expressões das culturas do povo brasileiro se encontram tão ou até mais vivas no presente quanto estiveram no passado.

---

## Necessidade de um espaço digno de valorização

Nenhuma cultura pode ser pensada como um conjunto fixo de elementos que resistam incólumes à passagem do tempo, sejam eles artefatos, ritos, canções, danças ou mitos. As culturas são dinâmicas, independentemente do seu grau de interação com outras. Assim, o patrimônio imaterial da cultura de um povo, preservado em segmentos da sua sociedade, em comunidades ou grupos tradicionais, no interior dos quais se transmite de geração em geração, é constantemente recriado por essas comunidades e/ou grupos, em resposta às modificações de seu entorno, às interações com a natureza e às transformações de sua própria história, na sua relação com outros grupos e segmentos sociais.

Em outras palavras, usos e costumes se modificam, seu sentido vai sendo constantemente resignificado, num processo que não se traduz em perda, mas, pelo contrário, em vitalidade dessas expressões culturais que se conservam na memória de um grupo e/ou comunidade, proporcionando-lhe um sentido de continuidade e identidade. Embora possa parecer paradoxal, a incorporação de qualquer item material numa coleção ou acervo de museu ou de um bem imaterial num livro de inventário e registro exemplifica exatamente essa dinâmica. Deslocados de seu contexto de origem, perdem seu valor de uso, para adquirir outro significado, como forma distinta de preservação da memória e do patrimônio cultural.

---

22  
O objetivo central do museu é preservar tanto o patrimônio material – artefatos e objetos – como o patrimônio imaterial – as pinturas, cantos e mitos. A instituição tem a consultoria

da antropóloga Lux Vidal. Mais informações em: [http://www.povosindigenasdooiapoque.com.br/cultura\\_koahi.php](http://www.povosindigenasdooiapoque.com.br/cultura_koahi.php).

23  
FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

A arte do povo ainda carrega o estigma de arte menor e sofre de um imaginário de subalternidade; ainda se nega legitimidade a ela, refletindo uma situação mais ampla de injustiça social

O que se verifica no momento atual, portanto, é que, contrariamente à expectativa dos folcloristas, as manifestações culturais tradicionais e populares, e as culturas dos povos indígenas em nosso país não morreram, nem estagnaram ou decaíram, mas, antes, se revitalizaram, incorporando, ou não, inovações as mais variadas.

No entanto, a arte do povo ainda carrega o estigma de arte menor e sofre de um imaginário de subalternidade; ainda se nega legitimidade a ela, refletindo uma situação mais ampla de injustiça social.

Só é possível respeitar o que se conhece. Dar a conhecer a arte do povo pode contribuir para incrementar o respeito à diferença e ao menos diminuir a violência contra segmentos do povo brasileiro. Fazê-lo numa instituição localizada em São Paulo é pertinente na medida em que a cidade é um verdadeiro microcosmo do Brasil. Em nenhuma outra cidade brasileira é tão alta a proporção de pessoas originárias de outras regiões do país. Além disso, aqui vivem representantes de 24 diferentes etnias indígenas. E fazê-lo no Parque do Ibirapuera, lugar que é símbolo e cartão-postal da metrópole, certamente terá um impacto positivo ainda maior.

Valorizar as culturas do povo neste espaço de prestígio reconhecido pelos moradores da cidade deve ser considerado uma conquista, porque simbolicamente resgata um outro espaço – o da dignidade – para importantes segmentos da população paulistana, que sempre estiveram à margem do circuito cultural oferecido pelos equipamentos ali instalados, e que agora poderão ver reconhecidos sua memória, seus saberes e suas criações com status de patrimônio cultural. Será, de certa forma, uma volta para casa, pois esse espaço cultural nobre que é o Parque do Ibirapuera já abrigou: durante os festejos do 4º Centenário, uma exposição das artes do povo; em 1959, a histórica mostra sobre a Bahia realizada por Lina Bo Bardi; e, durante anos, o Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima.

### **Papel político-ideológico deste museu**

Museus não são instituições “inocentes”, isoladas do mundo e das tensões sociais. Eles “têm uma dimensão política que extrapola e orienta as funções de preservação, investigação e comunicação”.<sup>24</sup> É essa dimensão política que orienta a decisão de preservação e exposição de tais ou quais acervos.

É conhecido o papel fundamental dos museus na legitimação do poder e do imaginário da Europa, desde o século 19. Durante décadas os museus históricos estiveram interessados apenas nos grandes fatos e nas figuras relevantes, enquanto os museus de arte se restringiam à arte acadêmica, instituída.

A decisão de criar museus obedece, assim, a estratégias políticas. Alguns exemplos são suficientes para ilustrar isso. Persistia na França um preconceito contra os árabes da África do Norte, embora já houvesse muitas gerações de descendentes deles nascidos naquele país. Por sugestão do ministro da Cultura, Jack Lang, o então presidente François Mitterrand criou, em 1987, o Instituto do Mundo Árabe. A instituição museológica passou a ser canalizadora e irradiadora da cultura árabe para uma dinâmica cultural mais ampla, procurando contribuir para apaziguar tensões sociais.

O presidente seguinte, Jacques Chirac, anunciou não só na campanha política como também no discurso de posse a decisão de fazer uma instituição para prestar tributo aos povos do mundo, inclusive àqueles de países que a França colonizou. Anunciado como o maior templo de artes não ocidentais do mundo – ou “artes primeiras”, como se conceituou –, o Musée du Quai Branly foi inaugurado em 2006. Em seu primeiro ano de funcionamento, o museu recebeu 1,8 milhão de visitantes, quase o dobro do

24  
NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário. Museus e política: apontamentos de uma cartografia. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*, 2006.

A função do museu já não se limita em transmitir uma mensagem universal para uma audiência amorfa, mas deve se centrar em colocar a população local em contato com a sua própria história, suas tradições e valores

Conselho Internacional de Museus/Icom

número inicialmente esperado, o que mostra o interesse crescente que há no “centro” do mundo pela “periferia”. Esse interesse é fruto, em grande parte, do fenômeno contemporâneo da multidirecionalidade dos fluxos culturais. Os países do hemisfério sul, tradicionalmente importadores de tendências e comportamentos, têm se lançado ao protagonismo cultural, subvertendo os conceitos de centro e periferia. Inúmeros são os exemplos. Na culinária, em vez da ênfase na padronização do *fast food*, que seria uma suposta garantia de confiabilidade, celebra-se no *slow food* a diversidade dos ingredientes regionais e das formas locais de preparação dos alimentos. O mercado do cinema começa a sair da hegemonia de Hollywood e se abre para filmes produzidos em “países distantes”, como o Irã e a Argentina.

Outro exemplo é o Museum of the Seam (da costura, da linha de junção, do encontro), aberto em 2006, que ocupa em Jerusalém uma casa onde, nos tempos da cidade dividida, ficava a fronteira. Uma de suas exposições, *Coexistência*, viaja pelo mundo, agregando trabalhos de artistas locais em torno dos temas do diálogo e da paz.

Como último exemplo, pode-se lembrar que, quando esteve exilado em Santiago, durante o governo Salvador Allende, o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa propôs a criação do Museo de La Solidariedad e se empenhou em concretizá-lo, o que só foi possível vinte anos depois, em 1991.

Todas essas iniciativas evidenciam o papel que os museus podem assumir na transformação social. Ulpiano Bezerra de Meneses lembra um documento do Conselho Internacional de Museus (ICOM) (Buenos Aires, 1986) que “mostra a centralidade do problema de identidade cultural, para preencher as responsabilidades que o museu assume, como fator de transformador social”: “Sua função já não se limita em transmitir uma mensagem universal para uma audiência amorfa, mas deve se centrar em colocar a população local em contato com a sua própria história, suas tradições e valores. Por meio dessas atividades o museu contribui para que a comunidade tome consciência de sua própria identidade, que geralmente foi escamoteada por razões de ordem histórica, social ou racial, ou que foi se desfazendo diante da pressão de centralização ou da urbanização”.<sup>25</sup>

### Para além da dicotomia

“Em que pesem alguns movimentos de convergência, a bipolaridade da cultura brasileira – que costumamos classificar como arte popular e arte das elites – corresponde a uma dicotomia histórica, como dizem os sociólogos, entre aqueles que mandam e aqueles que obedecem”, diz José Alberto Nemer.<sup>26</sup>

Se o avanço da cidadania no país lentamente vem subvertendo a lógica de que poucos podem mandar e de que muitos devem obedecer, nossos museus, nossas instituições, nossos empreendimentos culturais têm de responder a esse novo momento que o Brasil vive, em consonância, aliás, com movimentos internacionais nas mais variadas áreas, que progressivamente põem em questão os critérios etnocêntricos de definição da arte segundo padrões ocidentais de elite, que relegaram à sombra a riqueza das tradições populares europeias ou de culturas milenares de tradição não ocidental.

Cada vez mais, a superação das desigualdades socioeconômicas e de oportunidade de acesso à educação e aos bens da cultura vem se tornando preocupação dos governantes brasileiros de todo o espectro político. “Inclusão” se tornou palavra de ordem, em todos os campos.

25  
LAUMONIER, Isabel.  
*Museo y sociedad*.  
Buenos Aires: Centro  
Editorial de América  
Latina, 1993.

26  
NEMER, José Alberto.  
*O Brasil na visualidade  
popular*. Belo Horizonte:  
Museu de Arte da  
Pampulha, 2005. p. 9.



Ao valorizar a cultura da periferia, o museu vai contribuir para a superação da falsa dicotomia entre centro e periferia, para a celebração da polifonia e a promoção das várias formas de interação entre culturas

É nesse panorama que se insere o papel político-ideológico que este museu pode exercer. Ao dar a conhecer o talento criativo de nosso povo nas artes visuais, no design, na arquitetura, no artesanato, na música, na dança, nas vestimentas, máscaras e adereços dos folguedos e festas, o museu contribuirá para a sua devida valorização, um passo essencial na construção da cidadania.

Este museu será importante também para que o Brasil se afirme como um protagonista no cenário cultural mundial, saindo daquela sina que Regina Meyer descreve no tríptico: “A Europa define conceitos, a África dá matéria-prima e o Brasil está no meio-termo”.<sup>27</sup>

No aniversário dos 70 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas, a Prefeitura retoma com esta ação o espírito daquela ação pioneira de Mário de Andrade, com um novo enfoque. À ideia nostálgica de preservação de valores “autênticos” ou de um suposto “resgate de identidades”, que conduz ao plano de manutenção de uma cultura “pura” e, por isso, estática, impermeável e imóvel, queremos contrapor os conceitos de movimento, resignificação, hibridismo, processo, enfim, da contemporaneidade. Esta proposição não acentua e muito menos valida a bipartição da cultura.

Ao valorizar a cultura da periferia, o museu vai contribuir para a superação dessa falsa dicotomia entre centro e periferia, para a celebração da polifonia e a promoção das várias formas de interação entre culturas, passos necessários para um convívio pacífico e fértil entre os diversos estratos do povo brasileiro.

Talvez só agora, com a consolidação da democracia no país, tenham surgido as condições propícias para colocar as criações do povo em um lugar compatível com a sua força e a sua beleza. Daí a oportunidade e a necessidade de um museu onde confluem nossas diversas heranças, memórias, tradições, criações. Um museu onde a história tenha lugar para falar das origens, mas também, por sobre as distâncias e o tempo, possa recuperar o diálogo da cultura da metrópole com as heranças que as populações migrantes de nossa cidade trouxeram dos mais diversos pontos do país. Um centro de referência da memória de nosso povo, retecida, apesar de tudo, por sobre a ilegitimidade a que foi condenada pelo equívoco de um olhar erudito voltado para o “progresso” e para o exterior.

---

27  
CUNHA, Manoela,  
Carneiro da, (org.).  
Patrimônio imaterial  
e biodiversidade. In:  
*Revista do Patrimônio  
Histórico e Artístico*,  
n.32, 2005. p.17.





# Acervos

## Coleções atuais

### Coleção Rossini Tavares de Lima

Esse acervo começou a ser constituído em 1947, quando foi formado um museu nas dependências do Centro de Pesquisas Folclóricas, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por iniciativa de alunos da cadeira de Folclore Nacional, dirigida por Rossini Tavares de Lima. Em 1953, o professor Rossini coordenou as pesquisas e a coleta de objetos destinados à *Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares*, que foi aberta em agosto de 1954, numa das marquises do então recém-inaugurado Parque do Ibirapuera, como parte das comemorações do 4º Centenário de São Paulo.

Depois de algum tempo, a coleção constituiu o Museu de Artes e Técnicas Populares e foi transferida para o andar superior do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido como o prédio da Oca. Em 1960, foi criada a Associação Brasileira de Folclore, que deu corpo jurídico e passou a responder pelo acervo da instituição, rebatizada sucessivamente de Museu de Artes e Tradições Populares, Museu de Folclore de São Paulo e Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima (a última mudança foi feita em 1987, logo após o falecimento do professor Rossini).

Ao longo dos anos de seu funcionamento e especialmente na década de 1970, o museu acumulou um importante acervo. Além de ser exposto na Oca, no período em que esse edifício abrigou o Museu de Folclore, teve peças apresentadas em inúmeras exposições no Brasil e no exterior, entre elas o segmento "Arte popular na Mostra do Redescobrimento", no Parque do Ibirapuera, em 2000, e a *Muestra del redescubrimiento Brasil + 500 Argentina*, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires.

Exemplos de imagens do acervo Rossini Tavares de Lima: à esquerda, dança de Moçambique de Cunha, em Aparecida do Norte, SP, em 1954. À direita, folia de reis em Potirandaba, SP, no mesmo ano.





A festa do Divino  
em Tietê, sp, 1958.



Em 2006, o Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura, da cidade de São Paulo (DPH/SMC/PMSP), encomendou a higienização, documentação fotográfica, catalogação simples e embalagem do acervo. Esse levantamento verificou a existência de:

### Objetos

Cerca de 3.800, entre eles:

- objetos de uso doméstico;  
cerca de 350 peças de cerâmica, entre potes, panelas, moringas etc. e trezentas peças de fibras, entre redes, esteiras, abanos, vassouras, cestos, peneiras etc., de diversas procedências, inclusive indígena;
- indumentárias e acessórios;  
baús, bolsas, sapatos, botas, sandálias, chapéus, luvas, gibões, bainhas, tamancos, bengalas, muletas, pentes, cachimbos etc.;
- cerca de sessenta brinquedos, incluindo barcos, aviões, cata-ventos, bonecas;
- cerca de quarenta pios de caça;
- um expressivo conjunto de cerâmicas de diversas partes do país, inclusive de Vitalino;
- xilogravuras;
- máscaras de folgedos variados;
- cerca de cem santos;
- centenas de ex-votos;
- objetos rituais do candomblé etc.

### Fotografias

- Cerca de 2 mil fotografias em papel, com temas do 4º Centenário, festas diversas, festivais, manifestações religiosas e artesanato;
- cerca de quarenta fotografias em negativo, de cavalhadas, moçambique, batuques, congadas, cerâmicas e figureiras;
- cerca de 160 slides sobre transporte, carrocerias, festas e religiões.

### Registros sonoros

- Cerca de noventa discos com temas de quadrilhas, repentes, carnaval, cirandas, violas, religiosos etc.;
- cerca de 350 fitas com temas de pastorinhas, cururus, cirandas, carimbós, jongos, batuques, quadrilhas, cantigas, bem como entrevistas com ceramistas, tecelãs, rendeiras, escultores, xilogravuristas etc.

Trata-se de acervo de grande valor cultural, e que em boa hora voltará a se tornar acessível ao público.



O Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima fez extensas documentações das festas e do cotidiano das pessoas.

Aqui, o flagrante da vida num pequeno povoado, cujo nome até agora não conseguimos localizar, em fotos de autoria desconhecida.



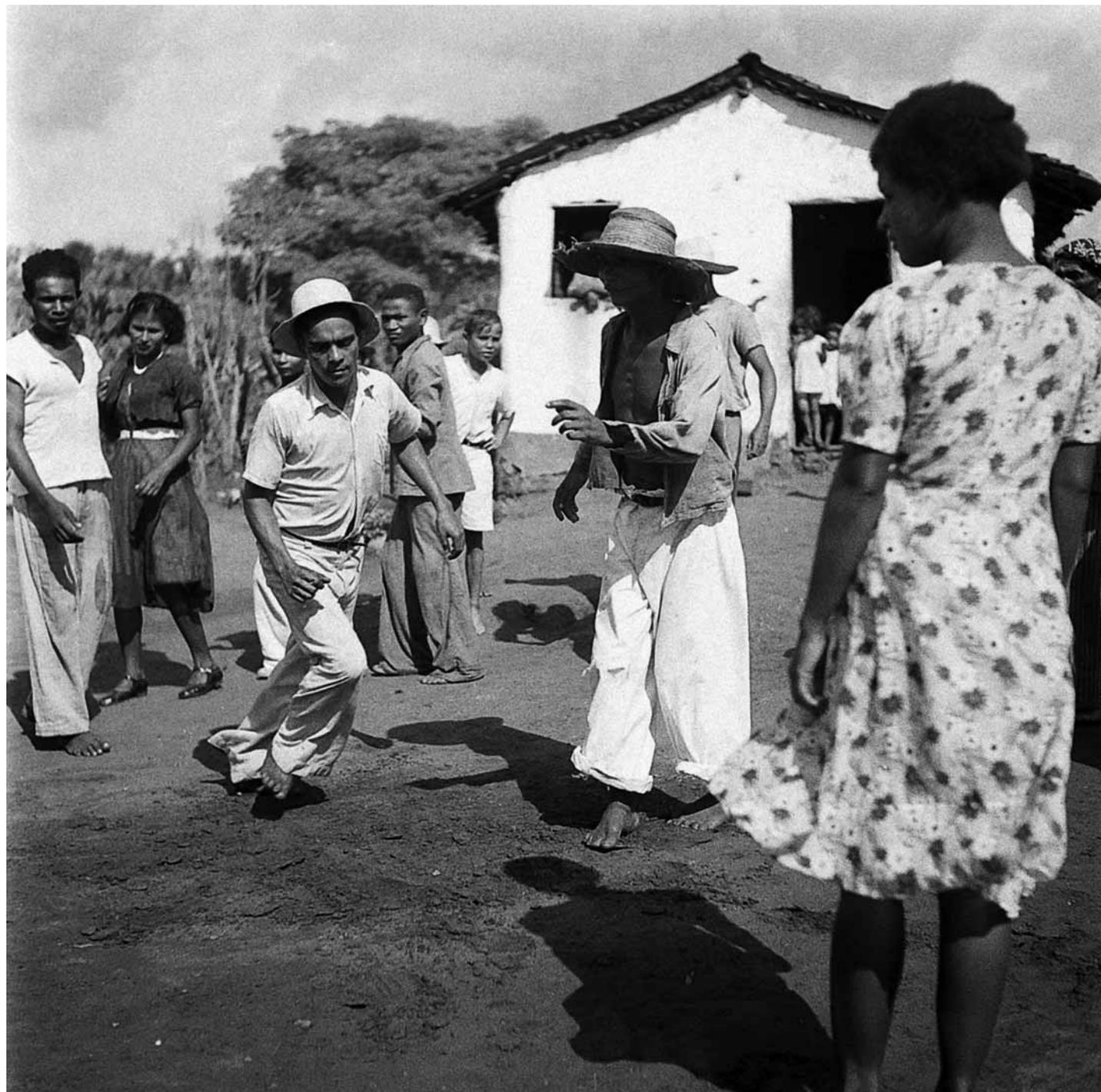








Registro de danças presentes na coleção Missão. Nesta página, o coco de roda em Patos, PB, 1938; na seguinte, bumba-meu-boi em Belém, PA, no mesmo ano.



## Coleção Missão

Esta coleção resulta da Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida em 1938, por determinação de Mário de Andrade, então diretor do Departamento Municipal de Cultura.

O levantamento resultou em:

- registros sonoros (168 discos 78 RPM);
- fotografias (1.066 fotos);
- registros audiovisuais (nove filmes);
- objetos (775 instrumentos musicais e artefatos diversos);
- documentos (vinte cadernetas de campo).

O material colhido foi sistematizado num trabalho que durou vinte anos, realizado por Oneyda Alvarenga. Sucessivas administrações municipais se ocuparam da guarda, conservação, pesquisa e difusão deste acervo. Entre outros passos, podem-se citar a publicação do *Catálogo ilustrado do Museu Folclórico* de Oneyda Alvarenga, em 1950; a recuperação dos registros cinematográficos da Missão, em 1977; a regravação dos discos originais, em 1992; a publicação do *Catálogo histórico-fonográfico da discoteca*, com todos os registros sonoros, em 1993; os serviços de restauro, conservação, acondicionamento e indexação de peças e objetos, fotografias, documentos textuais e sonoros e telecinagem de filmes, entre 1993 e 2000, com a colaboração de instituições como a Fundação Vitae, IPHAN e Instituto de Estudos Brasileiros (IEB); a publicação do catálogo *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade 1935–1938*, em 2000; e a montagem de uma exposição no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em 2004, na gestão de Carlos Augusto Calil.

Todas essas ações continuadas permitiram que o acervo cumprisse sua função social, servindo de fonte de pesquisas para centenas de estudiosos e gerando inúmeros projetos culturais Brasil afora (publicações, exposições, grupos musicais, inventários atuais etc.). Ao lado de outros fatores, a sua existência e acessibilidade foram decisivas para a música popular brasileira ter seguido o caminho que seguiu, em que não há ruptura com as manifestações tradicionais, e sim continuidade e diálogo, e dessa forma ter conquistado a posição de importância que adquiriu no cenário internacional.

Embora a coleção da Missão Folclórica esteja muito bem tratada e apresentada no CCSP, em montagem de qualidade e impacto, cremos que, se concretizado o museu que agora se esboça, ele seria um lugar mais apropriado para abrigá-la e expô-la, por se encontrar dentro de um contexto de diálogo com peças da mesma natureza coletadas em outros momentos. Essa transferência pode se dar no todo ou em parte, com a eventual manutenção dos registros sonoros no CCSP. Se a cessão for aprovada, deve-se garantir a continuidade e a ampliação das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do CCSP.





O frevo na coleção Missão. Praticantes de frevo em Recife, em fotos realizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas e doadas pelo pintor Augusto Rodrigues à prefeitura de São Paulo.





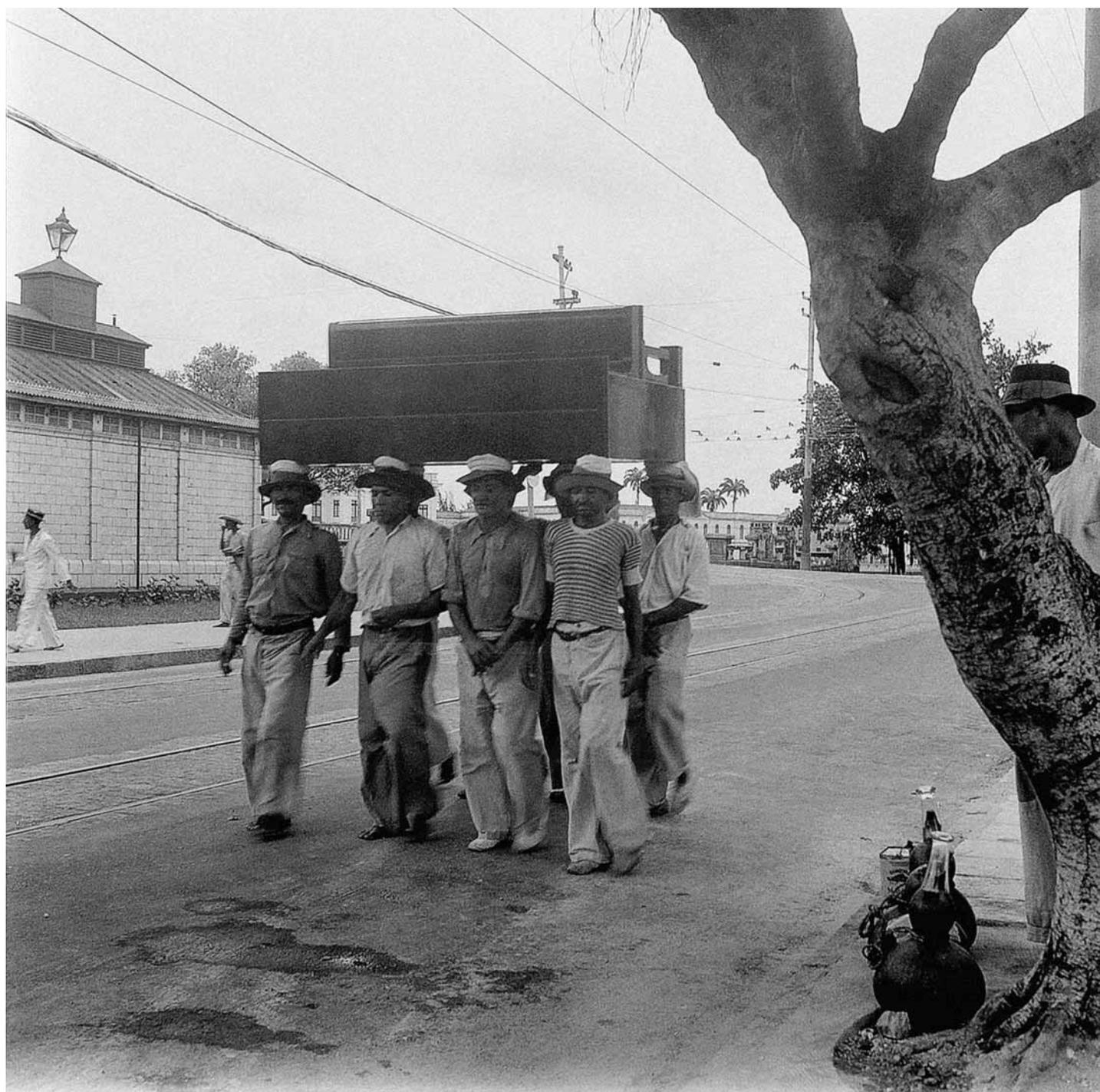


Nestas fotos, a festa de coroação de rei do Congo, em Pombal, PB, 1938.



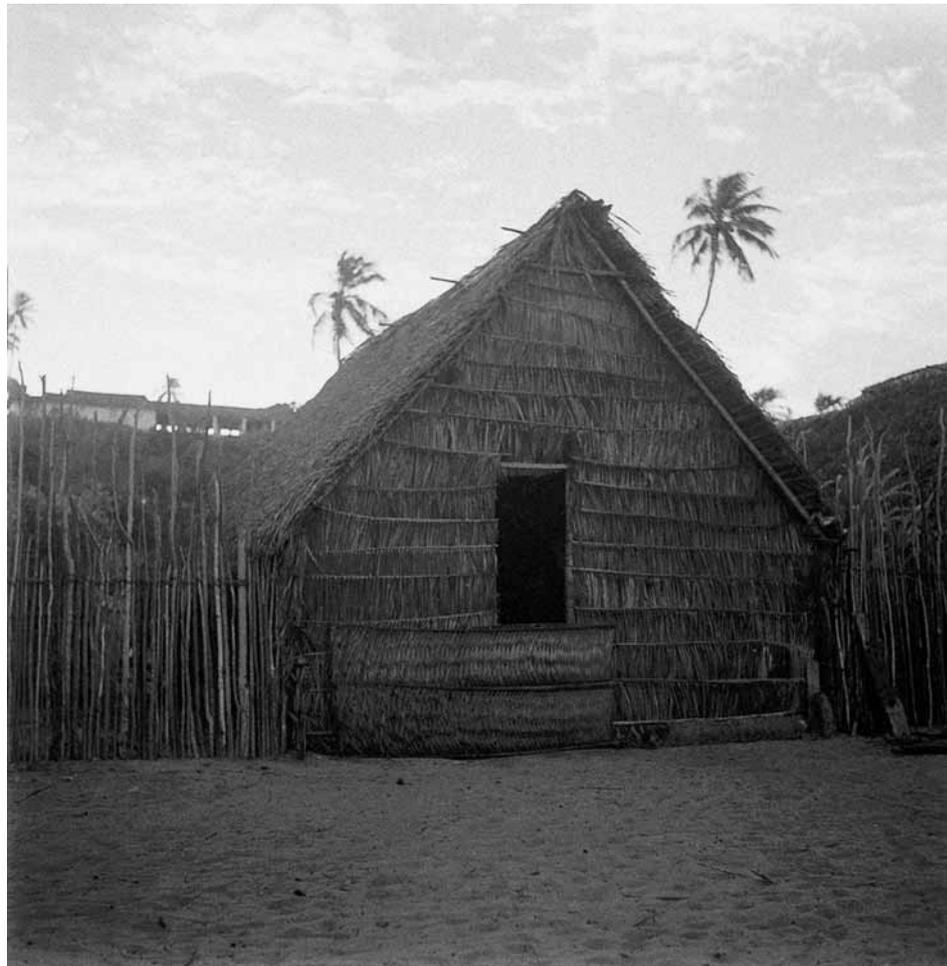
Instrumentistas na festa da Barca, em Torrelândia, bairro de João Pessoa, PB, 1938.



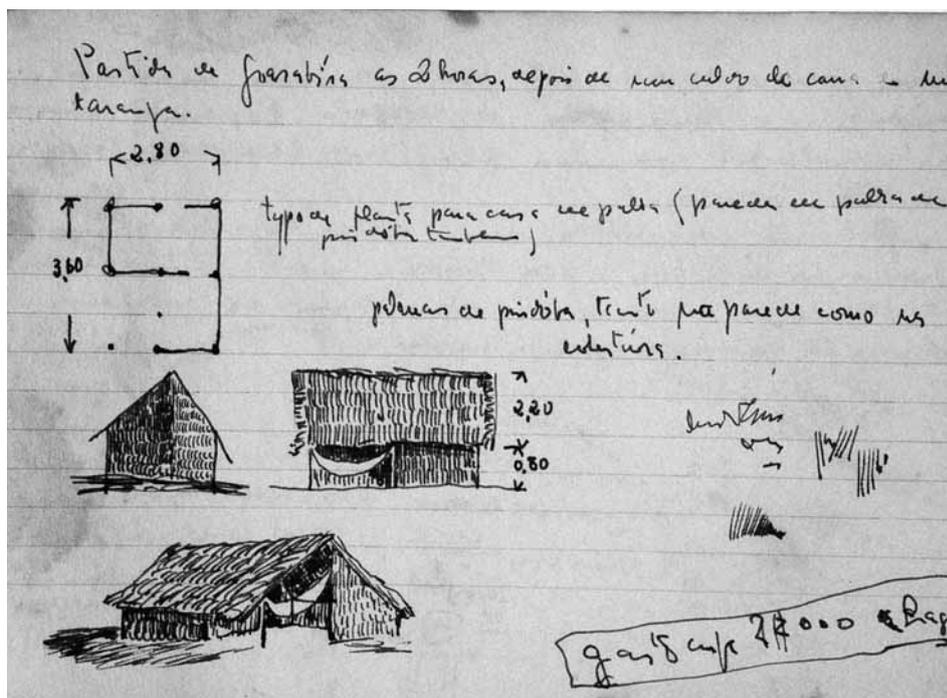


Na pesquisa sobre cantos de trabalho, registro de grupo de carregadores de piano, Recife, PE, 1938.





A arquitetura popular e seu registro em um dos cadernos de viagem de Luis Saia, integrante da Missão.



As coleções já citadas compõem os núcleos iniciais da coleção do museu. Ela deverá ser ampliada, dentro do espectro genérico do patrimônio cultural brasileiro, definido pelo artigo 216 da Constituição como “bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade” (ver capítulo “A proposta de instituição”). Poderão ser incluídos, por exemplo:

#### **Patrimônio material**

- Artes visuais, tais como esculturas, pinturas, gravuras, desenhos, grafites, plumária etc;
- design, ou seja, criações que tenham uma finalidade de uso, tanto no âmbito do produto (utensílios, tecidos, brinquedos, veículos, adornos etc.), quanto no âmbito gráfico (tipografia vernacular expressa em avisos, fachadas, para-lamas de caminhão etc.);
- arquitetura vernacular brasileira, mostrada por meio de fotos, desenhos, eventualmente maquetes etc;
- roupas, adereços etc.

#### **Patrimônio imaterial**

O museu também deve contribuir para dar visibilidade ao patrimônio imaterial brasileiro, em especial aquele encontrado na cidade e no estado de São Paulo. Sendo uma instituição do Sistema Municipal de Museus, sugerimos que a nova instituição não só abrigue e centralize a documentação referente a possíveis registros de manifestações culturais como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo, como também possa coordenar as ações municipais nessa área e ainda dar visibilidade a essa questão.

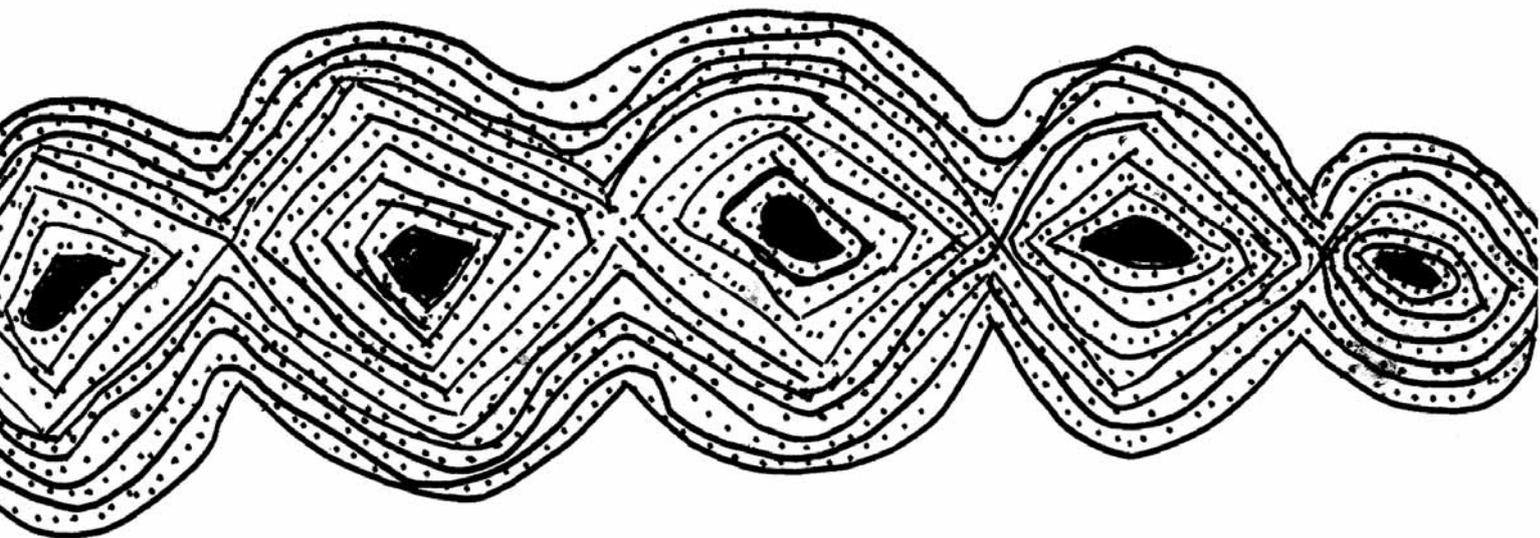
Os dispositivos legais que tratam desse patrimônio nos dão uma forma de procedimento para isso, ao dividir os bens em livros de registro de saberes. No artigo 3º da Lei Municipal 14.406,<sup>28</sup> eles estão assim distribuídos:

- Livro de Registro dos Saberes, no qual serão inscritos conhecimentos e modos de fazer, enraizados no cotidiano das comunidades. Abrange, por exemplo, os registros ligados à culinária, do pastel de feira à pizza, passando pelos sanduíches de mortadela do Mercado Municipal e de pernil do bar Estadão, pelo bauru etc.
- Livro de Registro de Celebrações, no qual serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social da cidade. Abrange, por exemplo, o carnaval de rua; as festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário do Largo do Paissandu e de todas as outras irmandades e pastorais afro da cidade que formam uma rede, a Festa do Divino na Freguesia do Ó etc.
- Livro de Registros das Formas de Expressão, no qual serão inscritas manifestações literárias, musicais, artísticas, cênicas e lúdicas. Abrange, por exemplo, o futebol de várzea, a Parada Gay, a corrida de São Silvestre etc.
- Livro de Registro de Sítios e Espaços, no qual serão concentradas e reproduzidas as práticas culturais coletivas. Abrange, por exemplo, as praças e igrejas jesuítas, como a de São Miguel Paulista, o Parque do Ibirapuera, as casas históricas que constituem o Sistema Municipal de Museus, a avenida Paulista, a avenida São João, o Anhangabaú, o Estádio do Pacaembu etc.

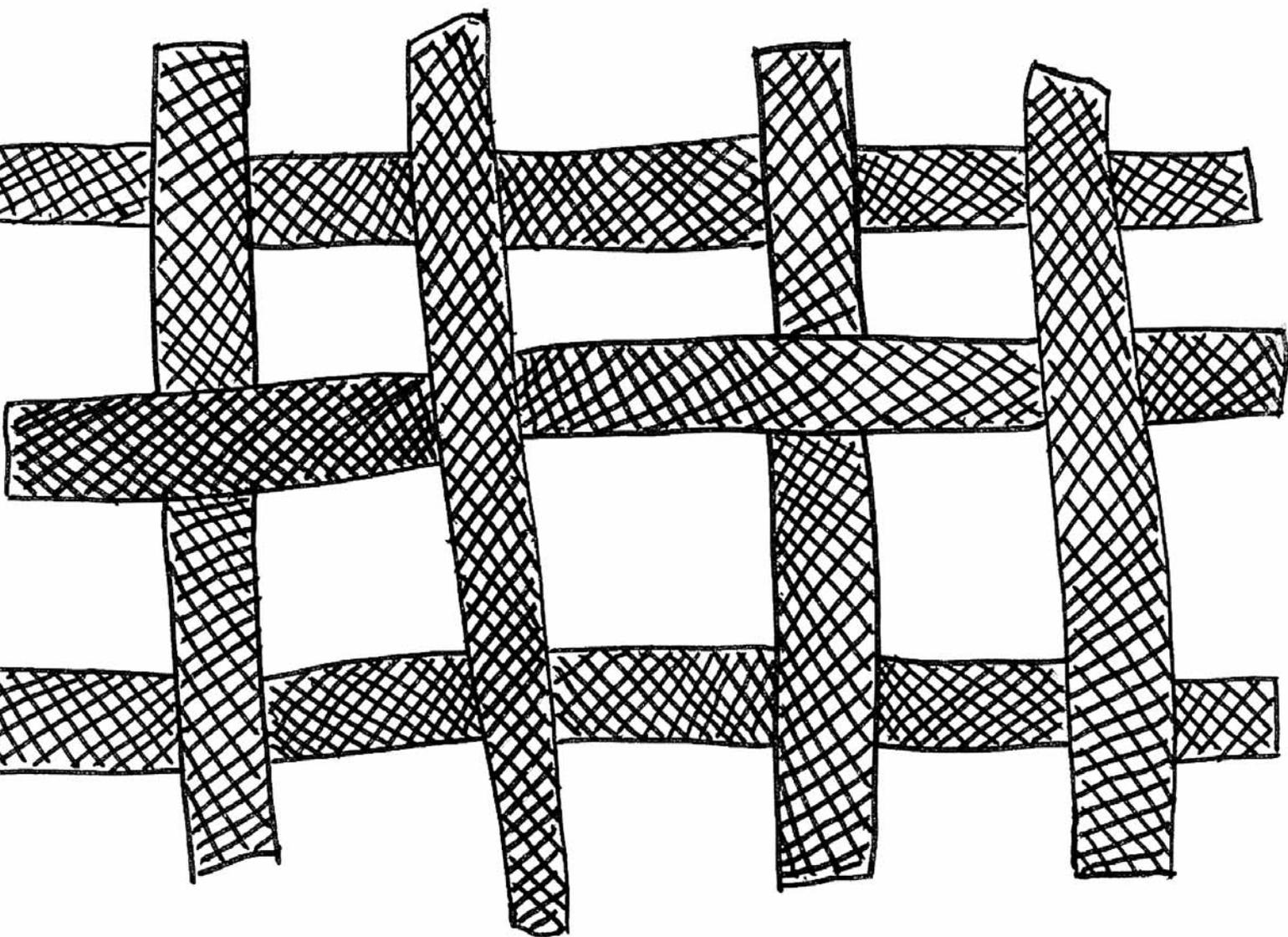
Há investigações, ainda que parciais e fragmentárias, sobre essas manifestações, em livros, teses, vídeos etc. O seu mapeamento é uma tarefa necessária ao município, e ele poderá caber à nova instituição.

---

28  
Lei nº 14.406,  
sancionada em  
21/05/2007 e publicada  
no Diário Oficial  
do Município em  
22/05/2007.



Arte Kusiwa, do povo indígena Wajãpi, do Amapá: na parte superior, grafismo que representa a pele da lagarta e, na inferior, a lima de ferro.



Caberá à equipe do museu definir, antes de tudo, o que se vai considerar exatamente acervo e que, portanto, terá de ter um tratamento museológico, e o que será considerado documento, devendo constituir parte do Centro de Referência e e integrar-se à biblioteca ou à midiateca (ver capítulo “Pesquisa/Centro de Referência”).

Em relação aos suportes possíveis das expressões culturais com que se estaria lidando, podemos ter, por exemplo:

- objetos (esculturas, pinturas, móveis, máquinas etc.),
- documentos (registros textuais, cadernos de campo, livros, relatórios de pesquisa, poemas);
- imagens (desenhos, fotografias etc.);
- áudio e vídeo (registros audiovisuais).

Pode-se ainda desdobrar o acervo em coleções de objetos, documentos e registros.

Quanto à abrangência geográfica, recomenda-se que o recorte seja, progressivamente, por ordem de prioridade:

- o município de São Paulo, considerado como um microcosmo do país e do mundo;
- o estado de São Paulo;
- o país, retomando a vocação delineada por Mário de Andrade;
- as manifestações procedentes do exterior, sobretudo daqueles países que têm uma relação cultural mais forte com o Brasil, ou seja, os países da América Latina, a Península Ibérica e a África Atlântica.

O ofício das paneleiras  
do bairro de Goiabeiras,  
em Vitória, ES.





À esquerda, detalhes do preparo do acarajé. Abaixo, renda irlandesa produzida pelas artesãs de Divina Pastora, SE.





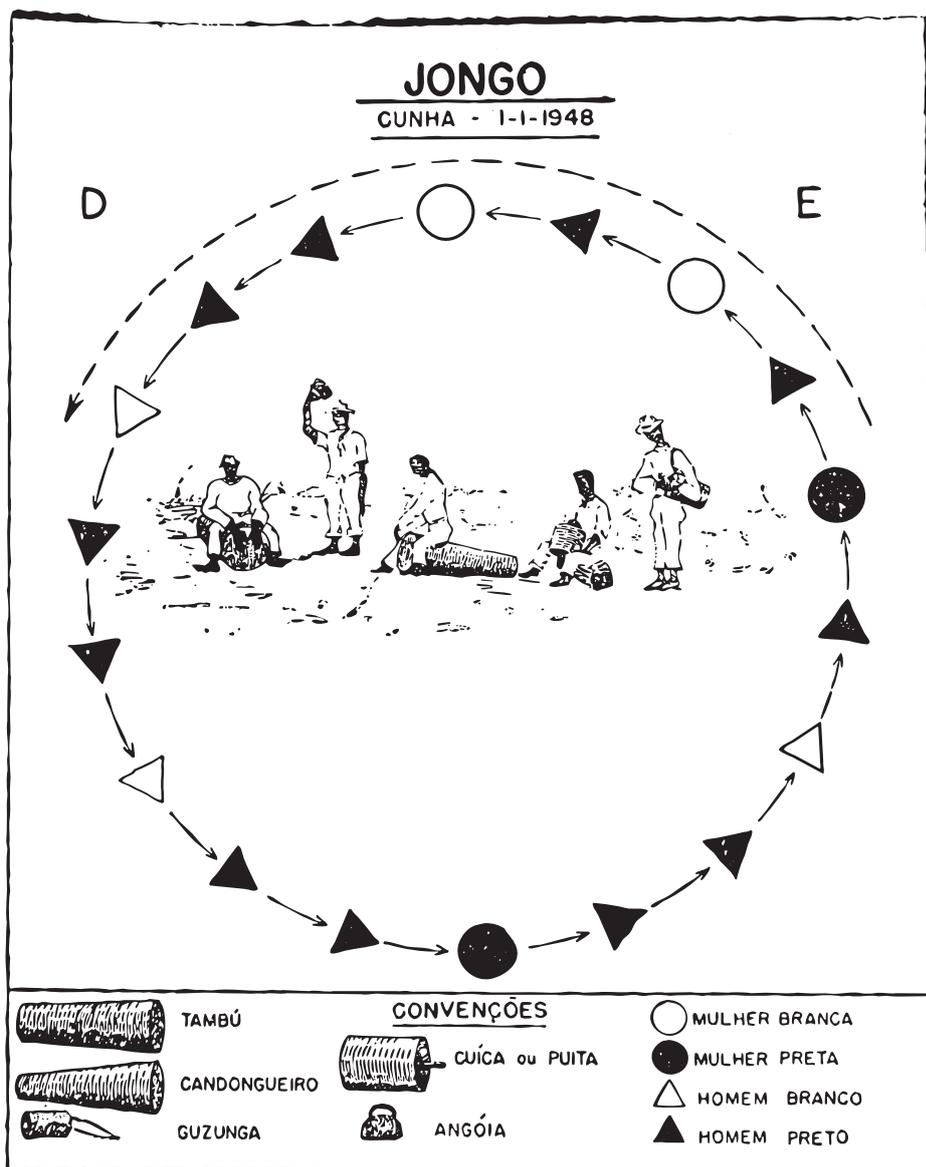
É urgente incluir na coleção do museu acervos contemporâneos, demonstrativos da enorme vitalidade e inventividade da criação popular que se encontra hoje em nosso país, não só nas áreas rurais, mas também no espaço urbano

Embora os acervos provenientes do exterior não sejam prioritários, eles podem ser importantes em circunstâncias a serem analisadas caso a caso. Peças ou registros documentais de manifestações como o flamenco ibérico, uma procissão em Portugal ou um rito na África podem ajudar a compreender melhor o Brasil. Além disso, é necessário deixar em aberto a possibilidade de integração de acervos de povos indígenas, cuja distribuição geográfica não necessariamente corresponde aos territórios políticos.

Sobre abrangência temporal, há uma visão idílica que regride ao passado para ver nele e apenas nele manifestações "autênticas" do povo. Não é essa a visão que nos move. Portanto, é urgente incluir na coleção acervos contemporâneos, demonstrativos da enorme vitalidade e inventividade da criação popular que se encontra hoje em nosso país, não só nas áreas rurais, mas também no espaço urbano.

O Pavilhão deve estar aberto ainda para a possibilidade de salvaguardar acervos históricos ou arqueológicos importantes que possam ser oportunidades raras de preservação e que proporcionem documentação de memória de fenômenos contemporâneos. Assim, será possível que a coleção mostre, por exemplo, a continuidade e/ou transformação das formas de determinados objetos utilitários sob o ângulo do design ou da qualidade artística, sem obrigar a instituição a incluir como parte de sua missão a coleta e salvaguarda de peças que fogem ao seu enfoque contemporâneo.

Exemplos de patrimônios imateriais tombados pelo IPHAN: à esquerda, o samba de roda. À direita, o jongo do Sudeste e suas convenções, conforme registrado por Alceu Maynard de Araújo.



## Programa de expansão

Os critérios para ampliação das coleções devem ser pautados por três dimensões principais que conferem interesse museológico a uma peça ou coleção: a etnográfica, a histórica e a artística

A ampliação das coleções deve ser uma preocupação permanente. Deve haver um programa com esse fim, contemplando políticas tanto para a aquisição quanto para a aceitação ou não de doações e/ou ofertas de comodato.

Essa ampliação, contudo, deve ser feita de forma extremamente criteriosa, sob o risco de a instituição se transformar num depósito de obras. O gigantismo de acervos é danoso especialmente num caso como esse, em que além de obras bidimensionais há também objetos tridimensionais, que exigem muito espaço para a sua correta salvaguarda quando fora de exposição. Assim, o programa não deverá ter uma preocupação totalizante, pois acervos não devem ser exaustivos, e sim referenciais.

A ampliação não pode ser responsabilidade de uma única pessoa, e sim de uma equipe técnica capaz de traçar linhas de conduta e eixos de abrangência conceitual do museu, bem como de avaliar a pertinência das coleções e objetos que vierem a ser propostos, pois, mesmo que sejam individualmente interessantes e/ou tenham valor, podem não se articular ao restante ou não se prestarem aos nexos que se deseja estabelecer. O resultado do trabalho dessa equipe técnica, no que se refere tanto à aquisição de novas peças e aceitação de ofertas de doação, quanto a solicitações de empréstimos por parte de terceiros, deve ser apresentada ao Conselho Diretor da instituição, que deve ser o foro decisório quanto às questões de acervo.

Os critérios, assim, devem ser previamente definidos, pautando-se por três dimensões principais que conferem interesse museológico a uma peça ou coleção: a etnográfica, a histórica e a artística. Sugere-se o planejamento de uma ação concentrada de aquisição ao longo dos três primeiros anos de funcionamento do museu.

### Constituição de acervo

Uma forma recomendada de aquisição de certas peças consiste no convite a grupos de folguedos ou outros que envolvam música e dança para a criação de adereços, instrumentos e objetos que deverão ser usados em apresentação no museu, e posteriormente incorporados ao acervo (ver capítulo "Ação cultural"). Outra forma de constituição de acervo pode se dar por meio de um programa planejado e continuado de exposições temporárias, tal como o Museu de Folclore Edison Carneiro realiza com seu programa "Sala do Artista Popular".<sup>29</sup>

### Mapeamento de acervos municipais

Sugerimos que seja estudada a transferência para o novo museu de eventuais coleções – em sua totalidade ou em parte – dispostas hoje em outros órgãos da Prefeitura. Dessa forma, especializam-se instituições e agrupam-se acervos. Se não houver transferência, seria necessário ao menos ter um levantamento completo do que existe e onde, para posterior análise e ações de sinergia entre as instituições e especialmente para a inclusão em exposições.

29

Esse projeto, implantado em 1983 na gestão Lélia Coelho Frota, consiste de oito exposições temporárias. Ele contempla todo um circuito: os artistas a serem objeto de mostras são visitados pelos pesquisadores e fotógrafos do

Centro; seu trabalho é amplamente estudado e documentado; publica-se um pequeno catálogo; a exposição é realizada, inclusive com a presença do próprio artista (o museu arca com a passagem de uma ou duas pessoas);

as obras são postas à venda e 80% do valor é repassado ao autor; parte das peças expostas é adquirida pelo museu para compor o seu acervo; e a partir da mostra a produção desse artista pode passar a ser vendida na loja que há

no local. Os benefícios do projeto são múltiplos e visam: dinamizar a programação do museu, pois as exposições duram de trinta a quarenta dias e têm temas e abordagens bem diversificados; manter uma política de

aquisição consistente e ordenada; selecionar as peças que comporão a loja, fazendo uma triagem de qualidade; gerar renda e melhoria de autoestima para o artista popular, que passa a ver seu trabalho difundido e valorizado. Os catálogos dessas

mais de 120 pesquisas etnográficas constituem um importante documento da produção de artistas e artesãos populares brasileiros.



Como exemplo, podemos citar o Acervo Etnográfico Indígena pertencente à Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico (DIM-DPH) e instalado na reserva técnica do Solar da Marquesa. São cerca de 750 peças de coleções com procedências e composições diversas. As mais significativas são as recolhidas diretamente por colecionadores envolvidos com pesquisa antropológica e trabalho indigenista, como Lux Vidal, Vilma Chiara Schultz, Orlando Villas Bôas e José Mauro Vasconcelos. Entre os materiais, encontram-se cerâmica, madeira, trançado e plumária de diferentes grupos indígenas. Entre as peças, uma reunião sistemática de bonecas karajás; cestos, brinquedos, utensílios e objetos de uso pessoal e artefatos de uso cerimonial Krahô; plumária e trançado dos Kayapó-Xikrin; coleções extensas, mas menos sistemáticas, de peças de madeira, cestaria e argila dos povos Guarani; cerâmica doada pelo folclorista Alceu Maynard de Araújo à Biblioteca Mário de Andrade; eventual acervo de cerâmica popular de Mestre Vitalino ou de sua escola no Alto do Moura, em Caruaru (PE), existente na Pinacoteca Municipal/CCSP.

### **Aquisição**

Na maioria dos museus brasileiros não há recursos alocados para a aquisição, o que tem levado à perda, para países do exterior, de obras referenciais muito importantes para o patrimônio cultural brasileiro. É necessário alocar desde já uma verba para a aquisição.

Não era intenção inicial recomendarmos aquisição imediata. No entanto, no decorrer do nosso trabalho para a elaboração deste projeto pudemos verificar a disponibilidade e a oferta de importantes obras e coleções por preços relativamente baixos, se observada a qualidade das peças. Essa recente oportunidade de compra de arte popular nos pareceu tão especial e esporádica quanto a que Pietro Maria Bardi e Ciccillo Matarazzo tiveram no que concerne à arte erudita europeia por ocasião das montagens dos acervos do MASP, do MAM e do MAC, em São Paulo. Há indícios de que o patamar de preços deve sofrer uma grande alteração no futuro próximo, em consequência da movimentação de mercado e da criação de novos museus.

O critério de seleção das peças a serem adquiridas deve levar em conta a oportunidade de compra de objetos únicos e irrepetíveis, a relevância da peça dentro do escopo de atuação do museu e a visibilidade dada a artistas contemporâneos e/ou a grupos de todo o país que estejam fazendo um trabalho sério no âmbito do patrimônio material e imaterial. O acervo deverá incluir peças de artes visuais, design, arquitetura, moda e artefatos em geral, além de fotografias.

### **Possíveis comodatos ou empréstimos a longo prazo**

Deve-se atuar em sinergia com outras instituições, que poderão disponibilizar peças de suas reservas técnicas para comodatos e/ou empréstimos a longo prazo. A equipe de pesquisa da nova instituição deverá mapear essas possibilidades.



# Exposições

## Orientação geral

A diversidade, que é a linha condutora do museu, deverá marcar também e principalmente as suas exposições:

- diversidade de expressões, linguagens e suportes apresentados (objetos, pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, maquetes etc.);
- diversidade de temas abordados;
- diversidade de linhas de design expositivo;
- diversidade de olhares curatoriais;
- diversidade de parceiros envolvidos na elaboração ou apresentação de exposições;
- diversidade de exposições apresentadas num mesmo momento no museu, por meio da combinação de mostras de longa, média e curta duração;
- diversidade da combinação de temas ou de enfoques nas mostras simultâneas.

## Tipos de exposições por duração

### Longa duração

Resultam de leituras das coleções a serem feitas por curadores. Pode-se pensar tanto em mostras separadas por origens das coleções quanto por diálogos entre elas e mesmo diálogos entre peças do acervo permanente e peças obtidas em empréstimos de outros museus e/ou colecionadores. Deverão ser mantidas abertas ao público por um período que pode variar de dois a cinco anos.

A coleção do antigo Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima deve ter um tratamento privilegiado no museu. Sugerem-se mostras de longa duração concebidas ao longo do tempo por diferentes curadores, em leituras sempre renovadas, que, por meio do reagrupamento de peças da coleção, permitam estabelecer nexos entre si e conexões com outros acervos.

A nosso ver, um recorte histórico também se faz necessário. As técnicas museográficas de coleta e exibição do acervo etnográfico naquele museu representam práticas museológicas que, para além de seu objeto de estudo (o folclore) e de seus artefatos (as evidências materiais), são elas próprias, enquanto práticas, um conjunto a ser preservado como documento da mentalidade daquele período.

A nosso ver, esse procedimento propiciará o processo de ressignificação dos objetos expostos aos olhos do público e constituirá uma homenagem a toda a equipe de folcloristas que lutou durante anos pela constituição desse acervo e pela salvaguarda dessas peças que agora a municipalidade quer herdar. Para isso, além dos objetos da coleção, deve-se dar atenção às fotos que mostram a expografia da *Mostra de Folclore Brasileiro* no 4º Centenário da Cidade de São Paulo, que se poderá “reconstituir”. Outras mostras de longa duração devem ser concebidas.

### Média e curta duração

As exposições temporárias são importantes para dinamizar a programação do museu e fidelizar o público em geral, que de outra forma não seria estimulado a retornar após a primeira visita. Recomenda-se uma combinação de temas de mostras num mesmo momento, de tal forma que se atendam interesses dos vários tipos de públicos pretendidos e que se desenvolvam “conversas” entre esses temas e se mostrem proximidades e tensões entre temas afins, pois a reflexão se enriquece a partir do contraponto.

As exposições de média duração deverão ser mantidas abertas ao público por um período entre seis e doze meses. Elas são mostras mais trabalhosas, de porte médio a grande, que implicam um longo trabalho de pesquisa. Sugere-se que sejam trabalhados cortes transversais e multidisciplinares com base em elementos que perpassem a cultura brasileira.

Um exemplo de mostra de média duração seria a que estamos denominando *Rappente*, uma proposta de Maria Lúcia Montes, que apontaria a arte de improviso

Detalhe de grafismo do povo indígena Kadiwéu, recolhido pelo antropólogo Darcy Ribeiro no Mato Grosso do Sul, 1947.

como o ponto em comum entre cantadores nordestinos de repente e jovens rappers da periferia, dentro do propósito de estabelecer diálogos entre culturas tradicionais e culturas urbanas. Essas duas metades de uma mesma arte, separadas na cidade, podem se unir no espaço do museu, contribuindo para o seu conhecimento recíproco.

O museu ainda deve desenvolver ou abrigar mostras mais pontuais, que não precisam ter uma pretensão abrangente em relação ao tema tratado. De porte pequeno a médio, sugere-se duração de dois a seis meses.

### **Instalação permanente: mapa de São Paulo**

Sugere-se uma instalação permanente denominada “Território, cultura, identidade”, com um grande mapa da região metropolitana de São Paulo, de onde sairão links físicos e virtuais para manifestações culturais na metrópole, dentro do escopo já definido de abrangência temática do museu. Ao som de “Paratodos”, música em que Chico Buarque tão bem expressa a diversidade que caracteriza o brasileiro, o mapa vai estabelecendo caminhos com expressões materiais e imateriais de nossa cultura – o samba da vela de Santo Amaro; a Folia de Reis da Vila Brasilândia; a arquitetura de Estevão Silva da Conceição, chamado de “Gaudí brasileiro”, na favela de Paraisópolis; os rappers e os b-boys do hip-hop de Heliópolis e Cidade Tiradentes; o caos visual da rua 25 de Março pelos olhos dos irmãos Campana; o grafite de São Miguel Paulista; o samba rural de Pirapora; o carnaval de Santana do Parnaíba; a cultura caipira em Arujá etc. A ideia é descortinar aos nossos olhos a imensa e insuspeita riqueza cultural da metrópole em que vivemos, levando à sensação tanto de pertencimento quanto de descoberta.

Essa é uma instalação abre-alas, inclusiva, que é coração e âncora do museu e diz a que ele vem, delimitando missão, público e patrimônio, já de início. Ela mostra aos paulistanos um patrimônio que lhes pertence. Ela nos revela a nós mesmos.

Se a instalação básica é permanente, os links feitos junto a ela podem ir se alterando, conforme novas pesquisas ou mostras vão sendo feitas. Assim, as exposições acopladas a essa instalação podem ser uma obra aberta, em constante movimento e reelaboração. Curadores especializados serão convidados ao longo do tempo a destacar o que de mais relevante há em suas áreas, entre os inúmeros veios a serem explorados.

De uma parte, podem entrar os equipamentos culturais públicos mais importantes, que fazem parte do patrimônio histórico, arquitetônico e cultural da cidade, como os museus, teatros, bibliotecas, sítios históricos relevantes como as casas históricas que compõem o Sistema Municipal de Museus (Casa da Marquesa, Sítio da Ressaca, Casa do Sertanista, Casa Modernista etc.), e que em geral são frequentados apenas pelo público erudito e desconhecidos pela grande maioria das pessoas, mesmo aquelas que passam em frente deles todos os dias.

De outra parte, podem entrar campos de times de futebol de várzea, terreiros de candomblé e umbanda, grupos de samba, locais de encontro de grupos de capoeira, o circuito dos grafiteiros, manifestações culturais das 24 etnias indígenas que vivem hoje em São Paulo, os pontos de hip-hop – enfim, uma série de equipamentos e de núcleos de sociabilidade que certamente surpreenderão o público “erudito”, que não tem ideia de que povo “faz cultura”.

Entre os vários links que podem constar no mapa, segue uma lista indicativa:

- manifestações tradicionais como Folias de Reis, festas de São Benedito, congadas, violeiros, repentistas, blocos e escolas de samba, grupos de samba de raiz, terreiros de candomblé e umbanda;
- manifestações como hip-hop, rap e outras formas de cultura jovem;
- festas e manifestações culturais de grupos de imigrantes, tais como festa da Achirópita no Bexiga; de San Gennaro, na Mooca; o bairro da Liberdade e seu ciclo de festas tradicionais japonesas; as festas da Virgem de Copacabana e da Virgem de Urkupiña dos bolivianos, que hoje são realizadas na Praça Kantuta, no Pari; a multiculturalidade étnica (judeus, gregos, coreanos etc.) no Bairro do Bom Retiro;
- circos e circos-teatro;
- manifestações que têm sido motivo de solicitação de tombamento encaminhada ao DPH, tal como a relativa às trovas acadêmicas da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco.

A instituição deverá estar aberta não só para exposições concebidas e desenvolvidas por sua equipe interna, como também para sugestões vindas da sociedade

Dada a enorme vitalidade cultural que se encontra nessa metrópole, um problema será “fazer caber” no mapa tudo o que se gostaria. É necessário fazer escolhas embasadas, caso contrário poderemos cair numa visão reducionista. Os conteúdos devem ser bem trabalhados para não reforçar os estereótipos de sempre e também para abrir espaço para uma variedade de expressões culturais, das mais às menos tradicionais.

O fato de contemplar uma participação do público – desde “se achar” no mapa até encontrar “o outro” – pode ser considerado ao mesmo tempo o ponto forte e o ponto frágil da ideia. À medida que os cidadãos paulistanos forem se apropriando dessa instalação, pressionarão mais – por meio de líderes comunitários, partidários, vereadores etc. – pela inclusão do “seu pedaço” no mapa, o que pode torná-lo vulnerável. Mas, a nosso ver, vale correr o risco e deve-se encontrar mecanismos para que comunidades de moradores possam colaborar.

Esse risco será tanto menor quanto mais claros e bem comunicados forem os critérios definidos pela equipe para a inclusão de algumas expressões e omissão de outras. É preciso estabelecer previamente de que modo essa participação do público poderá se dar. De qualquer maneira, pensamos que ela deverá se dar não por meio de uma convocação “democratista”, e sim como decorrência de um trabalho a ser desenvolvido de forma metódica pelo museu, sobretudo por meio do programa educativo e de ação cultural.

Cumprir lembrar que essa ideia de mapa não é nova. No Pavilhão da Criatividade do Memorial da América Latina, há uma representação tridimensional de cerca de 50 m<sup>2</sup> elaborado por Gepp e Maia sob o chão de vidro, permitindo que as pessoas “passeiem” sobre o continente. Na edição de 2003 da Bienal de Arquitetura de São Paulo, uma das instalações de maior impacto foi a fotografia aérea da cidade, que ocupou cerca de 400 m<sup>2</sup> e foi projetada pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha.

---

### Exposições itinerantes

As exposições itinerantes têm o propósito de ampliar a ação da instituição “Extramuros” e potencializar o seu alcance. Peças dos acervos fora de exposição no museu podem ser objeto de recortes curatoriais com o preparo de mostras a serem oferecidas a outras instituições dentro ou fora do Brasil. Deverão ser concebidas de maneira a permitir o transporte e a flexibilidade de montagem em diferentes espaços expositivos, sem pôr em risco a preservação das peças. Pode-se ainda desenvolver espécies de “kits viagem” feitos de materiais reproduzíveis e descartáveis, que possam se adaptar mesmo a espaços muito precários.

---

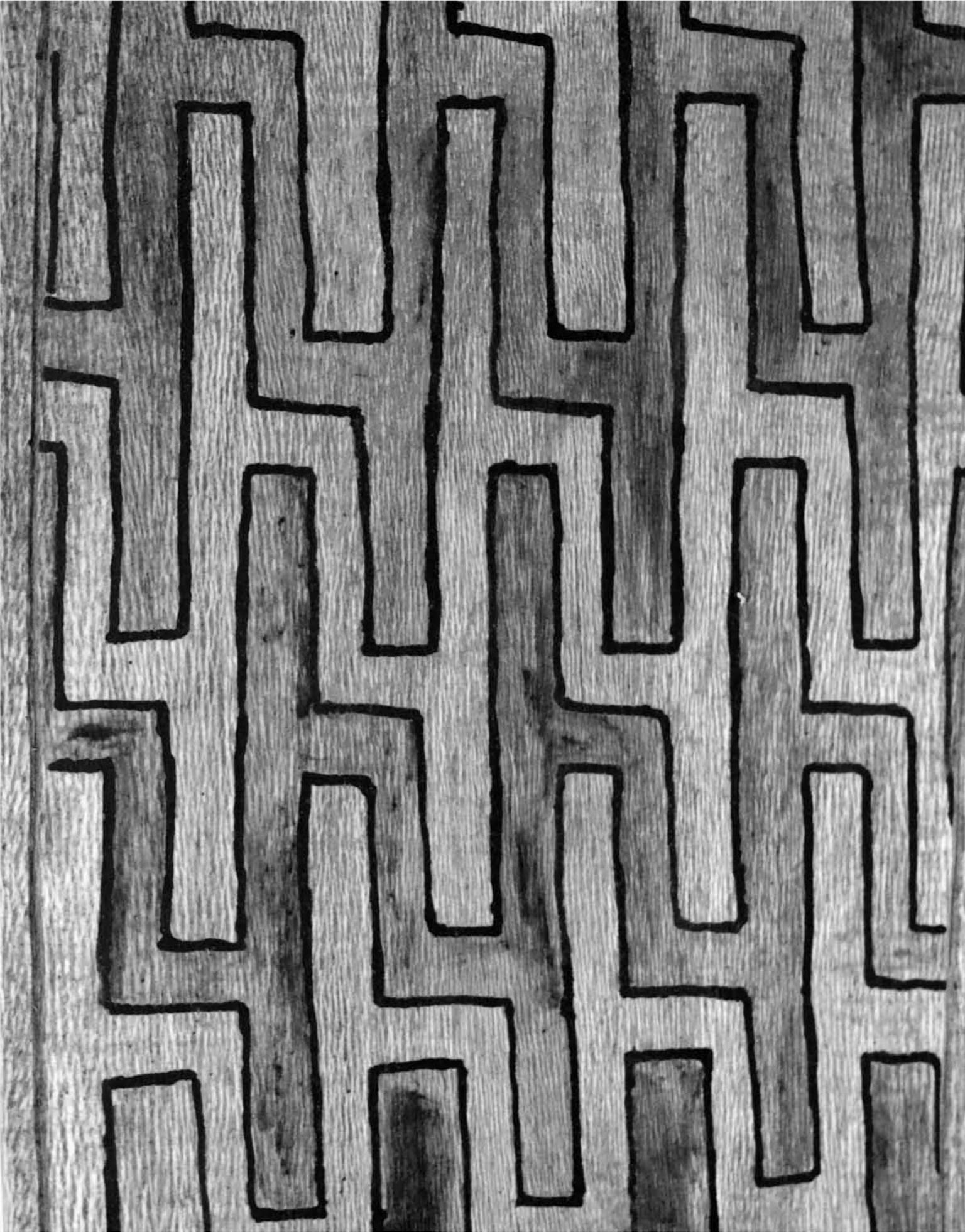
### Procedimentos

A instituição deverá estar aberta não só para exposições concebidas e desenvolvidas por sua equipe interna, como também para sugestões vindas da sociedade. Devem ser criados mecanismos democráticos para a inscrição desses projetos, de tal maneira que o proponente não precise conhecer previamente alguém da equipe do museu para apresentar sua proposta. O site deve ser claro quanto às condições para a inscrição de projetos.

As exposições podem ser feitas também por meio de concursos de projetos e bolsas, divulgados por editais. Poderia haver, por exemplo, bolsa para a produção de documentações fotográficas no prazo de seis a oito meses, que seriam expostas e incorporadas ao acervo de imagens do museu.

Seja qual for a procedência, a aprovação final ou não da realização de uma exposição deve ser prerrogativa de um colegiado, seja o Conselho Diretor, seja um possível Conselho de Curadoria integrado também por representantes da equipe técnica.

Sugere-se uma procura deliberada de atrair curadores jovens, para agregar novos olhares. Esses projetos jovens também podem ser selecionados via editais e bolsas.



# Pesquisa/Centro de Referência

## Fio condutor

Se a atividade da pesquisa é essencial em todos os museus – sem o que eles meramente hospedam exposições e ações concebidas fora –, na instituição que aqui se propõe a função da pesquisa assume relevância ainda maior. Ao lidar em suas ações com a diversidade cultural e a contemporaneidade multiétnica e pluricultural dos brasileiros, e em especial da população brasileira que vive em São Paulo, para fazer dialogar suas diferentes tradições culturais, o trabalho do museu terá implicações diretas em questões de cidadania, de tolerância, de direitos de minorias etc. Assim, é muito importante que suas ações estejam respaldadas em um trabalho de pesquisa contínuo e sistemático.

A manutenção constante da atividade de pesquisa com um foco multidisciplinar é um pressuposto essencial para o desenvolvimento de todas as ações em que se traduz a missão da instituição. Ela é a única garantia de que o seu acervo ganhará significado e valor, enriquecendo a leitura e as múltiplas interpretações de suas peças e refletindo-se diretamente na qualidade das exposições e demais atividades realizadas.

Pensamos, contudo, que é preciso ir ainda mais longe, com a constituição de um Centro de Referência que seja um núcleo de geração, organização e divulgação de informações e conhecimentos sobre a temática das culturas populares. Inspirados pelo trabalho de Aloisio Magalhães de criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) (ver capítulo “Por que um museu com esta temática?”), cremos que é necessário haver um esforço deliberado para a produção e o referenciamento de conhecimentos sobre a história, a memória e a criação material e simbólica dos diferentes segmentos da sociedade brasileira, que são os criadores e produtores das culturas do seu povo. Seu conteúdo deve estar disponível tanto para o público do museu quanto para pesquisadores que não tenham acesso presencial à instituição, mediante uma base de dados informatizada e integrada a outras instituições congêneres.

## Documentação dos acervos

Um museu que se forma com acervos herdados, acervos adquiridos e com projetos de formação de futuros acervos vai necessariamente nascer com uma base de informações de contexto desatualizada, deficiente e desigual. Um primeiro esforço de integração dos acervos certamente demandará um tratamento museológico inicial que defina padrões de formas de registro, profundidade de conteúdos, dados históricos etc.

Esse sistema de documentação informatizado deve ser concebido com especial cuidado, de modo que possa se tornar um verdadeiro instrumento de potencialização de usos museológicos do acervo, de produção de novos conhecimentos, de base para a construção e registro de novos significados dos itens do acervo e de construção de memórias coletivas.

Como lembra Ferrez,<sup>30</sup> “se os museus pretendem, por meio dos acervos que formam e acumulam ao longo de suas vidas, além de salvaguardar as evidências materiais do homem e do seu meio ambiente, gerar – com estudos e pesquisas – conhecimentos a serem repassados à comunidade, é imprescindível que eles criem mecanismos de salvaguarda, não apenas dos objetos em si, mas dos dados relativos a cada um dos itens de suas coleções. Os objetos e espécimes das coleções museológicas são portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que nos falam de que são feitos, para que foram feitos, quem os fez, quando e onde, como foram usados, que significado tinham, quem os usou, a quem pertenceram. Além disso, quando saem de seu contexto

Detalhe de grafismo de banco do povo indígena Karajá.

30  
FERREZ, Helena  
Dodd. *Salvaguarda museológica: principais problemas*. In: Seminário de Capacitação Museológica – Museu de Artes e Ofícios.

original ou do contexto arqueológico em que foram encontrados, e migram para o contexto museológico, passam a incorporar novos dados – que também precisam ser documentados – e que são aqueles decorrentes, sobretudo, de pesquisas, de novos usos que lhes são conferidos pelas exposições ou outras atividades de que participam, e dos processos de conservação ou restauração que possam vir a sofrer. O conjunto de todas essas informações, que cresce dia a dia quando o museu exerce plenamente as suas funções de preservação, pesquisa e comunicação, denomina-se documentação museológica, que, em última análise, é a representação por palavras e por imagens (fotografia) de cada item de um acervo”.

A ação documental, assim, é considerada uma forma essencial de preservação do patrimônio confiado ao museu. Segundo Chagas,<sup>31</sup> um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos os nossos olhares interrogativos; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria-prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas.

O banco de dados do novo museu deverá assegurar a contextualização histórica e cultural a mais completa possível da proveniência, condições de coleta e história das peças do acervo. Muitas coleções voltadas para as culturas populares foram construídas com o olhar do objeto enquanto peça isolada ou obra de arte única, sem a preocupação de que aquela peça ou aquela obra pode representar determinado universo cultural. São também fragmentárias ou inexistentes as informações sobre os criadores dessas peças, mesmo no caso de artistas cuja obra é bem conhecida. O levantamento em fontes primárias ou documentais que permitam preencher tais lacunas será uma tarefa constante no trabalho do núcleo de pesquisa.

Uma das ações iniciais deve ser precisamente a definição do que se considera acervo, ou seja, peças passíveis de conservação em reserva técnica e de restauro, sob a responsabilidade da museologia, em contraposição aos acervos constituídos por coleções e conjuntos de objetos sobre os mais diferentes suportes (livros, documentação visual digital, documentação sonora, audiovisual etc.), que poderão ser depositados em uma biblioteca ou midiateca, exigindo outros cuidados de conservação. Quanto à documentação institucional herdada do antigo Museu do Folclore, ela poderá ser incorporada ao acervo documental do museu, ao todo ou em partes, e musealizada como documento de mentalidade e registro de uma parte da história museal dos objetos preservados no museu.

Nos últimos anos, a criação de políticas de inventário, preservação e salvaguarda de patrimônios culturais intangíveis ou imateriais no Brasil gerou uma série de programas e práticas de pesquisa que, além de aperfeiçoarem técnicas de construção de memórias coletivas (as chamadas tecnologias de ativação de memória – depoimentos orais, oficinas, expedições etc.), produziram resultados extremamente ricos que só vêm confirmar a grande proporção imaterial do patrimônio cultural brasileiro, o dinamismo e a complexidade do emaranhado pluricultural das nossas tradições culturais, em especial no terreno das culturas populares para as quais se volta o museu proposto.

É necessário não só organizar o conhecimento sobre esse emaranhado cultural, registrando e definindo em palavras os bens culturais não materiais representados pelas criações e tradições populares, como também estabelecer relações entre eles, explicitando seus conteúdos semânticos. Para isso, o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, lançado em 2006 pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP),

---

31  
CHAGAS, M. S. *Museália*.  
Rio de Janeiro: JC  
Editora, 1996. p. 43.



do Rio de Janeiro, traz uma contribuição fundamental. Trata-se de extensa compilação léxica com 1.600 termos, resultando num vocabulário controlado especialmente importante num campo como o das culturas populares, que tem informações dispersas, baixa sistematização do conhecimento e grande variação de significados para a mesma palavra, conforme a região do país.<sup>32</sup>

As relações utilizadas para a organização dos bens distribuídos em uma grande árvore taxonômica (relações de equivalência, de hierarquia, de partição e de associação) fornecem um *index* de referência a partir do qual se pode trabalhar de maneira bastante flexível na catalogação, indexação e contextualização de acervos variados. O Tesouro é, portanto, uma excelente ferramenta para o trabalho de pesquisa e documentação museológica do acervo, servindo de base ao apoio que a área de pesquisa deverá dar às demais atividades do museu.

Recomenda-se a adoção de um sistema flexível e aberto para a elaboração do banco de dados, utilizando um programa que seja compatível com outros para fácil exportação e importação de dados. A escolha do programa de informática mais adequado para a instituição deve ser objeto de análise técnica posterior.

---

## O museu na rede

No passado, os museus desenvolviam o inventário e a catalogação de seu acervo exclusivamente para uso interno na instituição. A internet abriu a possibilidade de disponibilizar acesso universal às coleções, o que amplia de forma antes imprevisível seu alcance democrático.

Nossa proposta é a de que a base de dados do museu tenha o máximo possível de seu conteúdo acessível ao público por meio do Centro de Referência. Para isso, o sistema de catalogação e a criação de uma base de dados têm de ser concebidos juntamente com o site, de forma flexível e interativa, pois migrar uma base de dados fechada para depois disponibilizá-la na internet é custoso do ponto de vista técnico, além de problemático do ponto de vista conceitual.

Muito podemos aprender com experiências de museus informatizados, dentro e fora do Brasil. Dos meros inventários on-line na década de 1970 às interfaces temáticas, os museus virtuais passaram por sua primeira mudança de paradigma ao contextualizar seus acervos de forma que pudessem ser visitados seguindo uma relação narrativa entre os objetos, e não mais a partir de uma taxonomia descritiva ou funcional.

A abordagem narrativa do museu virtual se apresenta normalmente em uma estrutura hierárquica de telas (com objetos ilustrando um tema que é explicitado na legenda, e a partir do qual se chega a outros subtemas e assim por diante).<sup>33</sup> Essa abordagem foi criticada por privilegiar uma interpretação temática sobre outras, limitando o potencial interpretativo de coleções digitais, as possibilidades temáticas e as relações de conexão possíveis.

A segunda geração de museus com coleções informatizadas, disponibilizadas na internet, procurou se libertar das estruturas hierárquicas de navegação criando sistemas de busca mais dinâmicos e categorias temáticas explícitas, o que permite ao usuário reagrupar itens sob vários filtros de seleção, transformando-os, de certa forma, em curadores. Assim como podemos criar álbuns virtuais selecionando músicas em sites especializados por estilo, banda, gravadora etc., o usuário pode fazer o mesmo com as peças de um museu. Pode dar um nome a esta seleção, adicionar outros materiais e compartilhar sua escolha e conceito com outros usuários na internet. Comunidades podem se organizar em torno de determinados temas, assim como podem surgir

---

32  
O Tesouro está disponível no site [www.museudofolclore.com.br/tesouro](http://www.museudofolclore.com.br/tesouro).

33  
Um exemplo dessa abordagem é o site do Museum of English Rural Life: <http://www.ruralhistory.org.index.html>.

projetos curatoriais coletivos para abrir sua comunicação com o público sem interferências ou barreiras. Essa seria talvez a fórmula mais democrática encontrada até agora na interatividade do público com os museus virtuais, mas existe uma larga gama de mecanismos de mediação que podem estimular uma participação mais ou menos dirigida.

## Centro de Referência

Idealmente, a proposta de um Centro de Referência se concretiza com a construção e integração de uma base de dados única do museu que reúne cinco diferentes catálogos ou inventários das coleções e peças que dele fazem parte (acervo, documentação, biblioteca, iconoteca e midiateca) a um sistema maior de redes de museus, bibliotecas e outros centros de referência e pesquisa com recortes temáticos semelhantes.

Um exemplo de uso dessa ferramenta, que vem sendo trabalhada no Museu do Quai Branly, em Paris, e no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), consiste em reunir sob a designação única de “acervo” do museu quatro grandes catálogos, com base em seus diferentes suportes – objetos, documentos, imagens e outras mídias –, que são indexados e se entrecruzam por temas. Assim, é possível escolher os temas mais recorrentes no acervo e nos dossiês documentais do museu que resultaram em eventos de incorporação de acervo (temas de pesquisa, pesquisadores, instituições etc.), e toda a pesquisa na base de dados pode ser feita por esses temas. Por exemplo, entra-se com a palavra “Kuarup” e aparecem todos os materiais dos quatro catálogos que têm esse termo no texto de contextualização de cada item (seja um filme, uma foto, um objeto, um documento de doação de peça ou um relatório de pesquisa). Depois, pode-se filtrar por catálogo, data, subtema, ou ampliar para outros temas associados (rituais, Xingu etc.).

O sistema de catálogos e indexação temática, quando elaborado de forma eficaz, supre de início uma demanda de ordem educativa e organizacional dentro e fora do museu, pois os itens do acervo serão sempre acessados já dentro de um conjunto de conhecimentos históricos e científicos que estarão disponibilizados em rede, com várias possibilidades de conexões do objeto ou da coleção com outras expressões culturais não materiais.

Não obstante a existência de algumas instituições congêneres no Brasil, entre as quais o Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular/IPHAN, e grandes nomes que são referência internacional nos estudos sobre o povo brasileiro (a exemplo de Darcy Ribeiro), suas culturas milenares (culturas indígenas ou heranças afro-brasileiras, vistas da perspectiva de antropólogos que vão de Claude Lévi-Strauss a Arthur Ramos, passando por Roger Bastide) ou aspectos de suas tradições e costumes (inventariados por folcloristas do calibre de Câmara Cascudo), não há um corpo de pesquisa sistemático e consolidado que possa servir de imediato à construção de tais sistemas informatizados de gerenciamento de acervos e documentação sobre o museu.

Portanto, este é um trabalho longo e, sobretudo, um processo, que levará a consolidar a proposta e o perfil do museu ao mesmo tempo que ele desenvolve seus projetos iniciais – exposição inaugural, ações culturais, trabalho educativo etc. – em sua fase de implantação. Assim, a criação e o desenvolvimento de um programa de pesquisa que permitirá dar início à implantação do Centro de Referência do museu irá também construir as bases sobre as quais ele estará desenvolvendo concomitantemente suas demais atividades, de tal sorte que investigação, desenvolvimento de pesquisa, catalogação e documentação de acervo, exposições e programas socioeducativos e culturais possam alimentar-se reciprocamente.

Os registros da produção desses conhecimentos, bem como sua organização e sistematização em vista da inclusão no sistema informatizado de gerenciamento de acervos, será uma tarefa essencial a ser realizada pelo núcleo de pesquisa.



Projetos de pesquisa devem levantar os vários modelos conceituais que definiram as culturas que compõem o povo brasileiro para que o museu, em suas exposições e eventos, possa explicitar, discutir, desconstruir esses modelos e explorar e propor, junto com o público, outros modelos possíveis

## Pesquisa de contextualização do acervo

Projetos de pesquisa com recortes temáticos variados, que reflitam os conteúdos dos acervos, devem ser desenvolvidos de forma a expandir o potencial museológico das coleções, partindo-se do princípio de que os objetos podem sempre ser usados para se contar múltiplas histórias, agregar novos valores, possibilitar novas leituras e abordagens a manifestações culturais tradicionais de modo a proporcionar diálogos com outras manifestações culturais.

Outra função da pesquisa deve ser a de levantar os vários modelos conceituais que definiram as culturas que compõem o povo brasileiro para que o museu, em suas exposições e eventos, possa explicitar, discutir, desconstruir esses modelos e explorar e propor, junto com o público, outros modelos possíveis.

Esses questionamentos devem incorporar tanto as análises históricas e antropológicas dos modelos acadêmicos, quanto aquilo que Néstor Canclini, antropólogo argentino radicado no México, chama de “descolecionar”, “desierarquizar”, “desterritorializar” e hibridizar ao descrevê-los como processos espontâneos de resistência e reapropriação de patrimônios culturais por camadas mais populares da sociedade em reação aos contextos hegemônicos culturais massificantes.<sup>34</sup>

Em síntese, não basta catalogar e contextualizar o acervo, documentar as culturas como se elas existissem dentro dos modelos já concebidos, e simplesmente reproduzir esses modelos. Achar a linguagem de equivalência das diferenças, mapear os contrastes, os contrapontos, as comparações, apontar as expressões semelhantes ou equivalentes nas diferentes culturas, ou os elementos únicos que destoam do restante das culturas ao seu redor, levantar os hibridismos culturais, em toda a criatividade do povo brasileiro, estas devem ser as preocupações constantes da pesquisa, desde a catalogação do acervo, passando por sua contextualização histórica cultural, até as propostas para o seu uso museológico, quer em exposições, quer em outras ações educativas do museu.

Com relação especificamente à produção das exposições, a pesquisa deve fornecer os materiais necessários para o desenvolvimento do projeto curatorial, dos argumentos expográficos e da ação educativa a ser realizada com base na exposição. Deve ainda orientar a produção do material de comunicação visual da exposição e o material necessário à formação dos educadores, bem como auxiliar a curadoria nos conteúdos dos catálogos de exposição.

## Biblioteca/midiateca

Dada a relevância que terá para o museu a preservação do patrimônio imaterial das culturas do povo brasileiro, em que a música, o canto, a dança, o teatro, os ritos, os folguedos, as festas e as celebrações ocupam um lugar de destaque, os registros documentais visuais, sonoros ou audiovisuais dessas manifestações, conservados e disponibilizados ao público em uma fototeca ou midiateca, devem ser considerados também, ao lado da biblioteca, como parte constitutiva do Centro de Referência, independente da possibilidade de sua inclusão como catálogos indexados do banco de dados no sistema informatizado único do museu. Ainda que possam ser disponibilizados integralmente por meio do sistema informático, é indispensável que possam ser acessados em espaço próprio no museu, ao lado da biblioteca, de modo a permitir roteiros e percursos (inclusive orientados pela ação educativa) por esses acervos tal como os realizados nas visitas às suas exposições.

34  
CANCLINI, Néstor García.  
*Culturas híbridas,  
poderes oblíquos.*  
Tradução de Ana Regina  
Lessa e Heloísa Pezza  
Cintrão. São Paulo:  
Edusp, 1997.



A partir dos anos 1990, as facilidades de geração de imagem decorrentes dos vários avanços tecnológicos fizeram nascer um movimento em que os próprios grupos populares representam a sua autoimagem e se retratam como gostariam de ser vistos

A manutenção de uma biblioteca aberta ao público em geral é um valioso instrumento para a constituição do Centro de Referência. O núcleo inicial da biblioteca compõe-se, naturalmente, do acervo bibliográfico e de pesquisas do antigo Museu do Folclore. Outras obras devem ser adquiridas. Recomendamos para isso a consulta à lista elaborada pela historiadora Marina de Melo e Souza, por ocasião da montagem do acervo da Biblioteca de Cultura Popular Belmonte, em Santo Amaro, pertencente ao Sistema Municipal de Bibliotecas e de posse da Secretaria Municipal de Cultura.

O acesso às estantes da biblioteca deve ser livre, com funcionários capacitados para orientar os consulentes em relação às suas pesquisas. Um serviço de reprografia deve estar disponível ao público, feito dentro dos limites da legislação sobre os direitos autorais e da política de preservação do acervo.

Outro valioso instrumento para a constituição do Centro de Referência é a manutenção de uma midiateca, com filmes, vídeos, e registros sonoros e visuais. A coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas é particularmente rica nesse sentido, e sua incorporação deverá ser estudada pela Secretaria Municipal de Cultura.

A temática das culturas populares brasileiras gerou significativa filmografia, especialmente desde os anos 1960, por parte de cineastas e documentaristas. A partir dos anos 1990, as facilidades de geração de imagem decorrentes dos vários avanços tecnológicos – como a possibilidade de gravar imagens em movimento no celular e a facilidade de recursos de edição em computadores pessoais – ampliaram em muito o espectro dos realizadores. Assim, nasceu um movimento em que os próprios grupos populares representam a sua autoimagem e se retratam como gostariam de ser vistos.

Diversas organizações não governamentais, fundações e instituições têm se multiplicado no país. Um exemplo é a ONG Vídeo nas Aldeias,<sup>35</sup> voltada para os povos indígenas, que hoje tem um acervo de mais de cinquenta filmes, vários deles premiados. Outro exemplo é a Rede Mucambos, projeto da Casa de Cultura Tainã, de Campinas, que hoje trabalha para garantir a inclusão digital à população de quilombos de diversas partes do país. Ou ainda a Associação Cultural Kinoforum, uma entidade criada em 1995 com o lema “A cultura é a mais fiel e democrática ferramenta humana para criar outros mundos possíveis”, que realiza oficinas de cinema para a criação de documentários e filmes de curta-metragem com os jovens moradores dos bairros de periferia em São Paulo.<sup>36</sup>

35 A ONG Vídeo nas Aldeias foi criada em 1987 pelo antropólogo Vincent Carelli com o objetivo de ajudar os povos indígenas a recriar sua imagem e, com isso, resgatar sua identidade. Compreendendo o quanto tem de arbitrário o olhar “de fora”, mesmo que de um antropólogo, para registrar o universo cultural de um outro, Carelli resolveu entregar sua câmera aos próprios indígenas, para que documentassem sob o seu próprio ponto de vista o que lhes parecia relevante no seu

entorno socioambiental e cultural. Hoje, a Vídeo nas Aldeias tem um acervo de mais de cinquenta filmes, vários deles premiados. Para mais informações, ver [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br) ou entrar em contato pelo telefone (81) 3493-3063.

36 Conhecidos pela precariedade de sua infraestrutura urbana e, sobretudo, pela marca da violência a eles associada no imaginário social, bairros como Cidade Tiradentes, a favela de Heliópolis e o Jardim Ângela foram algumas das áreas onde as Oficinas Kinoforum desenvolveram seu trabalho. Para os jovens que ali viviam, a imagem do bairro se projetava como um estigma em sua vida, impedindo-os, inclusive, de conseguir

um emprego, se declarassem seu local de residência. Difícilmente se poderia encontrar maior grau de deterioração da autoimagem e da autoestima. Capacitados pelas oficinas, esses jovens começaram a mostrar, em criações audiovisuais de excepcional qualidade, seu bairro visto de perto, com o olhar de quem conhece

suas mazelas, mas também a solidariedade e a amizade que a vida compartilhada em lugares de grande carência pode produzir entre os seus moradores. Vários desses jovens realizadores foram premiados em festivais de cinema e vídeo. Hoje, as Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, que já realizaram 42 projetos, em que 650 jovens produziram 155 curtas digitais, está trabalhando

também com grupos ligados às expressões tradicionais das culturas brasileiras, capacitando em Guaratinguetá os jongueiros que deverão participar de um grande encontro em Piquete, para cobrir o evento.



A Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Etnodoc), realizada desde 1993, no Rio de Janeiro, pela Interior Produções, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) representa um grande incentivo a essa produção.<sup>37</sup>

Essa produção audiovisual está começando a ampliar sua audiência. A TVE – Rede Brasil, do governo federal, em parceria com as TVs públicas dos estados, por meio do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, não só incentiva a criação de documentários sobre os mais diferentes aspectos da diversidade cultural brasileira, como divulga-os na rede pública pelo Doc Brasil, e promete para breve o lançamento de um Doc Indígena.

Esse acervo, que hoje se encontra disperso, deve ser disponibilizado ao público na videoteca do museu, permitindo tanto consultas individuais quanto uma programação de projeção, sempre que possível seguida de debates, de forma que o museu seja um espaço permanente para a sua exibição (ver capítulo “Ação cultural”).

### Rede de conhecimento e colaboração mútua

Uma das atividades da pesquisa ligada ao Centro de Referência será a manutenção de uma rede intensa de relacionamento com outras instituições congêneres nacionais e estrangeiras. Assim, será possível estabelecer ações de sinergia e colaboração entre as instituições, para a elaboração de linhas comuns de pesquisa, troca de informações, divulgação das atividades de cada um etc. Um parceiro importante deverá ser o Museu de Folclore Edison Carneiro, importante museu público federal, criado em 1969 no Rio de Janeiro, e que tem a missão de “coletar, documentar, preservar e difundir objetos e testemunhos da cultura popular brasileira”. Ele integra o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) do Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Tem um ativo setor de pesquisas, responsável por trazer à luz sistematicamente a cultura popular brasileira e por realizar exposições primorosas em sua sede, no bairro do Catete. Por sua larga experiência e competência, deve ser procurado pela nova instituição para um programa regular de intercâmbio.

### Documentação das atividades do museu

Em texto e fotos, desde o início deve ser feita a correta documentação, guarda e disponibilização ao público das informações sobre as atividades do museu, de tal forma que se preserve sua memória.

37

O projeto da Etnodoc é coordenado pela antropóloga Patrícia Monte-Mór e pelo cineasta e psicanalista José Inácio Parente. O evento procura trazer ao público tanto os clássicos do chamado “documentário etnográfico” quanto

o que vem sendo produzido de inédito nessa área, no país e no exterior. O resultado é um amplo panorama que retrata a diversidade das culturas e reflete a dinâmica da vida social, suas questões e temas,

trazendo um olhar privilegiado sobre as identidades culturais e as singularidades da cultura de diversos povos, num mundo globalizado. Os principais nomes da antropologia visual e do cinema documentário, no país e no mundo,

estão representados no evento. No que se refere ao Brasil, desde sua primeira edição a mostra cobre uma diversidade impressionante de temas, de documentários etnográficos sobre

povos indígenas distantes como os Zo’ê, passando pela rememoração da epopeia da Expedição Rondon, até registros sobre a festa do Divino, a fabricação de redes ou o cotidiano de comunidades quilombolas, incluindo

ainda obras de grandes nomes do cinema nacional, como Humberto Mauro (*Brasílianas*) e Eduardo Coutinho (*Boca do lixo*).

O Pavilhão deve ser um lugar de (re)criação de memórias coletivas. Dessa perspectiva, não está em jogo apenas o que ele tem a oferecer a seus diferentes públicos, de dentro para fora, mas igualmente o que o público pode oferecer ao museu

Se pretende ser uma instituição contemporânea que contemple a extraordinária diversidade das culturas do povo brasileiro e a dinâmica cultural que, no contexto da metrópole, possibilita todo tipo de intercâmbio, troca e hibridização entre suas diversas manifestações e linguagens expressivas, o Pavilhão não poderá ser apenas um lugar de memória, mas, acima de tudo, um lugar de (re)criação de memórias coletivas. Dessa perspectiva, não está em jogo apenas o que o museu tem a oferecer aos seus diferentes públicos, de dentro para fora, mas igualmente o que o público pode oferecer ao museu, de fora para dentro, possibilitando diálogos e trocas numa via de duas mãos.

A interatividade com o público pode criar novos contextos para seus acervos, convidar o visitante a gerar novos recortes e reinterpretações das tradições que carrega e, conseqüentemente, engajar o visitante enquanto participante ativo na reformulação de percursos e distâncias entre o passado e o presente, entre sua cultura e as “culturas dos outros”.

Essa postura está sintonizada com as propostas conceituais da “nova museologia”, na qual o museu deixa de ser um lugar de memória para se tornar um lugar de criação de memória, e está de acordo com o posicionamento de que este museu não é apenas para as pessoas “consumirem” cultura, mas se reconhecerem como produtoras de cultura.<sup>38</sup>

Programas de história oral e documentação audiovisual voltados para itens do acervo podem ser concebidos para o público em geral, elegendo periodicamente temas, ou objetos do acervo, como um instrumento de aproximação com o público e de ativação de memória. Pequenas iniciativas por parte do museu, como a escolha de um objeto, um personagem ou uma imagem, podem servir como o “tema do mês”, podem procurar canalizar os depoimentos individuais ou coletivos das pessoas, como um convite para que registrem a memória evocada no contato com o museu.

Um programa que pode ser elaborado nesse sentido é o que intitulamos provisoriamente de “Lá em casa também tinha”. A ideia é recolher e registrar depoimentos do público sobre objetos do acervo do museu – em formas ainda a serem desenvolvidas – tratar esse conteúdo e “devolvê-lo” ao público. Essa ação evidentemente precisa ser feita com cuidado e com base em temas e critérios de coleta previamente definidos, para que seja possível realmente a soma na construção de uma memória coletiva.

Além de depoimentos sobre temas previamente traçados, podem ser também recolhidos objetos análogos aos existentes no museu, mas de propriedade do público, ou documentos em outros suportes como fotografias, desenhos, textos etc., que ampliarão os contextos e significados simbólicos dos objetos em questão. Nesse caso, tais objetos/documentos poderão ser eventualmente incorporados ao acervo do museu segundo critérios claramente especificados – para evitar o risco da ofensa representada por sua recusa ou o risco simétrico de sua aceitação indiscriminada, que poderia transformar o museu em depósito de objetos desconexos associados a memórias individuais e que dificilmente se somariam por si só na construção de uma memória coletiva.

38

Uma instituição com um programa que enfatiza a ideia de fazer um museu em torno do público e não das coleções é o novo Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo, que está sendo montado em Marselha, França. Apesar de ter herdado

o acervo do antigo Museu de Artes e Tradições Populares da França, o novo museu, antes mesmo de abrir, engajou-se em campanhas sistemáticas de coleta de imagens e depoimentos sobre temas escolhidos

pelo público da cidade. <http://www.musee-europeemediterranee.org>.



Caso essas vias de conhecimento de duas mãos sejam testadas, deem bons resultados e possam ser asseguradas, os diálogos entre museu e público podem evoluir para curadorias coletivas. Dessa forma, o museu se torna um espaço instigador, receptor, organizador e criador de memórias coletivas.

O site pode ter um papel importante nessa ação. Por ocasião de uma exposição sobre a importância da mandioca como cultivo de origem indígena sobre o qual se constrói o povoamento do território pelos colonizadores portugueses, e, conseqüentemente, sua importância na formação dos modos de vida e da cultura do país, por exemplo, pode-se abrir um espaço no site para recolher receitas feitas com o tubérculo nas várias regiões.

Uma instituição com uma experiência relevante nesse sentido é o Museu Virtual, da cidade de Porto Alegre, que desenvolveu um banco de imagem e efeitos visuais, produzindo-se a partir daí a organização espontânea de “comunidades interpretativas” de usuários de redes eletrônicas e digitais.<sup>39</sup> Esse projeto é um bom exemplo de transformação de um acervo patrimonial (nesse caso, bens da cidade de Porto Alegre) com o qual o pesquisador-usuário, a partir da possibilidade de interação e apropriação das imagens, cria novos percursos de memória, novos modelos classificatórios e – compartilhando-os com comunidades – novas identidades culturais, definidas pelas “comunidades interpretativas”.

---

39  
Projeto da equipe  
do Programa de  
Pós-Graduação em  
Antropologia Social  
da UFRGS, coordenado  
por Ana Luiza Carvalho  
da Rocha e Cornélia  
Eckert. Ver resumo do

projeto no endereço  
[http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cornelia\\_Eckert.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cornelia_Eckert.htm).





## Ação cultural

### Fio condutor

As manifestações musicais, cênicas e lúdicas, entre outras, só se preservam e se transmitem na medida em que são representadas e assim se dão a conhecer, ao público que a elas assiste, no e pelo ato de sua apresentação

Em vários museus, a realização de espetáculos de música e outras práticas culturais de natureza artística pode ser considerada uma ação de entretenimento que é também uma estratégia de atração e formação de público. Numa instituição que se propõe a salvaguardar e difundir a riqueza da diversidade cultural brasileira tanto em sua dimensão material, representada por obras tangíveis, quanto na dimensão de patrimônio imaterial ou intangível, no entanto, essas atividades têm um sentido diferente.

Enquanto parte dos “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social”,<sup>40</sup> as manifestações musicais, cênicas e lúdicas, entre outras, só se preservam e se transmitem na medida em que são representadas e assim se dão a conhecer, ao público que a elas assiste, no e pelo ato de sua apresentação.

Essa é a razão pela qual a presença dessas variadas expressões – que constituem um patrimônio vivo – num programa de ação cultural no próprio espaço do novo museu se torna parte integrante do *corpus* principal de atividades que definem a vocação da instituição, tornando-se ainda uma ferramenta para a formação de acervo, para a preservação de referências patrimoniais das peças e para o programa educativo.

Segundo reconhece a Unesco, o patrimônio cultural é de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a expressão da riqueza e diversidade de suas culturas. Por isso mesmo, ao tratar do patrimônio imaterial, a instituição o define como o conjunto das práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades e técnicas, assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a eles associados, que as comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos, reconhecem como parte de seu patrimônio cultural, gerando um sentimento de identidade e continuidade entre esses grupos, e sendo em muitos casos a única documentação existente em algumas comunidades.

Contudo, não bastam o registro e o inventário desses bens imateriais para a salvaguarda do patrimônio das culturas populares, que só é assegurada quando há continuidade dos processos de conhecimento, aprendizado e reprodução, de modo a que se mantenham vivos como práticas sociais de interesse constante para os detentores desse patrimônio. Assim, é necessário valorizar os criadores e produtores populares. Sem respeito à dignidade e à integridade física dos indivíduos, sem atender às demandas dos grupos e comunidades criadoras desse patrimônio, sem garantir sua liberdade de criação e preservação de suas tradições, não haverá salvaguarda possível do patrimônio imaterial de suas culturas, porque não estarão garantidos a esses grupos e comunidades os meios materiais e simbólicos de produção e reprodução cultural.

O museu pode trazer uma contribuição na salvaguarda, entendida dessa forma ampla. Em primeiro lugar, pela explicitação de sua vocação deliberadamente inclusiva, ao fazer dos próprios criadores e produtores dessas culturas protagonistas da ação do museu, garantindo sua presença em seus espaços. Em segundo lugar, garantindo-lhes um poder de divulgação de suas produções e criações que as legitima num lugar nobre do cenário cultural paulistano, e assegurando-lhes, o mais possível, condições materiais de reprodução dos próprios grupos e de suas manifestações culturais.

Detalhe de Casa  
Xinguana, fotografia de  
Milton Guran, 1978.

40  
Decreto Federal  
nº 3.551, artigo 1º,  
parágrafo 1º, itens I e II,  
4 de agosto de 2000.



A presença desses grupos no espaço do museu deve estar garantida, como também ela pode constituir uma modalidade profícua de ampliação da ação da instituição. A partir da definição de um eixo de atuação para o museu como um todo, que enfatiza a atenção à diversidade cultural, aos contrastes e comparações entre diferentes manifestações, suas variações ou hibridizações – como seria o caso do bumba-meu-boi, por exemplo, encontrado em todo o país, e que assume características singulares em cada região –, pode-se encomendar a grupos representativos dessas diferentes “versões” apresentações para as quais preparem instrumentos e adereços, possibilitando-lhes também coordenar oficinas para transmitir seus conhecimentos e suas técnicas de produção desses artefatos que, ao final, podem ser incorporados ao acervo da instituição. Isso permitirá também que seus ensinamentos sejam documentados e depois divulgados a um público mais amplo, inseridos num site do museu e, sempre que possível, registrados em publicações.

O Pavilhão deve contribuir para criar e ampliar todos os diálogos, entre todas as expressões e linguagens das culturas do povo brasileiro, bem como as pontes que podem ser estabelecidas entre esse universo e o da chamada cultura erudita. Alguns exemplos significativos podem ser lembrados aqui, evidenciando as trocas numa via de duas mãos que podem se dar, por exemplo, entre pesquisadores eruditos e criadores populares. Anos atrás, a professora Marlyse Meyer, pesquisando as congadas que abundam em Poços de Caldas (MG), deparou-se com um grupo que ainda apresentava, embora em fragmentos, a representação de “embaixadas”, sendo mencionados personagens como o Almirante Balaão e o temível Ferrabrás, heróis da saga medieval da história de Carlos Magno e os Doze Pares de França.

Encantada e surpresa, a professora disse conhecer a história, e os congadeiros então lhe pediram que a recontasse para todo o grupo. Aos poucos, na coerência da narrativa recuperada, iam-se encaixando os fragmentos ainda conservados na memória do grupo, e logo, a partir do mestre e depois de outros congadeiros, foram sendo rememorados versos esquecidos da representação da embaixada. Ao final da noite, não só a professora aprendera coisas insuspeitadas sobre a congada mineira como os próprios congadeiros tinham recuperado com alegria uma parte de sua própria tradição cultural, a partir de um fio de memória puxado inadvertidamente pela pesquisadora vinda do universo da “alta cultura”. E, no dia seguinte, antes que a professora partisse, recebeu um insólito pedido do mestre e dos demais integrantes da congada: “A senhora conta de novo a história?” Na tradição oral de sua cultura, era o modo de garantir a fixação na memória de uma parte de seu patrimônio cultural que a intervenção inesperada de alguém “de fora” lhes permitira recuperar.

Outro exemplo ainda mais significativo, porque implica não só o resgate da memória, mas de um saber e um fazer esquecidos, é o caso do samba de bumbo da antiga tradição do samba rural paulista. Aproximando-se o carnaval, os integrantes da Associação Cultural Cachuera!, que se dedica há anos à pesquisa das culturas tradicionais de todo o Brasil, verificaram que em seu acervo de instrumentos musicais não havia nenhum bumbo, o que inviabilizava seu projeto de apresentar o antigo samba rural que haviam encontrado em suas pesquisas aos membros das comunidades onde o gênero fora tradicionalmente cultivado no passado: Pirapora do Bom Jesus (vindo daí a designação do samba rural paulista como “samba de Pirapora”), Santana do Parnaíba e Mauá.

Foram então pesquisar essas comunidades, apenas para descobrir que, também lá, quase não havia mais o bumbo, embora o samba tradicional continuasse a ser apresentado, mas agora com a utilização do surdo de marcação de uma bateria de escola de samba, como acontecia em Pirapora. Dos dois grupos existentes em Santana do Parnaíba, apenas o do Cururuquara ainda conservava o tambor tradicional, enquanto no outro o instrumento fora substituído pelo da escola de samba. E, embora ainda se continuasse a usar um velho bumbo em Mauá, ninguém saberia fazer outro, quando aquele se tornasse imprestável, como também acontecia com o grupo do samba do Cururuquara.

Inconformados com a situação, os pesquisadores reencontraram em fotos do antropólogo Claude Lévi-Strauss a imagem dos antigos bumbos, em seu registro de campo do “samba de Pirapora”, trabalho que compartilhou com Mário de Andrade. Examinando essas imagens, os próprios integrantes do Cachuera! resolveram recriar o antigo



As várias modalidades de ação cultural que poderão ser desenvolvidas no Pavilhão vão desempenhar uma função educativa em relação ao seu público tanto interno quanto externo, contribuindo para a formação das próprias equipes do museu e de seu público visitante

tambor, apenas utilizando como material diferente do original os aros de metal, como no surdo de marcação de bateria de escola de samba, e ainda tiveram tempo de ir apresentar o seu samba de bumbo com o instrumento “autêntico” no carnaval de Pirapora.

Confrontados com o velho/novo instrumento, os integrantes dos grupos de samba rural quiseram saber como tinha sido construído e, ao final do carnaval, o Cachuera! deixou-lhes de presente sua (re)criação, que tomou o lugar do instrumento da bateria que os grupos utilizavam. A partir de então, auxiliados pela prefeitura, os próprios integrantes desses grupos recomeçaram a fazer o velho instrumento, segundo as técnicas tradicionais guardadas no fundo de uma memória aparentemente perdida e resgatada a partir de fotos antigas e do exemplar reconstruído por gente “de fora”.

Desde então, foram criados sete novos grupos de samba de bumbo em Pirapora, ressurgindo também a antiga tradição dos “cabeções” do carnaval. Sem esse contato com um grupo de pesquisadores eruditos, dali para a frente o samba rural iria continuar a utilizar, ali e nas outras localidades onde ainda se conservava como tradição, o instrumento da escola de samba, com seus metais e o tampo de náilon, em vez do couro. Esses exemplos mostram a relevância dos diálogos que o museu pode propiciar não só aos seus visitantes como aos próprios criadores e produtores populares.

As várias modalidades de ação cultural que poderão ser desenvolvidas no museu vão desempenhar uma função educativa em relação ao seu público tanto interno quanto externo, contribuindo para a formação das próprias equipes do museu e de seu público visitante, podendo, em contrapartida, ampliar a formação e a capacitação (com informação sobre legislação, formatação de projetos etc.) dos criadores populares, como protagonistas da ação museal.

---

#### **Apresentações de música, dança, teatro, folguedos etc.**

A ação de preservação e comunicação do patrimônio neste museu envolve não só coletar, restaurar e salvaguardar, por exemplo, um instrumento musical antigo, ou acrescentar um instrumento atual ao seu acervo, mas também localizar e convocar o artesão que preserva a memória de um saber materializado no próprio instrumento ou o artista capaz de tocá-lo como protagonista para expressar-se ao vivo, em tempo real.

O universo do que pode ser abrigado no museu é imenso. Podem ser incluídos na programação os cantos indígenas guaranis, que hoje vêm sendo novamente ensinados às crianças e são por elas apresentados ao público em espetáculos e gravações de CD, assim como uma apresentação de músicos e grupos como a cantora Marlui Miranda e o Mawaca, que têm se dedicado à difusão do conhecimento do patrimônio musical dos povos indígenas do país.

Num museu do encontro de culturas, sempre que possível devem ser programados diálogos, tais como contrapor os rappers aos cantadores cordelistas e repentistas nordestinos, em parceria com a União dos Cantadores, Repentistas e Apologistas do Nordeste (UCRAN), ou programar apresentações de espetáculos que já façam sínteses de diferentes culturas, tal como o espetáculo *Agô*, produzido por Sapopemba juntamente com Ary Collares, Guga Stroeter e integrantes de terreiros de Cuba e da Bahia, ou os espetáculos elaborados pela cantora Fortuna. Enfim, há uma infinidade de opções que descortinarão a nossos olhos e ouvidos um mundo insuspeitado.<sup>41</sup> Ao contrapor todas essas manifestações no mesmo espaço, certamente o museu contribuirá para o seu florescimento e fomentará a interculturalidade.

Os artefatos preparados para essas apresentações, sua documentação, registros e depoimentos dos produtores se somariam ao acervo ou à documentação do museu.

---

41  
Para tomar conhecimento dessa programação, uma ótima fonte é a Agenda Cultural da Periferia no site da Ação Educativa – [www.acaoeducativa.org](http://www.acaoeducativa.org).

A preservação do patrimônio imaterial das culturas tradicionais e populares tem como condição fundamental o exercício de um saber/fazer de mestres que são detentores desse patrimônio, e sua transmissão como legado ao próprio grupo e/ou comunidade a que pertencem ou sua difusão junto a um público mais amplo. Por essa razão, além das oficinas para crianças e jovens escolares, realizadas durante o período normal de suas visitas ao museu (ver o capítulo “Educação”) e em geral ministradas pelos educadores, pode ser desenvolvido todo um programa de oficinas ministradas com a participação dos próprios criadores e mestres populares, dentro do âmbito do programa de Ação Cultural do museu, em temas como construção de violas, bordados de adereços, preparação de pratos típicos das festas e máscaras de Folia de Reis.

As oficinas devem ser concebidas de modo que sejam adequadas tanto à disponibilidade do museu e às necessidades dos seus diferentes públicos, quanto à natureza da própria manifestação cultural a ser trabalhada com o público.

A proveniência dos mestres pode ser a mesma adotada para o acervo: prioridade para a cidade de São Paulo, estendendo-se depois para o estado (com os grupos de batuque de Tietê e Capivari, o cururu de Piracicaba e os grupos de jongo de Piquete e da região do Vale do Paraíba, por exemplo) e o país (aí se podem trazer outros mestres da terra natal de folguedos que hoje são abundantes em São Paulo, como o maracatu pernambucano ou o bumba-meu-boi maranhense).

Quanto aos “oficineiros” que trabalharão como assistentes junto ao mestre residente, seu recrutamento não oferece problema, já que existem dezenas deles que integram os grupos dos chamados “recreadores”. A título de exemplo, pode ser citado o grupo Cupuaçu de Tião Carvalho, mestre maranhense do Boi do Morro do Querosene no Butantã, em que os próprios membros da família se encarregam de bordar as roupas e o “couro” do boi e confeccionar os elaborados chapéus dos brincantes, além de dançarem o Boi e demais manifestações apresentadas no Querosene, como o Tambor de Crioula.

Pela diversidade das linguagens possíveis de inclusão, as oficinas podem atrair um público bem variado, compreendendo de luthiers a bailarinos de dança contemporânea.

---

**Ações relacionadas ao artesanato**

Contrariamente aos temores de que o produto industrial iria matar o artesanal, o artesanato brasileiro vem passando por uma revitalização desde os anos 1980. Não cabe discutir neste projeto as razões das conjunturas política, econômica e social nas esferas nacional e internacional que levaram a isso; no entanto, cabe mencionar que para essa revitalização certamente concorreram as ações de muitos organismos, entre os quais o Sebrae; organizações da sociedade civil como a Artesanato Solidário (ArteSol); e as várias esferas governamentais, como os ministérios do Turismo e da Indústria e Comércio, assim como as secretarias estaduais e municipais de Promoção Social, Cultura etc.

Essas ações em geral têm se desenvolvido em três frentes principais. Uma é a da realização de oficinas para a melhoria de qualidade do produto artesanal, o que inclui aspectos produtivos (manutenção e melhoria de técnicas patrimoniais locais, uso sustentável das matérias-primas etc.), aspectos culturais (procura de expressão da paisagem natural e da paisagem construída das localidades nos objetos, ou seja, que eles reflitam identidades culturais dos locais onde são feitos) e aspectos comerciais (distribuição dessa produção fragmentada e dispersa por meio de canais que adotem as práticas de comércio justo), entre vários outros.

Como em todos os campos, há boas e más iniciativas surgindo. As más, a nosso ver, decorrem de um ímpeto “modernizador” verificado em algumas instituições em que, a pretexto de um atendimento a supostos desejos do mercado, são adotadas práticas de desrespeito aos artesãos e de banalização de sua produção, que acabam perdendo, com o tempo, a sua seiva criadora, tornando-se frequentemente meros simulacros de algo que já foram um dia. Não queremos, com isso, defender uma postura imobilista, pois tudo o que está vivo está em movimento, e com o artesanato não poderia ser



diferente. As boas iniciativas, a nosso ver, são aquelas que trabalham esse movimento e essa evolução, nos casos em que eles cabem, de uma forma respeitosa para com os artesãos e com as práticas culturais das comunidades. Assim, o pressuposto básico dessa ação “deve ser o respeito pelo ritmo de trabalho do artesão, respeito por signos que resistem há tempos, respeito por todo sistema de símbolos que se encerra num objeto, pela ‘boniteza torta’ – na expressão da nossa escritora Cecília Meireles –, dos objetos feitos à mão”.<sup>42</sup>

Nesse cenário, qual deveria ser o papel de um museu como este que aqui se concebe? Pensamos que essa linha de atuação deverá ser tratada oportunamente de modo que, em primeiro lugar, ela não faça concorrência ou competição com esses atores que já estabeleceram um bom trabalho no país e que, em segundo lugar, contribua efetivamente para a melhoria e a valorização do artesanato brasileiro, que já é e pode se tornar mais ainda uma importante fonte de geração de emprego e renda para muitos brasileiros, além de um motivo para a recuperação de saberes regionais e, portanto, para a recuperação da autoestima da população envolvida nesse trabalho.

O nicho de atuação do museu pode se dar por meio de um conjunto de ações, entre as quais:

- divulgação sistemática das boas iniciativas que têm ocorrido em todo o país nesse campo, por meio de exposições, publicações etc.;
- realização de mesas-redondas e seminários que permitam a reflexão sobre os rumos do artesanato no país;
- oficinas para multiplicadores;
- constituir um canal de venda direta dos produtos na loja do museu (ver capítulo “Serviços”);
- abrir-se para ações pontuais solicitadas por cooperativas, organizações não governamentais etc., tais como lançamentos de produtos e de publicações, realização de feiras etc.

---

## Culinária

Toda a temática da identidade cultural passa necessariamente pela comida, pela transformação de ingredientes locais em pratos regionais. A culinária tem um grande poder de despertar memórias e guardar identidades familiares e regionais, e é um tema que interessa às pessoas em geral. Várias atividades podem ser desenvolvidas para a transmissão do conhecimento acumulado pelos diferentes grupos populacionais brasileiros no preparo de suas comidas típicas, como oficinas e cursos de culinária dados por especialistas nas culinárias regionais (ver capítulo “Serviços”) e por chefes de cozinha que têm criado uma culinária contemporânea a partir do uso e da reinterpretação de ingredientes e técnicas regionais, tais como Alex Atala e Laurent Suaudeau.

Essas ações deverão ser realizadas em sinergia com as outras atividades do museu. Como exemplos, por ocasião da apresentação de um folguedo, poderão ser focalizados nas oficinas culinárias os pratos típicos dessa festa; uma exposição sobre o Círio de Nazaré pode ser a oportunidade para todo um ciclo dedicado às comidas que acompanham essa tradicional festa religiosa paraense; e os depoimentos sobre receitas poderão integrar o programa de construção de memórias coletivas.

Cursos com um viés antropológico também podem ser gestados. Um exemplo é a análise das “comidas de ocasião”, como a dieta da parturiente em várias localidades, ou a “comida de velório”, assunto que ganhou um capítulo do livro da estudiosa e cozinheira Maria Stella Libanio Christo, *Minas de forno e fogão*.<sup>43</sup>

---

42  
BORGES, Adélia. A intervenção do design no produto de artesanato. In: *Artesanato: intervenções e mercados – Caminhos possíveis*. São Paulo: ArteSol; Sebrae, 2007. p. 31-42.

43  
CHRISTO, Maria Stella Libanio. *Minas de forno e fogão*. São Paulo: Editora Papagaio, 2002.

---

## Projeções de cinema e vídeo

Além de disponibilizar os filmes e vídeos sobre a diversidade cultural brasileira para consulta na midiateca, o museu pode se constituir num espaço permanente de exibição, com a elaboração de ciclos de exibição, festivais etc., sempre que possível com a presença do diretor e/ou de protagonistas do que ali se mostra, para conversas e debates com a plateia.

---

## Eventos em geral

Ao trabalhar com parceiros institucionais variados, acadêmicos, organizações não governamentais, comunidades organizadas e outros setores que lidam com comunidades tradicionais e populares da sociedade, o museu deve disponibilizar seu espaço para encontros e diálogos sobre temas pertinentes à diversidade e dinâmica cultural brasileira. Em particular, o museu deve, sempre que possível, abrir-se para atender a solicitações da comunidade para eventos tais como lançamentos de livros e a divulgação de trabalhos nas áreas de dança, música, teatro, circo etc.

---

## Integração do museu com o parque

Um museu voltado para as culturas populares não pode ignorar o público do Parque do Ibirapuera, especialmente aos fins de semana – não só as famílias, que optam pelo parque por oferecer lazer de baixo custo, mas também as diferentes “tribos urbanas” de jovens, muitos vindos da periferia, que frequentam os espaços da marquise. Boa parte dessas pessoas não tem o hábito de frequentar museus; portanto cabe a nós atraí-las. Isso pode ser feito por meio da divulgação da existência do museu e de sua programação. Uma estratégia para isso é a própria integração física entre o “fora” e o “dentro” do museu.

### Cortejos do parque para o museu

Sempre que a natureza da manifestação cultural o permitir, sugere-se que as apresentações dos grupos comecem fora do espaço do museu para depois entrar, sob a forma de cortejos. Com a força mobilizadora da música, do canto e da dança, será possível atrair os frequentadores do Parque do Ibirapuera para dentro do espaço do museu. Uma vez concluída a apresentação, será possível organizar ações para prolongar a estadia desse público no museu, cativando-os a visitarem suas exposições e se familiarizarem com seus espaços.

### Vídeo na marquise

Frutos da cultura urbana de periferia, adeptos do pacote hip-hop/grafite/skate, os grupos de jovens que utilizam a marquise para as práticas de esportes possuem uma copiosa produção audiovisual, com uma linguagem própria, veiculada na internet em sites como o YouTube. O museu poderia programar mostras periódicas desses vídeos na marquise, assim como a realização de oficinas com seus realizadores no espaço interno, além de palestras e outras ações socioeducativas e culturais com eles. Há grupos já organizados desses frequentadores, tais como os “Loucos do Ibirapuera” e os “Amantes do Grau”.

Evidentemente, a projeção de vídeo na marquise pode também ser realizada com diretores da cena institucionalizada.

## Calendário

O agendamento das ações do museu deve respeitar a dinâmica própria do calendário das manifestações culturais tradicionais existentes no país, compartilhado tanto por grupos populares quanto pelos brasileiros em geral, que, no entanto, desconhecem ou já não mais se recordam do modo popular de celebrar seus grandes marcos

O agendamento das ações do museu deve respeitar a dinâmica própria do calendário das manifestações culturais tradicionais existentes no país, compartilhado tanto por grupos populares quanto pelos brasileiros em geral, que, no entanto, desconhecem ou já não se recordam do modo popular de celebrar os seus grandes marcos. O calendário é constituído de dois ciclos principais – Natal e festas juninas –, entremeado por outros ciclos menores e microciclos.

Todas as ações do museu, especialmente as apresentações e as oficinas, deverão estar alinhadas a esse calendário de festas tradicionais e das manifestações culturais que nelas têm lugar. Por exemplo: Folias de Reis no ciclo natalino (outubro a janeiro), samba rural paulista no período do carnaval (janeiro, fevereiro e março), moçambique nas festas de São Benedito e do Divino (março a maio), jongo (maio e junho), quadrilhas e sortes nas festas juninas de Santo Antonio, São João e São Pedro (junho) e congada no ciclo do Rosário (até outubro).

O calendário deve estar atento ainda às oportunidades do agendamento escolar. As escolas se pautam por efemérides como o Dia do Índio (19 de abril), Abolição (13 de maio), Dia do Samba (2 de dezembro), e essas datas podem ser usadas para desenvolver atividades com professores e alunos que transcendam os estereótipos normalmente associados a elas e que espelhem, sempre, a diversidade cultural brasileira e a dinâmica das culturas do povo no contexto contemporâneo da metrópole – temas que são o mote do museu. Assim, os efeitos multiplicadores da ação do museu não demorariam a surgir.

### Constância de programação

A formação e fidelização do público de um museu associam-se de perto às atividades culturais que ali são desenvolvidas, sendo muito favorecidas pelo estabelecimento de programações fixas, de tal forma que se crie, nos vários grupos de público, o hábito de frequentar o museu. Sugere-se, por exemplo:

- Apresentações de música, teatro, dança, folguedos – periodicidade semanal na quase totalidade do ano (por exemplo, 45 apresentações nas 52 semanas do ano). Todos os sábados às 16 horas ou domingos às 11 horas.
- Lançamento de livros – periodicidade mensal. Todo primeiro sábado do mês, das 11 às 15 horas.
- Lançamentos de produtos de ONGs, cooperativas de artesãos, representações estaduais etc. – periodicidade mensal. Todo primeiro sábado do mês, das 10 às 18 horas.
- Aberturas de exposições – fixar um dia preferencial, como faz a Pinacoteca do Estado (sábados, das 11 às 15 horas).
- Abrir pelo menos uma noite por semana para a realização de palestras, mesas-redondas, cursos etc.





# Educação

## Fio condutor

O desafio do trabalho educativo será a necessidade de desconstruir um imaginário de inferiorização do povo que, sedimentado ao longo da história, também deslegitima como cultura a produção e as criações desse povo

Os programas de ação educativa dos museus têm o papel de fazer a mediação entre o conjunto das atividades da instituição e seus diversos públicos. É com base nesse trabalho que se amplia a vocação educacional que é própria aos museus, garantindo a formação, ampliação e fidelização de seus diferentes públicos.

Numa instituição voltada para a preservação do patrimônio material e imaterial das culturas do povo, o desafio do trabalho educativo será a necessidade de desconstruir um imaginário de inferiorização do povo que, sedimentado ao longo da história, também deslegitima como cultura a produção e as criações desse povo. Assim se produziu um distanciamento entre uma cultura dita “de elite” e as culturas “populares”, e o seu encontro parece pressupor mais o confronto com um *outro* que o reconhecimento recíproco de quem compartilha a herança de um mesmo patrimônio cultural.

Construir pontes e diálogos entre esses diferentes universos será, portanto, a tarefa educacional que cabe à nova instituição empreender, no conjunto de suas atividades e naquelas relacionadas à ação educativa. Ela coloca a necessidade de atrair para as suas atividades segmentos da população que não têm a frequência aos museus como hábito ou mesmo valor no seu universo cultural.<sup>44</sup> Ao mesmo tempo, será preciso desarticular os elementos que sedimentaram no público habitual dos museus o preconceito que o afasta do universo das culturas populares.

Em ambos os casos, o que se torna necessário para o trabalho de ação educativa é desconstruir um imaginário que se consolidou ao longo de nossa história e que atribui ao “povo” uma condição “natural” de “inferioridade”. Esse imaginário permeia a experiência de vida da maioria dos moradores da periferia da cidade e, em geral, o cotidiano do povo em toda parte no país, sendo vivenciado como experiência de preconceito e discriminação, que corrói a autoestima e torna difícil uma afirmação identitária a partir de uma autoimagem positiva. Por outro lado, é esse mesmo imaginário que “legitima” o preconceito e a discriminação de que esses segmentos da população são vítimas, tanto por parte das “elites” quanto por membros de seus próprios grupos.

Será preciso voltar-se para a história para entender como a longa experiência da escravidão, primeiro das populações indígenas e, logo a seguir, dos contingentes de africanos trazidos para o país como cativos por mais de três séculos, acabou por tornar “natural” a associação entre a origem étnica ou racial e uma condição de “inferioridade”. Mas as marcas dessa origem étnico-racial são precisamente o que caracteriza nossas populações de índios, negros e mestiços de todos os tons que constituem a maioria do “povo” brasileiro, sendo grande parte das suas manifestações culturais originárias da maneira peculiar pela qual se apropriaram da cultura europeia dos colonizadores. Isso foi o que produziu, desde o início, diálogos insuspeitados e as mais variadas formas de hibridismo entre essas diferentes culturas. E, se isso não chegou a ser reconhecido como a parte mais significativa de um patrimônio cultural de todos os brasileiros, foi porque, mesmo após o fim da escravidão, as desigualdades sociais que marcaram e ainda marcam a condição de vida da maioria do povo continuaram a alimentar o imaginário de inferioridade e subalternidade que a ele é associado.

Detalhe de churrasqueira feita de eixo de roda de automóvel, procedente de Salvador, BA, anos 2000.

44  
Amplio diagnóstico produzido pelo Ministério da Cultura em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostra que 92%

dos brasileiros nunca estiveram num museu, 87% nunca foram ao cinema, 78% nunca assistiram a espetáculos de dança. Os dados também apontam que a população de baixa

renda sacrifica cerca de 4% de seus orçamentos mensais para a cultura, o mesmo percentual destinado pelos mais ricos.

A instituição deve centrar sua ação educativa na ideia de (re)criar memórias, em lugar de apenas preservar e exibir uma memória congelada do passado erigida em patrimônio, reinterpretando e ressignificando o passado com um novo olhar sobre o presente, pautado pelas ideias de inclusão, respeito e autoestima

Só a desconstrução desse imaginário permitirá que possa vir à tona toda a riqueza de um *outro* imaginário que faz parte das culturas do povo, trazendo um novo sentimento de reconhecimento e prestígio aos criadores e produtores dessas culturas e reafirmando assim o respeito por essas populações. Ao mesmo tempo, entre os segmentos “de elite”, tal reconhecimento deverá promover um sentido comum de pertencimento, que nos identifica a todos como brasileiros, parte de um só povo e uma só nação, na diversidade multifacetada de expressões da nossa cultura.

Este é um eixo que deverá orientar todo o trabalho de ação educativa e que obrigará os educadores a desenvolver estratégias de acolhimento para o público de visitantes dos segmentos populares, evitando o sentimento de inadequação que tantas vezes intimida as pessoas que não estão acostumadas ao convívio com equipamentos culturais. A isso se soma a estratégia que evidencia outra característica inédita do museu e do seu trabalho de ação educativa, e que consistirá em tomar os criadores e produtores populares não só como público do museu, mas também como agentes e protagonistas da própria ação museal.

Outra peculiaridade do trabalho educativo a ser desenvolvido é a ênfase que deverá ser dada aos processos de construção do conhecimento e apropriação dos conteúdos das exposições ou das atividades do programa de ação cultural, mais do que aos produtos de um conhecimento anterior dos educadores que devesse apenas ser “transmitido” ao público.

A sinergia da ação do núcleo de educação com as ações culturais do museu, e da relação dessas ações com o protagonismo dos mestres criadores das culturas populares, assim como com o público popular atraído para o museu por sua presença e o público mais amplo dos frequentadores habituais de museus, deverá desencadear processos múltiplos de diálogos e trocas numa via de duas mãos, que constituirão, propriamente, o trabalho educativo que cabe ao museu desempenhar como sua vocação própria, na relação com a sociedade em que se insere. E isso deverá ser levado em conta pelos educadores no planejamento e desenvolvimento de cada modalidade de ação educativa que deverão propor aos diferentes públicos do museu.

Por fim, tudo isso leva a uma última característica peculiar, que consiste no lugar que nessa instituição deverá ocupar a memória. Os museus têm o poder de decidir o que lembrar ou o que esquecer, ao escolher os suportes da memória que elegem como patrimônio a ser preservado e exposto ao público, legitimando, prestigiando e difundindo determinados conteúdos da memória que acabam por se inscrever e se consolidar no imaginário social como imagens ou valores inquestionáveis. É assim que os museus se tornam instituições educativas por excelência, que transitam pelo legado do passado para fazê-lo incorporar-se como herança no presente. E esse trânsito não é inocente, pois, por meio de suas escolhas, o museu constrói recortes e leituras da memória e do imaginário social, estabelecendo elos de significação que silenciosamente reafirmam valores, ideias, crenças e sentimentos projetados do passado sobre o presente. Por isso, ele permite o reconhecimento e a identificação de determinados grupos sociais, em nível coletivo ou individual, com o discurso que veicula em suas ações, mas o faz em detrimento de outros, ao obliterar outras leituras da memória social capazes de evidenciar conteúdos distintos e igualmente possíveis, mas sobre os quais o museu se cala.

Ao focar esses outros grupos que, por sua condição social subalterna, poucas vezes encontram nos museus um lugar de acolhimento, respeito e legitimação de seu patrimônio cultural, a instituição que aqui se propõe deverá pautar sua ação educativa pela ideia de (re)criar memórias, em lugar de apenas preservar e exibir uma memória congelada do passado erigida em patrimônio, reinterpretando e ressignificando o passado em função de um novo olhar sobre o presente, pautado pelas ideias de inclusão, respeito e autoestima, graças às quais não só os segmentos populares – a “gente do povo” – poderá se reconhecer, mas onde todos e cada um possa se ver e se compreender como parte de um mesmo “povo brasileiro”.



Assim, a memória tem no museu um lugar estratégico, pois é um mesmo processo de desfazer e tecer de novo os seus múltiplos fios que permitirá trazer à luz uma memória “envergonhada” presente entre o público popular, mas que poderá mostrar-se quando legitimada pelo lugar de prestígio que lhe confere o museu, e uma outra memória “recalcada” de um público “de elite”, que desconhece ou prefere ignorar as criações das culturas do povo, mas que será capaz de reconhecer, como parte dessas culturas, referências que impregnam a experiência cotidiana de todos os brasileiros. É no confronto dessas diferentes leituras da memória coletiva que será possível desencadear o processo de desconstrução do imaginário social que embasa o preconceito, para assim revelar, na emergência do outro imaginário construído pelas culturas do povo, toda a variedade e riqueza de um patrimônio cultural comum, mostrando a diversidade cultural brasileira como valor essencial a ser afirmado pelas ações do museu.

É nesse processo que o programa educativo do museu, por meio de suas diferentes ações, irá aos poucos conseguindo ampliar o olhar do público na sua relação com os conteúdos que organizam as exposições, os projetos de ação cultural e as demais atividades do museu, permitindo que os conceitos básicos sobre os quais ele se funda se integrem à sua missão educativa e se expressem por meio de suas ações. O desafio educativo desse museu se encontra na conexão entre a *provocação da memória* e sua *difusão*, a *circulação do saber inscrito* na produção cultural, nas criações e demais formas de expressão das culturas do povo, e a *compreensão do contexto histórico, antropológico ou social* que as sustentaram no passado ou ainda as mantém no presente. E tudo isso deverá ser mediado pela experiência de *processo*, característica do modo de produção cultural das culturas tradicionais e populares, e que o próprio trabalho educativo reproduz em suas formas mais amplas de organização, levando em conta sua conexão com as demais áreas de ação do museu e os diferentes públicos aos quais se destina.

De uma perspectiva pedagógica, a diversidade das manifestações culturais brasileiras contém um *saber* que precisa ser recuperado nas ações educativas, não apenas como *conteúdo*, do ponto de vista da informação acerca desse saber, mas na *forma* escolhida para aproximar o público dos conteúdos expositivos. *Aliar forma e conteúdo* é, nesse caso, o desafio pedagógico a ser enfrentado. Não se trata de realizar simulações culturais, mas de conferir sentido de processo, reconhecimento e valorização de um saber que se encontra impregnado na nossa cultura, mas nem por isso é reconhecido e valorizado. Por outro lado, a noção de *processo*, tão escassa em nossos dias na experiência cotidiana das novas gerações, precisa de resgate urgente. Ela propõe, assim, uma tarefa essencial, num museu que se disponha a recuperar e propor experiências educativas baseadas nessa noção, fazendo circular um conhecimento produzido historicamente na nossa sociedade; que reconstrua os contextos nos quais foram produzidas as manifestações culturais e os significados dessa produção; e que permita, enfim, que esses saberes sejam reencontrados e identificados na atualidade. Isso é o que poderá proporcionar um sentimento de respeito, integração e identidade e, assim, possibilitar a emergência de um sentido de pertencimento a uma sociedade que tem história e memória. É importante ressaltar que, tal como a noção de *saber* impregnado nas culturas tradicionais e populares, também a noção de *processo* deve ser tomada como *conteúdo* e *procedimento educativo* nas atividades a serem realizadas.

Por essa razão, o programa de ação educativa do museu considerará a *diversidade* cultural brasileira em suas múltiplas formas de expressão e os diferentes contextos que lhe dão sentido na composição dos projetos educativos a serem desenvolvidos. Essa multiplicidade, que pode ser ao mesmo tempo observada no país, na cidade de São Paulo e no Parque do Ibirapuera, lugar onde estará localizado o museu, torna indispensável estabelecer como matéria de trabalho educativo e pedagógico a *relação entre a diversidade cultural* brasileira, *seus espaços de encontro* e a *dinâmica cultural* que torna possível essa relação. Assim, o caráter contemporâneo do museu estará contemplado em sua ação educativa, ao valorizar o diálogo no qual a memória pode ser atualizada pelos encontros entre o que permanece, o que se transformou e o que continua e continuará a se transformar, nas inúmeras expressões das culturas do povo e do patrimônio cultural brasileiro.

---

## Referências pedagógicas

Os princípios educacionais que se propõem como orientação para as ações educativas a serem desenvolvidas no novo museu são referidos a uma concepção de educação que reafirma o seu potencial transformador e respeita o saber de seu público. Embora pareça óbvio, um museu existe em função da sociedade: ela é o pilar de suas ações. Esse pilar só existe e se fortalece se a ação educativa do museu começar por respeitar o seu público e criar estratégias para aprender com ele.

Se em toda parte os debates sobre educação hoje reconhecem que é preciso compreender o processo de ensino-aprendizagem como uma relação eu/outro, em que o conhecimento do outro precisa ser levado em conta; e se na discussão sobre a relação entre arte, cultura e educação, enfatiza-se a necessidade de desconstruir posturas etnocêntricas, adotando uma perspectiva multicultural que abra espaço à compreensão de universos culturais distintos daqueles afirmados nos modelos hegemônicos, certamente não há melhor lugar para se verificar o acerto dessas diretrizes pedagógicas do que no trabalho educativo proposto para este museu.

Ao privilegiar a diversidade étnica e cultural brasileira, essa postura pedagógica passa a ser essencial para permitir ao visitante tornar-se um sujeito consciente de suas próprias tradições culturais e construir sobre elas um olhar crítico, na comparação com as tradições dos vários *outros* que compõem o mosaico das culturas brasileiras, permitindo-lhe assim incorporar essas tradições como marca de um patrimônio compartilhado e de afirmação de identidade. Por outro lado, esta é a postura de uma “educação multiculturalista”, que a arte-educadora Ana Mae Barbosa recomenda que seja adotada na escola e nos museus, de modo a possibilitar “lidar com a diferença de modo positivo, na arte e na vida”.<sup>45</sup>

O primeiro desafio do trabalho do arte-educador é o de tornar a experiência de contato dos diferentes públicos com as múltiplas expressões de criatividade encontradas em seus espaços uma experiência estética significativa, consciente e transformadora, sem “pedagogizá-la” nos moldes da má-educação escolar, mas afirmando-a como forma de conhecimento sensível do mundo, que se abre à descoberta de si e dos muitos mundos que habitam a criação. Por isso também, o trabalho educativo não poderá separar-se da ação cultural que deverá ser realizada no museu, convocando os próprios mestres, que são os detentores do patrimônio imaterial das culturas do povo, a transmiti-lo aos visitantes, propiciando-lhes uma experiência de envolvimento total ao assistir ou participar de um folguedo ou de um desafio de cantadores, aprendendo a compreender seu significado e sua significação social como experiência estética no sentido etimológico da palavra, isto é, pelos cinco sentidos. Essa é a verdadeira arte-educação que a manifestação cultural, por si só, propicia, e por isso ela tem seu lugar assegurado no programa de ação educativa do museu.

---

## Atendimento aos diferentes públicos

Nos museus, os programas e projetos educativos devem naturalmente ser organizados em função dos diferentes públicos aos quais se destinam. No entanto, cumpre lembrar que, dada a própria natureza do museu que se propõe implantar e da proposta educativa a ser nele desenvolvida, esses programas não deverão ser compartimentados, e que atividades deverão ser desenvolvidas para incentivar o diálogo entre diferentes tipos de públicos e também entre gerações.

### O público escolar: alunos e professores

O contingente de escolares constitui, via de regra, a maior parte do público dos museus, o que dá aos programas de ação educativa neles desenvolvidos uma significativa missão pedagógica e de formação. As temáticas a serem abordadas no novo museu para esse público podem estar afinadas com os programas escolares, sobretudo nas áreas de história e geografia que, em geral, funcionam como carro-chefe para os projetos transversais desenvolvidos nas escolas.

---

45  
Todas as citações de Ana Mae Barbosa foram retiradas do programa de educação a distância *Salto para o futuro*, mantido pelo Ministério da Educação e veiculado pela TVE Brasil, pgm 3 (série temática 3), [www.tvebrasil.com.br/salto](http://www.tvebrasil.com.br/salto)



Um esforço deve ser empreendido para trazer as pessoas que eventualmente estão retratadas, direta ou indiretamente, numa exposição específica no espaço do museu, de maneira que se possa “devolver” um conhecimento àqueles que tornaram possível a sua produção

Idealmente, o primeiro contato dos educadores com o público escolar deveria ser com o professor, para que ele possa trabalhar as temáticas abordadas pelo museu antes, durante e após a visita de seus alunos ao espaço expositivo. Um trabalho anterior com os professores adéqua a visita dos alunos às necessidades dos projetos da escola e torna o contato com o museu mais proveitoso do ponto de vista educacional, pela complementaridade entre os conteúdos que podem ser explorados no museu e na escola.

A visitação orientada para grupos escolares de diferentes faixas etárias tem como ponto de partida o acolhimento, que introduz o museu e facilita o contato entre o educador e o grupo, e se desenvolve na visitação dos espaços expositivos. Monitorada pelos arte-educadores do museu, a visita guiada deverá provocar, nesse e nos diversos outros tipos de público, um contato mais próximo com as exposições, e tem em geral a duração de uma hora.

### **Organizações comunitárias**

Organizações não governamentais, fundações, institutos e associações comunitárias, e em especial aquelas entidades que organizam as próprias comunidades e/ou grupos criadores e produtores de manifestações culturais tradicionais ou populares, são outro grupo privilegiado que o museu deve deliberadamente identificar e convidar para visitação e, tanto quanto possível, participação em seus diversos programas. As atividades educativas desenvolvidas junto a esses grupos serão semelhantes àquelas dedicadas ao público escolar, levando-se em conta, porém, que eles se constituem de modo diverso daquele que organiza os grupos da escola e, portanto, trazem expectativas e experiências que precisam ser consideradas.

Um esforço deliberado deve ser empreendido para trazer as pessoas que eventualmente estão retratadas, direta ou indiretamente, numa exposição específica no espaço do museu, de maneira que se possa “devolver” um conhecimento àqueles que tornaram possível a sua produção. Idealmente, deve-se gravar em vídeo as exposições e enviá-lo, depois de editado, para as comunidades, e ainda adotar outras estratégias para que as comunidades venham a se apropriar do que foi mostrado.

Por outro lado, sempre que uma visita for agendada por comunidades tradicionais e/ou grupos populares criadores de manifestações culturais e artísticas, praticamente inverte-se a relação educativa, sendo os educadores os que mais têm a aprender no contato com esses grupos. Isso não os impede, porém, de compartilhar com esses criadores e produtores os conhecimentos de um universo mais amplo em que se inscrevem suas criações e manifestações culturais, por exemplo, contextualizando-as de uma perspectiva histórica e/ou socioantropológica, indagando-os sobre transformações verificadas nos grupos ou nas manifestações culturais tradicionalmente produzidas por eles, levando-os a refletir sobre as razões dessas mudanças, os benefícios ou perdas que acarretaram para a cultura do grupo ou da comunidade, num exercício conjunto de (re)criação coletiva da memória social.

### **O público espontâneo**

A atenção e o acolhimento do público espontâneo, facilitando sua relação com o museu, é uma tarefa educativa cotidiana e necessária em um museu, dada sua vocação enquanto instituição educativa. Visando ampliar e diversificar as possibilidades de leituras das exposições, a equipe de educadores, observando constantemente o público, deverá elaborar roteiros de visitação sob a forma de impressos e/ou guias de áudio que orientem o visitante, sugerindo-lhe diferentes recortes, percursos e olhares sobre as exposições. Os trajetos e obras escolhidas para figurar no roteiro organizarão os significados relacionados às peças expostas, sugerindo continuidades, contrastes e aproximações, capazes de evocar para o visitante suas próprias experiências e memórias, e, portanto, produzindo um efeito de identificação. Sem serem impositivos, oferecendo ao visitante a liberdade da escolha, esses roteiros o orientarão pelos caminhos da experiência estética que nasce da contemplação silenciosa dos objetos e das obras de arte.

Deve haver ainda um programa de visitas orientadas disponível sem prévio agendamento, para grupos que se formam dentro do próprio museu, em intervalos de tempo regulares que serão anunciados no balcão de acolhimento.

A própria heterogeneidade das linguagens e formas de expressão das culturas tradicionais e populares expostas facilitará a tarefa de implantar uma mentalidade acessível e inclusiva

## O público do Ibirapuera

Há um tipo de público espontâneo muito especial que poderá vir a se transformar em frequentador constante do museu, desde que sejam desenvolvidas estratégias e ações próprias para integrá-lo aos múltiplos programas de atividades que ali serão desenvolvidas. São as milhares de pessoas que frequentam o Parque do Ibirapuera nos fins de semana, mas que não costumam visitar os museus lá localizados.

No capítulo “Ação Cultural”, delinearam-se estratégias para que esse público tome conhecimento da existência do museu e sinta-se atraído a usufruir e participar de suas atividades. O núcleo educativo pode desenvolver outras iniciativas, tais como uma programação dominical integrada dirigida às famílias, com o nome de “Domingo no Parque”, a realização de oficinas sob a marquise ou a programação dirigida aos jovens das “tribos urbanas” do parque.

## Portadores de necessidades especiais

Nos últimos anos, a acessibilidade vem se tornando cada vez mais um princípio organizador da educação nos museus, com o desenvolvimento de projetos específicos voltados para diferentes grupos de portadores de necessidades especiais, tais como kits de recursos táteis sobre as exposições, materiais auditivos, olfativos, identificações e informativos em braille. Uma fonte importante para a implantação de uma mentalidade acessível e inclusiva de forma integradora é a Rede de Informação de Acessibilidade em Museus (Rinam), que traz orientações e informações sobre o tema e ainda os resultados da campanha “Museus Acessíveis: Cultura em Todos os Sentidos”.<sup>46</sup>

No museu que aqui se concebe, a própria heterogeneidade das linguagens e formas de expressão das culturas tradicionais e populares expostas facilitará essa tarefa. O patrimônio imaterial dessas culturas de que o museu se ocupará, que comporta uma grande diversidade de suportes expositivos, estará representado por referências patrimoniais que os evocam sinteticamente de uma maneira precisa (por exemplo, um artefato de cerâmica ou um adorno de brincante de folguedo), podendo ser facilmente compreendidas por portadores de necessidades especiais, manipulados por eles ou representados por expressões sonoras que complementam seu sentido etc.

Mas, sobretudo, esse patrimônio estará especialmente representado, nas ações culturais propostas aos visitantes do museu, pelas festas e celebrações devotas e profanas que, reunindo poesia, música, canto, dança e teatro, oferecem diferentes possibilidades de fruição de experiências estéticas a portadores de necessidades especiais dos mais diferentes tipos. Palestras de especialistas ou oficinas oferecidas pelos educadores, antes e depois da apresentação de um folguedo, por exemplo, devem possibilitar a integração da experiência lúdica e estética a um contexto mais amplo de aprendizagem e aquisição de conhecimento, expandindo o trabalho educativo a ser realizado com esse público.

## O público interno

Embora o museu como instituição tenha no público visitante o foco principal de seu trabalho educativo, ele não pode deixar de se voltar também para o público interno do corpo de funcionários que mantêm o museu em funcionamento. Como integrantes da equipe, eles precisam conhecer os conteúdos expositivos das mostras do museu, e poder admirá-las por sua beleza e emocionar-se pelas experiências estéticas que elas proporcionam. Só assim poderão entender a importância do próprio museu enquanto depositário de um patrimônio cuja salvaguarda também lhes incumbe.

---

46  
A Rede de Informação de Acessibilidade em Museus (Rinam) está disponível no endereço: <http://museuacessivel.incubadora.fapesp.br/portal>.

Em geral, nos museus, boa parte desses funcionários pertence ao mesmo extrato social que os produtores e criadores das culturas populares, que, por isso mesmo, eles se acostumaram a ver como cultura “menor”, já que este é o lugar que lhes é atribuído habitualmente. Para eles, o encontro com o universo de sua própria cultura, tratada com dignidade e respeito no novo museu, será decisivo para favorecer sua autoestima e a reconstrução de sua memória e sua identidade. Para os demais, os diálogos que assim serão estabelecidos permitirão reconhecer nas culturas do povo um patrimônio de todos os brasileiros. Visitas orientadas e encontros com os vários grupos de funcionários devem, assim, ser desenvolvidos sistematicamente.

---

### **Materiais lúdico-pedagógicos**

A produção de materiais que aproximem o público dos conteúdos das exposições, das atividades de ação cultural e da proposta do museu como um todo pode ser parte do programa educativo. Jogos, livros de história, série de livros temáticos ou outras publicações, organizados levando-se em conta também as diferentes faixas etárias a que serão destinados ou o público portador de necessidades especiais, podem ser disponibilizados ao público espontâneo, aos estudantes e aos professores, nesse caso como suporte pedagógico para o seu trabalho.

---

### **Oficinas**

As visitas monitoradas a uma exposição podem terminar em uma oficina, em que o que foi visto possa ser assimilado e aprofundado. Algumas oficinas poderão voltar-se para o registro e a expressão criativa do que foi observado na exposição, por meio da releitura de obras expostas, do conjunto da produção de um artista, de referências patrimoniais que remetem a manifestações culturais que figuram numa exposição ou de nichos expositivos especialmente significativos. Outras, associadas já a uma segunda visita, poderão aprofundar as descobertas anteriores, tanto em termos dos conteúdos expositivos quanto de suas linguagens de expressão.

Esse procedimento tem como uma de suas referências a metodologia triangular – “produção, apreciação e contextualização” – sugerida por Ana Mae Barbosa. “Para uma experiência cognoscente que impulse a percepção da cultura do outro e relativize as normas e valores da cultura de cada um, teríamos de considerar o fazer (ação), a leitura das obras de Arte (apreciação) e a contextualização, quer seja histórica, cultural, social, ecológica etc.”, diz a educadora.<sup>47</sup> Embora os programas curriculares nacionais tenham preferido designar a decodificação da obra de arte como “apreciação”, ela própria costuma usar a expressão “leitura” da obra de arte em lugar de “apreciação”. “A palavra ‘leitura’ sugere uma interpretação para a qual colaboram uma gramática, uma sintaxe, um campo de sentido decodificável, a decodificação do mundo e a poética pessoal do decodificador.” E deve-se ressaltar que, neste museu, isso se aplicará tanto às obras de arte quanto a um artefato ou uma peça que referencie uma manifestação cultural e o patrimônio intangível que nela se representa, sem distância ou hierarquia entre o que tradicionalmente se considera arte ou artesanato.

A educadora relembra ainda que “a ênfase na contextualização é essencial em todas as vertentes da educação contemporânea, quer seja ela baseada em Paulo Freire, Vygotsky, Apple, ou genericamente construtivista. Sem o exercício da contextualização, corremos o risco de que, do ponto de vista da Arte, a pluralidade cultural se limite a uma abordagem meramente aditiva”, devendo-se entender por esse termo a “atitude de apenas adicionar à cultura dominante alguns tópicos relativos a outras culturas. Multiculturalidade não é apenas fazer cocar no ‘Dia do Índio’, nem tampouco fazer ovos de Páscoa ucranianos ou dobraduras japonesas ou qualquer outra atividade clichê de outra cultura”. É justamente à recusa dessa atitude que se destina a proposta de um museu voltado para a desconstrução de imaginários estereotipados. (Ver o capítulo “Ação cultural” sobre outro tipo de oficinas, conduzidas pelos próprios artistas e mestres.)

---

47  
Todas as citações de Ana Mae Barbosa foram retiradas do programa de educação a distância *Salto para o futuro*, mantido pelo Ministério da Educação e veiculado

pela TVE Brasil, PGM 3 (série temática 3), [www.tvebrasil.com.br/salto](http://www.tvebrasil.com.br/salto).

Encontros, cursos, palestras e seminários devem ser uma constante no programa do museu, destinando-se a divulgar informação e a promover o aprofundamento da reflexão a respeito de seus temas-alvo, abordando de linguagens expressivas a questões estéticas e histórico-antropológicas.

Se as oficinas trazem para o museu a presença dos criadores e produtores populares, palestras, seminários e cursos podem constituir, sobretudo, mas não exclusivamente, o lugar da presença de especialistas. Concebidos nos mais diferentes formatos e sobre as mais variadas temáticas, eles deverão dialogar com as oficinas e as demais atividades do programa de ação cultural, com as exposições e o programa educativo do museu, permitindo uma enorme variedade de diálogos e trocas culturais.

Uma palestra pode ser um momento de encontro de um mestre popular com um público mais amplo, falando sobre uma oficina que acabou de ministrar, e que poderá se converter em uma aula-apresentação, do tipo das oferecidas por Antonio Nóbrega no Teatro Brincante. Mas poderá ser também a fala do pesquisador erudito, especialista na matéria, comentando sobre o significado histórico ou etnográfico da manifestação cultural recém-trabalhada numa oficina, ou sobre um artista cuja obra figure numa exposição do museu.

Na forma de uma mesa-redonda, poderá ser um diálogo entre mestres populares ou pesquisadores eruditos, ou ainda um encontro entre ambos os enfoques. Um seminário ampliará a extensão desses diálogos, multiplicando os olhares e os enfoques de um mesmo tema, seja do ponto de vista teórico-metodológico sobre problemas específicos da arte, da história e da antropologia que referenciam as atividades do museu, seja com foco em uma expressão cultural, uma linguagem ou a obra de um artista que integra o acervo do museu.

Sob a forma de um curso, a tarefa de comunicação do patrimônio do museu e do conhecimento que ali é produzido deverá aprofundar e consolidar a formação sobre qualquer um dos tópicos que podem ser escolhidos dentre a variedade de temas, linguagens expressivas, questões estéticas, histórico-antropológicas etc. que fazem parte da rica problemática do patrimônio material e imaterial das culturas do povo brasileiro com a qual trabalha o museu. Dessa perspectiva, um curso poderá tanto estar sob a responsabilidade de um especialista acadêmico quanto tomar a forma dos cursos/oficinas de longa duração ministrados pelos mestres populares, sobre um saber/fazer que lhes pertence como patrimônio cultural e que transmitem como experiência estética e conhecimento sensível do mundo aos participantes dos cursos/oficinas.

Finalmente, um seminário internacional pode ser organizado sobre qualquer dimensão dessa ampla e diversificada temática das culturas do povo.

Como proposta de periodicidade para esses eventos, sugerem-se:

- palestras ou mesas-redondas: uma noite por semana;
- seminários semestrais de um ou dois dias;
- cursos à tarde, duas tardes por semana;
- um seminário internacional anual.





# Comunicação

## Fio condutor

Se entendemos que há dois vetores principais na ação de um museu – a salvaguarda do patrimônio, de um lado, e a sua comunicação, de outro –, veremos que a salvaguarda não é um fim em si mesma, e só deve existir na medida em que se dê o mais amplo acesso possível ao que se salvaguarda. Assim, se a salvaguarda implica constituição de acervo, documentação, conservação, restauro etc., a comunicação do patrimônio engloba as próprias exposições, os programas educativos, os sistemas de guia audiovisual, as palestras, as apresentações culturais, as publicações, os programas de multimídia, o site etc.

Mais do que uma atividade ou um setor, a comunicação deve, portanto, perpassar todas as atividades do museu; deve ser uma atitude permanente, a ser pensada e exercida em relação a todos os seus públicos, dos funcionários aos visitantes presenciais e virtuais, passando pelos fornecedores, frequentadores do Ibirapuera, cidadãos paulistanos e cidadãos brasileiros.

Segundo Magaly Cabral, “a própria loja e livreria do museu, o prédio do museu, atitudes e atividades da equipe, a atmosfera geral da instituição, a atenção dada ao conforto e a orientação geral dada ao visitante na experiência de vivenciar o museu” e “até mesmo o serviço de atendimento ao telefone” devem ser incluídos entre os métodos de comunicação de uma instituição museológica.<sup>48</sup>

É necessário desenvolver um programa integrado de disseminação, difusão e consolidação da imagem institucional nos âmbitos local, regional, nacional e internacional.

## Público interno

No que diz respeito ao público interno, é preciso instituir instâncias regulares de troca de informações e diálogo entre os diversos núcleos e deles, no conjunto ou em partes, com a direção. É essa comunicação que faz as engrenagens entre os vários núcleos e colaboradores estarem em movimento. Nesse sentido, ela é o “azeite” dessas nossas engrenagens.

Recomendam-se reuniões semanais dos coordenadores de núcleos com a direção, seguidas de reuniões dos coordenadores de núcleos com suas respectivas equipes. Boletins internos com a programação detalhada da semana podem circular na segunda-feira, de forma que todos saibam tudo o que estará ocorrendo em todas as dependências do museu no decorrer daquela semana. Isso é importante para que se tomem as últimas precauções para evitar que ações simultâneas prejudiquem umas às outras. Recomenda-se especial atenção para a comunicação dessas atividades àqueles funcionários que lidam diretamente com o público externo e que são procurados pelos visitantes, tais como vigias de sala, porteiros, monitores, telefonistas, recepcionistas etc., e que em muitas instituições são os “últimos a saber”. Esses funcionários são muitas vezes os responsáveis por uma boa ou má “primeira impressão” por parte dos visitantes.

Conjunto de ex-votos da coleção Rossini Tavares de Lima.

48  
CABRAL, Magaly.  
*Algumas reflexões  
sobre os princípios  
fundamentais  
da comunicação*

*museológica.*  
In: Seminário  
de Capacitação  
Museológica – Museu  
de Artes e Ofícios.

---

## Programa editorial

Constitui-se de:

- Guia de visitação com mapa dos espaços abertos ao público – Deve estar disponível para o visitante no balcão de entrada e também ser enviado por correio para a lista de endereços do museu.
- Folder com a programação mensal – Idem.
- Programas para eventos específicos – Necessário em apresentações musicais, de dança etc. e demais atividades do Núcleo de Ação Cultural.
- Material pedagógico – O Núcleo de Educação necessita de vários materiais para públicos e programas específicos, tais como pequenos catálogos, pôsteres, jogos, séries de livros etc., como suporte pedagógico para o seu trabalho.
- Anais de seminários – Os seminários deverão ter seus anais publicados. São publicações baratas e que, no entanto, perpetuam o que se discutiu.
- Catálogos – Deve-se envidar todos os esforços para que todas as exposições tenham catálogo. Eles não só documentam a exposição, mas também ampliam o seu alcance no tempo (já que perpetuam algo que tem vida delimitada) e no espaço (por proporcionarem acesso a pessoas que não puderam estar presentes na mostra). Além disso, catálogos são essenciais para aprofundar as questões apresentadas pela exposição. No espaço expositivo, os textos são necessariamente mais curtos. Nos catálogos, os curadores e especialistas convidados podem problematizar mais questões, de forma que a exposição contribua mais fortemente para a reflexão sobre o seu tema.
- Outras publicações – Há vários tipos de outras publicações que podem ser editadas no museu. Uma sugestão é a publicação imediata, em parte ou na totalidade, das vinte cadernetas de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Os gestores do museu deverão estar atentos para a adequação das verbas disponíveis e as prioridades de sua destinação. Sugere-se que uma política editorial ao menos básica seja garantida entre as prioridades. Ou seja, pode-se abrir mão de publicações luxuosas em capa dura para algumas mostras em favor de produtos mais modestos, porém dignos.

### Design gráfico

O design gráfico dos produtos editoriais deverá trabalhar simultaneamente a questão da identidade e a da diversidade. Elementos fixos podem ser necessários para provocar um reconhecimento imediato da instituição, tais como um mesmo formato para os convites e os catálogos, complementado por diversidade na ocupação desse suporte (convite a diferentes designers para diferentes ações, se for o caso).

A informática abriu enormes canais de comunicação direta com o público. Recomenda-se:

---

## Comunicação eletrônica

### Site

O site deve replicar todos os textos que forem impressos e incluir outros que não foram impressos, pois os custos de inserção eletrônica são praticamente irrisórios. Por exemplo, o site pode abrigar os textos dos painéis expositivos. Deve ter uma atualização no mínimo mensal e, se possível, semanal (ver também o capítulo “Pesquisa/Centro de Referência”).

### Boletins eletrônicos

O museu deve estabelecer uma correspondência direta com seu público, por e-mail, para divulgar a programação do mês, convites específicos para cursos, aberturas de exposições, inscrições em concursos. A frequência da correspondência deve ser mensal, no máximo semanal, sob pena de cansar e saturar os destinatários. Por ser direto, sem mediações e sem se subordinar aos interesses e idiossincrasias da imprensa, este é um meio muito eficaz de comunicação.

## Cadastro de destinatários

De tão banal, o *mailing list* é até esquecido em muitas instituições, o que colabora para um divórcio com o público. O cadastro de endereços requer um esforço concentrado na montagem e esforços contínuos na manutenção. O próprio site pode ser usado para coletar os endereços físicos e virtuais do público. Quando não houver recursos para impressão e postagem de convites para eventos, basta a sua circulação virtual.

---

### Assessoria de imprensa

A manutenção de uma assessoria de imprensa e de comunicação exclusiva para o museu é necessária para uma ação integrada de popularização de seus projetos e atividades. Compete à assessoria:

- Elaboração de release - Redação de press releases sobre todos os eventos e ações do museu. Esses textos servem de referência para os demais serviços e ações de comunicação, tanto interna como externa. De certa forma, assim a história do museu vai sendo escrita.
- Imprensa - Busca de inserções de notícias sobre o museu em jornais, revistas, televisão, rádio etc. no Brasil e no exterior.
- Boletins e redes on-line - Hoje há um enorme florescimento de mídias alternativas, que são mais difíceis de ser acessadas por estarem pulverizadas, mas que muitas vezes são as mais eficazes para a divulgação das atividades do museu entre o público mais diretamente interessado. Aqui se incluem as redes de cultura popular dentro e fora do Brasil.

---

### Intercâmbio institucional

Uma tarefa ininterrupta é a atualização dos cadastros sobre o museu em instâncias que vão desde a esfera federal, no Demu/IPHAN/MinC, até a da subprefeitura local – e, embora pareça óbvia, essa providência nem sempre é tomada pelos museus. No âmbito institucional, pode ser aventada ainda a distribuição de fôlderes sobre o museu em seminários externos sobre o tema e em eventos que atraem público interessado no tema, como o Revelando São Paulo, por exemplo.

Além disso, há o intercâmbio natural entre instituições congêneres do ponto de vista dos conteúdos trabalhados no museu e que serão realizados a partir do Centro de Referência Integrado (ver capítulo “Pesquisa/Centro de Referência”). Entre outras instituições, gostaríamos de frisar a conveniência de trocas estreitas com aquelas situadas no Parque do Ibirapuera. Além do já citado Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, gostaríamos de destacar os vizinhos do Parque do Ibirapuera – Museu Afro Brasil e o Museu de Arte Moderna (MAM) – e ainda o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), em São Paulo; o Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro; o Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte; o Museu Casa do Artista Popular, em João Pessoa; Museu do Homem do Nordeste, em Recife; Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, em Maceió; e os vários museus do Índio, entre eles o do Rio de Janeiro, Manaus e Cuiabá.

Entre as inúmeras instituições internacionais, destacamos o Museo del Barro/Centro de Artes Visuales, em Assunção, Paraguai, talvez o que mais se aproxime do modelo de diálogo entre as culturas que estamos propondo para São Paulo. Pesquisas e contatos deverão ser feitos logo no início da existência da nova instituição para que ela possa trabalhar em sinergia com essa rede de museus com afinidades entre si.

---

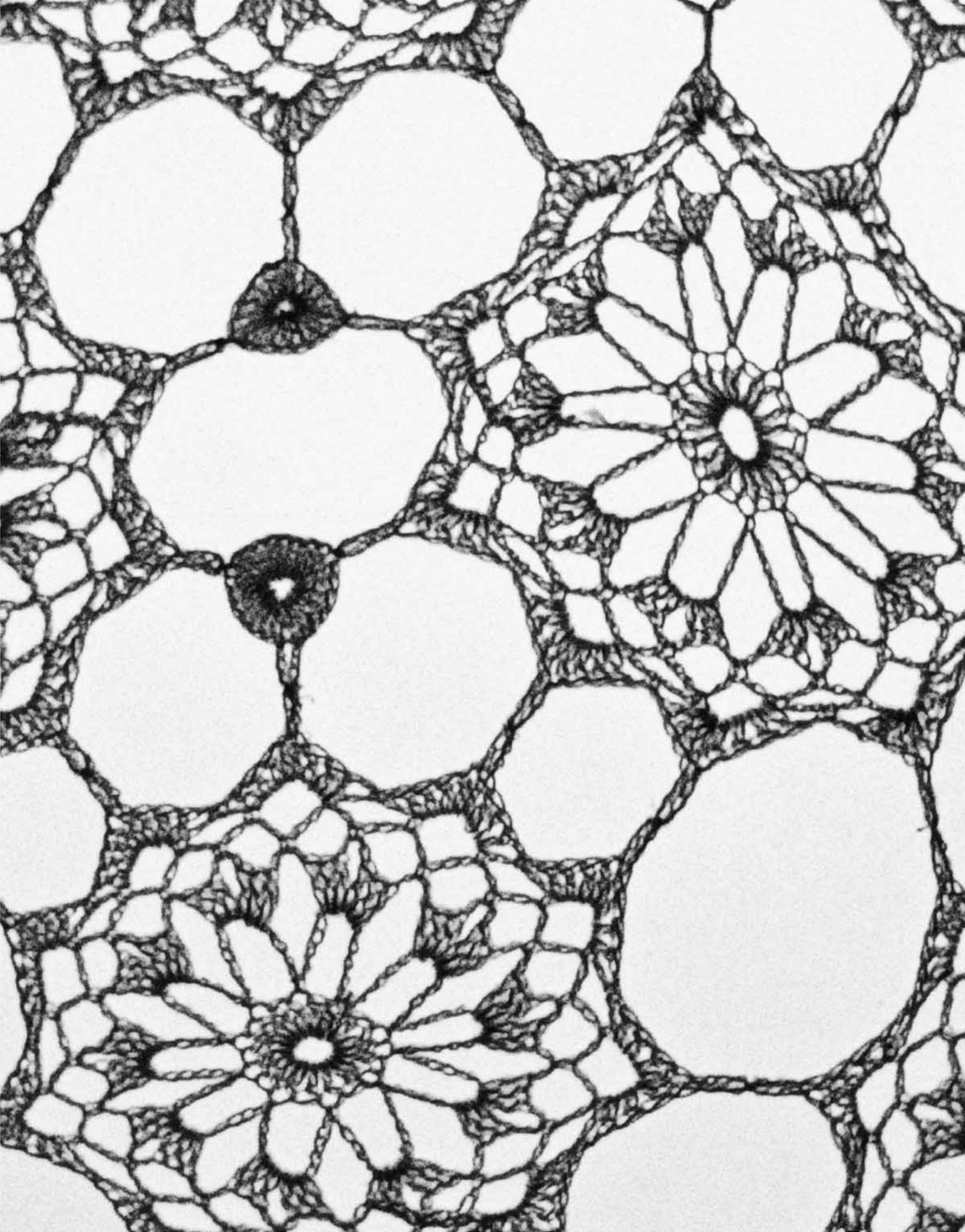
### Publicidade

A inserção de publicidade paga nos veículos de comunicação (jornais, revistas, rádios, tevês etc.) tem sido cada vez mais utilizada no meio cultural. Para ficarmos apenas nos exemplos de São Paulo, a Pinacoteca do Estado faz uso eventual desse recurso, dependendo do patrocínio obtido para cada exposição, e o MAM faz uso contínuo, contando para isso com o trabalho *pro bono* de uma agência de publicidade. O Sesc-SP, por sua vez, publica um boletim informativo fixo nos principais jornais. Sugere-se que esse recurso seja utilizado sempre que possível pelo novo museu.

A comunicação não é uma via de mão única. É necessário estabelecer mecanismos de escuta do público, de forma que haja efetiva atenção ao *feedback* que ele possa nos proporcionar:

- Caderno no balcão principal de atendimento para críticas, sugestões, colocação de endereços para inclusão em *mailing list*. Os textos escritos nesse caderno deverão ser digitados semanalmente, e seu conteúdo encaminhado para os setores específicos. Críticas e sugestões gerais deverão ser encaminhadas diretamente à direção.
- Seção no site idêntica à anterior.
- O recorte das matérias publicadas na imprensa e nos sites a cada mês deve ser processado e analisado pelo núcleo de comunicação, e os relatórios gerados (destaques da cobertura, críticas, elogios, centimetragem ocupada, valoração etc.) deverão ser encaminhados à direção e aos respectivos núcleos.
- Os funcionários que têm interação direta com o público (porteiros, vigias de sala, monitores) devem ser instruídos a relatar a seus coordenadores falas, comentários e especialmente críticas verbalizadas pelos visitantes.
- A realização contínua de pesquisas junto aos visitantes deve ser feita para avaliar o seu grau de satisfação e as suas críticas aos diversos pontos e atividades do museu.
- O site pode e deve ser usado também para que as pessoas se expressem e participem do museu. Perguntas, convites e enquetes específicas podem ser feitas para estimular e direcionar essa participação.
- É muito importante que um plano integrado de comunicação anteceda a abertura do novo museu, enfatizando os conceitos que os norteiam e divulgando algumas imagens-ícone de expressões culturais que estarão contempladas na instituição. Esse “plano de lançamento” pode ser decisivo para a percepção, por parte do público, dos benefícios que a nova instituição trará ao país e aos cidadãos brasileiros.





# Gestão

É reconhecida a precariedade da estruturação jurídica e administrativa dos museus brasileiros. A fragilidade dos instrumentos de sua gestão tem levado a um desempenho pouco eficaz da função social por parte das instituições museológicas. Por isso, os aspectos jurídicos do novo museu devem merecer uma atenção especial, de maneira a evitar a precariedade já diagnosticada pelas várias esferas do poder nas instituições museológicas de nosso país.

No decorrer da elaboração deste projeto, visitamos várias instituições em todo o país e constatamos que seus principais problemas residem nos aspectos da gestão e administração, e menos em qualidade de acervo ou das equipes técnicas. Com as exceções que confirmam a regra, verificamos que a manutenção, a continuidade e a melhoria das várias ações de uma instituição demonstram ser mais difíceis de serem obtidas do que a própria implantação de um museu. Por falta de estruturas sólidas de gestão e falta de verbas compatíveis com a importância de seus acervos e atividades, os museus dependem em excesso do dinamismo e da capacidade dos dirigentes responsáveis por angariar recursos. Poderia se argumentar que esse peso da importância relativa do diretor dentro da estrutura não é exclusividade das instituições da cultura. No entanto, a título de comparação, as instituições públicas de ensino, por exemplo, já têm mecanismos de funcionamento muito mais consolidados – é difícil que uma escola pare de dar aulas ou dê aulas apenas uma vez por semana, por exemplo; no entanto, situações comparáveis vêm ocorrendo em museus públicos de nosso país.

Nos últimos anos, felizmente assiste-se a um esforço de profissionalização e institucionalização das práticas dos museus. Esse capítulo pretende contribuir para a futura implantação de boas práticas de gestão na instituição que é objeto deste projeto.

## Recursos humanos

É preciso implantar na equipe do novo museu uma cultura organizacional em que o fluxo de informações entre os diferentes setores esteja bem azeitado, de forma a garantir que todos remem o barco para o mesmo lado, a partir de uma noção precisa da atribuição de cada núcleo e de cada funcionário e a partir da compreensão não só da interdependência entre os diversos setores como também do objetivo comum que deverá ser alcançado por todos.

Deverá ser objeto de trabalho especializado – que não compete a um projeto conceitual e deve necessariamente suceder a sua eventual aprovação – a definição de um quadro de cargos e salários e dos respectivos tipos de contratação da equipe, num programa de gestão de recursos humanos que assegure a capacitação, o profissionalismo e a competência da equipe e sua justa remuneração. Entretanto, a título de sugestão, apresentamos algumas indicações.

<b>Diretoria</b> Diretor-geral Diretor-técnico Diretor-administrativo/ financeiro Secretária Assessoria de comunicação	<b>Núcleo de Educação</b> Coordenador Educadores Secretária (agendamento) Núcleo de Ação Cultural Coordenador Assistente(s) de produção	<b>Núcleo de Pesquisa/ Centro de Referência</b> Coordenador Pesquisadores Bibliotecários Coordenador editorial Designer gráfico Designer de computação Fotógrafo Técnico de gravação (som e vídeo)	<b>Núcleo de Administração</b> Coordenador Chefe de recursos humanos Zelador Assistentes Assessor de captação e fomento Assessoria jurídica Manutenção de informática Segurança/vigilância/ monitoramento eletrônico Recepcionistas de sala Motoboy Limpeza Contabilidade Auditoria
<b>Núcleo de Museologia</b> Coordenador Restaurador Conservador Assistente encarregado dos processos de tombamento Assistente encarregado do registro e inventariação	<b>Núcleo de Exposições</b> Coordenador Montadores (com capacitação para manuseio do acervo) Assistentes de serviços gerais (pintura, marcenaria e serralheria)		

Detalhe de luminária  
com crochê *Cristal de  
Luz*, design de TT Leal  
e produção das artesãs  
da Coopa-Roca, Rio de  
Janeiro.

Quanto aos tipos de contratação da equipe, os museus administrados por Organizações Sociais de Cultura no Estado de São Paulo combinam a contratação por CLT da maioria de seus funcionários e a contratação de empresas terceirizadas para a execução dos serviços de vigilância, portaria e limpeza. Alguns optam pela terceirização também de serviços como assessoria de imprensa, fotografia e documentação das atividades, assessoria de informática e monitoria de exposições temporárias.

Os museus públicos visitados por nós sem Associação de Amigos ou parcerias público-privadas têm sofrido grandes dificuldades de sobrevivência e de manutenção de equipes em quantidade e qualidade necessária.

Muitos têm recorrido à figura jurídica da Associação de Amigos, caso em que esta costuma contratar diretamente, por CLT ou prestação irregular de serviços, ao menos uma secretária e um encarregado de eventos, além de ter de contratar por terceirização serviços de contabilidade e de auditoria (obrigatórios) e serviços de marketing e captação (eventuais, e muitas vezes determinantes para a continuidade ou não das atividades do museu). Em alguns museus visitados, a associação se encarrega também de contratar estruturas paralelas às do museu, até com museólogos e conservadores.

Nesses casos, na equipe que trabalha diariamente no museu, convivem duas formas de contratação – parte dos colaboradores é composta por servidores públicos, com salários que, na área pública da cultura, estão defasados em relação ao mercado, e parte é composta por “celetistas” ou contratados temporários pela Associação de Amigos. Os desníveis severos entre os diferentes graus de remuneração, benefícios e perspectiva de estabilidade em geral provocam grandes insatisfações e queixas de injustiças, com a evasão dos funcionários mais bem qualificados, atraídos por oportunidades de trabalho mais compensadoras.

---

## Recursos materiais

É preciso definir as formas de sustentação da instituição, tanto por verbas estatais quanto por eventuais parcerias com a iniciativa privada. No que se refere aos recursos públicos, é vital atentar para o fato de que os museus têm tido um papel cada vez mais relevante nas sociedades contemporâneas. É conhecido o impacto que instituições do gênero tiveram na vida de muitas cidades, tornando-se um polo de atração de turismo interno e externo e gerando renda e emprego. No entanto, as verbas destinadas pelos gestores públicos e privados para esse setor têm sido muito desproporcionais à sua importância.

A divisão do bolo da cultura em nosso país tem privilegiado as áreas de cinema e música, em detrimento de outras formas de expressão. Os recursos públicos destinados aos museus precisam fazer jus à relevância que podem ter no panorama cultural e social das cidades e à sua capacidade de impulsionar o turismo cultural e de gerar emprego e renda.

No caso em pauta, recomendamos que a prefeitura se responsabilize por todo o custo fixo do museu, dentro de uma programação previamente traçada e aprovada pelo poder público. Isso permitirá que os recursos oriundos de fontes privadas somem, e não substituam os públicos, condição necessária para que a instituição não se curve aos interesses mercadológicos dos patrocinadores em detrimento de uma ação cultural séria e coerente e em detrimento da função social da cultura.

---

## Estrutura jurídica

Por mais fundamentais que sejam os aspectos jurídicos do novo museu, cremos que não cabe a este projeto alongar-se nesta questão, que resulta de políticas culturais definidas e adotadas pelos dirigentes municipais da cultura. Cabe, contudo, reiterar, que qualquer que seja a forma de gestão escolhida pela administração pública, devem-se garantir formas democráticas e eficazes de controle público sobre os procedimentos dos gestores do museu, bem como sobre o conteúdo de suas ações e sobre o acervo em si. Esse controle é sempre necessário, e indispensável quando o prédio é de propriedade do município e abriga coleções públicas, tal como neste caso.

Cabe lembrar ainda que a estrutura jurídico-administrativa deve permitir a agilidade e a eficácia dos procedimentos gerenciais.

É necessário implantar procedimentos sistemáticos tanto de planejamento da ação quanto de avaliação de desempenho da equipe encarregada do museu, de maneira a prestar contas à sociedade da programação realizada e da captação, aplicação e gerenciamento dos recursos econômicos oriundos de diversas fontes. Para que essa avaliação possa ser feita, é preciso definir previamente os indicadores de desempenho que serão empregados.

### Conselho Diretor

Um colegiado superior deve acompanhar, referendar e orientar as linhas de ações empreendidas pelo diretor e pela equipe sob sua responsabilidade. A existência de um conselho é determinante para proteger a instituição de voluntarismos ou rompantes de seus diretores, assegurando a representatividade de suas decisões e, paradoxalmente, determinante para proteger os diretores de pressões político-partidárias ou empresariais para que abrigue tal ou qual atividade no museu.

Os membros desse conselho devem ser indicados pelo secretário de Cultura e nomeados pelo prefeito, e deveriam ter mandato desencontrado com a troca de prefeito, de forma a assegurar uma continuidade administrativa e de orientação.

Verifica-se que os museus possuidores de conselhos bem estruturados e ativos têm menor descontinuidade de ações e dependem menos das idiossincrasias de seus diretores. Nos museus consultados, a periodicidade de encontros vai de três a dez por ano. Nos museus estaduais, anteriormente à constituição das Organizações Sociais, os conselheiros eram remunerados por participação em reunião.

### Conselho Curatorial

Alguns museus consultados possuem ainda um Conselho Curatorial à parte, remunerado, com membros escolhidos pelos diretores, que tem reuniões mensais e assessoria diretamente a equipe quanto à definição de programação, deixando para o Conselho Diretor, também chamado de Conselho Consultivo, as definições mais gerais sobre a instituição e a atuação na arrecadação de fundos para instituição (nesse caso, esse conselho tem reuniões apenas anuais ou no máximo semestrais).

A conveniência ou não dessa divisão deverá ser analisada, bem como a definição da instância de curadoria do museu, que pode ser objeto de um núcleo à parte ou de decisões tomadas em conjunto pelos diretores e coordenadores de núcleos.

### Precauções

A duplicidade de comandos e orientações – existentes sobretudo nos museus que conjugam administração pública e por meio de organizações civis (Associações de Amigos, Oscips etc.) – deve ser evitada a todo custo, sob o risco de paralisar a instituição. Essa questão, contudo, é difícil de resolver, pois, quando essas organizações assumem parte da administração das instituições, seus diretores querem influir em seus destinos.

Potencialmente podem existir conflitos ainda com um eventual Conselho Diretor de Museus, que cuidaria e responderia por todos os museus municipais. Eles podem ser evitados por meio da definição muito clara das atribuições desse conselho geral e do conselho do museu.



# Serviços

A instalação de cafeterias, restaurantes e lojas tem sido cada vez mais utilizada pelas instituições culturais, tanto no exterior quanto no Brasil, como forma de oferecer um serviço a seu frequentador e de atrair público para suas atividades. Esse recurso pode e deve ser usado pela nova instituição, desde que se atente para a essencial necessidade de que esses serviços não apresentem riscos à segurança e correta conservação do acervo mantido no prédio.

## Café-restaurante

O preparo de pratos deve seguir normas já existentes em restaurantes do gênero que prescindem de frituras e que deslocam o pré-preparo dos pratos para outra área. Uma comissão que reúna conservadores e museólogos, de um lado, e os interessados em operar o serviço do restaurante, de outro, deve ser formada na ocasião oportuna para traçar normas que deverão ser adotadas para evitar qualquer risco à salvaguarda do patrimônio.<sup>49</sup>

Feita a ressalva, lembra-se que a temática da identidade cultural tem na culinária uma forte expressão, com um apelo generalizado por remeter às memórias afetivas das pessoas. A instalação de um café-restaurante, assim, poderá ser utilizada pela instituição como uma forma de refletir as múltiplas identidades da culinária brasileira.

Várias ações poderão ser realizadas de forma integrada às atividades da Ação Cultural, tais como a elaboração de cardápios regionais especiais para as datas festivas e semanas especiais com chefes de cozinha convidados dos vários estados do país.

É essencial ainda que a direção da instituição tenha autonomia quanto à gestão do restaurante, de forma a garantir a sinergia entre o concessionário do estabelecimento e a equipe técnica da instituição. Nesse contato, deverão ser desenvolvidas linhas comuns de ação e delimitados todos os procedimentos necessários.

Lembramos ainda a necessidade de oferecer produtos acessíveis aos mais diversos frequentadores, com faixas de preço compatíveis com diferentes classes sociais. Cumpre observar que uma fonte importante de receita em vários museus consiste no aluguel do restaurante para eventos.

## Loja

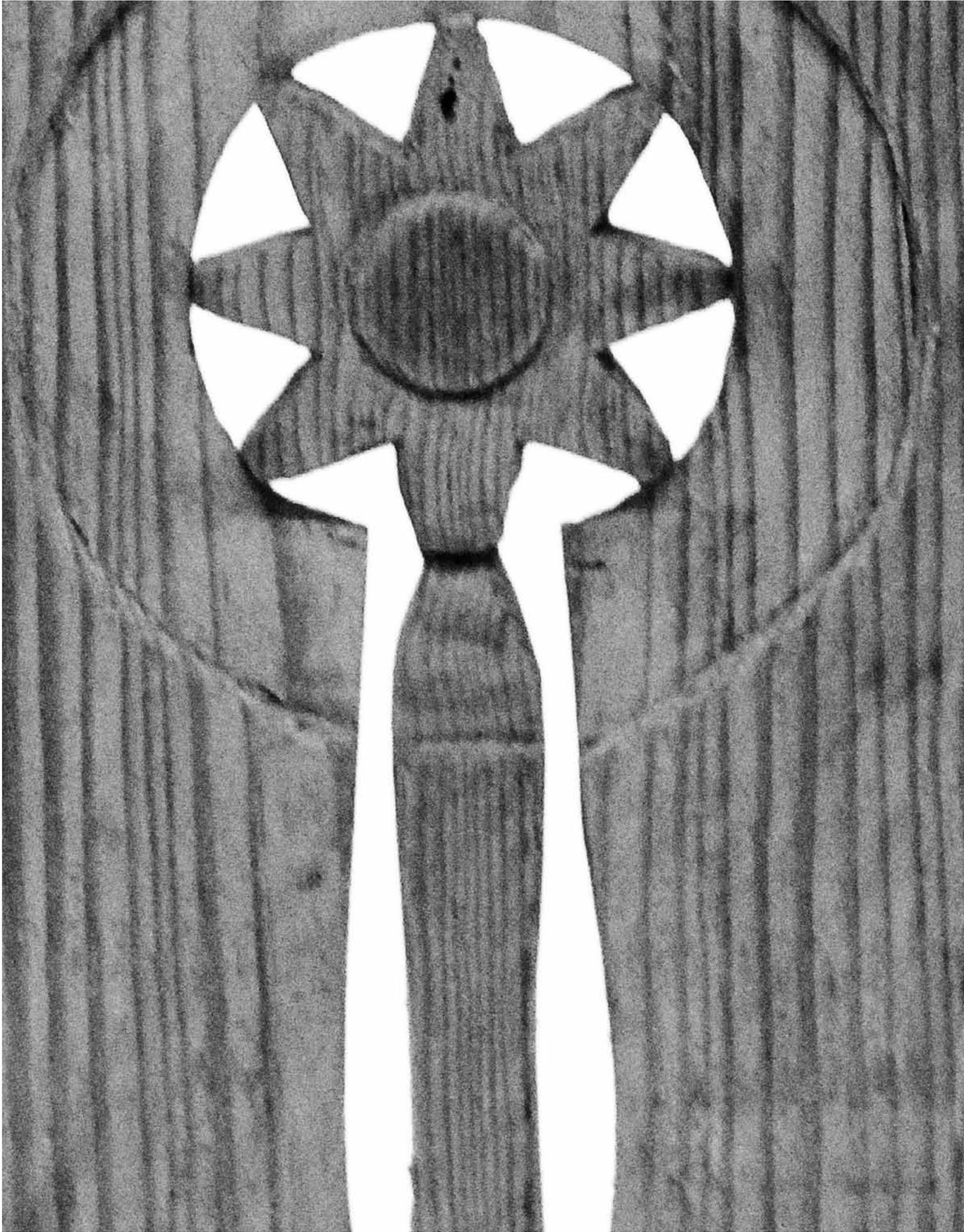
Lojas de museus são uma forma de o público levar para casa um “pedaço” do museu. Assim, agendas, cartões-postais, lápis, canetas, calendários e toda uma linha de produtos desenvolvidos a partir de peças do acervo podem funcionar como um valioso instrumento de comunicação institucional.

No museu que aqui se concebe, a loja poderá ir além e sempre que possível deverá ter à venda produtos semelhantes aos expostos, com um foco especial no artesanato das várias regiões do país. A oferta de objetos de caráter funcional ou artístico, feitos por criadores isolados ou por cooperativas de artesãos e organizações não governamentais, contribuirá para a divulgação dessa criação e o amparo material para que os criadores continuem produzindo.

Detalhe de diadema kayapó confeccionado com canudos plásticos.

49  
Todos os restaurantes locados dentro ou ao lado de museus têm essa limitação, pois mesmo os mais avançados sistemas de exaustão não são

suficientes para livrar os danos causados pela emissão de gorduras e fumaças às obras do acervo e das exposições dos museus.



# Programa arquitetônico

## Fio condutor

O Pavilhão Armando Arruda Pereira tem formato retangular, com 152 metros de extensão e 41 metros de largura. Possui cerca de 11 mil m<sup>2</sup>, assim distribuídos:

- piso térreo ou rés-do-chão, com área de cerca de 4.408 m<sup>2</sup> e pé direito de 4 metros (piso a laje);
- piso rebaixado (2,5 metros mais baixo que o rés-do-chão) com cerca de 800 m<sup>2</sup>, incluindo as rampas de acesso, e pé direito de 6 metros no vazio central (piso a laje);
- piso superior (5 metros acima do chão), com cerca de 6.230 m<sup>2</sup> e pé direito de 5 metros (piso a laje).

O piso térreo tem duas faixas cobertas externas livres de 6,5 metros de cada lado, perfazendo, portanto 6,5 + 29 + 6,5 metros de largura. As duas faces longitudinais são fechadas por caixilhos de ferro e vidro. Embora isso possa ocasionar problemas de incidência de luz e sol sobre as obras expostas, que necessitam de proteção, o uso de vidro permite uma integração fabulosa com seu entorno, marcado pelas árvores e gramados do Parque do Ibirapuera e pelo lago. A área interna possui uma clara estrutura modular de 10 por 10 metros, delimitada por colunas.

Trata-se, como se vê, de um prédio magnífico, de planta livre, com grande amplitude de espaço e marcante leveza. A nosso ver, o espírito central a orientar a sua adaptação do prédio para uso museológico deve ser a manutenção dessas qualidades,<sup>50</sup> contemplando os seguintes pontos:

- Maior preservação possível do projeto original.
- Manutenção dos espaços contínuos, permeáveis e transparentes ou translúcidos, sem divisões pesadas que engessem o funcionamento, prejudiquem a fruição visual da arquitetura do edifício ou proporcionem a sensação de confinamento e labirinto.
- Maior integração possível com o entorno, por meio de ações como a manutenção das áreas próximas ao caixilho de vidro livres e a possibilidade de expansão de atividades para o Parque do Ibirapuera e especialmente para a marquise (cortejos, apresentações, exposições etc.).
- Garantia do máximo de flexibilidade de usos de cada espaço interno (permitindo uso para múltiplas atividades, conforme as necessidades do momento), sem prejuízo da finalidade principal para a qual ele foi concebido.
- Garantia de que o museu seja um local de convivência, de comunicação e de fruição.
- Estabelecimento de fluxos de circulação, zoneamento das atividades e condições de conforto ambiental (acústico, visual etc.) que permitam concomitância de ações (realizar ao mesmo tempo visitas guiadas a exposições, visitas individuais espontâneas, realização de oficinas educativas, uma aula, um espetáculo etc. simultaneamente, sem que um prejudique o outro).

O mais importante é que a arquitetura seja inclusiva, em todos os sentidos da palavra. Um museu acessível aos vários tipos de público – previamente interessados no tema ou aqueles que nunca dele ouviram falar; crianças, jovens, adultos e idosos; pessoas com dificuldades permanentes ou transitórias de locomoção, visão, audição etc. Um museu amigável, em que as pessoas sintam-se bem – quem vir o museu de fora deve ficar com vontade de entrar; e quem entrar deve ficar com vontade de permanecer. Sem “engessar” o museu e suas atividades, a arquitetura deve favorecer o dinamismo necessário à sua vida e à vida das pessoas que estão ali.

Detalhe de escultura em madeira feita pelo artista sergipano Zé do Chalé.

50  
“A distância de 10m entre as colunas, nas duas direções da estrutura livre, em concreto armado, permite que as exposições possam ser organizadas

com o máximo de flexibilidade, usando-se painéis móveis. As colunas, ao longo das fachadas envidraçadas do andar superior, são suportadas por consolos de concreto

armado que, por sua vez, se unem, no nível do térreo, à segunda fila de colunas. Assim, a leveza do bloco superior, que é uma simples moldura lisa de concreto em volta

de um imenso painel envidraçado, é realçada pelas linhas inclinadas dos consolos.” MINDLIN, Henrique. Palácio das Nações e dos Estados no Parque do Ibirapuera. In:

*Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; IPHAN, 2000, p. 206.

A nosso ver, as qualidades desejáveis para a linguagem visual e o uso do espaço do museu podem ser buscadas nos atributos que o escritor italiano Ítalo Calvino definiu em *Seis propostas para o próximo milênio*, a saber: consistência, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.<sup>51</sup>

## Instalações do museu

### Acolhimento do público

- Área de estar ou hall de entrada, com espaços adequados de acolhimento (capazes de acolher grupos de até quarenta pessoas que chegam de uma só vez em ônibus).
- Bilheteria – um funcionário.
- Recepção – um ou dois funcionários (inclui balcão ou suporte com pôsteres da programação do museu).
- Chapelaria e/ou guarda volumes (*locker*) – um funcionário.
- Suportes para comunicação visual.
- Catracas de acesso.
- Sala de acolhimento com exposição usável “Viva a diferença”, com banquinhos indígenas, populares, eruditos etc., em local com paredes de vidro para integração visual com o entorno.

### Exposições

As áreas para exposições de longa, média e curta duração não precisam ter seus espaços estanques nem sequer previamente definidos. A definição desses espaços deve se dar por meio de estruturas leves e móveis, para garantir a versatilidade na montagem dos diversos tipos de exposições. A única exceção a essa delimitação prévia do espaço deve ser, em nossa opinião, a relativa à instalação permanente do mapa da Grande São Paulo, para a qual se sugere o piso inferior, de maneira que o público tenha uma visão do conjunto ao olhar de cima e ir se aproximando do mapa.

Algumas exposições podem abrigar pequenas “ilhas” ou “lugares de descoberta” com mesas e cadeiras em que se ofereçam pôsteres, catálogos e livros relativos ao que está exposto e/ou objetos, jogos e materiais que possam ser manipulados. O objetivo é permitir ao visitante deter-se por um momento para descanso, anotações, leituras e reflexão, e, assim, no contato com os materiais, aprofundar de maneira criativa a sua experiência no museu.

A parede cega da face do edifício voltada para o lago – com 44 metros de extensão e cortada por cinco pilares – pode ser usada para exposições bidimensionais, por exemplo, de fotos plotadas em material resistente ao tempo, de maneira a incrementar a interface entre o museu e o Ibirapuera.

### Atividades educativas, oficinas e espetáculos

Espaço de cerca de 400 a 500 m<sup>2</sup> no total para a realização de oficinas com crianças e adolescentes, ao final de uma visita, e com o público em geral. Os saberes dos mestres de ofício, dos luthiers, dos cozinheiros, das bordadeiras, dos ceramistas etc. serão transmitidos nesse espaço, preparado para a lida com diferentes materiais (cerâmica, madeira e fibras/tecidos etc.). Deve possuir bancadas de trabalho, tanques e armários, para guarda de materiais e peças e, idealmente, forno para queima de cerâmica. As divisões entre as oficinas e os espaços deverão ser flexíveis, para atender a diferentes necessidades, conforme o afluxo de público para uma ou outra atividade, e eventualmente poderá abrigar aulas, palestras, encontros e reuniões. Sugere-se ainda que haja uma parte das oficinas montada como uma cozinha, preparada para aulas de culinária, já que a comida é uma das mais fortes expressões das culturas locais que se quer valorizar no museu. Todas as atividades devem preferencialmente estar à vista do público, fechadas por vidros apenas.

51  
CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Deverá haver um auditório para cursos, seminários, apresentações (de música, dança etc.) e eventos, com cerca de 150 a 180 lugares e isolamento acústico. O local incluirá dois camarins grandes (um feminino e outro masculino), com sanitários, e cabines para tradução simultânea. Recomenda-se o uso de madeira ou linóleo no piso do palco, para a adequada apresentação de grupos de dança.

Se possível, as duas áreas acima deverão estar contíguas, ligadas por porta de correr, permitindo integração para aumento da área do palco em caso de apresentação de grupos com grande número de integrantes. Sugere-se a localização do auditório e das oficinas no piso térreo, para a realização contínua das oficinas, mesmo quando exposições estejam sendo montadas no andar superior; para isolar e proteger o acervo, se for necessário; e para maior facilidade no afluxo de pessoas ao auditório e oficinas, possibilitando ainda a abertura direta para a marquise em ocasiões especiais, nos mesmos moldes da integração do auditório Ibirapuera com o parque.

### **Biblioteca e midiateca/Centro de Referência**

- Biblioteca para abrigar as mais de 10 mil publicações do acervo do antigo Museu do Folclore e novas obras que deverão ser adquiridas.
- Cerca de dez pontos individuais com terminais de computador para consultas ao site, pesquisas, audição sonora (com fones de ouvido) e eventualmente mais pontos de energia para plugar computadores que forem levados pelos consulentes.
- Mesa coletiva permitindo a acomodação de cerca de vinte consulentes.
- Minissala com tratamento acústico para a exibição de vídeos para pequenos grupos (três pequenas salas para cinco pessoas cada ou uma sala para cerca de quinze pessoas).
- Área de coleta e gravação de depoimentos individuais – sala com sofá, fundo infinito, câmera de vídeo (para depoimentos coletivos, pode-se usar o auditório), dentro do programa de memória oral a ser desenvolvido.

### **Instalações para funcionários**

- Recepção – duas pessoas.
- Sala de reunião 1 – para até quinze pessoas.
- Sala de reunião 2 – para até dez pessoas.  
Estas salas deverão estar dispostas antes dos escritórios, para que os visitantes não perturbem o trabalho do conjunto dos funcionários.
- Escritório – 20 a 25 postos de trabalho (inclui diretoria).
- Sala de educativo – deverá ser capaz de abrigar seis monitores, um agendador e um coordenador, e deverá ainda conter material de trabalho do educativo.
- Copa e cozinha de funcionários.
- Vestiários com chuveiros para funcionários que usam uniforme ou fazem trabalho pesado (guardas, porteiros, manutenção, monitores).
- Depósito para material de escritório (almoxarifado).

### **Oficina de apoio de montagem**

Área para finalização de montagem de exposições, capaz de abrigar até seis funcionários (cerca de 500 m<sup>2</sup> para os dois itens acima).

### **Reserva técnica**

Especial atenção deverá ser dada à reserva técnica da nova instituição, que deverá estabelecer condições adequadas de guarda e conservação das peças não expostas das coleções próprias. É necessário controlar temperatura, umidade e ainda o acesso de insetos, que são ameaças às coleções etnográficas, que usam materiais orgânicos como madeira, fibras vegetais, penas, lã, algodão etc., sujeitos ao ataque de insetos e fungos e à deterioração por umidade e por exposição à poeira. O cuidado quanto a essa questão desde já visa a eliminar o fator de improvisação que ocorre em tantos museus, nesse ponto que é de vital importância para a sua existência.

As estantes, os revestimentos, os móveis e demais elementos que compuserem o local não podem utilizar materiais orgânicos, em virtude dos riscos que acarretam à guarda dos objetos. A disposição dos móveis dentro da reserva deve facilitar os trabalhos contínuos de controle das peças. Alguns museólogos não recomendam a utilização de estantes deslizantes, pelo risco que a movimentação constante pode trazer a objetos frágeis.

Deve haver uma área dedicada às atividades de tombamento, catalogação, controle de fluxo, higienização e encaminhamento para conservação e restauro. A separação dessa área em relação à reserva técnica propriamente dita é recomendada para não contaminar as peças.

As opiniões de especialistas consultados dividem-se quanto à recomendação ou não de manutenção de um laboratório de restauro dentro das instalações do museu. Aqueles favoráveis argumentam que ninguém melhor do que a própria equipe para desenvolver as habilidades e consolidar o conhecimento para lidar com seu acervo; ponderam ainda que mesmo com o serviço terceirizado ele pode ser realizado *in loco*, evitando o transporte dispendioso de peças grandes. Os contrários argumentam que esse laboratório ou ateliê permanece ocioso boa parte do tempo, “rouba” espaço que deveria estar voltado para o público, e que é mais eficaz contratar serviços terceirizados em laboratórios que, por serem especializados em cada suporte, têm condições para possuir equipamentos melhores e atualizados.

A arquitetura interna deve facilitar o transporte do acervo de grande porte (sem portas pequenas) e mais pesado (rampas e elevadores para os carrinhos), sobretudo no trajeto entre a reserva e as áreas expositivas. Os demais requisitos da reserva técnica deverão ser objeto de uma prestação de serviço por parte de conservadores especializados. Numa primeira avaliação, ela deve ocupar uma área aproximada de 400 m<sup>2</sup>.

### **Café-restaurante**

Recomendamos um acesso independente ao café-restaurante, para o devido controle do público frequentador de ambos e para a proteção patrimonial dos objetos expostos no museu, aliada a uma grande integração visual entre o hall de acolhimento e o restaurante. Uma divisória de vidro deveria dar possibilidade de abertura em situações de *vernissages* e/ou de eventos.

### **Loja e livraria**

Deveria ser instalada preferencialmente na área de acolhimento do museu. Há algumas soluções interessantes de estabelecimentos em museus e espaços públicos feitos apenas com mobiliário, que pode ser fechado e trancado quando a loja estiver fechada.

### **Depósitos**

Se possível, deverá ter locais para guarda de materiais expositivos (painéis etc.), materiais de limpeza, estoque da loja etc.

### **Outros**

- Banheiros em número suficiente, sanitários adaptados com equipamentos e acessórios próprios.
- Espaços adequados de circulação, levando em conta que há locais com maior e com menor concentração de visitantes.
- Telefones públicos.
- Bebedouros de água.

---

## Climatização

Especialistas consultados se dividem quando se trata de analisar a conveniência ou não de uma climatização estrita no ambiente do museu. Os favoráveis dizem que esta é a melhor forma de conservação, e que é uma exigência *sine qua non* imposta por vários museus nacionais e internacionais para emprestar peças de seus museus. Eles aconselham uma climatização a 25°C em toda a área.

Os contrários argumentam que é uma climatização estrita, muito cara e sujeita a problemas técnicos decorrentes de má manutenção, o que gera oscilações grandes de temperatura – estas sim danosas ao acervo. Além disso, afirmam que a exigência de climatização pode limitar a ação de empréstimo para outras instituições, o que restringiria a função social do museu. Para eles, um ambiente o mais possível estável, com ventilação, sem umidade, poeira e fungos é suficiente. Pode-se, dizem ainda, circunscrever a climatização na área expositiva a uma sala fechada, que acolheria as obras provenientes de museus com reservas técnicas climatizadas, ou seja, para as exposições que fariam os diálogos no campo erudito e popular das artes visuais.

A climatização é obrigatória no auditório, que terá de permanecer fechado para não acarretar vazamento acústico. Quanto a outras áreas, recomendamos que, a partir da observação da incidência de sol e da temperatura média nos locais onde forem alocados os postos de trabalho do escritório e da sala de apoio da montagem, seja estudada a sua climatização pontual.

---

## Acessibilidade

Desnecessário frisar, já que é exigência legal, a necessidade de total acessibilidade a pessoas com problemas de locomoção, audição ou visão; e ainda a crianças e idosos. Deve haver rampas de acesso a todas as dependências do museu, elevador, banheiros apropriados e sinalização em braille.<sup>52</sup>

---

## Segurança

O projeto deverá estar atento a propiciar as melhores condições possíveis para a segurança do acervo, do edifício, dos visitantes e dos funcionários; e para a implantação dos obrigatórios planos de segurança contra furto e roubo, prevenção, detecção e combate a incêndio, retirada de pessoas em situações de emergência, retirada de obras em situações de emergência e plano contra pânico. Recomendam-se:

- implantação de sistema de circuito fechado de televisão para as salas expositivas, reserva técnica, área administrativa e áreas de acolhimento;
- instalação de sistema de alarmes com sensores de presença para as áreas expositivas, reserva técnica e principais acessos do museu;
- instalação de sistema de detecção de fumaça (nas salas expositivas e na área administrativa);
- projeto e execução de reforma do sistema de para-raios, hidrantes e extintores;
- projeto e execução de sinalização de segurança (delimitação de áreas de circulação, saídas de emergência etc.).

---

52  
Recomenda-se a consulta à Rede de Informação de Acessibilidade em Museus (Rinam), disponível em

<http://museuacessivel.incubadora.fapesp.br/portal>.

---

## Comunicação visual/Sinalização

O público que entra no museu merece uma comunicação clara a respeito do que lá encontrará e onde. Para isso, é necessário que o conjunto da linguagem visual do museu, incluindo a sinalização do prédio e das atividades ali exercidas, seja absolutamente claro e inequívoco, não deixando nenhuma margem para dúvidas ou interrogações por parte do público e, ao mesmo tempo, sem “competir” com as obras em exposição. Esse conjunto deve estar afinado com os atributos listados acima, de consistência, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Recomendam-se:

- um totem permanente no hall de acolhimento do museu com a programação mensal em detalhes;
- suportes mais ou menos padronizados quanto à identificação dos equipamentos do museu (auditório, biblioteca etc.);
- suportes mais ou menos padronizados quanto à identificação dos títulos das exposições e textos de aberturas das mostras (a diversidade caberá ao design gráfico aplicado sobre os suportes);
- sinalizações de percursos entre os diversos equipamentos e dentro de cada um deles (especialmente necessário no caso de exposições grandes);
- uniformes dos funcionários que lidam diretamente com o público;
- na entrada, sugerimos uma placa em vidro ou outro material leve (e não em bronze) com a missão do museu, ato de inauguração etc.

---

## Design expositivo

O grande desafio deste museu é encontrar uma linguagem adequada para legitimar certos tipos de “artes” que foram vistas até agora como expressões menores (arte popular, artesanato, arte indígena etc.) e, ao mesmo tempo, não apresentar as peças como objetos de arte únicos, sem contextualização, tal como se faz com obras de arte erudita contemporânea. Mostrar não só as peças, mas também os processos a ela associados, as marcas de quem as fez, pode, a nosso ver, enriquecer a apreensão de sua importância e valor por parte do público. Assim, a contextualização deve ser um recurso utilizado sempre que possível, permitindo incorporar os aspectos imateriais relacionados a uma peça à sua “leitura” no espaço expositivo. Se a diversidade marca o museu, também o seu design deve ser diverso, com soluções originais para cada mostra em curso, dadas por diferentes profissionais convidados.

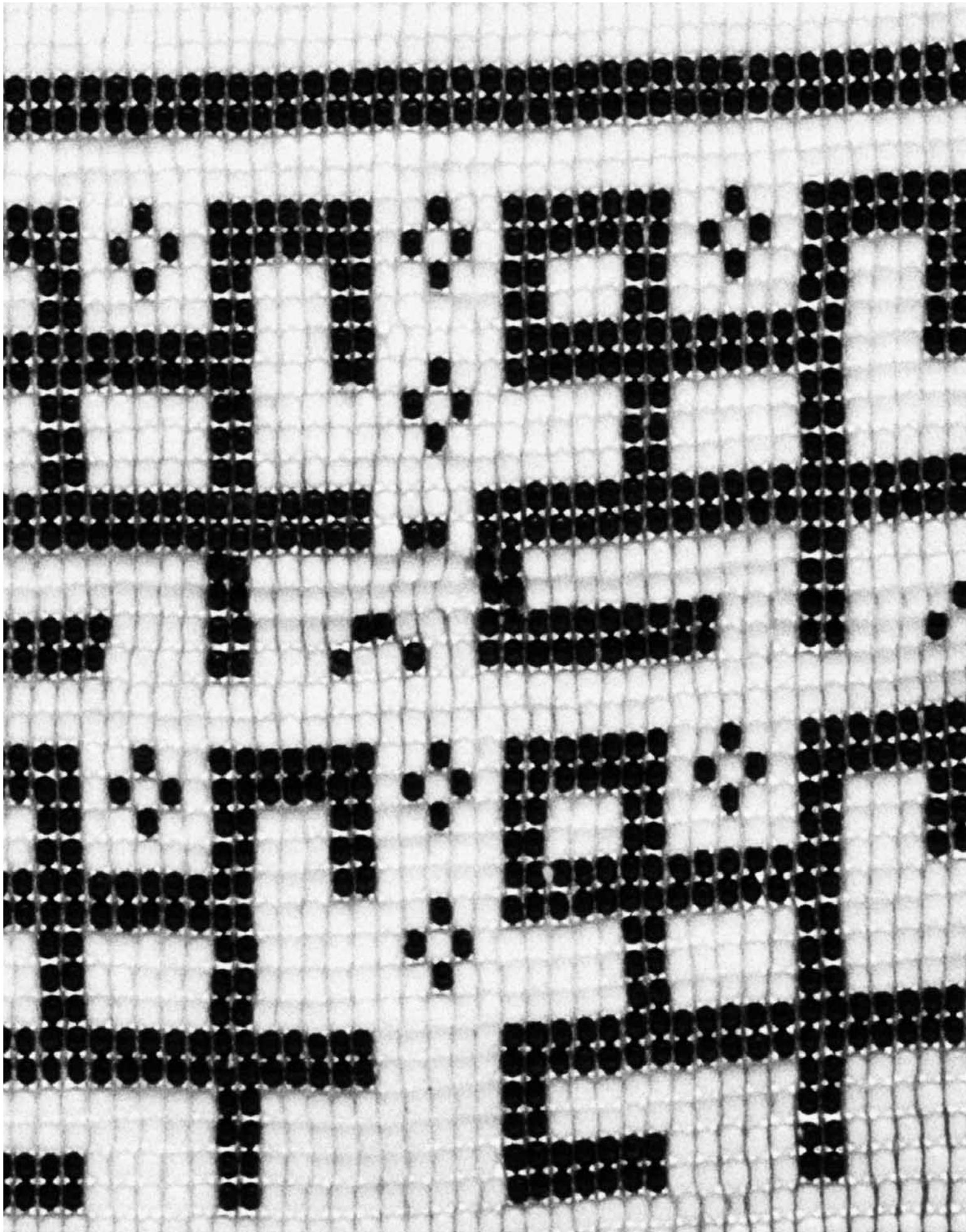
---

## Área externa

É desejável uma interação com a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente para fazer a adequação de:

- estacionamento capaz de abrigar adequadamente veículos de uso coletivo (ônibus de escolares e turistas) e de uso individual. É necessária atenção quanto aos locais de desembarque dos passageiros dos ônibus e vans, visando garantir a sua segurança;
- vagas exclusivas para portadores de deficiência em estacionamento;
- possibilidade de atenção ao paisagismo ao redor do museu para eventuais adequações e para permitir, se e tanto quanto possível, a fruição visual do lago.





# A nova instituição, em síntese

Ao final do processo de elaboração do projeto, pudemos então chegar a uma síntese do que se pretende no Pavilhão das Culturas Brasileiras:

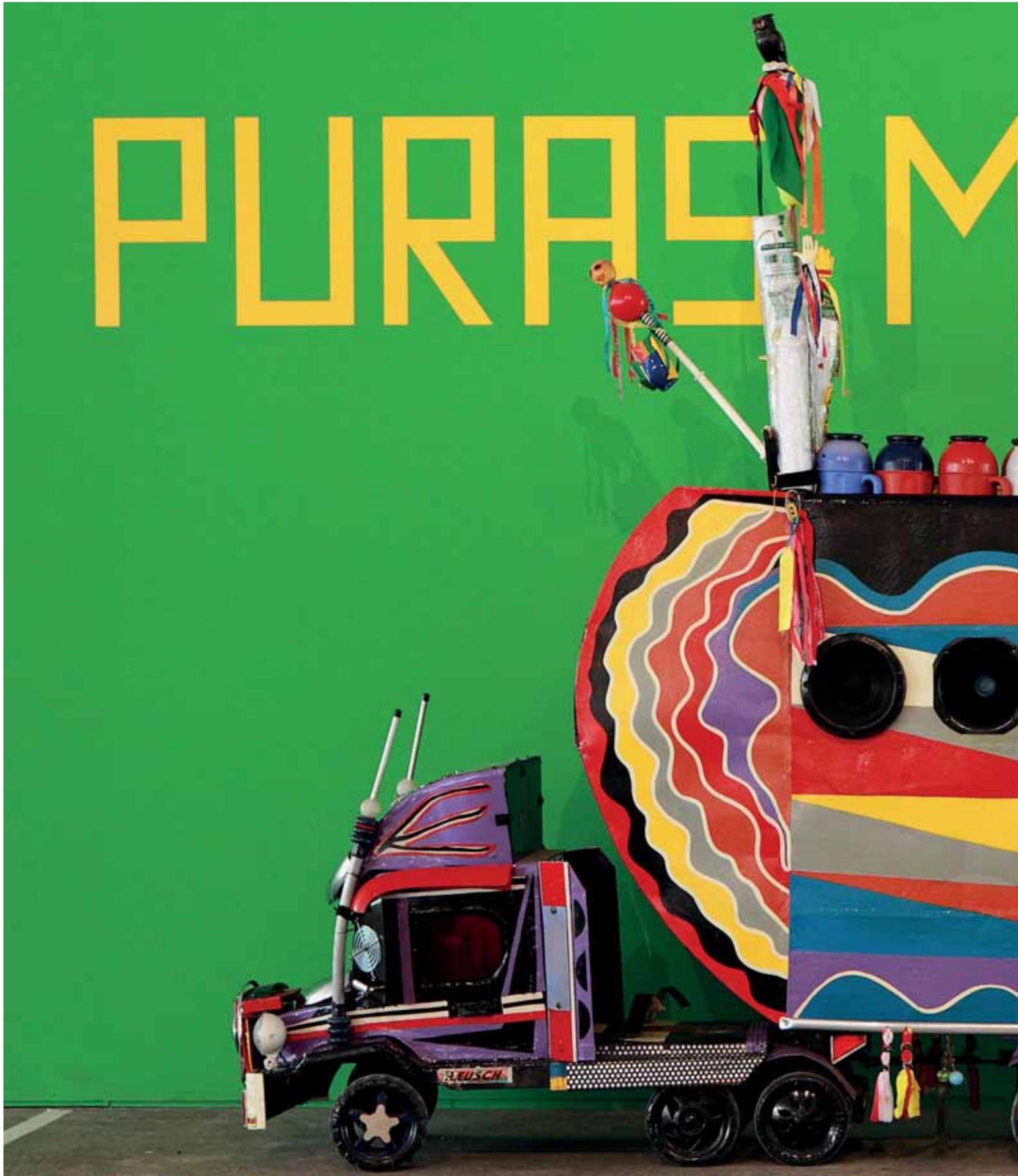
<b>Missão</b>	Pesquisar, registrar, salvaguardar e difundir a diversidade cultural brasileira, contribuindo para o diálogo entre as diferentes culturas e para o reconhecimento do valor do patrimônio material e imaterial das culturas do povo.
<b>Homenagem</b>	Esta instituição e museu homenageia a extraordinária inventividade e criatividade do povo brasileiro e todos aqueles que trabalharam por sua difusão e fortalecimento, tais como Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Aloisio Magalhães, Lina Bo Bardi, Darcy Ribeiro e Rossini Tavares de Lima.
<b>Valores/Palavras-chave</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>– Diversidade cultural/identidade plural</li><li>– Contemporaneidade</li><li>– Respeito</li><li>– Inclusão</li><li>– Ampliação da cidadania</li><li>– Autoimagem e autoestima</li><li>– Construção de memórias coletivas</li><li>– Criatividade e inventividade do povo</li><li>– Dinamismo da cultura</li><li>– Diálogos e hibridização</li><li>– Protagonismo dos criadores populares</li></ul>
<b>Objetivos gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>– Proteger e promover a diversidade das expressões culturais brasileiras.</li><li>– Contribuir para que as culturas floresçam e interajam livremente em benefício mútuo.</li><li>– Encorajar o diálogo entre culturas a fim de assegurar intercâmbios culturais mais amplos e equilibrados.</li><li>– Contribuir para a superação das falsas dicotomias no campo cultural entre popular e erudito; tradição e modernidade; rural e urbano; nacional e internacional; arte e artesanato.</li><li>– Valorizar o patrimônio material e imaterial da cultura do povo brasileiro, em sua pluralidade e diversidade.</li><li>– Encorajar o pensamento criativo e crítico.</li><li>– Aumentar a percepção consciente das pessoas em geral sobre o valor das diferenças.</li><li>– Contribuir para o fortalecimento dos direitos de cidadania e da inclusão social dos brasileiros.</li><li>– Contribuir para a construção de um país mais justo e democrático.</li><li>– Promover trocas entre a tradição, a herança local e a inovação global.</li><li>– Espelhar o imenso mosaico cultural deste país.</li><li>– Contribuir para a (re)construção da memória coletiva e das identidades dos segmentos populares na cidade de São Paulo.</li><li>– Celebrar a cultura mestiça e a diversidade como valores essenciais da cultura brasileira.</li><li>– Conferir aos criadores populares o reconhecimento, o prestígio e a dignidade que lhes são devidos.</li><li>– Contribuir para o fim da discriminação e da violência contra segmentos do povo brasileiro.</li><li>– Contribuir para aumentar o respeito pelas culturas do povo.</li><li>– Assegurar junto ao público formado no convívio com a cultura “de elite” o reconhecimento das culturas do povo como parte essencial do nosso patrimônio cultural comum.</li><li>– Colaborar para que o patrimônio das culturas do povo possa enfim começar a tornar-se patrimônio de todos os brasileiros.</li></ul>

Detalhe de tecelagem com miçangas e sementes, produzida por mulheres Tiriyo e Kaxuyana, do Amapá.

## Objetivos específicos

- Preservar e difundir, na cidade de São Paulo, o patrimônio material e imaterial das culturas do povo brasileiro sob suas diversas formas de expressão.
- Retomar a ação pioneira de Mário de Andrade em 1938.
- Catalogar, restaurar, conservar e divulgar os acervos do antigo Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima e da Missão de Pesquisas Folclóricas, bem como outros acervos que vier a absorver e manter.
- Instituir um centro de referência voltado para a pesquisa e a difusão de conhecimentos sobre a história, a memória e a criação material e simbólica dos diferentes segmentos da sociedade brasileira.
- Desconstruir o imaginário que relega as criações do povo ao limbo do preconceito e da subalternidade.
- Evidenciar a recriação e ressignificação permanente da tradição, que constitui uma marca essencial das culturas e das artes do povo brasileiro.
- Criar estratégias de ação museológica para apreender e divulgar as expressões culturais populares em seus processos dinâmicos de trocas e diálogos.
- Propiciar condições para a reprodução e a difusão dos saberes, conhecimentos e modos de fazer que compõem o nosso patrimônio imaterial.
- Criar estratégias para evidenciar, na ação museológica, não apenas os objetos materiais, mas também as práticas que os constituem e as práticas sociais que lhes dão sentido.
- Promover o respeito à tradição que os mais velhos souberam guardar e a aceitação de sua reinvenção pelas novas gerações, incluindo as múltiplas solicitações da metrópole, a cultura erudita e a de massas.
- Colocar as expressões culturais do povo brasileiro num pedestal para que possam ser vistas com novos olhos (revistas, reconhecidas) e para que, assim, se possa captar e compreender o seu valor, a sua significação.
- Investigar a formação e permanência do gesto criador dos artistas e artesãos brasileiros, promovendo a comparação entre manifestações eruditas e populares, visando a traçar um inventário de formas, atitudes, técnicas e estruturas que revelem sua mútua referência e apropriações recíprocas e que possam identificar uma contribuição brasileira ao repertório das culturas mundiais e da arte universal.
- Sistematizar e difundir o conhecimento assim construído, bem como o pensamento que sustenta suas diferentes abordagens, junto a diferentes públicos e pelos mais diversos meios de comunicação.
- Organizar exposições e promover ações socioeducativas e culturais relacionadas às diferentes expressões das culturas do povo brasileiro que suscitem reflexão e novas proposições.
- Promover ações culturais relacionadas às diferentes expressões das culturas do povo brasileiro e nas quais esteja assegurado o protagonismo de seus próprios criadores e produtores.
- Difundir o patrimônio cultural brasileiro mediante exposições e ações socioeducativas e culturais.
- Criar ações integradas para que os cidadãos paulistanos e brasileiros possam se ver e ser vistos como produtores de cultura e não apenas espectadores passivos ou consumidores de cultura.









## Caleidoscópico

O principal propósito da exposição *Puras misturas* é tornar tangíveis as ideias contidas no projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Como materializar um enunciado conceitual complexo, que foge do maniqueísmo e considera justamente os hibridismos de uma dinâmica cultural em transformação? Essa pergunta moveu o nosso trabalho a partir do convite do secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, para fazer uma exposição que sinalizasse a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras. A resposta teria de ser sintética e, ao mesmo tempo, prenunciar caminhos – uma espécie de aperi-tivo, que deveria deixar um gosto de “quero mais”.

O fato de o acervo inicial herdado pela instituição não se encontrar, por enquanto, suficientemente documentado e, menos ainda, estudado impediria que nos restringíssemos a ele. A dificuldade acabou sendo tomada como uma oportunidade para recontextualizar uma coleção cuja gênese esteve nos estudos folclóricos, agora dentro de uma visão contemporânea e alinhada ao desejo de erigir pontes entre as culturas.

Na intenção de anunciar os pilares sobre os quais se pretende trabalhar no futuro, a exposição celebra a riqueza e diversidade da cultura do Brasil, apresentando um contraponto entre variadas formas de criação artística produzidas em diferentes tempos e lugares. Ao construir diálogos entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares, nosso objetivo foi evidenciar como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente de recriação e resignificação, que acaba por tornar equivocada a própria visão que opõe essas duas esferas.

Para o título da mostra, tomamos emprestada a expressão cunhada pelo escritor João Guimarães Rosa numa correspondência a um amigo, e que foi descoberta por Sandra Vasconcellos, professora da Universidade de São Paulo, nos arquivos do escritor mantidos no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). “Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las”, escreveu Rosa.<sup>53</sup> Em seu paradoxo, “puras misturas” expressa com poesia a trama que, a nosso ver, constitui a força maior da cultura brasileira. Ao utilizá-la, buscamos também a benção de um dos maiores escritores brasileiros, que se comprazia com as diferenças, e que fez da observação da fala popular nos sertões de Minas Gerais a base de uma experimentação de linguagem altamente sofisticada, tão local quanto universal.

A inventividade do design popular: na página anterior, carrinho de venda de café criado por Paulo Cezar de Jesus, Salvador, BA; à esquerda, carrinho de pipoca procedente de Juazeiro do Norte, CE; e na página seguinte, carrinho de venda de “quebra-queixo”, Penedo, AL.

53  
Apud. DANTAS, Paulo. Sagarana emotiva. In: O Estado de São Paulo, 29 de junho de 1968. Suplemento literário, ano 12, n. 583. Sandra Vasconcelos

a utilizou como título de sua tese de doutorado apresentada e defendida em São Paulo, na FFLCH-USP, em 1991, e editada no livro VASCONCELOS, S. G. T. Puras misturas: estórias

em Guimarães Rosa. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997.







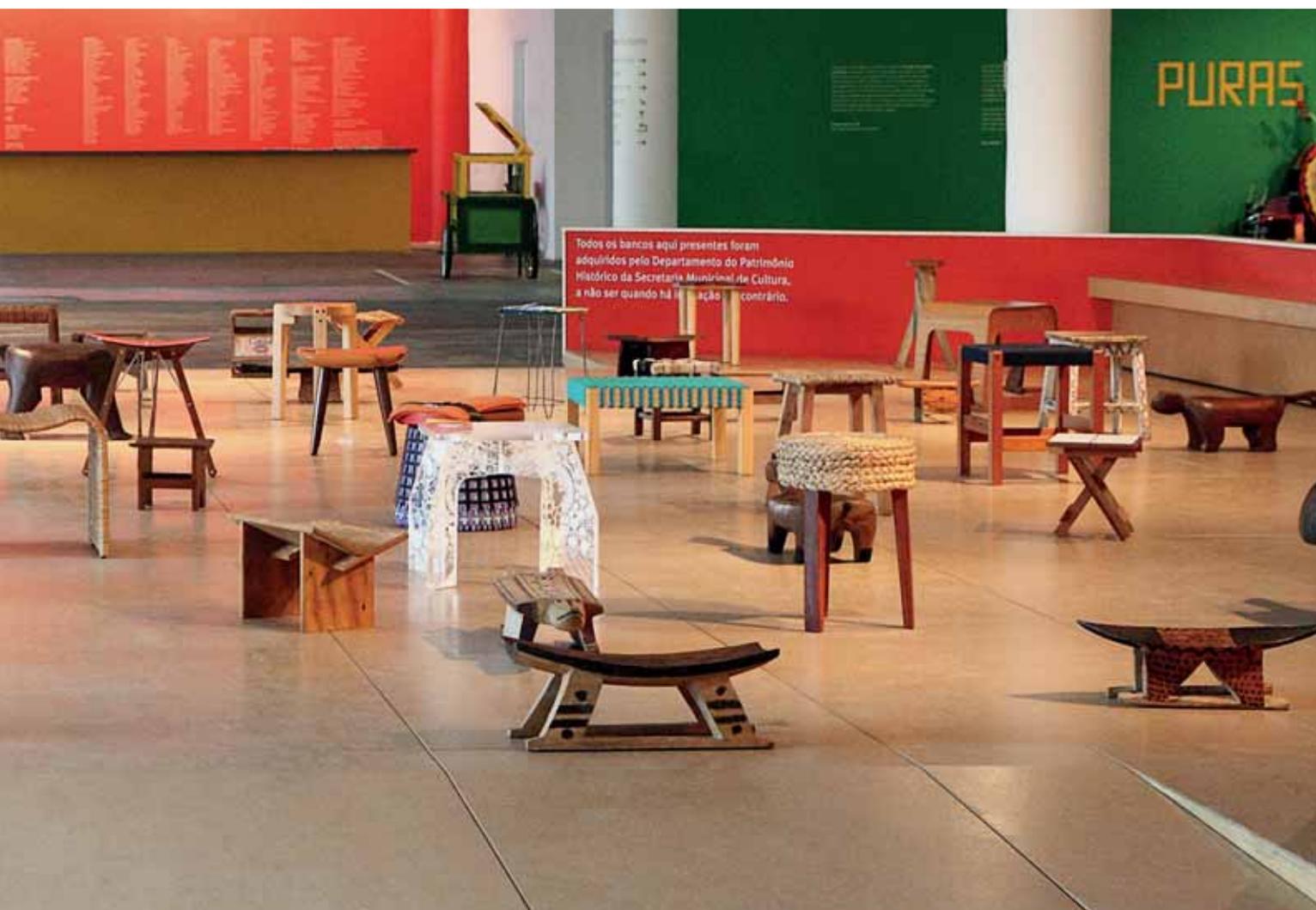
## Viva a diferença

*Puras misturas* começa com uma instalação usável chamada “Viva a diferença”, com 75 banquinhos confeccionados por povos indígenas, comunidades artesanais e designers de várias partes do país. Todos os objetos ali presentes têm a mesma função: servem para sentar. No entanto, cada um é diferente do outro, apresentando variações nas formas, nos materiais utilizados, nos processos produtivos e nos grafismos algumas vezes dispostos sobre as superfícies dos assentos. Para além do axioma da “forma segue a função”, cuja fórmula por tanto tempo esterilizou o design erudito brasileiro, o que se observa ao juntar essas respostas variadas ao mesmo “problema” (sentar) é que a forma segue também e principalmente a cultura, expressando, em última instância, um estar-no-mundo próprio de seu criador.

“Viva a diferença”,  
instalação usável com  
75 banquinhos que  
abre a exposição.

Os bancos foram dispostos no chão, todos em pé de igualdade. O artesão que recicla ferro velho e espaguete de plásticos em Juazeiro do Norte tem, assim, na mostra, o mesmo valor que Sergio Rodrigues com o seu celebrado *Mochô*, de 1951, um dos ícones do design brasileiro – que foi inspirado num banquinho de tirar leite. A circularidade entre as culturas “alta” e “baixa” fica evidente.

Está ali o banco caipira do interior de Minas Gerais, que revela um sábio domínio da ergonomia. A dupla inclinação no assento oferece condições perfeitas de conforto para quem senta, e a estruturação dos pés atesta o conhecimento técnico, redundando num objeto resistente e durável. Estão ali, também, as reinterpretações do banco caipira por Carlos Simas, Francisco Fanucci e Flávia Pagotti Silva, em projetos que mantêm algumas características do original, mas – também eles – são marcados pela diversidade. Flávia, por exemplo, busca na borracha reutilizada de câmara de ar o conforto ergonômico, enquanto Carlos resolve o plano inclinado apenas com o encaixe de quatro tábuas, sem necessidade de colas ou pregos.



Nestas páginas,  
banquinho de madeira  
encontrado na rua  
no bairro de Vila  
Madalena, em São  
Paulo, durante a Copa  
do Mundo de 2010.  
Autoria desconhecida.





O banco tradicional dos pampas gaúchos tem os pés feitos de galhos atravessando o assento até o topo. Na versão de Ilse Lang, adaptada à confecção industrial, o assento é feito no torno e os pés, de inox, são fixados através de parafusos encaixados em rasgos estrategicamente colocados para permitir o empilhamento – mantém-se assim um vocabulário, com ganho na funcionalidade do objeto. O banco de percintas de couro rústico, comprado no Crato (CE), e o banco *Flexa*, de Carlos Motta, compartilham a mesma estrutura de madeira e as percintas para o assento, feitas de couro no exemplar cearense e de tiras de algodão no paulistano.

A observação atenta dos bancos populares, a maioria de autoria desconhecida, permite constatar valiosas lições de uso apropriado das condições e técnicas produtivas disponíveis em cada região. Entre os materiais, predominam as madeiras e palhas, abundantes em todo o país. As peças selecionadas para a mostra foram coletadas no interior de cidades do Nordeste, em feiras livres e mercados populares de várias regiões e até numa central de triagem de lixo de São Paulo. Um dos exemplares é o do “banco de pedreiro” encontrado em nossa primeira visita ao Pavilhão e que era utilizado pelos vigias do edifício.



Há engenhosas soluções de bancos retráteis, facilitando o transporte e também o uso dos móveis em ambientes pequenos. Prática disseminada é a da reciclagem, como se vê pela reutilização de ferro e da proa de um barco nos bancos populares e das madeiras de demolição pelos designers – pinho de Riga por Claudia Moreira Salles e peroba-rosa por Carlos Simas, por exemplo.

Os bancos indígenas compartilham a técnica produtiva e o material: são esculpido diretamente na madeira maciça, sem encaixes nem emendas. Cada forma, desenho ou grafismo, contudo, encerra todo um simbolismo próprio da sociedade de origem do móvel, simbolismo este que é passado através das gerações e que continua pleno de significado no fazer atual.

Do formato de onça dos Juruna ao veado, anta, urubu ou gavião do povo Mehinaku, ou ao macaco dos Trumai (todos do Alto Xingu, no Mato Grosso), vemos um desfile dos animais locais. Numa outra ponta em partido estético estão os dois bancos Suiá (MT), que mais parecem saídos dos manuais da Bauhaus, tal a limpeza e economia de suas linhas.

Surpreendem os exemplares da etnia Palikur, do Oiapoque (AP), pelo uso das cores e pelos grafismos exuberantes. Sem essa sofisticação e bem rústicos, os do povo Wajãpi, também do Amapá, têm, contudo, enorme força. Foram selecionadas também criações dos Waiwai (AP), Waurá (MT), Tukano (AM) e Karajá (TO), num total de nove povos indígenas. Eles deixam claro que, entre os índios, qualquer objeto ultrapassa sua mera função utilitária. Como escreveu a antropóloga Berta Ribeiro, uma das maiores estudiosas dos artefatos indígenas, “a arte e a vida, a nível tribal, se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, apresentará no seu design e confecção a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística”.<sup>54</sup>

54  
RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.



Banco de madeira pintada procedente de Alagoas, dos anos 2000. Autoria desconhecida.





O fato de as pessoas poderem observar os bancos de perto e, mais do que isso, experimentá-los, usá-los, serve para aproximá-las do museu, deixando-as mais à vontade no espaço museológico, que costuma ser intimidante, especialmente para o público mais humilde. A pequena mostra é ainda o local de acolhimento dos grupos agendados de público, de forma que, logo no primeiro contato com o espaço, os visitantes já possam ser contagiados pela ideia de celebração da diversidade a ser aprofundada no decorrer da visita.

Nessa interação com os móveis e na escolha daquele em que se quer sentar, o visitante é convidado a (re)conhecer a multiplicidade de culturas que convivem no Brasil como uma riqueza a ser mantida. Se a maioria das peças ali dispostas pode ser comprada hoje país a fora, com maior ou menor facilidade, algumas são apenas lembranças. O caso mais emblemático é o dos bancos das festas de rua de Salvador, tradicionalmente feitos de madeira pintada com cores e motivos próprios de cada barraca, que sempre funcionaram como um signo de identidade das barracas. Por decreto municipal, contudo, há alguns anos eles foram banidos da paisagem local e substituídos por bancos industriais feitos de plástico branco. Quando isso acontece, a perda é grande para todos nós: é como se uma língua se extinguísse e o mundo fosse ficando mais padronizado e, portanto, mais estéril.



Banco elaborado com reutilização de madeira de obra, feito por funcionários do Pavilhão Armando Arruda Pereira, São Paulo, 2009.

Banco de madeira policromada, tradicionalmente usado nas festas de largo de Salvador, BA.





Banco caipira do interior de Minas Gerais.



O banco tradicional dos pampas gaúchos, com pés feitos de galhos que atravessam o assento até o topo.



Reinterpretação do banco caipira, por Carlos Simas.



Inspirada no desenho típico dos pampas gaúchos, Ilse Lang substituiu os pés de galhos pelos de inox.



O banco *Flexa*, desenvolvido pelo paulistano Carlos Motta.



Banco de percintas de couro rústico produzido no Crato, CE, de autoria desconhecida.





Banco feito com ferro velho e espaguetes de plásticos pelo artesão José Paraguai em Juazeiro do Norte, BA.



Banco desenvolvido por Flávia Pagotti Silva reutilizando borracha de câmara de ar.





Nestas páginas, alguns  
exemplos de bancos  
indígenas. Ao lado,  
banco do povo Suíá, MT.



Banco do povo indígena  
Tukano, AM.



Banco do povo  
Wajãpi, AP.



Banco em forma de macaco dos Trumai, povo do Alto Xingu, MT.

Banco indígena Palikur, AP.







## Da Missão à missão

Na mostra que anuncia o Pavilhão das Culturas Brasileiras, não poderíamos deixar de lembrar que muito já foi feito em nosso país com o objetivo de conhecer, documentar e preservar a diversidade. O módulo “Da Missão à missão” pontua algumas das iniciativas que foram fundamentais para chegarmos até aqui e agora, apresentando um resumo do histórico incluído no projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras (ver página 25 a 128 deste livro). O título alude ao fato de que essa linha do tempo começa pela Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida em 1938 por Mário de Andrade, e termina com a missão da nova instituição.

Nomes como Renato Almeida, Cecília Meireles, Berta Ribeiro, Darcy Ribeiro, Abelardo Rodrigues, Lina Bo Bardi, Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Aloisio Magalhães, Lélia Coelho Frota, Maureen Bisilliat, Janete Costa, Jacques Van de Beuque, Dodora Guimarães e Ruth Cardoso são alguns dos mencionados nos painéis. Entre as iniciativas coletivas, tem destaque a evolução do movimento folclórico brasileiro, desde a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, pelo governo federal, e especialmente seu ramo paulista, com a realização da *Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares* no Parque do Ibirapuera, em 1954, e a instalação do Museu de Artes e Técnicas Populares, mais tarde rebatizado de Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, em 1961, no prédio da Oca, também no Ibirapuera.



Para algumas das iniciativas, abrimos um espaço maior, dispendo em ilhas, na frente dos painéis, objetos referentes àquele período histórico. O espaço maior é ocupado por uma estante com trinta metros de comprimento e três de altura, dispendo obras coletadas ao longo de décadas pela equipe do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, e que agora integram o principal acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras em seu nascedouro. A reunião de alguns instrumentos musicais, utensílios de barro, lamparinas de lata reciclada, máscaras de folguedos variados e cestarias com diferentes formas e tramas permite vislumbrar a força de uma coleção preciosa, que deverá ser objeto de exposições aprofundadas ao longo dos anos, na medida em que seus objetos forem documentados e estudados pela equipe do museu. Há ilhas menores para instrumentos coletados por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas e alguns objetos utilitários da coleção de Lina Bo Bardi.

Dispostos em 180 metros lineares, os painéis exigem certamente mais de uma visita para sua apreensão. Num país em que ainda ocorre de quem chega à administração pública querer no mínimo apagar os traços de seus antecessores e muitas vezes começar do zero novos empreendimentos, puxando para si todo o mérito, quisemos deixar claro que o Pavilhão das Culturas Brasileiras é uma continuidade e desdobramento das ações de grandes homens e mulheres de nosso país. Mesmo extenso, o quadro é incompleto e deverá ser aprofundado no decorrer da vida do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Quisemos, assim, homenagear seus realizadores, pedindo-lhes licença para prosseguir nesse caminho em comum.



Nesta página e nas seguintes, a coleção Rossini Tavares de Lima no Pavilhão das Culturas Brasileiras: instrumentos musicais, utensílios de barro, lamparinas de lata reciclada e máscaras de folguedos.















Gamelas da coleção de Lina Bo Bardi.

No decorrer da linha do tempo, é possível ver que, contrariamente ao temor dos folcloristas, as expressões das culturas do povo brasileiro não morreram. Elas se encontram tão ou até mais vivas do que estiveram no passado. Um fato novo na cena cultural e política do início do século 21 no Brasil é que o povo não é mais apenas objeto de estudo e de atenção por parte dos pesquisadores, e sim autor-protagonista de sua própria história. As comunidades periféricas sempre produziram arte; a diferença recente é que a periferia está “invadindo” o centro. Essa força cultural que brota pelas bordas é apresentada rapidamente na mostra.

Por serem dupla face, os painéis oferecem a possibilidade de contrapontos curiosos e esclarecedores. Na parte dedicada à Missão, mostramos num nicho dois tambores de crioula recolhidos pelos pesquisadores em um depósito policial de São Luis do Maranhão, testemunhos de um tempo em que essas manifestações afro-brasileiras eram altamente reprimidas pelo governo. No lado oposto, os mesmos instrumentos são mostrados em outro contexto: a prática do tambor de crioula foi reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007.<sup>55</sup>

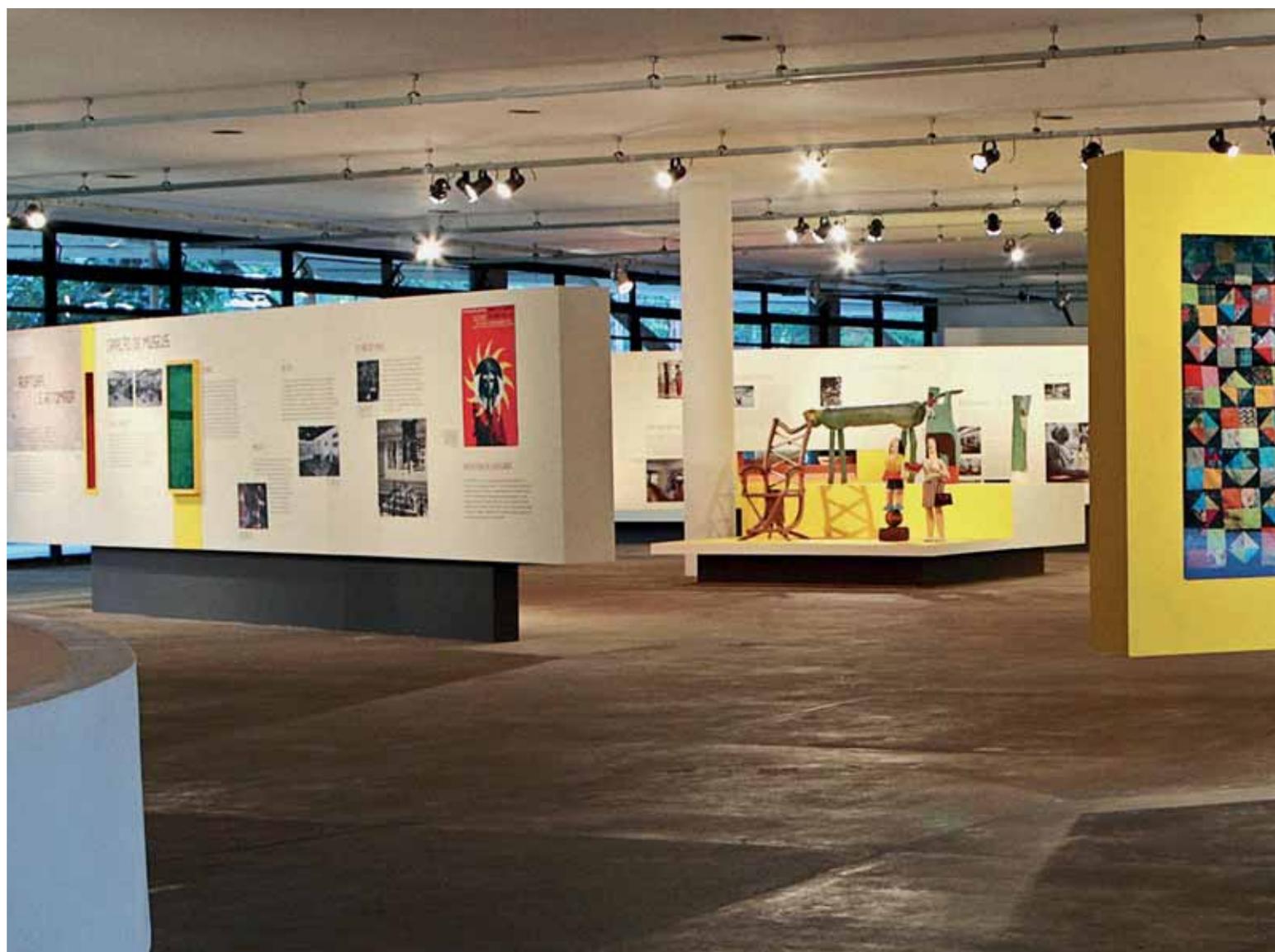
Cestaria da coleção  
Rossini Tavares de Lima.



55  
O decreto nº 3551, de 2002, dispõe sobre o que pode ser considerado patrimônio imaterial do povo brasileiro, ou seja, “conhecimentos e modos de fazer

enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de

outras práticas da vida social”. De 2002 a 2009, dezesseis bens foram inscritos no livro de registros do patrimônio intangível, provenientes de várias regiões do país.



“Da Missão à missão”:  
linha do tempo com  
180 metros lineares  
traz uma síntese da

historia cultural do país  
no que diz respeito  
à preservação da  
diversidade cultural.



Ao final da evolução histórica, apresentam-se em síntese o projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras, publicado na primeira parte deste livro, e o projeto de restauro e adaptação arquitetônica do prédio, de autoria de Pedro Mendes da Rocha. Ele mantém as virtudes da arquitetura original, preservando as qualidades do desenho de Oscar Niemeyer, sobretudo a amplitude de espaço e a leveza do edifício, e adapta-o para o novo uso, com a criação de auditório, oficinas e reserva técnica, entre outras instalações.

Apresentam-se ainda novas peças que foram adquiridas pela Secretaria Municipal de Cultura em 2009 para integrar o acervo do Pavilhão. A aquisição teve ênfase na contemporaneidade e contemplou obras de artistas como Chico da Silva, GTO, Ulisses, Véio e Zê do Chalé; artefatos de povos indígenas de várias partes do país, como os Wajãpi e os Tiryó, do Amapá, e os Mehinaku, de Mato Grosso; peças de artesanato de comunidades de vários estados; e ainda peças de design popular, criadas por pessoas que driblam a miséria com alta inventividade.

A imagem que simultaneamente abre e fecha a linha do tempo é a da colcha de retalhos. Esse objeto banal de nosso cotidiano, tradição cultivada por mulheres de todo o país que aproveitam sobras de pano das mais distintas e criativas maneiras, é um símbolo dos valores que nortearão o Pavilhão das Culturas Brasileiras.





Desenho de Luís, para  
de documentação do  
candomblé. La e o 10 m.



## CASO DE POLÍCIA

Várias manifestações culturais populares eram reprimidas pelas autoridades locais, principalmente aquelas de origem africana. Algumas gravações só podem ser realizadas com autorização governamental.

Em Recife, uma sessão especial para gravação de candomblé é interrompida por policiais que desconheciam a autorização, o que faz seus participantes sumirem de repente. Embora não fosse a intenção inicial, os pesquisadores coletam objetos apreendidos e recolhidos em um depósito policial, que estavam destinados à destruição.



Tambores de crioula recolhidos pelos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas em um depósito policial de São Luis do Maranhão. Os objetos integram a linha do tempo expostos em vitrine dupla-face, possibilitando mais de uma abordagem.







A linha do tempo serpenteia pelo espaço expositivo. À esquerda, na ilha central do espaço, obras adquiridas em 2009 pela Secretaria Municipal de Cultura para integrar o acervo do Pavilhão das Culturas Brasileiras.



Acima, *Parquinho*, pintura de Ranchinho (Sebastião Theodoro Paulino da Silva) artista de Assis, SP. Na página oposta, a colcha de retalhos que abre e fecha a linha do tempo, de autoria de Christina Ribeiro, de Recife, PE.



## Abre-alas

Fotografias dos pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas de caminhão, a cavalo, atravessando um rio sobre uma balsa e até mesmo a pé, utilizadas no início da linha do tempo, nos lembram que as pessoas que homenageamos precisaram “comer muita poeira” nos rincões do país para levantar as histórias e estórias deste Brasil profundo que nos interessa trazer à luz. Longe do conforto do ar condicionado dos gabinetes, os integrantes das equipes de Mário de Andrade, de Rossini Tavares de Lima, de Aloisio Magalhães e de tantos outros foram a campo. Essas imagens nos inspiraram a criar um módulo que funcionou como o nosso “Abre-alas”: nele dispusemos obras de arte e artefatos utilitários que tinham em comum o fato de serem meios de transporte, como se eles estivessem nos conduzindo ao longo dessa viagem.

Sobre um módulo de madeira que mimetiza um barco, juntaram-se objetos de procedências e pulsões diversas, prescindindo de rótulos e classificações. O artista carioca Bispo do Rosário, normalmente classificado no nicho da arte do inconsciente, compareceu com sua obra *Vinte e um veleiros*. O artista contemporâneo mineiro Paulo Laender, com sua *A barca dos desejos*, escultura em madeira laminada. Em geral disposto no gueto da arte popular, o sergipano Véio – apelido de Cícero Alves dos Santos – apresentou-se com suas esculturas de madeira, em que o sentido do movimento é simultaneamente evidenciado e negado, num raciocínio que pode receber vários rótulos, mas seguramente não o de “popular”.



Caminhão sobre balsa, com os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938.



A instalação "Abre-  
alas": sobre módulo de  
madeira que mimetiza  
um barco, objetos  
diversos homenageiam  
os pesquisadores que  
foram a campo em  
busca de histórias e  
estórias.

Puxando a embarcação,  
carrancas navegadas  
do Rio São Francisco,  
criação de Mestre  
Guarany (Francisco  
Biquiba dy Lafuente  
Guarany), BA.





Cerâmica policromada representando Exu, obra de Tamba (Cândido Santos Xavier), de Cachoeira, BA.





José Francisco da Cunha Filho, o mestre Cunha de Jaboatão dos Guararapes (PE), com seus delirantes carros e aviões feitos de cabo de vassoura e restos de madeira; José Maurício dos Santos, de Juazeiro do Norte (CE), com seus portentosos navios de flandres; Mestre Françuí, com seus helicópteros, aviões e balões; e Mestre Fida – Valfrido de Oliveira Cezar –, de Garanhuns (PE), com um barco de madeira, foram outros participantes do módulo.

Puxando a embarcação, três preciosidades do acervo Rossini Tavares de Lima: uma cerâmica policromada representando Exu, feita por Tamba – Cândido Santos Xavier –, de Cachoeira (BA); e duas figuras de proa de barcos do médio Rio São Francisco feitas pelo mais notável escultor de carrancas de que se tem notícia, o Mestre Guarany, apelido de Francisco Biquiba de la Fuente Guarany, de Santa Maria das Vitória (BA). Não por acaso, elementos que têm conotação espiritual de abrir caminhos: Exu é o orixá da comunicação e do movimento, aquele a quem se deve fazer oferendas em primeiro lugar para que tudo corra bem; as carrancas, por sua vez, teriam o poder de afugentar espíritos ameaçadores à navegação.

Os objetos, assim, nos convidam simultaneamente a uma viagem ao Brasil profundo e àquele que está ao nosso lado e dentro de cada um de nós.





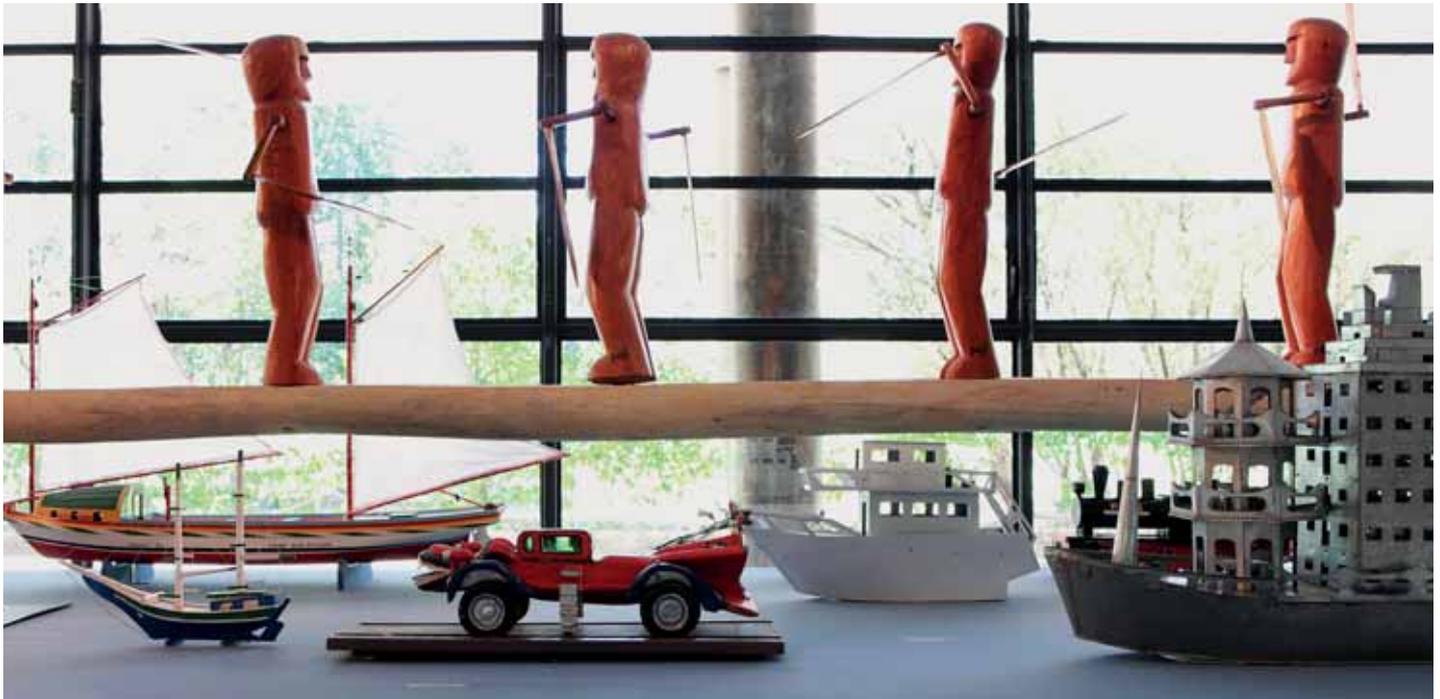
Trens, aviões, barcos e carros do "Abre-alas". Barco em madeira do Mestre Fida (Valfrido de Oliveira Cezar), PE, e veículos em madeira policromada de Mestre Cunha (José Francisco da Cunha Filho), PE.



Na imagem de cima, na parte superior, barco em madeira de Mestre Fida e Vagner, PE. Abaixo dele, da esquerda para direita: barco *Biana*, de autoria

desconhecida; barco de pescadores, de autoria desconhecida; carrinho de Mestre Cunha, PE; navio de flandres, de autoria desconhecida; e *Navio castelo*, de

José Maurício dos Santos, CE. Na imagem de baixo, o *Carro de deserto jagunção verde*, também de Mestre Cunha, PE.





Na imagem de cima, em primeiro plano: *Homem em tartaruga*, de Vêio (Cícero Alves dos Santos), SE e *Pikp miuko vermelha*, de Mestre Cunha, PE.

Em segundo plano: avião *Flor de angico cara de cachorro*, também de Mestre Cunha, barco de madeira, de autoria desconhecida e, no fundo, *A barca dos*

*desconhecia*, e *Navio pirata de zinco*, de José Maurício dos Santos, CE. Abaixo, trator em madeira, de autoria desconhecida e, no fundo, *A barca dos*

*desejos*, escultura em madeira laminada, de Paulo Laender.







Ao lado, *Navio marinha*, de José Maurício dos Santos, CE. Abaixo, *Barco para criança*, de Cícero Brito, CE, e *Avião com piloto*, de Mestre Cunha, PE. Na página oposta, obra de Véio (Cícero Alves dos Santos), SE.









## Fragmentos de um diálogo

Ao se abrir para criadores tão diversificados, o “Abre-alas” já anuncia as “puras misturas” que são apresentadas na exposição “Fragmentos de um diálogo”, localizada nos 800 m<sup>2</sup> do piso rebaixado do edifício. Ela foi concebida como o módulo propositivo do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Assim, deveria apresentar a proposta conceitual da nova instituição de fazer pontes entre as culturas letradas e iletradas, ou cultas e populares, de vários tipos, procedências e significados, evidenciando como elas se alimentam umas das outras, num processo de permanente recriação por amálgama, oposição ou justaposição, entre tantas outras formas de contatos e transformações.

Esse processo de recriação, que a nosso ver é o traço distintivo da cultura brasileira, a contribuição que ela tem a dar ao mundo, foi descrito poeticamente pela crítica Lélia Coelho Frota como “as fronteiras ondulantes” que caracterizam a cultura brasileira. Lélia, alias, foi uma preciosa interlocutora durante a gestação da exposição, e só não pôde participar de sua equipe por já estar sofrendo, na época, da doença que a levaria a falecer, em maio de 2010.

Em vez de nos determos num único tema para mostrar essa circularidade, resolvemos fazer a aposta um tanto arriscada de pontuar doze células temáticas, que deveriam mostrar a extensão desse fenômeno na cultura brasileira, e ao mesmo tempo pontuar temas que seriam posteriormente aprofundados pela instituição. Ou seja, teríamos aí pequenos trailers de filmes ainda não realizados. Essas células são explicitadas nos textos de José Alberto Nemer e Cristiana Barreto.

O modo de fazer a mostra também foi arriscado, numa curadoria a seis mãos em que não havia nichos exclusivos de cada curador, mas sim um diálogo – por vezes exaustivo – entre nós. Outro risco: a mistura, muitas vezes numa mesma célula, de artes visuais ditas populares, modernas e contemporâneas, e de arte indígena, arqueologia, design, moda e artesanato, que costumam estar longe ou num “outro lado”. Pudemos, assim, dispor obras originais de nomes consagrados como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e tantos outros ao lado de peças anônimas e pouco conhecidas.

A tradicional atividade readeira é reinventada em obras como a gamela de argila terracota de Caroline Harari, à esquerda, e as luminárias com crochê *Cristal de Luz*, das artesãs da Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha (Coopa-Roca) e TT Leal, abaixo.





TU ME ENSINA A FAZER RENDA



O módulo "Tu me ensina a fazer renda": trocas entre artesãos e designers de diferentes tempos e lugares.



Padrão para louça,  
design de Marcelo  
Rosenbaum e produção  
Oxford, 2007. Acervo  
de coleção particular,  
São Paulo, SP.



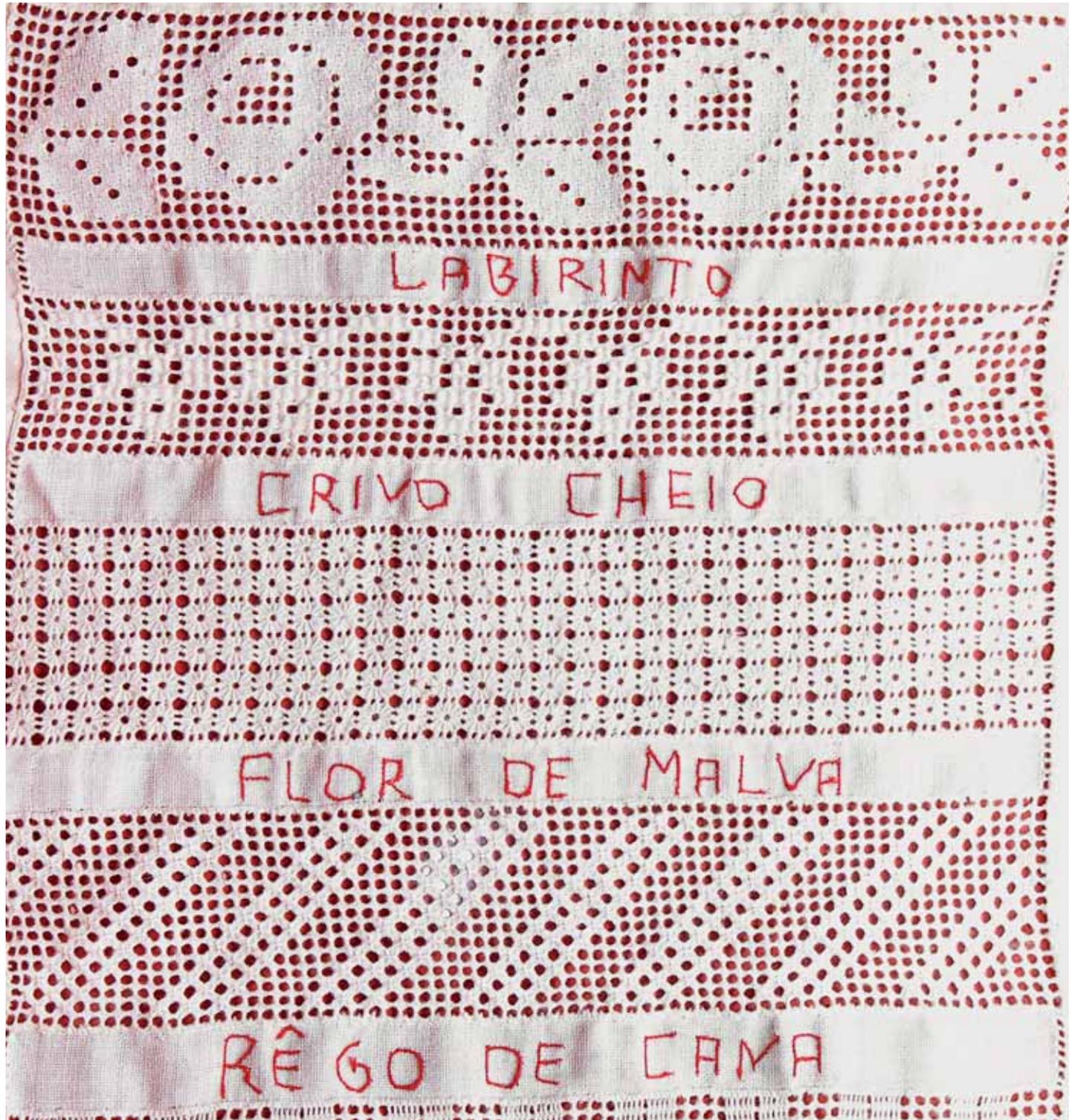




Alguns artistas eruditos convidados se recusaram a participar ao saber que seu trabalho ficaria próximo ao de artistas populares. Alguns perguntaram quão próximos ficariam, e em que contexto. Outros tiveram uma adesão entusiasmada ao projeto justamente por essa proximidade, como Alex Flemming e Luiz Hermano – este último criou o seu *Zepelin* especialmente para a mostra.

À esquerda: vestido *Toy Art*, design de Lino Villaventura, Fortaleza, CE, 2008, com módulos nervurados de tafetá de seda aramado. Abaixo, amostras de renda do Acervo Rossini Tavares de Lima.

Um desejo foi o de utilizar ao máximo o acervo Rossini Tavares de Lima, que nessas aproximações seria ressignificado. Seu conjunto de bonecas de pano e outros materiais ganha nova dimensão ao lado da poltrona *Multidão*, de Fernando e Humberto Campana. Ex-votos da mesma coleção são examinados sob uma nova luz ao estarem próximos a obras de Antônio Maia, Farnese de Andrade e Efrain Almeida. Procuramos utilizar também outros acervos municipais que estavam encaixotados, como as bonecas Karajá pertencentes ao Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura.





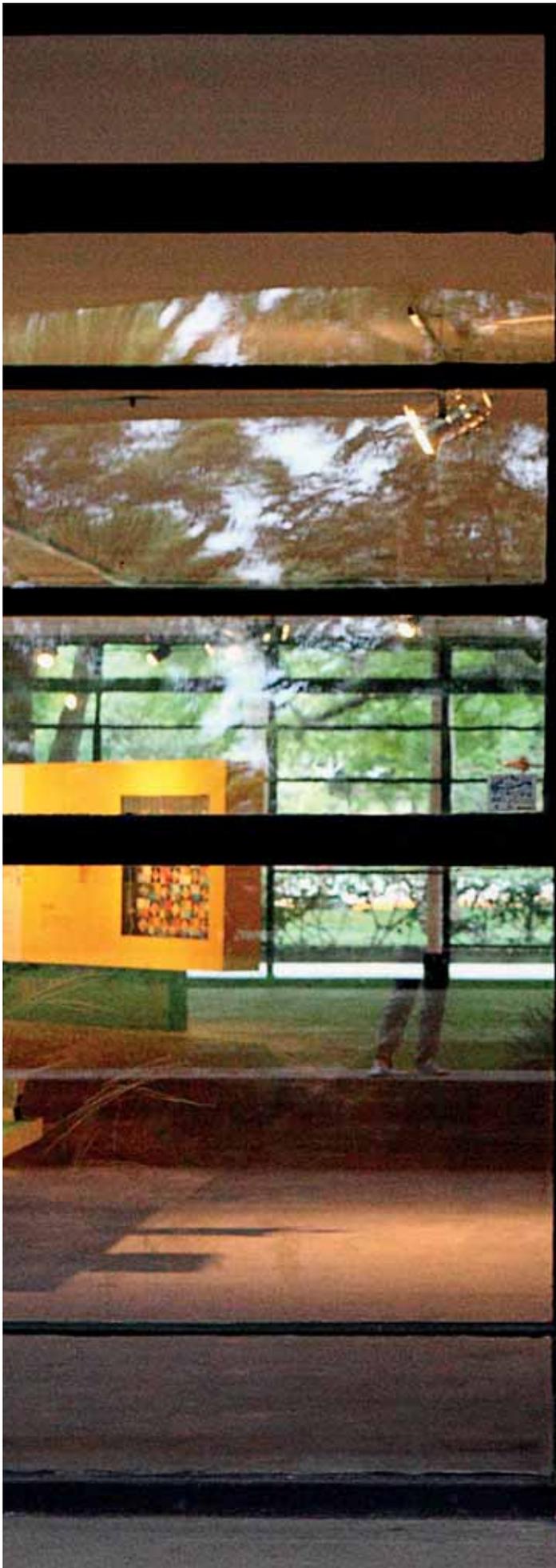


À esquerda:  
bonecas de pano  
do acervo Rossini  
Tavares de Lima.  
À direita, boneca  
feita de retalhos  
de tecido, Ronaldo  
Fraga, Belo  
Horizonte, MG, 2010.

Cadeira *Multidão*,  
de Fernando e  
Humberto Campana,  
São Paulo, SP, 2002.  
Bonecas de pano  
feitas em Esperança,  
PB, são costuradas  
manualmente em  
lona sobre estrutura  
de alumínio.









A inclusão ou não da arte urbana foi motivo de longa reflexão. Para além das classificações, seguramente não há, hoje, arte mais popular, mais disseminada e em contato com as pessoas do que ela. No entanto, tirá-la de seu contexto das ruas e colocá-la dentro de um espaço museológico não significaria um desejo de cooptação? Ou um simulacro? Entre as várias artes urbanas, algumas são mais aceitas pelo *establishment*, como o grafite e o *sticker*, enquanto outras mais transgressoras, como a pichação – ou o “pixo”, como os praticantes o chamam –, são banidas. Como nos mover dentro desse universo?

Nossa resposta foi dupla. Convidamos os curadores Baixo Ribeiro e Eduardo Saretta para promoverem a grafiteagem de uma das paredes externas do edifício, batizada de “Extramuros”, o que manteria a sua característica de espaço aberto. Melhor ainda que esse espaço se situe no Parque do Ibirapuera, um dos lugares de São Paulo onde jovens tribos urbanas de vários tipos e matizes se reúnem tradicionalmente aos fins de semana.

A outra resposta foi a inclusão de projeções de grafites e pichações num vídeo que deveria ampliar os diálogos das células, trazendo virtualmente para dentro da exposição coisas que por princípio seria impossível ter ao vivo (o contraponto entre pichação e arte rupestre, por exemplo) ou elementos visuais que amplificassem a compreensão do conteúdo de cada célula. Tecnologia nem sempre utilizada quando se fala de criações do povo, a projeção multimídia buscou enfatizar a contemporaneidade da proposta de estabelecimento desses diálogos entrecruzados. Elaborado pelo Estúdio Preto e Branco, o vídeo teve projeções numa parte do anel que circunda o piso rebaixado, em três telas de 1,75 metro de altura e 8 metros de comprimento, cada uma permitindo a exibição simultânea de até três imagens.

O projeto arquitetônico da exposição, de autoria de Pedro Mendes da Rocha, manteve o tom da mistura ao dispor as peças em espaços abertos, sem compartimentos. Assim, foi possível usufruir não só os objetos expostos, mas também o edifício, e sem perder a comunicação com a paisagem tão privilegiada do parque.

Em parte da fachada do prédio, o módulo “Extramuros” traz grafites feitos especialmente para a exposição *Puras Misturas*. À esquerda, obra de Chivitz. Abaixo, painéis de MZK e Minhau.



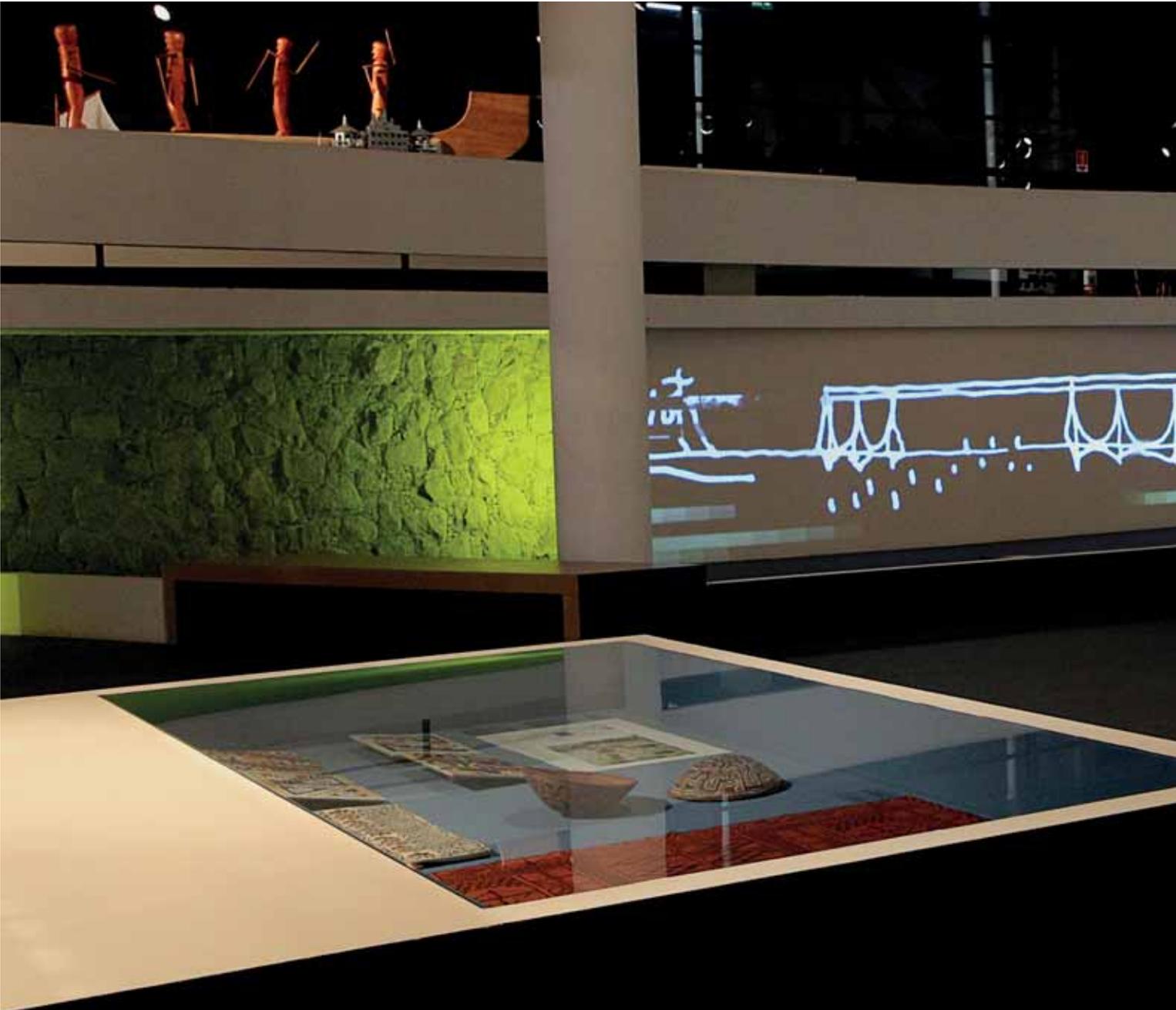
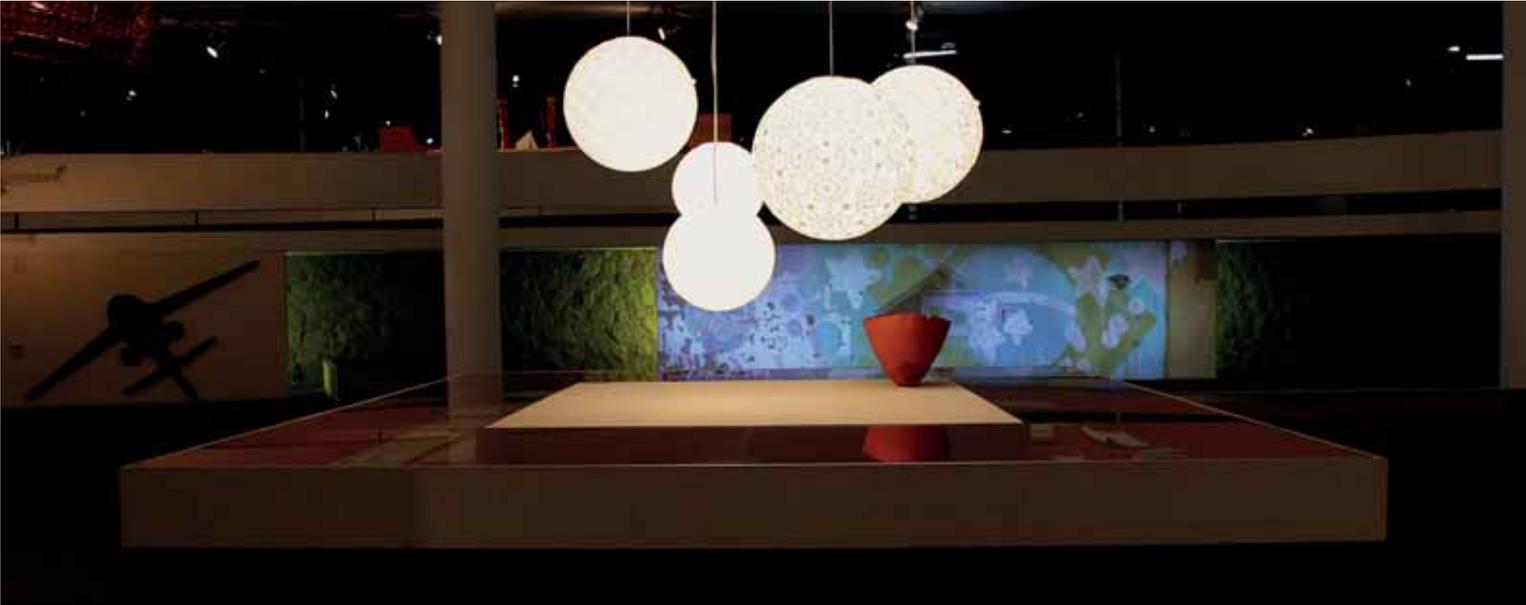
"Extramuros": nesta página, grafite de Carla Barth; na seguinte, obra de Minhau.











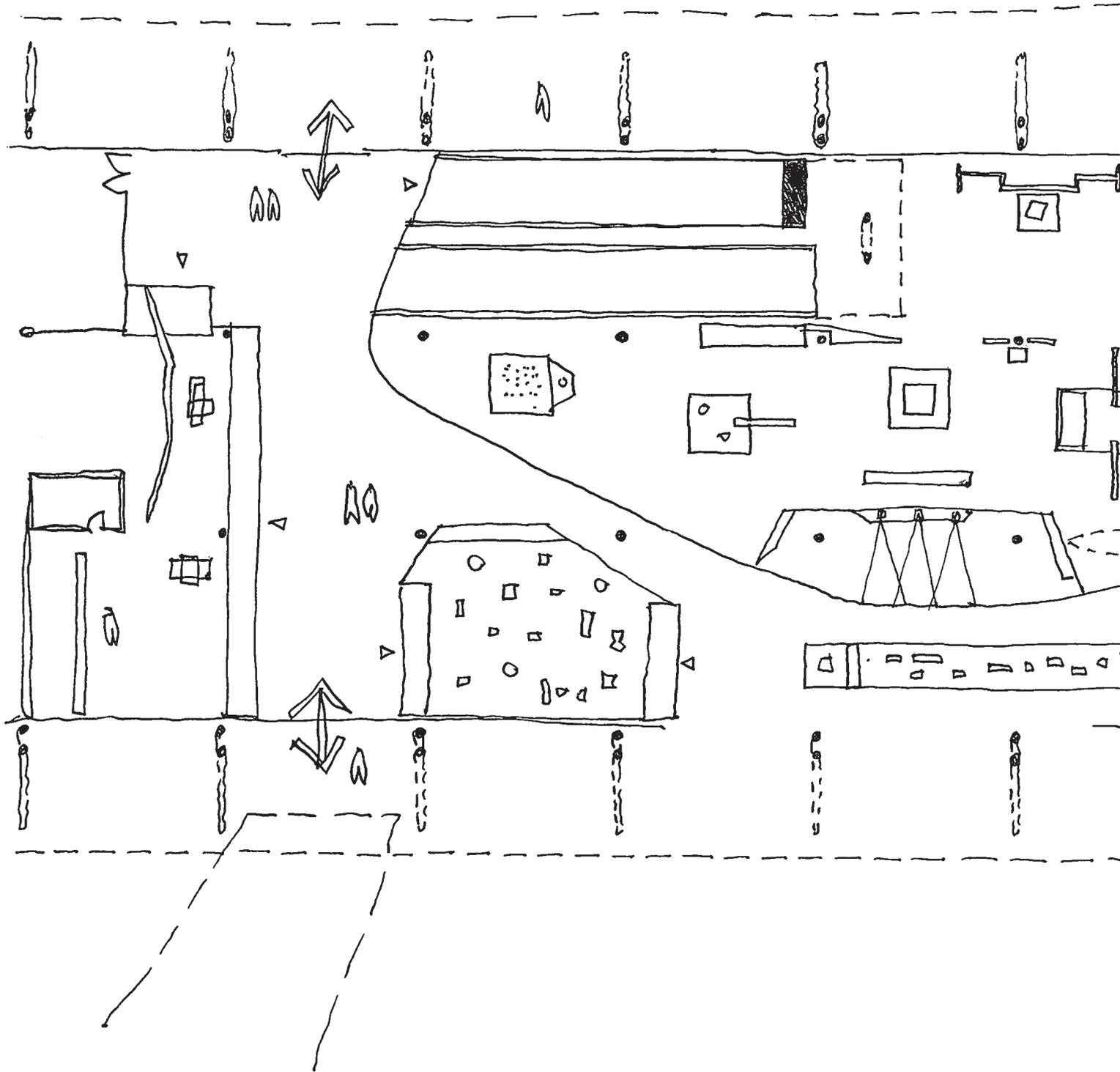
Projeções ampliam os diálogos das células, trazendo virtualmente para dentro da exposição desdobramentos dos temas tratados.



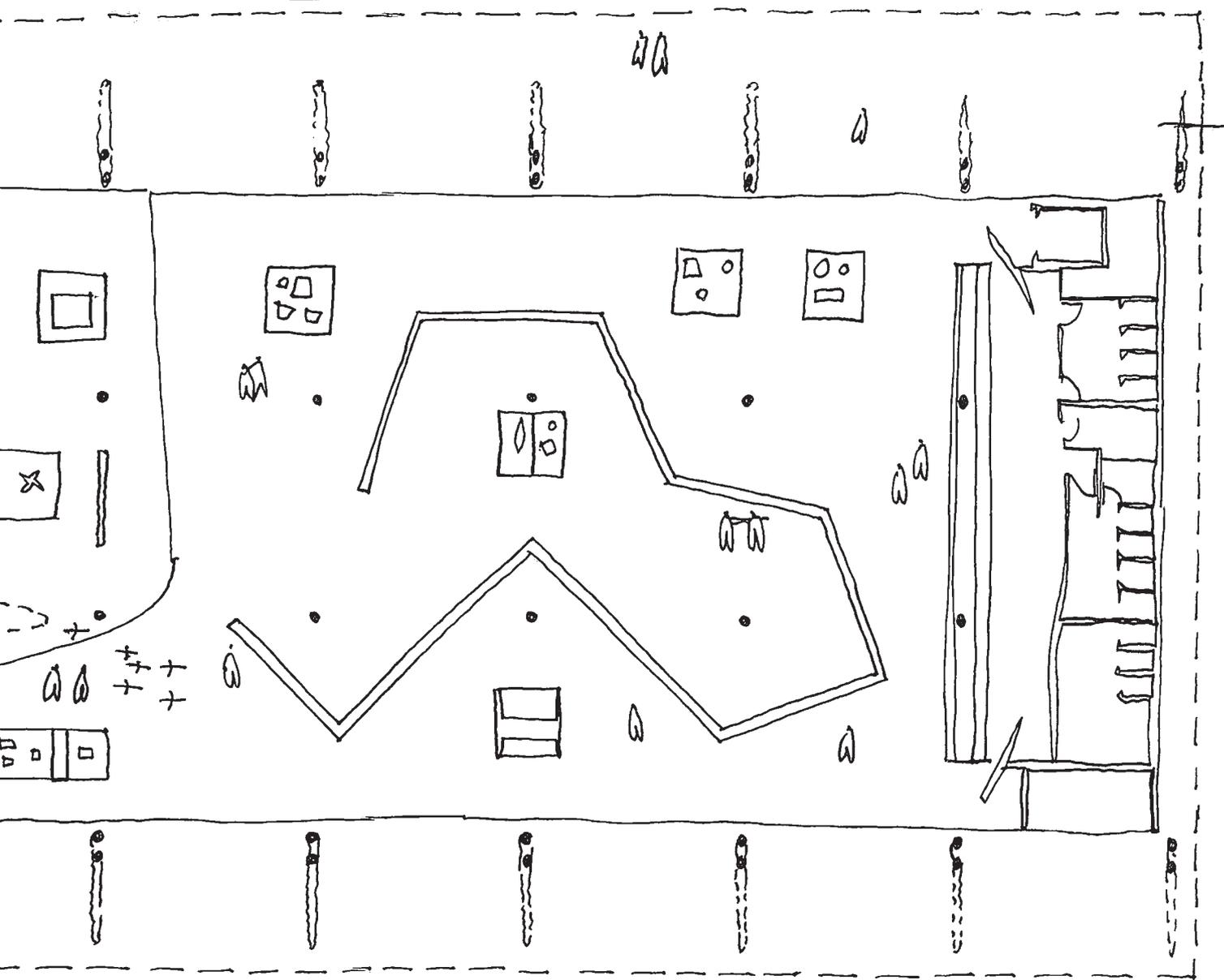




No lado esquerdo da imagem, vista do módulo "Fragmentos de um diálogo", com o *Zepelin*, de Luiz Hermano, SP, acima, e *Taipa*, pintura de Delson Uchôa, AL, abaixo em primeiro plano. No lado direito, a linha do tempo "Da Missão à missão".



O croqui do projeto arquitetônico da exposição, de autoria de Pedro Mendes da Rocha.



Ashtu



## Reconhecer-se

Uma linha mestra do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras é o desejo de contribuir para que possamos, todos, nos ver como produtores de cultura, e não apenas consumidores e espectadores. Como podemos avaliar se esse objetivo foi alcançado na primeira de suas exposições? *Puras Misturas* foi inaugurada em 11 de abril de 2010; este livro está sendo finalizado cinco meses depois. Nesse intervalo de tempo, nossa maior alegria é constatar que, sim, pessoas de diferentes estratos sociais têm se “re-conhecido” na mostra.

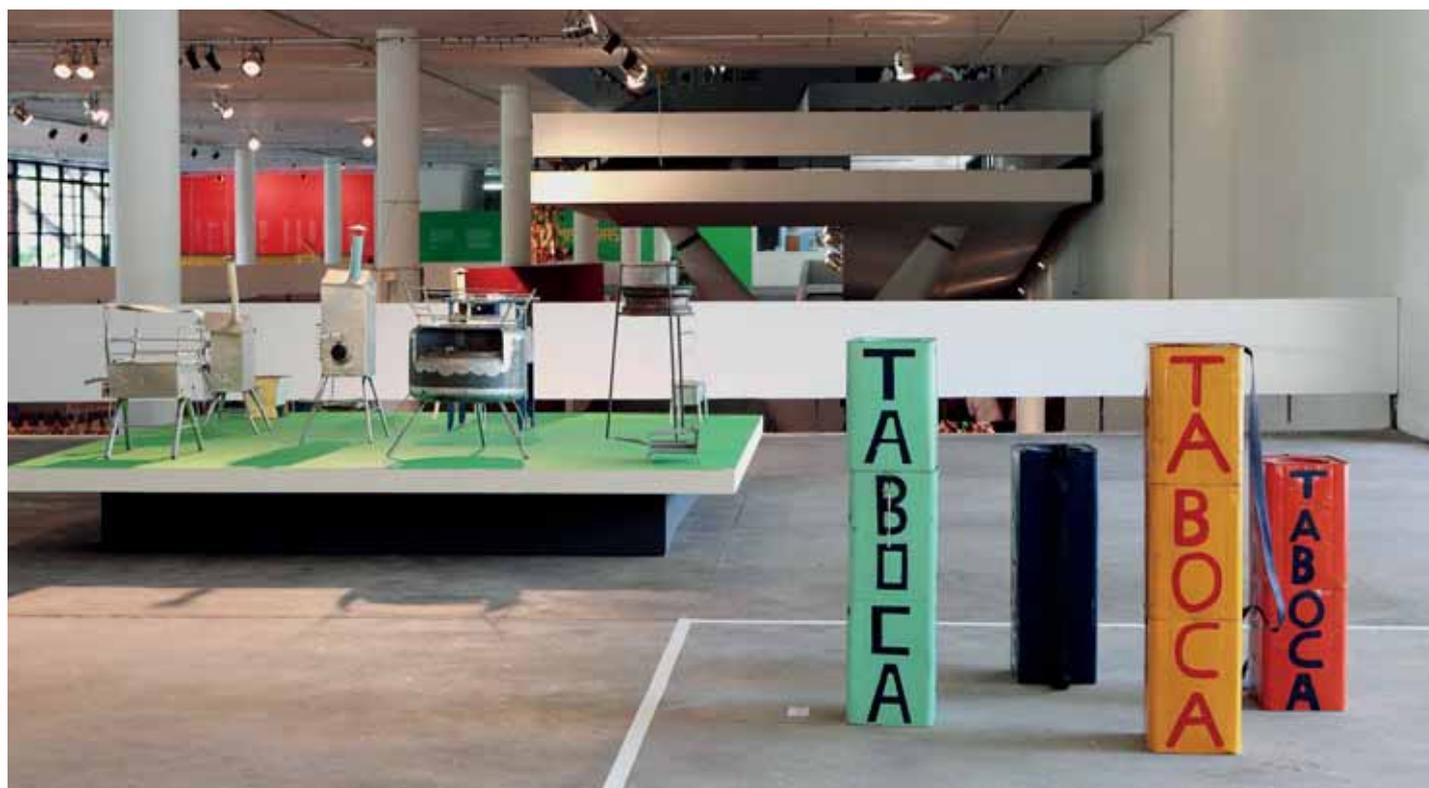
Já na festa de abertura essa característica se fez sentir. É verdade que a densidade emocional costumeira das inaugurações ajudou, especialmente nesta, realizada numa manhã ensolarada de domingo, com a presença de cerca de 1.400 pessoas e a apresentação de cinco grupos musicais – Toré, dos índios Pankararu; Congada, de São Benedito; Moçambique, de São Benedito; Grupo Cupuaçu, com suas toadas de bumba-meu-boi; e hip-hop da Praça São Bento –, escolhidos para representar a enorme diversidade de expressões encontradas no âmbito da cidade de São Paulo.

Entre autoridades, artistas e *habitués* de vernissages, chamava atenção a presença de vendedores ambulantes do parque, índias Kadiwéu, vindas especialmente do Mato Grosso do Sul para o evento, e famílias de frequentadores do Ibirapuera, que aos domingos se transforma numa grande festa democrática.

Na semana seguinte à abertura, oito índios Pankararu que haviam se apresentado na inauguração voltaram à mostra, agora na condição de visitantes. No final de seu expediente como pedreiros numa obra vizinha ao prédio, eles percorreram atentamente a exposição, detendo-se especialmente na documentação sobre os Pankararu feita em 1938, por ocasião da Missão de Pesquisas Folclóricas. Mais do que ouvir, eles é que deram uma aula aos educadores sobre a sua cultura.

O episódio é descrito aqui como um indicativo de um serviço educativo pautado pelo diálogo e não pela imposição de conteúdo, em que a fala e o aprendizado são mútuos. Como diz Vera Barros, coordenadora do programa educativo, em texto nesta publicação, o sentimento inicial de inadequação, próprio de quem não frequenta museus e instituições culturais, tem se transmutado no desdobramento da visita. De uma forma ou de outra, há um sentimento de “sentir-se em casa”, que em geral termina com uma ampliação da autoestima.

Latas para guardar e vender taboca (ou beiju, como o biscoito é conhecido em São Paulo), Salvador, BA, anos 2000. Autoria desconhecida.





Reaproveitamento de aro de pneu e de tambor de maquina de lavar nas churrasqueiras encontradas em Salvador, BA, nos anos 2000.



Pinçamos alguns comentários anotados no livro ao final das visitas:

Brasil = Puras Misturas. Brasileiro, como sou, como tu és! *Diego Curita*  
Adorei a exposição! O Brasil é isso... Puras Misturas! *Michel Leandro*  
Conhecer mais de nossa cultura e arte é como abrir um espaço maior de esperança para o nosso futuro. *Sérgio Palmares*

Adorei o museu e principalmente os bancos. Parabéns! *Mariana Cunha, 9 anos*

Parabéns Brasil pela sua diversidade tão rica. *Celina Rios*

Esse lugar é a cara misturada do BR! *Andréa dos Santos*

Fiquei super emocionada e ainda mais orgulhosa de ser brasileira! *Flávia*

Um espaço sagrado e rico em diversidades étnicas do nosso povo, aquele povo "mané". Amei tudo isso! *Márcia Oliveira, Rio Grande (RS)*

Que orgulho desta criatividade do nosso povo brasileiro! *Nilce*

Espaço de encantamento, encontro interior! *Magaly Pessoa Nunes Maia, Salvador, (BA)*

Excelente muestra del arte refinado brasileiro, que indica la riqueza de las diversas comunidades del país. *Marielle Villas (Peru)*

A great collection! Thanks for showing us the diversity & beauty of Brasil. *Kassa Darge, Filadélfia (EUA)*

Maravilloso lugar... magia pura.... sensibilidad y vida... *Mari Alcalde*

Agradeço a oportunidade de poder conhecer a história do início dos registros da "pura mistura". *Maristela*

Bom resgate (de Prodam a Museu) para a nossa cultura! *Nádia*

Nós adoramos a parte da arte das mulheres rendeiras. Muito lindo! *Thiago Grinaldi*

Uma exposição diferente, interativa, atual e histórica. Riqueza cultural do nosso país.

*Flávio Nunes, 6.6.2010*

Bem interessante ver os traços da nossa cultura, especialmente ver o meu estado representado pelas painéis de barro que preparam as deliciosas moquecas capixabas!!!

*Marcela, Guarapari (ES), 18.6.2010*

Parabéns pela exposição, cada detalhe lembra um pouco da infância na casa da minha avó. *Lucineide, 11.4.2010*

Muito boa para registrar o passado de nossos antecedentes. *Emef Prof. Jorge Americano*

Ajuda no conceito da diversidade de opiniões, de raça, cores. *Emef Pracinhas da FEB*

As diversidades resistem mesmo frente à massificação e permanecem. *Emef Euclides da Cunha*



Acima, fogareiro de lata pintada, Juazeiro do Norte, CE, 2010. À direita, conjunto de churrasqueiras na exposição. Autoria desconhecida.





Vista panorâmica do módulo "Fragmentos de um diálogo".



## Mesclas da vida

A decisão de buscar em *Puras misturas* cortes transversais que permitissem a aproximação, o contraste e o contraponto entre temas, linguagens, suportes e formas de criação cultural vindos de tempos, lugares e meios sociais distantes certamente poderia resultar num bricabraque sem sentido. Preferimos ficar com a imagem do caleidoscópio.

O *feedback* animador do público não nos permite afirmar categoricamente se conseguimos criar essa imagem, porque ficou faltando o *feedback* da crítica. A mostra recebeu uma pífia cobertura da imprensa, incompatível, se não com a sua inovadora proposta, ao menos com o seu porte: cerca de 1.650 peças expostas, mais de trezentos participantes (entre artistas populares e eruditos, designers e grupos indígenas ou de artesãos) e uma área de cerca de 2.500 m<sup>2</sup>. Ela ainda marcava o retorno à vocação cultural do último edifício do principal parque da cidade de São Paulo, que ainda era ocupado por repartições públicas. E mais: comportamento inusual em nossa época, a mostra foi totalmente bancada com recursos públicos, da Secretaria Municipal de Cultura.

O preconceito contra a arte popular e contra o artesanato sem dúvida contribuiu para esse silêncio. Pode ter concorrido para isso também o fato de que a exposição é, em si mesma, inclassificável – não é propriamente de arte (moderna, contemporânea ou popular), nem de design ou de artesanato, não é antropológica ou histórica, mas é um pouco de tudo isso, uma “geleia geral”. Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o personagem Riobaldo afirma: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”.

Num alentador ensaio sobre a obra, Davi Arrigucci Jr. fala do desejo de Riobaldo “de entender as coisas claras, delimitando os opostos”, que acaba por “se defrontar com a mistura do mundo”. Arrigucci aponta que esse mundo misturado “é objeto de uma representação ficcional também misturada”; “curiosamente, porém, a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza”.<sup>56</sup>

Se as classificações da arte e da cultura separam coisas indissociáveis, no Pavilhão das Culturas Brasileiras elas pretendem estar juntas – como na vida, aliás. Esperemos agora que, com a benção dos homenageados e a ajuda dos entes espirituais e simbólicos que a mostra evocou, que o batismo dessa primeira exposição do Pavilhão das Culturas Brasileiras inspire a todos nós para uma mistura tão radiosa e tão competentemente construída como a que o mestre da literatura empreendeu.



56  
ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, nº 40, p. 7-29, nov. 1994.

Arrigucci é professor de Teoria Literária na FFLCH, da USP.



# As culturas são feitas para dialogar?

## Os dilemas das *Puras misturas*

A exposição *Puras misturas* anuncia um novo espaço museológico voltado para a celebração da diversidade cultural, com foco nas ditas artes populares. Logo na entrada, a instalação usável de banquinhos, “Viva a diferença”, celebra a diversidade com que um banquinho pode ser concebido, fabricado e usado nos quatro cantos do país.

Neste ambiente, os bancos indígenas se sobressaem pela maestria do talho artesanal da madeira e pela beleza de suas formas. Mas, assim vistos, como peças de mobiliário, unidos por sua função utilitária, o visitante fica alheio aos muitos outros significados simbólicos que os bancos adquirem em suas culturas de origem. O mesmo vale para os outros bancos, feitos por artesãos do Nordeste, por trabalhadores rurais, por operários da cidade ou por designers da indústria moveleira; a diferença é que, para todos estes, há uma familiaridade bem maior do público com seus contextos.

Essa assimetria resume, de certa forma, os desafios e dilemas da proposta museológica de fazer dialogar, em pé de igualdade, universos estéticos de diferentes culturas. Se aqui a certeza da inclusão das culturas indígenas não gera dúvidas – afinal os povos indígenas do Brasil são, além de indígenas, também brasileiros –, as formas de realizar museologicamente esta inclusão, a integração e o diálogo da produção indígena com as demais formas de expressão e arte popular brasileira implicam escolhas complexas, com inúmeros desdobramentos não só estéticos, mas sobretudo éticos.

Como construir museologicamente as comparações ou simetriações? Quais concepções nativas de estética estão em jogo? Um universalismo é possível? A questão, apesar de muito contemporânea, tem uma longa história e até hoje parece sem solução. Sally Price<sup>57</sup> sublinha a necessidade de criar condições de igualdade para as produções de diferentes culturas, mostrando não só a *produção* de artistas indígenas, mas também *seu próprio discurso estético*.

Contextualizar, sem pretender ser um museu etnográfico, ou deixar os objetos falarem por si, sem escamotear as desigualdades históricas e culturais? Como lidar com a autoria individual do artista indígena ou popular: conforme os moldes de valoração da arte erudita ou por meio da apresentação coletiva de uma identidade étnica ou um grupo de artesãos? Ênfase nos objetos ou nas expressões imateriais? O que é mais representativo: o objeto “tradicional” ou a produção “híbrida” contemporânea?

Algumas dessas questões se aplicam às artes de todas as minorias ou daqueles grupos cuja produção cultural foi historicamente marginalizada. Outras são dilemas específicos da museologia da produção indígena, por não ser, essa produção, considerada como “nossa”, mas sim pertencente a um universo outro, o universo de uma genérica categoria do imaginário brasileiro chamada “índios”.

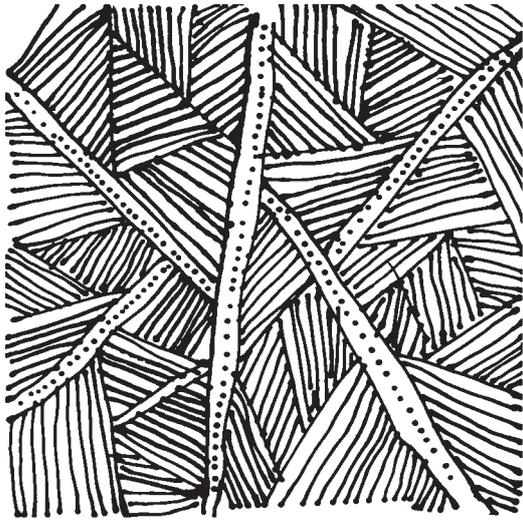
De volta à instalação usável de banquinhos, o observador atento perceberá que alguns designers se inspiraram nos desenhos e formas das peças indígenas, e também que alguns bancos indígenas já foram feitos para o mercado de um artesanato “étnico”. É aí que começam as puras misturas.

*Moju* (cobra), desenho de Makaratu Wajãpi, cujos grafismos foram tombados como patrimônio imaterial pelo IPHAN.

57  
O livro de Price, *Arte primitiva em centros civilizados* (2000), coloca abaixo de forma definitiva o fetichismo europeu pela arte primitiva, propondo

novas formas de musealizar os objetos etnográficos.





Arte Kusiwa: pintura corporal e gráfica do povo Wajãpi, cujos grafismos foram tombados como patrimônio imaterial pelo IPHAN. *Espinha de peixe pacu (paku kã'gwer)*, 2000. Desenho de Waivisi Wajãpi.

Na exposição *Puras misturas*, tanto no módulo histórico intitulado “Da Missão à missão”, como no módulo propositivo “Fragmentos de um diálogo”, procuramos explorar alguns desses dilemas, mais com o intuito de debatê-los do que de propriamente resolvê-los. Permeando esses dilemas, esteve sempre a intenção de mostrar a fluidez de fronteiras entre as artes eruditas e as artes populares, salientando a circularidade de processos contínuos de alimentação, apropriação e recriação entre os dois polos para, assim, desconstruí-los.

Muitas das escolhas curatoriais de *Puras misturas* ancoraram-se na história e nas experiências progressas, uma vez que museus e exposições já lidaram com alguns dos dilemas apontados acima, que se tornaram, inclusive, temas clássicos na museologia de conteúdos etnográficos e antropológicos. Mas não só as experiências do passado serviram de referência; também procuramos dar conta dos novos significados que as artes indígenas, a arte popular, a arte urbana e alguns outros gêneros híbridos vêm adquirindo no Brasil do século 21, sem perder de vista a proposta geral da nova instituição.

Ao longo do século 20, a produção de grupos e povos mais ou menos distantes da civilização ocidental aos poucos migrou dos tradicionais museus de antropologia para os museus de arte. Contudo, aprendemos que nem sempre basta expor, lado a lado, obras de arte moderna ou contemporânea e obras de outras culturas, como tentaram os modernistas europeus no início do século. Não basta colocar em pé de igualdade obras de arte de diferentes procedências para tirar de vez as maiúsculas das palavras “Arte” e “Cultura”, como o fizeram os surrealistas. É preciso estabelecer relações que iluminem a compreensão de ambas as culturas.

No Brasil, as exposições de arte muito tardiamente contemplaram as artes indígenas, exibindo-as, se não em pé de igualdade com a arte ocidental, ao menos nos mesmos espaços expositivos. A Bienal de São Paulo, a partir de 1963, começou a se interessar pelas artes pré-colombianas de outros países, mas peças do Brasil somente ganharam destaque vinte anos depois, com a exposição *Arte plumária do Brasil*.<sup>58</sup> Outras mostras, como *Tradição e ruptura* (1984), são feitas de forma anexa ou em paralelo às grandes mostras de artes.

Foi apenas em 2000, com a gigantesca *Mostra do redescobrimto*, que se adotou uma postura deliberada de integrar as artes indígenas, desde seus primórdios pré-coloniais, ao universo das artes visuais brasileiras. Prevaleceu a perspectiva histórica das grandes retrospectivas, e as artes indígenas permaneceram confinadas na distante posição das “origens”, ou das “raízes” primordiais. Ficou em aberto a questão de como fazer a relação dessas obras de arte com o presente, de como nacionalizá-las e entendê-las verdadeiramente como parte do universo das artes visuais brasileiras.

No mundo globalizado do século 21, as fronteiras entre quem são os “outros” e quem somos “nós”, que asseguravam as diferenças da nossa sociedade para as antes primitivas e agora “primeiras”, tornam-se fluidas e transitórias. O exemplo da participação ativa de comunidades indígenas na elaboração de seus próprios museus, como o Museu Kuahi,<sup>59</sup> dos povos indígenas do Amapá, ou em programas de pesquisa e salvaguarda de seu patrimônio, como aconteceu com a pintura corporal e arte gráfica dos Wajãpi,<sup>60</sup> são resultantes de um duplo processo de amadurecimento.

De um lado, as comunidades tradicionais percebem suas tradições estéticas como um instrumento efetivo de afirmação de suas identidades específicas e, de outro, a sociedade nacional valoriza a complexidade dessas tradições estéticas, ancoradas em tradições orais, conhecimentos e cosmologias nem sempre visíveis e tangíveis.

58 A 7ª Bienal, em 1963, traz as exposições *Arte do Peru pré-hispânico, Argentina, arte antes da história e 30 peças de ourivesaria do Museo del'Oro da Colômbia*. Esta bienal abriu caminho para outras tentativas como as da 8ª (1965), 9ª (1967) e

principalmente da 16ª (1981), que conseguiu reunir novamente um grande conjunto de peças arqueológicas, na exposição intitulada *Música e dança no antigo Peru*.

59 O Museu Kuahi foi criado em 2008 pelos povos indígenas do Oiapoque (AP) com a proposta de integrar a produção estética de povos indígenas distintos, promovendo atividades de intercâmbio entre as aldeias, instituições acadêmicas e museus.

60 Em 2003, a Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica dos Wajãpi, povo indígena do Amapá – foi reconhecida como Patrimônio Imaterial Nacional pelo IPHAN e como obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

## Fragmentos de um diálogo

Com o mesmo espírito questionador do surrealismo europeu, o modernismo brasileiro conseguiu subverter a ideologia romântica da identidade nacional, na qual a cultura indígena aparecia sempre alicerçada na figura do índio herói, do bom selvagem, do índio civilizado, tal qual a Iracema, do romance homônimo de José de Alencar, ou o Peri, da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes.

Do ponto de vista estético, o modernismo, ao romper com os cânones da arte acadêmica, propõe aproximar as artes eruditas das populares, incluindo os elementos “não domesticados” e irreverentes das culturas indígenas e populares em um novo conceito de brasilidade. Assim, vários artistas plásticos, escritores e músicos se interessaram pelas tradições populares, exaltando os hibridismos e as misturas, de certa forma personificadas em Macunaíma, o rebelde herói nacional que nasce negro, vira índio e depois branco, do romance de mesmo nome escrito por Mário de Andrade. A produção indígena, ainda pouco conhecida, inspirou os modernistas brasileiros das mais variadas formas na música, nos temas literários e nas linguagens pictóricas.

Na música, Villa-Lobos se inspirou nos cantos e danças indígenas para compor poemas musicais como “Amazonas”, “Uirapuru”, “Saci Pererê” e “Iara”. As lendas amazônicas povoaram a nova literatura, como no poema de Raul Bopp “Cobra Norato (Nheengatú da margem esquerda do Amazonas”, de 1931, ou nas *Lendas, crenças e talismãs da Amazônia*, ilustradas por Vicente do Rego Monteiro<sup>61</sup>. Victor Brecheret recuperou a linguagem das gravuras rupestres na sua “fase marajoara” e a poética da expressão corporal indígena dos rituais xinguanos, como na sua *Luta dos índios Kalapalo*.

O diálogo dos modernistas com as artes indígenas (no qual incluíram também a arte rupestre e objetos arqueológicos, como a cerâmica marajoara) foi decisivo e pioneiro. Inaugurou um olhar genuinamente interessado na estética indígena. Ao contrário da atitude mais etnográfica, adotada pelos folcloristas da época, os artistas modernistas não só pesquisavam e documentavam, mas também criavam em cima do que descobriam.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sugere que a antropofagia de Oswald de Andrade tenha sido a única contribuição realmente anticolonialista. “Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária”. Para ele, Oswald foi o grande “teórico da multiplicidade, e hoje todo o mundo está descobrindo que é preciso hibridizar e mestiçar”.<sup>62</sup>

Em “Fragmentos de um diálogo” revisitamos esta atitude pioneira e revolucionária, retomando o dilema antropofágico “tupi or not tupi”. Estendemos esse diálogo entre os modernistas e as culturas indígenas até os dias de hoje, em que, no próprio Parque do Ibirapuera, as linhas modernas do prédio semiesférico projetado por Oscar Niemeyer despertam no imaginário dos frequentadores a imagem bastante estereotipada da oca indígena. Real ou imaginária, depurada ou estereotipada, a estética indígena faz parte do universo artístico moderno do brasileiro.

A antropologia hoje se debate sobre a adequação de considerarmos arte a produção indígena. Três posições resumem o debate. A primeira vê, em nosso desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente, isto é, julgando o que é belo, mais uma veneração obsessiva por objetos de arte do que um interesse real nessas outras culturas.<sup>63</sup> A segunda diz que não podemos reservar o conceito de arte apenas à tradição ocidental e negar que a produção das chamadas sociedades primitivas possa surgir de atitudes

61 *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*. Adaptação de P. L. Duchartre, ilustrações de Vicente do Rego Monteiro, Paris, 1923.

62 Eduardo Viveiros de Castro em entrevista a Pedro Cesarino e Sérgio Cohn. *Revista Azougue-saque/dádiva*, Rio de Janeiro: Programa

Cultura e Pensamento, MinC, n. 11, p. 11-12, jan. 2007.

63 Entre os que defendem este argumento estão o filósofo francês Pierre Bourdieu e o antropólogo inglês Alfred Gell, em sua obra póstuma *Art and agency: an*

*anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.



e sentimentos comparáveis aos dos artistas europeus.<sup>64</sup> A terceira acredita que, assim como no passado a arte serviu para marginalizar “outros povos” e diferenciá-los dos europeus civilizados, hoje ela pode ser usada para incluí-los numa cultura mundial de povos igualmente civilizados.<sup>65</sup>

Na base do debate reside o fato de que muitos povos não concebem a arte como um domínio autônomo; não separam arte de artefatos, não separam o belo do útil. Não existem criações feitas apenas para serem contempladas. A fruição estética está em todas as esferas da vida, tanto nos objetos rituais como nos do cotidiano. Por isso, antropólogos como Els Lagrou acreditam que somente quando o design vier a suplantar as “artes puras” ou as “belas artes” é que teremos na sociedade ocidental um quadro similar ao das sociedades indígenas.<sup>66</sup>

Assim, o design talvez seja a alternativa mais próxima a uma linguagem estética comum às duas culturas. Nas artes indígenas, a pintura corporal, junto com os adornos, não é meramente decorativa; elas fabricam a pessoa que é pintada, sua identidade em relação à sua família, sua aldeia e seu mundo em geral. Da mesma forma, são os motivos pintados à superfície da cerâmica que definem sua função, e é o desenho formado na trama dos trançados que lhe dá um nome, uma identidade específica. Aquilo que está na pele ou na superfície, a roupagem dos seres e das coisas, confere-lhe capacidades e atributos específicos.

Ao se transpor esses motivos e desenhos para objetos da cultura ocidental, não é uma coincidência que eles imediatamente confirmem nova identidade aos objetos. Os tecidos “étnicos” da Arte Nativa Aplicada são um bom exemplo desse processo. A padronagem dos tecidos carrega consigo outra identidade, desperta a atenção para essas culturas indígenas pouco conhecidas, ainda que as roupas, xales e cortinas feitos desses tecidos pertençam a contextos distintos. Aqui, o diálogo entre culturas se estabelece pelas marcas de identidade.

Os mesmos desenhos que os Kadiwéu aplicam sobre seus corpos e vasilhas e que tanto instigaram antropólogos como Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro a decodificar seus significados foram transpostos para as paredes de Berlim. O projeto da Brasil Arquitetura, vencedor de concurso internacional para a revitalização de um cinzento bairro da capital alemã, utilizou seis desenhos feitos por índias Kadiwéu para a confecção dos azulejos que dariam cara nova às fachadas do bairro. De novo, aqui, a superfície ressignifica o conteúdo.

As artes indígenas nos ensinam a aproximar arte e artefato, contemplação e funcionalidade, lembrando-nos da capacidade estética, contida em toda criação humana, de agir e transformar o mundo. Nessa esfera de aproximações, os diálogos se tornam possíveis também com outros gêneros artísticos híbridos contemporâneos, como o grafite e a tatuagem. O grafite urbano traz a arte rupestre do passado arqueológico para os muros da cidade contemporânea, assim como as tatuagens “tribais” transferem os motivos da cerâmica marajoara para a pele das tribos urbanas.

Os sentidos dos diálogos são múltiplos. Assim como o design da Arte Nativa Aplicada se apropria dos grafismos indígenas, a arte gráfica Kusiwa, dos índios Wajãpi, se apropria do símbolo da bandeira nacional. Parece haver uma sintonia, ou uma onda de frequência, em que essas transferências ocorrem mais facilmente, sem comprometimentos, para criar novas caras para a cultura brasileira.

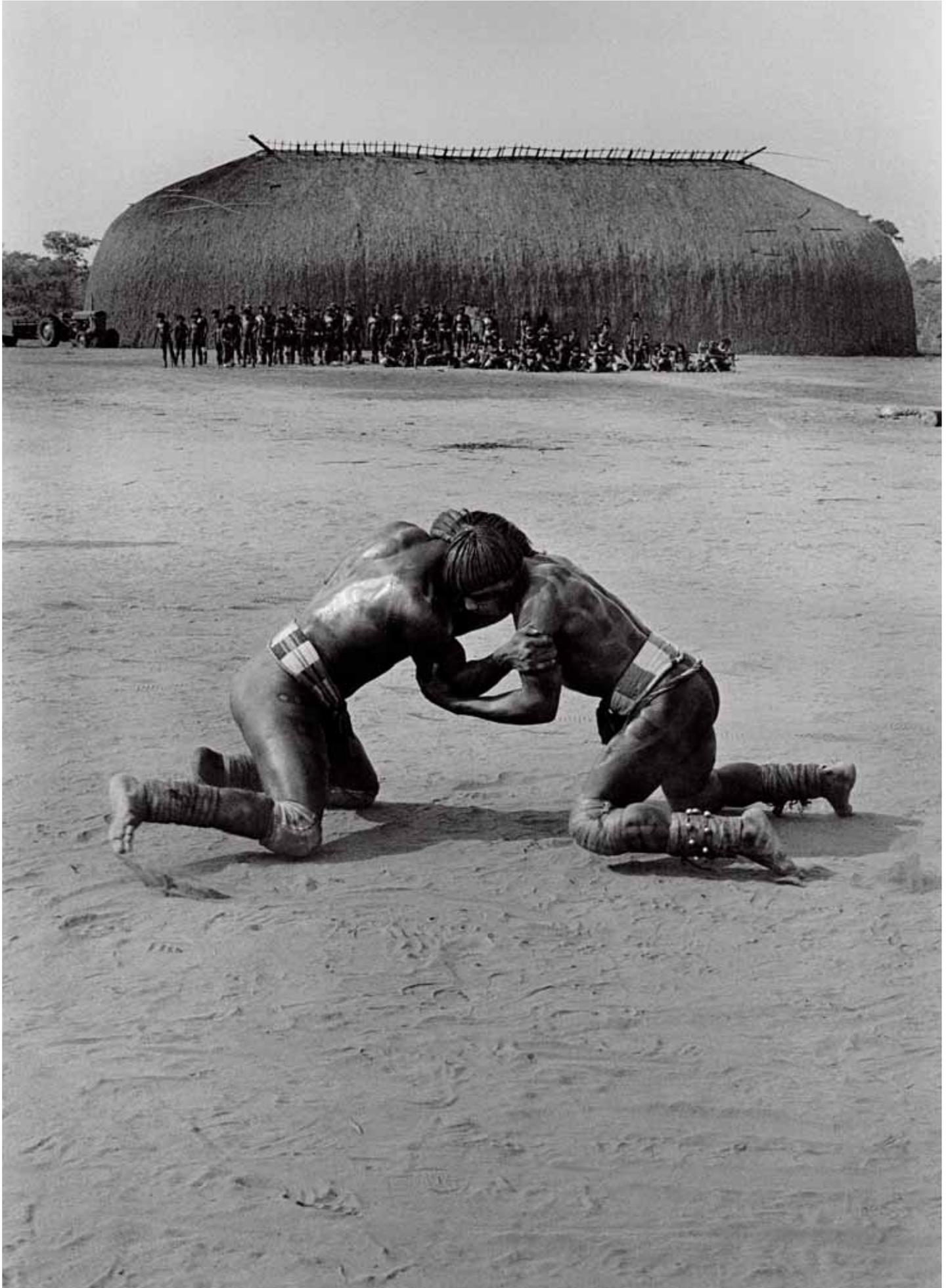
“Fragmentos de um diálogo” aponta para esse tipo de criatividade subjacente às diferentes maneiras de sermos brasileiros até então fora do foco dos museus e exposições de arte.

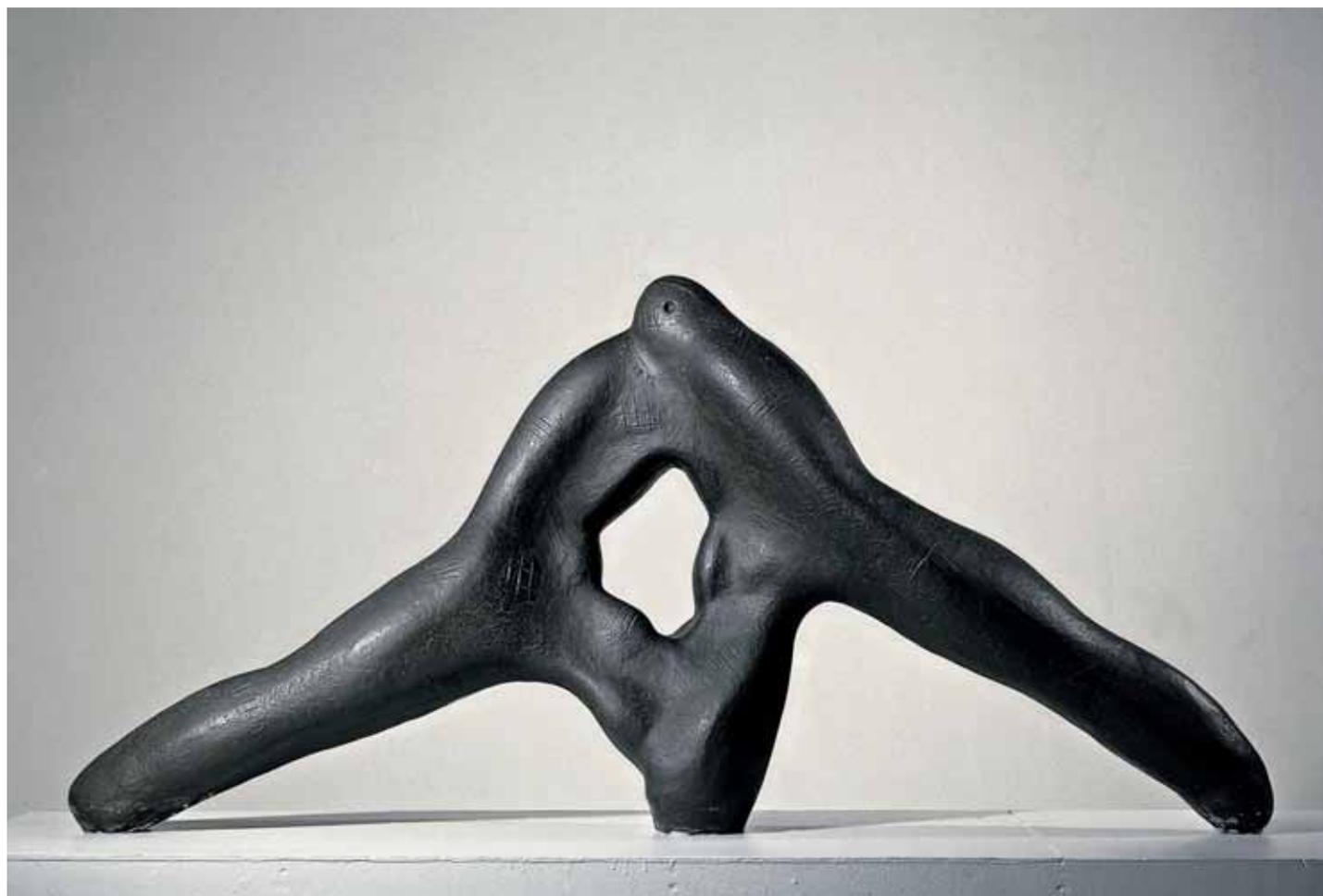
---

64 De acordo com o antropólogo italiano Carlo Severi em *Antropologie de l'Art*. Paris: PUF, 1992.

65 Howard Murphy em *The anthropology of art. Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994.

66 Els Lagrou, em seu livro *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.





À esquerda: *Luta Uka-Uka*, fotografia de Miton Guran, de 1978, feita na Aldeia Kuikuro, no Parque Nacional do Alto Xingu. Acima: *Luta de Índios Kalapalo*, escultura em bronze de Victor Brecheret, 1951.

A exposição *Puras misturas* se encerra com uma amostra do grafite paulistano nas paredes externas do Pavilhão, em mais um módulo intitulado “Extramuros”,<sup>67</sup> dialogando com a paisagem do Parque do Ibirapuera.

Aqui o público dialoga estreitamente com os personagens e as paisagens criadas nas paredes, verdadeiras telas delimitadas pelas vigas de sustentação do prédio. Grupos e famílias tiram fotos na frente dos painéis, como se estes fossem monumentos de cartão-postal. Crianças percorrem com a mão os traços dos desenhos, repetindo os gestos dos artistas, entrando na fantasia do cenário. É esta possibilidade de coexistência e sobreposição entre dois mundos que não se excluem mutuamente a lição a ser aprendida com nossas puras misturas.

67

Ao longo do processo curatorial, a inclusão do grafite gerou muitas negociações. Surgiram ponderações sobre o lugar do grafite (se dentro ou fora e se de

dentro para fora ou vice-versa), sobre as diferentes implicações éticas, estéticas e políticas em se abrir espaços expositivos para o grafite e o pixo nos pavilhões do

Ibirapuera, além, é claro, de preocupações de ordem técnica com a própria conservação arquitetônica do prédio de Niemeyer.

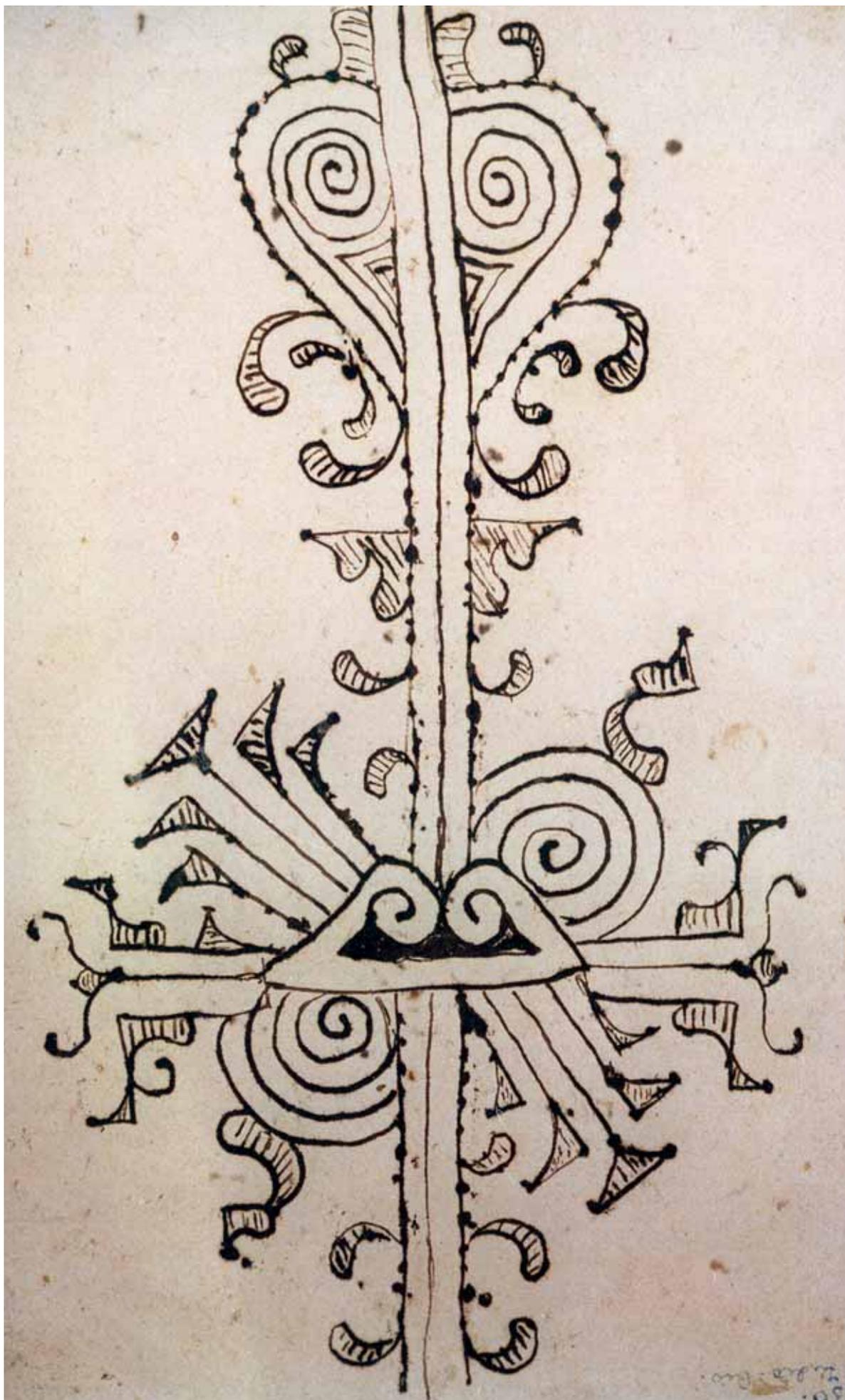


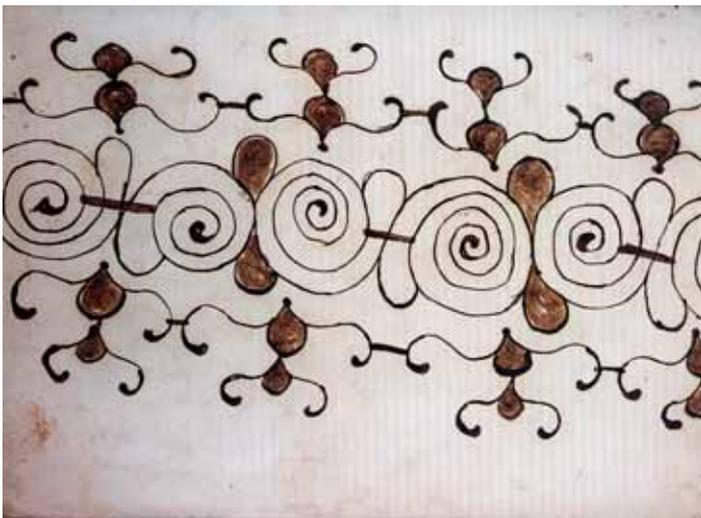
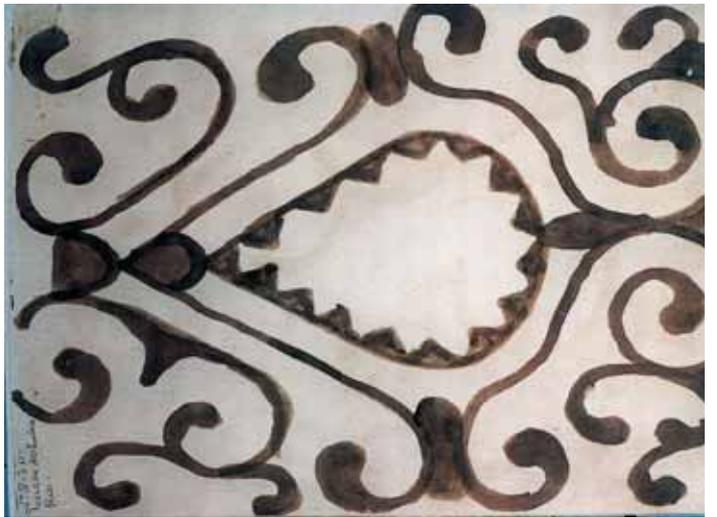
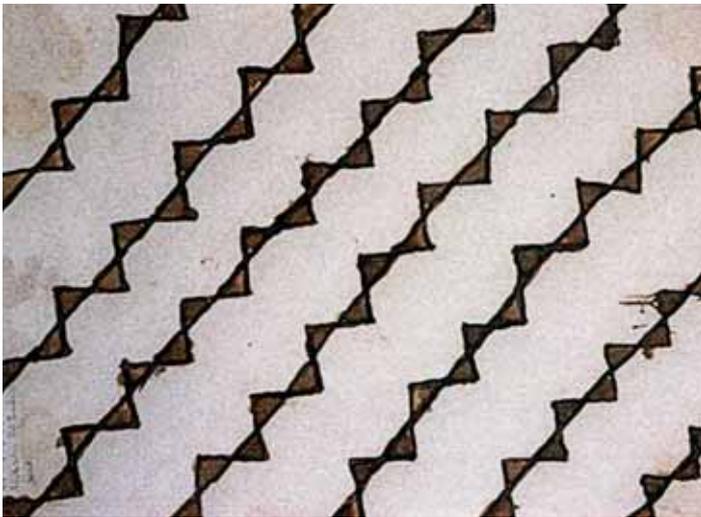
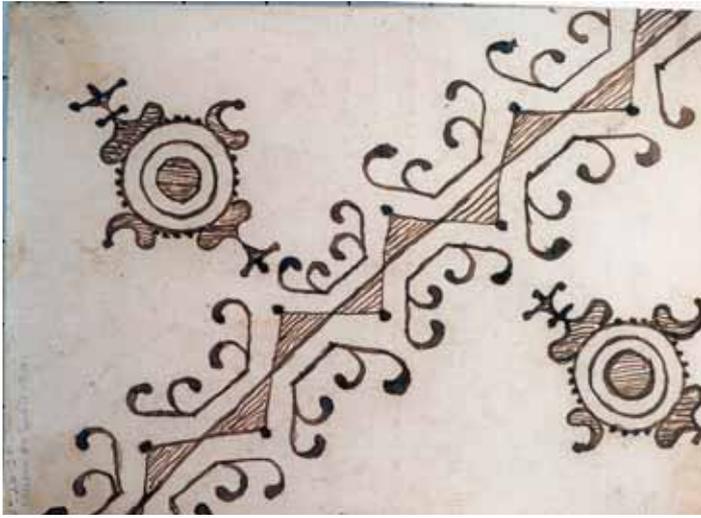
*Casa Xinguana,*  
fotografia de Milton  
Guran, de 1978.



O projeto de Oscar Niemeyer para o *Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca)*, em fotografia de Denise Andrade.

Grafismos do povo indígena Kadiwéu, ms, coletados por Darcy Ribeiro.







Tecidos produzidos pela Arte Nativa Aplicada entre 1970 e 1990 com estampas inspiradas em grafismos dos índios Kadiwéu.



Azulejos com desenhos de artistas Kadiwéu, feitos especialmente por encomenda da Brasil Arquitetura para fachada de edifício na antiga Berlim oriental.





A arte rupestre da Serra da Capivara, PI, de mais de 6 mil anos atrás, serviu de inspiração para grafite contemporâneo na praça Roosevelt, em São Paulo, SP.



## Entre arte e artefatos

Para além das exposições, existem também as funções de salvaguarda, preservação e constituição de novos acervos. Algumas coleções de artefatos indígenas pertencentes à Secretaria Municipal de Cultura foram herdadas pelo novo Pavilhão das Culturas Brasileiras, e cabe à equipe da nova instituição não só integrá-las ao seu acervo, mas também usá-las e ressignificá-las, de acordo com a futura programação.

Testemunhos de práticas de colecionamento diversas, das expedições de Orlando Villas Bôas ao Xingu à pesquisa etnográfica de Lux Vidal entre os Kayapó-Xicrin, uma coleção de 250 bonecas karajás doadas pelo escritor José Mauro de Vasconcelos reflete a preocupação do século 20 – e que hoje parece estar em vias de superação – com a ameaça de extinção ou decadência das culturas indígenas.

Daqui para a frente, o que colecionar? A maioria dos povos indígenas não guarda as peças produzidas para ocasiões rituais. Máscaras, instrumentos musicais, plumárias e outros adornos, fora da arena em que são utilizados, perdem sua razão de ser. São encostados e “morrem” lentamente ou são descartados propositalmente.

A antropóloga Els Lagrou nos lembra que o hábito de fazer peças para ser contempladas sem ser usadas simplesmente não existe entre nenhum dos povos indígenas. Assim, qualquer proposta de colecionamento seguindo critérios nativos parece deslocada em um museu que não é indígena.

Privilegiar a produção contemporânea, documentar a revitalização de culturas indígenas por meio da retomada de suas tradições estéticas, agora conscientemente inseridas nas estruturas da sociedade nacional, são tarefas que cabem bem à nova instituição.

A produção do projeto “Artesãs do Maramara”, que reúne as mulheres Tiriyo e Kaxuyana, do Amapá, na arte da tecelagem com sementes e miçangas é um bom exemplo desta produção. Essa é uma arte com um vasto repertório de técnicas e desenhos, e que se mantém viva e dinâmica, incorporando novos estilos e usos. O uso das miçangas na tecelagem das tanguas e cintos, ao contrário do que se poderia supor, é bastante tradicional, desde que foram introduzidas no século 19 pelos escravos fugidos da Guiana holandesa. Hoje, essa tradição é mantida com o uso de miçangas tchecas, mais uniformes no tamanho e que propiciam desenhos com contornos mais precisos e regulares. O uso das sementes é mais recente, adquirido dos povos vizinhos, os Wayana, o que constitui um desafio às nossas ideias sobre o tradicional e o genuíno nas artes indígenas e nas artes populares em geral.

O uso e incorporação de materiais “modernos” em artefatos “tradicionais” causa ainda muita estranheza a um público acostumado a associar autenticidade à pureza das tradições, negando às culturas minoritárias o direito a se modernizarem, sob o risco de se “contaminarem”. No entanto, a produção indígena contemporânea está repleta de inovações, não só no uso das matérias-primas, sem, no entanto, comprometer o uso de objetos na reatualização de suas identidades indígenas.

A substituição das plumas por canudos plásticos nos diademas kayapós mantém o esquema de cores tradicionais, com as plumas de araras-vermelhas mais longas no centro. Os homens continuam envergando ritualmente essa forma de diadema, cujas variantes e compósitos de cores codificam os privilégios herdados por cada indivíduo.

*Estatueta chocalho da cultura arqueológica marajoara, cujos grafismos inspiraram as ilustrações de Vicente do Rego Monteiro.*



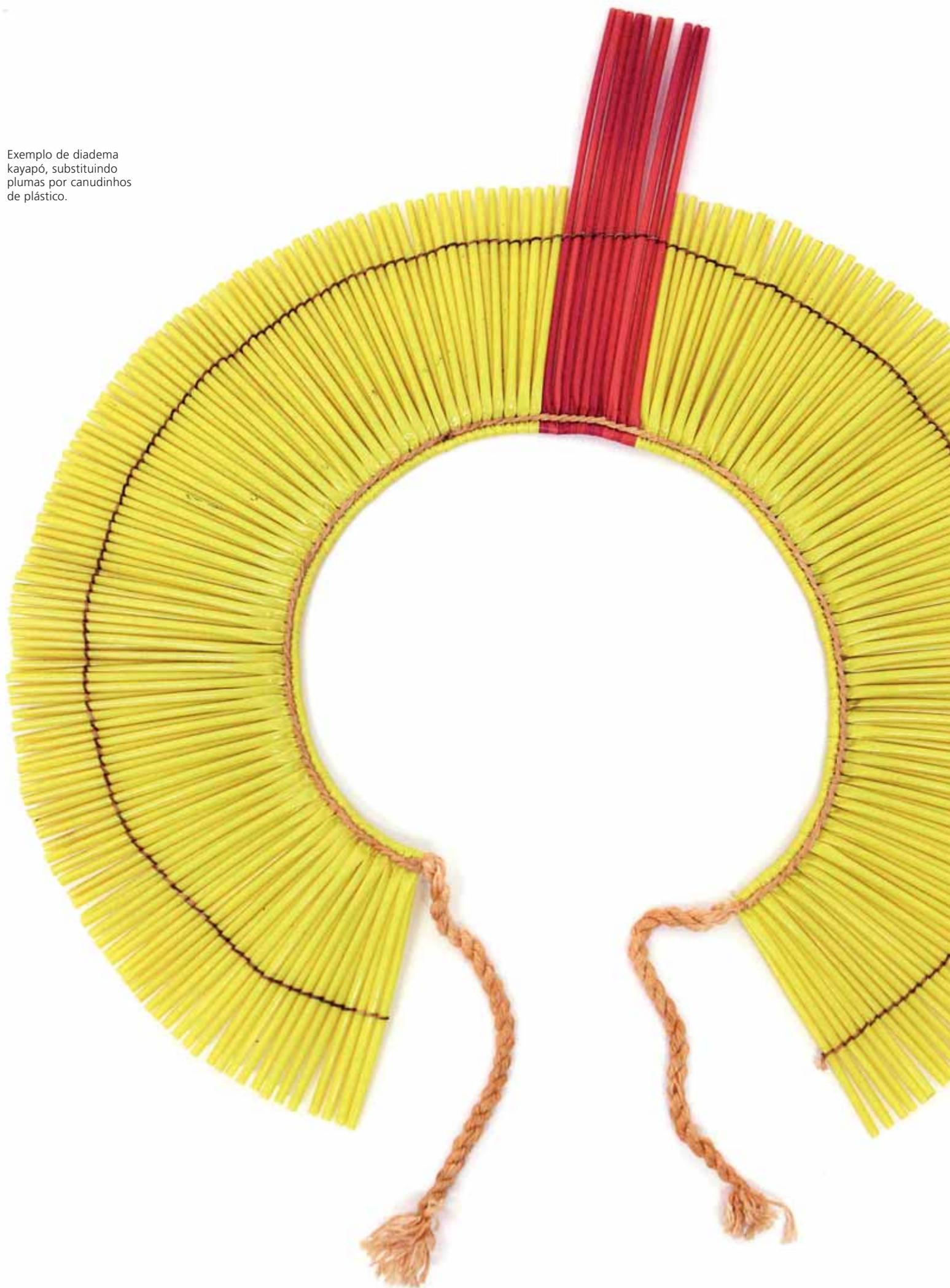
Banco do povo indígena Karajá.





Estatuetas de cerâmica pintada do povo indígena Karajá, TO.

Exemplo de diadema  
kayapó, substituindo  
plumas por canudinhos  
de plástico.





“As culturas são feitas para dialogar”, dizia o *slogan* que, no início do novo século, anunciou a criação de um museu em Paris para abrigar as coleções de culturas antes ditas “primitivas”, mas agora reconhecidas como “primordiais”.<sup>68</sup>

Para muitos, o reconhecimento das qualidades estéticas das artes dos povos mais ou menos distantes da civilização ocidental é razão de celebração, sinal de que foram abolidas as fronteiras entre a arte erudita ocidental e as artes dos povos historicamente marginalizados. Para poucos, a aproximação e a tentativa de equivalência entre a arte ocidental e as artes dos outros povos são apenas mais uma apropriação indevida.

O que se vê hoje no Museu do Louvre, em Paris, na nova ala das “artes primordiais”, criada em 2002 como prenúncio do novo museu, não é a arte pós-colonial contemporânea do Terceiro Mundo, muito menos uma arte que comenta a presença nesse mundo do colonizador. O que se vê são as mesmas relíquias da colonização, apenas agora descontextualizadas, ou melhor, inseridas em um contexto que não é mais o do outro, mas o nosso, ou melhor, o deles, europeus.

No Brasil, a fronteira entre “nós” e “outros” parece ser mais sutil (mas também, às vezes, simplesmente mais escamoteada). Aqui, os diálogos entre culturas vêm acontecendo de forma mais ou menos dinâmica, intensa e conflituosa ao longo dos últimos quinhentos anos. Onde o antropofagismo cultural é epidêmico e as misturas cada vez menos puras, o papel do museu talvez não seja o de *promover* o diálogo, pois ele acontece cotidianamente nas ruas, nas esferas virtuais, nas sobreposições do grafite urbano, nos híbridos musicais, nos saraus literários da periferia e nas novas línguas da internet, de forma cada vez menos territorializada espacial e socialmente.

No Brasil contemporâneo, o papel do museu talvez seja mais o de “descoleccionar” e “desierarquizar” os gêneros artísticos, como diria Néstor Canclini,<sup>69</sup> e fazer com que o público se reconheça e se identifique nesta ou naquela mistura, vendo-se como uma parte do grande emaranhado cultural que os diálogos constroem. Descoleccionar, no caso, significa questionar os enquadramentos institucionais da produção erudita, das tendências conceituais e das vogas do mercado de arte; desierarquizar implica repensar a assimetria da “reflexão crítica culta” *versus* a “espontaneidade” da criação popular.

Pronto, está aberto o diálogo. *Puras misturas*, por encerrar uma proposta para um novo espaço cultural, é um projeto aberto, para ser debatido.

Afinal, as culturas são feitas para dialogar.

68  
Em 2006, a campanha que anunciava a criação do museu do Quai Branly trazia o *slogan* escrito sobre fotomontagens mostrando grandes

objetos exóticos cravados no centro de famosas praças parisienses. A campanha respondia ao mal-estar causado por outra, em 2002, que anunciava a nova ala no Louvre

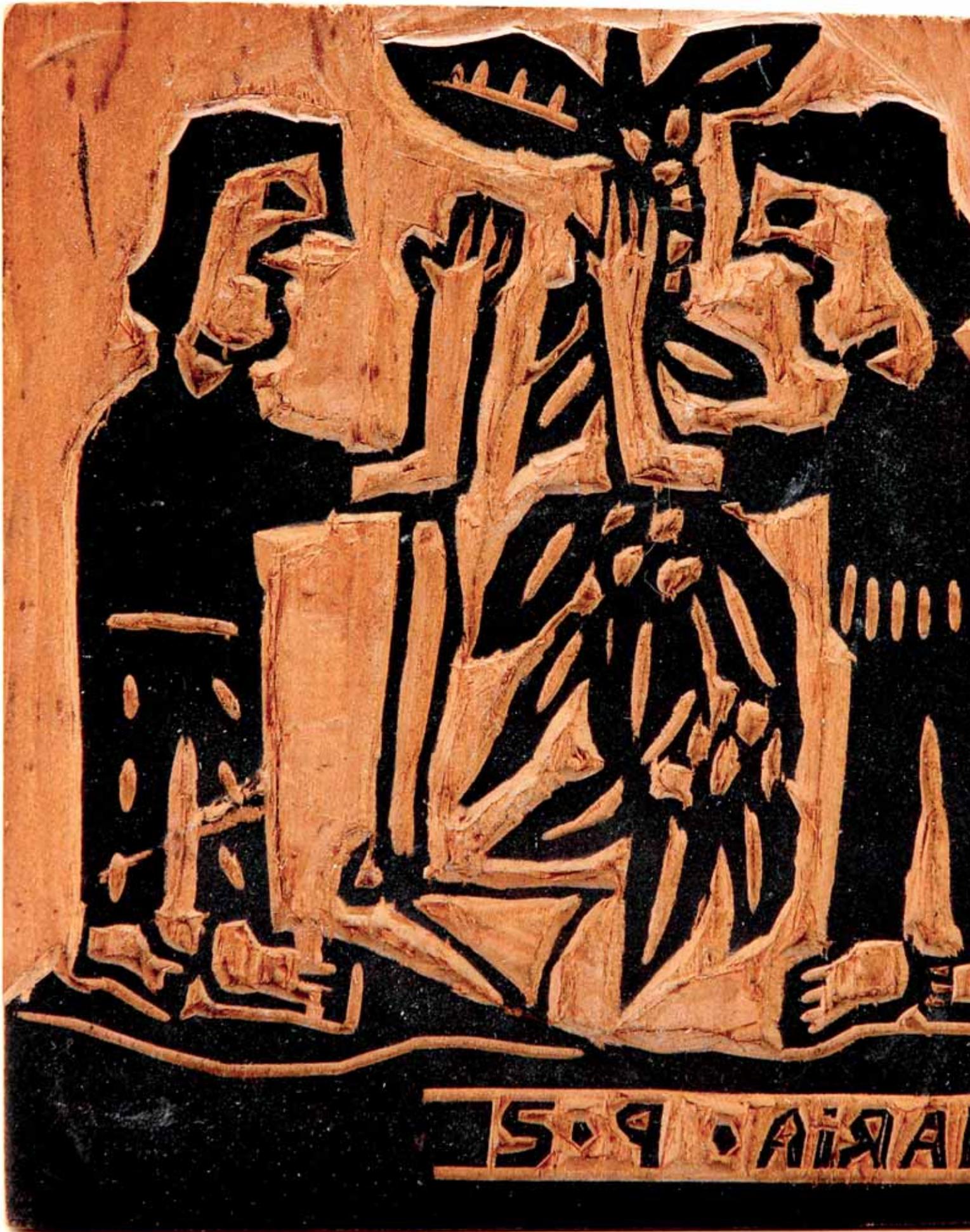
dedicada às “artes primordiais” (ou *arts premiers*), na qual uma pessoa, diante de um objeto exótico, dizia: “Eu estou no Louvre”.

69  
CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

Obras do projeto  
"Artesãs do Maramara",  
desenvolvido por  
mulheres Tiriyo e  
Kaxuyana, do Amapá:  
utilização de sementes e  
miçangas na tecelagem.







### O diálogo

Inseridos no espírito da exposição *Puras misturas*, os “Fragmentos de um diálogo” pretendem instaurar uma constelação, um sistema de circulação de luz, quando uma obra exposta joga sobre as outras sua aura reveladora e, solidariamente, celebram uma comunhão. Partindo do que poderíamos considerar como algumas matrizes do imaginário brasileiro, às vezes pinçadas da Coleção Rossini Tavares de Lima, outras vezes surgidas do convívio e da reflexão sobre a arte atual, a reunião de obras de arte tão diversas no tempo e no espaço acaba por mostrar a força de sua unidade intrínseca. Como toda a mostra, trata-se também aqui de esboçar as possibilidades de conexão antropológica e a analogia estética entre diferentes segmentos da manifestação cultural brasileira. O conjunto reunido e as surpreendentes constantes que ele revela dão a certeza de que a diversidade converge e a circularidade se faz.

Esse colóquio busca antecipar uma fruição mais profunda da cultura no país, como uma profecia autorrealizadora. Pintura, escultura, desenho, fotografia, arte plumária, pintura corporal, design, tatuagem, arte de rua, tecelagem, objetos de toda ordem se agrupam para estabelecer diálogos e fazer emergir interfaces entre as muitas nuances da produção. Entre elas, estão os dois polos mais imediatos, o da arte popular e o da arte das elites. Por mais que se tente abolir essas duas classificações ou edulcorar seus nomes na tentativa vã de atenuar seus eventuais estigmas, elas permanecem guardiãs de seus respectivos códigos genéticos, com suas complexas implicações históricas, econômicas e sociais. O encontro face a face das produções populares e das elites nos “Fragmentos de um diálogo” evidencia a natureza espontânea de uma e a reflexão crítica da outra. A produção erudita expõe, em larga medida, a radiação cultural, o enquadramento institucional, os critérios compartilhados e as tendências em voga. Em contrapartida, a arte popular escapa a esses condicionamentos. Sua condição marginal em relação aos fatores de influência parece facilitar o florescimento de critérios de inventividade pessoal, nascidos do próprio impulso do artista diante da atividade criadora.

Mas é exatamente no território da criação que essas obras vão se encontrar e, expostas, emanam seu brilho próprio, fazem prevalecer suas especificidades, contribuem para a dimensão genuína de nossa construção cultural e de nossa originalidade.

O “original”, aqui, não é obrigatoriamente “o novo”, mas a capacidade de rever, de atualizar, de interpretar de forma singular os estímulos da realidade. Por extensão, a originalidade deve ser entendida como a propriedade que algo ou alguém possui de se reconhecer nas origens e de criar uma obra que as reflita. Talvez seja esta a principal lição do modernismo com seu conceito de antropofagia, assim como da Missão Folclórica de 1938 idealizada por Mário de Andrade, embrião ideológico do Pavilhão das Culturas Brasileiras. “Longe de um perfil nostálgico ou regressivo, este é um museu da contemporaneidade, capaz de responder com uma ação afirmativa a questões que o acirramento da globalização trouxe para o presente e o futuro das culturas mundiais”, afirma a curadora Adélia Borges no projeto original do Pavilhão. A ideia subjacente é identificar a tradição e reinventá-la. Vinda do latim, *traditio*, do verbo *tradere*, tradição é o ato de transmitir, mas não só aquilo que se adquiriu anteriormente. A tradição, em seu sentido pleno, integra o que existia ao que existe pela primeira vez. Ela faz ser, de novo, o que foi. Transmitir e inventar são operações civilizatórias. Ao conservar e transmitir o que se sabe, a sociedade cria a si mesma e faz com que seja, de novo, tanto o que foi como aquilo que quer ser.

TV, 2009, e Coca, 2009, lambe prints de Derlon Almeida, que reinventa a xilogravura com motivos contemporâneos. Abaixo, matrizes de xilogravura do acervo Rossini Tavares de Lima.





## Os fragmentos

As bonecas de pano recolhidas no Norte e no Nordeste do Brasil por Luis Saia e sua equipe, na década de 1930, renascem agora na cadeira dos irmãos Campana e nas criações do designer de modas Ronaldo Fraga. A presença das criações contemporâneas destes últimos evidencia a força inspiradora da criação espontânea do povo, num movimento de convergência entre polos distintos de uma mesma cultura.

A gravação em madeira, a xilogravura, serviu e ainda serve como linguagem altamente expressiva dos poetas e ilustradores do cordel, como J. Borges. Para além da materialidade de uma técnica de impressão tão arcaica quanto permanente, essas publicações trazem, quase sempre, a narrativa do mundo sertanejo, dos costumes, dos fatos em evidência, como crônicas do cotidiano. Mas é na atemporalidade do discurso formal do cordel que se encontra a obra de Gilvan Samico, mergulhada na mítica popular e em sua reelaboração, erigindo-a a solenes e ritualísticas construções. A mesma técnica da xilo é usada por Rubem Grilo num finíssimo reagrupamento figurativo, à moda das frisas, em que o insólito e o humor nos trazem para os embates da contemporaneidade.

Para fugir da ilha onde estava preso, Dédalo inventou suas próprias asas e as de seu filho Ícaro, fixando as penas com cera. Mas, diante da euforia do voo, Ícaro quis subir em direção ao céu, derretendo tudo e desabando sobre o mar. A universalidade dessa passagem mitológica pode sugerir o caráter ao mesmo tempo artesanal e vulnerável da criação, com o constante salto no vazio que caracteriza toda atividade artística. Mas pode sugerir, também, neste Brasil de Santos Dumont, uma reflexão poética sobre a frequência com que artistas e criadores de diferentes épocas e esferas tratam a representação das máquinas de voar. De sabor simultaneamente naif e pop, com um rigor pictórico que beira a metafísica, a obra de Alcides Pereira dos Santos ostenta a pujança dos engenhos de transporte imaginários. A ironia e os conflitos entre Ocidente e Oriente constroem os *Flying carpets* de Alex Flemming, enquanto o *Zepelin* de Luiz Hermano sobrevoa o espaço da mostra, conjugando a engenharia lúdica à poética do refugio. Os aviões de Francisco Cunha nascem como aves voadoras, maquinetas ambíguas e surrealistas, alertas para uma revoada em território de sonho.

A cultura dos povos indígenas no Brasil não poderia deixar de entrar em nosso caldeirão étnico com sua força e inteligência formal. Da arquitetura às artes plásticas, da pintura corporal às tatuagens das tribos urbanas, dos ritos à escultura, há sempre uma presença dessa criação genuína e telúrica. De suas casas, nasceu a oca de Oscar Niemeyer. Da coreografia ritualística de suas lutas nasceu o registro escultórico em bronze de Victor Brecheret. De sua iconografia original nasceram as figuras *art déco* de Flávio de Carvalho e Di Cavalcanti. Os desenhos Kadiwéu se reencontram no design de superfície da Arte Nativa Aplicada, assim como as pinturas nos corpos das mulheres ou das bonecas karajás vão se reencarnar hoje em peles tatuadas dos jovens urbanos.

*Zepelin*, obra produzida com bandejas e arames por Luiz Hermano, especialmente para a exposição *Puras misturas*, em 2010.





*Flying Carpet*, de Alex Flemming, tapete sobre madeira e borracha, de 2006.

Nestas páginas, alguns aviões de José Francisco da Cunha Filho (PE), o Mestre Cunha: abaixo, *Avião pato giocrotó*; à direita, *Moto passa plankdo* e *Flor de angico* e *cara de cachorro*.





Como símbolo maior do Brasil, a bandeira tem sua estrutura e suas cores herdadas do Império, acrescidas do positivismo de Auguste Comte com sua trilogia do amor, do progresso e da ordem. Vem daí a ideia de que o Estado, como um grande pai, é o administrador do dinheiro que o povo ganha com o trabalho e responsável pela harmonia entre seus filhos, as classes sociais. A bandeira nacional transforma-se, então, no objeto iconográfico mais contundente dentro dessa relação, às vezes para responder às expectativas institucionais do Estado, outras vezes para criticá-lo. A bandeira está sempre no cotidiano do povo, para buscar, em aventuras gráficas as mais inusitadas (do cinto indígena mehinako às assemblages do artista popular Pardal), uma espécie de pertencimento. Fazer a bandeira, afinal, é uma tentativa de renovar as esperanças na nação.

Na bipartição da cultura entre arte popular e arte das elites, o que sempre se viu foi a produção espontânea do povo inspirar os criadores eruditos. As colunas do Palácio da Alvorada fazem o caminho inverso. Nascidas na prancheta culta de Oscar Niemeyer, essas formas se replicam pelo Brasil afora, em múltiplas e surpreendentes invenções. O nacionalismo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, com a criação de Brasília, deixou marcas profundas na esfera popular, afirmando o candango como o homem que participa da utopia e plasma a história material do país. Da arquitetura dos subúrbios às lameiras de caminhão, passando pelas mais variadas citações no cotidiano, as colunas do Alvorada adquiriram uma dimensão de ícone. E não é na coluna original de Brasília, mas sim na já reelaborada mítica do povo que artistas contemporâneos, como Emmanuel Nassar e Delson Uchôa, vão buscar referência iconográfica e ideológica. Este fenômeno mostra bem o movimento de convergência que, em certos períodos, acontece entre esses dois polos de uma mesma esfera. Com o recuo do tempo, assistimos agora às colunas do Alvorada transitarem com desenvoltura expressiva entre a cultura popular e a das elites. Fecha-se, assim, um ciclo completo de criações e recriações de uma forma paradigmática do vocabulário visual brasileiro, mostrando a permeabilidade da cultura e a circularidade de seus elementos.





Nesta página e na oposta, o módulo "Bandeira 2": país afora, ressignificações do símbolo nacional. À direita, *Anjo Protetor do Brasil*, do século 19, óleo sobre tela de autor desconhecido, MG.



O caminhão *Valeu Brasil*, de autoria desconhecida.





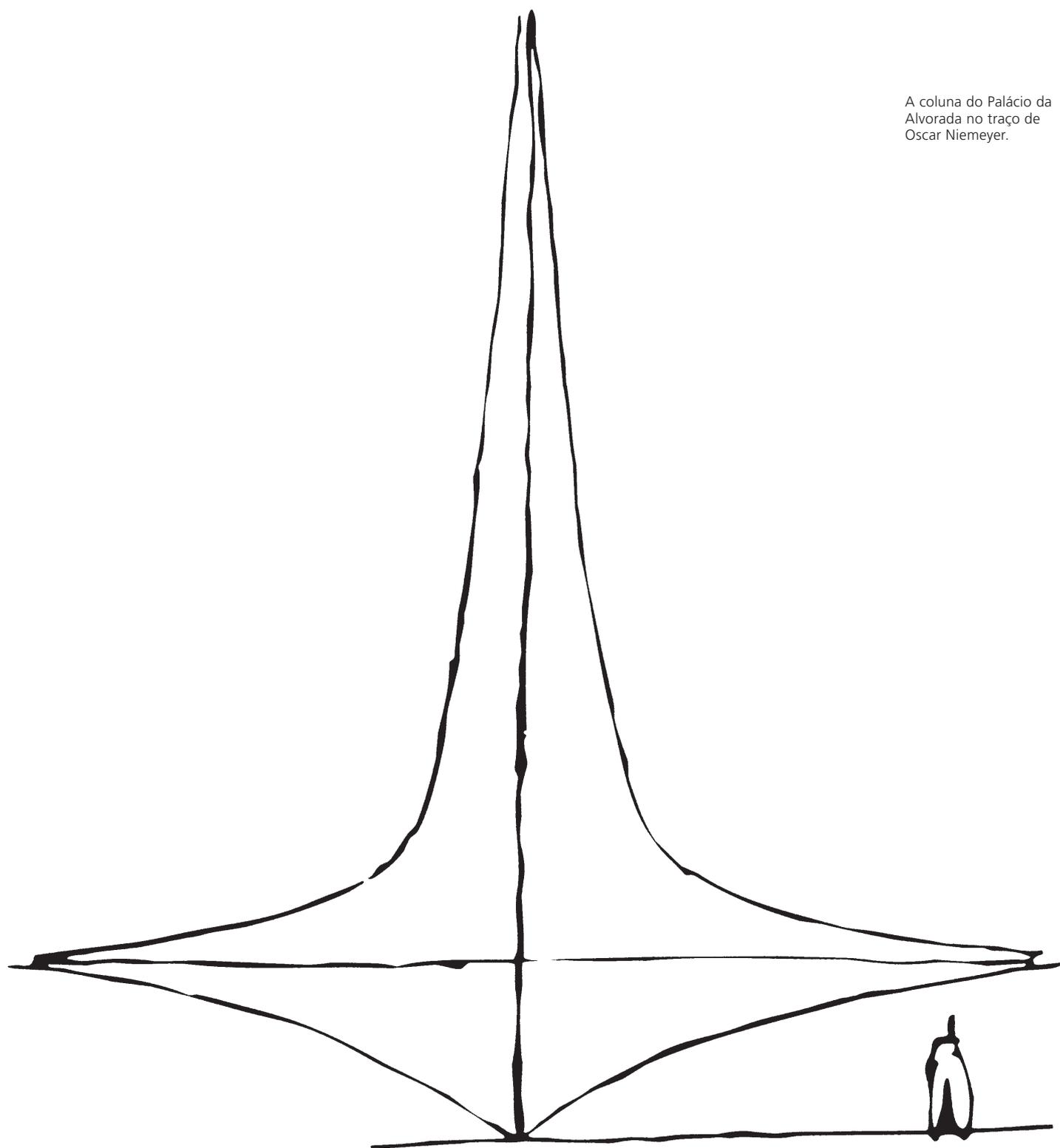
Entre as pesquisas empreendidas e o extenso material coletado pela Missão Folclórica, encontra-se um conjunto de peças que inventariam a atividade das rendeiras do Norte e Nordeste do Brasil. Este rico arsenal de tramas alcança a contemporaneidade por meio do design em cerâmica de Caroline Harari, da porcelana de Marcelo Rosebaum, das roupas de Lino Vilaventura e das luminárias das artesãs da Coopa-Roca. Nos três primeiros casos, trata-se de designers bem inseridos no circuito da produção cultural, atuando, cada um, em sua linguagem específica. No caso das artesãs, é a renda trazida como tema de desenhos e texturas de objetos realizados pelas participantes da Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha e TT Leal.

Tal como o inventário das rendas, o conjunto de ex-votos exposto é parte da Coleção Rossini Tavares de Lima. As figuras votivas populares foram referência para a criação de obras de alguns artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970, como Antônio Maia e Farnese de Andrade. Continua sendo nas obras de artistas contemporâneos, como Efrain Almeida. Maia usa o ex-voto como ponto de partida e de chegada, figurando-o sobre a tela, às vezes incluindo outros componentes da religiosidade popular, como as toalhas dos altares. Evidencia-se em sua obra o encantamento diante da singeleza das soluções e das formas puras que nascem de mãos anônimas. A obra de Farnese se caracteriza pelo uso do ex-voto num sentido menos formal e mais antropológico, com toda a carga simbólica da pátina do tempo, da memória material, das fotos de arquivo,

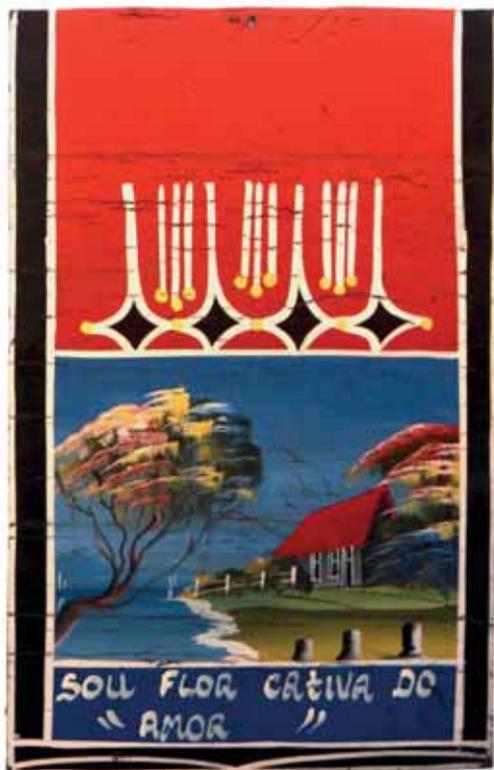


“Avatares da Alvorada”: o desenho das colunas da residência oficial da presidência da república reproduzido na arquitetura popular.





A coluna do Palácio da Alvorada no traço de Oscar Niemeyer.

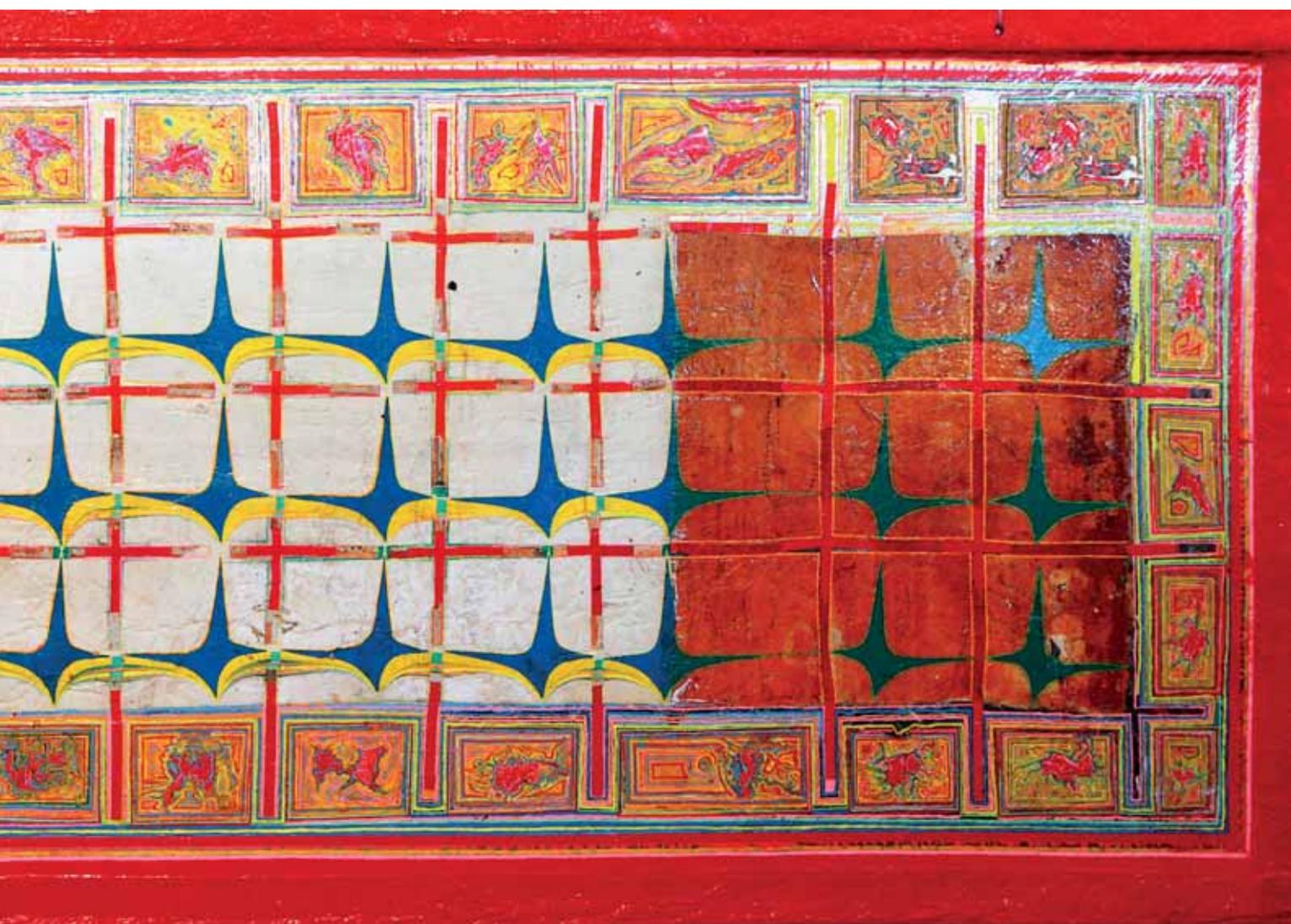


Lameiras de caminhão pintadas com os traços da coluna do Palácio da Alvorada.





*Taipa*, de Delson Uchôa,  
acrílica sobre tela, de  
2007.





“Ícones da fé”: à esquerda, em primeiro plano, obra de João Francisco da Silva; em segundo plano e abaixo, ex-votos da coleção Rossini Tavares de Lima.

dos objetos de família. Tudo resulta numa dilacerante nostalgia drummondiana, acrescida de ameaçadora força corrosiva. Efrain Almeida faz uma síntese, tanto da fonte original quanto da experiência dos artistas que o precedem. Sua obra é mais econômica, enxuta, minimalista mesmo. Conjuga alguns elementos do rito religioso com pequenas esculturas em madeira, de refinada fatura artesanal.

O patrimônio imaterial da cultura brasileira serve também de inspiração para artistas de diferentes épocas e tendências. As tradicionais festas de São João, com suas bandeiras e danças, iluminam pinturas e cerâmicas de Fulvio Pennachi, assim como as noites e os céus cheios dos balões de Alberto da Veiga Guignard.

Numa montagem lado a lado, encontram-se obras de Artur Pereira, José Antônio da Silva e Tarsila do Amaral. O primeiro, com esculturas em madeira, grandes troncos sobre os quais pousam pássaros e descansam bichos. São como árvores da vida, próximas ainda das colunas salomônicas do barroco mineiro. O segundo, numa pintura de grandes dimensões, personagens de um cotidiano rural saem do plano bidimensional e se projetam para participar da cena. Os desenhos a lápis de Tarsila representam árvores e pequenos animais. Há entre os três uma desconcertante aproximação formal. As estruturas arredondadas, arestas docemente atenuadas, vegetação robusta e galhos roliços. Não há qualquer edulcoramento de detalhes. Impõe-se a sensualidade das linhas curvas, no desenho e no volume. É a mesma natureza sintética e sensual que







*Festa Caipira*, de Fulvio Pennacchi, cerâmica policromada da década de 1960.

Abaixo, *Bandeira de São João e Bandeira dupla face*, obras do acervo Rossini Tavares de Lima.

Na página oposta, *Soltando Balão*, de Fulvio Pennacchi, afresco de 1952.





Vista geral do  
módulo "Tótems  
da terra", com  
esculturas de Zé  
do Chalé, SE.







À esquerda: *Time*, de Mauro Fuke, escultura em madeira e fibras, de 1986. À direita, esculturas em madeira de Zé do Chalé, s.e.





vamos encontrar nas obras dos dois artistas populares e nas da artista modernista. Não teria Tarsila, impulsionada por sua pesquisa da mítica brasileira, atingido esse ponto nevrálgico do temperamento popular, esse tempero típico da alma do povo? Não teria ela buscado – e encontrado –, por meio da reflexão intelectual, uma expressão plástica atávica, uma memória da forma dócil e vigorosa da natureza? “À geometria de angulosidade cubista acrescenta ritmos sinuosos e envolventes de uma tradição barroca mais nossa, tropicalizada; mescla também a recuperação de temas, iconografia e cores das manifestações genuinamente populares”, atesta Roberto Pontual em seu livro *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*, editado em 1976. Artistas vivendo em tempos e universos diferentes e sem contato algum, Artur Pereira, José Antônio da Silva e Tarsila do Amaral encontram-se aqui, no mesmo território profundo da essência brasileira, unidos por uma mítica comum e cristalinamente atemporal.

Tocando o plano onírico, arquiteturas imaginárias se erguem nas obras de Rubem Valentim, Mauro Fuke e Zé do Chalé. Na pintura de Valentim predominam as cores puras e chapadas, para melhor desenhar o signo oriundo da tradição afro-brasileira. Em Mauro Fuke fala-se da máquina inutilitária, do engenho insólito, da construção lúdica, da delicada artesanania e do extremo sentido do fazer. Os totens de Zé do Chalé navegam pelas mesmas águas dos dois outros artistas, mas com uma rusticidade primeva, uma brutalidade essencial, uma urgência em compor cenários que se superpõem em sucessivas torres e minaretas.





Festa do Divino em Tietê, sp, 1958.







## Os conceitos de folclore e cultura popular

O novo museu a ser criado no Parque do Ibirapuera nascerá já como herdeiro de um rico patrimônio representado pelo acervo do antigo Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, que deverá ser transferido para o Pavilhão Armando Arruda Pereira quando da sua implantação. Isso significa então que o novo museu deverá apenas reconstituir o antigo, para salvaguardar e exibir ao público o seu acervo? Pretendendo ser um museu contemporâneo, a nova instituição não poderá limitar-se a essa tarefa, embora inclua entre suas metas estratégicas a salvaguarda e comunicação desse patrimônio. Como então integrar essas ações a um novo museu? Cabem aqui algumas considerações.

Dada a natureza sistêmica das ações de um museu, a preservação e transmissão do patrimônio representado pelo seu acervo é inseparável de uma concepção geral que define sua visão, missão, objetivos e estratégias de ação. Assim, ao incorporar ao seu patrimônio novas coleções ou mesmo todo um acervo, o museu terá de readequar o uso que fará deles em suas exposições, programas de ação educativa e cultural ou outras atividades, em consonância com seus próprios princípios, pois coleções e acervos são em certo sentido inseparáveis da concepção que presidiu à sua constituição.

Em que a concepção de um Museu do Folclore se distingue da ideia de um museu de arte e cultura popular ou de um museu das culturas de um povo? Este é um terreno escorregadio, em que é necessário proceder a algumas distinções, retrocedendo na história, para se chegar a definir o perfil e o enfoque de museus que tenham essas diferentes referências a orientar a sua ação.

### Os conceitos de folclore e cultura popular

No bojo do pensamento evolucionista que permeia todo o século 19, a invenção do “folclore” se aparenta mais às concepções que então dominavam o debate no campo da antropologia nascente do que às conotações políticas associadas com frequência aos termos “povo” e “popular” – sempre perigosamente próximos à ideia de “populismo”, cuja demagogia repudiamos, ou de “popularesco”, de cuja vulgaridade o bom gosto nos obriga a nos distanciarmos. No entanto, em sua origem, o termo “folclore” remete a um universo que já fora antes designado como “cultura do povo” ou “cultura popular”, ainda no século 18, mas com um sentido distinto e específico.

Esses termos referiam-se então à literatura dos antigos contos, fábulas e lendas, sagas, poemas e cantigas conservados pela tradição oral camponesa, matéria pela qual iriam se interessar o filósofo e poeta Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), que depois transformariam essas narrativas nas famosas histórias contadas às crianças que todos conhecemos.

Igualmente apaixonados pela língua alemã, filologia e história, tanto o filósofo quanto os irmãos escritores iriam buscar nessas tradições uma espécie de característica peculiar de um povo, que se define por sua língua e se expressa nessas narrativas que, perpetuando-se desde tempos imemoriais, condensariam em si o “espírito” desse povo (*Volkgeist*). A esse tipo de criação Herder foi o primeiro a dar o nome de *Kultur des Volkes*, “cultura do povo” ou “cultura popular”. Vivendo numa área de fronteira na região do Báltico, em contato com poloneses, lituanos, estonianos, finlandeses, a noção de *diferença* tornou-se importante para ele, resultando daí sua noção de *cultura de um povo*, em que se expressaria sua *identidade*.

A Alemanha em que vivia era então um dos raros territórios da Europa que ainda não conseguira unificar-se sob o poder de um Estado, constituindo-se como uma mesma nação e um único povo, e nisso a questão da língua tinha o peso de um indício revelador. De fato, enquanto as narrativas do povo conservavam a tradição da língua germânica, entre as elites e a nobreza – parte de uma mesma aristocracia

“Cultura” e “civilização” constituíram assim o eixo de dois modelos distintos, a partir dos quais o século 19 transformaria o estudo do homem em uma nova ciência, a antropologia, permitindo compreendê-lo, em que pesem suas diferenças, como parte de uma mesma espécie humana

que transitava sem obstáculos entre as casas reais europeias – falava-se, sobretudo, o francês. Como pensar que, sem uma língua comum, esses diferentes grupos pudessem identificar-se como parte de um mesmo povo? Assim, desde o seu surgimento a noção de “cultura popular” carrega consigo uma dimensão política ligada à identidade de um povo e à unidade de uma nação.

Essa visão da cultura – que acentua as singularidades dos diferentes povos sedimentadas ao longo da história, num processo de tipo orgânico, como o que se associa ao *cultivo* da terra, ao qual o termo *cultura* está ligado – estará no cerne de uma concepção característica do romantismo que Herder ajudará a consolidar, em oposição à visão universalista do pensamento da Ilustração europeia. De fato, classificando e ordenando em gêneros e espécies o mundo da natureza e das sociedades humanas segundo uma hierarquia que vai do simples ao complexo, o racionalismo ilustrado pretendia, na França, resumir na Enciclopédia todo o conhecimento acumulado ao longo da história humana, num momento em que se acreditava chegar ao ponto culminante da civilização, em que o saber da razão comandaria a vida social.

“Cultura” e “civilização” constituíram assim o eixo de dois modelos distintos, a partir dos quais o século 19 transformaria o estudo do homem em uma nova ciência, a antropologia, permitindo compreendê-lo, em que pesem suas diferenças, como parte de uma mesma espécie humana. No primeiro desses modelos, o homem será considerado a partir das criações do seu espírito, sua língua ou sua arte, em que se condensa o significado de seus costumes, suas crenças, seus valores e suas instituições sociais – numa palavra, sua *cultura*. Da perspectiva do outro, ele será visto a partir do grau menor ou maior de complexidade dessas mesmas instituições que organizam sua vida em sociedade e que são determinadas – dependendo também do seu domínio técnico sobre a natureza – pela constituição racial de seu povo, seus costumes, valores e crenças, que se expressam nas criações do seu espírito, em sua língua, assim como em sua arte, organizando as diferentes sociedades numa linha contínua que vai da *selvageria* à *barbárie* e desta à *civilização*.

Ambos os modelos são solidários com uma concepção da história pensada como processo de evolução, isto é, transformação em direção a um fim, passando do inferior ao superior. Uma verdadeira febre de história toma conta do século – e, se história é evolução, então será preciso refazer o projeto classificatório da Enciclopédia, desdobrando-o no tempo em histórias evolutivas particulares, da natureza aos seres vivos, das raças às línguas, das sociedades às civilizações.

Daí que a história natural se transformasse, no pensamento de Darwin, em estudo sobre a origem das espécies e, depois, desse lugar ao nascimento da biologia, projetando a busca da origem e evolução para o interior dos organismos vivos. Da mesma perspectiva, a arqueologia procuraria encontrar no passado a chave para a evolução das civilizações, assim como a filologia buscava a origem e o caminho evolutivo das línguas e a antropologia, a evolução das raças e das sociedades humanas, indo de sua origem num mundo “primitivo” em direção à “civilização”.

Como, porém, refletir a partir desses parâmetros, que dominam a mentalidade do século 19 em todos os campos do saber, quando se trata de pensar a própria sociedade onde se vive? A resposta seria a retomada dos temas já explorados por Herder e os irmãos Grimm, e que constituíam na Inglaterra o universo das chamadas “antiguidades populares”. Foi em 1846 que o arqueólogo William John Thoms, numa carta endereçada ao jornal londrino *The Athenaeum*, sob o pseudônimo de Ambrose Merton, rebatizou essas “antiguidades populares” com “uma boa palavra anglo-saxã, *folk-lore*”, para designar o conjunto de “usos, costumes, cerimônias, crenças, romances, refrãos, superstições etc. dos tempos antigos”, que constitui o “*saber tradicional do povo*”.<sup>70</sup>

70  
A carta foi publicada em artigo de agosto de 1962 por Renato Almeida, reproduzido no site *Jangada Brasil*: [www.jangadabrasil.com.br/revista](http://www.jangadabrasil.com.br/revista).



Tido como “curioso e interessante”, esse universo seria objeto de um colecionismo *sui generis* dos chamados “antiquários”, que consistia em “reunir um número infinito de fatos minuciosos que ilustram a matéria mencionada [...], uma soma de pequenos fatos, muitos dos quais, tomados separadamente, parecem triviais e insignificantes mas, quando considerados em conjunto com o sistema no qual os entrelaçou [a] grande mentalidade [de Jacob Grimm], adquirem então um valor que jamais sonhou atribuir-lhes o que primeiro os recolheu”. A coleta dessas “curiosidades populares” seria tarefa tanto mais urgente quanto mais estivessem em risco de desaparecimento.

Recuperava-se assim parte das preocupações de Herder e dos irmãos Grimm, mas atribuindo-lhes já um sentido diverso. Longe da conotação política a que remetia a antiga noção de “cultura do povo”, essas “antiguidades populares” ou “folclore” tinham agora apenas o sentido de “curiosidades do povo”, que logo passariam a ser estudadas de uma perspectiva não muito distante do saber antropológico que então se constituía. Na verdade, tratava-se de realizar uma espécie de arqueologia de nossos próprios costumes “arcaicos”, nossas técnicas ainda “primitivas”, nossos valores e crenças ainda “atrasados” – “lendas” e “superstições” que ainda não haviam alcançado o pensamento racional –, que, encontrados no seio do povo, vindos do passado, persistiam no presente como “sobrevivências” de estágios “inferiores” do pensamento e de fases distantes da organização social pelas quais haviam passado nossas sociedades.

Uma nostalgia de tipo romântico ainda poderá atribuir a essas “sobrevivências” o valor de documento capaz de evocar um passado distante, a ser piedosamente resgatado antes de sua total extinção. Por outro lado, sem evocar conscientemente as conotações valorativas negativas implícitas no pensamento evolucionista, o estudo dessas matérias seria, com o passar do tempo, transformado em “ciência do folclore”, conservando em seu referencial teórico noções como a de “sobrevivências” culturais, nas quais se incluíam precisamente as “lendas”, “superstições” e “crendices” populares...

Por isso mesmo, fora do mundo dos especialistas ou aficionados por esse tipo de estudos, para a grande maioria das pessoas, um senso comum impregnado do cientificismo evolucionista do século 19 não deixará de associar ao termo “folclore” um sentido de atraso, arcaísmo e irracionalidade, longe do “progresso” e da “civilização”. Essa é a ambiguidade essencial que desde o seu nascedouro marcou o termo “folclore” como sinônimo de “cultura do povo” e “cultura popular”, ora valorizando o conjunto de expressões da cultura a que se refere como uma “essência” congelada do passado capaz de exprimir a identidade de um povo, ora descartando-o como “curiosidades” interessantes, porém negligenciáveis à luz do progresso do presente.

É relevante notar que o interesse por essa matéria heterogênea que o termo recobre, essencialmente ligada ao mundo rural e às tradições da vida camponesa, equipara seu estudo ao das “sociedades primitivas” de que se ocupava a antropologia, com toda a carga, mesmo inconsciente, de preconceito de que se reveste esta designação, opondo os “povos primitivos” das sociedades tribais africanas, americanas ou asiáticas – povos não arianos e não europeus – ao “progresso” e à “civilização”, entendida segundo o modelo dos valores e das formas de organização das sociedades urbano-industriais europeias.

Assim, pensado como “cultura do povo” ou “saber tradicional do povo” de determinado lugar ou país, os estudos europeus sobre folclore nunca tomaram como seu foco de interesse as culturas dos povos nativos de outros continentes, objeto de uma disciplina à parte. Por isso não estranha que, num caso como o do Brasil, ainda que os povos indígenas fossem nativos de nosso território e não de lugares distantes, a mesma ausência de registro sistemático de suas culturas esteja presente entre nossos folcloristas, que, no entanto, eram capazes de realizar um extraordinário trabalho etnográfico no registro, documentação e salvaguarda das “manifestações folclóricas” de nosso país, como atestam Câmara Cascudo, Renato Almeida, Edison Carneiro ou Rossini Tavares de Lima, para mencionar apenas alguns dentre os grandes nomes dos estudos folclóricos no Brasil.



Por outro lado, é relevante salientar também que o interesse pelo folclore surge na Europa, e em especial na Inglaterra, precisamente no momento em que as tradições do mundo rural estão de fato em vias de desaparecimento, sob o impacto da Revolução Industrial. Se a noção de “folclore” ainda quisesse dar conta da “cultura do povo”, ela deveria a partir de então ampliar seu significado, para incluir também o que passaria depois a ser chamado especificamente de “cultura popular”, designando costumes, crenças, tradições, ritos, celebrações festivas, criações materiais etc., característicos dos extratos da população trabalhadora mais pobre das cidades europeias do século 19.

Tratava-se então dos migrantes rurais expulsos do campo e incorporados como mão de obra pela expansão industrial, vivendo nos “tugúrios erguidos ao lado dos palácios da indústria”, como os descreve Alexis de Tocqueville, ou que, no mundo contemporâneo, podem ser encontrados nas favelas e bairros pobres da periferia de nossas grandes cidades. De todo modo, as manifestações culturais incluídas no âmbito do folclore e da cultura popular sempre estiveram vinculadas a grupos subalternos de uma dada sociedade.

Compreende-se assim que os termos “cultura do povo”, “folclore” e “cultura popular”, geralmente usados como sinônimos, não recobrem exatamente os mesmos significados, já que têm, como suporte conceitual e referência social, universos socioculturais distintos. Por outro lado, é notável que a conotação política associada à ideia de uma “cultura do povo”, que exprime uma “identidade nacional”, tenha permanecido em estado latente no uso desses termos, pronta para ser acionada a cada vez que se põe em questão o sentido de pertencimento a uma nação.

Não por acaso, no Brasil, Sílvio Romero estaria entre os primeiros a se interessar, no último quartel do século 19, pela recolha da poesia e dos contos populares brasileiros com uma preocupação semelhante à de Herder e dos irmãos Grimm, num momento em que, aplicado à realidade brasileira, o pensamento evolucionista europeu dominante levava a duvidar da viabilidade de se construir uma verdadeira “nação” com uma população formada por descendentes de raças “inferiores” de indígenas e negros africanos. A originalidade de Sílvio Romero consistiu precisamente em se opor de certo modo à ideia de “degeneração” provocada pela mistura das raças, um dos cânones do pensamento da época, defendendo, ao contrário, o potencial inédito que oferecia ao país a miscigenação racial e o hibridismo cultural daí resultante.

Mais tarde, nos anos de 1920 e 1930, como se sabe, também os modernistas paulistas, em especial Mário de Andrade, retornariam ainda ao espírito do pensamento de Herder ao tomar o “folclore” como base a ser apropriada e reaproveitada em vista da formação de uma cultura erudita autenticamente brasileira, capaz de expressar nossa “identidade nacional”. Um dos exemplos mais significativos desse empenho está na obra musical de Heitor Villa-Lobos ou, apropriando-se dessa temática em sentido inverso, no *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade.

### Uma nova proposta

Esta longa digressão histórica deve ter permitido explicar a razão pela qual, ao se incorporar a um possível Museu das Culturas do Povo as coleções do acervo do antigo Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, formadas no espírito da “ciência do folclore”, elas deverão necessariamente ser requalificadas, em termos de sua adequação a esse novo museu e sua missão. Um museu contemporâneo que tem a diversidade pluriétnica e multicultural do povo brasileiro como seu foco de interesse, considerando-a responsável pela criação de um patrimônio cultural material e imaterial a ser preservado, só poderá pensar a cultura em sentido plural – *culturas* –, longe da visão nostálgica da singularidade de uma suposta “cultura nacional” homogênea e “autêntica”, expressão da “identidade nacional”.

Ao mesmo tempo, ao se voltar para as *culturas do povo* brasileiro, e não se identificar como um museu de “cultura e arte popular”, o novo museu explicitamente reivindicada como seu patrimônio as culturas dos povos indígenas, visando “nacionalizá-las”. Em vez de considerar esses povos, como habitualmente se faz, enquanto grupos “distantes”, cujas culturas devam ser objeto apenas dos museus de etnologia e antropologia, muitas vezes mais próximos dos museus de história natural do que dos museus de arte e cultura que conhecemos, o museu pretende reconhecê-los como legítimos membros da nação e do povo brasileiro, malgrado a diversidade e a autonomia

Um museu contemporâneo que tem a diversidade pluriétnica e multicultural do povo brasileiro como seu foco de interesse só poderá pensar a cultura em sentido plural – culturas –, longe da visão nostálgica da singularidade de uma suposta “cultura nacional” homogênea e “autêntica”, expressão da “identidade nacional”



de suas formas de organização social, valores, crenças, costumes etc., em relação às formas hegemônicas da sociedade nacional. Assim também as criações de suas culturas deverão ser incorporadas como parte indissociável do patrimônio material e imaterial das culturas do povo brasileiro, reconhecendo aos povos indígenas o direito à sua própria história – longe da visão que os congela no passado, no início da nossa história – graças à qual a dinâmica da cultura lhes permite, assim como aos demais grupos da sociedade brasileira, transformar, ressignificar e reinventar suas próprias tradições culturais, em contato com a sociedade nacional e, no caso do novo museu, a realidade contemporânea da metrópole paulistana.

Por outro lado, a designação de *culturas do povo* visa incluir também no âmbito do museu o patrimônio representado pelas formas de cultura dos segmentos tradicionais da sociedade brasileira que ainda vivem em muitas partes do interior do Brasil, e que por certo não se reconheceriam na inclusão de suas manifestações culturais na chamada “cultura popular”, apesar da ambiguidade que hoje marca o termo. Essas manifestações – das quais tantas evidenciam a apropriação da cultura barroca colonial, sagrada e profana, por tradições culturais afro-brasileiras! – seriam incluídas como parte do “folclore nacional”, se não se devesse desconstruir essa noção, precisamente para dissociar tais expressões das culturas do povo das conotações valorativas associadas ao termo folclore ou às preocupações com sua “origem”, “anonimato”, “autenticidade”, “descaracterização” etc. que tradicionalmente marcaram os estudos dessas matérias.

Longe dessas referências de que busca distanciar-se, um futuro Museu das Culturas do Povo terá como conceitos básicos e valores que deverão orientar sua atuação a *diversidade* e a *hibridização* que marcaram no passado a formação das culturas do povo brasileiro, buscando no presente construir *pontes* capazes de mediar a distância que certa miopia acabou por criar entre a chamada “cultura erudita” e as culturas do povo, e entre o “centro” e a “periferia”, sob o impacto da globalização. Assim, o museu considerará a *dinâmica cultural* como elemento de explicitação, no passado, e de promoção, no presente, de todas as modalidades de *diálogos*, *encontros*, *confrontos* e *novas hibridizações* entre as formas de criação e produção das culturas tradicionais, dos povos indígenas, das populações afro-brasileiras ou do mundo rural, e as inovações vertiginosas da contemporaneidade urbana, entre o popular e o erudito, a tradição e a modernidade, o nacional e o internacional, na *circularidade* com que reciprocamente se alimentam, permitindo todas as formas de apropriação e *ressignificação*.

Assim o museu também buscará promover e divulgar modos de *reinvenção*, *reapropriação* e *troca* que se dão entre temas, linguagens e formas de expressão das produções materiais e simbólicas que constituem o patrimônio das culturas do povo brasileiro.

Entretanto, nenhum desses conceitos e valores ganhará expressão concreta no novo museu a ser criado, sem que este se proponha igualmente a promover a inclusão dos criadores e produtores das expressões culturais tradicionais e populares, bem como do público visitante, como protagonistas das suas mais diversas modalidades de ação, garantindo a incorporação de novas perspectivas e visões de mundo distintas aos seus programas. Embasadas na atividade de pesquisa, as exposições e as ações socioeducativas e culturais do museu deverão permitir a criação de novos contextos de apropriação do patrimônio, representado pelo seu acervo e suas coleções, convidando o público a gerar novos recortes e reinterpretações das tradições que carrega consigo e engajando-o enquanto participante ativo na reformulação de percursos e distâncias entre o passado e o presente.

É desse modo que o museu deixa de ser um lugar de memória para se tornar um lugar de criação de memória, um espaço de (re)apropriação e (re)invenção de memórias coletivas. Nessa medida, será possível desconstruir, na própria prática das ações do museu, os modelos conceituais que definiram as culturas do povo brasileiro a partir de um ambíguo lugar de subalternidade, para que os criadores e produtores populares possam se reconhecer em um novo lugar de dignidade e autoestima, e o patrimônio material e imaterial das culturas do povo possa ser apropriado como legítima herança de todos os brasileiros.



## Visitantes como protagonistas

O programa educativo de *Puras misturas* está baseado na pergunta “Visitantes como protagonistas?” Os visitantes são os protagonistas da visita à exposição. Eles constroem suas próprias opiniões a partir de enfoques temáticos sugeridos pelos educadores em investigações pessoais ou em pequenos grupos e por meio de exercícios de arte. Estudantes e público dão sentido às suas próprias experiências no espaço expositivo e tiram suas conclusões para depois trocarem ideias com todos. Uns aprendem com os outros e todos recebem informações de várias fontes, com autonomia. Os educadores intervêm, se necessário, sugerindo conexões interculturais sobre, por exemplo, questões estéticas, sociais, políticas e antropológicas, ou mudanças de percurso, para incitar a curiosidade intelectual, considerando o acaso como um importante aliado. Fazem prevalecer perguntas e não respostas, para levar os visitantes a pensar e desconstruir as categorias do certo e do errado e o papel dos educadores de museus e instituições culturais.

Dessa forma, imaginário, histórias pessoais e informações trazidas pelos visitantes se conectam com as obras de arte e objetos culturais de valor estético e conteúdo simbólico, proporcionando uma conversa cultural – uma rede poética, e não lógica, que recria e ressignifica impressões, lembranças e memórias. A partir de suas ações e comentários, os visitantes produzem conhecimentos, revelam e reverberam o sentimento de pertencimento do patrimônio que é a diversidade da cultura material e imaterial brasileira.

“Ao receber um grupo de mulheres que trabalhavam como cozinheiras ou responsáveis pela limpeza de uma creche, a coordenadora me pediu que fizesse um roteiro voltado às memórias infantis, já que eram mulheres que lidavam com crianças todos os dias e que por isso deveriam lembrar de sua própria infância e também da importância do alimento nessa etapa da vida. Foi uma visita muito interessante: a todo o momento as visitantes relembrou as cantigas de roda, as comidas mais apreciadas pelas famílias, as formas de fazê-las... de preparar um simples cafezinho a cantar uma cantiga afro-brasileira – fizemos tudo em conjunto. Um momento especial e simbólico. Estamos em contato com presente e passado. Mesmo que não indiquemos este aspecto da exposição, o ancestral é citado a todo tempo para explicar como se faz algo hoje em dia, e o sagrado, para dizer o porquê de existir uma fita amarrada ou do uso de objetos curiosos. Exercício de memória não só para os adultos, mas para relatos que os jovens trazem de suas famílias. Trabalhamos a questão da identidade, que nem sempre estava clara. O caminho que temos escolhido é o de seguir em frente olhando para trás e voltar novamente a outras questões do presente”.

### **Relato da educadora Ariane Neves**

“Os estudantes do ensino fundamental de escolas públicas, que compõem a maioria dos visitantes, têm se reconhecido na exposição e expressado suas múltiplas singularidades. O mesmo tem acontecido com os integrantes de instituições culturais e assistenciais e com o público espontâneo que visita o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Há um sentimento inicial de inadequação, comum em quem não frequenta museus e instituições culturais, mas que se transmuta no desdobramento da visita. O fato de as pessoas, em geral, não terem clareza do que seja cultura popular e erudita torna-se território interessante para as provocações dos educadores e para a troca de saberes não escolarizados. É nesse território que elas começam a se dar conta do que é a cultura brasileira, da qual fazem parte. É o que nos mostram os relatos abaixo. A exposição convoca as pessoas a fazerem relações com suas próprias vidas, sem a necessidade de estímulos externos. Uma acompanhante de um grupo fez um relato muito bonito para as crianças: sua mãe era rendeira, muito pobre. Fazia renda por metro para vender e improvisava os bilros com coquinhos furados e bastõezinhos, como os que temos em exposição. Suas agulhas eram, simplesmente, espinhos de porco-espinho, pois não havia dinheiro nem para as agulhas industrializadas”.

### **Relato da educadora Carolina Lopes**



“Fizemos uso do material pedagógico, principalmente imagens impressas e plastificadas. Em determinado núcleo, as imagens são ‘acionadas’ para criar diálogos com os elementos expostos. Geralmente fazemos um roteiro de pesquisa, descobertas, investigação. Dependendo da faixa etária, utilizo cantos e danças para figurar não só as manifestações, mas para que a própria letra do ‘ponto’, canto ou toada responda às indagações dos visitantes. Recebemos um grupo de uma instituição de ensino chamada Miosótis, que fica na região do Campo Limpo. No decorrer da visita, no encontro com os instrumentos de percussão, os mais velhos do grupo disseram conhecer manifestações culturais como o jongo, o coco e a ciranda. No mesmo instante, cantamos juntos, dançamos dentro do espaço expositivo. Ao finalizarmos, pediram que fizéssemos uma ciranda do lado de fora, e essa ação se estendeu à capoeira, roda de coco, jongo e *break*, dança de rua da cultura hip-hop”.

#### **Relato da educadora Ariane Neves**

*Puras misturas* tem sido um espaço privilegiado para o desenvolvimento de processos de percepção e reflexão que permitem que as pessoas se apropriem do seu universo cultural, sem preconceitos, ampliando a autoestima. Os relatos abaixo trazem exemplos desses processos:

“Um rapaz me abordou, num fim de semana, perguntando-me sobre os bancos, e ficou interessadíssimo conversando sobre a exposição. Em seguida, quando passamos pela linha do tempo, nos cangaceiros do Mestre Vitalino, ele me perguntou sobre o artesanato e, depois de ouvir minha explicação, ele me disse, com grande orgulho, que era neto do cangaceiro Barba Dura, que havia sido companheiro de Lampião. Disse também que tinha a roupa de cangaceiro do avô na casa da mãe dele e que por isso havia reconhecido os bonecos do Mestre Vitalino”.

#### **Relato do educador Gustavo Motta**

“A sensação de pertencimento e apropriação do espaço de trabalho é importante para que os educadores estabeleçam uma autonomia. Percebendo isso, procurei, logo nas primeiras semanas, aproximar as equipes de trabalho da exposição através de uma reunião dos educadores com a equipe de segurança, bombeiros e produção. Conversamos sobre a função e a importância de cada equipe, compartilhamos informações sobre as obras e questões operacionais, dificuldades através de relatos de situações do dia a dia, pensamos no que um pode ajudar ou esperar do outro e concluímos juntos que devemos a todo momento trabalhar em parceria, formando assim uma única equipe. Convidamos a todos para uma visita comentada à exposição”.

#### **Relato da supervisora da equipe de educadores Renata Madureira**

“O bombeiro civil Bira (Ubirajara Freire Santos), natural da cidade de Salvador, que trabalha no Pavilhão da exposição *Puras misturas*, fez uma participação especial numa visita com adolescentes, contando como se utiliza o jequi e o monzuá para a pesca. Este grupo acreditava que nenhum museu poderia ser melhor e mais dinâmico que o Museu do Futebol e, ao final da visita, havia mudado completamente de opinião”.

#### **Relato da educadora Carolina Lopes**

A questão da religiosidade está presente e é recorrente nas conversas dos educadores com o público, que expressa muitos preconceitos. Expressa, ao mesmo tempo, muita fé, mas de forma equivocada, ao avesso, com certa vergonha de manifestar-se sobre as suas crenças, especialmente as relacionadas às religiões afro-brasileiras. Alguns educadores ampliam o campo do que seja religiosidade com outras mitologias brasileiras, como no exemplo abaixo:

“A pedido de uma professora que queria tratar da religiosidade e do corpo, costurei narrativas das mitologias tupinambá, cristã, afro-brasileira e alguns trechos de Guimarães [Rosa] na minha fala sobre algumas das peças expostas. O percurso foi sendo montado conforme os alunos apontavam peças em que as palavras e estados de espírito da minha narrativa se entrelaçavam com a visualidade. Assim, transitamos entre várias mitologias, inclusive a partir de histórias que eles acrescentavam às minhas. Descobriam-se, por meio de semelhanças ou diferenças, a presença do pai e filho, das criações, destruições e recriações, das posturas hieráticas, do poder de seres e objetos mágicos como a serpente, o boi, os pássaros, o cajado, as máscaras, as roupas e das pinturas corporais”.

#### **Relato da educadora Thaís Assunção**

“O grupo (de uma Escola Municipal de Educação) estava acompanhado de uma inspetora do colégio à qual eles eram claramente hostis (algumas alunas vieram me pedir no início da visita para que eu a mantivesse longe do grupo e não a deixasse interferir). Para complicar a situação, a inspetora era muito jovem e tinha pouca autoconfiança – o que gerava uma reação, da parte dela, também hostil aos alunos. A visita seguiu com esse clima por um bom tempo, até que, em dado momento, na linha do tempo, alguns alunos notaram a carta de permissão do chefe de polícia para a realização de sessões de macumba e de tambor de crioula. Conteí para eles a origem da ‘macumba’ como um termo negativo ou pejorativo, por conta do preconceito e da violência policial que essas manifestações sofriam (e ainda sofrem, ainda que em menor escala) – o que os surpreendeu e interessou muito. A inspetora começou, em seguida, a nos falar sobre o assunto e a explicá-lo de maneira muito clara e inteligente (explicando inclusive as diferenças entre umbanda e candomblé). O mais surpreendente foi que não apenas os alunos que estavam na conversa se interessaram pelo assunto, como também os demais (que estavam vendo outras coisas) se reuniram em volta dela e começaram a lhe perguntar coisas e a entabular uma conversa. Não sei quão racional foi o pensamento deles, mas, em vista da conversa sobre preconceito e violência – e tendo como contrapartida uma iniciativa simpática e propositiva por parte da inspetora (que depois me contou que era estudante de licenciatura em História) –, certamente eles notaram o comportamento preconceituoso que tinham com a inspetora e, talvez inconscientemente, corrigiram esse comportamento. Não apenas o corrigiram como passaram, até o fim da visita, a se dirigir diretamente a ela. Uma das meninas que me havia pedido para manter a inspetora longe, inclusive, fez um relato sobre a ‘macumba’ que ela frequentava. Foi talvez a experiência mais viva e prática que tive na exposição”.

#### **Relato do educador Gustavo Motta**

“A macumba tem parecido um assunto impossível de furta da exposição; quando não sou eu quem dele se lembra, sou dele lembrada. Tenho aproveitado o ensejo não só nas minúcias da chave religião/religiosidade, mas, na perspectiva da história, lembrado que muitas vezes repetimos juízos que não são de fato nossos”.

#### **Relato da educadora Thais Assunção**

“Em alguns depoimentos, descobri peculiaridades (aprendizado do educador) desta religiosidade pouco discutida no universo de crianças e jovens. A estudante Liliam da Silva, que nos visitou com a escola, tem uma avó que é nascida e mora em Queimadas, na Bahia, e que realiza na sua casa o cariru, uma manifestação religiosa afro-brasileira composta por música (principalmente por percussão), dança, comida específica (a missão é justamente oferecer a comida às crianças) e incorporação dos médiuns (momento de transe). Comentou que tinha um pouco de medo, pois era muito nova, e que mesmo assim gostava de ver”.

#### **Relato da educadora Ariane Neves**

“Os educadores da equipe do Programa Educativo da *Puras misturas* têm sido continuamente retroalimentados com relatos e vivências do público e, a partir disso, redimensionam seus projetos pessoais, como uma certa ‘alquimia’. Os educadores assumem riscos e se avaliam continuamente, com relatórios diários. A proposta curatorial singular dessa exposição confirmou o fato de que a educação em museus e instituições culturais não pode ser reduzida a um instrumento da educação formal, mas tem de ser um campo de inter-humanidades e microutopias.

Durante esse tempo, percebi que esta exposição cria uma relação próxima com o público e, por isso, acabou criando uma dinâmica que faz com que o nosso trabalho seja prazeroso, pois sempre há uma troca de informação e aprendizado, uma fonte mútua de conhecimento. É muito interessante e comum que em muitas das visitas o público acabe falando mais e contando suas lembranças”.

#### **Relato da educadora Marina Herling**

“Em uma das vezes em que fiz a atividade de observação silenciosa, que aconteceu na parte da exposição onde estão os ex-votos, uma visitante, aluna de uma EMEF [Escola Municipal de Ensino Fundamental] disse que gostou muito de poder observar a obra em silêncio, sem nenhum barulho que ‘atrapalhasse a sua imaginação’. Isso me chamou a atenção para a importância de o educador distinguir o momento de observação do momento da dispersão”.

#### **Relato do educador Ruy Ludovice**



“[O trabalho na exposição] está sendo uma descoberta surpreendente, pois a troca entre os objetos e o público se dá naturalmente, não precisando necessariamente de um mediador para que esta relação se estabeleça. [...] Percebi que essa aproximação torna a exposição convidativa e faz com que o visitante se “sinta em casa”. Um bom exemplo é o de um senhor que foi visitar a exposição três vezes em finais de semanas distintos e comentou que não se cansava dessa visita. Tanto que um dia ele apareceu e perguntou se eu poderia atender um grupo de escoteiros de Rio Claro que ele havia encontrado passeando pelo parque, e para quem sugeri que visitassem a exposição”.

**Relato da educadora Marina Herling**

Texto elaborado com depoimentos da equipe do Programa Educativo do Pavilhão das Culturas Brasileiras, exposição *Puras misturas*. Educadores: Ariane Neves, Carolina Lopes, Gustavo Motta, Marina Herling, Ruy Ludovice e Thaís Assunção. Supervisora: Renata Madureira.





## 1.

É um conceito complexo. Suas definições são ostensivamente polivalentes, ambíguas, contraditórias. Talvez se possa falar, inclusive, de zonas obscuras e territórios proibidos nas definições correntes de cultura; e também em seu sinônimo ou, talvez, até mesmo, antônimo: “civilização”. Essas ambiguidades não estão ligadas somente ao “objeto cultura”: estão ligadas também às mudanças em seu conceito e às transformações de nossa própria consciência em relação a elas. Para Giambattista Vico, o primeiro filósofo da cultura em um sentido moderno, era uma realidade privilegiada, porque reunia todas as expressões do espírito humano. A máxima délfica do “conhece-te a ti mesmo” aplicava-se tanto à cultura como à sua expressão coletiva. Tal era o significado elementar de sua *Scienza Nuova*: a síntese de antropologia e teoria linguística, de história das religiões e de sociologia, uma ciência do espírito que, ao mesmo tempo, era uma filosofia e uma história de culturas.

Entretanto, esse conceito humanista de cultura foi eliminado ao longo de sucessivos fenômenos sociais paralelos. Fenômeno central na expansão e definição da “cultura ocidental”, o colonialismo compreende um processo contínuo e inacabado de destruição e conversão, de subordinação e hibridação de memórias, identidades, idiomas, conhecimentos e formas de vida constitutivos das culturas históricas “não ocidentais”. A ascensão da sociedade industrial significou um deslocamento posterior das formas e dos valores éticos e estéticos que definiam as culturas humanistas a favor de um princípio funcional de cálculo e controle sociais. Como consequência, o estado industrial totalitário transformou a cultura em um sistema administrado de normas, valores e símbolos. A sociedade pós-histórica é definida a partir da recodificação da cultura como espetáculo comercial administrado corporativamente. Sob essas sucessivas figuras, foi dissolvida integralmente a unidade entre formas de vida e reprodução material, valores éticos, estéticos e religiosos que definia o conceito humanista de cultura formulado por Vico, Herder ou Schiller.

As ambiguidades semânticas da palavra cultura complicam-se ainda mais quando se leva em conta sua ambígua relação com o conceito de civilização. Cultura, cultivo e culto são categorias etimologicamente associadas. Nas grandes culturas históricas do Oriente Médio e da Grécia, no hinduísmo ou no islã, nas culturas dos incas ou dos maias, os sistemas de produção, os rituais e as expressões artísticas, assim como o cultivo do conhecimento filosófico e científico constituem realidades interligadas. É rigorosamente impossível fazer uma delimitação cirúrgica de um âmbito “cultural” falso que segregue os aspectos “simbólicos” da vida humana ou seus sistemas semióticos de comunicação. Os mistérios de Eleusis foram uma das expressões espirituais mais elevadas do mundo grego. Seus rituais de iniciação ligados à imortalidade e à transcendência são inseparáveis do processo de fecundação e desenvolvimento das sementes e, com elas, da manutenção das economias que garantiam a reprodução dos animais e a sobrevivência dos humanos. O mesmo se pode dizer do culto do milho e das águas subterrâneas nas culturas mesoamericanas.

Civilização, ao contrário, tem sido, desde suas origens, um conceito jurídico e formal. Seu ponto de partida eram os elaborados rituais no comer e no vestir da aristocracia europeia e a forma jurídica de representação humana frente ao Estado inaugurada pelo direito romano. Desde Napoleão – que usou esse termo pela primeira vez nas campanhas militares do Egito – até as guerras do Afeganistão e do Iraque, os nomes da civilização foram hasteados como estandarte triunfal das máquinas imperiais da sociedade industrial.

O termo “civilização” foi estilizado como expressão geral da cultura. Compreende ao mesmo tempo seus fundamentos jurídicos e seus avanços tecnológicos, sua organização social e suas expressões artísticas. Entretanto, as guerras e os genocídios sucessivos que aconteceram em seu nome provocaram também o contrário: a oposição entre cultura e civilização. Marx e Ruskin, Tönnies, Spengler ou Mumford destacaram os aspectos negativos que o desenvolvimento da civilização levava consigo: fragmentação social, conflitos de classes, racismo e violência, a destruição de memórias

Mário de Andrade em um dos Parques Infantis implantados na sua gestão do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Neste projeto de educação não-escolar para as crianças pequenas de família operária, as crianças reviviam as tradições populares através da arte e dos jogos tradicionais.



e identidades e a instauração de megamáquinas de dominação política e militar. O triunfo da civilização marca o final da cultura entendida em um sentido ético, estético e espiritual. A visão mais pessimista desse desmoronamento das culturas tradicionais foi formulada por Freud e Einstein. Ambos contemplaram o futuro de uma civilização cujas forças destrutivas já poderiam ter sido controladas pelo homem. Hoje confrontamos este dilema sob uma constelação terminal: *clash of civilizations*.

Quando as complexidades do conceito de cultura são acrescidas pelas ambiguidades inerentes ao popular na sociedade contemporânea, multiplicam-se as discrepâncias, os contrassensos e os prejuízos. Se chamarmos de “cultura” popular a música e a dança flamenca ibérica ou os rituais sagrados *huicholes*, que tipo de conceito de cultura estaremos utilizando? Cultura como cultivo e culto? Cultura como “semiotexto”? Cultura *versus* civilização? Cultura como destino dos povos e das nações? Cultura como espetáculo?

Federico García Lorca deu expressão à música e à poesia ciganas, indissoluvelmente ligadas às formas de vida e do destino cósmico de uma das memórias mais antigas que configuraram o mosaico das culturas ibéricas. Não resta dúvida, entretanto, de que os shows de flamenco também são um espetáculo musical na cultura comercial de promoção turística global. Nesse sentido, acho importante lembrar os modelos normativos do popular no século 20.

Os fascismos europeus instauraram uma cultura popular politicamente desenhada e industrialmente disseminada. É digno de nota o caso do nacional-catolicismo espanhol, que alçou a ritos primitivos de afirmação nacional e autoritária as procissões de encapuzados inquisitoriais e de mães dolorosas, sob as figuras agonizantes dos cristos ensanguentados em semanas santas. Sob sua identidade popular manipulada, apagavam-se os últimos sinais dos povos e das culturas ibéricas, e a memória de sua persistente destruição ao longo de séculos.

O modelo pós-moderno dessa produção de uma *Volkskultur* ou *pop culture* e da subsequente administração semiótica de uma identidade popular e nacional é apresentado por Joseph Goebbels. No entanto, o programa de uma cultura popular definido por esse líder nacional-socialista não se articulava em torno de um conceito de raça, nem do populismo caudilhista ao estilo de Mussolini ou Perón. A importância de Goebbels deve-se a uma definição do popular que, através dos meios modernos de produção e reprodução técnicas, elevava um romantismo populista à posição de identidade nacional e global.

O segundo caso que quero lembrar encontra-se exatamente no lugar oposto ao primeiro: em 1964, o regime militar que ocupou Brasília, com a conivência dos poderes globais da Europa e dos Estados Unidos, instalou tanques e canhões em frente ao Museu de Arte Moderna de Salvador, na Bahia, no qual Lina Bo havia organizado uma grande exposição de arte popular brasileira.

Por que dois regimes ideológica e politicamente afins operavam de maneira tão diametralmente oposta ao “popular”? O que distingue a *Volkskultur*, o populismo de Mussolini ou a *pop culture* pós-moderna do projeto de uma cultura popular definido e reconstruído por intelectuais como Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Lina Bo, Josué de Castro ou Darcy Ribeiro? Ou, ainda, por intelectuais da grandeza de Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos ou Guillermo Bonfill Batalla, na América espanhola?

Pode-se definir um conceito hermenêutico de cultura: é também uma visão humanista da cultura em um sentido radicalmente novo da palavra “humanismo”. Seu ponto de partida são os idiomas antigos da América. São os deuses, as cosmologias e as formas de vida ligados às culturas populares herdeiras das culturas antigas. Seu ponto de partida constitui também um compromisso intelectual com os dilemas gerados por séculos de poder colonial. Seu objetivo é a restauração de suas memórias e a afirmação de uma criatividade do popular a partir dessas memórias culturais. É, além disso, um compromisso que não desconhece o problema fundamental que ameaça essas culturas antigas e populares da América e do mundo: a fome. Definitivamente, o projeto que todos esses e muitos outros intelectuais latino-americanos abraçaram, em meados do século passado, compreendia um processo social democrático e um princípio de soberania que permitia integrar as culturas antigas populares a um processo

A concepção dinâmica da cultura desenvolvida por Gilberto Freyre ou Darcy Ribeiro contempla por igual o complexo processo de conflitos e conciliações sociais e simbólicos, étnicos, religiosos e sociais

autônomo e altamente original de toda a região. Esse projeto foi eliminado pelas ditaduras fascistas e, subsequentemente, dispersado pela máquina acadêmica e pelas indústrias culturais globais.

É, certamente, um humanismo novo em relação ao paradigmático “humanismo” definido pela historiografia do Renascimento europeu ou o humanismo moralista à la Ortega e Gasset. E trata-se de uma hermenêutica cultural que tampouco se deixa enquadrar nas categorias tradicionais de um Herder ou um Karl Kerényi. Um humanismo que parte de um fato diferente, que ignorou e continuará ignorando a boa consciência europeia e norte-americana: o fenômeno colonial e as culturas que destruíram ao longo de sua expansão ou de seu processo civilizatório. É um humanismo repleto de concepções mitológicas americanas sobre o cosmos e a sexualidade, sobre a vida e a morte, sobre a natureza e o significado sagrado da obra artística. O humanismo dos ritos indígenas de “cura da terra” no Brasil; o humanismo das deusas tlocoquianas de Juan Rulfo; o humanismo do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade; o humanismo xamânico de Arguedas; o humanismo sociológico de Josué de Castro.

Sérgio Buarque de Holanda colocou o simbolismo mítico do coração e a cordialidade no centro de sua reconstrução antropológica e histórica da cultura brasileira. *Raízes do Brasil* traçava, assim, um conceito de cultura fundado na vida emocional, na união erótica e simbólica do branco, do índio e do negro, nas confrontações violentas e nas negociações sociais e sentimentais entre senhores feudais e escravos, entre monarquistas e imperialistas, e revolucionários ou positivistas liberais. A concepção dinâmica da cultura desenvolvida por Gilberto Freyre ou Darcy Ribeiro contempla por igual o complexo processo de conflitos e conciliações sociais e simbólicos, étnicos, religiosos e sociais.

De Tarsila do Amaral a Lina Bo Bardi desenvolve-se um mesmo perfil social, estético e espiritual das culturas populares americanas, em clara contraposição às alienações da cultura industrial, da cultura instrumental ou da cultura institucional. A criação popular – a dinâmica criadora que permitiu a transformação e a adaptação das culturas populares, quer se trate das notas musicais ou dos conhecimentos naturais dos quais se valem os povos da América em sua luta pela sobrevivência – é o que constitui o ponto de partida de suas expressões artísticas. Tanto a antropologia romântica do popular de Buarque de Holanda como a antropofagia de Oswald de Andrade contemplam, ao mesmo tempo, uma original unidade do arcaico e do moderno, da expressão selvagem com a estética da abstração. Todos esses artistas e intelectuais mostram a mistura de raças, línguas, cosmovisões e formas de ser não como “diversidade” cultural, nem “multiculturalismos”, nem “hibridismos”, mas como um processo criador do novo.

A superioridade teórica do conceito de cultura de Darcy Ribeiro a respeito dos *cultural studies* consiste em assumir plenamente as dolorosas consequências do processo e da destruição coloniais: desenraizamento, deslocamentos massivos e transplantes impostos por força militar, sucessivos sistemas e estratégias de opressão econômica, mestiçagem compulsiva, destruição e hibridação de memórias e formas culturais, genocídios. Esse intelectual não foi o último a formular um sentido à sua luta pela sobrevivência. “Povos condenados a integrar-se à civilização industrial” – esta é a categoria central de Darcy que quero destacar neste panorama da história das culturas: “Povos que possuem somente o futuro da humanidade”.<sup>71</sup>

71  
RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*.  
Petrópolis: Editora  
Vozes, 1979. p. 94.

## 2.

Em 1917, Heitor Villa-Lobos iniciou uma nova etapa de sua criação musical com os poemas sinfônicos “Amazonas” e “Uirapuru”. Em composições anteriores e, em particular, em “Três danças características”, já havia incorporado motivos musicais indígenas e afro-brasileiros. Entretanto, naquelas obras sinfônicas, a integração do popular é concretizada em uma paisagem musical que associa o inconfundível caráter de sua obra posterior: a síntese de uma composição romântica dotada de elementos impressionistas com a polirritmia e a atonalidade e os ritmos expressionistas modernos, inspirados na música popular. “Uirapuru” introduz, ainda, um elemento mitológico, tirado da literatura oral amazônica: a transformação de um pássaro sagrado em humano.

A exploração de novas tonalidades, novos sons e novos ritmos alcança mais tarde sua expressão completa em seus *Choros*, compostos entre 1920 e 1929. Estes podem ser definidos como uma síntese dos *chorões* populares brasileiros e dos poemas sinfônicos, mas são um gênero em si mesmos, no qual a improvisação, a expressão “selvagem” e uma explícita liberdade instrumental, tonal e compositiva alcançam uma forma mais articulada e consistente.<sup>72</sup> O comentário que Artur Rubinstein fez em relação à partitura para piano “Rudepoema” talvez possa ser aplicado ao conjunto dessas obras de Villa-Lobos. São, de fato, uma “tentativa monumental de expressar a origem dos caboclos nativos do Brasil, sua dor e sua alegria, suas guerras e sua paz, culminando em uma dança selvagem”.<sup>73</sup>

*Abaporu* é outra lenda na história cultural brasileira. O óleo que Tarsila do Amaral pintou em 1928 com esse título, como presente de aniversário para seu companheiro Oswald de Andrade, tornou-se motivo de inspiração do *Manifesto antropofágico* deste último, criado no mesmo ano. Além disso, desse quadro pode-se dizer, também, que constitui uma síntese de elementos populares e modernos. Sua bidimensionalidade, suas cores locais e puras, sua abstração formal e cromática e sua composição “cubista” remetem igualmente à arte indígena, às expressões culturais afro-brasileiras e à vanguarda parisiense da época.

*Uirapuru* e *abaporu* são palavras do idioma tupi-guarani. Significam, respectivamente, “homem-pássaro” e “homem que come”.<sup>74</sup> Mas comer e voar não deixam claro apenas o fio condutor que reúne a música, a pintura e a poesia desse período em um diálogo artístico que concretizou o núcleo espiritual da cultura brasileira moderna. Ambas as metáforas revelam, ao mesmo tempo, uma perspectiva intelectual e artística da maior riqueza. *Uirapuru* – a lenda da dupla metamorfose de um pássaro cósmico em humano, e deste em pássaro sagrado – deixa clara uma concepção cíclica e infinita do ser e da música como sua expressão metafísica. *Abaporu* é a metáfora de uma antropologia que gira em torno da comida e do comer, e de um humanismo radical centrado na fome humana e animal. Entretanto, podemos acrescentar algo mais. O universo social e espiritual que é abraçado por este homem-pássaro e pelo homem-que-comer pode ser resumido, em uma frase, em dois grandes momentos da cultura brasileira e do pensamento moderno: a revolução antropofágica de Oswald de Andrade e a geopolítica da fome, de Josué de Castro.

Quando, em seu *Manifesto antropofágico*, Oswald de Andrade proclamava, em tom jocoso, que só faltava tirar a roupa para poder alcançar a felicidade perdida da idade de ouro, apontava para algo mais que um simples repúdio da sempre bem-vestida razão colonial do Ocidente. Com essas palavras, Oswald destacava também o conceito cósmico de uma existência humana harmoniosamente integrada à totalidade do ser. É o que expressava em seus aforismos como uma “rítmica religiosa”, em nome de um deus

72  
TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, The Life and Works, 1887-1950*. Jefferson NC e Londres: McFarland & Co, Inc. Publishers, 1995. p. 84 e seguintes.

73  
Citado por WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 49.

74  
Abaporu é uma síntese circunstancial dos vocábulos na língua tupi-guarani “abá”, que significa índio, humano ou pessoa, e “poru”, vertido como “antropófago”. (Cf. FERREIRA, Moacyr Costa. *Dicionário morfológico tupi-guarani*. São Paulo: Edicon, 2000.)

No contexto da estética antropofágica concebida por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, este humano-antropófago está associado intimamente com a defesa da oralidade no sentido mais amplo da palavra.

A oralidade antropofágica representada por este Abaporu compreende, de um lado, a “desmistificação da dialética de escrita, morte e conversão que configura interiormente o processo colonizador”; e, de outro, supõe a erotização da boca e

da comida. (Cf. SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo: Studio Nobel, 2001. p. 75 e seguintes.) Aqui quis resumir esses significados no enunciado “homem que come”.



entendido como a “consciência do Universo Incrriado” e governado pelo princípio solar da vida, que os poetas da *Antropofagia* transformaram na deusa Guaraci.<sup>75</sup> O comunismo originário dos povos indígenas, a concepção afirmativa de uma existência sem culpa nem sacrifício, a harmonia edênica do ser: estes eram os princípios cosmológicos elementares da filosofia antropofágica que Oswald de Andrade desenvolveu em seu manifesto e em seus ensaios posteriores; e estas eram as instituições elementares que subjaziam à pintura de Tarsila do Amaral e da épica macunaímica de Mário de Andrade.

De sua parte, a obra de Josué de Castro deveu seu impacto global à sua análise tenaz dos processos de colonização e industrialização que presidem a administração geopolítica da desnutrição e da conseqüente degeneração biológica dos povos em escala planetária. Mas o que quero salientar aqui não são suas conclusões nem suas propostas ante o fenômeno massivo da fome gerada pelas leis da civilização: desejo destacar o ponto de partida filosófico de sua obra ou, mais precisamente, de seu humanismo.

Esse humanismo pode ser resumido por uma perífrase: Castro não era maltusiano nem ricardiano. Não partia da premissa geral de uma sociedade concebida como produto colateral do mercado. Portanto, tampouco aceitava a lógica naturalizada pelo liberalismo econômico segundo a qual as formas de vida, culturas e povos que não se adaptem às suas exigências sistêmicas precisam fatalmente desaparecer da face da Terra. Mas Castro tampouco era marxista, porque seu ponto filosófico de partida não era a produção. Era a fome. E nem mesmo a fome constitui, em primeiro lugar, uma realidade econômica. Seu significado encontra-se, do ponto de vista do humanismo castriano, mais perto da concepção antropológica que Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade haviam concretizado na figura do *Abaporu*: o homem-que-come. Para Castro, a fome era a condição material da vida humana e animal, uma dimensão ontológica fundamental, que abraçava necessidades biológicas e tradições culturais, constelações ecológicas e relações sociais. Era a energia vital de um cosmos articulado de mangues e mocambos, de animais, vegetais e humanos, sob a luz mística daquele Nordeste brasileiro que descreveu poeticamente em um de seus livros mais fascinantes: *Homens e caranguejos*.

Devo destacar, com ênfase especial, algo que, para a organizada apatia intelectual da academia norte-americana e europeia, é inconcebível ou indesejável: a concepção antropológica que representa o *Abaporu* supõe uma subversão radical das sucessivas idealizações do humanismo filosófico ocidental. É uma ruptura tão radical quanto a revolução “copérnica” da teoria do inconsciente de Freud.<sup>76</sup> Significa uma transformação profunda de nossa concepção do humano na mesma medida em que o integra em um universo de inter-relações com vegetais e animais, tradições culturais e formas de vida, ali onde imperaram as abstrações do *homo faber*, de um sujeito jurídico de intangíveis direitos humanos, ou do sujeito econômico de produção e consumo.

Quero insistir ainda que essa humanização da sociedade que propuseram igualmente a poética antropofágica, de Oswald de Andrade, e a filosofia política da fome, de Josué de Castro, não procedia somente da tradição crítica europeia de Marx e Nietzsche, ou de Bachofen e Freud, ou do cubismo e do surrealismo franceses. Esta concepção radicalmente crítica e radicalmente afirmativa da vida humana, que ficou clara no *Movimento antropofágico* ou em uma obra poética como *Homens e caranguejos*, está íntima e profundamente enraizada nas culturas populares brasileiras.

75  
ANDRADE, Oswald.  
Manifesto  
antropofágico. In: *Obras  
completas, do pau-brasil  
à antropofagia e às  
utopias*. Rio de Janeiro:  
Civilização Brasileira,  
1977. v. 6, p. 13 e  
seguintes. Por outro  
lado, a Deusa Ci,  
Mãe da Floresta, é a

personagem literária  
central em torno de  
cujos poderes cósmicos,  
representados no  
muiraquitã, acontece  
o destino épico do  
*Macunaíma* de Mário de  
Andrade.

76  
CASTRO, Josué de.  
*Homens e caranguejos*.  
São Paulo: Editora  
Brasiliense, 1967.  
*Geopolítica da  
fome: Ensaio sobre  
os problemas de  
alimentação e de  
produção*. São Paulo:  
Editora Brasiliense,  
1968. v. I, p. 45 e  
seguintes.

As culturas populares não são outra coisa senão culturas históricas. E são históricas as culturas articuladas em torno de uma memória, quer seja oral e artística, quer seja ritual, quer seja escrita

### 3.

Você me perguntará: o que são essas culturas populares? Como acontece com tantas palavras e valores enfraquecidos ao longo de sua clonagem e da colonização midiáticas, os significados do “popular” são incertos. As indústrias culturais confiscaram esse nome para designar seus produtos degradados de consumo massivo: do Big Mac do McDonald’s à *Marilyn* de Andy Warhol e aos videoclipes da Madonna, o popular confunde-se com uma reprodução mecânica e eletrônica, cujas cores artificiais, tonalidades planas e texturas lisas apagaram definitivamente os sinais das experiências e as memórias humanas. Ao longo da americanização das culturas nacionais e regionais latino-americanas, o triunfo do pop sobre o popular é idêntico a um processo de banalização dos signos, uniformização das linguagens e transubstanciação espetacular da existência humana, o que frequentemente tem sido celebrado sob a bandeira colonial da mestiçagem dos signos – ou seja, a hibridação subalterna e a redução semiótica da cultura. Entretanto, se o popular foi absorvido pelo pop, como distinguir, então, as culturas populares tradicionais de seus subprodutos semioticamente administrados, industrialmente reproduzidos e comercialmente empacotados?

Temos de partir, em primeiro lugar, de uma regra de ouro: as culturas populares não são outra coisa senão culturas históricas. E são históricas as culturas articuladas em torno de uma memória, quer seja oral e artística, quer seja ritual, quer seja escrita. São populares aquelas culturas integradas em torno de valores sagrados e formas de vida que sustentam essas memórias. Nesse sentido, são históricas e populares a escultura de barro do artista Ulisses Pereira Chavez, do Vale do Jequitinhonha. São populares os contos e poemas *quichuas* reunidos por José María Arguedas. E é popular a concepção religiosa do mundo dos camponeses mesoamericanos na narrativa de Juan Rulfo ou de Miguel Ángel Asturias. As culturas populares são as culturas dos povos unidos pelos laços da memória que se concretizam em suas expressões rituais, religiosas e artísticas.

Esses valores espirituais da cultura popular não se opõem necessariamente a um universo erudito, nobre e sublime de uma suposta cultura aristocrática ou superior. Acontece o contrário. Desde as épicas antigas até a novela moderna, o popular e o nobre têm sido a cara de uma única e uma mesma realidade. A verdadeira nobreza é aquela que se origina na memória cultural dos povos. No mundo moderno, essa unidade das criações mais originais e das tradições mais populares tem sido precisamente uma constante, não a exceção. A incorporação das lendas populares de *Des Knaben Wunderhorn* na música sinfônica de Mahler ou o diálogo com as culturas celtas e normandas na pintura de Asger Jorn são exemplos paradigmáticos nesse sentido, e intencionalmente esquecidos pelos defensores do pop comercial.

Outras expressões artísticas são também memoráveis. Guimarães Rosa construiu uma épica moderna a partir da língua e das lendas do sertão brasileiro. Em *Macunaíma*, os deuses e as memórias dos povos amazônicos fazem uma crítica dionisíaca da civilização industrial. A arquitetura de Lina Bo Bardi elevou a arte popular a uma expressão espiritual autenticamente aristocrática.<sup>77</sup>

E as *modinhas*, nas *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, também são o resultado de um diálogo entre o popular e o erudito. Haviam chegado ao Brasil com a aristocracia colonial portuguesa. Mas somente quando essas melodias saíram do piano dos salões para o violão das ruas é que adquiriram uma vitalidade original, como assinalou Mário de Andrade.<sup>78</sup> Finalmente, Villa-Lobos as retirou das ruas para colocá-las na sala de concertos e transformá-las em uma autêntica expressão paisagística brasileira. Em todos esses exemplos, o popular concretiza-se como memória e resistência, como inovação formal e racionalidade funcional, e como princípio expressivo de integração social dos diferentes instrumentos e vozes de um concerto nacional, regional e universal.

77  
FERRAZ, Marcelo C. (Ed.)  
*Lina Bo Bardi*. São Paulo:  
Instituto Lina Bo e P. M.  
Bardi, 1993. p. 141.

78  
ANDRADE, Mário de.  
*Aspectos da música  
brasileira*. São Paulo:  
Livraria Martins Editora,  
1965. p. 25.



A academia anglo-saxã produziu e esbanjou, nas duas últimas décadas do século passado, dois significados que pretendiam reverter as semiologias uniformizantes da cultura industrial. Multiculturalismo era um deles. O hibridismo foi sua perseverante companheira de viagem. Por cima ou por baixo desses *slogans*, o discurso pós-estruturalista da diferença traçava seu ostensivo horizonte teórico. Os modelos empíricos de tal programa de colonização cultural estão ao alcance de todos. McDonald's é um modelo de *pop culture* multiculturalista, porque seus menus de consumo massivo compreendem, junto ao clássico hambúrguer ocidental, rolinhos primavera asiáticos e tacos e burritos mexicanos. A Coca-Cola é o seu complemento hibridista. Síntese quimicamente simulada de uma noz africana e das folhas de coca americana. Sua representação propagandística canibaliza, por sua vez, as semiologias de identidade nacional, social ou de gênero específicas de cada grupo consumidor. Na sociedade do espetáculo na qual a democracia foi rebaixada às funções de consumo de *spots* publicitários, este multiculturalismo hibridista representa a expressão máxima de uma liberdade mercantilmente sublimada no reino da transcendência fetichista e sua gaseificada felicidade.

Mas a diferença semioticamente desenhada que permite distinguir o sabor do sanduíche Big Mac ou o conforto do hotel Paris Las Vegas oculta, ao mesmo tempo, um denominador comum: a manipulação transgênica dos alimentos e os baixos índices nutritivos de seus ingredientes ou a má qualidade do desenho e dos materiais arquitetônicos. A teoria desconstrucionista esconde, em sua própria definição da *différence*, características diferenciais no interior do espetáculo que são construídas a partir de um mesmo logos da representação, da mesma forma que a designação comercial da felicidade gerada pelo seu consumo não coloca em questão a contaminação química ou simbólica de seus produtos. Multiculturalismo e hibridismo não significam nem reconhecimento de uma pluralidade cultural, nem muito menos um diálogo criado entre valores espirituais experiências e memórias de culturas capazes de se reconhecer em sua diferença. E, sim, impõem todo o contrário: a neutralização do conflito com o logos colonial, que se dispersa nos fluxos do espetáculo a título de significado sem referente: *l'outré*.

Como definir, então, essas culturas populares? Ou, mais precisamente, como sair do dilema entre seu processo de extinção material sob os designios do mercado global e das estratégias de sua dispersão espiritual sob os signos do espetáculo?

Talvez possamos agora voltar nossos passos para Oswald de Andrade. Seu manifesto expôs a revolução antropofágica como revelação da própria memória, como um redescobrimto das tradições comunitárias antigas, e como o restabelecimento da idade de ouro na qual já existiam a fraternidade comunista e a liberdade surrealista. Oswald queria também um só ritmo sagrado, que fosse a expressão da alma cósmica do universo infinito e incriado. Sabemos que esse universo harmônico e infinito atravessa todas as mitologias do continente americano, de incas a *huicholes*. *Uirapuru* foi a expressão poética dessa harmonia infinita em um quadro musical da paisagem amazônica.

Essas paisagens e esses ritmos cósmicos marcam as origens da cultura brasileira moderna. Foram o resultado “da luta do homem contra suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional”, para lembrar, mais uma vez, as palavras de Mário de Andrade.<sup>79</sup> Mas não podemos deixar de nos fazer uma última pergunta, nem de expressar com ela um temor: é possível repetir esse diálogo criador entre cultura popular e erudita e entre tradição e modernidade sob os funestos signos do início do nosso século? É possível recriar os sons e as cores, as palavras e as formas de uma cultura artística que integre prazerosamente o popular, suas memórias e valores na civilização moderna? Ou nos encontramos perante um paraíso definitivamente erradicado pelos novos deuses da aldeia global?

---

79  
Ibid., p. 33.



E podemos apenas rir e chorar “Bye Bye Brazil”, como a Caravana Rolidei no filme de Carlos Diegues?

O mundo definido hoje pela aldeia e a guerra globais não é precisamente o sonhado pelos poetas que criaram o “Uirapuru” e o *Abaporu*. Tampouco responde pelas tradições humanistas da filosofia moderna de Marx e Kropotkin ou de Buber e Tillich. Nem é o universo gerado a partir do *Geist der Utopie* – o espírito da utopia da música, da plástica e da arquitetura europeias do século 20. Acontece o contrário. O culto supersticioso da tecnologia industrial e do mercado impôs a cultura do espetáculo como lei absoluta e realidade única. O futuro se abre hoje sob os poderes corporativos da cultura midiática como um pesadelo totalitário em meio a um mundo acossado por uma destruição ecológica e social em grande escala. Nas trevas desse niilismo cumprido, aquele projeto musical e poético de humanizar a humanidade a partir das memórias de seus povos resplandece como uma única luz.



## Bibliografia

- ABREU, Regina. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALMEIDA, Renato. **Carta de William John Thoms sob o pseudônimo de Ambrose Merton ao jornal londrino The Athenaeum**, ago. 1962. Disponível em: [www.jangada-brasil.com.br/revista](http://www.jangada-brasil.com.br/revista).
- ALVES, Heloisa Nascimento; SILVA, Alice Cavalcanti Lima (org.). **Nhozinho: imensas miudezas**. Rio de Janeiro: Sábios Projetos, 2007.
- AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989. p. 42.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 25.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropofágico. In: **Obras completas, do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. v. 6, p. 13 e seguintes.
- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de (Coord.). **As artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul América e Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952. Cecília Meireles "Artes populares".
- ANDRES, Luiz Phelipe. **Embarcações do Maranhão**. São Paulo: Audichromo Editora, 1998.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa**. In: *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, nº 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARTE do caminhão**. São Paulo: Tintas Glasurit, 1981. Fotos de Stefania Bril e Bob Wolfenson, texto de Jorge da Cunha Lima e Ciro Dias dos Reis.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1973.
- BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (orgs.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BATISTA, Marta Rossetti (org.). **Coleção Mário de Andrade: religião e magia; música e dança; cotidiano**. São Paulo: IEB; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- BISILLIAT, Maureen (Coord.). **Museu de Folclore Edison Carneiro: sondagem na alma do povo**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 2005.
- BOLOGNINI, Dalva Soares. **Embalagem, arte e técnica de um povo: um estudo da embalagem brasileira**. São Paulo: Toga, 1985.
- BORGES, Adélia. A intervenção do design no produto de artesanato. In: **Artesanato: intervenções e mercados – Caminhos possíveis**. São Paulo: ArteSol; Sebrae, 2007. p. 31-42.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CABRAL, Magaly. **Algumas reflexões sobre os princípios fundamentais da comunicação museológica**. In: *Seminário de capacitação museológica*. Museu de Arte e Ofícios.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

- CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. MEC, 1962.
- **História da alimentação no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
  - **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Global, 2003.
- CASTRO, Josué de. **Homens e caranquejos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.
- **Geopolítica da fome: Ensaio sobre os problemas de alimentação e de produção**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968. v. I, p. 45 e seguintes.
- CERNI, Vicente Aguilera. **Arte y popularidad**. Valencia: Biblioteca TC.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- CHRISTO, Maria Stella Libanio. **Minas de forno e fogão**. São Paulo: Editora Papagaio, 2002.
- COIMBRA, Sílvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O reinado da lua: esculptores populares do Nordeste**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- COLOMBINO, Carlos. **Kamba Ra'anga: las últimas mascararas**. Assunção: El Gráfico, 1989. Textos de cultura popular Museo del Barro.
- CRUZ, Maury Rodrigues. **Museu reflexões**. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1993.
- D'AMBRÓSIO, Oscar. **O Van Gogh feliz: vida e obra do pintor Ranchinho de Assis**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Edart, 1971.
- ESCOBAR, Tício. **El arte en los tiempos globales**. Assunção: Ediciones Don Bosco; Ñanduti Vive, 1997.
- **El arte fuera de sí**. Assunção: CAV Museo del Barro, 2004.
  - **El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular**. Assunção: R. Peroni Ediciones, 1986.
  - **La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay**. Assunção: R. Peroni Ediciones, 1993.
  - **Sobre cultura y Mercosur**. Assunção: Ediciones Don Bosco; Ñanduti Vive, 1995.
  - Issues in Popular Art. In: ed. MOSQUERA, Gerardo, **Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira**. Quadrante, 1992.
- FERRAZ, Marcelo C. (Ed.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p. 141.
- FERREIRA, Moacyr Costa. **Dicionário morfológico tupi-guarani**. São Paulo: Edicon, 2000.
- FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é mato**. Cuiabá: Edições UFMT, 1990.
- **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Rafael Cardoso (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.
- FRIEDRICH, Caspar David. **Ensaio sobre filosofia e cultura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- FROTA, Lélia Coelho. **Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação**. Cultura material, 2000.
- **Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha**. Lélia Gonijos Soares (Coord.). Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1984.
  - **Brésil, arts populaires**. Paris: Affaires Internationales du Ministère de la Culture, 1987. A fonte popular: criação visual no Brasil do século XX.
  - **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GANT, Maria Luisa Bellido. **Aprendendo de Latinoamérica: el museo como protagonista**. Ediciones Trea S.L., 2007.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: CIEC; Escola de Comunicação; UFRJ, 1991.
- **Autenticidade, memória e ideologia nacional: o problema dos patrimônios culturais**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1988.
  - **Ritual e memória: o patrimônio histórico nos 500 anos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura kitsch**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

- HOGGART, Richard. **The uses of literacy**. Harmondsworth: Penguin, 1958.
- JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e Ministério da Cultura, 2006. Cadernos de Diretrizes Museológicas.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2009.
- LECHUGA, Ruth. **Una memoria mexicana: José Antonio Rodriguez**. Colección Uso Y Estilo, Museu F.M.
- LÉGENDES, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone**. Adaptação de P. L. Duchartre. Ilustrações de Vicente do Rego Monteiro. Paris, 1923.
- LIMA, Sílvia Almeida de Oliveira Cunha (org.). **Artesanato e arte popular**. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo; Gráfica Liceu, 2007.
- LOUVEIRO, Roberto. **Culturas mato-grossenses: festas de santos e outras tradições**. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.
- MAGALHÃES, Aloisio. **É triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. São Paulo: Mundo Cultural, 1987.
- MASCELANI, Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal; Mauad Editora, 2002.
- MEIRELES, Cecília. **Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e ritmo, 1926-1934**. Introdução de Lélia Gontijo Soares (Lélia Coelho Frota). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: **Anais do Museu Paulista Nova Série nº1**. São Paulo: Museu Paulista, 1993. p. 207-222.
- MINDLIN, Betty. **Couro dos espíritos: namoro, pajés e cura entre os índios Gavião-Ikolen de Rondônia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Terceiro Nome, 2001.
- MINDLIN, Henrique. Palácio das Nações e dos Estados no Parque do Ibirapuera. In: **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; IPHAN, 2000. p. 206.
- MONTES, Maria Lúcia. Arte popular brasileira. In: **Espaço Brasil: Catálogo geral**. p. 101. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.
- Entre a vida comum e a arte: a festa barroca. In: ARAUJO, Emanuel (org.). **O universo mágico do Barroco brasileiro**. São Paulo: Fiesp; Sesi, 1998.
- MONTES, Maria Lucia; RIBEIRO, Pedro. **Maracatu de baque solto**. Recife: Secretaria Estadual de Cultura, 1998.
- MURPHY, Howard. The anthropology of art. **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres: Routledge, 1994.
- MUSEU do Homem do Nordeste**. São Paulo: Banco Safra, 2000. MUSEU Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: O Museu, 1940.
- NASCIMENTO JR, José do; CHAGAS, Mário. Museu e política: apontamentos de uma cartografia. In: **Musas-Revista Brasileira de Museus e Museologia**, nº 2, ano 2, 2006.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **Cidade: história e desafios**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2002. José Reginaldo Santos Gonçalves. Monumentalidade e Cotidiano: Os Patrimônios Culturais como gênero de discurso.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PATRIMÔNIO Imaterial: o registro do Patrimônio Imaterial**. Dossiê final de atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura e IPHAN, 2003.
- PAZ, Octavio. **Labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. **Rua dos Inventos: ensaio sobre o desenho vernacular**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). **Museu vivo do fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- PLA, Josefina. **La ceramica popular paraguaya**. Assunção: Centro de Artes Visuales; Museo del Barro, 1994.
- PONTUAL, Roberto. **Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1976.
- **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

- PRODUÇÃO de Artesanato Popular e Identidade Cultural: encontro.** Funarte, Secretaria da Cultura e Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro, 1983.
- REILY, Suzel Ana; DOULA, Sheila M. (Orgs.). **Do folclore à cultura popular.** São Paulo: USP, 1990.
- RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual.** Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SAIA, Luís. **Para investigar o folk-lore musical no Norte.** Recife: Folha da Manhã, 15 fev. 1938. In: Correspondência da Missão de Pesquisas Folclóricas, nº 29. Discoteca Oneyda Alvarenga: Acervo Histórico, Centro Cultural São Paulo.
- SALERNO, Oswaldo. **Paraguay: artesanía y arte popular.** Assunção: Centro de Artes Visuales; Museo del Barro, 1996.
- SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; LEMOS, Carlos. **Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade.** São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça. **Seminário internacional: museus e cidades.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.
- SCHWARCZ, Lília M. (org.) **História da vida privada no Brasil.** Vol. IV - Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEMINÁRIO de Ação Educativa. Cultura e educação: parceria que faz história.** Angela Gutierrez (Coord.) Belo Horizonte: Mazza Edições, Instituto Cultural Flávio Gutierrez/MAO 2007.
- SEMINÁRIO de Capacitação Museológica: Anais.** Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004.
- SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- STOCKING, George W. (Ed.). **Romantic motives: essays on anthropological sensibility.** Madison: University of Wisconsin Press, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso.** São Paulo: Studio Nobel, 2001. p. 75 e seguintes.
- SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da solidão: ensaios sobre filosofia e cultura.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986.
- **Una última visión del paraíso.** México: Fondo de Cultura Económica, 2004. "Arte popular e cultura digital".
- TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos, The Life and Works, 1887-1950.** Jefferson NC e Londres: McFarland & Co, Inc. Publishers, 1995. p. 84 e seguintes.
- VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de milagres.** Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Editora Vida Doméstica Ltda., 1967.
- VASCONCELOS, S. G. T. **Puras misturas - estórias em Guimarães Rosa.** São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997
- VELHO, Gilberto; FROTA, Lélia Coelho; TRAVASSOS, Elizabeth; LODY, Raul et al. **Cultura material: identidades e processos sociais.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
- VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda (Orgs.). **Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico.** Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- VIATTE, Germain. **Tu fai peur, tu émerveilles.** Musée du Quai Branly Acquisitions 1998-2005. Paris: Edition Musée du Quai Branly, 2006.
- VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética.** São Paulo: Studio Nobel: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro.** Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- WEIMAR, Gunter. **Arquitetura popular brasileira.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos.** Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 49.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. Palácio das Nações e dos Estados. In: **Arquitetura Moderna Paulistana.** São Paulo: Pini, 1983.
- YUNES, Lucia; LIMA, Ricardo Gomes. **Diversidade cultural na construção de cidadania: a atuação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.**
- ZALUAR, Amelia. **A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão.** In: FUÃO, Fernando Freitas (Coord.). Porto Alegre: Arquiteturas Fantásticas, UFRGS, 1999.

**ACERVO de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade 1935-38.** José Eduardo Azevedo (Coord.). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

**ARTE popular de Alagoas.** Tânia de Maya Pedrosa (org.). Maceió: Grafitex, 2000.

**ARTE popular em Pernambuco.** Curadoria: Janete Costa. Textos de Lélia Coelho Frota, Maria Lúcia Montes e outros. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2001.

**ARTE popular nas geringonças de Mestre Molina.** São Paulo: Sesc, 2003.

**BRASIL na visualidade popular: Catálogo do 26º Salão Nacional de Arte.** José Alberto Nemer (Coord.). Belo Horizonte: Museu de Arte de Pampulha, Prefeitura de Belo Horizonte, 2000.

**BRASIL profundo.** Nelson Aguilar, Franklin Espath Pedroso (org.). São Paulo: Associação Brasil+500, 2001.

**BRASIL redescoberto.** Carlos Martins (Coord.). Rio de Janeiro, 1999.

**BRASIL: nas vésperas do mundo moderno.** Francisco Faria Paulino (Coord.). Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

**BRINQUEDOS populares do Recife e seus mestres.** Realização Central ArteSol, Fundação Joaquim Nabuco e Museu do Homem do Nordeste.

**CADERNO de diretrizes museológicas.** MinC, IPHAN, DMCC. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura; Superintendência de Museus, 2006.

**CAIXAS com letras.** Cadernos ArteSol. 2. Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. São Paulo: ArteSol; Sebrae, 2006.

**CANTOS populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade.** Gláucia Amaral (Coord.). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2005.

**CEARÁ redescobre o Brasil.** Nelson Aguilar (org.). São Paulo: BrasilConnects, 2002.

**CULTURA popular: identidades e processos sociais.** Gilberto Velho, Lélia Coelho Frota, Elizabeth Travassos, Raul Lody e outros. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

**DESENHO gráfico popular.** Cadernos do IEB. São Paulo: IEB; USP, s/d. CARVALHO, Gilmar de. Catálogo de Matrizes Xilográficas de Juazeiro de Norte: Ceará.

**DIREITO à memória.** São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

**ENCUENTRO entre diseñadores y artesanos: guia práctico.** Unesco Craft Revival Trust e Artesanias de Colômbia S.A., 2005.

**J. BORGES por J. Borges.** Clodo Ferreira (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

**MIL brinquedos para as crianças brasileiras.** Centro de Lazer Sesc. São Paulo, 1982.

**MOSTRA do redescobrimto: arte afro-brasileira.** Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

**MOSTRA do redescobrimto: artes indígenas.** Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

**MOSTRA do redescobrimto: Brasil+500 Argentina.** Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso (orgs.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil+500, 2001.

**MOSTRA do redescobrimto: o olhar distante.** Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

**MUSEU de Artes e Ofícios.** Catálogo do acervo do MAO de Belo Horizonte.

**NINO, o essencial em estado bruto.** Curadoria Dodôra Guimarães. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.

**POP Brasil: a arte popular e o popular na arte.** Curadoria de Paulo Klein. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

**PRECARIÉDADE e criação: Catálogo do 15º Salão Nacional de Arte.** José Alberto Nemer (Coord.). Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, Prefeitura de Belo Horizonte, 1983.

**TUDO é Brasil.** Lauro Cavalcanti (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

## Revistas

- ARTE E CULTURA POPULAR.** Brasília: IPHAN, 1999. Elizabeth Travassos (org.). Textos de Guacira Waldeck, Ricardo Gomes Lima e Cláudia Márcia Ferreira, Maria Ângela Mascelani, Wallace de Deus Barbosa, Sílvia Coimbra e outros.
- ARTE EM REVISTA.** Volume 1; jan. 2008. Arte e design: as ligações perigosas.
- BRASIL FEITO À MÃO.** Ano 1, n. 3, nov. 2007. Artesanato: Cartão-postal de Minas Gerais.
- ENCONTROS E ESTUDOS 1.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate.
- ENCONTROS E ESTUDOS 5.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006. Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Cecília Londres (et al.).
- ENCONTROS E ESTUDOS 7.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. Andréa Falcão (org.). Seminário Arte e Etnia Afro-Brasileira.
- ENCONTROS E ESTUDOS 8.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. Eparrei, Bárbara: fé e festa de largo do São Salvador.
- ENCONTROS E ESTUDOS 9.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. Luciana Carvalho (org.). Divino toque do Maranhão.
- ENCONTROS E ESTUDOS 10.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005. Luciana Carvalho (org.). Círio.
- MARGEM.** São Paulo: Educ, 1992. Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP; Fapesp.
- OPERA.** Nº 7, 2007-2008. Territorios con identidad cultural. Perspectivas desde América Latina y la Unión Europea.
- REVISTA AMBIENTES.** Maceió: novembro de 2001. Mostra de Arquitetura e Cultura das Alagoas.
- REVISTA BRASILEIRA DE MUSEUS E MUSEOLOGIA.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. Vol. 1, n. 1. Musas.
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.** Nº 28/1999. Arte e Cultura Popular. Elizabeth Travassos (org.).
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.** Nº 30/2002. Mário de Andrade. Marta Rosseti Batista (org.).
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.** Nº 31/2005. Museus. Mário Chagas (org.).
- REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.** Nº 32/2005. Patrimônio imaterial e biodiversidade. Manuela Carneiro da Cunha (org.).
- REVISTA RAIZ.** São Paulo: edições nº 1 a 8.
- REVISTA TECAP.** Volume quarto; out. 2007. Lançamento na abertura da 10ª Semana da Cultura Popular. Textos cultura popular.
- REVISTA USP.** São Paulo, 1997. Dossiê. Cultura de massa. O erudito e o que é popular: estética negra e espetáculo de massa no desfile das escolas de samba.
- RIOARTES.** Rio de Janeiro: Inst. Municipal de Arte e Cultura, 2003. Nº 36, ano 12. Lélia Coelho Frota: Criação popular e arte contemporânea. Em busca de uma etnoestética.
- TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPULAR.** Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, edições de 2004, 2005, 2006, 2007.

**Adélia Borges**

é jornalista e curadora. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, de 2003 a 2007. É autora de seis livros, entre os quais *Sergio Rodrigues*, de 2005; e *Designer não é personal trainer*, de 2002. Artigos, textos para catálogos ou livros de sua autoria já foram publicados em alemão, coreano, espanhol, francês, inglês, italiano e japonês, além de em português. Entre as exposições de que foi curadora, destacam-se *Uma história do sentar*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2002; *Novos alquimistas*, no Itaú Cultural, em São Paulo, 1999; *Kumuro – bancos indígenas da Amazônia*, no Carreau du Temple, em Paris, 2006; *Design brasileiro hoje: fronteiras*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, e *Bienal Brasileira de Design*, em Curitiba, 2010. Dá aulas de história do design na Fundação Armando Álvares Penteado.

**José Alberto Nemer**

é artista plástico e doutor em artes plásticas pela Universidade de Paris. Tendo o desenho como linguagem de alta especialização, seu trabalho obteve, entre outros, o Grande Prêmio de Viagem à Europa no Salão Global, em 1973, e o Prêmio Panorama da Arte Atual Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1980. Lecionou em universidades brasileiras e estrangeiras, como a Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, de 1974 a 1998, e Universidade de Paris III / Sorbonne, de 1975 a 1979. Entre os trabalhos publicados, encontram-se *A Criança de Sempre: o desenho infantil e sua correspondência na busca do artista adulto* (Unicef, 1988), *Eu me desenho: o artista diante da criação individual e coletiva* (Mazza, 1991) e *A Mão Devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19* (Editora Bem-Te-Vi, 2008).

**Cristiana Barreto**

é graduada em História, com mestrado em Antropologia Social e doutorado em Arqueologia, sempre pela USP. É professora do curso de História da Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, onde ministra aulas sobre arte pré-histórica e artes indígenas. Há dez anos, pesquisa os universos estéticos de povos indígenas pré-coloniais da Amazônia, com vários artigos publicados sobre o tema. Documentou acervos amazônicos em museus do Brasil e da Europa e participou da curadoria e edição de catálogos de várias mostras de arqueologia e artes indígenas, entre as quais a *Mostra do Redescobrimto*, em São Paulo, 2000, *Unknown Amazon*, no British Museum, Londres, em 2001, *Brazil, native traditions*, no Museu da Cidade Imperial, em Pequim, 2003, e *Brésil Indien*, no Grand Palais, em Paris, em 2005.

**Maria Lucia Montes**

é graduada em Filosofia, mestre em Sociologia pela Universidade de Essex, Inglaterra, e doutora em Ciência Política pela FFLCH da USP, onde lecionou em diversas áreas. No departamento de Antropologia, dedicou-se a pesquisas de antropologia urbana, sobre culturas e religiosidades populares e manifestações culturais afro-brasileiras. Desde 1995, vem trabalhando em museus e com projetos culturais, edição de livros de arte, curadoria e consultoria em exposições. Trabalhou na Pinacoteca do Estado e como coordenadora de pesquisa no processo de implantação do Museu Afro-Brasil, entre 2004 e 2005. Em 2000, editou o catálogo desse museu e, juntamente com Emanuel Araújo, foi curadora associada da exposição *Negro de corpo e alma*, que integrou a Mostra do Redescobrimto.

**Eduardo Subirats**

é autor de uma série de ensaios sobre teoria da cultura, crítica do colonialismo, estética das vanguardas e filosofia moderna. É autor de diversos ensaios, entre os quais *Da vanguarda ao pós-moderno* (São Paulo, 1984), *Paisagens da solidão* (São Paulo, 1987), *A cultura como espetáculo* (São Paulo, 1989), *Vanguarda, mídia, metrópoles* (São Paulo, 1993), *A penúltima visão do Paraíso* (São Paulo, 2001) e *Existência sitiada* (São Paulo 2010). Suas obras mais importantes são *El continente vacío* (México, 1995), *Memoria y exilio* (Madrid, 2003), e *Filosofía y tiempo final* (Madrid 2010). Subirats foi professor da USP e Unicamp e, desde 1993, vive nos Estados Unidos, onde leciona na New York University.

**Vera Barros**

é formada em Direito e Filosofia. É educadora e artista plástica. Conceituou e implantou o Educativo MAM-SP, departamento Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1997 a 2005. Colabora como consultora para museus e instituições culturais no Brasil para o desenho e desenvolvimento de programas educativos, formação de equipes de educadores e professores das redes públicas e privadas, como também para a elaboração de diagnósticos sobre o desempenho de equipes técnicas.



## Créditos

## Prefeitura de São Paulo

### **Prefeito**

Gilberto Kassab

### **Secretário de Cultura**

Carlos Augusto Calil

### **Secretário Adjunto**

José Roberto Sadek

### **Chefe de Gabinete**

Paulo Rodrigues

### **Diretor do Departamento do Patrimônio Histórico**

Walter Pires

### **Coordenação geral do projeto**

Regina Ponte



## Projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras

### **Coordenação**

Adélia Borges

### **Consultoria**

Cristiana Barreto

Marcelo Manzatti

Maria Lúcia Montes

### **Colaboração**

Caroline Harari

Gilberto Habib de Oliveira

José Alberto Nemer

Júlio Abe

Milton Guran

### **Pesquisa**

Mariana Jorge

Sílvia Aiex Jorge

Tomas Reis Rosenfeld

### **Secretaria**

Neide D'Ávila

## Puras misturas

### Curadora geral

Adélia Borges

### Curadora geral adjunta

Cristiana Barreto

### Co-curador “Fragmentos de um diálogo”

José Alberto Nemer

### Co-curadora “Da Missão à missão”

Vera Cardim/CCSP

### Curador “Muros do Pavilhão”

Baixo Ribeiro

### Projeto expográfico

arte3

Pedro Mendes da Rocha

### Programação visual e design gráfico

Zol Design

Renato Salgado

### Produção executiva

arte3

### Coordenação de produção

Ana Helena Curti

### Projeto audiovisual

Estúdio Preto e Branco

### Programa educativo

Vera Barros

### Pesquisa

Mariana Jorge

Neide D’Ávila

Sílvia Jorge

Thereza Dantas

Tomas Rosenfeld

### Equipe projeto expográfico

Antonio C. Gama

Brigida Garrido

Gabriela Frare

### Equipe de programação visual e design gráfico

Alessandra Viude

Juliana Azem Ribeiro de Almeida

Marina Landherr

Ricardo Augusto Vale Tavares

Yann Vadaru Chi Santos

Tipologia dos títulos da exposição: fonte Pastelaria, copyright misprinted type, de Eduardo Recife

### Equipe de produção

Paula Daniela Silva

Renata Mendes da Rocha

Rita Torquete

### **Apoio de produção**

Altiele Filgueira da Rocha  
Ricardo Biagioni  
Rodrigo Primo C. Sanches

### **Museologia**

Dalva Soares Bolognini  
Denyse L. A. P. da Motta

### **Iluminação**

Clara Luz  
Beto Kaiser

### **Cenotecnia**

Artos Engenharia

### **Equipe projeto audiovisual**

#### **Direção e concepção**

Luiz De Franco Neto  
Mauricio Moreira

#### **Direção de arte**

Marlise G. Kieling

#### **Direção técnica**

Murilo Celebrone

#### **Vídeo design**

Daniel Grizante  
Flávia Nobre  
Igor Ventura

#### **Montagem**

Marcio Borges

#### **Trilha sonora**

Estúdio Next

### **Equipe programa educativo**

#### **Supervisão**

Renata Madureira

#### **Agendamento**

Carla Rodrigues

#### **Educadores**

Ariane Neves  
Carolina Lopes  
Gustavo Motta  
Heloisa Olivi Louzada  
Lia Fuhrmann Urbini  
Marina Herling  
Paula Yurie  
Ruy Ludovice

#### **Coordenação de montagem**

Aby Cohen

#### **Equipe de montagem**

Alexandre Cruz da Silva  
Alexein Lobo Colin  
Cicero Bibiano da Silva Junior  
Ismael Salomão Rodrigues  
Jonathas Bastos Júnior  
Jorge Daniel Garcia Gimenez  
Ricardo Fonseca Donadio  
Ronaldo Gomes Barbosa  
Thiago Henrique Strassalano

#### **Equipe de iluminação**

Adson Costa  
Drika Matheus  
Fernando Ribeiro  
Jackis Roberto da Silva  
Luis Claudio Coelho  
Paulo Silva  
Renato Ribeiro  
Ricardo Guerra

### **Equipe de cenotecnia**

alexandre Caballero de La Fuente  
André Lopes da Silva  
Antonio Caballero de La Fuente  
Antonio Vitorino dos Santos  
Camila Valéria Caballero de La Fuente  
Cleberon Silva de Carvalho  
Idulio Angelo Rodrigues  
José Caballero de La Fuente  
Marcelo Mathias Figueira  
Marcio de Paula Tobal  
Tomas Ribeiro dos Santos

### **Transporte**

arte3log

### **Seguro**

Affinité

### **Assessoria de imprensa**

Sofia Carvalhosa Comunicação  
Sofia Carvalhosa  
Viva Kauffmann  
Renata Martins

### **Assessoria jurídica**

Olivieri & Associados

## Lista de participantes da exposição *Puras misturas*

Abelardo da Hora, PE  
Alcides Pereira dos Santos, SP  
Alessandra Vieira, AL  
Alex Cerveny, SP  
Alex Flemming, SP  
Alex Vallauri, SP  
Antonio Maia, SE  
Armin Guthmann  
Arte Nativa Aplicada, SP  
Arteboa, MS  
Arthur Bispo do Rosário, RJ  
Artur Pereira, MG  
Associação Artesanal de Paraibuna, SP  
Associação dos Artesãos de Estação  
da Luz, MG  
Associação dos Artesãos de Santa Cruz  
de Chapada do Norte, MG  
Bete Paes, PE  
Cândido Calça, SP  
Carla Barth, SP  
Carlos Fernando Ekhardt, PE  
Carlos Motta, SP  
Carlos Simas, MG  
Caroline Harari, SP  
Cecília Meireles, RJ  
Celso Brandão, AL  
Cícero Brito, CE  
Chivitz, SP  
Claude Lévi-Strauss, França  
Claudia Moreira Salles, SP  
Conceição dos Bugres (Conceição Freitas  
da Silva), MS  
Coopa-Roca - Cooperativa de Trabalho  
Artesanal e de Costura da  
Rocinha, RJ  
Cultura Marajoara  
Délia Beru, SP  
Delson Uchôa, AL  
Denise Andrade, SP  
Dominique Gallois, SP  
Efrain Almeida, CE  
Emiliano Di Cavalcanti, RJ  
Emmanuel Nassar, PA  
Erotildes Macedo dos Santos  
Evandro Teixeira  
Expedito Sebastião da Silva, CE  
Farnese de Andrade, MG  
Fernando Campana, SP  
Fernando Chaves, SP  
Fernando Guerra, SP  
Fernando Rodrigues, AL  
Fida (Valfrido de Oliveira Cezar), PE  
Flavia Pagotti Silva, SP  
Francisco Biquiba dy Lafuente  
Guarany, BA  
Francisco Fanucci, SP  
Francisco Moreira da Costa, RJ  
Françuí (Francisco Dias de Oliveira), CE  
Fulvio Pennachi, SP  
Funcionários do Pavilhão Armando  
Arruda Pereira, SP  
Gabriel Sierra, Colômbia  
Getúlio Damado, MG  
Gilvan Samico, PE  
Hans Flieg, SP  
Humberto Campana, SP  
Ilse Lang Silva, RS  
Irinéia, AL  
Isabel Gouvêa, BA  
Ivan Rezende, RJ  
J. Borges, PE  
JCL (José Costa Leite), PB  
João das Alagoas  
(João Carlos da Silva), AL  
João Francisco da Silva, AL  
João Wainer, SP  
José Alberto Júnior, ES  
José Antonio da Silva, SP  
José Augusto Reis  
José Francisco da Cunha Filho, PE  
José Francisco de Azevedo, MG  
José Maurício dos Santos, CE  
José Paraguai, CE  
Juba e Lelé, MG  
Lars Diederichsen, SP  
Lina Bo Bardi, SP  
Lino Villaventura, CE  
Luiz Calazans, SP  
Luiz Hermano, SP

Luiz Santos, PE  
Marcel Gautherot, RJ  
Marcelo Ferraz, SP  
Marcelo Rosenbaum, SP  
Marcelo Suzuki, SP  
Márcio Vianna  
Mario Grisolli, RJ  
Marko Brajovic, SP  
Maureen Bisilliat, SP  
Mauro Fuke, RS  
Michel Arnoult, SP  
Miguel Paladino, SP  
Milton Guran, RJ  
Minhau, SP  
Miroslav Javurek  
Mônica Nador, SP  
MZK, SP  
Natanael, MG  
Neco, RJ  
Nelson Kon, SP  
Nelson Schiesari, SP  
Nido Campolongo, SP  
Nino (João Cosme Felix), CE  
Oscar Niemeyer, RJ  
Oswald de Andrade Filho, SP  
Pardal (Laudecir Marcelino), SC  
Patrícia Fernandes, SP  
Patricia Naves, MG  
Paulo Cezar de Jesus, BA  
Paulo Laender, MG  
Pedro Useche, SP  
Povo indígena Juruna, Alto Xingu, MT  
Povo indígena Kadiwéu, MS  
Povo indígena Kamayurá, MT  
Povo indígena Karajá, MT  
Povo indígena Karajá, TO  
Povo indígena Mehinaku, MT  
Povo indígena Suiá, MT  
Povo indígena Tiriyo, AP  
Povo indígena Trumai, MT  
Povo indígena Tukano, AM  
Povo indígena Urubu Kaapor, MA  
Povo indígena Waiwai, AP  
Povo indígena Wajãpi, AP

Povo indígena Waurá, MT  
Rafael Morgan, MG  
Ranchinho, SP  
Rodrigo Almeida, SP  
Rodrigo Calixto, MG  
Rodrigo Gonçalves, MG  
Ronaldo Fraga, MG  
Rubem Grilo, RJ  
Rubem Valentim, BA  
Sergio Rodrigues, RJ  
Sônia Baiocchi, DF  
Tamba (Cândido Santos Xavier), BA  
Tarsila do Amaral, SP  
Titus Riedl, CE  
TT Leal, RJ  
Ulisses Pereira Chaves, MG  
Véio (Cícero Alves dos Santos), SE  
Vicente Rego Monteiro, PE  
Victor Brecheret, SP  
Vieira, AL  
Vitalino Pereira dos Santos, PE  
Vittório Torchetti, MG  
Vladimir Kozák, PR  
Wagner Porto, PE  
Xavier Moreau  
Zé do Chalé (José Cândido dos Santos), SE

... e muitos outros cujos nomes não conseguimos identificar.

As siglas não se referem aos locais de nascimento, e sim aos locais em que se dá (ou se deu) a atuação maior dos participantes.

## Agradecimentos

A Casa – Museu do Objeto Brasileiro  
Abel Pereira Barbosa  
Abelardo da Hora  
Abelardo da Hora Filho  
Adilson dos Santos  
Adriano Augusto Souza Rocha  
Adryana Almeida  
Alain Moreau  
Alberto e Priscila Freire  
Alberto Ikeda  
Alex Alves da Silva  
Alex Cerveny  
Alex Flemming  
Aline Figueiredo  
Amoa Konoya  
Ana Carolina Marossi Batista  
Ana Lucia Cardoso  
Ana Tomé  
Angela Freitas  
Angela Gutierrez  
Ângela Rangel  
Annick Arnoult  
Antonio Marcos de Souza Santos  
Aparecida Hatanaka  
Aracy Amaral  
Artesol  
Associação das Comunidades Indígenas  
da Reserva Kadiwéu  
Aurélio Eduardo do Nascimento  
Beatriz Isshiki de Rezende  
Beatriz Milhazes  
Bel Gouvea  
Bené Fonteles  
Biblioteca Amadeu Amaral  
Biblioteca Mário de Andrade  
Bruno Buarque  
Bruno Musatti  
Caio Marcelo Mendes de Oliveira  
Câmara Municipal de São Paulo  
Carlos Martins  
Carlos Rennó  
Caroline Harari  
Caroline Muzi  
Casa das Fases  
Casa do Pontal  
Cecília Thompson  
Célia Corsino  
Célia Useche  
Celso Brandão  
Centro Cultural Dragão do Mar  
Centro Cultural São Paulo  
Centro Nacional de Folclore e Cultura  
Popular  
Christina Ribeiro  
Clara Alvim  
Clara Correia D'Alambert  
Clara Perino  
Claudia Cavalcanti  
Claudia Marcia Ferreira  
Claudia Moreira Salles  
Claudia Vallauri  
Claudio Marques  
Dalva Bolognini  
David Chama  
Délia Beru  
Denise Andrade  
Dodora Guimarães  
Dominique Gallois  
Dora Corrêa  
Durval Lara  
Edmar de Almeida  
Eduardo Carlos Pereira  
Eduardo Recife  
Eduardo Subirats  
Elisa Gomes  
Estúdio Campana  
Evandro Teixeira  
Fábio Alex Ferreira da Silva  
Fabio Dutra Peres  
Família Pennacchi  
Fausto Martin De Sanctis  
Felipe Varanda  
Fernando Moreira Salles  
Funarte  
Fundação Bienal de São Paulo  
Fundação Casa Grande  
Fundação Darcy Ribeiro  
Fundação Joaquim Nabuco  
Fundação Oscar Niemeyer  
Gabriel Chalita  
Gabriel Siena  
Galeria Brasileira  
Galeria Choque Cultural  
Galeria Estação  
Galeria Fortes Vilaça  
Galeria Karandash  
Galeria Luciana Brito  
Galeria Pé de Boi  
Galeria Pontes  
Giancarlo Latorraca  
Gilson Oliveira dos Santos  
Gilson Reis dos Santos  
Gilvan Samico  
Gina Gomes Machado  
Gláucia Amaral  
Grazilela Canella  
Haydée Belda  
Helena Yamanaka  
Henrique Cruz  
landé - Casa das Culturas Indígenas

Ilse Lang  
Inês Raphaelian  
Instituto Abelardo da Hora  
Instituto de Pesquisa e Formação em  
Educação Indígena (Iepé)  
Instituto do Patrimônio Histórico e  
Artístico Nacional (IPHAN)  
Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi  
Instituto Moreira Salles  
Instituto Socioambiental  
Instituto Victor Brecheret  
Isa Grinspum Ferraz  
Isis Baldini  
Jacopo Crivelli Visconti  
James Lisboa  
Janete Costa – *in memoriam*  
Joana Buarque de Gusmão  
João Carlos Moreira Niz  
João da Silva Monteiro  
João de Souza Leite  
João Egídio Martins da Silva  
João Mussolin Neto  
João Paulo Maropo  
Jorge Schwartz  
José Antonio Marton  
José Carlos Levinho  
José Gervásio de Almeida  
José Henrique Siqueira  
José Luiz de Moraes  
José Maria Mercês de Jesus  
José Pereira dos Santos  
Júlio Abe Wakahara  
Kikah Bernardes  
Lannes Galil Moura  
Lea Vallauri  
Leila Pace  
Lélia Coelho Frota – *in memoriam*  
Leonardo Finotti  
Letânia Menezes  
Lia Mayumi  
Lia Ribeiro Dias  
Lino Villaventura  
Lisbeth Rebollo Gonçalves  
Lordello e Giobbi Escritório de Arte  
Lucas Lara  
Lucia Santos  
Luis Donisete Benzi Grupioni  
Luiz Fernando de Almeida  
Luiz Hermano  
Lux Vidal  
Macao Góes

Marcelo Drummond  
Marcelo Ferraz  
Marcelo Manzatti  
Marcelo Mattos Araújo  
Marcelo Rosembaum  
Marcelo Rosenfeld  
Márcia Sant'Anna  
Marco Antonio Cilento Winther  
Marco Aurélio Moraes da Silva  
Marfisia Pereira de Souza Lancellotti  
Margarida Cintra Gordinho  
Maria Aparecida Silva Brecheret  
Maria Cecília Londres  
Maria Christina Barbosa de Almeida  
Maria Lucia Montes  
Mario Grisolli  
Martin Grossmann  
Maureen Bisilliat  
Maurício de Castro  
Mauro Fuke  
Mauro Marcelo de Souza  
Mauro Tadeu Sanches  
Mestre Cunha  
Miguel Castro Fonseca  
Milton Guran  
Miriam Lerner  
Moisés Fernandes de Azevedo  
Museu Afro Brasil  
Museu Bispo do Rosário  
Museu da Cidade  
Museu de Arqueologia e Etnologia da USP  
Museu de Arte Contemporânea da USP  
Museu de Arte da Pampulha  
Museu do Folclore Edison Carneiro  
Museu do Homem do Nordeste  
Museu do Índio  
Museu Theo Brandão  
Neide d'Avila  
Nilson Antonio Soares  
Nilza da Silva Mantovani  
Paulo Laender  
Pedro Useche  
Priscila L. Denardi Alegre  
Renata Mellão  
Ricardo Lima  
Rita Câmara  
Rita de Cássia Rosa  
Rita de Toledo Piza  
Roberto Mesquita Santos  
Roberto Pereira da Silva  
Roberto Rugiero  
Rodrigo Almeida  
Rodrigo Calixto  
Rogério Duarte  
Ronaldo Fraga

Rubem Grilo  
Ruth Cardoso – *in memoriam*  
Sandra Almeida Imoto  
Sandra Guardini Vasconcelos  
Sandra Lacerda Campos  
Sérgio Buarque de Gusmão  
Sheila Lemos  
Sílvia Brasileiro  
Sílvia Shimada Borges  
Sizuka Kobayashi  
Solange de Camillos Rodrigues  
Sônia Parma  
Sueli dos Santos Williamson  
Susana Steinbruch  
Tatiana Isabel Gallo Cipoli  
Teresa Keiko Enzaka Teixeira  
Thais de Almeida Ruiz  
Thiago Gomes Cardonia  
Tício Escobar  
Titus Riedl  
Valeria Laena  
Vânia Brayner  
Vera Galvão Bueno  
Vera Maria Porto de Toledo Piza  
Véio nas Aldeias  
Vilma Eid  
Vincent Carelli  
Virginia Kistman  
Walter Rodrigues  
Wilma Martins de Oliveira  
Zoy Anastassakis

## Proprietários das obras mencionadas no livro

Acervo A Casa/Museu do Objeto Brasileiro, São Paulo, SP  
pp. 112, 179, 180/181 (*Cristal de luz*)

Acervo Bruno Musatti, São Paulo, SP  
p. 252-A

Acervo Conselho das Aldeias Wajãpi/Apina  
pp. 28, 29, 67

Acervo Associação da Comunidade Indígena da Reserva Kadiwéu (ACIRK), Campo Grande, MS  
p. 221

Acervo Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
pp. 160/161

Acervo Instituto Lina e P. M. Bardi, SP  
p. 156

Acervo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
pp. 174/175

Acervo Museu de Arte da Pampulha, Prefeitura de Belo Horizonte, MG  
pp. 244-A, 244-B

Acervo Família Pennacchi, São Paulo, SP  
p. 251

Acervo Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ. Imagem retirada do livro *Niemeyer: poeta da arquitetura*, de Jean Petit  
p. 239-B

Acervo José Alberto Nemer, Belo Horizonte, MG  
p. 239 (*Anjo Protetor do Brasil*)

Acervo Luciana Brito Galeria, São Paulo, SP  
pp. 198/199, 244/245

Acervo Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, SP  
p. 223

Acervo Núcleo de História Indígena e Indigenismo, Universidade de São Paulo, SP  
p. 208

Acervo Rossini Tavares de Lima, Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
pp. 106, 148/149, 150/151, 152/153, 154/155, 157, 167-A, 167-B, 185, 186/187, 230, 232-B, 233-B, 246, 247, 250-A, 250-B

Aquisição do Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
pp. 08, 116, 118, 126, 132, 134/135, 140, 141-A, 141-B, 143-A, 146-C, 147-B, 165, 170/171 (Trens, aviões, barcos e carros), 172-A, 172-B (barco *Biana*, barco de pescadores, carrinho de Mestre Cunha, navio de flandres, navio em zinco e *Carro de deserto jagunção verde*), 173 (*Navio pirata de zinco*, barco em madeira, *Pick-up miuko vermelha* e *Flor de angico cara de cachorro*), 175, 176, 202, 203, 204, 205-A, 226, 228, 236, 237-A, 237-B, 252/253, 254-B, 255-A, 255-B

Coleção Caroline Harari, SP  
pp. 106, 180/181 (Gamela)

Coleção Paulo Laender  
p. 173 (*A barca dos desejos*)

Coleção Lino Villaventura  
p. 184

Coleção Ronaldo Fraga  
p. 187

Coleção Luiz Hermano  
p. 198/199

Coleção Elisa Gomes  
pp. 12, 220-A, 220-B

Coleção Estúdio Campana, SP: pp. 188/189

Coleção MAC-USP, São Paulo, SP  
p. 215

Coleção SPI. Acervo Museu do Índio/FUNAI, Brasil  
pp. 74, 218, 219

Coleção Vilma Eid/Galeria Estação  
pp. 170/171, 172 (barco em madeira do Mestre Fida), 173 (*Homem em tartaruga*, carrinho em madeira), 240/241 (Caminhão *Valeu Brasil*), 246

Coleções particulares  
pp. 138, 142-A, 144-B, 145-A, 145-B, 146-A, 146-B, 147-A, 182, 183, 224, 232-A, 233-A, 235

Doação de Carlos Motta para o Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
p. 144-A

Doação de Ilse Lang para o Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
p. 142-B

Doação de José Mauro de Vasconcelos para o Acervo Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo  
p. 225

## Créditos das imagens

Acervo CNCP/IPHAN, RJ  
pp. 32-A e 33-A

Acervo Conselho das Aldeias Wajãpi-  
Apina/Dominique Gallois  
p. 210

Acervo Departamento do Patrimônio  
Histórico, Secretaria Municipal de  
Cultura, São Paulo/B.J. Duarte  
p. 270

Acervo Discoteca Oneyda Alvarenga,  
Centro Cultural São Paulo, Secretaria  
Municipal de Cultura  
pp. 20, 24, 26-A, 26-B, 26-C, 27, 58-A,  
58-B, 59-A, 59-B, 60, 60/61, 62-A,  
62-B, 62-C, 63, 64/65, 65-A, 65-B e 166

Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte  
Contemporânea/Prefeitura da Cidade do  
Rio de Janeiro/Jocelino Pessoa  
p. 174/175

Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi,  
São Paulo, Brasil/Armin Guthmann  
pp. 38-A e 38-C

Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi,  
São Paulo, Brasil/Hans Günter Flieg  
p. 39

Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi,  
São Paulo, Brasil/Miroslav Javurek  
p. 38-B

Acervo Museu do Índio/FUNAI, Brasil  
pp. 35-A, 35-B e 35-C

Acervo Rossini Tavares de Lima,  
Departamento do Patrimônio Histórico,  
Secretaria Municipal de Cultura, São  
Paulo  
pp. 14/15, 30/31, 31, 32-B, 33-B, 33-C,  
34, 50, 51, 52/53, 53, 54-A, 54-B, 54-C,  
55-A, 55-B, 55-C, 56/57, 256/257 e 258

Arquivo Alceu Maynard de Araujo,  
Biblioteca Mário de Andrade, Secretaria  
Municipal da Cultura, São Paulo  
p. 71

Arquivo da Câmara dos Deputados,  
Brasília/Castro Junior  
p. 44

Arquivo Histórico Wanda Svevo,  
Fundação Bienal de São Paulo  
pp. 16, 18 e 18/19

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Felipe Taborda e João  
de Souza Leite  
p. 41

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Felipe Taborda  
p. 40-C

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Francisco Moreira  
da Costa  
pp. 69-A, 69-B e 69-C

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/José Alberto Júnior  
p. 68

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Luiz Santos  
p. 70-B

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Mário Vianna  
p. 70-A

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Sônia Baiocchi  
pp. 42 e 43

CNFCP/IPHAN/Acervo da Biblioteca  
Amadeu Amaral/Xavier Moreau  
pp. 40-A e 40-B

Cristiana Barreto  
pp. 221-B, 236, 237-A e 237-B

Denise Andrade  
pp. 217 e 222

Edithe Pereira  
p. 221-A

Galeria Choque Cultural  
pp. 232-A e 233-A

José Alberto Nemer  
pp. 238 e 242

Mariana Chama  
pp. 04, 08, 12, 20, 78, 96, 106, 112, 116,  
118, 126, 130/131, 132, 134/135, 136-A,  
136-B, 136-C, 136-D, 136/137, 138, 139,  
140, 141-A, 141-B, 142-A, 142-B, 143-A,  
143-B, 144-A, 144-B, 145-A, 145-B,  
146-A, 146-B, 146-C, 147-A, 147-B,  
148-A, 148-B, 148-C, 150/151, 152/153,  
154/155, 156, 157, 158/159, 160, 161-A,  
161-B, 162-A, 162-B, 163, 164, 165,  
167-A, 167-B, 168/169, 170/171, 172-A,  
172-B, 173-A, 173-B, 176-A, 176-B,  
177, 178, 179, 180/181, 182, 183-A,  
183-B, 184, 185, 186/187, 187, 188/189,  
190/191, 191, 192/193, 194/195, 196,  
196/197, 198/199, 202, 203, 204-A,  
204-B, 205-A, 205-B, 206/207, 220-A,  
220-B, 220-C, 220-C, 224, 224/225, 226,  
228, 229-A, 229-B, 230, 232-B, 233-B,  
234, 235, 237, 239, 240/241, 242-A,  
243, 244-A, 244-B, 244/245, 246, 247,  
248/249, 250-A, 250-B, 251, 252/253,  
254-A, 254-B, 255-A, 255-B e 264

Milton Guran  
pp. 88, 214 e 216

**Editora**

Mary Lou Paris

**Assessoria editorial**

Carolina Pereira Pinto  
Claudia Piccazio  
Dominique Ruprecht Scaravaglioni  
Estevão Azevedo  
Gustavo Regina Leme  
Irene Paris Buarque de Hollanda  
Sandra Frota  
Sarah Czapski Simoni

**Tradução do texto de  
Eduardo Subirats**

Cristiana Antunes

**Preparação**

Hebe Ester Lucas

**Revisão**

Percival de Carvalho

**Design gráfico**

Dárkon Roque  
Alexandre do Carmo

**Tratamento de imagens**

Jorge Bastos

**Impressão**

Intergraf

---

**Ficha catalográfica**

---

Copyright ©  
Adélia Borges e Cristiana Barreto  
(orgs.) 2010

Todos os direitos desta  
edição reservados à  
Editora Terceiro Nome

Rua Belmiro Braga, 70  
05432-020 São Paulo SP  
**www.terceironome.com.br**  
tel +11 3816-0333

---

**Dados Internacionais de  
Catalogação na Publicação (CIP)**

Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

---

**Pavilhão das culturas brasileiras:  
puras misturas**

Adélia Borges, Cristiana Barreto (org.)  
São Paulo  
Editora Terceiro Nome  
2010

**Bibliografia**

**ISBN 978-85-7816-069-2**

- 1 Artes plásticas
- 2 Artes - Exposições - Catálogos
- 3 Artes visuais
- 4 Artistas plásticos - Brasil
- 5 Exposição Puras Misturas  
(2010: Pavilhão Armando de  
Arruda Pereira)

- I Borges, Adélia.  
II Barreto, Cristiana.

10-11426 CDD-709

---

**Índices para catálogo sistemático**

- 1 Artes plásticas  
Exposições  
Catálogos 709



**PREFEITURA DE  
SÃO PAULO**  
CULTURA

**DPH** DEPARTAMENTO  
DO PATRIMÔNIO  
HISTÓRICO

---

Este livro foi composto  
em Frutiger [Adrian  
Frutiger - 1968] e  
impresso em papel  
couché fosco 150 g/m<sup>2</sup>  
pela gráfica Intergraf  
em outubro de 2010.