

3 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, Aloísio 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 70 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. Lemos¹ 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*.²

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”.³

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.

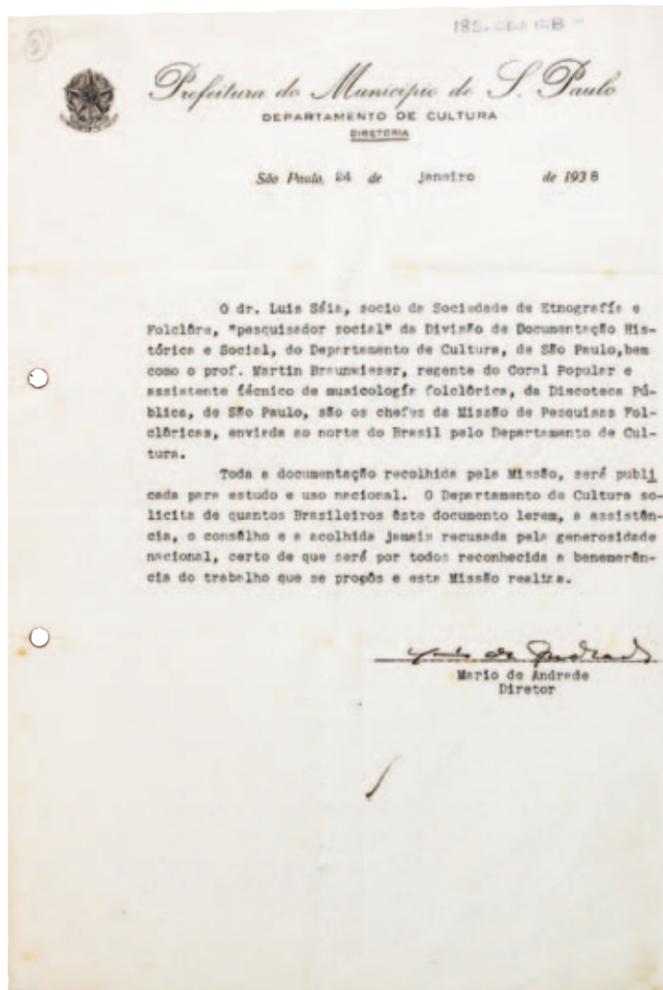


A ação seminal de busca de inventário, valorização e difusão das culturas do povo brasileiro é, a nosso ver, a Missão de Pesquisas Folclóricas, empreendida há pouco mais de 70 anos.

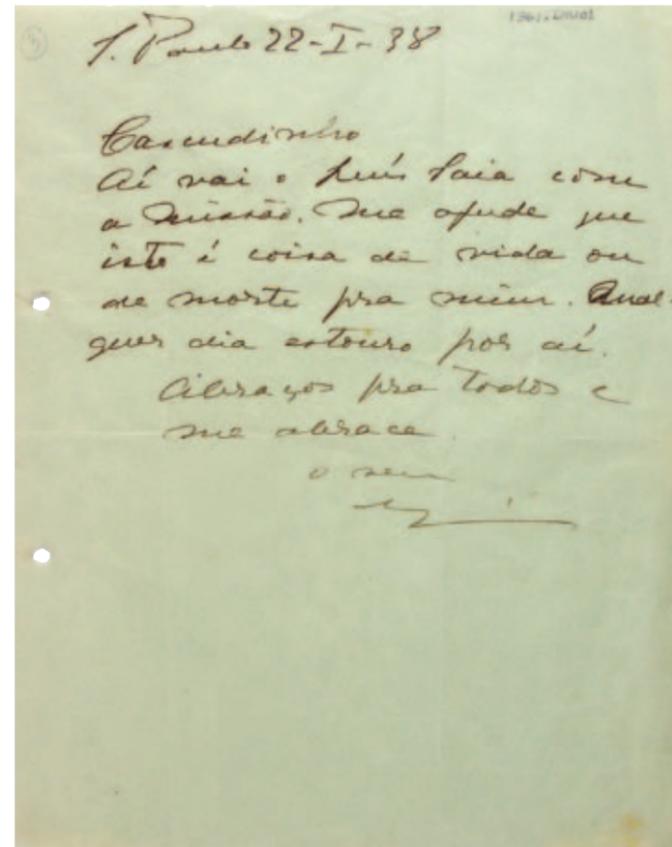
1 SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de; LEMOS, Carlos A. C. *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

2 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.

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



Bilhete enviado em 1938 por Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, apresentando Luís Saia e solicitando a colaboração do folclorista na Missão de Pesquisas Folclóricas.



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



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

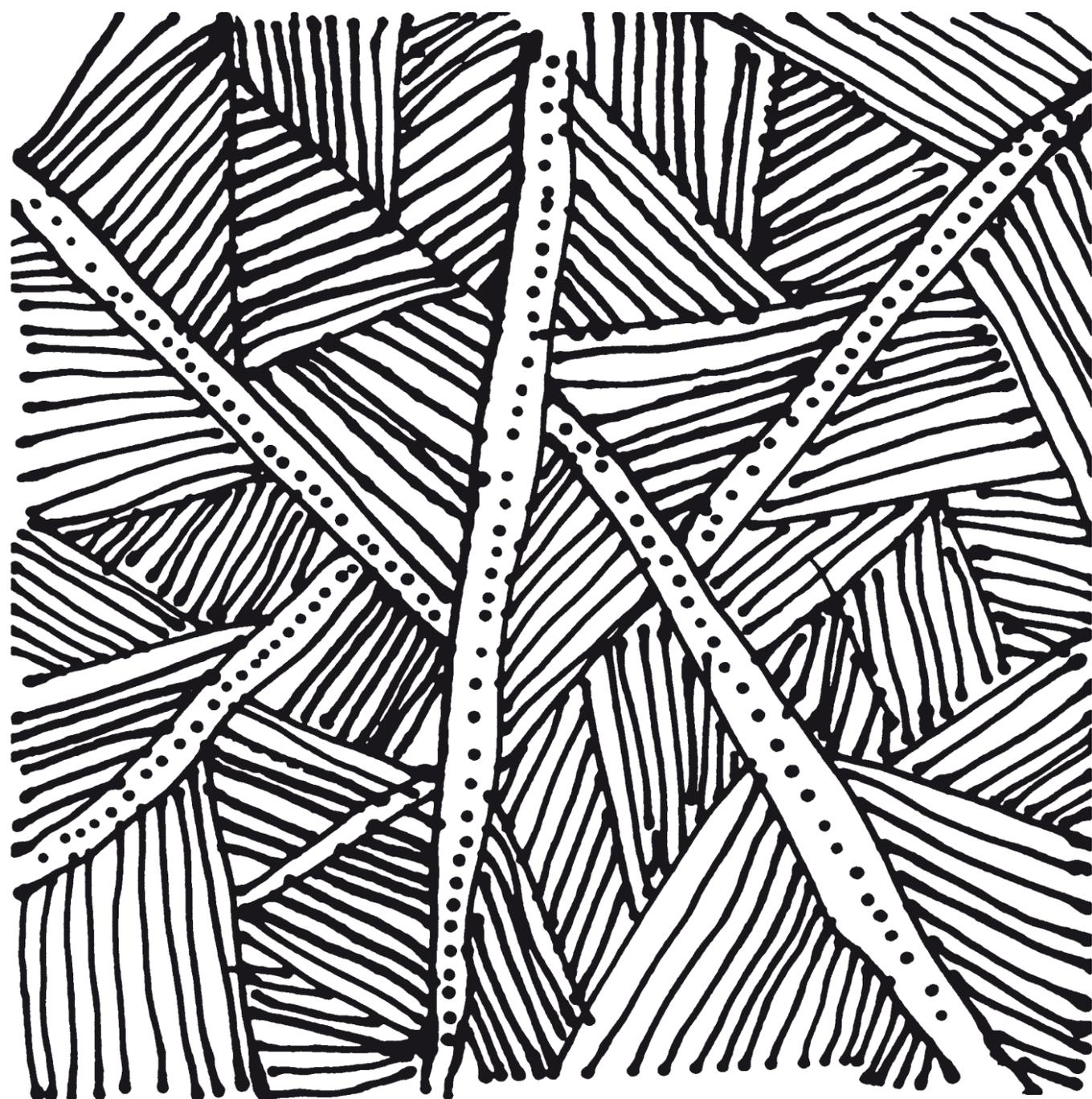
Da esquerda para direita, Martin Braunwieser, Luís Saia, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira.

“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”.



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”.⁴

4 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



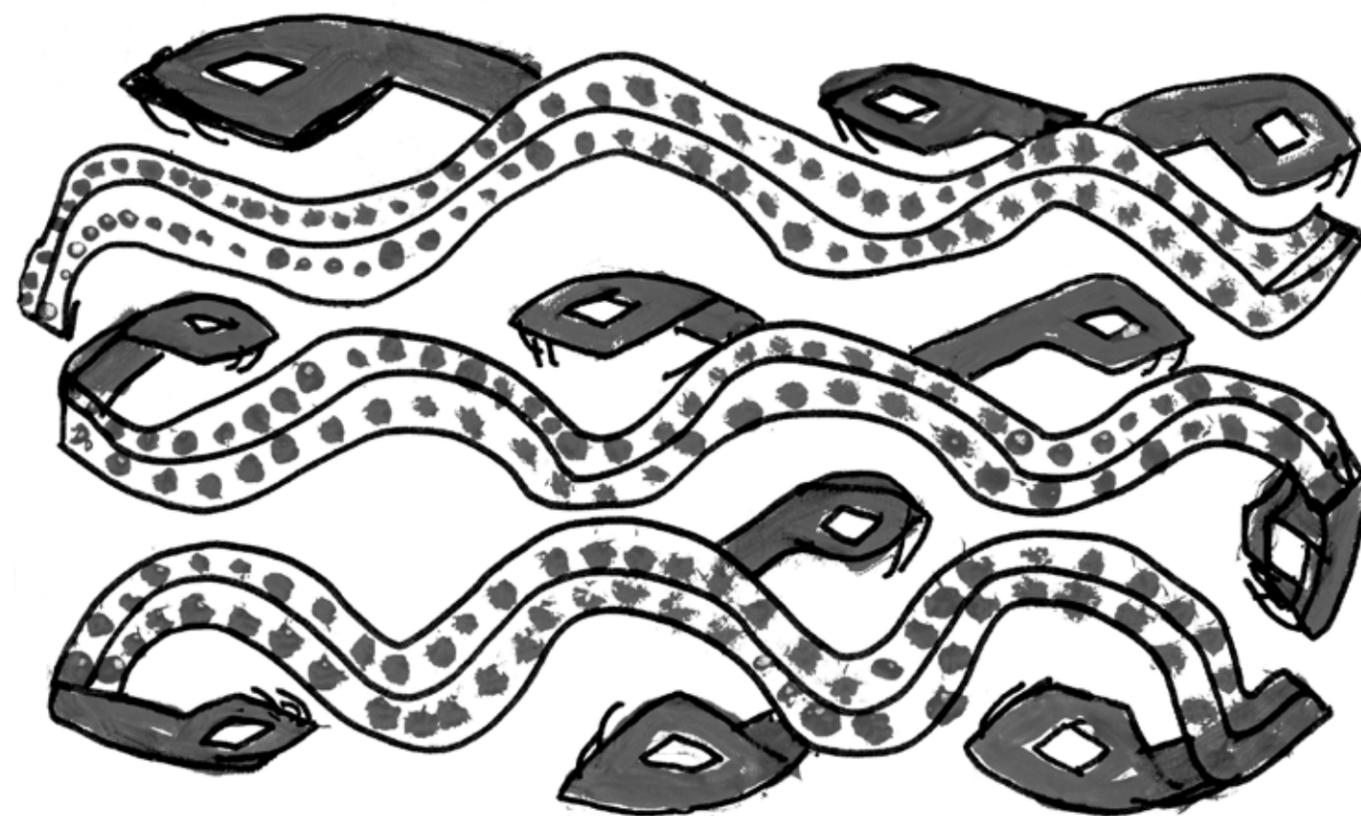
Arte gráfica dos Wajãpi, o primeiro patrimônio imaterial tombado pelo iphan: à esquerda, espinha de pacu; abaixo, jiboia aramari.

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”.⁵

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.



5
SANTOS, M. Célia Teixeira
Moura, *apud* Leticia
Julião. *op. cit.* p. 24.
São Paulo.



Comemorações do IV 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 uma 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 (IBCC) 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.



Folcloristas olham o cartaz do Congresso Internacional de Folclore, realizado em São Paulo durante as comemorações do iv Centenário.



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



Alguns dos principais estudiosos do folclore reunidos no I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1951



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



Artesanato boliviano na Exposição.

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.⁶ 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".⁷

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.



Registros feitos por Darcy Ribeiro da produção de cerâmica. Ao lado, índia Urubu-Kaapor segurando criança ao lado do antropólogo.

a relíquia ou o objeto relativo a glórias militares, a datas grandiosamente cívicas, a ocorrências especificamente políticas: revoluções, eleições gerais, transformações de regimes políticos".⁸

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 IV 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".⁹



⁶ 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.

⁷ FREYRE, Gilberto. In: *Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo: Banco Safra, 2000. p. 5.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹ 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 v 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”.¹⁰

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”.¹¹

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

espaços no panorama nacional, como também refletiam uma movimentação mais geral no cenário museológico internacional. Como lembra a museóloga Leticia 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”.¹²

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”.¹³

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.

10 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.

11 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.

12 JULIAO, Leticia. 2006. Cadernos de Diretrizes Museológicas. *Apontamentos sobre a História do Museu*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e Ministério da Cultura,

13 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 permanecerá 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, realizada no Museu de Arte Popular do Unhão, em 1963, por Lina Bo Bardi: maneiras de expor inspiradas nas feiras populares.



Inauguração da exposição Bahia no Ibirapuera, por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, por ocasião da v Bial de Arte de São Paulo, em 1959.



Vista interna da exposição Nordeste.



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



Registro do trabalho de Aloísio Magalhães à frente do CNRC: 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.



para se criar uma fisionomia própria de uma cultura é preciso antes conhecer a realidade desta cultura em seus diversos momentos.

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 CNRC e o papel de Aloísio Magalhães

É na década de 1970 que começa a atuar com mais força no cenário nacional o artista plástico e designer pernambucano Aloísio Magalhães. Convidado para a área de cultura do governo federal (então ainda dentro dos quadros do Ministério da Educação), Aloísio constituiu, 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. Aloísio 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?” Aloísio 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”.¹⁴

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.¹⁵

O trabalho no CNRC conduz Aloísio, em 1979, para o 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”.¹⁶

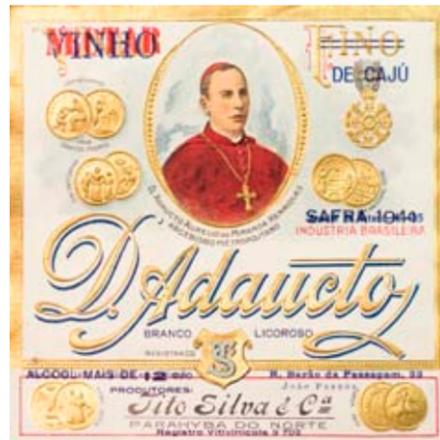


14
MAGALHÃES, Aloísio. *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 116.

15
melo, José Laurênio. In: *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 38.

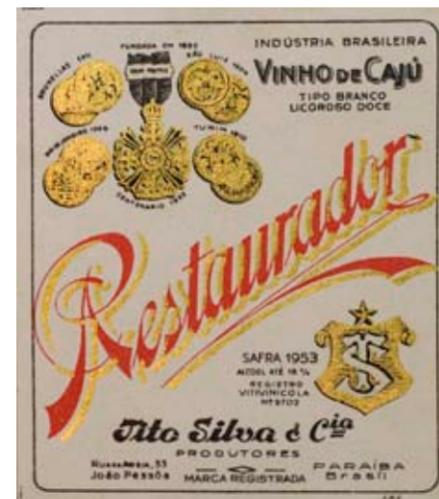
16
MAGALHÃES, Aloísio. *É triunfo?: A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de

Rótulos variados de vinho de caju da indústria Tito Silva, coletados por Aloísio Magalhães.



Da mesma forma que Lina Bo Bardi, Aloísio 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 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”.¹⁷

Aos que estranhavam suas ideias, Aloísio 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”.¹⁸



¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸ Entrevista com Aloísio 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 Aloísio 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”.¹⁹

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 de forma a desenvolver a interação cultural, no espírito de construir pontes entre os povos, entre outros objetivos.

Índios assistem a sessão da Assembleia Nacional Constituinte de 1988.



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

20 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.povosindigenasdoioiapoque.com.br/cultura_koahi.php.

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

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

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 em local público de Maceió de parte do acervo da colecionadora Tânia Pedrosa.

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 – Koahi, 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.²⁰

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,²¹ 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 ressignificado, 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.

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 IV 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”.²² 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 ela 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

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

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”.²³

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.²⁴

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 que 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.

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

22
NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário. Museus e política: apontamentos de uma cartografia. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*, 2006.

23
LAUMONIER, Isabel. *Museo y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina, 1993.

24
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 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.

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”.²⁵

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. A 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, ressignificação, hibridismo, processo, enfim, da contemporaneidade. Esta proposição não valida muito menos acentua 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 confluam 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, retificada, 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.