

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
UNIRIO  
**Programa de Pós-Graduação em Memória Social**

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

**Museu de Folclore Edison Carneiro**  
**Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira**

Rio de Janeiro

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA

**MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO**  
**Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira**

Tese apresentada no âmbito da Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio, ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito final para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei

Rio de Janeiro  
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**GPT/BC/UFG**

|       |  |
|-------|--|
| O482m | <p>Oliveira, Vânia Dolores Estevam de.<br/>Museu de Folclore Edison Carneiro [manuscrito] : poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira / Vânia Dolores Estevam de Oliveira. - 2011. 247 f. : il. figs. tabs.</p> <p>Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei.<br/>Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Memória Social, 2011.<br/>Bibliografia.</p> <p>1. Memória social. 2. Museu de Folclore Edison Carneiro. 3. Museologia. I. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 39:069.01</p> |
|-------|--|

VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA

MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira

Tese apresentada no âmbito da Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio, ao Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito final para obtenção do título de Doutor em Memória Social.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Lucia Doyle Louzada de Mattos Dodebei (orientadora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Beatriz Ribeiro  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Mario de Souza Chagas  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
(suplente)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Phrygia Arruda  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(suplente)

## **Dedicatória**

À memória de minha mãe, Cleonice, lembrança sem vontade de esquecer, cuja partida me motivou a trilhar os caminhos do doutorado, e de meu pai, Eliezer, homem simples que só concluiu seus estudos depois dos filhos criados, que partiu durante este curso e, tenho certeza, ficaria muito orgulhoso agora.

## **Agradecimentos**

Hora de dizer muito obrigado, vontade de lembranças todas, e de não esquecer ninguém cuja ajuda foi fundamental nessa longa caminhada, solitária em seu final, é certo, mas que trás no momento da escrita, correntes de memórias de fatos, emoções e pessoas que passaram por mim nesta estrada. Quero agradecer em primeiro lugar à minha orientadora Vera Dodebei, que acreditou e confiou em minhas ideias (às vezes até demais), e foi firme apoio nos momentos de crise e lágrimas, e leve firmeza quando necessário. Agradeço às professoras Leila Beatriz Ribeiro, Maria Laura Cavalcanti, Regina Abreu e Phrygia Arruda, e aos professores Mario Chagas e Ricardo Gomes Lima e, pela participação em minha banca e pelas críticas e sugestões que foram verdadeiramente da maior utilidade para a elaboração de meu trabalho. Agradeço a Shigueru, pelo amor, companheirismo e compreensão pelas ausências e pouca atenção nesses momentos finais. Aos meus amigos, com meu pedido de perdão pelo distanciamento involuntário. A Marilene Rubim (com saudades), grande incentivadora, Maria (Cota), amiga sempre presente; Elizabete Mendonça, pelo encorajamento e generosa cessão de todo o material coletado em sua pesquisa de doutorado; Marcia, em sintonia nos momentos difíceis; Maria Rosa, pelo envio de textos importantes; Phrygia, que ligava em todas as noites de sábado para dar aquela força; Denzil Rosario, pela correção na versão para o inglês; Gerlane (Geo), pela amizade construída em torno da memória social desde o exame de seleção e pelo precioso auxílio como assistente de pesquisa na fase inicial do projeto. Meu muito obrigado ao museólogo Aécio de Oliveira, pela entrevista e pelo maravilhoso dia que proporcionou em seu sítio em Aldeia, e à Mariana Gomes Lameu, pela impecável transcrição da entrevista e pelo auxílio no levantamento documental do Museu de Folclore Edison Carneiro. Um agradecimento especial a toda equipe do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, em especial à minha xará Vânia Brayner, coordenadora geral do Museu, e aos museólogos Henrique Cruz de Oliveira e Maria Fernanda Pinheiro, pelo valioso auxílio na realização da entrevista com Aécio e na coleta de material. À museóloga Rita Gama, pela cessão das transcrições de entrevistas realizadas para sua dissertação de mestrado. À museóloga Celia Corsino pela disponibilidade para esclarecer minhas dúvidas. Ao Prof. Ricardo Souza, da UFMG, que mesmo sem me conhecer, deu as indicações que me ajudaram a compreender a obra e o pensamento de Silvio Romero. Ao amigo e diretor da Escola de Museologia da UNIRIO, Prof. Ivan Coelho de Sá, pela sempre prestimosa ajuda na

digitalização e cessão de documentos úteis à minha pesquisa. Ao colega e fotógrafo Francisco Moreira da Costa, pela reprodução de algumas imagens que ilustram este trabalho. À Profª Drª Lucia Maria Ferreira, pelas enriquecedoras aulas sobre análise de discurso. E muito especialmente, agradeço a Claudia Marcia Ferreira, diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, a toda equipe da Biblioteca Amadeu Amaral, e aos funcionários, colaboradores e estagiários do Museu de Folclore Edison Carneiro que estiveram comigo neste percurso e que, cada qual à sua maneira, contribuíram para mais esta conquista em minha vida.

## **RESUMO**

Esta tese - levando em conta a possibilidade de outras dimensões de reconstrução da memória social -, é um exercício de fuga das evidências e estabilidade dos enunciados a que conduziria a leitura pura e simples das narrativas institucionais, e visa construir um percurso de leitura de uma das possíveis memórias do Museu de Folclore Edison Carneiro. Neste exercício interpretativo proponho demonstrar através de narrativas de memória do Museu, os jogos de força presentes nos enunciados selecionados para análise, fazendo ressaltar os dados implícitos e os fatos de memória como espaços de reconstrução de uma outra memória institucional que não aparece ao exame superficial da letra ou imagem fria, que todavia está lá. Este texto intenta analisar a memória do Museu de Folclore Edison Carneiro no período compreendido entre sua criação em 1968 e 1984, todo ele durante o período da ditadura militar no país. Tem ainda como objetivo tecer o diálogo com as questões da cultura popular e da museologia, à luz da construção do pensamento contemporâneo sobre memória social e patrimônio cultural. Nessa narrativa serão apontadas as relações que se estabelecem entre a consolidação da instituição, a formação das coleções ou patrimônio constituído, e as transformações da Museologia como área de conhecimento - entre elas a sua profissionalização.

Palavras-chave: Memória social. Museu de Folclore Edison Carneiro. Museologia



## **ABSTRACT**

This thesis, taking into account the possibility of other dimensions for the reconstruction of social memory - is an exercise in escape of the evidence and the stability of the declarations would result in straightforward reading of institutional narratives and its goal is to build a path of reading, one of the possible memories of Edison Carneiro Folklore Museum. In this practice of interpretation I propose, through Museum narrative memory, in samples selected for analysis, emphasizing the power games, the default data and the facts of memory as a space for the reconstruction of another institutional memory that do not appear in the examination of superficial cold letter or picture, which nevertheless is there. This text takes a look at the memory of the Edison Carneiro Folklore Museum during the period between its creation in 1968 and 1984 and throughout the period of military dictatorship in the country. It also aims to make the dialogue with questions of popular culture and museology in the light of contemporary thought, construction of social memory and cultural heritage. This text is referred to the relations established between the consolidation of the institution, the formation of heritage collections and the transformations of museology as a knowledge area - including its professionalism.

**Keywords:** Social memory, Edison Carneiro Folklore Museum. Museology.

## Lista de Ilustrações

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 - Quadro com museus mencionados pela RBF entre 1961- 1976. Fonte: a autora....  | 88  |
| Figura 2 - Quadro com museus por Estados e períodos. Fonte: a autora.....  | 88  |
| Figura 3 - Repertório dos museus brasileiros. Fonte: Guy de Hollanda (1958 apud CHAGAS, 2003) .....  | 105 |
| Figura 4 - <i>Uma das salas da seção de folclore do Museu Histórico Nacional</i> (NOTICIÁRIO, 1968, p. 275).....   | 118 |
| Figura 5 - Aquisição de acervo do Museu de Folclore entre 1969 - 1971 (CARVALHO, 1971, p.2) .....  | 121 |
| Figura 6 - Apresentação de dança de Pau de Fitas em frente ao Museu de Folclore, em comemoração ao 7 de setembro (NOTICIÁRIO, 1970, p. 264) .....                      | 123 |
| Figura 7 - Croqui desenhado de memória pela museóloga Isabel De Grigolli, em 2010 .....  | 130 |
| Figura 8 - Croqui da exposição permanente de 1975. Desenhista: não identificado. Acervo CNFCP .....  | 131 |
| Figura 9 - Capa do volume 5 da Coleção Museus Brasileiros (FUNARTE, 1981). Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo da autora. ....                               | 136 |
| Figura 10 - Núcleo Ritos de Passagem da exposição de 1984. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP .....  | 150 |
| Figura 11 - Núcleo Artesanato da exposição de 1980. Fotografia de Décio Daniel. Acervo CNFCP .....   | 169 |
| Figura 12 - Ambientação no Núcleo O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura da exposição de 1984. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP ..... | 174 |

## **Lista de abreviaturas e siglas**

AI-5 - Ato Institucional Número Cinco

ABI - Associação Brasileira de Imprensa

ABM - Associação Brasileira de Museologia

ACAMUFEC - Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro

ARS - Análise de Redes Sociais

CDFB - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CFC - Conselho Federal de Cultura

CICI - Comissão Internacional de Cooperação Intelectual

CNCP - Centro Nacional de Cultura Popular

CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNFL - Comissão Nacional de Folclore

CNM - Cadastro Nacional de Museus

CNRC - Centro Nacional de Referências Culturais

CPC - Centro Popular de Cultura

DAC - Departamento de Assuntos Culturais

EBA - Escola de Belas Artes

FGV - Fundação Getúlio Vargas

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

GTO - Geraldo Teles de Oliveira

IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

IBECC - Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

INF - Instituto Nacional de Folclore

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JK - Juscelino Kubitschek

MEC - Ministério da Educação e Cultura

MFB - Movimento Folclórico Brasileiro

MFEC - Museu de Folclore Edison Carneiro

MHN - Museu Histórico Nacional

MINOM - Movimento Internacional da Nova Museologia

MR - Museu da República

MRE - Ministério das Relações Exteriores

OIM - Office International des Musées (Escritório Internacional dos Museus)

ONU - Organização das Nações Unidas

PAC - Programa de Ação Cultural

RBF - Revista Brasileira de Folclore

SAP - Sala do Artista Popular

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNE - União Nacional dos Estudantes

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

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP - Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>AS VOLTAS QUE O MUNDO DÁ, OU, DA VIRTUALIDADE DOS SONHOS - PRÓLOGO.</b>  | <b>15</b>  |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>17</b>  |
| <b>1 ESTUDOS DE FOLCLORE NO BRASIL – BREVE HISTÓRICO</b> .....  | <b>34</b>  |
| 1.1 o desejo político de identidade nacional .....  | 34         |
| 1.2 o pensamento e a ação - o Movimento Folclórico Brasileiro e o contexto da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro..... | 43         |
| 1.3 A “imaginação museal” dos folcloristas.....   | 47         |
| <b>2 ESTRATÉGIAS E REDES DE RESISTÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA CULTURA POPULAR</b> .....   | <b>64</b>  |
| 2.1 Os primeiros tempos da Campanha .....   | 65         |
| 2.2 Pela oficialização do Dia do Folclore.....  | 76         |
| 2.3 A rede de museus de folclore .....  | 80         |
| <b>3 A PATRIMONIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA NO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO</b> .....                        | <b>108</b> |
| 3.1 memória social e patrimônio: uma relação construída.....  | 110        |
| 3.2 a cultura popular e o regime militar em tempos de “linha dura” .....  | 114        |
| 3.3 a cultura popular como instrumento de integração nacional .....   | 128        |
| 3.4 A cultura popular em tempos de abertura .....   | 142        |
| <b>4 CULTURA POPULAR, MEMÓRIA SOCIAL E MUSEOLOGIA - CONFLITOS, TENSÕES E NEGOCIAÇÕES DE VONTADES DE MEMÓRIA</b> .....                   | <b>157</b> |
| 4.1 folclore, cultura popular e Museologia nacional .....   | 158        |
| 4.2 o Museu e a Museologia lutam por espaços e memória.....   | 162        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4.3 a Nova Museologia no Novo [!?] Velho Museu de Folclore .....</b>   | <b>171</b> |
| <b>PAPÉIS, LUGARES E MEMÓRIAS DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO -<br/>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>                                       | <b>181</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>208</b> |
| <b>ANEXO A - Classificação do material ergológico segundo Gustavo Barroso .....</b>   | <b>209</b> |
| <b>ANEXO B - Acordo firmado entre a CDFB e o MHN. Acervo BAA/CNFCP.....</b>   | <b>221</b> |
| <b>ANEXO C - Convite para a inauguração do Museu de Folclore - Acervo BAA/CNFCP .....</b>   | <b>224</b> |
| <b>ANEXO D - Discurso de Renato Almeida na inauguração do Museu de Folclore. Acervo BAA/CNFCP .....</b>                                       | <b>225</b> |
| <b>ANEXO E - Parecer de Vicente Sales (1968). Acervo MFEC/CNFCP .....</b>   | <b>229</b> |
| <b>ANEXO F - Critérios de incorporação de objetos (MFEC, 1983). Acervo MFEC/CNFCP .....</b>   | <b>242</b> |
| <b>ANEXO G - Entrevista concedida por Edison Carneiro sobre a inauguração do Museu de Folclore<br/>(MUSEU, 1968) - Acervo BAA/CNFCP .....</b> | <b>246</b> |

## **As voltas que o mundo dá, ou, da virtualidade dos sonhos - prólogo**

Em meus anseios juvenis, quase pueris, durante período de estágio da graduação em Museologia, empolgada com o ambiente físico e humano agradável e com o trabalho com um acervo tão desprezioso em sua aparência aos olhos de alguém que mal acordava para o mundo, sonhei um dia trabalhar no Museu de Folclore Edison Carneiro, integrando sua equipe de funcionários. Sonho que ao longo dos anos, volta e meia, ocorria ao meu pensamento, trazido por conflitos profissionais, momentos de desânimo, desejos de mudança, e sabe-se lá que outras artimanhas da memória. O certo é que o tal sonho nunca me abandonou, estando sempre lá, longa e docemente acalentado, assim como aconteceu com outros sonhos que já tive ou realizei nesta vida. Também é certo que durante muito tempo tal sonho se afigurou uma quimera, sem grandes possibilidades de vir a ser.

Sonhar é entregar-se a fantasias e devaneios, a respeito de coisas inacessíveis ou impossíveis; fazer castelos no ar; desejar algo com insistência e imaginar-se na situação desejada, entre outras acepções. Na mesma fonte fui conferir e verifiquei que sonho é sequência de ideias soltas e incoerentes às quais o espírito se entrega; devaneio, fantasia; plano ou desejo absurdo, sem fundamento; fantasia, utopia, ficção; desejo vivo, intenso, veemente e constante; aspiração, anseio; ideia ou ideal dominante que alguém ou um grupo busca com interesse ou paixão<sup>1</sup>.

Nesse caso não se tratava de plano ou desejo absurdo, sem fundamento, mas de uma ideia ou ideal dominante, alimentado pelas ilusões da paixão, do irrealizado e, sobretudo, idealizado. Claro que tal sonho não era de todo utópico e irrealizável; já havia nele uma virtualidade, uma possibilidade, mesmo que remota, já que o serviço público federal permite aos servidores certa mobilidade, entre as suas diversas esferas e instituições, apesar das dificuldades impostas pela máquina burocrática do Estado.

Eis que, trinta anos depois, me encontrei trabalhando no mesmo Museu de Folclore Edison Carneiro, também pela ação das artimanhas e voltas que o mundo dá. Nesse retorno, a

---

<sup>1</sup> Para conferir ver o verbete sonho em Houaiss (2007).

virtualidade do sonho tornou-se acontecimento, para o bem e para o mal, com o que há de positivo e negativo, de ilusões do passado e do exercício do presente, nesse jogo de opostos que configura a realidade ou o que (subjetivamente) pensamos que ela seja. A paixão, então, virou amor. Por se basear na utopia, a paixão é cega por natureza, uma vez que na idealização do objeto de desejo, não enxerga as várias faces que ele apresenta. Uma vez realizada a paixão, a cegueira cede lugar ao olhar atento e perscrutador que, apesar de envolvido, é capaz de ser crítico na análise do seu objeto. A virtualidade aí aponta para dois caminhos; ou a paixão desmorona, levando ao fim do desejo e interesse, ou transforma-se em amor, quando o objeto atende às nossas necessidades e exigências básicas e corresponde minimamente à nossa idealização. Meu olhar perscrutador, indagando sobre seu passado e vasculhando suas memórias e papéis, começou a enxergar o Museu sob outros ângulos. Nesse esquadramento da memória do Museu de Folclore Edison Carneiro, fiz algumas descobertas e elaborei alguns questionamentos. Estas descobertas e questionamentos motivaram a realização do doutorado em Memória Social e são apresentadas nesta tese.



## Introdução

Uma reconstituição do passado nada mais é que uma aproximação. Ela será tão próxima quanto maior o número de testemunhos orais ou escritos que dispusermos [...] Mas de qualquer maneira, será sempre uma reconstrução. Como seria de outro modo, se para restituir a um evento histórico sua inteira realidade, seria necessário ressuscitar todos aqueles que nele foram atores e testemunhas?<sup>2</sup> (HALBWACHS, 1952, p. 70)

O Museu de Folclore Edison Carneiro tem suas origens nas ações direcionadas para a pesquisa, valorização e difusão do folclore brasileiro, que tiveram sua gênese no final do século XIX, com os escritos de Silvio Romero (1851-1914), numa atividade quase solitária. A publicação “Estudos sobre a poesia popular no Brasil” (ROMERO, 1879) é apontada por Vilhena (1997), como pioneira nesse campo.

Com o advento do Movimento Modernista, essas ações se intensificaram no meio intelectual, lideradas por Mário de Andrade. Este intelectual paulista exerceu importante papel através de suas pesquisas e viagens de cunho etnográfico, por sua atuação à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, de 1935 a 1938, e, sobretudo, pela influência que teve sobre estudiosos do folclore, como Câmara Cascudo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Oneyda Alvarenga e Rossini Tavares de Lima.

Amadeu Amaral (1875-1929) vem a seguir, antecedendo os modernistas e, como Silvio Romero, centrava seus estudos nas narrativas em prosa e verso, transmitidas oralmente, consideradas então como as mais autênticas expressões de brasilidade. Na década de 1940

---

<sup>2</sup> Tradução livre do original em francês: “une telle reconstitution du passé ne peut jamais être qu'approchée. Elle le será d'autant plus que nous disposerons d'un plus grand nombre de témoignages écrits ou oraux. [...] Mais, de toute façon, ce n'est qu'une reconstruction. Comment en serait-il autrement, puisque, pour nous replacer exactement dans notre ancien état d'âme, il nous faudrait évoquer en même temps, et sans exception, toutes les influences qui s'exerçaient alors sur nous, du dedans aussi bien que du dehors, de même que, pour restituer en sa réalité un événement historique, il faudrait tirer de leurs tombeaux tous ceux qui en ont été les acteurs et les témoins? » (Halbwachs, 1952, p. 70).

temos as ações de Gustavo Barroso, escritor e personagem importante para a memória museal brasileira, que também exerceu intensa e reconhecida atividade como folclorista.

No cenário mundial, as duas grandes guerras desencadearam em vários países, um processo de valorização das características culturais mais tradicionais e distintivas da nacionalidade, sob o impacto de um sentimento característico dos que vivem esse tipo de situação limite em que a continuidade dos valores e referenciais de mundo e de vida é posta em cheque pelo risco de esfacelamento e ruptura. Esse processo de valorização conduziu à ampliação do conceito de patrimônio e de sua institucionalização, que vinha sendo posta em curso desde meados do século XIX. Com o término da Primeira Guerra Mundial, foi criada a Sociedade das Nações, ou Liga das Nações, em 1919, que congregava as potências vencedoras. No seu âmbito surgiu a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual (CICI) em 1922, reunida pela primeira vez no início do mês de agosto em Genebra, sob a presidência de Henri Bergson - um dos pensadores da memória social. Dela participavam nomes de destaque na arte e ciência da época<sup>3</sup>, além do já mencionado Bergson, representando a filosofia. A comissão tinha como objetivo levar a cabo uma pesquisa para mapear as condições do trabalho intelectual nos diversos países membros da Sociedade das Nações. Os eixos centrais dessa pesquisa focavam-se no avanço da investigação científica, na organização internacional da documentação científica (bibliografia corrente e retrospectiva), e na cooperação internacional no que se refere à educação, especialmente no ramo das ciências humanas, em que se considerava haver pouca transferência de informações. Para o planejamento de uma ação de cooperação havia que inventariar o estado da arte da produção cultural dos países membros; iniciaram-se então os levantamentos da produção intelectual e científica, em particular dos bens culturais. Dodebei (2008, p. 22-23) sugere que Henri Bergson teve participação importante na criação da noção de patrimônio cultural, como passou a ser entendida desde então, já que no início de agosto de 1922, presidiu a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, precursora da UNESCO, criada ao término da Segunda Guerra Mundial. Em 1926, por iniciativa do governo francês, é criado o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual<sup>4</sup>, com vista a por em

---

<sup>3</sup> Dentre eles, Kristine Bonnevie (zoóloga), Marie Curie (física), Devendra Nath Bannerjea (economista político), o brasileiro Aloísio de Castro (médico), Jules Destrée (literatura), Gilbert Murray (filólogo), Gonzague de Reynold (literatura), Francesco Ruffini (direito), Leonardo de Torres-Quevedo (engenheiro eletromecânico) e Albert Einstein (físico), ausente por estar em missão científica no Japão (DODEBEI, 2008, p. 23).

<sup>4</sup> Em francês: Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI).

prática as decisões e sugestões da CICI. Dentro desse Instituto foi criado no mesmo ano o Escritório Internacional dos Museus (OIM<sup>5</sup>), primeira entidade que visava congregar profissionais de museus de todo o mundo, precursora do atual Conselho Internacional de Museus - ICOM<sup>6</sup> (CRUZ, 2008, p. 3).

A Liga das Nações foi extinta em 1942, em virtude da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e com ela todos os órgãos a ela subordinados. Suas funções e responsabilidades passaram para a Organização das Nações Unidas (ONU), criada com o término da Guerra Mundial. A Comissão Internacional de Cooperação Intelectual presidida por Bergson deu origem à UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, um dos organismos internos da ONU, instituída pela Convenção de Londres, de 16 de novembro de 1945. Esta Convenção passou a vigorar em 4 de novembro de 1946, sendo ratificada por vinte países: Austrália, Brasil, Canadá, China, Tcheco Eslováquia, Dinamarca, República Dominicana, Egito, França, Grécia, Índia, Líbano, México, Nova Zelândia, Noruega, Arábia Saudita, África do Sul, Turquia, Reino Unido e Estados Unidos.

A UNESCO procurou mobilizar as diversas nações para implantação de iniciativas e mecanismos de documentação e preservação de tradições que, segundo as suposições, estariam em vias de desaparecimento diante da modernização acelerada. No Brasil, atendendo ao artigo VII da Convenção de Londres<sup>7</sup>, e em caráter pioneiro, foi criado em 1946 o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e, em 1947, dentro de sua estrutura, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL). O pioneirismo na implantação dessa diretriz, talvez tenha sido facilitado pelos antecedentes nas ações de “salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional”. O Brasil já vinha de uma trajetória de ações tanto isoladas quanto institucionais de coleta, registro e documentação dessas tradições, como as realizadas por Silvio Romero no século XIX e por Amadeu Amaral, no início do século XX. Ambos

---

<sup>5</sup> Em francês Office International des Musées.

<sup>6</sup> Em inglês: International Council of Museums

<sup>7</sup> “O preâmbulo da Convenção de Londres [...], determinou, em seu artigo 7º, o estabelecimento, em cada país, de organismos compostos de Delegados Governamentais e de grupos interessados em educação, ciência e cultura, destinados a coordenar esforços nacionais, associá-los à atividade daquela Organização e assessorar os respectivos governos e delegados às Conferências e Congressos, como agentes de ligação e de informação” (INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE, [1982], p. 1).

estavam voltados para a produção literária de origem popular e o último já se dedicava também ao registro do linguajar interiorano. Amadeu Amaral, com suas ideias de criação de uma Sociedade Demológica, em 1925, também inspirou a iniciativa de Mário de Andrade, mais de dez anos depois, com a instalação da Sociedade de Etnografia e Folclore, quando o escritor paulista esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Sem falar nas experiências, fora do eixo Rio-São Paulo, como a criação da Sociedade Brasileira de Folclore em 1941, por Luiz da Câmara Cascudo em Natal, no Rio Grande do Norte. Nem é possível deixar de falar em Luís Heitor Correia de Azevedo, que afora sua atividade de professor da disciplina de Folclore Nacional da Escola Nacional de Música, criou na mesma Escola o Centro de Pesquisas Folclóricas.

Também data desse período o início de um “conjunto de iniciativas empreendidas em prol da salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional” (VILHENA, 1997, p. 14), capitaneadas por um grupo de intelectuais, que se constituiu no que se convencionou chamar de Movimento Folclórico Brasileiro (MFB). Neste ponto vale abrir um parêntese para ressaltar que o livro “Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964”, de Luís Rodolfo Vilhena<sup>8</sup>, até o presente momento, é o estudo mais completo e abrangente sobre aquela manifestação que reuniu intelectuais os mais diversos, nos vários recantos do país, em torno dos estudos folclóricos, razão pela qual este texto será amplamente referenciado neste trabalho quando se tratar de abordagens relativas à ação dos estudiosos do folclore dentro do período coberto por sua obra.

As ações do Movimento Folclórico eram direcionadas ao fortalecimento de uma identidade nacional em formação, ressaltando os valores da nacionalidade e buscando realçá-los através das realidades regionais, uma vez que desde a gênese dos estudos folclóricos, os seus estudiosos entendiam que a essência e a singularidade da identidade nacional estariam nas manifestações da cultura popular. Ao fortalecimento de uma identidade tipicamente brasileira, uniam-se os propósitos de alçar os estudos sobre folclore à condição de ciência, e de criação de instituições museológicas e de salvaguarda dos “produtos da inventiva popular”, conforme

---

<sup>8</sup> Dados sobre a vida e obra de Luís Rodolfo Vilhena disponíveis em <<http://sites.google.com/site/luisrodolfovilhena/home>> Acesso em 1º maio 2011.

expresso na Carta do Folclore Brasileiro, elaborada no Congresso Nacional de Folclore, realizado em 1951 (CONGRESSO NACIONAL DE FOLCLORE, 1951).

Dessas ações, somadas ao discurso e a todo um conjunto de iniciativas dos estudiosos que integravam o MFB, resultou a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), neste texto denominada Campanha na maioria das vezes, criada pelo Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Seu primeiro diretor-executivo foi o músico Mozart Araujo, indicado pelo governo. Sem antecedentes no Movimento Folclórico Brasileiro, Mozart permanece à frente da Campanha até ser substituído por Edison Carneiro, um dos mais atuantes integrantes do MFB, que assumiu a direção-executiva em 1961.

Com o golpe militar de 1964, Edison Carneiro, de declaradas ideias marxistas, é destituído do cargo de diretor da Campanha, o que resultou no enfraquecimento do órgão. Faltavam-lhe apoio político e recursos financeiros. A Campanha havia sido criada durante o governo de Juscelino Kubistchek, que concentrava seus esforços e recursos no projeto da construção de Brasília para capital federal. Os governos subseqüentes de Jânio Quadros e João Goulart foram tempos conturbados da política brasileira, e não foram melhores na destinação de recursos às atividades da Campanha, que permaneciam bem modestos.

Com a saída de Edison Carneiro, Renato Almeida é nomeado diretor. Com a liderança do grupo ligado ao Movimento Folclórico Brasileiro e sem antecedentes políticos que o incompatibilizassem com o governo militar instalado, o novo diretor liderou articulação para salvar o órgão, garantindo sua manutenção e sobrevivência, dentro das limitações impostas por um regime ditatorial.<sup>9</sup> Renato Almeida retoma a proposta de estruturação da Campanha, idealizada por Edison Carneiro em 1962, em que se incluía a criação de um museu de folclore “na Guanabara”.

Em 1968, acontece a inauguração do Museu de Folclore, ocupando parte das instalações do Museu da República, que se constituía na época em uma seção do Museu Histórico Nacional (MHN). A criação do Museu foi possível graças ao acordo firmado entre a Campanha de

---

<sup>9</sup> Vilhena (1997) situa em 1964 o fim do Movimento Folclórico Brasileiro, pelo menos na sua vertente de mobilização nacional.

Defesa do Folclore Brasileiro e o MHN. A fala de Renato Almeida denota o sentimento de “missão<sup>10</sup>” cumprida:

A inauguração deste Museu representa o cumprimento de um compromisso comigo mesmo, desde que assumi, faz quatro anos, a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – dotar o Rio de Janeiro de um Museu de Folclore (ALMEIDA, 1968, p. 1).

Em 1976 a Campanha foi incorporada à Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, após anos de pleito de uma estrutura e orçamento mais amplos, e uma situação institucional mais definitiva. Temia-se, desde a criação, que o caráter transitório de que se revestem as campanhas servisse de argumento para desarticular e desativar o órgão. Mozart de Araujo mencionou o fato como impedimento à plena atuação da Campanha, no seu pronunciamento na passagem do cargo para Edison Carneiro, o segundo diretor-executivo. Em sequência, na gestão de Renato Almeida, são encaminhados diversos documentos às instâncias superiores, em que o mesmo discurso solicitando a reformulação da Campanha se repete. Em sua fala na solenidade de posse como quarto diretor-executivo da Campanha, quando é integrada à FUNARTE, Bráulio do Nascimento (1974, p.1), historia resumidamente o processo.

Instituída em 1958, como Campanha, com existência naturalmente precária, transforma-se hoje em órgão permanente da administração pública, no contexto de uma Fundação, com os benefícios de uma estrutura adequada ao trabalho cultural. Realiza-se desse modo, o velho desejo dos folcloristas brasileiros e coroam-se os esforços dos antigos diretores da Campanha, Edison Carneiro e Renato Almeida.

É também em 1976, através da Lei 6.353, de 13 de julho de 1976, que a denominação do Museu é alterada para Museu de Folclore Edison Carneiro, em homenagem ao segundo diretor da Campanha, falecido quatro anos antes. Em 1979 a Campanha passa a denominar-se Instituto Nacional do Folclore (INF), obedecendo à estrutura de FUNARTE, que então se constituía de vários Institutos. Esse período que marca a gestão de Bráulio do Nascimento é bastante profícuo e de fortalecimento institucional. Além da tão sonhada institucionalização, a Campanha ganha sua sede, que é seguida da transferência da posse do prédio da antiga garagem do Palácio do Catete, para instalação da primeira exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, sob a chancela integral do já agora denominado Instituto Nacional do Folclore.

---

<sup>10</sup> Os estudos e atividades em torno da valorização do folclore eram levados a efeito como missão pelo grupo originário do Movimento Folclórico Brasileiro, como bem ensina Vilhena (ob. cit.).

Em 1982 Lélia Coelho Frota assume a direção do INF, por indicação de Aloísio Magalhães, Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura desde 1981. Antropóloga, escritora e museóloga, dotada de personalidade forte e determinada, trazendo na bagagem toda uma nova visão da antropologia e, sobretudo dos museus, assinala sua breve passagem (1982-1984) pela instituição de maneira tão marcante que até hoje sua influência se impõe no discurso e nas ações do atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Sua gestão traz profundas mudanças estruturais e de diretrizes, reatando também as relações com a universidade, da qual os estudos de folclore tinham se afastado desde a década de 1960.

Com sua saída, sucederam-se as direções de duas pesquisadoras da instituição: Amália Lucy Geisel, de 1984 a 1989, e de Ana Heye, que ficou apenas alguns meses, até a implantação da reforma administrativa do governo Collor, em abril de 1990. Este início de governo trouxe grande instabilidade e risco de desmantelamento ao INF. A reforma promovida por Collor de Mello, por meio da Lei 8.028, extinguiu o Ministério da Cultura e criava uma Secretaria da Cultura vinculada diretamente à Presidência da República. Com isso, Instituições do Ministério da Cultura, como o IPHAN, a FUNARTE e, dentro dela o Instituto Nacional do Folclore, foram extintas.

A mobilização interna impediu que o órgão fosse fechado. A união e pressão dos funcionários foram decisivas, exigindo que a escolha do inventariante, que na maioria dos casos vinha de fora, nomeada pelo governo, fosse indicada em conjunto pelo grupo, que escolheu Ricardo Gomes Lima, um pesquisador da Casa, para a árdua tarefa. Com isso ficou garantida a sobrevivência institucional, evitou-se o desmembramento de seu acervo e se manteve aberta ao público a sua exposição de longa duração.

Em dezembro de 1990, acontece a recriação da FUNARTE, agora vinculada ao recém criado Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), que por sua vez estava ligado diretamente à Presidência da República. O Instituto Nacional de Folclore tem seu nome alterado para Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular. Pela primeira vez era incorporada a cultura popular à denominação oficial, mas por outro lado, a mudança de nome trouxe a reboque uma situação de inferioridade em relação aos demais órgãos da FUNARTE, e a extinção de sua sigla significou uma perda junto à opinião pública, e a possíveis parceiros da sociedade civil, que acreditaram que a instituição deixara de existir. A mudança de nome trouxe também uma

grande perda de prestígio, já que a antiga designação de Instituto Nacional do Folclore era nacional e internacionalmente consagrada (FUNARTE, 1998, p. 9).

Com a transformação em Coordenadoria, a museóloga Claudia Marcia Ferreira<sup>11</sup> assume o comando da instituição em dezembro de 1990. É uma fase de profundas transformações estruturais: alguns setores são eliminados e suas equipes remanejadas para viabilizar o funcionamento na nova composição. No ano de 1997, o Instituto Nacional do Folclore tem seu nome novamente alterado, para Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, permanecendo ainda na estrutura da FUNARTE.

E no final de 2003, após ter encetado uma luta malograda para tornar-se um órgão independente, com status de Instituto e com o retorno do nome que o consagrou – Instituto Nacional do Folclore -, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) passa a integrar o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a denominação de Centro Nacional de Cultura Popular (CNCPP), subordinado ao recém criado Departamento de Patrimônio Imaterial<sup>12</sup>. Pela primeira vez o folclore não constava da denominação oficial, mas continuava sendo usado no material de divulgação, inclusive nas publicações. Nessa mudança, ao que tudo indica, sua experiência acumulada de atuação na área teve importância decisiva. Em 2009, com a saída da maioria dos museus para integrar o recém criado Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), faz-se uma nova reestruturação no IPHAN, e o folclore retorna à denominação do órgão, que volta a chamar-se Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e se dedica, no âmbito das instituições da esfera pública federal a desenvolver e executar “programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro” (CENTRO, 2009).

Por toda essa trajetória, pela formação e experiência nas lides museológicas, e também pelas razões afetivas já esboçadas no prólogo a este texto, desde o começo meu interesse de pesquisa voltou-se para o Museu de Folclore Edison Carneiro. Acresce-se a isso a constatação de que outros museus vem sendo eleitos como temas de dissertações e teses já há

---

<sup>11</sup> Atual diretora da Instituição.

<sup>12</sup> Com a edição do decreto 3.551, de 2000, o registro e salvaguarda do patrimônio de natureza imaterial passa a ser de responsabilidade do IPHAN.



algum tempo, o que não ocorria com o Museu de Folclore. Só mais recentemente os interesses acadêmicos vêm se voltando para este Museu, ou talvez para esta tipologia de museu. Nos últimos três anos o Museu de Folclore passou a ser tema de alguns projetos de pesquisa de pós-graduação<sup>13</sup>. Mas, até onde estou informada, permanecem lacunas, uma delas já apontada por Vilhena (1997) em livro póstumo que tornou-se essencial para o estudo dessas questões. Em sua obra “Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro – 1947-1964”, Vilhena afirmou que uma pesquisa e análise mais aprofundada da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no período entre 1964 e 1968 ainda estava por ser feita, e falar desse período passa necessariamente pela criação do Museu de Folclore da Campanha, ocorrida em 1968.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, desde os tempos de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro vem registrando sua memória com requintes de detalhes. Cada movimento seu foi fotografado, gravado ou filmado. Tal é a quantidade de material gerado a cada nova ação, que por mais que se publique, exponha ou se utilize para projetos de pesquisa com os mais variados objetivos, a massa informacional ali reunida ultrapassa a capacidade de seu processamento. Creio que assim acontece com a informação sobre o Museu de Folclore<sup>14</sup> especificamente. O que pretendo com esta pesquisa é abrir parte desse “reservatório” da memória e problematizá-lo.

Museus são lugares sociais de disputa de poderes e saberes, em busca por estabelecer os parâmetros culturalmente aceitos para alçar objetos e bens materiais, simbólicos ou imateriais à condição de documentos e monumentos culturais – à condição de patrimônio. As narrativas da trajetória institucional do Museu de Folclore servem de ilustração do território museal

---

<sup>13</sup> No Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO, a dissertação de mestrado defendida em 2008 por Ana Cretton, intitulada “Folclore, Cultura Popular e Educação: discursos e memórias em práticas comunicativas institucionais”; no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a dissertação defendida em 2007 por Rita Gama, com o título “Quanto folclore brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada”; e a tese de doutorado de Elisabete Mendonça: “Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])” defendida na Escola de Belas Artes da UFRJ, em 2008.

<sup>14</sup> Por exemplo, as fotos originais da inauguração do Museu, que constam do número 21 da Revista Brasileira de Folclore (1968), certamente estão guardadas, mas até o momento não foram tecnicamente processadas, pois outras atividades mais prioritárias obrigaram a deixar o tratamento técnico desse material para um segundo momento. Com isso, ainda não tive acesso a tal material, que pode vir a esclarecer alguns pontos ainda obscuros, não exatamente para a conclusão desta tese, mas para construir uma memória do MFEC, em que constem dados básicos como prédio ocupado e imagem da primeira exposição de longa duração no MHN.

como um território de constantes tensões e conflitos. Esse constante jogo de tensões vai resultar na memória do museu, em permanente construção e reconstrução, na medida em que se alteram e alternam os poderes e saberes em jogo.

Ao debruçar-me inicialmente sobre meu objeto de estudo, deparei-me com a primeira grande questão, que levou à elaboração do projeto de tese e puxou as demais: como uma instituição voltada para o trabalho com camadas populares e menos valorizadas da cultura brasileira, viria a ser fundada em 1968, em pleno enrijecimento da ditadura militar que governou o país entre 1964 e 1985? Que forças e atores políticos e sociais, ou poderes simbólicos, contribuíram para sua criação no período mais acirrado da ditadura militar, a despeito das adversidades do momento político? É importante assinalar que em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), que fecha o Congresso Nacional, autoriza a intervenção federal nos estados e municípios, enrijece a censura, determinando o exame prévio das músicas, filmes e peças de teatro, suspende a concessão de *habeas corpus* aos acusados de crimes políticos, entre outras medidas restritivas dos direitos de cidadania, que culminaram por fortalecer a chamada “linha dura” do regime instituído pelo golpe militar de 1964. Como conseqüência surge o questionamento seguinte: após o fim do Movimento Folclórico Brasileiro e com o enfraquecimento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, até que ponto a criação do Museu de Folclore correspondeu ao projeto de museu defendido ou preconizado pelos integrantes daquele Movimento, constituindo-se como resultado de seu discurso fundador?

Outras perguntas se apresentaram no desenrolar da pesquisa. O núcleo original do Museu de Folclore foi instalado no Museu da República, que se constituía então numa seção do Museu Histórico Nacional, dirigido à época por um militar. Que ligações poderiam existir entre a aquele tradicional museu e os planos de institucionalização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro? Olhando-se mais atentamente, percebe-se que há mais sentido nessas ligações do que aparenta à primeira vista. O MHN detinha o prestígio e o saber museológico consagrados que a Campanha precisava para organizar e dinamizar o seu museu, o que transparece no partido museológico adotado pelo Museu no seu início.

No que tange à memória social, a questão fundamental que se coloca no meu entender é a compreensão do seu lugar na seleção das representações materiais do patrimônio, na

construção dos discursos, diretrizes e ações para a construção da memória da cultura popular brasileira e na construção de uma memória social relativa a esse campo da cultura e à área da Museologia.

Esta tese - levando em conta a possibilidade de outras dimensões de reconstrução da memória social -, é um exercício de fuga das evidências e estabilidade dos enunciados a que conduziria a leitura pura e simples dos relatos institucionais. Neste exercício interpretativo proponho demonstrar através de narrativas de memória do Museu, os jogos de força presentes nos enunciados selecionados para análise, fazendo ressaltar os dados implícitos e os fatos de memória como espaços de reconstrução de uma outra memória institucional que não aparece ao exame superficial da letra ou imagem fria, que todavia está lá. Embora Nora (1993) afirme que “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 48-49) e que, portanto, como comenta Vera Dodebei (2005, p. 49) “a memória social só existiria efetivamente em pensamento, e que sua transmissão, por essa razão, ocorreria apenas pela oralidade”, acredito que “a memória social, todavia, pode ser construída na dimensão da oralidade e também nas dimensões da escrita e da imagética” (DODEBEI, 2005, p. 49).

Este texto, por necessidades de tempo e espaço impostas à uma tese de doutorado, será dedicado a analisar a memória do Museu de Folclore Edison Carneiro no período compreendido entre sua criação em 1968 e 1984, com a saída de Lélia Coelho Frota e inauguração da exposição de longa duração elaborada sob sua direção. Para isso é inevitável retroceder alguns anos, tanto para traçar um panorama do quadro em que se inseriu a criação desse Museu, como para analisar o período em que se percebe a sua idealização. Esse contexto nos mostra uma atividade voltada para tecer uma rede de ações e de museus de folclore que serviram de suporte de memória aos estudos de folclore, e estratégia de sobrevivência da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Nos chamados “anos de chumbo”<sup>15</sup> da ditadura militar, a Instituição permaneceu confinada aos limites impostos pela nova configuração política da esfera pública, deixando, por exemplo, de promover os congressos brasileiros de folclore, e demais eventos “rumorosos”<sup>16</sup> que marcaram o auge do

---

<sup>15</sup> Termo utilizado na Europa Ocidental para designar os anos de radicalização política, sendo aqui reapropriado para designar o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, ou seja, de 1968 a 1974.

<sup>16</sup> Vilhena (1997, p. 197 e seguintes) denomina a ênfase proposital que se dava à divulgação das ações do Movimento Folclórico Brasileiro, de “estratégia do rumor”.

Movimento Folclórico Brasileiro. Contudo, já possuindo a essa altura uma biblioteca com mais de cinco mil itens, e com o apoio e incentivo à instalação de museus de folclore em todo o país, aliado à criação de um museu onde fossem mostrados os exemplares coletados durante os primeiros dez anos de existência, a Campanha garantiria a sua permanência no cenário cultural. Assim, é possível afirmar como pressuposto que a rede de museus folclóricos, e o Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) em particular, vêm sendo, ao longo da memória do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, um esteio ou suporte institucional.

Assim, esta tese tem ainda como objetivo construir um percurso de leitura de uma das possíveis memórias do Museu de Folclore Edison Carneiro, tecendo o diálogo com as questões da cultura popular e da museologia, à luz da construção do pensamento contemporâneo sobre memória social e patrimônio cultural. Nessa narrativa serão apontadas as relações que se estabelecem entre a consolidação da instituição, a formação das coleções ou patrimônio constituído, e as transformações da Museologia como área de conhecimento - entre elas a sua profissionalização.

O corpus de análise se constituiu pelas representações da memória do Museu. Em uma ação claramente seletiva, a serviço de uma subjetiva interpretação, essas representações ensejaram a emergência de uma memória relato, eivada da minha carga intelectual, informacional e emocional, em grande medida. Explicando, sem tentar justificar meu nível de subjetividade, faço uso da discussão de Dodebei (2000, p. 63) em torno do documento como um *constructo*, que admite diferentes leituras, “dependendo da interação existente entre o objeto e o sujeito, das condições pessoais na teia dos processos sociais, ou da tábua de sustentação das interpretações” (DODEBEI, 2000, p. 63). Para a construção deste relato utilizei uma abordagem interdisciplinar, tecendo redes de sentidos entre a museologia e a memória social. Essa urdidura ou trama se utilizou das narrativas orais e escritas elaboradas pelo Museu, quer em seu acervo e exposições, quer em suas falas do presente e do passado. Essas narrativas foram coligidas preferencialmente nas fontes textuais de pesquisa, os documentos produzidos pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, como os relatórios, projetos, históricos, discursos e textos para exposições, e os que se referiram à documentação do acervo, como listagens de objetos, critérios definidores de política de aquisição do acervo, dados dos livros

---

de registro, das fichas de inventário e dos termos referentes ao modo de aquisição de acervo. As fontes orais estão representadas pelas entrevistas, depoimentos e conversas informais com profissionais que atuam ou já atuaram na Instituição. Uma importante fonte para a redefinição dos rumos deste trabalho foi a Revista Brasileira de Folclore (RBF), periódico lançado pela Campanha em 1961, durante a gestão de Edison Carneiro, que circulou até 1976, e que pelo seu valor documental de voz e espelho do universo ideológico folclorista, forneceu dados preciosos para a definição dos rumos desta pesquisa e para a reconstrução de memória do Museu de Folclore Edison Carneiro.

Esta narrativa foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro, para contextualização do tema, traçou um breve histórico dos fatores e acontecimentos que culminaram na criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no âmbito da qual foi criado o Museu de Folclore Edison Carneiro. Inicialmente foram descritos os antecedentes ou precursores dos estudos de folclore no Brasil, passando pelas ideias de Silvio Romero e Amadeu Amaral<sup>17</sup>. Em um segundo momento foi forçoso contar, mesmo que resumidamente, o que foi o Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), grupo de intelectuais que empreenderam um conjunto de ações em prol do desenvolvimento e institucionalização dos estudos de folclore no Brasil, que teve seu auge entre os anos de 1947 e 1964. Falar do MFB é descrever o processo e contexto que levou à instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958 e, dez anos depois, à criação do Museu de Folclore. No terceiro tópico do capítulo, busquei apontar os embriões das ideias museais percebidas no pensamento e ação dos estudiosos do folclore no Brasil, ou seja, a sua “imaginação museal” (BACZKO, 1985 e CHAGAS, 2003) desde a gênese daquele Movimento.

O segundo capítulo estruturou-se em três partes, enfocando as ações voltadas para a sobrevivência da Campanha nos anos mais difíceis da ditadura militar. Na primeira parte foi traçado um resumo do período inicial, ou seja, de 1958 e 1964, em que procurei delinear o cenário político da ação institucional. Sua segunda parte tratou da mobilização para a instituição do Dia do Folclore, e na terceira, da constituição de uma rede de museus de folclore por todo o país, como estratégia de resistência da cultura popular. Conformando-se à ideologia do Estado, da integração nacional, a mobilização para que se estabelecesse o Dia do

---

<sup>17</sup> Este último também precursor na concepção de um museu de folclore.

Folclore iniciada em 1964, foi tão bem sucedida, que o Brasil foi até 1965, pelo menos, o único país que havia oficializado a data, como sempre alardeava a Revista Brasileira de Folclore, veículo de divulgação da Campanha. Essas celebrações foram muito incentivadas pelo Governo, sendo ostensivamente comemoradas, e amplamente noticiadas no Brasil e no exterior. Quanto aos museus, foi a consulta quase exaustiva aos fascículos digitalizados da RBF, que me fez visualizar a rede de museus, e pensar mais profundamente sobre a “imaginação museal” dos intelectuais do Movimento Folclórico Brasileiro. Para aprofundar a ideia de rede, recorri a alguns textos sobre a metodologia de Análise de Redes Sociais, já que esta metodologia é um “meio para realizar uma análise estrutural cujo objetivo é mostrar em que a forma da rede é explicativa dos fenômenos analisados” (DEGENNE, A., FORSÉ, M., 1994, p. 7-12 APUD RIBEIRO, 2001, p. 33).

O terceiro capítulo focalizou as relações entre a memória social e a patrimonialização da cultura popular no Brasil, tendo o Museu de Folclore Edison Carneiro como centro de referência. Tracei a trajetória do Museu, desde a criação em 1968, passando pelas duas fases que me propus a analisar nesta tese, e finalizando em 1984. Para isso, o capítulo foi dividido em quatro partes. Na primeira são abordadas as interfaces entre memória social e patrimônio no Brasil. A segunda parte focaliza as relações entre os estudos de folclore e as ações do Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no contexto das ações descritas no capítulo anterior, visando à permanência dos estudos de folclore e a institucionalização do órgão em bases mais sólidas. Essa fase compreende, dentro da trajetória da Campanha, a gestão do seu terceiro diretor executivo, Renato Almeida, e vai de 1968 a 1974. Nesse ano assume o Prof. Bráulio do Nascimento, integrante do grupo mais jovem do Movimento Folclórico Brasileiro, que segue na direção até 1982, período que se constitui no foco da terceira parte do capítulo. Já nessa fase do regime militar, a cultura em geral, e a cultura popular no seu bojo, vinha sendo instrumento para políticas públicas voltadas para a valorização e reforço da cidadania, numa tentativa de controlar e conter os movimentos sociais nascentes que clamavam por liberdade e melhores condições de vida. A almejada institucionalização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro é alcançada em 1976, com a sua incorporação na estrutura da recém criada Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. O Museu de Folclore Edison Carneiro é parte integrante e importante desse processo e suas ações refletem isso.

Em 1982, em tempos de flexibilização do regime militar, rumo à democratização do país, as políticas culturais assumem novas configurações, valorizando a diversidade cultural como marca identitária do nacional, e estimulando sua difusão e auto sustentabilidade. A nomeação de Lélia Coelho Frota para a direção do então Instituto Nacional do Folclore, por Aloysio Magalhães, então Secretário de Cultura do Ministério da Educação de Cultura, provoca mudanças profundas na estrutura e funcionamento do órgão. A nova direção tenta cunhar uma face mais antropológica, e vários e jovens antropólogos<sup>18</sup> são trazidos pela nova direção. Amplia-se a relação com outras instituições e é retomada a antiga parceria com a Universidade. O Instituto Nacional do Folclore se fortalece, alcançando renome e reconhecimento nacional e internacional. Este curto período de apenas dois anos, que coincide com a gestão de Lélia Coelho Frota, fechará o terceiro capítulo.

O quarto capítulo aponta mais detidamente as questões relativas à construção de uma memória social em suas interfaces com a constituição do patrimônio e com a museologia, tendo por base os elementos narrativos constitutivos dessa memória, colhidos durante a elaboração do capítulo anterior, indicando os jogos de poder e negociação das vontades de memória para a construção da memória da cultura popular brasileira, no âmbito das políticas culturais praticadas durante o regime militar. Nesse contexto surge o tema dos diferentes nacionalismos com que se vem trabalhando desde os primórdios dos estudos folclóricos, pois a discussão do popular e do nacional está na raiz dos estudos de folclore. Essa discussão resultante de um longo processo que ganhou ênfase no mundo ocidental a partir da Revolução Francesa, no Brasil possivelmente já era embrionário na proclamação da independência, e passou a ser mais incisivamente pensado a partir dos primeiros anos da República. Nesse capítulo tentei entretecer o diálogo das questões da museologia com os teóricos da memória social. Diálogo em que a urdidura se formou pelo tecido histórico e pelo cenário museal, e a trama foi o tema resultante deste exercício de leitura de memória.

O conceito de memória coletiva de Halbwachs costurou a análise das narrativas sobre a busca da identidade nacional nas manifestações populares e nas ideias museológicas dos precursores dos estudos folclóricos e, mais adiante nas ações desenvolvidas pelo Movimento Folclórico Brasileiro e pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro nos seus anos iniciais. A visão

---

<sup>18</sup> Entre eles, Ricardo Gomes Lima, Ana Margarete Heye, Elizabeth Travassos e Maria Laura Cavalcanti (CAVALCANTI, 2009, p. 202).

de Halbwachs do grupo social como algo estável e homogêneo combina com o ideário norteador do pensamento dos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, que buscavam nas manifestações populares, os elementos mais essenciais e característicos da cultura brasileira, que delimitariam a identidade nacional, e serviriam de suporte à manutenção das tradições mais características do povo brasileiro.

A eleição dos folguedos como foco dos estudos de folclore, a partir da criação da Comissão Nacional de Folclore no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBEEC) também vem ao encontro das ideias preconizadas por Halbwachs. Por ser uma experiência de grupo, desde a sua organização até a apresentação final, o folguedo constituiria, segundo o Movimento Folclórico, a matriz e reforço da experiência coletiva, tanto do grupo quanto do nacional. Compõe-se formalmente de uma dança, acompanhada de música e dramatização em torno de um tema aglutinador - como a morte e ressurreição, ou a luta do bem contra o mal -, cuja origem no Brasil tem várias vertentes, desde os cortejos jesuítas amplamente utilizados na catequese indígena, passando pela influência das Paixões da Idade Média no caráter dramático das danças, aos romances ibéricos, no que se refere especificamente aos temas teatralizados (Cavalcanti, 2004, p. 67). Elementos integradores por natureza envolvendo ricos e pobres, “brancos, mulatos, caboclos, pretos [...], distintas origens étnicas; sagrado e profano, os folguedos não resolviam conflitos e desigualdades sociais, mas expressavam uma face da coletividade que se superpõe a essas diferenças” (Cavalcanti, 1998, p. 2) e “revelavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Eram o objeto em ação” e representavam “um caminho privilegiado para captar a originalidade do processo de formação da cultura brasileira e seu movimento” (Cavalcanti, 1998, p. 10).

Os conceitos de “vontade de memória” de Gérard Namer (1987) e de “lugar de memória” de Pierre Nora iluminaram minhas discussões sobre o *corpus* analítico utilizado, principalmente nos capítulos 2 e 3. A vontade de memória do Movimento Folclórico Brasileiro criou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que por sua vez, pela ação de sua vontade de memória, paralelamente a outras ações visando a mesma meta, criou uma rede de museus de folclore, e dentro dessa rede o Museu de Folclore Edison Carneiro. Penso que, com a criação de uma rede de lugares de memória a Campanha garantiu a continuidade dos estudos de folclore, e construiu sua institucionalização em bases mais duradouras, permitindo sua



permanência e fortalecimento no cenário político e cultural brasileiro. Meu intento foi apontar os jogos de força e resistência perceptíveis nessas ações de fundação de lugares de memória que, da mesma maneira que sustentaram e justificaram o “projeto e a missão” dos folcloristas, colaboraram para fortalecer e dar forma ao projeto político do regime militar instaurado em 1964. As análises de Renato Ortiz e de Marilena Chauí, relativas aos aspectos da cultura popular no Brasil, em suas interfaces com as políticas públicas voltadas para a área cultural, serviram de parâmetro para pontuar minhas discussões sobre as idas e vindas da Campanha e o uso que ela soube fazer dos museus como instrumentos de estratégia política.

O desenvolvimento desta pesquisa levou-me a elaborar alguns outros questionamentos e pressupostos. Teria mesmo findado o Movimento Folclórico Brasileiro com o golpe militar de 1964? Acredito que sobreviva sem o caráter ruidoso de outrora, e é possível que continue se utilizando da museologia e dos museus nessa continuidade. Tentei perceber até que ponto as redes de relações pessoais tiveram importância nessa continuidade, fornecendo o apoio necessário à permanência da instituição de estudo e defesa do folclore brasileiro e, mais tarde, à implantação de novas diretrizes institucionais com a nomeação de Lélia Coelho Frota para a direção do então Instituto Nacional de Folclore. Do mesmo modo, ao me dar conta da constituição da rede de museus de folclore fui instigada a procurar até onde conduziram os fios por ela tecidos. Que fim levou, ou a que recomeço levou a rede museal construída pelos folcloristas?

Finalmente, por ser impossível descrever todas as nuances e abarcar todas as memórias institucionais, não assumo um compromisso com a exaustividade dos dados, nem com todas as respostas. Como acontece em toda pesquisa, tive que renunciar a alguns temas, enquanto outros temas e problematizações despontavam no caminho percorrido para esta reconstrução de memória do Museu de Folclore Edison Carneiro.

## **1 Estudos de Folclore no Brasil – breve histórico**

Neste capítulo será inicialmente traçado em breves linhas um histórico dos estudos de folclore no Brasil, em que se destaca o trabalho metódico e constante de um grupo de intelectuais que formaram uma extensa rede de relações e de instituições do país, com atuação mais intensa entre os anos de 1947 e 1964, e que se convencionou chamar de Movimento Folclórico Brasileiro. Foi no contexto desse Movimento que se deu a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958 e, dentro dela, dez anos depois, do Museu de Folclore Edison Carneiro. Este será o tema da segunda parte do capítulo. A terceira e última parte vai destacar os pontos que me levam a deduzir que os folcloristas já possuíam uma “imaginação museal”, tomando por base o pensamento dos principais representantes dos estudos de folclore, desde o início desses estudos até a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958.

### 1.1 o desejo político de identidade nacional

As ações direcionadas para a pesquisa, valorização e difusão do folclore brasileiro têm sua gênese no final do século XIX, através dos escritos de Silvio Romero (1851-1914), numa atividade quase solitária. Edison Carneiro, um dos membros mais atuantes do que veio a constituir-se como Movimento Folclórico Brasileiro o definiu como “iniciador da tradição dos estudos de folclore no Brasil” no artigo “A evolução dos estudos de folclore no Brasil” (CARNEIRO, 1962), importante síntese do mesmo Movimento. Câmara Cascudo também o considera “um dos fundadores da tradição dos estudos folclóricos” no país (Ortiz, 1994, p. 127).

Sergipano, bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Recife, Romero foi um dos responsáveis pelo despertar do sentimento de identidade nacional.

É com Silvio Romero que a mercadoria intelectual de importação passa a constituir objeto de menor importância e os problemas nacionais, sobretudo os que dizem respeito à história da cultura, passam a ocupar a atenção dos nossos letrados. (SOUZA, 2004, p. 11)

Romero combateu o romantismo literário e o ecletismo filosófico. Embora assumisse uma postura de combate às idéias positivistas, suas idéias alinhavam-se com o pensamento científico europeu, na época orientado pela filosofia positivista de Auguste Comte, com algumas adaptações à sua conveniência, nos pontos em que divergia daquela corrente filosófica. Silvio Romero pertenceu ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e se incluiu entre os fundadores da Academia Brasileira de Letras, embora declarasse oposição às duas agremiações, que classificava como “verdadeiros clãs”.

Oriundo de família decadente de proprietários rurais, Romero se apresenta como um interiorano ressentido e resistente às idéias e atitudes da metrópole, que seriam as mais espúrias possíveis, em contraposição à pureza, honestidade e todas as boas virtudes do interior. Daí o elogio da província, que perpassa seus escritos. E daí o elogio da cultura popular, mais precisamente representada pela literatura popular que, no seu entender, seria a expressão mais pura de nossa cultura, que para Romero tem uma “dimensão totalizante” (VILHENA, 1997, p. 129) e uma “função formadora” do caráter nacional. Segundo Ricardo Souza (2004, p. 11), estudioso das ideias de Romero, “são os poetas e os historiadores que exprimem a identidade nacional e estruturam as tradições que formam a nacionalidade”. Para Romero, “sem ideal e sem tradições impossível é formar-se um povo; sem poesia e sem história não pode haver literatura; poetas e historiadores são os sacerdotes ativos e oficiantes da alma de uma nacionalidade” (ROMERO, apud SOUZA, 2004, p. 11).

Suas idéias baseavam-se na teoria evolucionista de Charles Darwin e Spencer e nos conceitos de meio, raça e cultura. Considerava o meio geofísico como determinante dos aspectos psicológicos e biofisiológicos de um povo e de forte influência sobre “as criações do espírito”. Tinha a raça como elemento indicador de cultura, e cultura era conceito que usava com a acepção de grau de civilização. Os três princípios combinados – meio, raça e cultura – explicariam a formação da nacionalidade de um povo. Embora suas teorias estivessem em consonância com o pensamento europeu em vigor no final do século XIX, e Romero tenha

vido um dos primeiros a introduzir essas discussões em nosso pensamento social, suas análises apontam para uma solução original. Defendia ele que a ausência de unidade racial, causada pelo concurso das três raças, e pela mestiçagem daí resultante, ao contrário do que afirmavam os defensores da teoria racista, seria o elemento que nos conduziria a uma nacionalidade e cultura originais. O mestiço para Romero, como para Gilberto Freyre<sup>19</sup>, representaria o brasileiro mais autêntico e, portanto, portador dos traços culturais mais característicos de nossa brasilidade.

Em sua “História da literatura brasileira”, Silvio Romero (1943, p. 20) estabelece seu objetivo deixando claros os critérios e elementos norteadores de toda sua obra.

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral. [...] Nós os brasileiros não pensamos ainda muito, por certo, no todo da evolução universal do homem; ainda não demos um impulso nosso à direção geral das idéias; mas um povo que se forma não deve só pedir lições aos outros; deve procurar ser-lhes também um exemplo. Ver-se-á em que consiste nossa pequenez e o que devêramos fazer para ser grandes.

Nessa obra Romero também resume sua visão do brasileiro e da cultura nacional. Para ele o povo brasileiro, racialmente inferior por ser mestiço, era “apático, sem iniciativa, desanimado” (ROMERO, 1943, p. 39) e desconhecedor de si. Razão pela qual considerava fundamentais, estudos sobre aspectos da cultura nacional, como os costumes, a vida familiar, a arte e a religiosidade, sobretudo entre as camadas populares, chamadas por ele de “massas incultas”. Para ele são as massas incultas que produzem o folclore, mas por serem incultas, não as considerava aptas a gerir seu próprio destino. Vê-se por essa visão direcionadora das massas que, apesar de declarar-se não positivista, não estava tão em desacordo com o autoritarismo do ideário positivista (SOUZA, 2004, p. 27).

Silvio Romero sistematizou suas discussões sobre a literatura popular na obra “Estudos sobre a poesia popular no Brasil”, de 1879. Nela depreende-se o critério racial como elemento orientador de seu pensamento. Atribuía ele a nossa “falta de coesão nacional” a um fator racial, sendo um “fato étnico, físico”, antropológico, daí originando-se a inexistência de um

---

<sup>19</sup> Para o conceito de mestiço em Gilberto Freyre, que difere da visão de Romero em alguns pontos, ver Casa Grande & Senzala (1983).

tipo racial homogêneo brasileiro. Para ele essa heterogeneidade também existiria no plano das mentalidades.

Criticado por sua infeliz obra poética, Romero foi, todavia, em seu próprio tempo, enaltecido e admirado por seu trabalho de historiador, crítico e pesquisador. Sua compreensão da literatura como testemunho social levou-o a procurar entender a sociedade brasileira de forma abrangente, analisando tudo o que poderia influir na manifestação literária. Daí o valor que conferiu às fontes populares. Nelas, Silvio Romero encontraria o processo brasileiro de mestiçagem como base da formação nacional (MOTA, 2000, p. 41).

O segundo precursor importante dos estudos folclóricos é o paulista Amadeu Amaral (1875-1929), jornalista, poeta parnasiano e filólogo, que já na década de 1920 dá continuidade aos estudos voltados para a trova popular. Suas análises centraram-se no linguajar dito caipira, esmiuçando-lhe as formas e o vocabulário. Em sua obra “O dialeto caipira”, apresenta os primeiros resultados de suas pesquisas sobre o tema. Num momento em que já se levantavam questões em torno do paradigma racial e mesmo não seguindo os critérios racistas defendidos por Romero, Amadeu Amaral ainda persegue os traços das três raças formadoras da nacionalidade brasileira, cujo “amalgama [...] tem colaborado na composição da chamada ‘alma coletiva’, imprimindo à nossa ‘poesia popular [...] feições nacionais” (AMARAL, 1948, apud VILHENA, 1997, p. 151).

Amadeu Amaral esteve ligado ao grupo político paulista renovador. Participou do movimento de criação da Universidade de São Paulo (USP) sem, contudo alinhar-se com as idéias de formação de uma elite intelectual que permearam o projeto dessa Universidade. Amaral defendia que “o problema capital, numa democracia, é a educação do povo”. Fiel aos ideais parnasianos, Amadeu Amaral defendia também uma “revolução na mentalidade nacional” (VILHENA, 1997, p. 85-86) baseada na mobilização da juventude.

O autor de “Tradições Populares”, considerado por Mário de Andrade como “talvez a maior vocação de folclorista que já tivemos” (ANDRADE, 1949, p. 289, apud VILHENA, 1997, p. 64), foi o inspirador da criação da Sociedade de Etnografia e Folclore e da Comissão Nacional de Folclore (CNFL). Seus escritos expressavam o ideal de missão que, anos mais tarde, viria

marcar o Movimento Folclórico Brasileiro, cujas propostas precursoras foram emanadas da cidade de São Paulo, da década de 1920.

Os anos 1920 tiveram como centro as discussões em torno do nacional. O término da Primeira Guerra Mundial (1917-1919), a comemoração do centenário da Independência e a prática política republicana impeliavam os intelectuais brasileiros a buscar e justificar a participação do Brasil no “concerto das nações”. Com o advento do Movimento Modernista, as ações de pesquisa e valorização das manifestações populares brasileiras se intensificaram no meio intelectual. Nesse cenário Mário de Andrade (1893-1945), poeta e músico por formação, se destaca não apenas como um dos líderes do Modernismo, mas como continuador dos estudos de folclore. O autor de “Macunaíma” empreendeu inúmeras pesquisas e viagens de cunho etnográfico, e a partir de 1930, sua figura domina o cenário desses estudos.

Já imbuído das análises culturalistas que substituíram o paradigma racial de Silvio Romero, Mário de Andrade propõe uma mudança radical de ponto de vista, deslocando a ênfase da literatura, para a música. Afirmava ele que a música era a “mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (VILHENA, 1997, p. 152), porque diretamente influenciada pelos caracteres mais peculiares de nossa nacionalidade. Essa mudança de eixo para a música também encarnava uma busca das raízes nacionalistas num domínio que, ao contrário da língua oficial, que era a mesma do colonizador, poderia refletir a influência das demais etnias formadoras da nacionalidade brasileira. Mário pensava o nacional ainda sob o mote da fábula das três raças, mito que predominou no Brasil nos meios intelectuais, quase até a atualidade e ainda hoje encontra eco no senso comum e no imaginário popular. Essa corrente que colocava na música popular a marca principal de nossa originalidade, obteve grande sucesso entre os músicos eruditos nos anos trinta e teve como principais expoentes, Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes<sup>20</sup>, ambos participantes do Modernismo.

Foi também no plano musical que os estudos de folclore alcançaram suas poucas conquistas institucionais universitárias, sendo a cadeira de folclore musical criada nas

---

<sup>20</sup> Sua mais conhecida canção é “Toada pra você”, em parceria com Mário de Andrade.

escolas de música e nos conservatórios e transformada em matéria obrigatória para várias formações (VILHENA, 1997, p. 153).<sup>21</sup>

As atividades de Mário de Andrade nessa área renderam-lhe o convite para implantar e dirigir o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, feito pelo Prefeito Fábio Prado<sup>22</sup>, em 1936. Preocupado em resgatar as marcas da tradição nacional, Mário de Andrade empreendeu uma série de “expedições de coleta folclórica” pelo país afora, em busca das tradições que trariam a marca distintiva do povo brasileiro. Mário de Andrade almejava dar mais cientificidade à pesquisa e preservação das manifestações de caráter folclórico. Incentivado pela presença do casal Dina e Claude Lévi-Strauss<sup>23</sup> entre seus colaboradores, o poeta paulistano instituiu o curso de Etnografia, ministrado pela antropóloga e que teve entre seus alunos, alguns nomes que se destacariam mais tarde no Movimento Folclórico Brasileiro, como Oneyda Alvarenga, Luís Saia, Ernani Silva Bruno. Com duração de seis meses, o Curso possuía um perfil eminentemente prático, visando a preparação de pesquisadores para os trabalhos de campo em pesquisa folclórica.

Em sua atuação à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938), Mário de Andrade foi responsável por inúmeras realizações, algumas pioneiras, como a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, e o primeiro ensaio de cartografia folclórica no Brasil, publicado sob o título “*Etudes Cartographiques des Tabous Alimentaires et des Danses*

---

<sup>21</sup> Um acontecimento recente me leva a pensar que hoje há uma recorrência desse pensamento cuja ênfase está posta na música brasileira como marca importante de nossa identidade. A Lei 11.769, de 19 de agosto de 2008, altera a “Lei de Diretrizes e Base da Educação (LDB) - nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 - e torna obrigatório o ensino da música no ensino fundamental e médio. [...] Com a alteração da LDB, a música passa a ser o único conteúdo obrigatório, mas não exclusivo. Ou seja, o planejamento pedagógico deve contemplar as demais áreas artísticas. Até 2011, uma nova política definirá em quais séries da educação básica a música será incluída e em que frequência. [...] O MEC recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos, danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecer a diversidade cultural do Brasil” (ORGANIZACIÓN, 2008).

<sup>22</sup> Em CHAGAS (2006, p. 75) temos que “o primeiro esboço do Departamento de Cultura foi elaborado por Paulo Duarte a partir de dados coligidos por ele e por Mário de Andrade”. Paulo Duarte era o chefe de gabinete do prefeito Fábio Prado.

<sup>23</sup> Dina havia sido assistente de G. H. Rivière no Museu do Homem, criado em Paris no ano de 1937. Este Museu representava o novo tipo de museu advindo com a mudança de paradigma da antropologia, nas primeiras décadas do século XX, quando passa a vigorar a perspectiva relativista, que “punha em marcha um empreendimento radicalmente diverso daquele que predominava nos estudos sobre o outro: era preciso coletar artefatos dos “nativos” para acima de tudo, mapear os contextos de uso, os diferentes significados dos objetos, as relações sociais envolvidas e as conotações e atribuições nativas” (ABREU, 2008, p. 42).

Populaires” nos anais do I Congresso Internacional de Folclore, realizado em Paris em junho de 1937.

(...) A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão à casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorreado pelo progresso invasor(...) (ANDRADE apud SHIMABUKURU, 2001, p. 5)

Contudo, sua atuação foi mais marcadamente importante pela influência que exerceu sobre as primeiras gerações de cientistas sociais paulistas e sobre pesquisadores do tema, do quilate de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Oneyda Alvarenga, Rossini Tavares de Lima e Câmara Cascudo.

Esse grupo foi particularmente atuante nos anos que se sucederam ao afastamento de Mário de Andrade do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo até a criação da Comissão Nacional de Folclore em 1947. Este interregno aparece nas narrativas sobre os estudos de folclore como se nada ou quase nada de relevante tivesse ocorrido, o que não corresponde aos fatos. O próprio Vilhena, ao analisar o artigo em que Edison Carneiro (1962) faz um resumo histórico dos estudos de folclore, aponta que “Carneiro cria um efeito narrativo em sua descrição, pelo qual todo o período que antecede a 1945 aparece apenas em flashback, dominado pelos impasses que só se resolveriam em favor das tendências modernas com a criação da CNFL [Comissão Nacional de Folclore]” (VILHENA, 1997, p. 78).

Oneyda Alvarenga aproxima-se de Mário de Andrade aos 19 anos de idade para com ele estudar piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Em 1936, já trabalhando com Mario no Departamento de Cultura, faz o Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Claude e Dina Lévi-Strauss e se inicia nas pesquisas folclóricas desde então. Sua obra maior, de inequívoca importância para os estudos folclóricos, até os dias atuais, foi a organização, sistematização e preservação da memória e dos arquivos deixados por Mário, principalmente do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas “a qual dedicou grande parte de seu tempo, com a catalogação dos objetos, registro sonoro e as publicações das séries: Registro Sonoro do Folclore Musical Brasileiro e o Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico” (TRIBUTOS, 2007, p. 8-11). Sua vida e obra ainda carecem de estudos mais aprofundados.



É indispensável mencionar o trabalho de Câmara Cascudo, que embora nunca tendo saído de Natal, no Rio Grande do Norte, vinha desenvolvendo importantes estudos na área. Publicou uma vasta literatura sobre temas da cultura popular, tendo se consagrado nacional e internacionalmente como um dos nossos maiores folcloristas. É de sua iniciativa a criação da Sociedade Brasileira de Folclore em 1941, no Rio Grande do Norte (VILHENA, 1997, p. 79). O folclorista norte americano Stith Thompson, em visita ao Brasil, declara em 1945 que Cascudo é “talvez a principal força unindo os interesses dos folcloristas em todo o Brasil” (Thompson, 1961 apud VILHENA, 1997, p. 100-101). No momento mesmo da instalação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), que viria forjar a ambiência necessária para a institucionalização dos estudos de folclore, como veremos no capítulo 2, Cascudo é o folclorista de maior renome no país e fora dele<sup>24</sup>.

Deste último, Mário de Andrade foi iniciador nos trabalhos de campo, quando de suas andanças de pesquisa etnográfica no Rio Grande do Norte no final da década de 1920 (CAVIGNAC, 2008, p.1).

Tal influencia se fez notar também em sua trajetória profissional: a partir de 1936, Cascudo escreve artigos na *Revista do Arquivo Etnográfico (na Seção Arquivo Etnográfico da Revista do Arquivo Municipal)* dirigida pelo folclorista paulista e, em 1941, cria a *Sociedade Brasileira de Folclore* em Natal. Quando professor da Universidade, nos anos de 1960, participa da fundação do *Instituto de Antropologia*, órgão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, hoje Museu Câmara Cascudo. (CAVIGNAC, 2008, p.1)

Outro nome que merece destaque é Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que notabilizou-se por sua atuação como diretor da Seção de Música da UNESCO, de 1947 a 1965. De fato, teve ele uma ação bastante profícua nas atividades de valorização dos estudos de folclore, bem antes do recorte abrangido por Vilhena em sua obra sobre o Movimento Folclórico Brasileiro (ARAGÃO, 2006, p. 1-2). Após prestar concurso, a partir de 1939 Luiz Heitor passa a ministrar a cadeira de Folclore<sup>25</sup> na Escola de Música da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ). Nos anos de 1940 inicia um trabalho de

---

<sup>24</sup> Sobre a posição de Câmara Cascudo, frente à criação da Comissão Nacional de Folclore e instalação da Comissão Estadual no Rio Grande do Norte, bem como à situação embaraçosa vivida por Renato Almeida, de quem era amigo pessoal, ver Vilhena (1997, p. 100-103).

<sup>25</sup> Primeira disciplina de folclore instituída em curso superior no país, e teve em Luiz Heitor o idealizador de um modelo “que foi posteriormente copiado e adaptado para outras instituições de ensino de música no país” (ARAGÃO, 2006, p. 14).

coleta e colecionamento no campo da música popular brasileira (MENDONÇA, 2007, p. iv). Suas pesquisas de campo estenderam-se aos estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, dentre outros. Em 1943 cria o Centro de Pesquisas Folclóricas, dentro da própria Escola de Música, primeiro centro de pesquisas de folclore incorporado a uma universidade brasileira. Segundo Aragão (2006, p. 5-6) sua grande contribuição parece ter sido “a tentativa de estabelecer um mapeamento da música brasileira”, e o interesse pioneiro pelo folclore urbano. O acervo que reuniu integra hoje o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Não seria exagerado supor que sua intensa atividade em prol dos estudos da música popular, e as redes de relações que estabeleceu na realização dessas atividades, foram as mesmas que lhe abriram as portas para o cargo na UNESCO que lhe traria a fama com que se projetou na memória brasileira, a ponto de sua atividade como folclorista ter sido relegada a segundo plano.

Outra ação pouco mencionada e que contou com a participação de Luiz Heitor foi a Comissão de Folclore da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro, presidida por Raimundo Castro Maia. A Comissão, também conhecida por Comissão de Pesquisas Populares, foi criada em outubro de 1940, tendo como objetivo estudar o folclore urbano, e teve como primeiro presidente, Mário de Andrade, ao tempo em que residiu no Rio de Janeiro<sup>26</sup>. Tinha como integrantes, além do próprio Luiz Heitor, Mariza Lira, Renato Almeida, Brasília Itiberê e Joaquim Ribeiro, que sucedeu a Mário de Andrade na presidência quando este retorna a São Paulo (MENDONÇA, 2007, p. 22-23). Essa Comissão organizou a 1ª Exposição de Folclore Carioca<sup>27</sup>, inaugurada em 8 de setembro de 1941 na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), e será mais detalhada no tópico seguinte. Aragão (2006, p. 61) sugere que essa Comissão “constituiu um embrião” da Comissão Nacional de Folclore, instituída em 1947, o que é bem possível, já que nela estavam três dos mais destacados membros da futura CNFL.

---

<sup>26</sup> Em 1938 Mário de Andrade demite-se do Departamento de Cultura e se transfere para o Rio de Janeiro, onde é nomeado professor-catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal e colabora também no “Diário de Notícias” e com o SPHAN, acompanhando as primeiras ações do Patrimônio. Retorna a São Paulo em 1941.

<sup>27</sup> Uma das inovações da Comissão foi a pesquisa voltada para o levantamento do folclore urbano da então capital da república, num contexto em que predominantemente, só se admitia folclore no meio rural (MENDONÇA, 2007, p. 23). Para maiores aprofundamentos a respeito desse pioneirismo ver Aragão (2006, p. 69-80).

Nestas breves pinceladas podemos perceber que os estudos de folclore não foram interrompidos. Ao contrário, o período compreendido entre 1938 e 1947 produziu importantes ações voltadas para o desenvolvimento e valorização desses estudos, e cada vez mais inspiram trabalhos sobre o tema, a exemplo das dissertações de Aragão (2006) e Mendonça (2007)<sup>28</sup>, que tentam resgatar do esquecimento essa memória da atuação de Luiz Heitor Correa de Azevedo em prol dos estudos de folclore. Atuação que obteve grande êxito, com a inclusão do folclore como disciplina da matriz curricular da maioria dos cursos de música no país, enquanto perdeu espaço entre as ciências sociais.

## 1.2 o pensamento e a ação - o Movimento Folclórico Brasileiro e o contexto da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Após as duas grandes guerras, um processo efetivo de valorização das características culturais mais tradicionais e distintivas da nacionalidade havia sido desencadeado em vários países, sob o impacto de um sentimento característico dos que vivem esse tipo de situação limite em que a continuidade dos valores e referenciais de mundo e de vida são postos em cheque pelo risco de esfacelamento e ruptura. Com o término da Segunda Guerra Mundial, a UNESCO liderou movimento para implantação de mecanismos nacionais com o fito de documentar e preservar tradições que, segundo avaliavam, estariam em vias de desaparecimento diante da modernização acelerada.

O preâmbulo da Convenção de Londres, de 16 de novembro de 1946, que instituiu a UNESCO, determinou, em seu artigo 7º, o estabelecimento, em cada país, de organismos compostos de Delegados Governamentais e de grupos interessados em educação, ciência e cultura, destinados a coordenar esforços nacionais, associá-los à atividade daquela Organização e assessorar os respectivos governos e delegados às Conferências e Congressos, como agentes de ligação e de informação. (INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE, [1982], p. 1)

---

<sup>28</sup> Ambos laureados nas edições de 2006 e 2007 respectivamente, com a menção honrosa do Concurso Silvio Romero, concedido anualmente pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, “com o propósito de estimular a produção de conhecimento científico sobre os diversos temas do folclore e da cultura popular” (CENTRO, 2010).

Talvez porque já tivesse antecedentes na ação de “salvaguarda, estudo e pesquisa do folclore nacional”, o Brasil foi pioneiro na implantação dessa diretriz. Em 1946 foi criado o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), dirigido inicialmente por Renato Almeida, então chefe do Serviço de Informações do Ministério das Relações Exteriores, que convida Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para ocupar o cargo de segundo secretário. Em 1947, dentro da estrutura do IBECC é criada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL).

Ao fazer um balanço dos vinte anos de existência, Renato Almeida narra assim a criação da Comissão Nacional de Folclore

Houve um projeto que não se realizou – não havia ainda a Comissão Nacional de Folclore, - de organizar um Congresso de Folclore Luso-Brasileiro, e os portugueses convidaram para cuidar desse assunto com eles, três folcloristas brasileiros: **dois muito ilustres, Luís da Câmara Cascudo e Luís Heitor**, e o terceiro, muito modesto, que era eu. [...] Foi quando conversando com meu saudoso colega, cujo nome eu evoco com uma grande saudade, o folclorista português Gastão de Bettencourt, eu vi que era preciso que os estudiosos do folclore no Brasil se conhecessem. Eu parti daí: se conhecessem! [...] Voltando ao Brasil, sendo membro da diretoria do IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – consegui que este criasse, como uma de suas comissões Técnicas, a Comissão Nacional de Folclore. O que eu ia fazer? Juro que não sabia! Como ia fazer? Muito menos ainda! O que ia resultar? Uma interrogação [grifo meu] (ALMEIDA, 1967, p. 228).<sup>29</sup>

Essa iniciativa resultou no fortalecimento da mobilização de intelectuais imbuídos do propósito de promover ações culturais e políticas voltadas para a proteção ao folclore nacional, uma vez que, como já tentei demonstrar no subcapítulo anterior, a mobilização não cessara de existir. Esse conjunto de ações ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro. Essa intensa ‘movimentação’ em torno do folclore reuniu, além dos já citados Luiz Heitor, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo e Renato Almeida, intelectuais como Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Artur Ramos, Manuel Diegues Júnior, Joaquim Ribeiro, Theo Brandão, Dante de Laytano, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard de Araújo, Mariza Lira e Edison Carneiro, entre outros.

Essas atividades compreendiam um amplo espectro de ações, que iam desde uma intensa troca de correspondência entre os integrantes do MFB, até a realização de eventos, reuniões e

---

<sup>29</sup> Trecho do discurso do Presidente Renato Almeida na instalação do Simpósio do Folclore Brasileiro; comemorativo do XX aniversário da Comissão Nacional de Folclore, em 1967.

congressos rumorosos. Na expressão de Vilhena o MFB tinha como ideal construir a grande rede nacional de folcloristas com interesse na pesquisa e na “criação, em todo o Brasil, de um clima favorável ao estudo e à proteção do folclore” (VILHENA, 1997, p. 99). Essa rede existiu e funcionou efetivamente e para atingir tal feito a estratégia do 'rumor' foi um dos elementos que conduziram o grupo a alcançar grande repercussão com suas ações e encontros. Isso numa época em que não se falava em internet ou globalização e ainda eram bem difíceis o transporte e as telecomunicações, sobretudo nas longas distâncias que marcam o território brasileiro. A rede foi formada pelas Comissões Estaduais (inicialmente denominadas Subcomissões) - dispendo de plena autonomia -, que foram criadas em todos os estados brasileiros, “mesmo que muitas delas não tenham funcionado continuamente” (VILHENA, 1997, p. 97). Foram realizados cinco Congressos Brasileiros de Folclore (este era um antigo sonho de Mário de Andrade): o I Congresso Brasileiro de Folclore em 1951, no Rio de Janeiro, o II em Curitiba, no ano de 1953, o III em Salvador, em 1957, o IV em 1959, em Porto Alegre e o V realizou-se em Fortaleza de 21 a 26 de julho de 1963. Em 1954, no 4º centenário da cidade, foi realizado em São Paulo, o Congresso Internacional de Folclore, “que reuniu alguns dos maiores mestres de folclore de 32 países, delegações da UNESCO, da OEA e de numerosas sociedades internacionais e nacionais de folclore” (NOTICIÁRIO, 1967, p. 312).

Os Congressos foram antecidos pelas Semanas de Folclore. No total realizaram-se quatro Semanas. As três primeiras foram realizadas antes do I Congresso: a primeira em 1948 no Rio de Janeiro, no então Ministério da Educação e Cultura, atual Palácio Gustavo Capanema; a segunda em São Paulo em 1949; a terceira em Porto Alegre em 1950; e a quarta em 1952, em Maceió, anteriormente ao II Congresso, realizado em Curitiba.

A estratégia do rumor era tão bem urdida e, em conseqüência tão bem sucedida, que os eventos organizados pelo grupo de folcloristas obtinham grande resposta do público. Eram sempre promovidos em locais de grande afluxo popular e, por isso, revestiam-se de forte apelo político. Assim é que o primeiro Congresso, cujas reuniões aconteceram no Palácio Itamaraty (sede do Ministério das Relações Exteriores, na época), e as apresentações folclóricas, na Quinta da Boa Vista, contou com a presença e o apoio do presidente da república, Getúlio Vargas.

O Movimento Folclórico Brasileiro ressaltava os valores da nacionalidade, buscando realçá-los através das realidades regionais, uma vez que um pressuposto teórico dos folcloristas desse período residia na crença de que a essência da alma brasileira encontrava-se na cultura popular. O engajamento desse significativo contingente de intelectuais na valorização da cultura popular denotava também que o folclore não era apenas visto como um objeto de estudo e pesquisa, mas principalmente, como uma referência para a definição de nossa identidade nacional.

Para incrementar a “proteção do patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares”, e consequente reforço da identidade nacional em formação, é grande a quantidade de eventos realizados para estudo e divulgação das manifestações populares no período de 1947 a 1964. A realização de semanas, congressos e feiras de folclore, apresentações de grupos folclóricos, seguindo a estratégia comandada pelo maestro Renato Almeida visava o fortalecimento dos elementos sociais que, combinados, propiciam o surgimento de fenômenos do mesmo gênero.

No momento da criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), ainda havia a supremacia dos estudos musicológicos, até porque Renato Almeida, seu principal organizador, era ele próprio um especialista da área musical, bem como a maioria dos seus integrantes. Porém, à medida em que avançava o Movimento Folclórico Brasileiro, a ênfase se desloca para os folguedos, como elemento unificador, que reuniria as duas expressões máximas da alma e da cultura brasileira.

A escolha do tema do folguedo popular não é apenas mais inclusiva na medida em que permite dar conta das três etnias formadoras de nossa cultura. Na verdade, ele não substitui os dois outros temas [a poesia oral e a música], mas os engloba em tal definição. A opção preferencial pelos folguedos populares, menos que um deslocamento do foco de interesse dos estudos folclóricos, buscava uma maior contextualização dos dois objetos anteriores (VILHENA, 1997, p. 154-155).

Os folguedos, ou danças dramáticas, como preferia Mário de Andrade, se compõem de duas partes: o cortejo, “caracterizado coreograficamente por peças que permitem a locomoção dos dançadores, em geral chamadas de “cantigas”” e a dramatização propriamente dita, ou “embaixada”, “caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja” (ANDRADE, apud CAVALCANTI, 2004, p. 65). Nesse contexto o folguedo seria um instrumento de poder para

manutenção da unidade do grupo, ou “arte com imediata ‘funcionalidade social’; e com isso insinuam-se os já bem conhecidos desdobramentos ideológicos que conferem à ideia mesma de folclore uma clara expressão nacionalista” (CAVALCANTI, 2004, p. 64). Isso parece explicar em parte, o grande empenho dos folcloristas em promover estudos dos aspectos mais regionais e pontuais, e em incentivar a criação de organismos estaduais voltados para a valorização e difusão do folclore, pois os integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro direcionaram suas ações para a construção de uma identidade nacional idealizada<sup>30</sup>.

Uma das ideias que defendo é que, dentre essas ações, a criação de instituições museológicas como suportes materiais da construção da identidade nacional, e depositárias da coleta folclórica para sua preservação, bem como a criação de bibliotecas e centros de documentação voltados para o tema do folclore esteve desde os primórdios entre os objetivos principais dos estudiosos que se dedicavam ao assunto. É o que tentarei apontar no próximo tópico.

### 1.3 A “imaginação museal” dos folcloristas

O conceito de imaginação museal, tomo de empréstimo a Chagas (2003, p. 20-64), conforme desenvolvido em sua tese de doutorado, e se refere ao que guarda uma “relação explícita com o campo museal” que se expressa em ações e ideias que refletem uma “perspectiva museológica”. Tecnicamente Chagas a definiu como o “conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de ‘percepção educada’ desenvolvem sobre os museus e a museologia”. É esse conjunto de ideias e práticas que percebi nas ações e nos textos dos estudiosos do folclore e que procurarei sublinhar a seguir.

Já em Silvio Romero, considerado o pioneiro desses estudiosos, vivendo num tempo em que a cultura era pouco ou quase nada institucionalizada, nota-se a preocupação, não propriamente com a ideia de museu como entendemos hoje, mas uma nota, um viés preservacionista,

---

<sup>30</sup> Segundo alguns críticos, essa postura demonstra o autoritarismo do MFB, que tentava impor sua visão pré-concebida da cultura popular. Postura que se alinhava com o pensamento positivista sobre o social, que se caracterizava por uma ação direcionadora, segundo um modelo idealizado de estabilidade social, que nos faz lembrar as idéias de Silvio Romero sobre a incapacidade de autogerenciamento do povo.

percebido na preocupação com o registro das “coisas” nacionais. Seus escritos sempre se referem à necessidade de coletar os cantos e a poesia popular, sem esquecer de registrar a música a eles associada. Romero já via a necessidade de preservação dessas manifestações de uma forma sistemática e organizada. Como não possuía o conhecimento musical, encomendava ou recomendava aos músicos que o fizessem, pondo-se à disposição para auxiliar, cantarolando as canções que havia compilado e tinha de cor (ROMERO, 1943, p.44).

Apesar de seu isolamento intelectual ter sido criticado pelos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, para quem o coletivo “garantiria a cientificidade desejada” (VILHENA, 1997, p. 83), Silvio Romero tinha consciência da importância e pioneirismo da sua obra para o futuro dos estudos sobre a cultura brasileira, como se depreende do texto da carta aberta que dirigiu a um jornal carioca, onde utiliza a expressão “patrimônio nacional”, ao referir-se ao seu trabalho de coleta e compilação de poesias e histórias populares, estudos ainda não consagrados pela *intelligentsia* brasileira da época, a que deu o nome de “Cantos e contos do povo brasileiro”.

Quando todos os países da velha Europa possuem já amplas coleções de suas poesias e tradições populares, o Brasil, e somente ele, não tem dado um passo assinalável nesse sentido. [...]Depois de quatro anos de constante trabalho e fadigas, consegui reunir e colecionar um vasto repertório de poesias e histórias populares [...] que dei o nome de Cantos e contos do povo brasileiro. [...] Acontece, porém, que semelhante trabalho, que considero um **patrimônio nacional** [...], e que na Europa constituiria uma fortuna para o seu autor, por ser indispensável para os modernos estudos de filologia, antropologia e ciência dos mitos, acha-se recluso em minha gaveta, porque eu não sou um feliz que disponha de alguns contos de réis e nem pude encontrar ainda um editor...<sup>31</sup> (VILHENA, 1997, p. 82)

Nas décadas iniciais do século XX Amadeu Amaral, em suas preocupações com as tradições populares, já se referia explicitamente à criação de museus. No artigo em que traça a trajetória dos estudos de folclore no Brasil, publicado na Revista Brasileira de Folclore, Edison Carneiro refere-se a Amadeu Amaral como um dos precursores e mentores intelectuais das idéias centrais do Movimento Folclórico Brasileiro.

Ao propor a sua Sociedade Demológica, Amadeu Amaral (1925) lembrou pela primeira vez, a criação de um museu de folclore, a necessidade de se mapear o folclore brasileiro, a organização de uma biblioteca especializada e, finalmente, o aliciamento, nas diversas localidades do país, de ‘correspondentes’ capazes de realizar a coleta primária que julgava indispensável. (CARNEIRO, 1962a, p. 51)

---

<sup>31</sup> O grifo é meu.



Outro nome de destaque no cenário dos estudos de folclore é Mário de Andrade. Anteriormente à sua atividade em prol da preservação do patrimônio, sua atuação no estudo e nas práticas de campo com o folclore e a cultura popular e seu interesse pelas “formas, sons, objetos e hábitos populares” (LOURENÇO, 2002, p. 187) já se manifestara desde a década de 1920, com as suas viagens etnográficas, como abordado no capítulo anterior. No Noticiário do número 26 da Revista Brasileira de Folclore temos uma extensa nota em memória dos 25 anos de morte do escritor, bastante elucidativa da sua participação e importância nesse campo, bem como do reconhecimento de seu papel de “grande mentor” dos folcloristas<sup>32</sup>, “não apenas pelo que coligiu e analisou, mas pelo sentido e importância que deu ao folclore, como elo da continuidade nacional” (NOTICIÁRIO, 1970, p. 67).

Portanto, é natural que em seus textos da segunda metade da década de 1930 encontrem-se conceitos alusivos à constituição de instituições voltadas à preservação da arte e das coisas populares, uma vez que suas idéias preservacionistas passavam obrigatoriamente pelos museus. A formulação de seu pensamento museal não se encontra reunida sistematicamente em um único texto<sup>33</sup>, mas disperso, apontado aqui e ali, sugerindo-nos que a instituição museal esteve presente em sua idealização de mundo, que sonhava socialmente mais justo e formado por cidadãos ciosos de si. Autores como Lourenço (2002) e Chagas (2006) já apontaram esses indícios museais em sua obra. Sua visão de museu foi bastante avançada para a época. Mário não valorizava o original pelo original, descartando as polaridades erudito/popular, nacional/internacional, regional/universal. A referência ao acervo está presente nas inúmeras coleções que reinventa em seus romances, como a coleção de pedras do gigante Piaimã e a coleção de bocagens de Macunaíma, seu “herói sem caráter”; além da própria coleção que reuniu em vida, na casa da Rua Lopes Chaves, na cidade de São Paulo.

---

<sup>32</sup> Sua importância é assinalada no texto retrospectivo de Edison Carneiro (1962, p. 51-53) e, até recentemente, no catálogo da mostra comemorativa dos 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (BRASIS, 2008, p. 15).

<sup>33</sup> Nessa leitura a obra “Há uma gota de sangue em cada museu”, de Mario Chagas (2006) será o referencial. Nela o autor faz uma análise do pensamento museológico de Mário de Andrade a partir da leitura do “Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”, de duas cartas de Mário, a Rodrigo Melo Franco de Andrade e a Paulo Duarte, e do artigo “Museus Populares”, publicado no periódico “Problemas”, Revista Mensal de Cultura, todos produzidos pelo poeta paulistano entre 1936 e 1938.

Em seu pensar museal, o poeta paulista defendia a criação de museus, muitos museus. Em contraposição à idéia de cemitérios de relíquias, sua fala pedia “museus vivos, que sejam um ensinamento ativo” (CHAGAS, 2006, p. 92), muito antes da expressão “museu vivo” tornar-se voz corrente na esfera museológica, a partir dos anos 1950/1960<sup>34</sup>.

O discurso de Mário é de crítica ao “caráter generalista do museu nas grandes cidades”. (LOURENÇO, 2002, p. 199). Em contraposição a esse generalismo e para suprir as lacunas culturais, o escritor defendia o intercâmbio de acervos entre museus e a formação de uma cadeia de museus em pequenas cidades. O acervo desses museus, que ele denominou de museus populares, seria constituído de reproduções e modelagens das obras mundialmente consagradas, para educação e fruição de um público que, muito provavelmente, jamais teria acesso a elas. Sua posição choca-se com o pensamento então vigente de valorização da aura de preciosidade, unicidade e originalidade de que se revestiam os objetos museológicos. No artigo em que expõe sua concepção sobre o museu popular, pontifica que esses seriam “museus claros, museus francos, museus leais”, com uma vasta gama de programas educativos e culturais que interagissem constantemente com seu público, e tudo que fugisse desse modelo seria “antediluviano como conceito de museu” (LOURENÇO, 2002, p. 205). Totalmente na contramão do pensamento de sua época, Mário de Andrade dava maior importância à função educativa e disseminadora de conhecimento da instituição museal, do que ao acervo, e defendia que “o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a retirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social” (Andrade, 1938 apud Lourenço, 2002, p. 188).

Mas é especialmente nos textos relativos à preservação do patrimônio cultural, que vemos despontar com maior clareza sua “imaginação museal”, a começar pelo seu “Anteprojeto para Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”<sup>35</sup> —, que serviu de ponto de partida para elaboração do Decreto-Lei 25 de 30 de novembro de 1937, que institui o tombamento como instrumento legal de proteção do patrimônio cultural brasileiro e cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A proposta do autor paulista refletia a sua prática

---

<sup>34</sup> O museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e o Museu de Arte e Ofícios, em Belo Horizonte, a mim sugerem reflexos das idéias de Mário de Andrade, respectivamente, do seu idealizado “museu da palavra” e do Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial.

<sup>35</sup> Apresentado em 1936 a pedido do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.

como estudioso do folclore, ao mesmo tempo em que explicitava o seu pensamento museológico, sobretudo em relação à cultura popular. Na análise das idéias desse autor é preciso ressaltar o conceito amplo de patrimônio com que trabalhava, numa postura de vanguarda para a época, que já incluía, por exemplo, o patrimônio natural e os bens intangíveis, que só viriam a ser contemplados com a edição do Decreto 3.551 de 2000. Sua classificação revela uma visão inovadora em relação ao conceito de bem cultural, que não se atinha ao testemunho eminentemente histórico de pedra e cal e já incluía as artes populares e os elementos não materiais (ou espirituais, como diriam os folcloristas), como a música, as danças, a religião, os mitos e os modos de fazer e viver, oriundos de todas as camadas sociais.

No seu Anteprojeto Mário de Andrade propõe a instituição de quatro livros de tombo que englobariam as oito categorias em que classificou os bens culturais: 1) o livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias, arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular<sup>36</sup>; 2) o Livro de tombo Histórico, para a quarta categoria de arte, a histórica; 3) Livro de Tombo das Belas Artes, para agrupar a arte erudita nacional, e a arte erudita estrangeira; e 4) Livro de Tombo das Artes Aplicadas, correspondente às artes aplicadas nacionais e às artes aplicadas estrangeiras (ANDRADE, 2002, p. 274). Essa proposta se completava com a sugestão de criação de quatro museus correspondentes aos livros de tombo por ele sugeridos: dois já em funcionamento, o Museu Nacional e o Museu Histórico Nacional, e dois a serem criados: o Museu Nacional de Belas Artes ou Galeria Nacional de Belas Artes e o Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial.

O texto do Anteprojeto já se refere também à criação de um Museu de Arqueologia e Etnografia onde seriam recolhidos e preservados os exemplares representativos da arte popular. Sobre o acervo que ele denominou de “Arte Popular”, detalha que compreenderia as diversas formas e manifestações artísticas, nacional e estrangeira, “que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia”, enumerando objetos, monumentos - “arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuários de beira-estrada, jardins etc.”, paisagens e folclore - “música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc.” (ANDRADE, 2002, p. 274).

---

<sup>36</sup> Segundo o próprio Mário, no texto do Anteprojeto (2002, p. 278), “arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos”.

Em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, já então diretor do SPHAN, datada de 29 de julho de 1936, Mário esboça suas idéias sobre esse museu. Essa carta veio em resposta à reação de Heloísa Alberto Torres, diante da sugestão implícita no Anteprojeto de Mário de Andrade, de reorganização do Museu Nacional, dirigido por ela desde 1934.

Sustentarei minha tese em qualquer tempo. Um Museu Etnográfico deve estar separado dum Museu de História Natural. Imaginar mesmo em ponto de dúvida que eu penso que um museu é apenas colecionar objetos, só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido. Achar que o SPAN é sentimental, pra me defender de não querer reorganizar o Museu Nacional, não pode provir da verdadeira Heloísa Alberto Torres. [...] D. Heloísa ao entender etnografia, pelas suas próprias especializações, só pensa em “etnografia ameríndia”, ao passo que eu, pelas minhas especializações, entendo principalmente “etnografia popular” (ANDRADE, 1981, p. 61).

A edição final do Decreto-Lei 25 findou por descartar algumas idéias de Mário e estabeleceu como foco principal os bens edificados. Nessa carta, Mário de Andrade, já consciente das alterações que seu anteprojeto iria sofrer, expõe seu plano para um Museu de Arqueologia e Etnografia, que na verdade seria uma “reorganização do Museu Nacional”. Para o poeta, este museu deveria apresentar “modelos de decoração, processos de fazer rendas, chapéus de palha, etc. músicas e danças, etc.” (ANDRADE, 1981, p. 61). Na proposta de reorganização do Museu Nacional é possível perceber o embrião de um “lugar de memória” do folclore e da cultura popular, que traduzisse as expressões mais autênticas de nossa identidade nacional. Em seu pensamento sobre o nacional, tema “abordado de vários ângulos”, predominou “aquele que articulava o nacional e o popular” (CHAGAS, 2006, p. 118).

Sua imaginação museal nos remete à raízes gregas do termo que deu origem à palavra museu. O museu de Epidauro<sup>37</sup> registrado por Junito de Souza Brandão (1987, p 92-93) em muito se assemelha ao museu idealizado por Mário de Andrade.

Cultura e extensão, logo museus, são pensados à grande, longe do pedantismo de certa intelectualidade [...] Museu é também abrigo para a pluralidade de valores [...] agasalha corpo e mente, crianças, jovens adultos e distintas modalidades, como teatro, cinema, rádio, biblioteca, arquivos, campo de atletismo, piscinas, estádios esportivos e parques recreativos, o que ainda hoje é impensável para alguns (LOURENÇO, 2002, p. 191).

---

<sup>37</sup> Templo destinado ao culto de Asclépio, deus da Medicina e pai de Panacéia e Hígya.

Essa maneira de olhar para os museus e para os bens culturais, defendida por Mário, esteve fora do foco principal da prática patrimonial e museológica até a década de 1970, com o advento da chamada Nova Museologia, que será objeto de maior detalhamento, mais adiante. Da mesma forma, o interesse pelos bens intangíveis só veio constituir-se como instrumento legal de preocupação e responsabilidade do Estado em 2000, com a promulgação do Decreto-Lei 3.551, que instituiu o registro como instrumento de reconhecimento e salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial, a despeito de algumas experiências do próprio IPHAN, com a expedição de Hermann Cruze, e os estudos sobre Januária, além dos estudos voltados para a coleta etnográfica do Museu Nacional.

A criação de museus voltados para a temática do popular também esteve entre as preocupações do advogado e escritor Gustavo Barroso. Foi o idealizador do Museu Histórico Nacional, um dos ícones da institucionalização da memória nacional, e seu diretor desde a sua criação em 1922, até 1959, ano de sua morte<sup>38</sup>. Como um dos iniciadores dos estudos museológicos no Brasil, Gustavo Barroso é intelectual de referência para a história do pensamento museológico brasileiro.

Para os que atuam no campo museal, torna-se difícil compreender, de pronto, como o idealizador do museu destinado a imortalizar os feitos das elites, poderia ter se voltado para o estudo das coisas do *folk*. Contudo Barroso foi também folclorista dos mais atuantes, com inúmeros trabalhos publicados nessa área. Na Revista Brasileira de Folclore, órgão de divulgação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, por exemplo, Gustavo Barroso é citado trinta e três vezes ao longo dos quarenta e um fascículos dos 15 anos de publicação daquele periódico. Ora por estar entre os primeiros a se rebelar contra a classificação racial de Silvio Romero, “quando nos sugere, em 1911, os ciclos temáticos” (DIÉGUES JUNIOR, 1962, p. 56), ora propondo o uso do critério das classificações individuais, profissionais e comemorativas (BIBLIOGRAFIA, 1965, p. 210), e ora criticado como folclorista de gabinete, que nunca percorreu “o interior montado num burro para ouvir dos cantadores seus improvisos” (JÚLIO, 1973, p. 48), mas sempre mencionado entre os “grandes escritores do folclore nacional” (NOTICIÁRIO, 1974, p. 78).

---

<sup>38</sup> Nesse período só se afastou por dois anos, de 1930 a 1932, devido a divergências políticas com o governo instaurado pelos revolucionários de 1930, após a deposição de Washington Luís.

Edison Carneiro (1962, p. 49), no artigo anteriormente mencionado, em que traça a trajetória dos estudos de folclore no Brasil, menciona a sua divulgação de poesias populares coletadas no Ceará, publicadas em 1921, intitulando-o de “mais atuante do que todos, por assinar crônicas semanais numa revista de circulação nacional [em que] Gustavo Barroso servia fragmentos, ora descritivos, ora anedóticos, do folclore vagamente intitulado ‘do Norte’ ou ‘do sertão’” (CARNEIRO, 1962, p. 55).

Barroso delineou seu pensamento sobre o museu destinado à preservação da cultura popular em artigo intitulado “Museu Ergológico Brasileiro”, que publicou nos Anais do Museu Histórico Nacional em 1942, que reflete sua concepção do nacional e sua atuação como folclorista, que lembrava à sociedade sobre a necessidade da criação de um museu que reunisse as manifestações populares da nacionalidade. Nesse artigo Barroso faz à partida uma crítica à corrente predominante entre os folcloristas brasileiros, que só considerava folclore as manifestações ‘espirituais’, postulando que “um dos capítulos mais interessantes da demopsicologia ou folclore é, sem dúvida, aquele que os eruditos denominam ‘ergologia’ e que tem sido, pelo menos entre nós, o menos estudado de todos” (BARROSO, 1942, p. 432).

O autor marca sua posição, alinhando-se ao pensamento em voga no México e Argentina, que considerava a “ciência folclórica” composta de duas partes principais: a animologia e a ergologia. A animologia é aquela referente às manifestações do espírito, aqui entendido como sinônimo de alma; de outra parte, a ergologia, a que seria dedicado o museu por ele idealizado, debruçava-se sobre as artes e ofícios manuais. Não se alinhava com a corrente que, segundo ele, predominava entre os folcloristas brasileiros, privilegiando o estudo da animologia e

desprezando a “riqueza” que se poderia organizar com a ergologia brasileira, abarcando os valores de utilidade do nosso povo de norte a sul, englobando as nossas artes populares e permitindo sobre elas estudos e publicações como os que – exemplo magnífico – têm sido executados sob inspiração e direção do governo mexicano! (BARROSO, 1942, p. 432-433)

Barroso já era então consagrado por dirigir uma instituição solidamente estabelecida e também pelo sucesso do Curso de Museus, em funcionamento desde 1932 nas dependências do próprio Museu Histórico Nacional. Consciente do papel de inspirador e direcionador que assumia no campo da museologia no Brasil, ele lança sua proposta de museu ergológico, esclarecendo o que considera objeto de estudo da ergologia:

Entende-se por “ergologia” a parte da vida popular que envolve valores úteis ou arte de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. Assim encontramos nesse capítulo folclórico brasileiro uma riqueza formidável, desde os alimentos, com suas receitas de pitéus ou doces de origens as mais diversas – monacais, africanas, árabes – até as obras dos fazedores de balaios, dos oleiros, dos santeiros, dos carapinas, dos construtores de casas de farinha, de engenhocas, de bangüês, de cercas e de embarcações, desde os fazedores de tabuleiros, de aluás e gengiberras até os entalhadores de figuras de proa dos barcos fluviais, os armadores de barcaças, os arquitetos de prensas e bolandeiras. E mais: a descrição e a tecnologia dos próprios artefatos e produtos (BARROSO, 1942, p. 433)<sup>39</sup>

Barroso segue aprofundando e descrevendo as áreas a serem contempladas pelo museu ergológico:

mobiliário, alimentação, indumentária, moradias, arte naval, transportes, medicina, tecidos, tintas, decorações, esteiras, cestos, cerâmica, brinquedos, arreios, entrançados de couro, obras de chifre, objetos de tartaruga, escultura, carpintaria, trabalhos em madeira, artefatos em cobre, curtume, pescaria, ourivesaria, prataria, ferraduras, marcas de gado etc. etc. (BARROSO, 1942, p. 435).

Nesse museu poderiam ser vistas “as artes e ofícios tradicionais” do povo brasileiro, dispostos de acordo com critérios que privilegiariam as regiões culturais do país, segundo ele: Amazônia, Nordeste, São Francisco, Centro-Sul, Oeste, Planalto Paranaense, Vale do Itajaí, Pampa (BARROSO, 1942, p. 435).

Sua ideia de museu ergológico enfocaria basicamente a técnica, os modos de fazer, que Barroso denomina indistintamente de arte, o que se observa pelas quinze divisões que propõe para a classificação do material ergológico desse museu que idealizou: Arte da Habitação, Arte Naval, Arte da Pescaria, Arte da Caça, Arte do Preparo de Alimentos, Artes Domésticas (com as subdivisões, Culinária, Fiação e Vestuário e Iluminação), Artes do Artesanato, Arte das Representações, Arte Coreográfica, Arte dos Mecanismos, Arte da Destilação, Arte da Feitiçaria, Arte Funerária, Artes da Criação dos Bichos, e Artes Diversas (quadro classificatório no Anexo A).

Examinando sua classificação do “material ergológico”, vê-se que nas “Artes do Artesanato” Gustavo Barroso incluía: Cutelaria e Armaria, Malaria, Serralharia e Ferraria, Joalharia,

---

<sup>39</sup> Esta enumeração guarda certa semelhança com o item que descreve o conteúdo do Livro I - “Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades” - do Decreto 3.551, de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial (BRASIL, 2000).

Cerâmica, Imaginária, Selaria, Carpintaria, Marcenaria, Sapataria, Funilaria, Cordoaria, Tanoaria, Cestaria e tecidos de fibras, Barbearia, Carreiro, Foguetaria. Até mesmo quando Barroso enumera os itens que integram a cerâmica, limita-se ao seu aspecto utilitário, exceção aberta apenas para as “figuras antropomorfás ou zoomorfás para paliteiro ou brinquedo de criança”. Em nenhuma das suas divisões, ele inclui a cerâmica figurativa, que se tornaria o grande impulsionador da valorização da cultura popular, a partir da Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, organizada por Augusto Rodrigues em 1947 no Rio de Janeiro

Quando Barroso detalha a categoria “Imaginária”, único item em que contempla a arte figurativa, note-se que são listados apenas as imagens de santos e alguns elementos que integram o rito católico:

imaginários ou santeiros e encarnadores; oratórios, passos e presépios; imagens inteiras e de roca ou de vestir, santos do pau furado e carneirinhos de São João, São José de Botas; imagens de pedra-sabão, de barro e de madeira, cruces, cruzeiros e crucifixos; bandeiras de novenas, ex-votos e sairés<sup>40</sup> (BARROSO, 1942, p. 443).

Na “Arte da Feitiçaria”, Barroso classifica os cultos afro-brasileiros e indígenas, conforme a visão católica predominante na vida social brasileira em relação aos demais cultos religiosos praticados no Brasil.

Ritos: macumbas, candomblés e pajelanças; altares, orixás, maracás, tambores, espadas, ventarolas e conchas.  
Tipos: feitiçeiros, curandeiros, benzedores e pais-de-santo.  
Feitiços: despachos, caborjes, mandingas e patuás.  
Talismãs: orações de-trás-da-porta, amuletos, bentinhos, ferraduras, ovos, chifres e cabeça de boi. (BARROSO, 1942, p. 445)

Contudo, mesmo que reflita o preconceito da época e, muito provavelmente, do próprio Barroso, esta enumeração demonstra uma atitude de vanguarda, admitindo que num museu que ele pretende de caráter nacional, tais ‘cultos’ ditos marginais à época, fossem representados.

Nas “Artes Diversas” ele inclui outros objetos utilitários que não se encaixaram nas divisões anteriores e relaciona os instrumentos musicais mais utilizados nos folguedos populares, os

---

<sup>40</sup> Espécie de andor.



brinquedos de confecção artesanal (bonecas de pano) e os jogos e brincadeiras infantis, como o esconde-esconde, a boca-de-forno, os pigmentos para pintura corporal, e os exemplares de arte popular e urbana em materiais não convencionais, como as flores de pano, as garrafas com desenhos de camadas de areias coloridas, os quadros de asas de borboletas (que hoje estão enquadrados nos crimes ambientais), até os confeccionados com cabaças e cocos. Ele relaciona ainda nessa categoria os instrumentos de jogo, os pesos e medidas, artefatos de tartaruga, de metal e de osso.

Toda essa listagem está em contraposição ao acervo do Museu Histórico Nacional, relacionado a personagens ilustres da história do Brasil e, em sua maioria, feito de materiais nobres, como a porcelana, o bronze, a prata, o marfim e o ouro, assim como de madeiras nobres. Para Barroso, com a criação do Museu Ergológico estaria completamente representada a nacionalidade brasileira em seus dois segmentos constitutivos: a elite e o povo.

Regina Abreu resume assim a visão de Barroso sobre a construção do nacional, facilitando o entendimento dessa aparente dualidade:

Na concepção barroseana, a nação era constituída basicamente por dois segmentos: as elites e o povo. A História do Brasil [para Barroso] era uma construção das elites, mas a fonte da singularidade nacional estaria nas manifestações e nas tradições populares. Desse modo, além dos estudos históricos e museológicos, Barroso dedicou-se intensamente aos estudos folclóricos. (ABREU, 1990, p. 63)

Assim como sua concepção de nacional, sua atuação à frente do MHN e do Curso de Museus, e seus escritos sobre a museologia também apontam para diferentes modos de pensar a instituição museu. Enquanto Mário de Andrade pensava o museu como “espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, [...] como âncora de identidade cultural”, Barroso pensava o museu “como instrumento de culto à saudade”, e de “exaltação da pátria” e celebração dos feitos dos heróis e “vultos gloriosos” (CHAGAS, 2006, p. 70).

A despeito de sua comprovada atuação como folclorista e defensor da preservação dos bens culturais nacionais, o nome de Gustavo Barroso parece vir sofrendo um silenciamento, por razões políticas, tanto do campo de estudos sobre o folclore, quanto do campo de estudos

sobre patrimônio<sup>41</sup>. Na construção da memória da preservação do patrimônio no Brasil, sua contribuição vem sendo muitas vezes omitida (MAGALHÃES, 2004, p. xii- xv). Por sua iniciativa a Inspetoria de Monumentos Nacionais<sup>42</sup> funcionou como departamento do Museu Histórico Nacional entre os anos de 1934 e 1937, quando foi substituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Durante sua existência a Inspetoria esteve “encarregada dos trabalhos de reparação e conservação dos monumentos históricos de Ouro Preto (MG), especificamente pontes, templos e chafarizes” (MAGALHÃES, 2004, p. iv), ou seja, bem antes da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN.

Da mesma forma parece-me que o mesmo vem acontecendo com relação aos estudos de folclore no Brasil. No trabalho de Vilhena, por exemplo, não vimos menção ao papel de Barroso no Movimento Folclórico Brasileiro. Seu nome vem sendo também omitido da escrita da memória do Museu de Folclore Edison Carneiro, pelo menos a partir da década de 1980. O nome do escritor, que aparece com frequência nos documentos produzidos pela Campanha até a década anterior, e é citado com ênfase no discurso de inauguração do Museu de Folclore, como veremos mais adiante, vai desaparecendo aos poucos das falas e textos que narram o histórico institucional.

Luiz da Câmara Cascudo também pensou a instituição museu como *locus* de preservação da memória do folclore brasileiro. No adendo ao já mencionado artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore, Edison Carneiro relata que em 1948 Luís da Câmara Cascudo publicou artigo em que historiou a trajetória da Sociedade Brasileira de Folclore, criada por ele em 1941, e listou entre suas realizações a “sugestão ao governo federal no sentido da criação do Museu do Povo” (CARNEIRO, 1962b, p. 41).

---

<sup>41</sup> A trajetória política de Gustavo Barroso parece explicar tal tendência. Ingressou na Aliança Integralista Brasileira em 1933, tendo sido nomeado comandante geral das milícias e membro do seu Conselho Superior. Permaneceu fiel à filosofia integralista até o fim e era antisemita declarado.

<sup>42</sup> Criada durante o Governo de Getúlio Vargas pelo Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934.

No trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo à frente do Centro de Pesquisas Folclóricas, além da ideia básica de preservação implícita no trabalho de inventário<sup>43</sup> e registro (gravações) das expressões da musicalidade brasileira, vejo também um embrião de pensamento museológico.

A participação de Luiz Heitor, Joaquim Ribeiro, Mário de Andrade, Renato Almeida e outros folcloristas na Comissão de Pesquisas Populares, mencionada no capítulo anterior, também os aproxima da instituição museológica. A Comissão, que era formada, além dos já citados, por Aires de Andrade, Brasília Itiberê, Leonor Posada e Silvio Júlio de Albuquerque Lima, tinha como objetivo principal pesquisar o “folclore carioca”, numa postura já pioneira em relação ao próprio conceito de folclore e de seu objeto de estudo. Constituiu-se em uma equipe multidisciplinar que saía a campo no então Distrito Federal, com o fito de “coletar material etnográfico para a realização de uma exposição de folclore” (ARAGÃO, 2006, p. 70), levando ao carioca e visitantes da cidade a existência de um folclore urbano.

A Comissão trabalhava para realizar uma exposição com “objetos de todos os gêneros, desde instrumentos de trabalho até as velhas máscaras de Carnaval, literatura de cordel, discos de música popular especialmente gravados, indumentária de algumas profissões, trabalhos domésticos, etc.” (LIRA, 1953, p. 8-9). Em entrevista concedida ao jornal O Globo, de 12 de junho de 1941, Luiz Heitor narra que nessa coleta “todos os objetos são rigorosamente fichados”. A intenção de registrar as informações inerentes aos objetos coletados para a futura Exposição sugere uma dimensão museal já presente nos ideais da Comissão de Pesquisas Populares e desmente, de certa forma, a crença difundida da despreocupação dos folcloristas com certos dados hoje tão fundamentais em qualquer documentação museológica digna do nome, como a “indicação de procedência, utilidade e outros dados capazes de conferir a esse trabalho cunho acentuadamente científico” (LIRA, 1953, p. 9).

O “histórico dos trabalhos” descreve que essa exposição reuniu cerca de 200 peças “convenientemente fichadas”, fotografias, mapas, livretos de peças teatrais e pantomimas, modinhas, cantigas, literatura de cordel e caricaturas, e “foi dividida em cinco seções” (LIRA, 1953, p. 22), que serviram “para a classificação técnica das peças”, mas acredito que foram

---

<sup>43</sup> A pesquisa de Mendonça (2007, p. 32) aponta que o próprio Luiz Heitor “utiliza a expressão *inventário* para se referir às gravações”. O termo integra a terminologia técnica da Museologia, especialmente na área de documentação museológica.

as seções norteadoras da exposição: sócio econômica, com objetos de caça, pesca, cerâmica e cestaria, estética, com as “manifestações da arte popular que no Rio, se caracteriza pelo aspecto utilitário”, doméstica, lúdica e mística, com objetos representativos da “religião popular”, como os santos do ciclo junino, Santos Cosme e Damião, e os orixás dos cultos de origem afro-brasileira.

A então capital brasileira iria conhecer “e auscultar, através dessa exposição, a alma simples e boa dos sertões cariocas”. Mas na entrevista que deu ao *Jornal do Brasil* na véspera da inauguração, como integrante da comissão organizadora, Mariza Lira adverte ao público que convidava a visitar a exposição: - “Não se iluda quem pretender encontrar nessa exposição coisas bonitas. Tudo é pobre, simples, rudimentar, mas absolutamente autêntico”. No pensamento folclorista o bem e o bom associavam ao folclore, mas não o belo - a despeito de haver uma seção dedicada às manifestações da arte popular - porque feito por mãos populares (LIRA, 1953, p. 16). Mãos, contudo, não necessariamente anônimas. Observo aqui que o aspecto autoral já vinha sendo levado em conta, desde as viagens etnográficas de Mário de Andrade, e desde as coletas iniciais de acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, seja para as exposições que realizava, seja para o seu futuro museu de folclore.

A Comissão realiza essa 1ª Exposição de Folclore Carioca em 8 setembro de 1941 no prédio da Associação Brasileira de Imprensa. A escolha da data de tão forte significado nacionalista, foi enfatizada no início do discurso de Joaquim Ribeiro na abertura da exposição, que foi “tarefa absorvente para os folcloristas que, demonstrando o seu amor à terra natal, a procuram estudar não só nas grandezas, mas também na rústica humildade de sua vida popular” (LIRA, 1953, p. 23). O evento, aproveitando o mote das comemorações da Independência, foi cercado por uma série de palestras sobre temas do folclore, no período de 7 a 13 de setembro, e chamou-se Semana de Folclore (LIRA, 1953).

Segundo Mariza Lira, temia-se que a exposição fosse um fracasso, o que não ocorreu. Motivados pelo sucesso da mostra, os integrantes da Comissão entregaram ao então presidente Getúlio Vargas “um memorial com o histórico da Comissão, [...] e o pedido da criação de um Museu do Povo”, [onde] seria guardado esse documentário e todo o mais que fosse colhido nos vários Estados do Brasil” (LIRA, 1953, p. 68). Esse museu, segundo

Joaquim Ribeiro, teria “grande alcance sociológico, [pois] viria concorrer de forma mais positiva para o estudo de formação do povo brasileiro” (LIRA, 1953, p. 69).

A Comissão dissolveu-se em 1942 e todo o material coletado, que havia sido depositado no apartamento 27 do Hotel Castelo<sup>44</sup>, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, foi extraviado quando de sua demolição.

Mariza Lira, também faz incursões no domínio museal. Em uma brevíssima busca em sua obra, localizei entre artigos em jornais: “Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio” (Noite Ilustrada, 7/3/1939), “Museu de Folclore João Ribeiro” (JB, 16/4/1950) e “Museu de Arte Popular” (A Manhã, 19/8/1951). É a mesma Mariza Lira quem visita os museus de etnografia e de arte popular de Portugal, cujo relatório é publicado em 1956 sob os auspícios da Sociedade Luso-Brasileira de Etnologia<sup>45</sup>, sob o título de “Estudo sobre os Museus Etnográficos e de Arte Popular de Portugal”, designada pelo Secretário-Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do então Distrito Federal. Nesse relatório Mariza Lira descreve os quatro museus visitados<sup>46</sup>, dando sua denominação, localização, diretor, espaço físico ocupado pela exposição e critérios e classificações expográficas e etnográficas adotadas. Em sua conclusão lança a ideia de criação do Museu do Brasil, que “por certo, enquadrar-se-á nas normas do **Instituto Nacional de Folclore** que se está tentando organizar”<sup>47</sup> (LIRA, 1956,p. 29-30).

Quanto ao Movimento Folclórico Brasileiro Vilhena, seu programa baseava-se em três pontos ou “três problemas fundamentais [...]: a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação” (ALMEIDA, 1953, apud VILHENA, 1997, p. 174). Nessa tarefa, duas instituições seriam parceiras dos folcloristas: a escola e o museu. Educação como carro chefe e afirmação de identidade nacional como meta maior.

---

<sup>44</sup> Alugado para tal fim pela Sociedade dos Amigos do Rio de Janeiro.

<sup>45</sup> Cujo presidente de honra era Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, e diretor de honra, Renato Almeida, então Secretário Geral da Comissão Nacional de Folclore.

<sup>46</sup> Foram eles: Museu Etnológico do Dr. José Leite de Vasconcelos – Mosteiro dos Jerônimos e Museu de Arte Popular, em Lisboa; Museu de Etnografia e História, no Porto e Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim.

<sup>47</sup> O grifo é meu.

Ainda que os folcloristas afirmem que, em seus estudos, estão apenas tentando flagrar algo que espontaneamente se produz nas camadas populares da sociedade, há algumas expectativas muito claras do que se irá encontrar. Uma das mais salientes por tudo que temos examinado aqui é a “identidade nacional”, elemento em função do qual se justifica mesmo essa introdução do folclore na educação. É a relação das crianças com a cultura de seu país que se pretende reforçar com essa estratégia... (VILHENA, 1997, p. 194)

Isso parece explicar também a presença de muitos educadores entre os folcloristas, como é o caso mais famoso de Cecília Meireles (1901-1964), que além de poeta e folclorista das mais dedicadas, destacou-se como educadora, sendo uma das pioneiras do movimento da chamada Escola Nova. No discurso proferido na inauguração da Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares no I Congresso Internacional de Folclore, realizado em São Paulo em 1954, Cecília defendia a valorização dos “Museus de Artes Populares” como instâncias propiciadoras do exercício da “função social” e da dimensão educativa do folclore, e “parte importantíssima da obra de adaptação do folclore aos programas de ensino”. Ela atribuía ao museus desse tipo “um papel, em última análise, compensatório, respondendo à perda de contato direto com as fontes folclóricas [...] marcado pela materialidade dos objetos” (VILHENA, 1997, p. 193-194).

Chagas (2003, p. 64) afirma que a imaginação museal “configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” e que “essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la”. Em todas as ações do Movimento Folclórico Brasileiro, encontra-se referência ao projeto de criação de museus folclóricos pelo país afora. E de criá-los preferencialmente, onde houvesse Comissão Estadual de Folclore atuante, numa forma de firmar posição, fortalecer a ação política dos folcloristas e contribuir para a manutenção dos caracteres culturais locais. A Carta do Folclore Brasileiro já previa ações e instrumentos passíveis de uso, para tal fim em seu artigo XI, item três.

Para a efetivação destas medidas a Comissão Nacional de Folclore pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível, a criação e organização dos Museus Folclóricos locais, seja assegurando-lhes facilidades de instalação, seja emprestando técnicos de museus, seja subvencionando no todo ou em parte as suas atividades; [...] e as Comissões Estaduais de Folclore se entenderão com os poderes públicos locais no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não especializadas, como as chefaturas e delegacias de polícia... (CARTA, 1951)

Formou-se assim uma rede nacional de museus de folclore, a partir da rede de estudiosos do folclore que já existia e que serviu de base de uma estratégia de sobrevivência que será tratada no capítulo seguinte.

## **2 Estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular**

Este capítulo propõe mostrar como a “imaginação museal” se materializou na constituição de uma estratégia efetivamente levada a efeito, principalmente após a instauração da ditadura militar no país, que serviu para a sobrevivência da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e do próprio Movimento Folclórico Brasileiro, e que resultou na criação do Museu de Folclore Edison Carneiro. Dessa estratégia, fez parte o empenho em prol da instituição oficial do Dia do Folclore e a implantação de uma rede de “museus folclóricos” que cobriu quase todo o território brasileiro.

Assim, na primeira parte serão apenas delineados os primeiros tempos da Campanha, sob a direção de Mozart de Araujo e, em seguida, de Edison Carneiro. A segunda parte será dedicada à narrativa da mobilização dos folcloristas para a oficialização do Dia do Folclore, e na terceira parte farei o relato da criação da rede de museus de folclore, como instrumento de permanência e institucionalização da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. O conceito de “lugar de memória”, explicitado por Pierre Nora (1984) na obra “Les lieux de la mémoire”, em que propõe uma reflexão sobre a nação francesa, iluminará a discussão, aliado ao conceito de “vontade de memória” de Gérard Namer (1987), e às discussões de Marilena Chauí (1989) e Renato Ortiz (1994 e 2001) sobre aspectos da cultura popular no Brasil.

A organização em redes é algo que nasceu com a formação dos primeiros grupos sociais humanos, desde a família, passando pela formação dos clãs, tribos e demais configurações sociais. Contudo, o conceito de rede utilizado para observação e estudos de sociedade teve sua origem nas análises antropológicas de Radcliffe-Brown dos anos 1930 em Harvard, quando este fez uso das metáforas do “tecido e da teia ao referir-se à estrutura social”. Desde então, a metodologia de Análise de Redes Sociais (ARS) vem sendo amplamente empregada nas Ciências Sociais (MARTELETO, 2005; RIBEIRO, 2001, p. 26). É desta metodologia que pretendo utilizar alguns pontos para examinar os registros dessa rede de museus folclóricos, colhidos nos Noticiários da Revista Brasileira de Folclore. Rede que teve como articuladores os folcloristas, em suas respectivas comissões estaduais, e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro como elo central.



## 2.1 Os primeiros tempos da Campanha

O Movimento Folclórico Brasileiro tinha com objetivo “congregar intelectuais em todas as regiões do país para definir a identidade nacional [...] pretendendo expressar em tal organização igualmente a mesma visão de nação que ele constrói em seus estudos” (VILHENA, 1997, p. 254). As ações do Movimento Folclórico Brasileiro expressavam-se em campanhas que visavam primordialmente três objetivos principais: o fortalecimento de uma identidade nacional em formação e sob ameaça de descaracterização; a intenção de alçar os estudos de folclore à condição de ciência; e o propósito de criação de instituições museológicas e de salvaguarda dos “produtos da inventiva popular”. Alguns tópicos da Carta do Folclore Brasileiro, elaborada no Congresso Nacional de Folclore, realizado em 1951, ressaltam esses objetivos:

1. Toda pesquisa folclórica deverá ser feita em moldes científicos, obedecendo às normas metodológicas comumente seguidas nas ciências sociais [...] para que os dados coletados não sejam invalidados por falhas de método e de técnica. [...] É formulado encarecido apelo ao Exmo. Sr. Presidente da República no sentido de que se promova, [...] a criação de um organismo, de caráter nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares [com] estrutura de caráter autárquico, com plena autonomia técnica e a autonomia administrativa indispensável à própria natureza de seus encargos [...] Recomenda [...] a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, [...] e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais, nas Capitais e nos Municípios em que sua criação se revelar exequível, proveitosa e representativa<sup>48</sup> (CONGRESSO NACIONAL DE FOLCLORE, 1951).

Com a intensificação das atividades em prol da valorização dos estudos folclóricos, sobretudo após a instalação da Comissão Nacional de Folclore no âmbito do IBECC, as ações capitaneadas pelos estudiosos que formavam o Movimento Folclórico Brasileiro, resultaram na instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura, pelo esforço daqueles mesmos estudiosos. Criada pelo

---

<sup>48</sup> A Carta do Folclore recomenda ainda a criação da disciplina de Folclore nos cursos superiores de Ciências Sociais, de Geografia, História e de Música.

Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, a CDFB tinha os seguintes objetivos, em abrangência nacional:

- promover registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e de especialização, **exposições**, publicações, festivais;
- proteger o patrimônio folclórico, as artes e folguedos populares;
- organizar **museus**<sup>49</sup>, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação;
- manter intercâmbio com entidades congêneres;
- divulgar o folclore no Brasil.

Conforme mencionado ao final do capítulo anterior, e como vim procurando exemplificar nestas páginas iniciais, desde o início das atividades do Movimento Folclórico havia a firme intenção, e efetivamente atitudes foram empreendidas no sentido da criação de museus de folclore por todo o país.

Nas comemorações dos vinte anos da Comissão Nacional de Folclore, Renato Almeida narra os sucessos e realizações e comenta a importância do apoio governamental para os propósitos do Movimento Folclórico Brasileiro, em especial a compreensão do Presidente Getúlio Vargas, que logo no primeiro Congresso Nacional, realizado no Itamaraty em 1951, compareceu “em suas demonstrações na Quinta da Boa Vista, e reconheceu a necessidade de o Governo apoiar e auxiliar esse movimento, feito só com boa vontade e inteligência, mas sem quaisquer meios materiais para promover a pesquisa e o registro do imenso acervo do nosso folclore” (NOTICIÁRIO, 1967, p. 312).

Tanto que “afinal, no Congresso de Salvador, em 1957”, o presidente Juscelino Kubitscheck comunicou, em discurso enviado aos participantes, que o governo atenderia aos apelos formulados pelos folcloristas desde o primeiro Congresso Nacional de Folclore, ao determinar a “criação de um organismo de âmbito nacional destinado ao estudo, investigação e defesa do folclore nacional, do que resultou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro...” (NOTICIÁRIO, 1967, p. 312).

---

<sup>49</sup> Os grifos são meus.

A instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958 não significou a garantia de continuidade das ações de valorização e proteção ao folclore que os intelectuais ligados ao Movimento Folclórico Brasileiro almejavam<sup>50</sup>. Contudo, era o possível naquele momento político e econômico que o país atravessava, conforme noticiado no *Jornal do Brasil*, ainda na fase de negociações.

Campanha (e não Instituto) para Defesa do Folclore vai afastar o ‘amadorismo’ [...] Folcloristas (fazendo-se realistas) concordaram em aceitar a sugestão do Presidente da República ante a alegada falta de dinheiro do Governo. Preteriram o tão sonhado Instituto Brasileiro de Folclore e conformaram-se com a constituição de uma Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro [...] o único tipo de órgão capaz de satisfazer aos sonhos de nossos estudiosos das tradições populares, com possibilidade de ser criado imediatamente (CAMPANHA, 1957,s/p).

Uma vez criada a Campanha, os folcloristas se empenharam na intensificação das pesquisas, mas a idealização de um futuro Museu na cidade sede da Instituição e o apoio à criação de museus pelo país afora sempre estiveram entre seus focos principais. Com isso o pensamento museológico foi potencializado, e os folcloristas dele se serviram para por em prática uma estratégia de ação baseada na implantação de museus, numa explícita utilização da instituição museal como instrumento político.

O decreto-lei que instituía a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro<sup>51</sup> previa “uma organização com uma dualidade estrutural básica que opunha o seu diretor executivo ao Conselho Técnico” (VILHENA, 1997, p. 105-106). Esta estrutura limitou a ação dos folcloristas que anteriormente, na Comissão Nacional de Folclore<sup>52</sup>, desfrutavam de completa autonomia. O músico Mozart de Araujo, nomeado pelo governo, é empossado como primeiro diretor da Campanha, mesmo sem antecedentes no Movimento Folclórico Brasileiro. Já o Conselho Técnico era formado pelo “estado-maior” da Comissão Nacional de Folclore: Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Manuel Diegues Júnior e Edison Carneiro.

---

<sup>50</sup> A idéia das campanhas é serem instrumentos ágeis, porém temporários, a serem dissolvidos logo após a solução dos problemas que suscitarem sua instalação.

<sup>51</sup> Instalada inicialmente no centro da cidade do Rio de Janeiro, à Rua Santa Luzia, 799/9º andar (duas pequenas salas).

<sup>52</sup> É importante frisar que a Comissão Nacional de Folclore e as Comissões Estaduais continuaram a existir. Entretanto, o papel político e executor da Comissão Nacional ficou enfraquecido, pois as ações efetivas passaram a ser realizadas pela Campanha.

O primeiro diretor-executivo da Campanha, mesmo sem passado de folclorista, baixou a Resolução nº 1, de 11 de julho de 1959, estabelecendo nas “Normas para Pesquisas” que todo pesquisador ficava obrigado a “trazer para a Campanha as peças folclóricas que puder coletar, com as indicações necessárias à classificação e utilização no futuro **Museu de Folclore da Campanha**”<sup>53</sup>. Mozart dava continuidade assim aos planos já anteriormente traçados pelos folcloristas.

Em depoimento gravado em 1988 o Prof. Bráulio do Nascimento assinala também que, mesmo na minúscula sede dos primeiros tempos da Campanha, à Rua Santa Luzia, no Centro do Rio de Janeiro, já se cultivava um pequeno núcleo de biblioteca. Ao referir-se à primeira administração da Campanha, tendo Mozart de Araujo à frente, ele nos conta que “era uma pequena biblioteca, e o gabinete dele [Mozart]” (NASCIMENTO, 1988, p. 6).

Contudo, a despeito da criação, poucos são os recursos financeiros destinados ao seu funcionamento. Aqui é preciso situar o momento político. Eram os anos JK. Juscelino Kubitschek de Oliveira cumpria o seu mandato presidencial, iniciado em 31/01/1956 e terminado a 31/01/1961. Sua candidatura, coroando uma carreira política bem sucedida, aconteceu na esteira do getulismo, com apoio do Partido Trabalhista Brasileiro de Vargas, e até do ilegal Partido Comunista Brasileiro (SAUDADES, 1992, p. 21). Na eleição que se deu em meio a uma acirrada disputa - JK “foi eleito presidente com cerca de 36% dos votos e com margem apertada” (LAFER, 1992, p. 12) - e sua posse foi cercada de ameaças e de incidentes dramáticos.

A identidade e a integração nacional, sonhos acalentados desde os primeiros tempos republicanos, continuava fazendo parte dos projetos políticos de JK, sem xenofobia, e tinham repercussão em quase todas as esferas e grupos sociais brasileiros. O país vivia sob os ideais de “nação moderna, democrática e desenvolvida” (SAUDADES, 1992, p.17), cuja nota predominante foi a estabilidade, a despeito de sua gestão ter sido “duramente combatida”, do rompimento com o Fundo Monetário Internacional, em 1959, que “exigia um choque mais radical na política financeira” (SAUDADES, 1992, p. 17-42), das crises militares e das pressões de camponeses, operários e estudantes.

---

<sup>53</sup> O grifo é meu.

O governo de JK caracterizou-se pelo impulso à democratização e à liberdade de expressão em todos os níveis. Juscelino lançou-se ao desenvolvimento político e econômico do país, iniciado no último período da era Vargas (1951-1954), mais focado no incentivo à produção industrial, sobretudo de automóveis e bens de consumo duráveis<sup>54</sup>. Tanto é que, no Brasil, essa segunda metade dos anos 1950 passou para a história como a “era do desenvolvimentismo” (SAUDADES, 1992, P. 41). O Programa de Metas da gestão JK espelha o *slogan* dos “50 anos em 5”, cujo símbolo e materialidade maior foi a construção de Brasília.

O programa nacional de desenvolvimento de JK - o Programa de Metas [...] representava fundamentalmente uma proposta de industrialização, e o planejamento era aqui um instrumento para acelerar a acumulação e aumentar a produtividade dos investimentos. [...] Eram previstas trinta metas agrupadas em cinco setores: energia (com quase 50% dos investimentos), transportes, alimentos, indústria de base e educação. A construção de Brasília correu paralelamente, na condição de meta síntese (SAUDADES, 1992, p. 41).

A partir do pós Segunda Guerra Mundial, o surgimento de intelectuais com perfis mais técnicos, que se preocupavam também com a formulação de políticas de desenvolvimento, se fez acompanhar de exigências sociais que transcenderam os aspectos econômicos, e atingiram o campo da arte e da cultura (FERREIRA E MESQUITA, 2001, p. 2). Daí essa segunda metade da década de 1950 ter entrado para a memória social brasileira, mais que para a história, como “anos dourados”. Foi uma fase marcada pelo clima de efervescência cultural, em que nasceram o Cinema Novo, o Teatro do Oprimido, a Bossa Nova e tantas outras expressões culturais, paralelamente à “formação de um público urbano e o surgimento de uma cultura de massa” (SAUDADES, 1992, p. 67).

Para esse clima de efervescência cultural, em muito contribuiu o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB, criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa e intelectual, mas, a exemplo da Campanha, subsidiado por poucos recursos financeiros. Tinha por função o estudo, a pesquisa e o ensino de temas das ciências sociais e, “distinguindo-se de uma instituição acadêmica foi, precipuamente, um centro de formação política e ideológica, de orientação democrática e reformista” (TOLEDO,

---

<sup>54</sup> A televisão foi a grande novidade da década, agradando em cheio aos “lares mais abastados” do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

2005, p. 11). Com o objetivo de analisar e discutir os problemas da realidade social e política brasileira, “no Brasil contemporâneo, o ISEB foi a instituição cultural que melhor simbolizou ou concretizou a noção (e a prática) do engajamento do intelectual na vida política e social de um país” (TOLEDO, 2005, p. 11). Em seus primeiros anos de existência esteve em consonância com o ideal desenvolvimentista do governo JK, e sempre se posicionou como defensor das liberdades democráticas.

Contudo, a perseguição do novo, do progresso e da modernidade não excluía a maior valorização do popular, desde sempre relacionado às mais genuínas manifestações da nacionalidade brasileira, pois “a problemática do nacional e do popular nos anos 50 e 60 também se refere às questões econômicas e políticas com as quais se debate o Estado brasileiro no período” (ORTIZ, 1994, p. 130).

Apesar do clima de euforia e da estabilidade que marcaram os anos JK, “o campo e a agricultura não mereceram cuidados especiais” (SAUDADES, 1992, p. 43), e não foram corrigidas as grandes desigualdades sociais, daí o combate movido pela oposição ao presidente. Seus oponentes o acusavam de levar o país a um crescimento econômico acelerado, pagando o preço de um alto custo social<sup>55</sup>. Nesse panorama, os esforços e recursos se concentravam nas metas econômicas e na construção, inauguração e transferência da capital federal para Brasília, inaugurada em 1959, ano seguinte à instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Juscelino atendeu ao apelo dos “missionários” do MFB - cumprindo o compromisso assumido perante os congressistas em 1957, na cidade de Fortaleza - mas destinar verbas para uma instituição dispendiosa<sup>56</sup>, cujos objetivos não faziam parte dos planos principais do governo federal, não estava entre as prioridades daquele momento político.

---

<sup>55</sup> As acusações de corrupção nos órgãos responsáveis pela gestão do Programa de Metas e as altas taxas de inflação<sup>55</sup> compunham o cenário ao final do governo de Juscelino, o que ensejou a vitória da “vassourinha”, símbolo da campanha presidencial de Jânio Quadros. O famoso jingle da Campanha de Jânio Quadro dizia: “Varre, varre, varre, varre/Varre, varre vassourinha/Varre, varre a bandalheira/Que o povo já está cansado/De sofrer dessa maneira/Jânio Quadros é esperança/Desse povo abandonado” (<[http://www.franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=varre-varre-vassourinha-jingle-de-janio-quadros-em-1960](http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=varre-varre-vassourinha-jingle-de-janio-quadros-em-1960)> Acesso em 23 out 2010).

<sup>56</sup> Como uma instituição de caráter nacional, suas pesquisas e coletas de acervo e informações em campo envolviam muitas viagens, custeio de estadias para pesquisadores e fotógrafos, bem como aquisição e transporte de equipamentos, além das despesas com pessoal e infra-estrutura local.

Na recém criada Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a precariedade de recursos e a situação incômoda causada pela dualidade organizacional geraram inúmeros conflitos, que resultaram na saída de Mozart de Araujo. Seu discurso na passagem do cargo de diretor para Edison Carneiro traz um tom amargo, acusatório e desiludido, com ênfase nas questões administrativas e financeiras.

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro é a mais modesta das campanhas existentes no Ministério da Educação e Cultura. [...] E não será com a insuficiência dos seus meios que haveremos de enfrentar a tarefa que nos espera. [...] A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro não chega a ser um órgão administrativo, pois que lhe falta até mesmo existência legal, que lhe confira aquela categoria. [...] Sua criação, através de um decreto executivo, dá-lhe apenas caráter de mero grupo de trabalho (ARAUJO, 1961, p. 2).

O Movimento Folclórico Brasileiro assume efetivamente a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1961, quando Mozart é substituído por Edison Carneiro. Personalidade influente e muito atuante naquele Movimento, Carneiro estabelece um plano de trabalho com várias metas em consonância com o ideário do MFB, ou seja, a criação do “**Museu de Arte Popular**, na Guanabara; da Escola de Folclore, **estabelecimento de nível superior** destinado a formar novos especialistas e técnicos; e dos **Arquivos de Folclore**, reunindo cópias de todos os dados primários já coletados”<sup>57</sup> (CARNEIRO, 1962a, p. 62).

Em sua gestão acontece a mudança de sede, com ampliação e melhoria das instalações, entre outras realizações que caracterizaram uma gestão bastante fecunda, a despeito das reduzidas dotações orçamentárias destinadas à Campanha (NOTICIÁRIO, 1964, p. 218-219). Inicia-se a publicação da Revista Brasileira de Folclore, e é inaugurada a Biblioteca Amadeu Amaral, até então [1961] “a única biblioteca especializada de folclore”. A necessidade premente de uma biblioteca voltada para o tema folclore foi repetidamente apontada por Edison Carneiro em suas falas e correspondências institucionais e em vários outros documentos de arquivo, conforme noticiado na RBF logo após a inauguração, numa crítica direta à gestão de Mozart de Araujo, alcunhada por Carneiro (1962<sup>a</sup>, p. 60) de *dolce far niente*.

Proposta ao Conselho Técnico de Folclore em abril de 1959 por Edison Carneiro, só agora, decorridos mais de dois anos, pôde a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro dispor de um dos elementos básicos de trabalho num órgão de sua natureza - uma biblioteca especializada (NOTICIÁRIO, 1961, p. 87).

---

<sup>57</sup> Os grifos são meus.

A Campanha empenha-se na criação do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo. No quarto número (1962) da RBF vemos uma notícia sobre o acontecimento do III Congresso Nacional de Museus, reunido na Bahia entre 6 e 12 de dezembro, onde a Campanha se fez representar após a criação do “primeiro museu de folclore brasileiro”.

A Campanha de Defesa do Folclore se fez representar no Congresso por João Vicente Cardenuto, que em 1961 foi incumbido de organizar, com financiamento da Campanha, o Museu de Artes e Técnicas Populares no Parque do Ibirapuera, São Paulo (NOTICIÁRIO, 1962, p. 90).

Dos planos traçados por Edison Carneiro para sua gestão, além dos três objetivos maiores estabelecidos, constava ainda a reformulação estrutural da Campanha, que ficaria assim organizada: Divisão de Documentação, Divisão de Proteção ao Folclore (a qual o Museu ficaria subordinado) e Divisão de Pesquisa. Segundo Carneiro, assim a CDFB estaria “preparada para transformar-se em organismo permanente da administração nacional – o Instituto Brasileiro de Folclore, com autonomia administrativa e financeira” (CARNEIRO, 1962a, p. 62)<sup>58</sup>, pois o “extenso programa de trabalho a desenvolver no campo do folclore investe a Campanha de uma soma de responsabilidades que sua estrutura administrativa atual dificilmente poderá suportar”. Argumenta ele que o “caráter transitório de uma Campanha não condiz com a natureza ecumênica, universal e na verdade eterna do folclore” e que a pesquisa, difusão e defesa desse “patrimônio coletivo [...] só será possível com a tranqüilidade, a segurança e em especial a continuidade de um organismo permanente da administração pública” (NOTICIÁRIO, 1962, p. 79).

Em 1964 ocorre o Golpe militar que submeteria o país a vinte e um anos de ditadura. Aqui é importante descrever resumidamente o contexto político-social no qual se inseria a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro<sup>59</sup>. Desde finais do governo JK os índices de inflação estavam altos e continuaram subindo aceleradamente, até atingirem em 1963, durante o governo de João Goulart, o patamar de 78%, até então o nível mais alto do século XX. Aliava-se a esse

---

<sup>58</sup> Edison Carneiro recebeu o apoio do Ministro Roberto Lyra. Na gestão seguinte, o assunto foi reencaminhado ao ministro sucessor, Darcy Ribeiro, que teve uma passagem muito breve pelo Ministério da Educação e Cultura, indo logo depois para a chefia do gabinete civil da Presidência da República, no governo de João Goulart, deposto pelo golpe militar de 1964.

<sup>59</sup> Para esse entendimento usarei o texto de Gláucio Ary Dillon Soares (1994), um dos organizadores da obra “21 anos de Regime Militar: balanços e perspectivas”, em que faz uma análise comparativa entre os textos teóricos produzidos nas décadas de 1960, 70 e 80 sobre o Golpe de 64, os textos produzidos por militares, e entrevistas realizadas com os próprios agentes do Golpe.



quadro inflacionário, uma estagnação econômica séria, constituindo o que os teóricos da economia chamam de estagflação (SOARES, 1994, p.13). Soares também afirma que “o economicismo do pensamento político e social na América Latina [das décadas de 1960, 70 e início dos 80] fez com que se fosse buscar nas elites econômicas os responsáveis pelo golpe” (SOARES, 1994, p. 27) mas os textos e as entrevistas com os atores e autores militares apontaram para outras razões mais relacionadas ao pensamento da corporação. Dentre essas razões as questões econômicas em si, não seriam determinantes preferenciais para que os militares deixassem a caserna e tomassem a rédeas do poder. Para o autor a chamada “revolução” de 1964 foi um golpe de caráter essencialmente militar e político, mais que econômico. As razões apontadas pelos militares localizam-se em 3 eixos principais: “temor de uma situação de caos, vontade de impedir que se instalasse um regime comunista; e interferência do governo em assuntos que os militares consideram internos e intocáveis, principalmente a hierarquia” (SOARES, 1994, p. 3-4). Isso talvez explique o despreparo da sociedade em geral e do mundo acadêmico e cultural para o que aconteceu. Daí a deposição de Goulart e a instalação do novo regime quase sem resistência popular que pudesse representar um apoio aos grupos organizados de esquerda.

O governo de Goulart foi “invulgarmente instável” (SOARES, 1994, p. 22). Estava em minoria no Legislativo e era pouca sua representatividade junto à sociedade civil organizada. Houve alta rotatividade de ministros e a busca de apoio através da concessão de cargos em escalões menores da administração, que também sofriam os efeitos da mudança constante de ministros, criou uma situação de grande engessamento em todos os setores da vida pública, caracterizando uma “paralisia decisória” (SANTOS, 1979 apud SOARES, 1994, p. 21).

Ao final do período [da renúncia de Jânio Quadros ao Golpe de 1964] reinava um caos administrativo no Estado brasileiro. Essa imagem do governo Goulart [...] gerou um sentimento negativo em vários setores de opinião do país, particularmente entre os militares, sempre preocupados com uma interpretação muito estrita da ordem, e que não podiam deixar de notar a “baderna” dominante na esfera pública, reforçando a sua impressão de que o país estava sem governo (SOARES, 1994, p. 23).

A imagem dos políticos e, por extensão, da política, associada à corrupção e desonestidade era a mais negativa possível, tanto entre a população civil quanto, e principalmente, entre os militares. A crise na política assume dessa forma a dianteira entre “as preocupações desses

brasileiros que estavam menos impressionados com a eficiência do governo, com a liberdade individual, com a justiça social e com a união nacional do que com a corrupção” (SOARES, 1994, p. 19).

A pouca atenção dada à Campanha, as verbas reduzidas e o quase ostracismo a que foi relegada podem ser compreendidas como repercussões dessa instabilidade política, já que segundo Soares (1994, p. 21) “a paralisia [decisória] afetou o funcionamento do governo em todos os seus níveis, não só nas grandes decisões, mas também no cotidiano administrativo”. O caos administrativo alimentou o “anticomunismo [que] domina o pensamento militar brasileiro desde a fracassada revolta comunista de 1935” (SOARES, 1994, p. 25) e a ameaça comunista assumiu com isso o segundo lugar nos temores que, no relato dos militares, justificaram o golpe. Assim, a “ampliação e a elaboração da ordem levaram ao conceito de segurança nacional, que integra o binômio doutrinário que regeu boa parte da política pós-64 - desenvolvimento e segurança” (SOARES, 1994, p. 24). Somou-se a essa conjuntura política a intromissão do governo nos assuntos hierárquicos e disciplinares da vida militar considerados de exclusiva competência das Forças Armadas, completando assim o trinômio causal do golpe.

Sobre o período regido pelos militares, peço perdão pela citação longa, porém que define com acuidade os anos de ditadura:

O “regime”, nome empregado para a fachada governamental, é dirigido pelo “sistema” - isto é, pelo Serviço Nacional de Informação e pela chamada Comunidade de Informação - que lhe garantia implementar uma política monetarista altamente inflacionária, fundada no arrocho salarial e na repressão aos movimentos trabalhistas (o chamado “milagre brasileiro”), levando ao extremo a concentração da renda e as desigualdades sócio-econômicas, criando uma estrutura de poupança compulsória (os “fundos” de todo tipo) que sustenta a política social (a drenagem dos salários sendo dissimulada pela devolução dos “benefícios sociais”), produzindo crescimento econômico acelerado e artificial através de sistemas de crédito e de subsídios governamentais, obtidos por empréstimos à finança internacional (a célebre “dívida externa”), consolidando a intervenção do Estado na economia por meio de empresas mistas e estatais (CHAUI, 1989. p. 49).

Com o golpe militar, Edison Carneiro, de declaradas idéias marxistas, e militante do Partido Comunista Brasileiro, é destituído do cargo de diretor da Campanha, em meio a “episódios

dramáticos e pouco conhecidos”<sup>60</sup>. Seu afastamento é assim noticiado no n° 8 da Revista Brasileira de Folclore (1964), seguido de um minucioso relato das suas realizações:

O Dr. Edison Carneiro, a 6 de abril, apresentou ao Ministro da Educação e Cultura, seu pedido de demissão, em caráter irrevogável, de Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, para cujas funções fora designado em 15 de março de 1961 (NOTICIÁRIO, 1964, p. 218).

Com o golpe militar e a saída de Carneiro, há um enfraquecimento da Campanha. Com as verbas cada vez mais exíguas e o esvaziamento do Movimento, o sonho de institucionalização se distanciava. Além disso o Movimento sofreu com baixas significativas: além do afastamento de Edison Carneiro do primeiro plano da cena<sup>61</sup>, morrem Joaquim Ribeiro (27 de abril de 1964) e Cecília Meireles (9 de novembro de 1964), intelectuais de suporte do Movimento. Vilhena afirma que esse período assinalou o fim do Movimento Folclórico Brasileiro, na sua vertente de mobilização nacional, e de toda a grande *network* constituída pelo país afora.

Renato Almeida, o líder incontestado do MFB, e sem antecedentes políticos que o incompatibilizasse com o governo militar, é conduzido à direção-executiva da Campanha. Em sua posse o Ministro Flávio Suplicy de Lacerda diz estar certo de entregar a Campanha a um “especialista [...] confiando-lhe um dos setores de grande importância, quer no plano de levantamento e estudo das manifestações folclóricas, quer no valor das mesmas para a formação da alma nacional, preservando as formas tradicionais da nossa cultura” (NOTICIÁRIO, 1964, p. 219).

Consciente da ameaça de desmantelamento, Renato Almeida, toma para si a responsabilidade de retomar a proposta dos idealizadores da Campanha, garantindo assim sua manutenção e sobrevivência, dentro das limitações impostas por um regime ditatorial, como o “amordaçamento das instituições e as restrições às liberdades públicas” (SOARES, 1994, p. 2).

---

<sup>60</sup> Para maiores detalhes acerca desses episódios, ver Vilhena (1997, p. 106-115).

<sup>61</sup> Carneiro não se afasta inteiramente, e passa a atuar em segundo plano, como por exemplo, quando integra a comissão julgadora do Premio Silvio Romero, de 1964 (NOTICIÁRIO, 1964, p. 222).

Declarando-se a princípio relutante em aceitar o convite, Renato Almeida declara que “só a convicção de que a ninguém é dado recusar serviços a um Governo que busca reorganizar a ordem Nacional e restabelecer os índices democráticos e cristãos da nossa existência” o fez aceitar o cargo, apesar das dificuldades. A seguir ele afirma contar com o apoio do Governo, não só para que a Campanha deixe de ser “uma vaga repartição [...] mas reorganizando sua vida administrativa [...] em pauta na reforma do Ministério da Educação” (NOTICIÁRIO, 1964, p. 219). Ele menciona que há mais de um ano a Campanha não recebia “um centavo” e vinha “acumulando débitos” que dificultavam já de início sua gestão. Renato Almeida, a despeito das expressões de apoio à nova ordem estabelecida, não se furta a elogiar os feitos da gestão anterior, como a edição de “excelente revista” [a Revista Brasileira de Folclore], a realização de diversos cursos e a organização da Biblioteca especializada em folclore.

## 2.2 Pela oficialização do Dia do Folclore

Alto funcionário do Itamaraty, Renato Almeida usa de sua influência, conhecimentos políticos e liderança sobre o grupo de folcloristas, para montar um plano para a permanência da Campanha. Os trabalhos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro são orientados segundo outra estratégia e realidade, e vão alcançar como um dos principais resultados a criação do almejado Museu de Folclore da Campanha. Logo que assume, o terceiro diretor-executivo da Campanha dá continuidade à publicação da Revista Brasileira de Folclore, criada na gestão anterior, e retoma as diretrizes traçadas por Edison Carneiro, tanto no que se refere à reunião de uma documentação relativa aos estudos folclóricos, como à criação de museus, principalmente na “Guanabara<sup>62</sup>”:

- a) Promover registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e de especialização, exposições, publicações-festivais;
- b) Proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares;

---

<sup>62</sup> Denominação do Estado constituído pelo território da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro entre 1960 e 1975, quando acontece a fusão da Guanabara com o antigo Estado do Rio de Janeiro.

- c) Organizar museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação;
- d) Manter intercâmbio com entidades congêneres;
- e) Divulgar o folclore no Brasil.

Sob a direção de Renato Almeida a Campanha dá prosseguimento à reunião e à organização de um arquivo com a documentação técnica produzida pelas atividades da Campanha - textos, notas de campo, fotografias, gravações etc. -, e aos documentos relativos à memória institucional - como recortes de jornais e revistas <sup>63</sup>, e publica os números 8, 9 e 10 da RBF, referentes ao ano de 1964, em um único volume apenas no final do ano, ao contrário dos outros anos, em que os fascículos eram quadrimestrais. A continuidade da Revista Brasileira de Folclore torna-se poderoso instrumento de divulgação dos estudos de folclore e das ações da Campanha, pois já havia alcançado “grande projeção no país e no estrangeiro” (NOTICIÁRIO, 1964, p. 218).

Logo que assume Renato Almeida enceta um conjunto de ações pela instituição do Dia do Folclore, e paralelamente a essas e outras ações de divulgação, dá continuidade aos planos iniciais de criação de uma rede de museus de folclore nos quatro cantos do país. Vale ressaltar que a data já vinha sendo comemorada sistematicamente pela Campanha, seja com eventos simplesmente alusivos à data, seja com a inauguração de exposições e museus, como foi o caso do Museu de Artes e Técnicas Populares, inaugurado em São Paulo no dia 22 de agosto de 1961<sup>64</sup>. A homenagem ao folclore já havia sido oficializada por vários estados e municípios também. (NOTICIÁRIO, 1965, p. 182-183). Com as mudanças ocorridas, o esforço se intensifica no sentido da ampliação e oficialização da data, vitória que é logo de início alcançada. Tanto que é de 17 de agosto de 1965 o Decreto número 56.747, que institui o DIA DO FOLCLORE, estabelecendo no artigo 2º:

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério de Educação e Cultura e a Comissão Nacional de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos

---

<sup>63</sup> Em sua introdução Vilhena faz referência à “minuciosa organização” do Arquivo, enfatizando o quanto isso o surpreendeu, motivou e auxiliou na pesquisa.

<sup>64</sup> A Revista Brasileira de Folclore registra essas comemorações desde o seu primeiro número, em 1961.

estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país (DECRETO, 1965, p. 118).

Mais uma vez, em longa matéria no Noticiário da Revista Brasileira de Folclore<sup>65</sup>, os folcloristas atestam envaidecidos o pioneirismo da ação, e a contribuição decisiva do Movimento Folclórico Brasileiro para o fato:

Pela primeira vez, um país toma a iniciativa de marcar a data em que foi lançada a palavra **Folk-lore**, pelo arqueólogo inglês William John Thoms, como dia oficial do folclore, determinando sua celebração nacional. [...] Há um passado a relembrar, uma história de realizações do grande movimento folclórico já empreendido em todo o Brasil e hoje inteiramente vitorioso, do qual participaram vultos eminentes [...] Graças ao trabalho dos pioneiros, à dedicação de sucessivas gerações que foram ampliando e aperfeiçoando os estudos folclóricos no Brasil, foi-nos possível chegar, podemos dizer triunfalmente, ao Dia do Folclore, de 1965 [...] (NOTICIÁRIO, 1965, p. 182).

Neste longo artigo, o editor faz uma sinopse histórica, enumerando os folcloristas que contribuíram para o desenvolvimento dos estudos de folclore no Brasil, e registrando que “no Brasil, foi a Comissão Nacional de Folclore que iniciou o movimento para celebrar o 22 de agosto, como o Dia do Folclore” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 183).

Comprovando o sucesso da estratégia, em diversos estados e municípios da federação foram instituídas as “semanas de folclore”, com o objetivo de comemorar a passagem da data<sup>66</sup>. Em atendimento aos ofícios encaminhados pela Campanha, portarias especiais eram baixadas pelos órgãos oficiais de educação, para que a rede escolar participasse ativamente das comemorações, trazendo justificativas nos moldes do trecho em destaque abaixo<sup>67</sup>:

Paralelamente à História dos povos, constituída de vultos e feitos notáveis, existe uma outra que, surgindo com o próprio povo, vai passando através das gerações: é a tradição popular que as nações não podem deixar morrer, pois perderiam, com esse desaparecimento uma parte de sua própria história. É, através da tradição nacional, que sentimos a alma de nosso povo, aprendendo a conhecer melhor e a amar aquilo que é nosso. (NOTICIÁRIO, 1965, p. 194)

<sup>65</sup> A pesquisa na Revista Brasileira de Folclore evidenciou que aquele veículo foi amplamente utilizado na divulgação do órgão, conferindo-lhe notoriedade, tanto nacional quanto internacionalmente.

<sup>66</sup> Como foi o caso da Bahia, em que a Semana de Folclore foi instituída pelo projeto de Resolução nº 155 de 17 de agosto de 1965, do Conselho Estadual de Educação.

<sup>67</sup> Possivelmente relacionado à campanha pelo Dia do Folclore, o Governador de São Paulo assinou decreto dispondo que, para o fim de integrar o Calendário Turístico do Estado, fica oficializada a “Festa do Peão de Boiadeiro”, que se realiza anualmente em Barretos (NOTICIÁRIO, 1965, p. 175).

Em todo país, as comemorações antes realizadas em pequena escala , ganharam novo impulso e brilho, com eventos mais espetaculares e ‘rumorosos’. No Espírito Santo, por exemplo, o jornal “A Gazeta” dedicou um suplemento inteiro ao folclore, no seu dia. Em entrevista nesse suplemento o folclorista Guilherme Santos Neves, secretário-geral da Comissão Espírito-santense de Folclore declara que “mais do que ontem, o atual Governo está, de fato, empenhado em dar melhor e mais eficiente apoio à ciência que mais de perto lida com o povo”. Ao elogiar a atitude do governo, o folclorista lembra com sutileza sobre a importância do conhecimento do povo para o sucesso do regime recentemente implantado: “naturalmente, sabem os homens que ora dirigem os destinos do País, que, através do folclore, melhor se há de conhecer e admirar esta coisa digna do nosso maior respeito: a alma, o espírito do Povo” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 187).

No número 12 (1965) da Revista Brasileira de Folclore o Noticiário enumera em detalhes todas as festividades em honra ao Dia do Folclore recentemente instituído, bem como enumera os decretos e providências de cada Estado nesse sentido, como por exemplo, da Guanabara, de Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo, entre outros. Em São Paulo, em expressiva manifestação de apoio político, a “Comissão Paulista de Folclore e a Associação Brasileira de Folclore comemoraram o Dia do Folclore, em homenagem do Presidente Castelo Branco, em virtude do seu Decreto instituindo o Dia do Folclore” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 198).

Durante as comemorações em torno do Dia do Folclore daquele ano, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro organizou uma Exposição de Arte Popular no saguão da Biblioteca Nacional. Em sua inauguração o diretor-executivo fez um pronunciamento declarando que o Decreto assinado pelo Presidente Castello Branco “deu um sentido excepcional aos nossos esforços e um relevo particular à criação espontânea e anônima do gênio da gente do povo de nossa terra” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 189). Nessa ocasião, em que também completava um ano à frente da Instituição, Renato Almeida faz um retrospecto das ações, mencionando que após o “abandono a que a administração passada havia relegado a Campanha, passou ela a ter não só o auxílio, mas o apoio decidido do Governo” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 189). Sempre realçando o suporte governamental, o diretor enumera os feitos da Campanha no decorrer do primeiro ano de sua gestão: a continuidade da publicação da Revista Brasileira de Folclore, a organização de diversos cursos de folclore, com a oficialização de alguns deles, e as pesquisas

de campo realizadas. Ele finaliza seu discurso, destacando o foco na criação de museus de folclore.

Outro assunto que venho enfocando também com a maior atenção é o dos museus de folclore, cuja importância seria lugar-comum ressaltar. Não só retomei as relações com o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, hoje o maior do país e por certo da América Latina, como ainda a Campanha auxilia o de Goiás, o de Paranaguá, a cargo da Universidade do Paraná, o [...] de Vitória e o da Guanabara, a ser um dos grandes núcleos da nossa documentação popular. Estou em entendimentos visando à fundação dos Museus de Alagoas, de São Luís do Maranhão e de Porto Alegre (NOTICIÁRIO, 1965, p. 189-191).

### 2.3 A rede de museus de folclore

A Campanha dá prosseguimento à “estratégia do rumor”, continuando a alardear as suas ações nas páginas do Noticiário daquele periódico, especialmente aquelas voltadas para a criação de “museus folclóricos”. O trecho final da fala de Renato Almeida na abertura da “I Semana Mineira de Folclore”, em 16 de agosto de 1965, resume bem a estratégia adotada pela direção da Campanha nesse período.

Juntemos ao nosso reconhecimento aos governos, às Universidades, à imprensa, a quantos tem vindo nos ajudar, o voto de renovação do nosso amor à gente do povo, em cujo meio não devemos buscar apenas saber e arte, mas também exemplo - o exemplo de viver com **teimosia** (NOTICIÁRIO, 1965, p. 197).

No número 11 da RBF noticiou-se que “a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro está intensificando seu programa de dotar o Brasil com Museus e Bibliotecas de Folclore, que possam ser centros de estudo e de pesquisas folclóricas” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 94). No número seguinte, ainda no mesmo ano, durante as comemorações do mês do folclore em São Paulo, Renato Almeida deixa explícito sua estratégia museal, ao assumir que vinha dedicando “muito de [sua] atividade na Chefia da Campanha em desenvolver a **rede de nossos museus**, apoiando os que existem [...] e incentivando novos<sup>68</sup>” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 201).

Enquanto o órgão permanecia com status de Campanha, e ao lado da estratégia do rumor e da criação da rede de museus, o empenho pela legitimidade através da institucionalização em

---

<sup>68</sup> Os grifos são meus.



bases mais duradouras persistia. Um exemplo sugestivo desse empenho é o Ofício DE 102/66, de 27 de dezembro de 1966 endereçado ao Coordenador Geral da Reorganização Administrativa (ALMEIDA, 1966), em que Renato Almeida apresenta sugestões ao “primeiro esboço de reorganização” do Ministério da Educação e Cultura, ao qual estava vinculada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Nesse esboço o MEC propunha que a Campanha viesse subordinada ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, juntamente com o Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e demais museus da esfera pública federal: Museu da Inconfidência, Museu do Ouro, Museu das Missões e Museu Villa-Lobos. Renato Almeida se contrapõe a isso e no Ofício citado, sugere que a CDFB ocupe posição semelhante ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, integrando o Departamento Nacional de Ciências Sociais, e propõe ainda que sua denominação fosse alterada para Instituto, Centro ou Serviço Nacional do Folclore. Em sua argumentação, afirma que

A colocação do Folclore no quadro das instituições que defendem o patrimônio artístico e histórico, ao lado dos museus, não me parece adequada. Isso porque não se trata apenas de uma **atividade de documentação, de acervos passados**, mas de estudo, de pesquisa, de registro dos fatos e da cultura popular, juntamente com o seu ensino, o arquivamento do seu documentário, a sua divulgação em revistas e livros, e o intercâmbio de dados e informações para os estudos comparativos. O novo órgão deverá ter o caráter que possui a Campanha, de centro de pesquisa e estudo do folclore, com todas as implicações decorrentes. **O folclore é um fato vivo a ser estudado e não um dado a ser arquivado**<sup>69</sup> (ALMEIDA, 1966).

No trecho acima vislumbro o conceito de museu com que Renato Almeida trabalhava, que era o mesmo paradigma dominante na época, de museu como depositário de objetos do passado - comparando a instituição museal a um conceito também retrógrado de arquivo. Apesar disso, é nos museus que ele encontra sustentação para conduzir a Campanha adiante, e é nos museus que ele visualiza novas possibilidades de atuação dinâmica junto à sociedade. Para ele os museus de folclore tinham uma conceituação à parte: não se destinavam “a ser simples exposições de peças, mas possuem aquela função fundamental de servir de gabinetes de análise e estudo, museus-escolares”. Além de bibliotecas, os museus deveriam ter em sua estrutura, arquivo, discoteca, hemeroteca, laboratórios de fonologia, “em suma, todos os

---

<sup>69</sup> Os grifos são meus.

meios para que realizem seu destino”, que no seu entender seria de “viver com o resultado de suas coletas [...] aquilo que o pesquisador tiver trazido do campo. Assim, cada museu vai ser a biografia viva do seu labor, dizer a que foi chamado e como realiza sua função” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 201).

E os museus, em particular o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo e a ideia da criação de um Museu de Folclore da Guanabara, eram os principais baluartes dessa luta. A tática do rumor aliada à da teimosia persistia, de modo mais modesto, é certo, mas persistia. E dava conta da permanência da instituição, a despeito das limitações impostas pelo novo regime. Os museus foram usados sem moderação no projeto de permanência da Campanha, ao lado da “estratégia do rumor”, visando à fixação da memória do folclore, agora ancorada também na teimosia, termo que se repete nas falas de Renato Almeida em várias festividades em torno da criação dos museus folclóricos. Repete-se também na fala de inauguração da Biblioteca Joaquim Ribeiro no Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, em que Renato Almeida agradece ao Presidente Castelo Branco, pela “intensa e extensa repercussão [do ato] não apenas para o folclore, para toda a vida cultural brasileira”, enfatizando que “nós passamos e permanecem as obras, sobretudo aquelas a que servimos com amor”. Renato Almeida está aludindo ao caráter missionário, quase devocional dos folcloristas e às dificuldades enfrentadas para a permanência do Museu da capital paulista, que “viveu, vencendo dificuldades de toda ordem, descaso oficial e falta de apoio. Mas a devoção de alguns dos vossos [folcloristas paulistas] não deixou que o núcleo se perdesse. E venceu por teimosia” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 200). A teimosia que, no meu entender, corresponde à resistência apontada por Chauí (1989) nas manifestações da cultura popular. Resistência-teimosia que se ancorou politicamente na instituição museal, como lugar de memória do folclore e da cultura popular.

A instituição de “lugares de memória” é ocasionada pela ameaça, ou pela perda efetiva dos elementos que conformam a memória social, “verdadeira, intocada [...], integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e todo-poderosa, espontaneamente atualizadora...” (NORA, 1993, p. 8). A existência dos lugares de memória apoia-se nas noções de morte, de cristalização, perda inexorável, e de esquecimento, que Gonçalves (1996) nomeou como “retórica da perda”.

Da mesma forma, as idéias de fragilidade e ameaças de desfiguração e perda definitiva permeiam os escritos e anotações de campo dos estudiosos do folclore. Isso parece explicar porque a criação de instituições museológicas - que são lugares de memória por excelência - esteve presente como objetivo desde os primórdios desses estudos. Mário de Andrade, em texto sobre os folguedos populares, fez uma triste previsão para o destino do Bumba meu boi: “da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (ANDRADE, Apud CAVALCANTI, 2004, p. 58). Sentença que, como tantas outras, não se concretizou, mas serve para exemplificar a preocupação com a perda, recorrente entre os estudiosos do folclore.

Os museus pensados como lugares da memória coletiva da cultura popular e como instrumentos ideológicos com grande força política constavam entre os planos dos folcloristas. Museus não são apenas instrumentos do aparato do Estado. Como todo museu tem, o Movimento Folclórico Brasileiro também tinha: “um projeto poético, um projeto político e algum projeto de mudança” (CHAGAS)<sup>70</sup>. O projeto poético da abnegação desinteressada pela causa folclorista, o projeto político de definição da nacionalidade brasileira e o projeto de mudança do status dos estudos de folclore no Brasil e de sua representante maior, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que fez amplo uso dos museus como instrumentos auxiliares de sua atuação.

Porque, concordando com Nora,

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.[...] Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora (NORA, 1993, p. 13).

“Quantos museus de etnografia e folclore há no Brasil?” Este é o título de uma matéria publicada no número 16 da RBF (NOTICIÁRIO 1966, p. 316) trazendo listagem de quatorze museus dessa natureza já em funcionamento no país. As três edições seguintes trazem listas complementares, totalizando trinta “nomes e endereços de museus brasileiros especializados em Etnografia e Folclore ou que mantém seções destinadas a estas especialidades” (NOTICIÁRIO, 1967, p. 64). Da lista, encabeçada pelo Museu Paraense Emílio Goeldi,

---

<sup>70</sup> Cito a partir de anotações em palestra.

constam o extinto Museu do Açúcar, criado em 1961 pelo Instituto do Açúcar e do Alcool<sup>71</sup>, e até mesmo o Museu Histórico Nacional. Nota-se a preocupação em quantificar o folclore, e super dimensionar a ação da Campanha, flexibilizando o critério classificatório da lista - museus de etnografia e folclore. Na conta entravam também seções ou coleções no interior de dos acervos desses museus.

E em 1967, no relato-avaliação que fez durante as comemorações dos vinte anos de atuação da Comissão Nacional de Folclore, Renato Almeida alardeia:

Grande interesse dou ao problema Museu. Não só colocamos sob o patrocínio da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro o Museu de São Paulo [Museu de Artes e Técnicas Populares], como auxiliou a Campanha a criação do de Vitória, e igualmente colaborou com o de Paranaguá e o de Goiás. [...] Três projetos me preocupam no momento, o Museu da Guanabara, cujos entendimentos já adiantados foram interrompidos com a mudança de governo, e o do Rio Grande do Sul, que se encontra pelo menos cogitado, bem como o de Maceió. Muito me interessaria na Campanha organizar uma **rede de museus folclóricos [grifo meu]** e nesse sentido espero receber a cooperação dos meus colegas Secretários-Gerais das Comissões Estaduais (ALMEIDA, 1967, p. 236).

A ideia de rede é recorrente nas falas desse período institucional e foi grande a movimentação da Campanha para sua tecedura, como sugere a quantidade de museus tendo o folclore como tema que foram criados na década de 1960, sobretudo entre 1965 e 1969. Ao examinar a Revista Brasileira de Folclore em busca de dados sobre o Museu de Folclore, a divulgação dada às ações voltadas para o suporte da Campanha à criação de museus chamou minha atenção. Tanto que acabei por elaborar dois quadros a partir da Seção Noticiário da Revista Brasileira de Folclore, em que é possível vislumbrar toda essa movimentação. No primeiro quadro temos todos os museus mencionados na RBF no período em que circulou (1961 a 1976), em ordem cronológica.

---

<sup>71</sup> Em 1977, o Museu do Açúcar foi transferido para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, e hoje todo seu acervo integra o Museu do Homem do Nordeste.

| Nº | MUSEU  | LOCAL   | DATA  |
|----|--|---|---|
| 1  | Instituto de Tradição e Folclore                           | Porto Alegre, RS  | Instalado em 1954 e reestruturado em 1966(?) <sup>72</sup>      |
| 2  | Museu de Arte Popular                                      | Parque Dois Irmãos, Recife, PE<br>Obs.: Fundiu-se mais tarde com o Museu de Antropologia e o Museu do Açúcar, formando o Museu do Homem do Nordeste, da FUNDAJ. | 1 9 5 5 ( ? )<br>Reinaugurado em 1966 e novamente em mar./1974. |
| 3  | Museu de Artes e Técnicas Populares                        | Parque do Ibirapuera – São Paulo - SP   | 22/08/1961  |
| 4  | Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá        | Departamento de Antropologia da Universidade do Paraná, Paranaguá - PR  | Em 1962 (?)   |
| 5  | Departamento de Antropologia (atual Museu Câmara Cascudo)  | UFRN Natal - RN -   | 1962 – em fase de instalação                                    |
| 6  | Museu do Instituto de Antropologia da UFCE                 | UFCE - Ceará  | Já existia em 1963  |
| 7  | Museu Estadual de Goiás <sup>73</sup>                      | Goiânia, GO   | 1964 (?)  |
| 8  | Museu Renato Almeida (lançada a pedra fundamental)         | Guarujá, SP   | 15 de agosto de 1964  |
| 9  | Museu de Folclore  | São Carlos, SP  | 27 de agosto de 1964  |
| 10 | Museu Didático William John Thoms                          | Conservatório Musical Marcel Tupinambá – Av. Jabaquara, 1552, São Paulo, SP   | 2 de outubro de 1964  |
| 11 | Museu de Artes Populares                                   | Porto Alegre, RS  | 1964 (?)  |
| 12 | Museu de Folclore do Espírito Santo                        | Vitória, ES   | 1965 (?)  |
| 13 | Museu Paranaense de Folclore e Etnias                      | Curitiba, PR  | 1965  |
| 14 | Museu de Artes Populares - Será o mesmo Museu de Folclore? | Maceió  | 1965  |
| 15 | Museu de Folclore  | Juiz de Fora, MG  | 1965 - início da implantação                                    |

<sup>72</sup> Quando o texto do Noticiário me pareceu impreciso, ou trouxe mais de uma informação que não pude esclarecer, fiz uso da interrogação.

<sup>73</sup> Este parece ser o atual Museu Goiano Zoroastro Artiaga.

|    |   |  |  |
|----|---|--|--|
|    |   |  | Inaugurado 1967 (?)  |
| 16 | Museu de Folclore                               | Belo Horizonte – MG  | Decreto de criação assinado em 28/6/1965                       |
| 17 | Museu de Artes e Técnicas Populares de Campinas | Campinas - SP - criação no âmbito da II Semana Campineira de Folclore.                             | 23 a 28/08/1965 Inauguração em 23 de novembro de 1970.         |
| 18 | Museu de Artes e Tradições Populares            | A ser instalado em Paquetá, no Solar D. João VI, depois de restaurado <sup>74</sup> .              | 1965   |
| 19 | Museu de Folclore do Espírito Santo             | ES   | Em 1961 já havia sido criado<br>Reinaugurado (?) em 22/08/1966 |
| 20 | Museu do Traje Brasileiro                       | Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo - SP  | 1966   |
| 21 | Museu Municipal                                 | Bosque dos Jequitibás, Campinas, SP  | 18/03/1967   |
| 22 | Museu de Arte Popular                           | Salvador, BA   | 1966   |
| 23 | Museu Cornélio Pires (folclorista)              | No prédio do I.E. Plínio Rodrigues de Moraes, em Tietê, SP   | 19 de agosto de 1967   |
| 24 | Museu de Folclore de Olímpia                    | Olímpia - SP   | 27 de agosto de 1967   |
| 25 | Museu Folclórico                                | Conservatório Musical de Santos - SP   | 1967   |
| 26 | Museu Municipal de Folclore                     | Franca – SP  | 1968 - promulgada Lei de criação                               |
| 27 | Seção de Folclore e Arte Popular                | Departamento de Cultura da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura, Recife – PE    | 23 de julho de 1968  |
| 28 | Museu Histórico, Folclórico e Artístico         | Embu – SP  | 1968 - assinatura de Decreto de criação                        |
| 29 | Museu Paraense de Folclore                      | Belém – PA   | 30 de Agosto (?) de 1968                                       |
| 30 | Museu de Folclore                               | Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS | Agosto de 1968   |
| 31 | Museu de Folclore (será o mesmo Museu)          | São Carlos - SP  | 3 de agosto de 1968 (re)abertura?                              |

<sup>74</sup> Seria o futuro Museu da Campanha.

|    |  |  |  |
|----|--|--|--|
|    | São-carlense de Folclore?)   |  |  |
| 32 | Museu de Folclore de Apiaí   | Apiaí - SP   | 14 de agosto de 1968 – criado pela lei 385, de 12/7/1968               |
| 33 | Museu Cecília Meireles <sup>75</sup>   | Rio de Janeiro (?) - RJ  | 1969   |
| 34 | Museu Municipal de Folclore/Museu São-carlense de Folclore   | Rua Dona Alexandrina, 1386, São Carlos - SP  | 1º de agosto de 1970   |
| 34 | Museu de Folclore  | Faculdade de Música da Universidade Católica de Campinas - Rua Boaventura do Amaral, 692, Campinas, SP | 23 de novembro de 1970   |
| 35 | Prof. Waldemar Valente, Secretário-Geral da Comissão Pernambucana de Folclore, do IBCEC, solicita uma sede ao prefeito do Recife, “onde possa instalar Museu, Discoteca, Biblioteca e Arquivo sonoro”. | Recife, PE   | 1970   |
| 36 | Centro de Defesa do Folclore de Piraju   | Piraju – SP – por iniciativa do Departamento Municipal de Turismo                                      | Entre maio e agosto de 1971  |
| 37 | Museu de Folclore - Será o mesmo Museu de Artes Populares?   | Maceió - AL  | Agosto de 1971   |
| 38 | Museu de Artes e Técnicas Populares  | Faculdade Filosofia, Ciências e Letras de Franca – SP  | 1971 (?)   |
| 39 | Museu Antropológico  | Universidade Federal de Goiás, Av. Universitária nº 1166, Setor Universitário, Goiânia - GO            | Criado em junho de 1969<br>Inaugurado em 5 de setembro de 1970         |
| 40 | Museu de Antropologia  | UFMG - Rua Carangola, Belo Horizonte - MG  | 1972 (?)   |
| 41 | Museu de Arqueologia e Artes Populares   | Paranaguá - PR   | 1972 (?)   |
| 42 | Museu de Antropologia  | Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - Casa Forte, Recife - PE                                | Data   |
| 43 | Museu Folclórico de Montes Claros  | Sede provisória no Conservatório de  | Criado pela Lei nº 629, de 25 de novembro de 1963<br>Instalado em 1974 |

<sup>75</sup> A RBF noticia que Lélia Coelho Frota lança a idéia de criação desse museu.

|    |  |   |                                 |
|----|--|---|---------------------------------|
|    |  | Música Lorenzo Fernandez, em Montes claros, MG                    |                                 |
| 44 | Museu de Artes e Tradições Populares                         | Aterro do Flamengo (altura do Morro da Viúva), Rio de Janeiro, RJ | 1974                            |
| 45 | Museu de Folclore (Será o mesmo criado por Decreto em 1965?) | Belo Horizonte, MG  | Entre 20 e 26 de agosto de 1976 |

**Figura 1 - Quadro com museus mencionados pela RBF entre 1961- 1976. Fonte: a autora**

No quadro a seguir, mais simplificado, é possível visualizar a concentração de museus por estado e o período em que se concentrou a criação dessa rede, que tem início em 1954, antes até da criação da Campanha e que finda em 1976, quando se encerrou a publicação da Revista Brasileira de Folclore:

| DÉCADA<br>ESTADO    | 1950        |             | 1960        |             | 1970        |             | TOTAL |
|---------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------|
|                     | 1950 a 1954 | 1955 a 1959 | 1960 a 1964 | 1965 a 1969 | 1970 a 1974 | 1975 a 1979 |       |
| ALAGOAS             | 1           |             |             |             | 1           |             | 2     |
| BAHIA               |             |             |             | 1           |             |             | 1     |
| CEARÁ               |             |             | 1           |             |             |             | 1     |
| ESPÍRITO SANTO      |             |             | 1           |             |             |             | 1     |
| GOIÁS               |             |             | 1           | 1           |             |             | 2     |
| MINAS GERAIS        |             |             | 2           |             | 2           | 1           | 5     |
| PARÁ                |             |             |             | 1           |             |             | 1     |
| PARANÁ              |             |             | 2           |             |             |             | 2     |
| PERNAMBUCO          | 1           |             |             | 2           | 1           |             | 4     |
| SÃO PAULO           |             |             | 4           | 9           | 4           |             | 17    |
| RIO DE JANEIRO      |             |             | 1           | 2           | 1           |             | 4     |
| RIO GRANDE DO NORTE |             |             | 1           |             |             |             | 1     |
| RIO GRANDE DO SUL   | 1           |             | 1           | 1           |             |             | 3     |
| TOTAIS POR PERÍODO  | 3           |             | 14          | 17          | 9           | 1           | 44    |

**Figura 2 - Quadro com museus por Estados e períodos. Fonte: a autora**

Segundo os registros do Noticiário da RBF, nesses 22 anos foram criados quarenta e quatro museus de folclore no país com o apoio e incentivo da Campanha de Defesa do Folclore



Brasileiro, sendo que trinta e um deles criados entre 1965 e 1969, auge da repressão da ditadura. O alcance territorial da rede também é grande, alcança 13 das 21 unidades da federação<sup>76</sup>, cobrindo de Norte a Sul do país, sendo os museus distribuídos de forma quase homogênea pelo território nacional. A constituição da rede parece ter servido como uma luva à diretriz de integração nacional do governo. Conforme lembra Ortiz (1994, p. 82), “forjada pela ideologia da Segurança Nacional e aplicada ao período, a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais”. A movimentação em torno à rede de museus de folclore sugere que esses museus criados pela iniciativa ou apoio da Campanha foram utilizados como ferramentas políticas, de divulgação e de sobrevivência dos estudos de folclore<sup>77</sup>.

Havia nos folcloristas, além da vontade de criação, a preocupação com a permanência dessas instituições. Foi o que pude verificar em relação ao Museu de Artes e Técnicas Populares principalmente, e, em relação a outros museus, cujas notícias de reabertura e recuperação foram uma constante verificada durante a coleta de dados na RBF. A Campanha mantinha contato com os museus criados e a eles retornava periodicamente.

A observação do quadro acima me obriga a tecer alguns comentários sobre São Paulo. Na tabela acima é clara a predominância dos museus deste Estado na rede de museus, sendo dezessete ao todo, seguido de longe por Minas Gerais, com cinco, e Rio de Janeiro, com quatro. Aquele Estado era o foco do Movimento Folclórico e mesmo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Os museus e programações em comemoração ao folclore nas cidades de São Paulo eram amplamente noticiados na Revista Brasileira de Folclore. Apenas sobre o Museu de Artes e Técnicas Populares, foram colhidas sessenta e nove ocorrências (lembrando que a RBF publicou quarenta e um fascículos). Desde a notícia de sua criação, “à base de material coletado, em todo país, pela Comissão de Folclore, para uma exposição paralela ao Congresso Internacional de 1954” (NOTICIÁRIO, 1962, p. 60), passando pela descrição das divisões de sua exposição e de seu acervo (NOTICIÁRIO, 1965, p. 174). Em

---

<sup>76</sup> Aqui se considerou a divisão geopolítica que existia em 1976.

<sup>77</sup> Paralelamente à institucionalização, as Comissões Estaduais de Folclore sobrevivem e mantêm-se atuantes até o presente, e em permanente contato com os órgãos formalmente constituídos.

quase todas as notícias o nome do museu de São Paulo vinha adjetivado por expressões enaltecedoras, como por exemplo: “hoje o maior do país e por certo da América Latina...” (NOTICIÁRIO, 1965, p. 189). Como o meu propósito neste trabalho não é estudar este Museu, não fui à procura dos detalhes, mas o ano de 1965 parece ter sido problemático para sua continuação, o que por certo tem a ver com as mudanças no cenário político. Neste ano se inaugura a 28 de agosto, sua biblioteca especializada, nomeada Joaquim Ribeiro em homenagem ao folclorista falecido no ano anterior, mas a nota festiva vem seguida das narrações de reorganização e períodos de crise vividos pelo Museu (NOTICIÁRIO, 1965, p. 199-200):

Este museu, nascido do esforço conjunto da Comissão Nacional de Folclore e da Comissão Paulista, na exposição do IV Centenário [de São Paulo], resultou de um devotamento sem par e marcou uma das mais importantes etapas do nosso movimento. Viveu, vencendo momentos difíceis de incompreensão, desentendimentos, ambições, dificuldades de toda ordem, descaso oficial e falta de apoio. Mas a devoção de alguns dos vossos não deixou que o núcleo se perdesse. E venceu por teimosia. Hoje é o **maior centro de documentação que o folclore possui no país** e se alarga com a nova biblioteca<sup>78</sup> (NOTICIÁRIO, 1965, p. 200).

No número seguinte (13) a RBF publica um artigo de Rossini Tavares de Lima sobre o Museu de Artes e Técnicas Populares, que traz uma descrição detalhada da exposição do Museu, além de seu histórico (LIMA, 1965, p. 245-252). A RBF de nº 14 noticia que Renato Almeida esteve em São Paulo para “acertar as bases” de um convênio com a Associação Brasileira de Folclore, entidade mantenedora do Museu, onde ficou firmado que a Campanha daria em 1966 “o auxílio de três milhões de cruzeiros ao Museu de Artes e Técnicas Populares, que possui a mais completa coleção de peças folclóricas de todo o Brasil” (NOTICIÁRIO, 1966, p. 87). No ano seguinte narra os sucessos e insucessos relacionados a esse e a outros museus auxiliados pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (NOTICIÁRIO, 1967, p. 220-221), noticiando que São Paulo foi escolhido para sediar as comemorações dos vinte anos de atividade da Comissão Nacional de Folclore, “com grande propriedade e inteira justiça” (NOTICIÁRIO, 1967, p. 227). Em 1968 louva a inauguração da Escola de Folclore, anexa ao Museu (NOTICIÁRIO, 1968, p. 183).

---

<sup>78</sup> O grifo é meu.

O que chama a atenção particularmente sobre este Museu, que nos últimos anos esteve fechado e teve seu acervo encaixotado e até ameaçado<sup>79</sup>, é que mesmo após a criação, as menções ao Museu de Folclore da Campanha no Rio de Janeiro, são reduzidas, em comparação aos museus de São Paulo. O Museu de Artes e Técnicas Populares permaneceu sendo o centro das atenções da Campanha, a julgar pela presença constante no Noticiário da RBF.

No encerramento da Feira de Artesanato, organizada em setembro do mesmo ano, pela Comissão Estadual de Folclore e Artesanato de São Paulo, Renato Almeida, dando prosseguimento à sua estratégia, declara em seu pronunciamento:

Dentre as realizações deste mês, duas merecem referência especial - a inauguração do Museu de Folclore, em Belém do Pará e no Rio de Janeiro. Do de Belém do Pará ainda não recebi informações precisas, mas o do Rio de Janeiro é uma seção do Museu Histórico Nacional e resulta de um convênio entre essa entidade e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Funciona num pavilhão do parque do Palácio do Catete, onde tem sede o Museu da República. Trata-se de um núcleo a ser desenvolvido, dentro das bases de um museu-escola. Não sendo apenas mostra de objetos folclóricos, mas onde se desenvolva uma atividade científica e proveitosa com pesquisas, estudos e investigações. Evidentemente, não tem a magnitude nem se pode comparar ao Museu de Artes e Técnicas Populares, do Ibirapuera que, sem favor, é o maior museu de folclore da América Latina. [...] Estamos apenas ensaiando uma iniciativa, destacando-se a solicitude do comandante Léo da Fonseca e Silva, ilustre diretor do Museu Histórico Nacional, empenhado em colaborar com a Campanha (NOTICIÁRIO, 1968, p. 296-297).

Naturalmente, a compreensão das ações e do discurso da Campanha nesse período não pode ser descolada do contexto cultural vigente. Mesmo considerando que Renato Almeida estava discursando em São Paulo, gabando-se dos feitos da Campanha no Rio de Janeiro e em outros locais, e que seria de bom tom gabar também feitos locais, há que lançar olhar mais atento sobre esta apologia ao Museu do Ibirapuera. Ao observar o que acontecia no Estado de São Paulo, onde um grupo de intelectuais liderados por Florestan Fernandes<sup>80</sup> combatia veementemente os folcloristas, temos aí boa parte da explicação.

---

<sup>79</sup> Sobre este aspecto ver notícia no Estado de São Paulo de 28 de junho de 2004. Disponível em <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=19677>> Acesso em 4 nov. 2010.

<sup>80</sup> Florestan Fernandes dedicou-se ao estudo do folclore no início de sua trajetória intelectual, escrevendo sobre o tema até 1962, e tem “reconhecidamente, um papel central na institucionalização da sociologia como disciplina acadêmica e na conformação de um padrão de trabalho e de atuação intelectual dos cientistas sociais no Brasil. Sua concepção da sociologia como ciência marca a história da configuração de um campo

A compreensão da sociedade e principalmente dos fenômenos culturais como entidades autônomas e romanticamente idealizadas levou, em parte, à marginalização dos estudos de folclore, rotulados pelos cientistas sociais, de alienados da realidade, em acelerada mudança e permeada por conflitos, injustiças e exclusões sociais. Carvalho (2010, p. 2) pontua que a crítica de Florestan baseava-se principalmente na despreocupação dos folcloristas com a dinâmica dos “contextos histórico e social que lhe deram origem [ao fato folclórico]”. Para Florestan “tudo depende da relação existente entre as manifestações folclóricas e o fluxo da vida social”. As manifestações do folclore só teriam uma função social quando pudessem contribuir, efetivamente, “de dada maneira para a integração e continuidade do sistema social” (FERNANDES, 2004, p. 13 apud CARVALHO, 2010 p.4).

Apesar de considerar os acervos como fontes documentais relevantes, Florestan desqualifica o registro de campo dos folcloristas, por considerá-lo por demais simplificado, na medida em que descreviam apenas seus traços formais, limitando-se à formação “das piores coleções de que dispomos, feitas de materiais recolhidos sem critério por terceiros e editados sem nenhuma tentativa de ordenação metódica dos dados”, ao contrário do que já se praticava na antropologia, na sociologia e na psicologia (FLORESTAN, 2004, p. 94 e CARVALHO, 2010, p. 7). Florestan “caracteriza o folclore como um método ou uma técnica de investigação com utilidades específicas para as ciências sociais” (GARCIA, 2001, p. 159).

A longa discussão travada entre Florestan e os folcloristas, especialmente com Edison Carneiro, cujo auge ocorreu na segunda metade dos anos 1950, quando o Movimento Folclórico atinge também sua força máxima, foi veiculada no jornal “O Estado de São Paulo”, contribuindo, a meu ver, em grande medida para o início da marginalização dos estudos de folclore no Brasil, aliada ao ideário difundido pelo ISEB e pelos CPCs. Garcia (2001, p. 146) assinala que na São Paulo dos anos 1940 e 50, “o folclore é um tema bastante “quente”, trespassado de significações políticas e culturais que circulam em diferentes formas de conceber a cultura popular”.

Nesse ambiente, “folclore, sociologia e antropologia [são] interlocutores próximos, e o processo de construção de seus respectivos campos de ação pode ser vislumbrado num jogo

---

especializado de estudos, a história da integração do pensamento sociológico ao sistema sociocultural brasileiro e a história das relações entre sociedade e ciência no Brasil moderno” (GARCIA, 2001, p. 143).

de atribuições e autodefinições” (CAVALCANTI e VILHENA, 1990, p. 75). A ideia da perda e urgência de atuação se expressa nos dois campos, mas na área de folclore, nos congressos e publicações de folclore, a ação “é pensada em certo sentido contra o tempo, contra o progresso avassalador: não tanto reconstruir, mas sobretudo preservar” (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p. 77). Os temas e personagens transitavam entre essas áreas com frequência, o que pode ser evidenciado por alguns exemplos: “da comissão organizadora da I Reunião de Antropologia faziam parte Manuel Diégues Júnior e Edison Carneiro. O temário proposto para II Reunião de Antropologia (art. 2 do regulamento) destaca o folclore como item específico. [...] Diégues participa da II Reunião Brasileira de Antropologia” (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p. 77), tendo presidido a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) de 1966 a 1974.

Nesse período a “escola paulista de sociologia” se firmou, ocupando posição hegemônica por mais de vinte e cinco anos (PEIRANO, 1980 apud CAVALCANTI e VILHENA, 1990, p. 81). Ao contrário, na disputa por espaço político e acadêmico, os estudos de folclore foram gradativamente perdendo prestígio.

Já que a aproximação com a academia havia sido frustrada, os intelectuais do folclore aproximaram-se do Estado, obtendo com isso e com sua atuação ruidosa, os seus intentos, mesmo que parcialmente. O Museu de Artes e Técnicas Populares, no Ibirapuera, era a locomotiva da sobrevivência do Movimento Folclórico e de sua representante instituída, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mas os museus das demais cidades do interior de São Paulo tinham espaço garantido no Noticiário da Revista Brasileira de Folclore. O que não aconteceu com o Museu de Folclore, mesmo após a inauguração do seu núcleo inicial. As notícias sobre o Museu da Campanha só aparecem nas comemorações de datas cívicas e no mês do folclore.

O que me arrisco a dizer hoje em relação a São Paulo é que a Campanha foi bem sucedida nessa tarefa. Não por acaso, São Paulo continua sendo, na minha percepção, o ‘mais folclorista’ dos estados brasileiros, com Comissões municipais atuantes e museus de folclore bem sucedidos. Olímpia se intitula a “capital nacional do folclore”, comemorando ano a ano o mês de agosto no velho estilo ‘rumoroso’. Outro exemplo: a Festa do Peão de Boiadeiro,

realizada no mês de agosto, em Barretos, e instituída em 1965 também pela ação dos folcloristas (NOTICIÁRIO, 1965, p. 175), é hoje um fenômeno midiático internacional<sup>81</sup>.

Ao fechar este longo parêntese e retornando à imaginação museal dos folcloristas, pude perceber nos escritos desses estudiosos, um cuidado com a aplicação de uma técnica museográfica adequada, que valorizasse o objeto folclórico e sua função educativa. Isso se verifica em Mário de Andrade quando define o que é um museu “vivo e leal”, na descrição minuciosa de Gustavo Barroso sobre o Museu Ergológico, e claro, em sua pioneira obra sobre a técnica museal, “Introdução à Técnica de Museus”, de 1951. Daí a preocupação da Campanha com a capacitação, que representava o respaldo científico à pesquisa do folclore e à sua exposição, como provam os inúmeros cursos realizados ou promovidos com seu concurso. E como pude comprovar durante a pesquisa na RBF, quando deparei-me com a resenha do interessantíssimo trabalho de Saul Martins<sup>82</sup> intitulado “O Museu e a Pesquisa Artesanais”, publicado em 1969 pela Academia Patense de Letras, em Minas Gerais. Fui em busca do trabalho completo, que está depositado na Biblioteca Amadeu Amaral, com carinhosa dedicatória a Renato Almeida. Nesse curioso livrinho, com apenas 41 páginas, o autor traça um resumidíssimo roteiro de técnica museográfica, além de tratar de noções básicas de pesquisa de campo. Começa ele por enumerar as tipologias e expor sua definição do que **não** é museu, que para ele mais se assemelha a um arquivo, refletindo a visão barroseana que ainda estava em vigor no campo da Museologia:

Com certeza, museu não é depósito de velharias, nem ossuário ou sarcófago de restos. Muito ao contrário, ele arquiva modos de vida que se fixam nas peças e se perpetuam. Graças aos museus, ainda hoje se conhecem ou se podem estudar manifestações culturais de raças extintas, cujos traços foram salvos e permaneceram. [...] O artesanato é a bíblia do artesão e o museu será a sua biblioteca, o arquivo de seus hábitos, tradições, usos e costumes, [...] a síntese de sua cultura (MARTINS, 1969, p. 11).

---

<sup>81</sup> A Festa de 2010 teve Roberto Carlos e Luan Santana, como destaques nacionais, e contou com a estrela pop Mariah Carey, como atração internacional (Fonte: <<http://www.barretaocountry.com/programacao.html>> Acesso em 21 abr. 2011).

<sup>82</sup> Saul Alves Martins (1918-2009), fundador da Comissão Mineira de Folclore, publicou dezenas de trabalhos sobre temas do folclore.

Nas páginas seguintes ele sugere soluções expográficas inovadoras para a época, contextualizando o objeto, para informar ao visitante sobre sua função. Descreve as várias formas de aquisição e as etapas de um processamento técnico do acervo, com “o registro completo de todo o seu acervo de peças, bem como os dados necessários e a elas referentes” (MARTINS, 1969, p. 12-13). Sua obra fala ainda do museu “de artes e técnicas populares”, como instrumento de aprendizagem, “mostra objetiva da vida material, espiritual e social do povo”. Seu texto sugere, mesmo que de forma difusa - mas adequada aos tempos de ausência de liberdade -, a função social do museu, ao qual atribui o poder de criar “uma mentalidade favorável ao artesanato, com plena consciência de seu valor, necessária à sua proteção e desenvolvimento”, sendo capaz de provocar a discussão e gerar o diálogo. O autor enfoca o potencial turístico dos museus de “artes e técnicas populares”, ao mesmo tempo que fonte de “inspiração artística” (MARTINS, 1969, p. 13-14). Saul Martins ingressa no mundo da técnica expográfica - “de sua arrumação [de] que deve encarregar-se pessoa qualificada” -, e aponta a técnica até hoje utilizada (atualmente valendo-se dos recursos tecnológicos disponíveis): “esse arranjo deve ser bem projetado, antes no papel, através de um gráfico, depois na área real que lhe for destinada”. Martins fala da noção de circuito expositivo, do mobiliário expográfico, do uso da cor e da combinação de formas, e até mesmo dos materiais e ferramentas utilizadas para montagem de exposições: “martelo, alicate, serrote[...] fios de “nylon” de grossuras variadas, cartolina, pincéis” (MARTINS, 1969, p. 15-16). Sua preocupação com a capacitação é explícita, até quando menciona a direção, que deve ser entregue a especialistas, sem o quê, o museu deixaria de ser “atuante, vivo e funcional para ser uma coisa morta, simples coleção de restos e achados sem préstimo algum, uma inutilidade” (MARTINS, 1969, p. 15). Saul Martins finaliza sugerindo as normas gerais para o funcionamento adequado dos museus de “artes e técnicas populares”, que se referem basicamente a procedimentos voltados para a documentação museológica: desde a aquisição, registro, numeração e coleta de todos os dados disponíveis sobre o acervo, mas também visando o controle de movimentação, baixa (descarte), conservação e segurança de acervo, e encerra com a sugestão de realização de cursos de “arte popular e artesanato ou de museologia” [sic], reforçando a importância atribuída à capacitação.

Sobre a importância dada à capacitação, vale mencionar que Edison Carneiro também vai em busca da técnica museográfica, aliás tão difundida pelo seu colega de estudos de folclore,

Gustavo Barroso. Em 1952 Edison matricula-se no Curso de Museus, que não chegou a frequentar (SÁ, 2007, p. 116-117).

A campanha vitoriosa pela criação do Dia do Folclore, as intensas programações comemorativas alusivas à data, que ocupavam semanas e até mesmo todo o mês de agosto, bem como a profusão de museus de folclore criados durante o regime militar, sugerem também que o discurso folclórico foi muito bem apropriado pelo Estado autoritário, na alimentação do sentimento de nacionalismo defendido pela liderança do Golpe de 1964, que tem “a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade “autenticamente brasileira” (ORTIZ, 1994, p. 130).

Os ideais folclóricos não combatiam os ideais militares, muito pelo contrário. A procura de uma identidade nacional e o nacionalismo exacerbado constituíam a base ideológica comum aos dois lados dessa moeda, embora os conceitos de nacionalismo fossem diferentes, e a identidade, pelo viés militar, visasse uma integração supostamente niveladora, e sobretudo controladora. “Como memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (ORTIZ, 1994, p. 138), a construção pressupõe uma mediação de agentes entre o popular, que é plural, e o nacional ideologizado. No caso específico de que estou tratando, os intelectuais folcloristas são esses mediadores simbólicos, na medida em que elaboram um conhecimento folclórico de caráter globalizante, numa ação politicamente orientada. “A construção da identidade nacional necessita portanto desses mediadores que são os intelectuais. São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende” (ORTIZ, 1994, p. 140-141). Os folcloristas, assim como os demais intelectuais são artífices no “jogo de construções simbólicas” que vai servir à ideologia da integração nacional do Estado autoritário. Assim é que esses aparentes pontos em comum foram muito bem utilizados pelo novo governo, e os integrantes do sobrevivente Movimento Folclórico Brasileiro souberam disso se aproveitar. Na comemoração de datas cívicas, tão ao gosto do regime militar, com promoção de palestras sobre temas do folclore e apresentação de folguedos; na realização de exposições que, muitas vezes eram ‘encomendadas’ pelo poder estabelecido, para integrar os eventos de cunho



oficial, numa tentativa de aproximação com as camadas populares e de estímulo ao sentimento nacionalista.

Halbwachs afirma que “os quadros da memória social modificam-se de uma época para a outra” (1952, p.171), mas essa modificação não ocorre automaticamente. A nova estrutura vai se construindo sobre um “fundo de memórias” e tradições, com que se mescla e se confunde para que as novas noções sejam aceitas (HALBWACHS, 1952, p. 165). A memória coletiva vai assim se adaptando, alinhando-se à nova ideologia, modificando suas lembranças individuais, e situando em primeiro plano as atividades de maior interesse, numa adaptação às condições atuais (HALBWACHS, 1952, p. 172 e 189).

No caso em pauta, significa dizer que a cultura, foi utilizada como instrumento para atingir a integração nacional, tendo como “fundo de memória”, as tradições populares, que foram estimuladas e incrementadas. Tanto que, em relação à produção cultural, a censura visava os atos, mas não a matriz cultural; recaía sobre o filme, sobre o texto da peça, sobre a letra da música, mas não sobre o cinema, a música ou o teatro. Ou, como afirma Chauí (1989, p. 42), “tacitamente, o liberal ilustrado reconhece (e teme) o caráter verdadeiramente subversivo da cultura”. Mas essa utilização foi controlada centralmente pelo Estado, que visava “integrar as partes a partir de um centro de decisão e, nesse sentido, a cultura pode e deve ser estimulada” (ORTIZ, 1994, p. 83). Daí a oficialização do Dia do Folclore e o incentivo a que as comemorações oficiais da data partissem do poder público constituído. Isso pode explicar a aparente liberdade de ação dos folcloristas e a surpresa que causa de imediato, quando lembramos os aspectos altamente repressivos e violentos do período sob análise. Encaro as ações de divulgação do folclore, em meio aos elogios à visão esclarecida do governo, uma forma de camuflagem da resistência dos folcloristas, sob a capa do conformismo, como forma mais palpável da **ambiguidade** que é a marca da cultura popular no Brasil, que “permanecendo no interior do campo simbólico definido pelos dominantes, [...] aceita, implicitamente, a hegemonia existente, e onde reside sua força e fraqueza” (CHAUÍ, 1989, p. 104). Considere-se também que certamente, entre os folcloristas, havia sinceros partidários do golpe militar, para quem a nova estratégia não significava afrontas à própria dignidade.

Frequentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular [...] Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao

resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação (p. 124).

A Campanha e o Movimento Folclórico viviam assim uma liberdade vigiada, que não impedia atos de rebeldia, ou, no mínimo, “práticas dotadas de uma lógica que as transforma em atos de resistência” (CHAUÍ, 1989, p. 63), que no caso específico dos estudos e ações de proteção ao folclore foi alcunhada de teimosia. Nesse sentido, Ortiz ressalta que “esta ideologia [da integração nacional] não se volta exclusivamente para a repressão, mas possui um lado ativo que serve de base para uma série de atividades que serão desenvolvidas [ou melhor, controladas] pelo Estado” (ORTIZ, 1994, p. 82-83). A política cultural se insere nesse aspecto ativo, de estímulo às iniciativas que vinham ao encontro da ideologia da Segurança Nacional. Como aconteceu com o estímulo à indústria do Carnaval e na ênfase ao esporte, como se deu na copa de 70, com a alimentação do nacionalismo integrador expressa na canção que repetia: “noventa milhões em ação/prá frente Brasil/do meu coração”; com a organização da festa da Procissão do Círio de Nazaré, em Belém que, como o Carnaval, se transformou num megaevento; ou na devoção de paulistas do interior convertida em devoção nacional, pelo alçar de Nossa Senhora Aparecida em padroeira do Brasil (CHAUÍ, 1989). A defesa e a proteção do folclore vinham ao encontro do mote do novo “sistema” que era “proteger e integrar a nação”. O nacional que é, no dizer de Chauí (1989, p. 99), o “cimento ideológico inquebrantável” que permite apropriações diversas da cultura popular, desde o final do século XIX, quando se torna o “fantasma” que habita o ideário da intelectualidade e do poder constituído. Daí a tentativa constante de criação de um Sistema Nacional de Cultura, que não veio a se concretizar. E que imediatamente remete à lembrança o Sistema Nacional de Museus<sup>83</sup>.

Nas esferas estaduais, o anseio de organização dos museus em um sistema integrador que permitisse articulações que atendessem a objetivos comuns, era antigo. Os estados, em particular os do Nordeste, mas também os do Sul sentiam-se aliados do eixo informacional e

---

<sup>83</sup> Vale lembrar que no campo dos museus esta tentativa oficial também só foi concretizada em 1986, durante a chamada “transição democrática”, e somente após a criação do Ministério da Cultura <sup>83</sup>. Teve existência breve, pois também foi vítima das mudanças promovidas pelo governo Collor. Segundo a museóloga Celia Corsino, em entrevista concedida por correio eletrônico, o Sistema Nacional de Museus foi criado no âmbito da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Cultura (MinC) na gestão de Celso Furtado. Era composto por representantes estaduais e das seguintes instituições vinculadas ao MinC: Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Fundação Joaquim Nabuco.

decisório, concentrado no Rio de Janeiro e São Paulo, em uma espécie de “colonialismo cultural interno” (FRAGA, 2004, p. 112). Nesse sentido, São Paulo foi pioneiro, criando ainda em 1983, na estrutura oficial da cultura do estado, o Sistema Estadual de Museus de São Paulo<sup>84</sup>, no corpo da Lei 9.717 (artigo 89), com o principal objetivo de “promover a articulação entre os museus paulistas” (FRAGA, 2004, p. 113).

Tanto a estratégia praticada pelo Movimento Folclórico Brasileiro, como a praticada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro desde a sua criação, e intensificada durante os chamados “anos de chumbo” do regime militar, a experiência do Sistema Nacional de Museus no final da década de 1980, e dos atuais sistemas estaduais e Sistema Brasileiro de Museus<sup>85</sup>, basearam-se e baseiam-se na ideia de redes. Assim se autodenominavam os folcloristas, assim os analisou Luís Rodolfo Vilhena, que se referia à *network* organizada pelo Movimento, e assim declarou explicitamente Renato Almeida quando intenta *organizar uma rede de museus folclóricos*.

Para Marteleto e Tomaél (2005, p. 86-87) as “redes são organizações sociais compostas por indivíduos e grupos cuja dinâmica tem por objetivo a perpetuação, a consolidação e a progressão das atividades dos seus membros em uma ou mais esferas sociopolíticas”. Castells (1999, p. 78) ao falar do paradigma tecnológico que rege a sociedade atual, que denominou de “sociedade da informação”, e ao enumerar as suas características, aponta como uma dessas características, a “lógica das redes em qualquer sistema ou conjunto de relações”, e isto vale para a rede em foco. Embora o texto de Castells acima se refira às sociedades, instituições e organizações que se baseiam e utilizam das tecnologias da informação que explodiram nas três últimas décadas do século XX, entendo que o conceito se ajusta perfeitamente à “**rede de museus folclóricos**”.

Somente uma estrutura em rede pode conter em si a diversidade e até a divergência, e contudo funcionar e se desenvolver, mantendo a coerência, sem guias instituídos formalmente. Na rede, amigos e adversários são os mesmos (CASTELLS, 1999, p. 184). Isso explica a

---

<sup>84</sup> O Sistema paulista vem se mantendo atuante todos esses anos, apesar dos percalços e, no momento atual, atravessa fase muito positiva; em junho realizou o II Encontro Paulista de Museus, reunindo mais de oitocentos participantes, a maioria do próprio Estado de São Paulo.

<sup>85</sup> Instituído oficialmente pelo Decreto n. 5. 263, de 5 de novembro de 2004.

presença e a participação de Câmara Cascudo, por exemplo, cuja situação no Movimento Folclórico Brasileiro foi sempre tensa. Do ponto de vista da ARS, Cascudo pode ser considerado um “líder de opinião” (RIBEIRO, 2001, p. 23), tendo sido apontado por muitos um pioneiro e até como o maior dos folcloristas brasileiros. Apesar disso, Cascudo esteve sempre à margem das decisões do “quartel-general carioca da CNFL<sup>86</sup>”. Entraram aí certamente as injunções do poder.

Aqui destaco que os conceitos tanto de organização quanto de instituição, de Castells, se aplicam à rede de museus de folclore e à Campanha, respectivamente. Para Castells organizações são “sistemas específicos de meios voltados para a execução de objetivos específicos e instituições são organizações investidas de autoridade necessária para desempenhar tarefas específicas em nome da sociedade como um todo” (CASTELLS, 1999, p. 173). Para ele as “redes são e serão os componentes fundamentais das organizações” (CASTELLS, 1999, p. 188).

Do ponto de vista da Análise de Redes Sociais (ARS), a rede organizada e alimentada por Renato Almeida à frente da Campanha, pode ser examinada como uma rede total ou completa, uma vez que vou considerar as ligações e relações estabelecidas, ou não, entre os diferentes elos dessa rede, que formam entre si um todo organizacional que tem como objetivo comum o desenvolvimentos dos estudos e das manifestações da cultura popular. Nessa rede a figura de Renato Almeida naturalmente se destaca como elemento de centralidade de informação e de intermediação. Almeida desenvolvia alto grau de liderança, comunicação e envolvimento na rede, recebendo informações, em variados graus de profundidade, de todos os elos da rede, otimizando-as e delas se utilizando de maneira estratégica. Por sua posição de destaque no Ministério das Relações Exteriores e pelas demais relações que mantinha com outras redes externas, de política e de conhecimento, ocupava também posição altamente estratégica em relação aos demais integrantes da rede de museus. Penso que, por isso, ocupava a posição de “estrela” (RIBEIRO, 2001, p. 23), pois que além de elo de ligação, ocupava uma posição de centralidade na rede e detinha uma liderança altamente democrática, reconhecida tanto pelos membros do grupo de folcloristas, quanto

---

<sup>86</sup> Para detalhes sobre as tensões na relação entre Cascudo e a Comissão Nacional de Folclore ver Vilhena (1997, p. 100-102).

pelo ambiente externo ao grupo, posto que, para a rede encarnava os ideais do grupo, e para o governo, representava os desejos dos estudiosos do folclore (RIBEIRO, 2001, p. 23).

Embora o foco deste trabalho seja a instituição e não os personagens, não há como fugir à menção do nível pessoal, quando se trata deste tema, o folclore. Como não considerar aspectos pessoais quando os atores do processo colocam sua ação como missão desinteressada de posições políticas ou vantagens pecuniárias<sup>87</sup>? Nesse sentido vale ressaltar o papel fundamental de Renato Almeida em todo esse processo. Em seu extenso curriculum vitae pode-se inferir o grau de influência que possuía no meio político e intelectual brasileiro e até do exterior. Em sua carreira no Itamaraty, foi inúmeras vezes designado para recepcionar personagens ilustres em visita ao Brasil, a exemplo do Cardeal Paccelli em 1934<sup>88</sup> e os presidentes do Paraguai e da Bolívia em 1943, e da Nicarágua em 1953. Em várias ocasiões foi enviado como representante do governo em eventos externos, como na XVII sessão da Assembléia e da XXII sessão do Conselho da Liga das Nações, realizada em Genebra de 21 de setembro a 15 de outubro de 1936, “na qualidade de colaborador temporário; enviado como Ministro-Conselheiro à posse do Presidente do México, Sr. Miguel Aleman, em novembro de 1946”. Isso para citar uma pequena amostra, da longa lista que consta do “Anuário” do Ministério das Relações Exteriores (1963, p. 103-104).

A análise de redes vem equilibrar este que se constitui em antigo dilema nas Ciências Sociais, sobre o objeto de análise - os atores ou a estrutura -, uma vez que nessa análise inevitavelmente há que se abordar as relações entre os atores que atuam na rede, tendo a estrutura como contexto situacional. Como assinalado na Introdução deste trabalho, aprofundar a ideia da rede de museus e de folcloristas me deixa à vontade para ir e vir, da estrutura para os atores, sem desvinculá-los um do outro. Assim é que da mesma forma, à luz da ARS, é possível encarar a personalidade de Edison Carneiro após o golpe militar de 1964, como um “conselheiro secreto, ou seja, ligado ao grupo de ‘forma oculta’” e exercendo ainda certa liderança (RIBEIRO, 2001, p. 24). Contudo nem tão secreto assim, visto que ministrava

---

<sup>87</sup> O antropólogo Ricardo Lima (2008, p. 1), ressalta esse caráter missionário presente ainda hoje entre os folcloristas, que se recusam a receber pró-labore quando se trata de ações em prol dos estudos de folclore.

<sup>88</sup> Foi este que se tornou Papa em 1939, como Pio XII.

curtos e palestras promovidos pela Campanha, como registrado várias vezes pela Revista Brasileira de Folclore.

A escolha de Renato Almeida para comandar a Campanha no novo regime vem denotar que o governo escolhia para seus colaboradores, pelo menos nesse momento, intelectuais de tradição e de renomada influência sobre seus pares. Com a intenção de caracterizar uma continuidade com os estudos que vinham se estruturando desde Silvio Romero, o governo cuida de convocar para a tarefa intelectuais que tivessem já um reconhecimento público<sup>89</sup>, contudo, conservadores em sua maioria. A mesma intenção de continuidade conservadora motivou a criação do Conselho Federal de Cultura. O novo regime ressentia-se de uma política para o setor e cria o Conselho em 1966, visando sua elaboração.

Recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país. [...] Porém é importante compreender que, para o Estado, sua incorporação permite estabelecer uma ligação entre o presente e o passado. Ao chamar para o seu serviço os representantes da “tradição”, o Estado ideologicamente coloca o movimento de 64 como continuidade, e não como ruptura [...] (ORTIZ, 1994, p. 91).

Como a primeira preocupação desses intelectuais era a identidade nacional, e a segunda centrava seus interesses na materialidade dessa identidade ao longo da história, os arquivos, os museus, o patrimônio histórico e o folclore estão no cerne de uma política de preservação e defesa dos bens culturais, em que “o argumento da tradição é fundamental para a orientação de uma política do Estado que se volta para atividades como ‘pró-memória’, ‘museu histórico’, ‘projeto memória do teatro brasileiro’, ‘dia do folclore’, etc.” (ORTIZ, 1994, p. 97). A especial valorização do folclore tinha a ver com a formação intelectual do Conselho, que levou o governo a incorporar a valorização da cultura popular, ameaçada pela “contaminação profana do mundo moderno”, leia-se cultura de massa.

Assim observa-se que a rede de folcloristas e a rede de museus serviram aos propósitos da Campanha, da mesma forma que serviram aos propósitos da ideologia da integração. Embora os conceitos de nacionalismo não fossem idênticos, e a busca da identidade nacional visasse

---

<sup>89</sup> Deve-se considerar que a essa altura Renato Almeida já estava aposentado pelo MRE, de onde se afastou em 30 de maio de 1961.

propósitos diferentes, foram muito bem utilizados pelo novo governo. A integração nacional era o mote e a “tarefa política prioritária a re-democratização do país, encarregada de estabelecer novos laços entre sociedade civil e Estado” (CHAUÍ, 1989, p. 50).

O projeto dos folcloristas, ou seja, a sua “vontade de memória” levou à criação de lugares de memória do folclore e da cultura popular. Enders (2003, p. 16) em texto que revisita a obra de Nora, define “lugar de memória” como “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer [...] em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional”.

Lugar para divulgação e celebração - como o Dia do Folclore, e a própria Revista Brasileira de Folclore - e lugares para guarda e preservação das manifestações da cultura popular, na forma de objetos, indumentárias de folguedos, quadrinhas, cantos e depoimentos gravados, como a rede de museus de folclore pelo país afora, com museus voltados para a esfera local ou regional, e museus de âmbito nacional, como o Museu de Artes e Técnicas Populares, do Ibirapuera, em São Paulo, e o Museu de Folclore, no Rio de Janeiro.

Os lugares de memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.[...]” (NORA, 1993, p. 13). A rede de museus folclóricos e a inauguração do Museu de Folclore representaram o enraizamento da memória “no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9), como reação à iminência da destruição, e como fator de “integração nacional” pelo regime militar. Os museus e a materialidade de seus acervos culturais passam a ser o suporte da memória dos estudos de folclore, pois “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 1993, p. 13). A rede de museus e as celebrações em comemoração ao dia, à semana, e até ao mês do folclore, “são bastiões sobre os quais se escora” (NORA, 1993, p. 13) a vontade de memória dos folcloristas e dos militares.

Cabe aqui ressaltar que não só de museus de folclore viveu o regime militar. Entre 64 e 80 ocorre grande expansão da produção, distribuição e consumo de bens culturais, e entre estes, o

período foi pródigo na criação de museus, embora nem sempre se tenha pensado na sua permanência e manutenção. Até 1958 havia 145 museus no Brasil (HOLLANDA, 1958 apud CHAGAS, 2010, p. 53). No levantamento efetuado a partir da Revista Brasileira de Folclore, as notícias de museus ligados à temática do folclore, a maior parte delas de criação, alcança a marca de 44 museus em 22 anos, confirmando a tendência de proliferação de instituições museológicas que vinha se acentuando a partir da década de 1930, com as mudanças sociais, políticas e econômicas advindas com o Estado Novo. Tendência que acompanha o viés nacionalista e coincide com o incremento das preocupações com a definição da identidade nacional no país. O “Repertório dos museus brasileiros”, organizado por Guy de Hollanda, em 1958, nos dá a dimensão desse crescimento. Reproduzo aqui, por ser visualmente esclarecedor, o quadro organizado por Chagas (2003) a partir da publicação de Hollanda.

| <b>REPERTÓRIO DOS MUSEUS BRASILEIROS (segundo Guy de Hollanda, 1958)</b>                                      |                                     |
|---|-------------------------------------|
| <b>Século/década</b>  | <b>Quantidade de museus criados</b> |
| <b>Século XIX</b>   |                                     |
| 1811 a 1820   | 1                                   |
| 1841 a 1850   | 1                                   |
| 1861 a 1870   | 2                                   |
| 1871 a 1880   | 1                                   |
| 1881 a 1890   | 1                                   |
| 1891 a 1900   | 2                                   |
| Obs. Dois museus do grupo dos museus sem indicação de data de criação poderiam ter sido criados no século XIX | 2                                   |
| <b>Subtotal (incluindo os citados na observação)</b>  | <b>10</b>                           |
| <b>Século XX</b>  |                                     |
| 1901 a 1910   | 8                                   |
| 1911 a 1920   | 4                                   |
| 1921 a 1930   | 7                                   |
| 1931 a 1940   | 25                                  |
| 1941 a 1950   | 29                                  |



|  |            |
|--|------------|
| 1951 a 1958                                    | 31         |
| Museus em organização em 1958                  | 9          |
| Museus sem indicação de data de criação        | 22         |
| <b>Subtotal</b>                                | <b>135</b> |
| <b>Total (século XIX e século XX até 1958)</b> | <b>145</b> |

**Figura 3 - Repertório dos museus brasileiros. Fonte: Guy de Hollanda (1958 apud CHAGAS, 2003)**

Hoje existem 2.917 museus no Brasil, segundo o Cadastro Nacional de Museus<sup>90</sup>, criados em sua maioria na segunda metade do século XX, que pode ser considerado no Brasil, o “século dos museus” (CHAGAS, 2010, p. 55).

Mas, se por um lado, Renato Almeida não vence a luta pela reestruturação da Campanha, por outro, consegue a sua sobrevivência. O maior líder do Movimento Folclórico Brasileiro registra para o futuro a “vontade de memória” da Instituição, que foi a materialização da memória discursiva daquele movimento.

L'institution des mémoires organise donc la rencontre des volontés passées de créer un jour une mémoire individuelle sociale ou collective, avec les besoins ou les désirs actuels sociaux ou collectifs de retrouver une mémoire. C'est cette conjonction que ménage l'institution en suscitant certaines pratiques de mémoire parmi d'autres possibles. Cette rencontre à la fois actualise des mémoires-messages et à la fois permet une sociabilité de la mémoire vécue<sup>91</sup> (NAMER, 1987, p. 185).

E nesse registro da vontade de memória, a Campanha se vale dos lugares de memória; lugares de celebração como o dia dedicado ao folclore no calendário cívico oficial e a Revista Brasileira de Folclore; e lugares de preservação, os museus que integravam a grande rede folclórica, como suporte e baluarte dessa memória.

O poder instituído também se apropria politicamente dos museus. Percebe-se aí a utilização da instituição museal como suporte político, para a ‘salvação’ da Campanha, numa estratégia muito bem orquestrada pelo Maestro Renato Almeida. A instituição permaneceu confinada

<sup>90</sup> Dados disponíveis no site < [http://www.museus.gov.br/sbm/cnm\\_estatistica.htm](http://www.museus.gov.br/sbm/cnm_estatistica.htm).> Acesso em 28 nov. de 2010.

<sup>91</sup> Tradução livre do original em francês: As instituições de memória promovem o encontro das vontades de memória passadas, de criar uma memória individual, social ou coletiva, com as atuais necessidades e desejos sociais ou coletivos, de recuperar uma memória. A instituição assegura esta conjunção, ao escolher certas práticas de memória, entre outras possíveis. Encontro que, por um lado atualiza as memórias-mensagens e, por outro, permite uma socialização da memória vivida (NAMER, 1987, p. 185).

aos limites impostos pela nova configuração política da esfera pública<sup>92</sup> mas foi, possivelmente, por intermédio de negociações e de suas ligações pessoais e políticas (ou de suas relações em outras redes), e da rede museal que teceu com o auxílio das Comissões estaduais, que Renato Almeida pode garantir a permanência da Campanha naquele cenário desfavorável.

A Campanha prossegue sob essa nova direção e nova estratégia e consegue garantir sua permanência no cenário cultural brasileiro. As pesquisas continuam, o Dia do Folclore é criado e vários museus de folclore pelo Brasil afora também, e a sua Revista Brasileira de Folclore prossegue divulgando as ações e estudos, na defesa do folclore brasileiro. Apesar dos prognósticos pessimistas e da aparência de derrocada, acentuada pelos recursos minguados que recebe, o “órgão que o Movimento Folclórico ajudou a fundar” sobrevive.

Mais importante ainda era a criação de um museu de folclore na ex-capital da República, numa afirmação de poder institucional da Comissão Nacional de Folclore e depois, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, ali sediada. A criação do Museu de Folclore - completando a rede de museus de folclore tecida no restante do país - viria a constituir-se numa maior segurança institucional, como garantia da continuidade e seriedade dos estudos de folclore. A Campanha não significava essa garantia, como sugerem os textos encontrados nos documentos de arquivo. O caráter transitório de que se revestem as campanhas, não dava a esses estudos a perenidade pretendida pelos intelectuais folcloristas. Tanto que, ao lado da criação de museus, as sucessivas diretorias do órgão instaram por meio de estudos e propostas de reestruturação encaminhadas às instâncias superiores, pela alteração para uma configuração organizacional mais permanente, preferencialmente na forma de um Instituto. Isso, além da permanência, traria a autonomia pretendida, sobretudo a financeira, na medida em que a instituição poderia gerir seus próprios recursos.

Segundo Vilhena, do Movimento Folclórico Brasileiro restou um saldo ambíguo. Se por um lado, o folclore não foi alçado à condição de ciência, por outro sua institucionalização se deu através de institutos e museus da esfera pública governamental, seja ao nível municipal, estadual ou federal.

---

<sup>92</sup> Por exemplo, deixando, por algum tempo, de promover os congressos brasileiros de folclore, que marcaram o auge do Movimento Folclórico Brasileiro.

o órgão que o movimento folclórico ajudou a fundar no final dos anos cinquenta sofreu com a conhecida ausência de continuidade da política cultural de nosso país. Apesar disso, tem sobrevivido à mudança de siglas e a períodos de retração e expansão do investimento federal em cultura que se alternaram ao longo de sua história. Ao lado das suas iniciativas na área de documentação, pesquisa e incentivo à atividade cultural [...] consolidou-se um acervo importante, representado principalmente pelo Museu de Folclore Edison Carneiro e pela Biblioteca Amadeu Amaral, os mais importantes existentes em nosso país em sua área. (VILHENA, 1997, p. 40-41)

É sobre a consolidação desse importante acervo que vou tratar no próximo capítulo. Em 1968 a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro firma acordo com o Museu Histórico Nacional para criação efetiva do Museu de Folclore no Rio de Janeiro, sua cidade sede e, ao contrário do que era apregoado na Revista Brasileira de Folclore, tornou-se o maior museu de folclore do país, e o único com abrangência nacional, de ação e de acervo.

### **3 A patrimonialização da memória da cultura popular brasileira no Museu de Folclore Edison Carneiro**

Este capítulo visa focalizar as ações do Museu de Folclore Edison Carneiro no recorte temporal delimitado, ou seja, de 1968, quando de sua criação, até 1984, ano que marca a saída de Lélia Coelho Frota da direção, e que praticamente coincide com o fim do regime militar, que se dá um ano depois, com a eleição do primeiro presidente civil<sup>93</sup>, depois de 21 anos, mesmo que tenha sido escolhido por voto indireto.

Inicialmente, o primeiro subcapítulo vai discutir as interfaces entre memória e patrimônio, que vivem uma relação construída. A memória social como preexistente ao patrimônio constituído (categoria de pensamento), e os museus ou “casas do patrimônio” como resultantes da vontade de memória das pessoas e instituições. A seguir, em conformidade com o recorte temporal eleito, preferi a divisão compatível com as mudanças de rumo da instituição, uma vez que o intervalo de tempo sob análise pode ser classificado em duas fases: fase folclorista e fase antropológica. As substituições de direção da Campanha coincidem com as alterações da política cultural. Os períodos serão delimitados pela personalidade à frente da instituição, que dizem muito sobre os rumos seguidos. Neste caso, embora tendo a instituição como objeto, outra vez é impossível não estabelecer relações entre ela (instituição), e seus atores, uma vez que a postura institucional, muitas vezes reflete as ambigüidades inerentes à instabilidade e aos interesses momentâneos do ser humano.

A fase que denominei de folclorista abarca desde a inauguração do Museu de Folclore em 1968, até 1974, podendo ser dividida em dois momentos: o primeiro correspondendo à gestão de Renato Almeida, e o segundo relativo à direção de Bráulio do Nascimento. Assim, o segundo subcapítulo enfocará o primeiro momento, e nele serão revistos alguns outros antecedentes da criação do Museu, além da rede de museus folclóricos que vinha sendo gestada desde o início da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que foi objeto do capítulo anterior. O intento é lançar um olhar sobre o pensamento museal da Campanha, que era a esse tempo, o mesmo dos folcloristas, comparando-o com o pensamento museológico vigente, e observando como essa combinação de pensares se refletia no que se

---

<sup>93</sup> Tancredo Neves, por voto ainda indireto, substituído com sua morte pelo seu vice, José Sarney.

efetivava no “pavilhão do parque do Palácio do Catete”, onde foi primeiramente instalado o Museu de Folclore. Para esse exame será comentada aquela que considero a primeira exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, da qual até o momento só foram encontradas, uma foto que foi reproduzida na Revista Brasileira de Folclore, e as descrições contidas nas matérias publicadas em jornais da época, que deram ampla cobertura ao acontecimento.

De início as ações do Museu de Folclore aconteciam em espaço modesto e com pouco pessoal, na sua maioria estudantes do Curso de Museus (atual Escola de Museologia da UNIRIO). Nesse sentido a entrevista realizada com o museólogo Aécio de Oliveira mostrou-se muito esclarecedora. Veio corroborar o que encontrei nas fontes documentais pesquisadas: o Museu já contava com museólogos, e vinha sendo utilizado como “laboratório” para os estudantes de Museologia<sup>94</sup> - o museu-escola sonhado por Renato Almeida, só que voltado para a capacitação profissional, tão cara aos folcloristas. O Museu de Folclore funcionava então como palco de palestras e cursos ministrados por folcloristas, e apresentação de eventos do gênero, mostrando que o Movimento Folclórico Brasileiro continuava atuante. O próprio Edison Carneiro continuava integrando o Conselho Nacional de Folclore e participava ativamente das atividades da Campanha, tanto na qualidade de membro de comissões julgadoras dos concursos realizados pela Campanha ou pela Comissão Nacional de Folclore (NOTICIÁRIO, 1968, p. 75), como realizando pesquisas (NOTICIÁRIO, 1965, p. 93), publicando artigos (RBF, 1965, p. 131) e proferindo palestras sobre temas do folclore nacional (NOTICIÁRIO, 1971, p. 236).

No terceiro tópico do capítulo, que corresponde à gestão de Bráulio do Nascimento, serão mostradas as mudanças no Museu em tempos de movimentos sociais nascentes e esgotamento do modelo ditatorial. A reorientação da política para a cultura e a necessidade de novos intelectuais, não mais conservadores e agora mais administradores coincide com a saída de Renato Almeida e a intensificação das ações educativas do Museu. As ações bem sucedidas da Campanha pela consolidação de sua existência institucional e espacial, ao lado das ações castradoras de sua atuação, como a supressão da independência na edição da Revista

---

<sup>94</sup> Aqui o depoimento do museólogo Aécio de Oliveira condiz com as fontes encontradas na hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Brasileira de Folclore, e a rebeldia de Bráulio do Nascimento, assinalam o fim da fase folclorista na instituição.

O quarto e último tópico deste capítulo corresponde à curta, porém marcante gestão de Lélia Coelho Frota. Período que corresponde aos tempos de abertura democrática em que a cultura popular é entendida como marca da diversidade e como produto cultural, e que corresponde ao início da **efetiva** atuação do órgão na comercialização da arte popular.

### 3.1 memória social e patrimônio: uma relação construída

A memória coletiva é a memória da sociedade, “da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micromemórias pessoais, elos de uma cadeia maior” (DUARTE, 2003, p.306). O patrimônio é uma “categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana”, que pode ser observada em todas as sociedades através da história, não só as modernas e ocidentais (GONÇALVES, 2003, p. 22), mas ao contrário do que pensamos, é uma construção histórica, não faz parte do mundo natural. E por ser assim, tanto a memória coletiva quanto a individual, é preexistente ao patrimônio. O patrimônio é o mediador entre as representações da memória, que remetem aos ritos, ao passado e ao presente, aos nossos mortos e aos vivos que atravessam nossa jornada na vida, entre o mundo material e o mundo simbólico, entre o sagrado e profano, “e entre outras oposições [...] o patrimônio sendo o mediador entre a memória social e os museus [...] e demais instituições de memória, constrói, forma as pessoas” (GONÇALVES, 2003, p. 27), conformando também as sociedades, os grupos, classes, corporações de ofício, categorias intelectuais, e nações.

A constituição e institucionalização do patrimônio é fenômeno situado no século XVIII, pós Revolução Francesa (CHOAY, 2001), compreendido como um conjunto de bens coletivos que “formam a riqueza material e moral” da nação (ABREU, 2003, p. 31), já aí associado ao valor e ao sentimento de risco iminente de perda. Daí surgirem as políticas públicas voltadas para a proteção do patrimônio, os órgãos de preservação, os arquivos, as bibliotecas e os

museus, também apelidados de “casas do patrimônio”, com a feição que tem hoje. Lugares de memória criados para corporificar a vontade de memória de indivíduos e instituições.

No Brasil a institucionalização do patrimônio e a proliferação dos museus também ocorreram trilhando caminhos paralelos. As primeiras incursões voltadas para a preservação ocorreram ao longo dos séculos XVIII e XIX, e início do século XX, como a Inspetoria Nacional de Monumentos, criada no Museu Histórico Nacional em 14 de julho de 1934, sob a responsabilidade de Gustavo Barroso, reconhecidamente um dos principais antecedentes da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inspetoria que chegou a atuar na conservação e restauração de pontes, igrejas e chafarizes da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais (MAGALHÃES, 2004 e CHAGAS, 2003).

Com o Estado Novo é instituído o instrumento do tombamento, com a edição do Decreto Lei 25 de 30 de novembro de 1937. É também durante o Estado Novo que o fenômeno museu toma grande impulso. O projeto político de identificação da nação engendrado e perpetrado por Getúlio Vargas, baseado no conhecimento e exaltação dos fatos e heróis do passado nacional, já via nos museus um importante instrumento auxiliar, como tentei apontar no terceiro tópico do capítulo dois.

Os dois processos, da musealização e da patrimonialização dos bens culturais, caminham *pari passu*, embora por trajetórias distintas. Chagas (2003, p. 50) afirma que a “cidadela do patrimônio” contém o museu “e suas especificidades, como uma espécie de bastião”, o que vimos procurando defender no campo específico da preservação do folclore e da cultura popular, e vem “frequentemente contribuído, de dentro para fora e de fora para dentro, para forçar as portas e dilatar o domínio patrimonial”. E é justamente a partir do Estado Novo que os museus passam a servir de bastiões aos propósitos patrimoniais e, desde então, esta parceria vem se aprofundando. Até que a partir dos anos 1980, o patrimônio passou a integrar o discurso museal com mais ênfase.

O Decreto Lei 25 de 1937, em seu Artigo 1º, traz a seguinte definição de patrimônio cultural:

constitui o patrimônio histórico e artístico nacional 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 (BRASIL, 2000).

A noção de patrimônio cultural, embora ampla em sua essência, na prática, durante anos terminou por privilegiar o patrimônio arquitetônico, a chamada pedra e cal. Naturalmente que boa parte do chamado patrimônio imaterial ou intangível já estava contemplado no item valor etnográfico do artigo acima. Contudo, o patrimônio arqueológico, por exemplo, só foi objeto de legislação que atendesse às suas especificidades, em 1961, com a Lei 3.924, de 26 de julho. O patrimônio de natureza imaterial, preponderantemente etnográfico só teve seu instrumento próprio de proteção com a edição do Decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, e “o que deveria ser uma das modalidades de formação desse patrimônio terminou por ser, durante mais de sessenta anos, a única disponível” (FONSECA, 2003, p. 60).

O anelo preservacionista é comungado pelas duas instituições, e vem servindo como uma espécie de anel de compromisso nessa união. Contudo, se patrimônio e museu vivem um longo casamento, com os conflitos inerentes ao matrimônio, folclore e patrimônio não se falaram durante um bom tempo, salvo nas exceções que sempre ocupam as brechas propiciadoras das mudanças de paradigmas. As expressões da cultura ligadas às massas populares rurais ou urbanas não fizeram parte das preocupações preservacionistas dos ideólogos do patrimônio no Brasil, à exceção de Mário de Andrade, de uma minoria no interior do próprio IPHAN, e claro, dos folcloristas. A razão parece residir nas motivações que conduzem à preservação de determinados bens em detrimento de outros. Para que a ação preservacionista seja iniciada, não é suficiente a ameaça de perda ou dano; “é preciso, e esse não é um ponto sem importância, que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor [...] Perigo e valor. Perigo e valor imaginados são as palavras-chave para a ação preservacionista” (CHAGAS, 2003, p. 33). Decorre daí a popularidade do conceito e expressão “lugar de memória” entre os técnicos que atuam em instituições de memória. A instituição de “lugares de memória” é ocasionada pela ameaça, ou pela perda efetiva dos elementos que conformam a memória social, “verdadeira, intocada [...], integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e todo-poderosa, espontaneamente atualizadora...” (NORA, 1993, p. 8).

O valor ‘necessário’ para a patrimonialização e a musealização estava a princípio nos testemunhos referentes aos fatos ‘memoráveis’ e pessoas notáveis na história do Brasil. Daí os bens culturais oriundos da tradição popular não serem objeto preferencial de preocupação do órgão de preservação da memória nacional. Tampouco constaram dos sonhos museais dos



primórdios da Museologia no país, preocupados com testemunhos materiais oriundos das classes dominantes e privilegiadas da sociedade (grupos sociais de tradição europeia), a quem cabia representar a memória nacional.

No Brasil - sob inspiração do Romantismo e das ações da UNESCO - coube ao Movimento Folclórico Brasileiro essa primazia do olhar preservacionista sobre o folclore e a cultura popular, em que se vislumbravam também valores e perigos. As ideias de fragilidade, ameaças de desfiguração e perda definitiva permeiam os escritos e anotações de campo dos estudiosos do folclore. O Movimento Folclórico Brasileiro viu na criação de instituições museológicas - que são lugares de memória por excelência - instrumentos poderosos para a preservação desse patrimônio cultural e para a defesa dos interesses dessa área de estudos, como apontado no capítulo anterior.

Contudo, no modelo de museu de folclore proposto pela Campanha, havia a nítida intenção de reforçar a diferença entre os paradigmas museais vigentes e os museus em gestação, retirando dos museus de folclore o caráter de morte e congelamento dos objetos, presente nos grandes museus nacionais que dominavam a cena museológica do período em apreço. Posto que o fato folclórico é algo vivo e em mutação constante, a crítica de Renato Almeida na sua ideação da rede de museus folclóricos rechaçava o caráter arquivístico do museu: “o folclore é um fato vivo a ser estudado e não um dado a ser arquivado” (ALMEIDA, 1966).

Maurice Halbwachs (1990, p. 137-138) em sua definição de memória coletiva aponta para a importância - embora seja condição e não, suficiência - do espaço para a identidade dos grupos e para a atualização ou reconstituição da memória e, nesse espaço, para as referências espaciais. Para Halbwachs “não há [...] grupo, nem gênero algum de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com um lugar, isto é, com uma parte do espaço” (1990, p. 143).

No momento em que escrevo estas linhas, a região serrana do Estado do Rio de Janeiro sepulta seus mortos, tenta consolar e repensar o futuro de seus órfãos e reconstruir seus espaços urbanos após a tragédia causada pelas chuvas torrenciais<sup>95</sup>. Mesmo após os terríveis acontecimentos que soterraram e afogaram centenas, muitas pessoas ainda relutam em deixar suas casas para trás a fim de procurar abrigo seguro. Será que, para além da preocupação com

---

<sup>95</sup> Enchente ocorrida em janeiro de 2011.

o patrimônio pessoal construído em vida, não estará manifesta nessa atitude temerária, uma identificação pessoal com seu espaço de vida, e com a crença de que não poderá existir fora dali, arrancada de seu entorno espacial, manifestando o que Halbwachs (1990, p. 137) chamou de “automatismo coletivo [e] uma rigidez persistente do pensamento? Se as pedras se deixam transportar, não é tão fácil modificar as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens” (HALBWACHS, 1990, p. 136). Penso que certos museus, senão todos em algum nível, ocupam essa posição de referência no tecido espacial urbano, ao lado de outros lugares de memória, como por exemplo, os monumentos (POLLACK, 1989, p. 3).

### 3.2 a cultura popular e o regime militar em tempos de “linha dura”

Porém, mais importante ainda para afirmação da importância e da força institucional seria a criação de um museu de folclore na cidade sede da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Para concretizar a criação do Museu de Folclore, são várias as tentativas empreendidas. Em 1963, ainda na gestão anterior da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Edison Carneiro expõe o plano de criação do “Museu de Arte Popular da Guanabara”, para instalação em 1965. A inauguração do Museu seria a “contribuição da Campanha às comemorações do quarto centenário da Cidade do Rio de Janeiro”, naquele ano. Com “sentido acentuadamente pedagógico e cultural”, o Museu teria como objetivo “proporcionar ao público uma série de exposições rotativas, abrangendo diversos aspectos da música, da pintura e da escultura populares, apresentados de modo compreensivo e didático” (NOTICIÁRIO, 1963, p. 105) e para isso contaria com palestras, projeções e apresentações musicais, como atividades complementares. O Museu tinha em seu plano: cinema, auditório, palco para apresentações de grupos folclóricos ao ar livre, laboratórios, além de um serviço de documentação. E já vinha coletando seu acervo, “por doação de seus amigos e por aquisição já acertada com alguns colecionadores, de um total de mais de duas mil peças de arte popular dos mais variados pontos do Brasil” (NOTICIÁRIO, 1963, p. 105 e NASCIMENTO, 1988, p. 6).

No Noticiário do número 11 da Revista Brasileira de Folclore (1965, p. 95), em meio aos relatos das colaborações da Campanha na criação de museus de folclore, novamente é mencionado o projeto de criação de um museu de folclore, “que será instalado ainda este ano, como parte das comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, em prédio doado pelo Governador Carlos Lacerda, na Ilha de Paquetá”. Apesar da dificuldade de acesso, a ilha situada na Baía de Guanabara, pertencente ao município do Rio de Janeiro, com uma área de 1,2 km<sup>2</sup> e uma população que, com os turistas e veranistas, podia dobrar nos finais de semana e feriados, mostrava-se como boa opção para a existência e visibilidade do museu.

No ano seguinte, frustrada a tentativa museal insular, lá estava de novo a Campanha na batalha campal pela instalação do ‘seu’ Museu, agora plagiando o nome do congênere paulistano. Quem sabe dava sorte...:

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro projeta ainda a criação do MUSEU DE ARTES E TRADIÇÕES POPULARES, na Guanabara, que reunirá um acervo representativo de todo o Brasil. Para isto, há muito vem coletando peças e materiais folclóricos, depositados em sua sede, que, entretanto, **podem ser vistos e apreciados**<sup>96</sup> (NOTICIÁRIO, 1966, p. 317).

A ata da sessão de instalação da III Reunião do Conselho Nacional de Folclore, publicada na RBF 19 (1967) em meio às narrativas dos sucessos e insucessos relacionados ao “problema dos museus”, ou seja, ao auxílio da Campanha na criação e manutenção dos museus de folclore no país, menciona que Renato Almeida procurou “instalar o Museu da Guanabara, mas apesar dos seus esforços, e inclusive da doação do prédio, na ilha de Paquetá, ainda não foi possível instalá-lo” (ALMEIDA, 1967, p. 220-221).

Até que é firmado um acordo (Anexo B) entre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Museu Histórico Nacional, nos seguintes termos, entre outras cláusulas:

I - O Museu porá à disposição da Campanha, com exclusividade, os locais, previamente estabelecidos e devidamente mobiliados, para a instalação de um Museu de Folclore, que será uma das seções do Museu, sob a sua guarda e responsabilidade administrativa. [...] II - Caberá à Campanha a superintendência técnica do Museu do

---

<sup>96</sup> Nesse tempo a sede da Campanha localizava-se no sexto andar da Rua Pedro Lessa, número 35, no Castelo, centro do Rio de Janeiro. O meu grifo atenta para o fato de já ser uma ‘reserva visitável’, antes de ser museu, aproveitando o público usuário da sua sede, para consultas à “BIBLIOTECA AMADEU AMARAL, especializada em Folclore, com cerca de cinco mil volumes, além de um Setor de Documentação, com centenas de milhares de documentos (recortes de jornais, fotografias, desenhos, filmes, fitas magnéticas etc.) à disposição dos interessados” (NOTICIÁRIO, 1966, p. 317).

Folclore, na organização do seu mostruário, na sua catalogação, bem assim nos demais aspectos que digam respeito ao folclore, cabendo ao Museu a orientação museográfica, que se fará contudo por entendimento com a Campanha, nos aspectos que forem pertinentes ao folclore. [...] III - A Campanha não só fornecerá acervo inicial para a organização do museu, devidamente catalogado, como ainda se compromete a melhorar o mesmo, nas possibilidades do seu Orçamento.<sup>97</sup>

Uma vez firmado o acordo, as duas instituições partilhavam a responsabilidade pelo novo museu, tendo os territórios de ação bem delimitados: o folclore e a museografia. O Museu de Folclore passava a ser “uma das seções do Museu [Histórico Nacional]”, que ficava responsável pela “guarda, responsabilidade administrativa” e orientação museográfica do recém criado museu; museografia significando aqui apenas a montagem de exposições, já que o MHN era reconhecidamente uma autoridade no assunto. À Campanha caberia “a superintendência técnica [...] na organização do seu mostruário, na sua catalogação”, bem como as “atividades **doutrinárias**<sup>98</sup> e de investigação, [...] publicações e trabalhos de natureza científica”. A dotação orçamentária ficaria por conta das duas instituições conveniadas, em percentagens iguais. Cumpria-se assim a recomendação contida no artigo 3º da Carta do Folclore Brasileiro, elaborada no Congresso Nacional de Folclore de 1951, de buscar auxílio de “técnicos de museus” nas instâncias cabíveis, pois como assinalado anteriormente, a preocupação com o rigor da ciência e da técnica fazia parte da estratégia e dos planos da Campanha.

É assim que em 1968, ano do recrudescimento da ditadura militar, acontece a inauguração do Museu de Folclore, no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. No dia consagrado ao folclore, as duas instituições assumem em conjunto a ‘paternidade’ na criação do novo Museu e convidam para a cerimônia de sua inauguração (Anexo C), que transcorreu bem ao estilo ruidoso dos antigos Congressos realizados nos áureos tempos do Movimento Folclórico Brasileiro. Vários grupos de folguedos animaram a festa nos jardins do Palácio das Águias, que contou com a presença de diversas autoridades civis e militares. Desde então, o Museu jamais saiu desses jardins, mesmo durante o período em que os dois museus integraram estruturas organizacionais diferentes. Quando a estrutura do prédio da rua do

---

<sup>97</sup> Acordo firmado em 22 de agosto de 1968, entre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Museu Histórico Nacional, para instalação do Museu do Folclore.

<sup>98</sup> O grifo é meu.

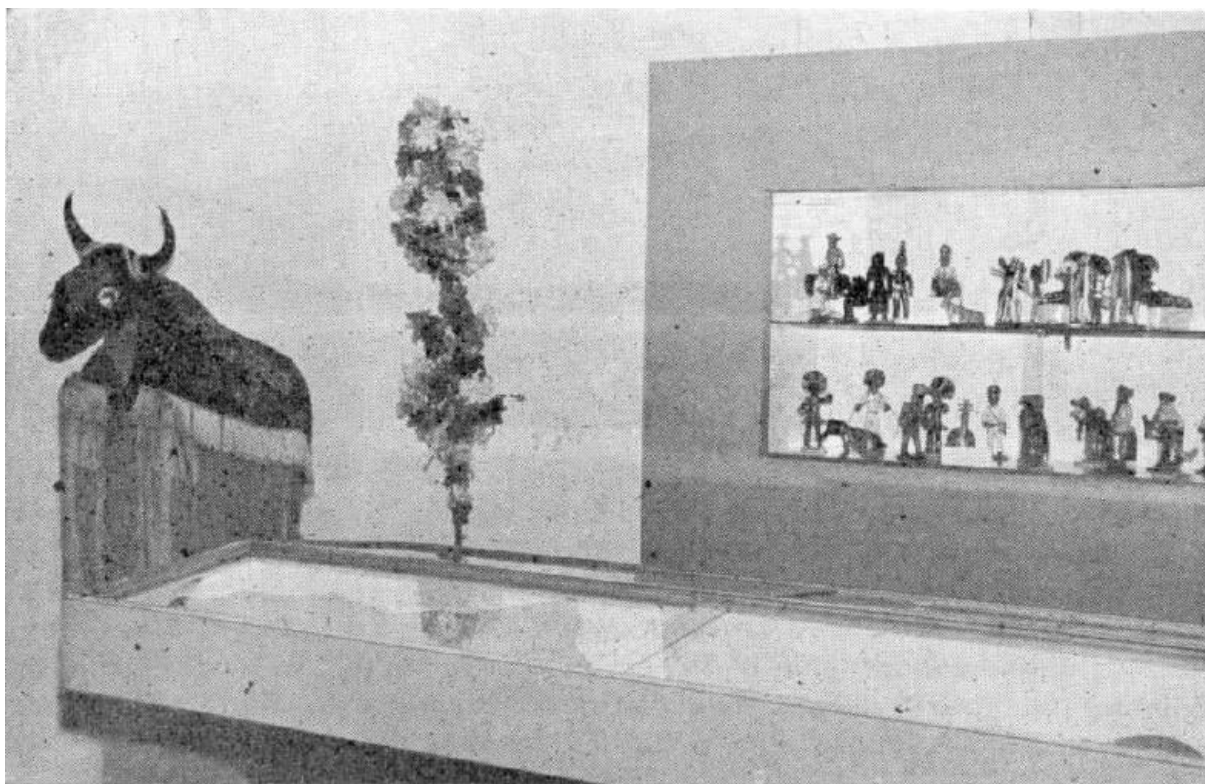
Catete, número 179, adquirido para sede da Campanha em 1974 foi afetada pelas obras de construção do Metropolitano do Rio de Janeiro, o Museu (ou parte dele) foi novamente alojado em salas do vizinho Museu da República (NASCIMENTO, 1988, p. 20).

O discurso de Renato Almeida na cerimônia de inauguração (Anexo D) é importante fonte de referência desta pesquisa para as discussões deste tópico. Após dar como cumprido o “compromisso” assumido ao aceitar a direção da Campanha, prossegue Almeida:

Antes de tudo cabe dizer o meu reconhecimento, em nome da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, à compreensão científica e cultural do Comandante Léo Fonseca e Silva, que abrangeu com clara inteligência, o sentido do folclore, [...] e não posso, também, nesta hora, deixar de evocar a figura de um companheiro ilustre, cuja obra folclórica se conta em relevo, e foi Gustavo Barroso, nume tutelar do Museu Histórico, que o fundou e dirigiu com clarividência e dedicação inexcusáveis. Este museu será também um testemunho de nosso amor à sua atividade de pesquisador e doutrinador do folclore brasileiro. O Comandante Léo Fonseca e Silva prossegue assim o esforço fecundo do seu saudoso antecessor (ALMEIDA, 1968, p. 1).

O discurso também fala do folclore como “fator de persistência [sinônimo de teimosia] nacional”; de “lhe dar [ao Museu] o cunho de museu-escola, fazê-lo não apenas exposição de manifestações do nosso folclore, mas um centro destinado a conhecer melhor a criação do nosso povo” (ALMEIDA, 1968, p. 1), enfatizando a dimensão pedagógica da instituição museal, como entendia.

Como não podia deixar de ser, a Revista Brasileira de Folclore faz ampla cobertura do fato em seu Noticiário (1968, p. 173-177). O relato nos conta que na inauguração, regada a champanhe, a programação incluía apresentação da Banda do Corpo de Fuzileiros Navais, ‘farta’ distribuição de material de divulgação, “inclusive dos três primeiros exemplares da série “Cadernos de Folclore” e uma exibição de Bumba-meu-boi, “versão paraibana”, no auditório do Palácio da Cultura, organizada pelo artista Rafael de Carvalho”. Várias fotos ilustram a matéria, inclusive uma que mostra a exposição, que no meu entender pode ser considerada a primeira exposição de longa duração do Museu (figura 4).



**Figura 4 - Uma das salas da seção de folclore do Museu Histórico Nacional (NOTICIÁRIO, 1968, p. 275)**

Consciente da ameaça que pairava sobre a Campanha, após os rumos tomados pelo golpe militar, Renato Almeida realiza a “vontade de memória” da Instituição, concretizando a criação do Museu, reunindo e organizando um minucioso arquivo com os documentos relativos à sua história, divulgando e publicando o conhecimento produzido até então.

O medo da perda iminente, e do apagamento, agora mais próximo e real, levou à criação de um lugar para guarda e preservação das manifestações da cultura popular, na forma de objetos, indumentárias de folguedos, quadrinhas, cantos e depoimentos gravados. Com a criação do Museu de Folclore, a “memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 9), como reação à iminência da destruição. Neste caso, um “lugar de memória”, segundo conceituado por Nora (1993), com a configuração de museu.

A instalação do primeiro núcleo do Museu de Folclore aconteceu em “pavilhão” no Parque do Museu da República, que nessa época constituía uma seção criada na estrutura do MHN em

15 de novembro de 1960, quando o Palácio do Catete deixa de servir de sede do governo federal. Este “pavilhão” hoje demolido, ao que tudo indica situava-se onde hoje fica o estacionamento do Parque do Museu da República, em frente à entrada lateral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CORSINO, 2010 e FERREIRA, 1984 e 2011).

Essa instalação no edifício onde o poder maior da nação funcionou durante tanto tempo chega a ser simbólica e emblemática, uma vez que se dá justamente no lugar de onde três presidentes da república deram seu apoio político às ações do Movimento Folclórico Brasileiro, e onde foi criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Concretizava-se também desse modo a expressão museológica do pensamento de Gustavo Barroso sobre o nacional: a elite e o povo estavam finalmente lado a lado, representando e reconstruindo a memória brasileira.

O ‘Comandante’ Léo, à frente do MHN e do Curso de Museus, dá o apoio possível ao museu nascente. Gaúcho de São Leopoldo, Léo Fonseca e Silva, Oficial da Marinha, economista e professor de Geografia e História, matriculou-se no Curso de Museus em 1960 e diplomou-se em 1962, na especialidade museus históricos, e dirigiu o MHN de 1967 a 1970 (SÁ, 2007, p. 154). Segundo Aécio de Oliveira<sup>99</sup>, bolsista do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais no Curso de Museologia entre 1966 e 1969, havia nessa época muitos alunos que cursavam museologia com vistas ao exame para ingresso no Instituto Rio Branco. Isso talvez explique o fato de Renato Almeida, alto funcionário do Itamaraty, ter recorrido ao Museu Histórico Nacional para instalar o Museu, mas trata-se apenas de uma suposição.

A notícia da inauguração do Museu de Folclore, que ocupou mais de quatro páginas do Noticiário da RBF, traz em seu texto um resumo do que foi apresentado nos “vários mostruários do Museu” em sua primeira exposição, “com as suas coleções dispostas, conforme o gênero: instrumentos musicais, cerâmica figurativa e utilitária, objetos de pano e madeira, cestaria, esculturas etc., dentro do critério regional” (NOTICIÁRIO, 1968, p. 176).

---

<sup>99</sup> Em entrevista realizada no dia 10 de março de 2009, como o museólogo pernambucano, aposentado pela Fundação Joaquim Nabuco, e pioneiro na valorização da Museologia e do museólogo no Nordeste. Durante consulta aos arquivos do Núcleo de Preservação e Conservação (NUPRECON) da Escola de Museologia da UNIRIO, encontrei uma placa com que os “primeiranistas de 1967”, entre eles Aécio de Oliveira, homenagearam o “museólogo Léo da Fonseca e Silva, primeiro diretor do Museu diplomado nesta Escola”.

Segundo as fontes consultadas, essa exposição foi organizada pelo museólogo Clóvis Bornay<sup>100</sup>, funcionário do Museu Histórico Nacional, que respondia pelo Museu da República na ocasião e, por isso, considerado o primeiro diretor do Museu de Folclore (BORNAY, 1968).

O acervo reunido para a inauguração do Museu de Folclore contava pelo menos, com dois mil e setecentos objetos - as mais de duas mil peças já citadas nas linhas acima (NOTICIÁRIO, 1963, p. 105 e NASCIMENTO, 1988, p. 6), e mais setecentas obras, citadas em parecer de Vicente Salles referente à coleção do Dr. Francisco Manoel Brandão (Anexo E), compreendendo “extrema variedade de peças, oriundas de diferentes pontos do território nacional, havendo predominância da ergologia folclórica nordestina”, seguido de listagem detalhada do acervo com informações relativas à origem e autoria. O acervo que foi objeto daquele parecer reunia “peças de Vitalino [...], Ezequiel, Marluce etc.”, além de utensílios utilitários em madeira, “peças típicas do gaúcho (coleções de punhais (de prata?), bombachas, peças de couro etc., de cultos afro-brasileiros, trançados, cestaria etc.” (SALLES, 1968, p. 1). O parecerista enfatiza a variedade e abrangência nacional da coleção em apreço, que seria comprada pela Campanha para compor o acervo do Museu de Folclore.

O Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro estava criado. Agora se tratava do mais difícil: dar continuidade à sua existência e ampliar suas instalações e área de atuação. O segundo diretor do Museu de Folclore foi o bolsista pernambucano, Aécio de Oliveira. Em sua entrevista, Aécio assegurou que em 1969, ainda estudante do Curso de Museus, foi “nomeado diretor” do Museu de Folclore pelo Comandante Léo Fonseca e Silva<sup>101</sup>. Os jornais de época o chamam de diretor e ele assim se intitula ao assinar uma carta aberta (EXPOSIÇÃO, 1969; LOJA, 1969). Segundo Aécio de Oliveira, vários outros alunos utilizaram o nascente Museu como uma espécie de “laboratório, um centro de estudos experimentais da Faculdade de Museologia”, onde era possível aplicar as técnicas

---

<sup>100</sup> Museólogo diplomado em 1946, já conhecido na época pelas fantasias com que concorria nos desfiles carnavalescos que o consagraram.

<sup>101</sup> Não encontrei nenhuma referência, mas as relações de parceria e cooperação entre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, também podem explicar a nomeação de Aécio de Oliveira. Este vinha do Museu de Antropologia do IJNPS, criado no bojo do Movimento folclórico.



museográficas ministradas no Curso. Elaboravam e montavam exposições e, sobretudo, davam início à documentação do acervo repassado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Não só os alunos do então Curso de Museus participavam das atividades do Museu de Folclore, os dos demais níveis de ensino também. Em entrevista concedida ao Diário de Pernambuco, Aécio afirma que os “estabelecimentos de ensino da Guanabara” procuravam constantemente o Museu “solicitando pessoal especializado para proferirem conferências e realizarem exposições. [...] Como parte da Metodologia do Museu de Folclore, os estudantes são chamados a participar da montagem dessas exposições itinerantes” (ESPECIALISTA, 1969).

O Museu localizava-se em “um pequeno pavilhão” no atual Museu da República, “em prédio de 5 cômodos, assim distribuídos”: 3 salas para exposições, 1 copa, “atualmente, servindo de escritório”, 1 banheiro “em estado precário” e 2 áreas externas descobertas (CARVALHO, 1971, p. 1).

O acervo foi crescendo ano a ano, com predominância de doações da Campanha, conforme consta do relatório da então Responsável pelo Museu de Folclore, museóloga Wilma Thereza Rodrigues de Carvalho (1971, p. 2), que sistematizei no quadro abaixo (Figura 5). Ao comentar a ausência de recursos financeiros, Carvalho (1971, p. 4-5) relata que a compra das cinco peças que aparecem na tabela abaixo só foi possível “através das doações de visitantes aos Santos do Altar de Umbanda”.

| <b>Acervo do Museu de Folclore</b> | <b>1969</b> | <b>1970</b> | <b>1971</b> | <b>Total</b> |
|------------------------------------|-------------|-------------|-------------|--------------|
| Peças doadas pela CDFB             | 699         | 246         | 9           | 954          |
| Peças doadas por particulares      | 34          | 14          | 73          | 121          |
| Peças sem procedência              | 4           |             |             | 4            |
| Peças compradas                    |             |             | 5           | 5            |
| <b>Total</b>                       | <b>737</b>  | <b>260</b>  | <b>87</b>   | <b>1084</b>  |

**Figura 5 - Aquisição de acervo do Museu de Folclore entre 1969 - 1971 (CARVALHO, 1971, p.2)**

Wilma menciona que já havia o livro de registro do acervo, iniciado em 1969, mas não havia catálogo ou folhetos impressos até 1971 (CARVALHO, 1971, p. 5). Esse mesmo relatório enumera as atividades realizadas: palestras proferidas por jovens e antigos folcloristas, como Edison Carneiro, Vicente Salles, Bráulio do Nascimento, Renato Miguez, e a exposição temporária “Arte Popular Brasileira”, no mês de agosto, mencionando que foi realizada na sala de exposições temporárias do Museu da República, o que vem corroborar minha afirmação de que havia uma exposição de longa duração, nas três salas descritas acima.

A visitação do pequeno museu, “apesar de pouco conhecido e sem nenhuma divulgação” também é significativa. O Museu de Folclore recebeu em 1971 um total de 11.322 visitantes, sendo que as visitas de escolares - 22 visitas somando 660 alunos - foram contadas à parte. Tinha então apenas três funcionários: uma museóloga, uma recepcionista e um guarda (CARVALHO, 1971).

O Museu só deixaria o “pequeno pavilhão” em 1972, quando foi deslocado para o andar térreo do prédio anexo do Museu da República, passando a ocupar “três salas de exposições, um gabinete e uma pequena sala para as pesquisas feitas por estudantes<sup>102</sup>” (MUSEU, 1972, p. 2).

As fontes documentais consultadas, desde a Revista Brasileira de Folclore, os relatórios, listagens de acervo e o primeiro livro de registro do Museu, que data de 1969, contradizem um mito que vem sendo construído da década de 1980 para cá, ou seja, no período pós Lélia Coelho Frota. Esse mito preconiza que os folcloristas - e conseqüentemente o Museu de Folclore refletia isso em suas atividades -, não se preocupavam com a produção individual, autoral dos bens materiais de origem popular. O exemplo mais utilizado vem sendo a exposição de 1980. Tanto essa exposição quanto a documentação museológica desmentem esse mito. Voltarei ao assunto no próximo tópico deste capítulo.

Este e os diversos mitos que vem construindo a memória social do Museu de Folclore Edison Carneiro vem ao encontro da afirmação de Ortiz quando diz que “a memória coletiva se aproxima do mito”, se apoia na tradição e pertence à história dos grupos restritos (ORTIZ, 1994, p.135-136).

---

<sup>102</sup> No Anexo do Palácio, à direita de quem entra, sob o arco.

Ao lado dos demais museus da rede museal, o Museu de Folclore da Campanha prossegue teimosamente divulgando e promovendo o folclore em eventos rumorosos, apesar das limitações físicas e financeiras do Museu. Os relatórios, mesmo frisando o espaço exíguo ocupado pelo Museu, trazem as notícias de cursos, conferências, palestras e exposições. Várias exposições são realizadas no período, como por exemplo, de rendas de bilros “mostrando instrumentos e rendas da coleção Ruth Coelho de Almeida” (NOTICIÁRIO, 1969, p. 176), de conjuntos de cerâmica, instrumentos musicais, indumentária e estandarte alusivos às Festas Populares Brasileiras mais tradicionais” (NOTICIÁRIO, 1972, p. 183); “Cultos Afro Brasileiros e Folclore da Bahia” (CARVALHO, 1973, p. 2), sobre literatura de cordel (NOTICIÁRIO, 1973, p. 74), “Negro, elementos folclóricos” (NOTICIÁRIO, 1970, p. 291). Realizava exposições externas, como na sede do Museu Histórico Nacional, no Instituto de Educação e na Associação Brasileira de Imprensa etc. (NOTICIÁRIO, 1969, p. 180). O Museu participava também dos eventos cívicos que foram uma das marcas registradas do regime militar, sobretudo voltados para o público infanto-juvenil, integrando-se às comemorações oficiais dessas datas, como se pode observar na figura 6, em que ao fundo se vê o mencionado ‘pavilhão’, trazendo o nome do Museu de Folclore na fachada.



**Figura 6 - Apresentação de dança de Pau de Fitas em frente ao Museu de Folclore, em comemoração ao 7 de setembro (NOTICIÁRIO, 1970, p. 264)**

O Museu esteve sempre entre as preocupações principais da Campanha, em meio às demais ações em que o órgão esteve empenhado, mas a própria Instituição não reconhecia esse núcleo inicial como museu. Em 1971[?] Renato Almeida, em mais uma das investidas para a reestruturação da Campanha, lista como o primeiro entre os “projetos prioritários”, a “organização do Museu do Folclore”, e argumenta que “enquanto em São Paulo se conseguiu [...] a criação do maior museu folclórico da América Latina, no Rio de Janeiro, capital cultural do País, **ainda não conseguimos instalá-lo**”. Considerado ainda como uma das seções do Museu Histórico Nacional, o Museu não era ainda a vitrine da Campanha, e por isso ele conclui que a “criação desse Museu, **dependente exclusivamente da Campanha** e não de outros órgãos, deve ser um de nossos projetos prioritários<sup>103</sup>” (PROPOSTA, [1972], p. 24-25).

Mas a situação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi ficando bastante precária. Em 1971 fora perdida a sede da Rua Pedro Lessa<sup>104</sup> “por falta de recursos” (NASCIMENTO, 1988, p. 8)<sup>105</sup>. A Instituição passou a ocupar apenas duas salas (603 e 605), uma para o diretor e outra para o pessoal, no 6º andar do prédio do Ministério da Educação e Cultura (atual Palácio Gustavo Capanema). A Biblioteca Amadeu Amaral ficava no quarto andar, onde atualmente fica a Biblioteca Euclides da Cunha: “em duas estantes, no fundo da Biblioteca [...] onde estavam os livros de folclore” (NASCIMENTO, 1988, p. 8).

Renato Almeida tentava driblar as dificuldades aplicando-se ao desenvolvimento de pesquisas em parceria com outras instituições, à publicação da Revista Brasileira de Folclore, e ao apoio e divulgação das iniciativas voltadas para a criação de museus de folclore pelo Brasil afora. A Revista Brasileira de Folclore, editada duas ou três vezes por ano, era um importante canal de divulgação dos fatos e feitos do folclore, em especial aqueles realizados sob a chancela da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Até o número 36 (mai-ago/1973) ela é publicada às expensas da Campanha, com seus escassos recursos.

---

<sup>103</sup> Os grifos são meus.

<sup>104</sup> Anteriormente a CDFB teve dois endereços. O primeiro na Rua Santa Luzia, nº 799, em duas salas do 9º andar e o segundo na Rua Pedro Lessa, 35/6º andar, ambos no centro da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>105</sup> Em depoimento do Prof. Bráulio do Nascimento, coletado no âmbito do projeto “Os estudos do folclore no campo das ciências humanas e sociais”.

Com o passar dos anos a tão almejada reestruturação, inúmeras vezes enviada ao Ministério da Educação e Cultura, não se concretizava e o cansaço já se tornava visível na correspondência oficial. Em bilhete encaminhado em anexo ao parecer sobre o Projeto nº 1417, para transformar a Campanha em Instituto Brasileiro de Folclore, Renato Almeida, cuja redação antes floreada e prolixa e já agora resumida, ainda denota, aos setenta e oito anos, uma infatigável esperança, que transcrevo a seguir: - “De acordo com seu pedido, e para realizar o maior sonho da minha vida, ao encerrar minha carreira de folclorista, mando-lhe uma exposição de motivos para a reestruturação da Campanha (PARECER, [1973]).

A construção da memória do Movimento Folclórico Brasileiro e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro percorreu vários caminhos e se utilizou de diversos instrumentos. Passou pela apropriação da noção de patrimônio, pela utilização da Revista Brasileira de Folclore como lugar de celebração da memória, e pela produção de farta documentação sobre os estudos de folclore, buscando construir um futuro, numa “vontade de formar e produzir continuidades” (CHAGAS, 2003, p. 144) na valorização do fato folclórico. A concretização da “vontade de memória” do Movimento Folclórico Brasileiro passou sobretudo pelos museus, como declara Renato Almeida em uma das várias propostas de reformulação da Campanha, com vistas a uma mais sólida institucionalização:

Folclore não é visto apenas em Museus. Mas ninguém discute a importância desses órgãos e do acervo que neles, somente neles, devem ser guardados. [...] Sem museu não se estuda folclore, sobretudo num país de dimensão continental como o nosso, onde as áreas devem ser determinadas com atenção e o material classificado detalhadamente dividido em duas grandes seções: artística e utilitária, envolvendo também cultura material e espiritual, cada qual com suas subdivisões necessárias (PROPOSTA, [1972]).

Memória é construção, que envolve escolhas e disputas de diferentes grupos por diferentes memórias, em diferentes tempos. Assim os diferentes tempos vão construindo camadas de memórias que tendem a realçar determinadas lembranças e, igualmente, a apagar outras tantas. Para que uma determinada vontade de memória prevaleça há que prevalecer um a outra vontade, a vontade de esquecimento. A memória em sua construção exige que essas camadas sejam articuladas e discutam entre si. Só essa articulação e atualização das lembranças é que permite a construção da memória (BOSI, 1998, p. 453).

Por outro lado, dentro da estratégia de rede discutida no capítulo anterior, vemos que as ações da Campanha em sua rede de museus e, sobretudo, em ‘seu’ Museu, favoreciam o controle do Estado. Enquanto ao Estado autoritário interessaram as ações rumorosas da Campanha no sentido de uma reinterpretação das “categorias de nacional e do popular”, que permitisse “concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente brasileira’” através da ideologia da integração nacional (ORTIZ, 1994, p. 130), foi dado algum apoio, que nunca chegou a ser muito.

A questão do nacional e do popular é uma questão política que vem sendo reinterpretada a cada momento histórico pelos grupos sociais que conformam a nação (ORTIZ, 1994, p. 8). Ortiz afirma que “existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado” (ORTIZ, 1994, p. 9). Os folcloristas desse tempo perseguiram uma identidade nacional genuinamente brasileira, e o regime militar dos anos de chumbo trabalha a memória nacional como prolongamento da memória coletiva popular. Sendo assim, o projeto e missão dos folcloristas, devidamente apropriado e reinterpretado pelo discurso do Estado corresponde então aos interesses do projeto militar.

É o que Pollack (1989, p. 8-11) chama de enquadramento da memória, buscando “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território”. Esse trabalho de enquadramento tem limites impostos, tanto pelas circunstâncias quanto pelas regras internas do próprio grupo e, “além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc.” (POLLACK, 1989, p. 10-11).

Apesar dos museus construídos como rastros do enquadramento, o prestígio e a eficácia da estratégia da Campanha vão decaindo com o passar do tempo. A política para a cultura vai se mostrando insustentável na medida em que surgem os grupos e movimentos sociais que clamam por mais liberdade de ação. Os antigos estudiosos do folclore vão perdendo lugar com a morte e com a própria idade, a exemplo de Renato Almeida, que chega à velhice nas lides em prol do folclore.

Da mesma forma, na disputa de poder pela formação ideológica do nacional, já vinha de longe uma oposição às ideias dos folcloristas. Assim foi com Florestan Fernandes e a escola paulista de sociologia, que combatia o caráter conservador dos que consideravam o folclore como o saber tradicional, rotulando-o de atraso e retardamento cultural. Assim foi também com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Criado em 1955, no Ministério da Educação e Cultura, “gozava de autonomia administrativa e de plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, [e] destinava-se ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais”. Os dados resultantes dos estudos “seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e à elaboração de instrumentos teóricos que permitissem o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional” (ABREU, 2011). Teve como finalidade fundamentar ideologicamente a política nacional-desenvolvimentista do governo JK, que propugnava que desenvolvimento econômico e social e fortalecimento da nacionalidade eram processos que caminhavam juntos, buscando fortalecer assim a posição do país no contexto capitalista predominante no mundo ocidental. O ISEB combatia a associação do nacional e popular apenas aos fenômenos ditos folclóricos, por serem eles fruto da ingenuidade popular (e, portanto despreparo e alienação). Intelectuais de destaque na formação do pensamento social brasileiro faziam parte do ISEB, como Anísio Teixeira, Ernesto Luís de Oliveira Júnior, Hélio Cabal, Hélio Jaguaribe, Roberto Campos, Roland Corbusier e Temístocles Cavalcanti. A difusão da ideologia nacional-desenvolvimentista, inicialmente voltada para a capacitação de gestores públicos, foi feita através de cursos e conferências, e pela publicação de livros por uma editora própria. Foi fechado pelas lideranças do golpe militar de 1964.

Outro movimento que culminou por fortalecer o combate às ideias dos folcloristas foi o Centro de Cultura Popular (CPC), criado no âmbito da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1962. O clima de efervescência política situado entre 1962 e 1964 propiciou o surgimento do CPC “como ação revolucionário-reformista definida dentro de quadros artísticos e culturais, alimentados pela ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo”, e que funcionava como elemento aglutinador de “diferentes grupos e classes sociais” (ORTIZ, 1994, p. 69).

Os artistas e intelectuais participantes do CPC criticavam e questionavam a concepção conservadora que dominou os estudos de folclore. Eles acreditavam no poder conscientizador e formador de opinião da arte e, sobretudo que “fora da arte política não há arte popular”,

acrescentando que era dever do homem brasileiro “entender urgentemente o mundo em que vive” para “romper os limites da presente situação material opressora” (CALICCHIO, 2011). “Rompe-se, desta forma, a identidade forjada entre folclore e cultura popular. Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de “cultura popular” é definida em termos exclusivos de transformação”. O Conceito de cultura popular se confunde com o de conscientização, como função política. O intelectual deve organizar a cultura, “tornando-se povo” (ORTIZ, 1994, p. 71-72).

Com o incentivo da UNE vários CPCs foram criados nas uniões estaduais de estudantes, e é provável que tenham estabelecido intensa cooperação com o ISEB. A proposta do CPC atraiu uma gama de artistas e intelectuais, entre os quais Ferreira Gullar, Francisco de Assis, Paulo Pontes, Armando Costa, Carlos Lira e João das Neves. Seu objetivo era atingir as massas, levando a intelectualidade a com elas interagir no sentido da “desalienação da cultura”. Nos primeiros dias seguintes ao golpe militar, a UNE foi incendiada e todos os CPCs fechados.

A estratégia da Campanha, embora desgastada, sai vitoriosa e a institucionalização tão almejada vem com a saída de Renato Almeida<sup>106</sup> em 1974, aos 79 anos, e quando o folclorista Bráulio do Nascimento assume seu lugar na direção executiva da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

### 3.3 a cultura popular como instrumento de integração nacional

O último dos mais jovens participantes do Movimento Folclórico Brasileiro a dirigir o órgão havia entrado na Campanha pelas mãos de Edison Carneiro. Segundo o Prof. Bráulio, “quando em 1961 ele [Edison Carneiro] foi nomeado para dirigir a Campanha, [...] me chamou imediatamente, e eu fiquei como uma espécie de vice-diretor” (NASCIMENTO, 1988, p. 5). Com a saída de Edison Carneiro, Bráulio também sai, só retornando em 1974, a convite de Manuel Diégues Júnior, que assumiu o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura.

---

<sup>106</sup> Renato Almeida estava aposentado pelo Itamaraty desde 30 de maio de 1961.



A Campanha prosseguia sob os cuidados dos folcloristas e, desse modo tinha continuidade o projeto do Movimento Folclórico Brasileiro, ainda encarado como missão<sup>107</sup>. Sua quarta gestão caracteriza-se por uma estratégia de fortalecimento, com algumas resistências também, mais que de sobrevivência, como foi a de Renato Almeida, que afinal, como bom diplomata, estava mais afeito às negociações. Bráulio do Nascimento narra dessa forma a sua nomeação para a direção da Campanha:

Quando [...] no final de 1974, o João Manuel Diegues Júnior, foi convidado [...] para ser [...] Diretor de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura. Ele assumiu e logo me convidou para ser o diretor da Campanha. Bom, eu aceitei porque eu já trabalhava com ele desde [a] primeira fase da Campanha. Eu disse: “olha aceito, mas com a condição de levar a Campanha pra frente a todo vapor para recuperarmos o tempo perdido (NASCIMENTO, 1988, p. 8).

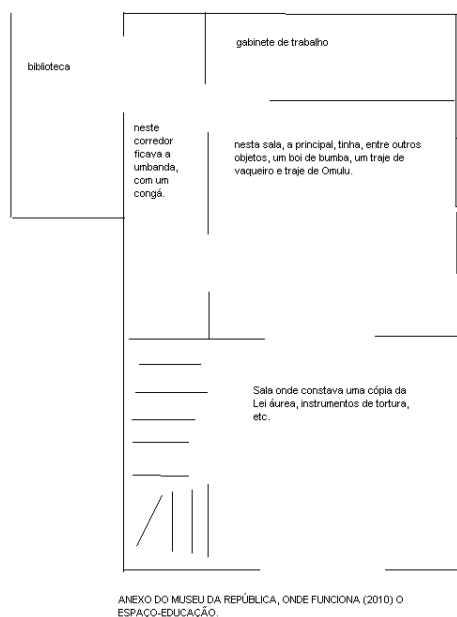
O órgão, em sua nova sede, junto ao Palácio do Catete, um dos ícones da República, e próximo ao seu Museu de Folclore, adquire maior visibilidade. Nessa época o Museu de Folclore Edison Carneiro funcionava em algumas salas do prédio anexo ao Palácio do Catete, para onde havia sido transferido em 1972. A museóloga Isabel de Grigolli, que chefiou o Museu de maio de 1975 a julho de 1976 desenhou de memória um croquis de como teria sido a organização espacial desse espaço<sup>108</sup> (Figura 7), em que havia uma exposição de caráter permanente montada<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Ricardo Lima, na ocasião, chefe da divisão de Pesquisa do CNFCP, em entrevista concedida à museóloga Elizabeth Mendonça em 18/01/2008, resume numa frase a postura dos folcloristas: “trabalhar com o folclore não era profissão”.

<sup>108</sup> Durante visita feita em 11 de junho de 2010, acompanhada pela museóloga Elizabeth Pougy, coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro. Atualmente essas salas são ocupadas pelo Espaço Educação do Museu da República.

<sup>109</sup> O croqui desenhado por ela é a única referência a essa exposição encontrada até o momento.



**Figura 7 - Croqui desenhado de memória pela museóloga Isabel De Grigolli, em 2010**

A partir de 1975 a ação governamental na área da cultura se intensifica. Elabora-se o Plano Nacional de Cultura - “primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura” - e são criados os principais órgãos da área cultural, como a EMBRAFILME, a Pró-Memória e a FUNARTE (ORTIZ, 1994, p. 85-86). E museus, muitos museus, dentre eles os de folclore.

Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura “milénar”, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais (ORTIZ, 2001, p. 160).

A ação, agora com maior apoio do governo, é mais ostensiva. Manuel Diégues Júnior, que integrou o grupo de intelectuais que constituíram o Movimento Folclórico Brasileiro, ocupando então uma posição chave no Ministério da Educação e Cultura, podia assim atender à “condição” imposta pelo Prof. Bráulio ao aceitar seu convite. Uma vez mais é possível perceber como as ligações pessoais dos intelectuais brasileiros com a política ajudaram a conduzir os rumos da cultura no país (MICELI, 1979), e de como o governo continuava se valendo de intelectuais de destaque em seus campos de atuação para executar sua política de cultura. A intervenção pessoal de Manuel Diégues Júnior à frente do Departamento de

Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura consolida a institucionalização da Campanha<sup>110</sup>. Usando de sua posição e autoridade, o folclorista Manuel Diégues Júnior transfere pela portaria número 235, de 21 de novembro de 1974, o antigo prédio da Casa da Guarda presidencial, para a Campanha.

Após nove meses de obras de restauração e adaptação às novas funções, inaugura-se a nova sede da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, à Rua do Catete, nº 179, em 20 de agosto de 1975, já em processo de incorporação à FUNARTE. Ali foram instalados os serviços administrativos, a Biblioteca, o Museu e os Setores de Cursos, Concursos, Intercâmbio e Audiovisual.

O período de obras foi de intensa realização de exposições externas e itinerantes, e enquanto acontecia a reforma, o Museu de Folclore permaneceu instalado em dependências do Museu da República. Na nova sede foi montada uma exposição de longa duração (figura 8), no espaço em que hoje fica o salão de atendimento da Biblioteca Amadeu Amaral (GRIGOLLI, 2010, p. 3; FERREIRA, 2007, p. 1; e MENDONÇA, 2007, p. 43).



**Figura 8 - Croqui da exposição permanente de 1975. Desenhista: não identificado. Acervo CNFCP**

<sup>110</sup> Aqui vale lembrar que Diégues fez parte do Movimento Folclórico Brasileiro e, como salientou Bráulio em seu discurso de posse, coube-lhe, “juntamente com Renato Almeida [...], Edison Carneiro, Joaquim Ribeiro e Simeão Leal, participar da Comissão que elaborou o projeto de Lei de criação da Campanha e de seu regulamento” (NASCIMENTO, 1974, p. 1).

Contudo, as obras de construção do Metrô causam danos à estrutura recém reformada e inaugurada. O prédio teve que ser fechado em sua maior parte e quase todos os setores tiveram que ser deslocados de modo fragmentado. Segundo depoimento do Prof. Bráulio (NASCIMENTO, 1988, p. 20), a sede foi mantida no Catete com um pequeno contingente de pessoal instalado na parte não afetada da construção. Parte da biblioteca foi para a Biblioteca Nacional, a direção e alguns setores instalaram-se na Rua Araujo Porto Alegre<sup>111</sup>, no prédio da antiga Escola de Belas Artes, que começava a ser ocupado pela FUNARTE<sup>112</sup>, e parte do Museu de Folclore precisou retornar para o prédio do MR devido à interdição do prédio recém adquirido e reformado. Essa nova reforma para sanar os danos causados ao prédio durou, entre negociações e obras propriamente ditas, quase três anos (de março de 1976 a novembro de 1978). E novamente foram feitas exposições, muitas exposições... “no museu, [...] na Gulbenkian, [...] na própria Funarte. Fizemos exposições na Biblioteca Nacional, na sessão de Música, quer dizer, procuramos não nos desarticular” (NASCIMENTO, 1988, p. 21).

Em 1976 a Campanha foi incorporada à FUNARTE. A incorporação baseia-se na Lei número 6.312 de 16/12/1975. Seu novo estatuto foi aprovado pelo Decreto 77.300, de 16/03/1976, que fixa a mudança do nome para Instituto Nacional de Folclore a partir de 01/01/1979, em consonância com a estrutura administrativa da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), que previa a transformação dos órgãos a ela vinculados em Institutos. Apesar de não exatamente com a independência pretendida, sua institucionalização de maneira mais permanente é finalmente alcançada, de novo em ambiente que ao primeiro exame parece desfavorável e soa contraditório, ainda durante o regime militar. Nesse mesmo ano, através da Lei 6.353, de 13 de julho, a denominação do Museu é alterada para Museu de Folclore Edison Carneiro, em homenagem ao segundo diretor-executivo da Campanha, que havia falecido quatro anos antes.

---

<sup>111</sup> Hoje todo o prédio é ocupado pelo Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>112</sup> A Campanha só voltou a ocupar em definitivo sua sede, onde está até hoje, após a recuperação do imóvel pelo Metrô.

O Museu crescia e seu acervo também, necessitando de mais espaço. Celia Corsino (2007)<sup>113</sup>, que dirigiu o Museu de 1978 a 1982, frisa que o Museu

não tinha uma área de exposição permanente, somente um depósito de objetos e vivíamos de exposições temporárias em diversos lugares, e que a possibilidade de uma real sede para o Museu em outro prédio que [não] a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi um ganho grande para todos.

O acervo do Museu ocupava duas pequenas salas: “uma meia-água e uma de duas águas” nos fundos do prédio 179 (FERREIRA, 2007, p. 1). A meia-água “abrigava especialmente uma coleção que tinha chegado [...] de uma grande exposição de cultura popular que tinha ocorrido em Brasília”, promovida pelo Programa de Ação Cultural do MEC<sup>114</sup> com cerca de 1500 objetos que na medida em que iam sendo registrados, iam sendo transferidos para a outra sala (de duas águas) (FERREIRA, 2007, p. 2).

A longa citação abaixo, diz muito do empenho pela afirmação do Museu, da rotina pesada de exposições, e da prática museológica desse momento.

E íamos pra todos os lados com os temas mais diferentes possíveis e sempre com o acervo do museu e, na minha opinião, isso foi fundamental para que a gente tivesse conseguido aquele espaço [da antiga garagem do Palácio], porque o museu estava sempre mostrando acervo, serviço, vontade. Começamos a construir essa lógica de exposições temporárias [...] a gente fazia plantas baixas, [...] as etiquetas eram feitas com Letraset. [...] Evidentemente que você não tinha catálogos publicados, os textos eram muito genéricos, [o que] era uma prática da museologia da época, que era muito centrada no objeto (FERREIRA, 2007, p. 3).

A ideia era estar “em todos os espaços, de trabalharmos com temporárias”, para marcar espaço dentro da própria Campanha, para que o Prof. Bráulio do Nascimento visse todo o esforço e investisse também por um novo espaço de exposição permanente do Museu (FERREIRA, 2007, p. 3).

A interferência de Diégues também é decisiva para a aquisição desse novo espaço e instalação da primeira exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro em espaço próprio. Após um almoço de “convencimento” com o Prof. Gerardo Brito Raposo da Câmara (NASCIMENTO, 1988, p. 23), então diretor do Museu Histórico Nacional, o Museu

<sup>113</sup> Em entrevista concedida por correio eletrônico à museóloga Rita Gama, para sua dissertação de mestrado.

<sup>114</sup> Conhecida como “Coleção Brasília”, muitas obras de artistas como GTO, Nhô Caboclo, Benedito etc., que integraram essa exposição, fizeram parte do livro “Sete Brasileiros e seu Universo” (FERREIRA, 2007, p. 4).

de Folclore, já agora denominado Edison Carneiro, ganha o prédio da antiga garagem do Palácio do Catete, onde é inaugurada a exposição de longa duração de 1980. A narrativa, por ser deliciosa, merece citação:

Nesses dois ou três anos [de reforma] a Campanha tinha crescido muito em termos de biblioteca, em termos de acervo, em termos de tudo. [...] E eu então disse: - “Bom, eu não vou mais colocar o Museu aqui” [...] e nesta sala não cabia realmente. Aí o Diégues ainda era o diretor e [...] o professor Câmara, era o [...] diretor do museu. Ficou muito meu amigo, quando ele viu o trabalho. Aí eu fiquei de olho na garagem. [...] conversei com o Câmara e ele disse: - “você quer me matar.. é impossível”. Aí eu conversei com o Diégues, fomos a um almoço nós três e passamos o tempo do almoço todo, eu tentando convencer o Câmara e no final eu [preparei] uma portaria suplementar; eu preparei e o Diégues assinou. E o Museu [a Garagem] passou para nós...

Celia Corsino (2007) também enfatiza a importância do espaço físico em seu depoimento: “era uma exposição permanente que tinha como objetivo consolidar o Museu de Folclore (antes ele não era muito considerado pois não tinha local nem exposição permanente)”.

Quando o folclore e a cultura popular passam a integrar a estrutura da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), e o Museu é transferido para a antiga garagem do Palácio do Catete, local de grande visibilidade dentro do Parque, as classificações de Mário de Andrade e de Gustavo Barroso vão se materializando, pelo menos em nível espacial. Ao passar a integrar a FUNARTE, a arte popular reunida e preservada pela Campanha, vem ocupar o mesmo espaço institucional e, simbolicamente, o mesmo patamar das chamadas artes plásticas e eruditas. Do mesmo modo a localização física dentro do espaço do Parque do Museu da República vem compor as duas faces que para Barroso compunham a nacionalidade brasileira, a elite e o povo, e como já assinalou Regina Abreu (1990, p. 69), “numa situação metafórica, o povo [...] agora, estaria representado nos fundos do Palácio”, sob as protetoras asas das águias republicanas, e sob a inspiração do “nume tutelar” (ALMEIDA, 1968, p. 1) do MHN, que um dia idealizou também o Museu Ergológico Brasileiro.

Sobre a questão do espaço, Halbwachs (1952, p. 143) afirma que “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial”, por ser o espaço uma “realidade que dura” e que está presente em todas as atividades humanas. O espaço não é suficiente, mas é condição necessária para a construção e reconstrução da memória. Isso parece explicar a preocupação de indivíduos e instituições, quanto à delimitação de seu lugar no território. E de fato, só

quando adquire seu espaço físico em definitivo, ao lado da institucionalização, é que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Museu de Folclore ganham efetivamente seu espaço social e simbólico no imaginário popular. A partir de então, como Instituto Nacional do Folclore (INF), consagrou-se nas instâncias de estudo e disseminação da cultura popular, tanto no cenário nacional quanto no internacional. Isso vem explicar também minha procura pela reconstrução da ocupação dos espaços na trajetória do Museu de Folclore Edison Carneiro, e também sugere que parte da confusão da relação entre o Museu e o Palácio no imaginário popular, até hoje uma constante, reside na questão do lugar. Neste aspecto, me remeto a Pollack, quando enumera os lugares entre os elementos constitutivos da memória, ao lado dos acontecimentos vividos pessoalmente, daqueles vividos indiretamente, por ouvir contar, e das pessoas e personagens que tiveram participação direta nos fatos da memória (POLLAK, 1992, p.203). Embora não seja propósito deste trabalho, considero que a relação entre memória e espaço no Museu de Folclore Edison Carneiro, merece um aprofundamento em futuros textos.

A nova estrutura do Instituto Nacional do Folclore compreendia os seguintes setores: Biblioteca Amadeu Amaral, Museu de Folclore Edison Carneiro, Núcleo de Publicações, Cursos e Concursos, Música, Artesanato, Pesquisa e Grupos Folclóricos (INSTITUTO, 1980, p. 2).

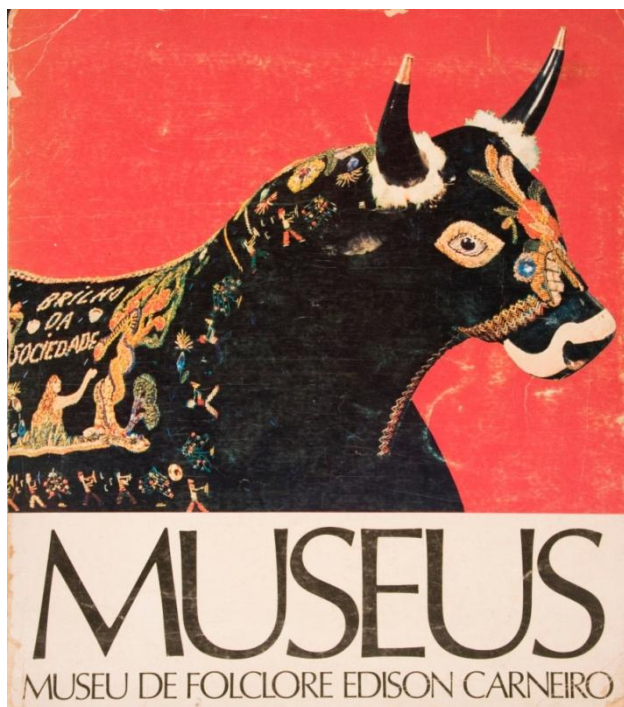
Na antiga garagem foi instalada a área de trabalho dos técnicos, aí incluído um laboratório de conservação e restauração, e a exposição de longa duração, inaugurada em 14 de março de 1980. A concepção da exposição baseou-se na divisão dos capítulos da publicação Folclore Brasileiro<sup>115</sup>, que selecionou os itens: Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Literatura de Cordel, Cultos Populares, Artesanato, Música (INSTITUTO, 1980, p. 1-4), sendo organizada nos seguintes núcleos temáticos: Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Instrumentos Musicais, Literatura de Cordel, Religiosidade Popular e

---

<sup>115</sup> Silva (2008, p. 62) registra que esta publicação conta com 14 volumes publicados entre 1977 e 1982. Cada um [...] “dedicado ao folclore de um estado e [...] dividido] tematicamente da mesma forma para uma eventual comparação. A pesquisa sobre o folclore de cada estado era uma prática comum na instituição, até porque várias ações eram realizadas em parceria com as comissões estaduais de folclore e outras instituições locais. O próprio projeto Atlas do Folclore Brasileiro, que atuou em 19 estados e 1384 municípios, tinha a proposta de publicação por estado com divisão por temas: danças, folguedos e artesanato folclórico”.

Artesanato<sup>116</sup>. Essa foi a primeira exposição de longa duração instalada em espaço próprio. Elizabete Mendonça<sup>117</sup> (2008, p.11) ressalta que nessa exposição foi dado maior destaque aos núcleos ‘Danças e Folguedos’ e ‘Artesanato’, “principais focos de ação dos projetos da instituição naquele momento”, sugerindo que esse destaque “contribui para pensar que o artesanato, o estudo da ergologia proposta como foco por Barroso, começa a ganhar mais força”.

Esta exposição ganhou um volume da Coleção *Museus Brasileiros*, edição da FUNARTE, com impressão primorosa em cores, que trazia estampado na capa um couro de boi do



Maranhão (figura 9). Nesta Coleção foram contemplados nos números anteriores, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Imagens do Inconsciente, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu Paraense Emílio Goeldi. Percebo nesta publicação a consagração do antigo ‘Patinho Feio’ e sobretudo, o reconhecimento do seu acervo como expressão artística, e prenúncio das mudanças no terreno cultural introduzidas por Aloísio Magalhães na Secretaria de Cultura do MEC, que naturalmente vão se refletir no Instituto Nacional de Folclore.

**Figura 9 - Capa do volume 5 da Coleção *Museus Brasileiros* (FUNARTE, 1981). Fotógrafo: Francisco Moreira da Costa. Acervo da autora.**

O texto introdutório dessa publicação, assinado pelo Prof. Bráulio, refere-se assim às ações e ao papel do Museu de Folclore Edison Carneiro:

O papel desempenhado pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, numa ação integrada com os demais setores do Instituto Nacional do Folclore, é sobretudo importante,

<sup>116</sup> No relatório de 1980, assinado por Bráulio do Nascimento, os núcleos foram denominados: Folclore infantil, Medicina popular, Grupos folclóricos, Música, Literatura de cordel, Cultos populares e Artesanato.

<sup>117</sup> A tese de Mendonça (2008) e a dissertação de Silva (2008) fazem trabalhos comparativos, sob ângulos diferentes, entre as exposições de longa duração, de 1980 e 1984.



tendo em vista a dinâmica de sua atuação na comunidade. [...] Sua atividade ultrapassa a simples guarda de acervo, projetando-se num trabalho intensivo que privilegia as diversas formas da criatividade popular, elegendo-a como elemento significativo do processo educacional. Desse modo, o Museu de Folclore constitui um centro de atividades criativas para os diversos níveis do contexto comunitário, um centro de estudos e divulgação, proporcionando um contato amplo e global com as manifestações folclóricas (FUNARTE, 1981, p. 9-10).

No que se referem à Museologia, as informações continuam apontando para um Museu que se valia muito da mão de obra de estudantes de Museologia<sup>118</sup>, bem preocupados com a aplicação prática das técnicas aprendidas. O Prof. Bráulio destaca esse detalhe em seu depoimento: “todos que estavam lá eram estagiários de museologia, [a] formação era muito técnica, refletia no trabalho do museu” (NASCIMENTO, 1988, p. 5). A memória o trai, porque a presença de estagiários era muito marcante e numericamente superior. Na verdade, havia uma museóloga na chefia - Sonia Canellas - e os demais eram estudantes de Museologia (CORSINO, 2011 e FERREIRA, 2011).

A chefia anterior, Isabel de Grigolli, por exemplo, iniciou como estagiária e assim que se formou, foi nomeada responsável pelo Museu. A tradição do período anterior, de território aberto aos estudantes de Museologia, vinha se repetindo. Daí a realização de muitas exposições temporárias e itinerantes, e nessa época, as atividades educativas e culturais ganharam grande impulso, inclusive com ações consideradas “de ponta [na época] como o atendimento a deficientes – principalmente de síndrome de Down’ (CORSINO, 2007, p.4), que mereceu o destaque dado pelo Prof. Bráulio, na citação acima. A presença de estudantes, com o idealismo, o destemor e o vigor próprios da juventude, fazia com que o Museu fosse um espaço privilegiado de liberdade e experimentação, quase um oásis no deserto da ditadura. Corsino (2007, p. 4) faz questão de dizer em seu depoimento à museóloga Rita Gama: - “Diga-se de passagem, que o Diretor da Campanha Bráulio Nascimento dava **realmente** carta branca para ação do museu.” Acredito - e de novo me vem à mente a influência do espaço físico -, que o quase isolamento espacial da equipe também favorecia ações mais livres.

A exposição de 1980 é, para mim, exemplo dessa liberdade de experimentação. Comenta-se muito a inovação de abolir algumas vitrines nessa exposição, fato que é salientado nos textos institucionais e nas pesquisas acadêmicas realizadas a respeito. Com certeza uma ousadia, em

---

<sup>118</sup> Foi durante a gestão de Bráulio na direção e de Célia Corsino na chefia do Museu que realizei estágio no Museu de Folclore Edison Carneiro.

momento de ousadias e questionamentos no território museal, mas em tempos ainda marcados pela predominância dos cânones museológicos da tradição barroceana. Aqui abrirei outro parêntese para lembrar que o grande inovador na abolição das vitrines em museus (salvo informação em contrário que desconheço), foi o museólogo Aécio de Oliveira, ao inaugurar o Museu do Homem do Nordeste em 21 de julho de 1979, no Recife, quase sem vitrines<sup>119</sup>, com a exposição de objetos em profusão, tratados “dentro de um princípio estético expográfico de feira pública, tropical e barroca, que queria comover, emocionar e brincar, queria ser educativo e atraente” (CHAGAS, 2003, p. 175). Embora fosse a “corporificação da ‘imaginação museal freyreana’<sup>120</sup>”, Aécio de Oliveira foi sem sombra de dúvida o “braço museográfico de [Gilberto] Freyre e especialista nas práticas de mediação museal, em todo o processo de criação do Museu do Homem do Nordeste” (CHAGAS, 2003, p. 172).

A exemplo do que pode praticar anos antes no Museu de Folclore recém criado, Aécio fez da experiência durante o processo de criação do Museu do Homem do Nordeste outro laboratório de inovadoras práticas expográficas, inaugurando o que ele mesmo cunhou de “Museologia morena<sup>121</sup>”, ou seja, com práticas “alinhadas com a tradição regional do norte e nordeste do país” (CHAGAS, 2003, p. 175). Como a parceria entre o INF, desde os tempos de Campanha, e a Fundação Joaquim Nabuco, desde os tempos de Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais<sup>122</sup>, vinha de longa data, é possível supor que houve aí um frutífero intercâmbio de ideias<sup>123</sup>, que resultou na experiência ainda um pouco tímida, da exposição de objetos museológicos fora de vitrines.

---

<sup>119</sup> Apenas o acervo ligado à aristocracia do açúcar, como a louça brasonada e os utensílios de mesa e bebida estavam acondicionados em vitrines.

<sup>120</sup> Sobre a “imaginação museal” de Gilberto Freyre, ver CHAGAS (2003, p. 135-189).

<sup>121</sup> Acho que é o momento de registrar que minha primeira experiência como museóloga foi no Museu do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco, de onde saí para integrar a equipe do Museu Histórico Nacional/IPHAN, em 1991.

<sup>122</sup> O antigo IJNPS foi transformado em Fundação Joaquim Nabuco em 1979, e o Museu veio no bojo das mudanças advindas com essa passagem.

<sup>123</sup> Lembro que pouco após minha chegada ao Museu do Homem do Nordeste, recebemos as visitas, em momento diferentes, de Cláudia Marcia Ferreira, e de Vera Lucia Ferreira da Rosa, na ocasião já integrantes da equipe de museólogos do Museu de Folclore Edison Carneiro. Só não tive como precisar as datas das duas visitas. Coisas da memória...

O apuro técnico foi a marca desse período, e novas experimentações foram sendo feitas também no campo da conservação e da expografia. Claudia Marcia Ferreira conta em seu depoimento, que “embaixo dessas vitrines havia gavetas em que [se] colocava sílica gel por conta da umidade dos objetos, o que para um museu dessa natureza [...] tecnicamente era bem sofisticado” (2007, p. 8). É Claudia também que relembra que nessa exposição de 1980 foi ensaiada alguma contextualização de objetos e a utilização de materiais um tanto inusitados, como seixos e barro no fundo de vitrines, numa tentativa de “aquecer” a frieza do mobiliário de fórmica.

Outra atividade que tomou grande impulso nessa época foi a documentação do acervo museológico. O acervo crescia e, mesmo restritos a um espaço de reduzidas dimensões e quase impróprio às atividades técnicas, os funcionários e estagiários que atuavam no Museu, voltaram-se para aprimorar a técnica de documentação do acervo. O fazer museal relativo aos objetos até então, em todos os museus, começava a evidenciar que quando era preciso recorrer à documentação para fundamentar ações educativas e elaborar exposições que não fossem simples mostruário de objetos, faltavam informações básicas, como material, técnica, data de fatura, o contexto em que foi produzido e o histórico do objeto.

No campo da política Marilena Chauí (1989, p. 50-53) nos aponta que a partir de 1975, o país entra na fase de re-democratização, na “chamada distensão” do governo do general Geisel, em resposta às exigências sociais de liberdade e direitos civis, pois “predominavam movimentos sociais que visavam à ampliação do espaço de discussão e dos centros de decisão nas instituições públicas e privadas” (CHAUÍ, 1989, P. 52). O projeto estatal de liberdade vigiada pode explicar o retorno de Bráulio do Nascimento à cena institucional, e a nomeação de Manuel Diégues Júnior, um dos mais influentes membros do Movimento Folclórico Brasileiro, para o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Mesmo a nomeação de Renato Almeida, fez parte desse projeto, pois a cultura popular já vinha servindo aos propósitos do regime militar desde 1964, vindo a calhar o fato de ter sido ele o líder máximo do Movimento Folclórico, e de ser alto funcionário do Itamaraty.

Contudo, nem só de apoio e atitude conformista viveu o Instituto Nacional do Folclore. Essas manobras estratégicas não foram executadas sem conflitos, negociações, retrocessos e perdas. A narração de Bráulio do Nascimento, em entrevista realizada em 1988, sobre o fim da

Revista Brasileira de Folclore (RBF), o grande veículo de divulgação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no Brasil e no exterior, menciona que no MEC havia pelo menos três boas publicações: a Revista do Patrimônio, a Revista Cultura e a Revista do Serviço Nacional de Teatro [?]. Entre essas, a Revista Brasileira de Folclore, “que tinha 13 anos e citada no mundo inteiro, qualquer bibliografia que você pegue está lá a Revista Brasileira do Folclore” (NASCIMENTO, 1988, p. 10). Contudo, o governo achou por bem substituir todas as revistas por apenas três outras, “uma era a Documenta, a outra era Educação e a outra Cultura” (NASCIMENTO, 1988, p. 10). A Revista Brasileira de Folclore passou a ser feita em Brasília, pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura a partir de 1973, ainda na gestão de Renato Almeida. Em novo formato, foram editados os números 37, 38, 39 e 40, e a RBF passou a privilegiar a apresentação luxuosa, deixando de publicar os trabalhos de pesquisa do órgão. Continuando sua versão, Bráulio diz que quando assumiu, decidiu não enviar nada para publicação na Revista: “- apesar de todos os pedidos frequentes, cartas, ofícios eu jamais mandei uma simples nota [...]. Como instituição eu não mandava nem noticiário [...]. Um protesto” (NASCIMENTO, 1988, p. 11). Em 1976, prosseguindo em seu protesto e numa atitude de resistência, ao invés de enviar matérias para a Revista editada em Brasília, passou, também a incrementar o estímulo a publicações das comissões estaduais, para onde enviava recursos financeiros e suporte administrativo, e encaminhava os artigos de divulgação das pesquisas e ações da Campanha (NASCIMENTO, 1988, p. 12). Bráulio ainda fez uma tentativa de retomar a edição da RBF, publicando o número 41 pela Campanha, e fazendo apelos junto ao Ministro da Educação e Cultura<sup>124</sup> mas, ao fim e ao cabo, a tentativa de negociar a volta da Revista Brasileira de Folclore à responsabilidade da Instituição foi negada e marcou o fim da publicação.

A postura institucional, de adaptação à nova conjuntura, demonstrando o “conformismo”, por um lado, e a teimosia, como forma de “protesto” ou “resistência”, por outro (CHAUÍ, 1989), puderam preencher as brechas que eram deixadas pelo regime ditatorial, que por seu turno foi se apropriando da cultura popular em nome da identidade nacional, que desde sempre perseguiu o ideário folclorista. Assim, os lugares de memória puderam proliferar-se, como

---

<sup>124</sup> Ney Braga.

sonhavam os folcloristas, e como interessava aos representantes do regime militar, para promover a propalada “integração nacional” pelo estímulo controlado à cultura popular.

O conformismo também executa o trabalho de enquadramento, ou de “deformação” a que alude Halbwachs quando afirma que ao “reconstruir a cada momento seu passado, os diversos grupos, na maioria das vezes, enquanto o vão reconstruindo, também o vão deformando”. Isto porque a “sociedade tende a descartar de suas lembranças tudo que pode separar os indivíduos, e afastar os grupos e, a cada época ela reformula suas memórias, de maneira a alinhá-las em prol do equilíbrio social<sup>125</sup>” (HALBWACHS, 1952, p. 206).

Contudo a política governamental para a cultura seguia sob nova orientação. Os intelectuais conservadores são substituídos por intelectuais mais jovens com perfil mais executivo, dedicados à administração pública, que pudessem se adequar aos novos rumos traçados pelo governo.

A incapacidade dos intelectuais tradicionais de elaborarem um plano nacional de cultura não é casual, mas estrutural, por isso o Estado se volta para um novo tipo de intelectual, aquele que representa a possibilidade real de consolidação de uma organicidade política e ideológica: os administradores. (ORTIZ, 1989, p. 108)

Em 1976, quando há a mudança do projeto editorial da Revista Cultura, órgão oficial do CFC (Conselho Federal de Cultura), que passa para a esfera do MEC, nos moldes relatados acima no depoimento do Prof. Bráulio, na introdução intitulada “Cultura para o Povo”, o Ministro Ney Braga explicita a nova diretriz a ser implementada:

O lançamento da revista Cultura sob a nova forma que esta edição inicia responde a essa preocupação. [...] E sem abandonar os velhos amigos [os intelectuais tradicionais?] estamos aqui saindo em busca de novos, mais numerosos e mais jovens de todas as classes sociais. [...] O Ministério rejeita a tese de que a atividade criadora e a fruição de seus benefícios é privilégio das elites. [...] Uma das manifestações mais elevadas de qualquer regime que busca a democracia como meta a atingir ou a realidade a aperfeiçoar é a da difusão das atividades culturais (BRAGA, 1976 apud Ortiz, p.116).

---

<sup>125</sup> Tradução livre do original em francês: “L’individu évoque ses souvenirs en s’aidant des cadres de la mémoire sociale. Em d’autres termes les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de *reconstruire leur* passé. Mais, nous l’avons vu, *le plus* souvent, en même temps qu’ils le reconstruisent, ils le déforment. [...] C’est pourquoi la société tend à écarter de sa mémoire tout ce qui pourrait séparer les individus, éloigner les groupes les uns des autres, et qu’à chaque époque elle remanie ses souvenirs de manière à les mettre en accord avec les conditions variables de son équilibre” (HALBWACHS, 1952, p. 206).

Aloísio Magalhães é um profissional com tal perfil e assume a Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura em 1979.

Em rota de colisão com as novas diretrizes governamentais, Bráulio do Nascimento deixa a direção-executiva do Instituto Nacional do Folclore em 1982. Sua saída, após uma gestão que foi marcada pelo fortalecimento e projeção do Instituto Nacional do Folclore em nível nacional, e pela consolidação do Museu de Folclore Edison Carneiro, significou também o encerramento de um ciclo, da era folclorista na condução dos destinos da Instituição, dando lugar à Antropologia e à política do patrimônio cultural.

### 3.4 A cultura popular em tempos de abertura

Em 1982 e por indicação de Aloísio Magalhães, Lélia Coelho Frota (1938 - 2010) assume a direção do Instituto Nacional de Folclore. Poeta, antropóloga, historiadora e crítica de arte, Lélia matriculou-se no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional em 1957. Logo em seguida recebeu uma bolsa do governo francês para estagiar no Museu de Artes e Tradições Populares, criado em Paris por George Henri Rivière, e onde travou conhecimento com o Museu do Homem, idealizado e criado por Paul Rivet. Diplomou-se em Museologia em 1964. Dentre os cargos que ocupou, destaca-se a presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dedicou-se aos estudos de cultura popular, tendo se tornado uma das suas maiores especialistas (SÁ, 2007, p. 139 e 169).

Apesar de curta, a gestão de Lélia até hoje é considerada um grande marco na trajetória institucional. Esse é um período em que se operou uma grande mudança conceitual na Instituição, que passa por uma revisão geral de suas concepções museológicas e museográficas, pela introdução de novos projetos e pela incorporação de novos profissionais, agora empenhados em cunhar uma feição mais antropológica ao Museu. Com isso, reaproximando o Instituto Nacional do Folclore das universidades e centros de pesquisa<sup>126</sup>, de

---

<sup>126</sup> Vilhena (1997, p. 28) aponta em seu trabalho que em diversos momentos, os folcloristas participaram intensamente dos debates que definiram a constituição do campo das ciências sociais no Brasil.

que se afastara a Instituição uma vez que o estudo do folclore havia perdido toda a legitimidade junto a essas instituições.

No campo das ciências sociais, “a ascensão de alguns novos paradigmas antropológicos no quadro das ciências sociais brasileiras” desde meados da década de 1950, quando “o conceito de cultura voltou a ocupar um papel importante do ponto de vista teórico, [...] teria também contribuído para o declínio da tradição dos estudos do folclore” (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p. 89).

Os novos rumos institucionais correspondem à mudança da política cultural como um todo, que por sua vez, espelha a mudança do conceito de cultura, agora em seu sentido antropológico, que já começava a impor-se, e vem expressa na fala de Aloísio Magalhães, em 1980.

Ocorre, entretanto, que 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 [...] quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de difusão que os torne amplamente conhecidos. [...] quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários à sua 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 bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica (MAGALHÃES, 1985, p. 52-53 apud FONSECA, 2003, p. 67)

Já se sinalizava para o uso do conceito antropológico de cultura nas políticas de patrimônio, que viria a sedimentar-se anos mais tarde. A atualização do conceito resulta na ampliação dos conceitos de bem cultural e de patrimônio cultural<sup>127</sup>, e que na Museologia vinha se impondo desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972. Conceitos como identidade nacional e fato folclórico<sup>128</sup> deixam de ser o centro das atenções. A memória e o patrimônio reinam soberanos a partir de então.

---

<sup>127</sup> Esse processo só vem a explicitar-se na Constituição de 1988, que em seu capítulo III, Seção II, artigo 216, define patrimônio cultural (BRASIL, 1988, p. 35), e só se constitui, reconhece e atribui novas dimensões ao patrimônio cultural com a edição do Decreto 3551, em 2000.

<sup>128</sup> A Carta do Folclore Brasileiro (1951) estabeleceu que “constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente

A política de “patrimônio” adquire uma nova dimensão. Calcada na noção antropológica de cultura, desloca-se da aceitação de um produto único, de valor “excepcional”, e passa a ser pensada como um processo, um ressignificar-se, um fazer-se a cada modalidade de interação, a cada configuração de posições e a cada contexto histórico (SIMÃO, 2003, P. 59)

O pretendido plano nacional de cultura que o governo sonhava elaborar e por em prática desde o golpe militar de 1964, nomeando para colaboradores os chamados “intelectuais tradicionais” [como por exemplo, Renato Almeida e Edison Carneiro] não se concretizou com o auxílio daqueles intelectuais. O Estado agora “se volta para um novo tipo de intelectual, aquele que representa a possibilidade real de consolidação de uma organicidade política e ideológica: os administradores” (ORTIZ, 1989, p. 108) que vai possibilitar a elaboração, pela primeira vez, de um instrumento ideológico que vai, em última instância, reconhecer “que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário” (ORTIZ, 2001, p. 116). A novidade desse período é que no plano trienal para a educação e cultura, apresentado pelo MEC em 1982, pela primeira vez desde 1964, “a Cultura Popular foi incorporada oficialmente ao projeto estatal”. Novos termos são incorporados ao texto, como ‘comunidade’, ‘participação comunitária’, ‘criatividade’, entre outros absorvidos do jargão da oposição e da Teologia da Libertação (CHAUÍ, 1989, p. 88-89).

Nesse cenário Aloísio Magalhães foi um dos atores principais. Empresário, designer gráfico e artista plástico renomado, com trânsito e experiência na esfera pública, Aloísio Magalhães é incontestavelmente um dos grandes marcos na política de patrimônio, inaugurando a fase ‘moderna’ do SPHAN, assim como o fez Rodrigo Melo Franco de Andrade, na chamada “fase heróica” do órgão de preservação (ORTIZ, 1989, p. 124 e SIMÃO, 2003, p. 60). Em sua gestão à frente da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC trabalhou com a noção antropológica de cultura. Sua atuação não se pautou pela procura da identidade nacional, mas centrou-se nas discussões em torno da diversidade cultural característica dessa identidade, procurando integrar o patrimônio edificado, ou de “pedra e cal”, com a pluralidade das manifestações culturais, sobretudo da cultura popular. Ele já trabalhava com o conceito de

---

influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica”.



referência cultural<sup>129</sup>, noção fundamental no discurso e na ação da preservação do patrimônio cultural na atualidade, cujas “origens estão ancoradas na experiência do CNRC” (SIMÃO, 2003, p. 61).

Por essa nova ótica “administrativa”, difusão e consumo passam a ser definidores da política cultural. Em tempos de movimento sociais cada vez mais fortes, o acesso à cultura adquire significado de democratização, e nesse contexto, a quantidade importa mais que a qualidade. O consumo está associado à capacidade de “vender” cultura, transformando os bens da União, assim como os produtos da cultura popular, em “bens rentáveis”, trazendo com isso, tanto dividendos aos cofres públicos, quanto melhores condições de subsistência às comunidades mais pobres. A Secretaria de Assuntos Culturais do MEC, de Aloísio, “define durante este período duas linhas mestras de sua política: a institucional e a comunitária”. A institucional voltava-se principalmente para a promoção de eventos, e a comunitária, visava garantir mercado para as produções populares (ORTIZ, 1989, p.119).

Ortiz levanta duas hipóteses prováveis para essa política cultural voltada para o consumo e a rentabilidade dos bens culturais. A primeira seria consequência do momento de crise econômica. A cultura, que nunca foi prioridade, passa para segundo plano, seguindo a educação e a saúde, áreas historicamente menos favorecidas no orçamento da União, derivando daí a redução orçamentária e a preocupação com a rentabilidade dos equipamentos culturais. A outra hipótese baseia-se na ascensão dos movimentos sociais, cada vez mais fortes e reivindicativos na luta pela liberdade política e por melhores condições de vida. Em sua ação cultural voltada para a vida comunitária, o Estado busca envolver as lideranças das “comunidades de base”.

Uma política cultural comunitária proporcionaria ao Estado a possibilidade de intervir numa esfera da vida social sem abrir mão de sua política econômica recessiva. A valorização da chamada cultura de subsistência não seria um passo possível nessa direção? (ORTIZ, 1989, p. 123)

---

<sup>129</sup> É de sua gestão a criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), órgão de pesquisa e de ação na área de cultura popular criado por Aloísio Magalhães em Brasília, em 1975, que visava coletar as referências ou *peculiaridades relevantes, da cultura brasileira*. Para aprofundar este tema ver Fonseca (1997, p. 165-166), e para uma visão de design, ver Anastassakis (2008).

Sem dúvida, o envolvimento das lideranças comunitárias possibilitaria ao “Estado autoritário [...] não só absorver as manifestações populares (cultura e esporte), mas sobretudo ‘controlá-las’ enquanto seu promotor”. Penso que as duas hipóteses de Ortiz são válidas, uma vez que o interesse em deixar de ser apenas incentivador, como no pós 1964, para ser promotor da cultura popular, “surtiu à medida que se desenvolviam movimentos sociais populares de oposição, tornando-se necessário contê-los” (CHAUÍ, 1989, p. 88-89). Por outro lado, a situação econômica exigia redução de gastos.

Contudo o discurso oficial ainda se vinculava à “cultura da pobreza”. Para Ortiz, “de certa forma retoma-se uma argumentação conservadora desenvolvida pelo pensamento tradicional sobre o popular” (ORTIZ, 1989, p.119). A fala de Lélia Coelho Frota no Seminário de inauguração da exposição de 1984 no MFEC, embora aponte para as preocupações com o social, que na área museológica marcam o período, parece corroborar essa afirmação:

A nós interessa relacionar a cultura popular não aos ambientes onde ela se dá, que são ambientes de baixa renda de maneira geral, mas também à cultura chamada de erudita e aos meios de comunicação de massa, enfim a todas as formas do saber e do conhecimento a que essa cultura se acha integrada e com a qual ela interage permanentemente (FROTA, 1984, p. 1-2)

Para Mendonça (2008, p. 19-20), quando analisa o período de Lélia, as ações desenvolvidas pelo Instituto foram submetidas “a um processo de reconceituação [que] implicou numa ruptura com os modelos conceituais adotados pelos folcloristas e a introdução da categoria cultura popular, adotada pela antropologia”. Apesar de não concordar no que se refere à ‘ruptura’, reconheço que ao trazer para o INF a nova postura do governo para a cultura, Lélia Coelho Frota elege o Museu de Folclore Edison Carneiro como ponta de lança da sua atuação, e “aposta na transformação do Museu como o grande emblema da transformação da mudança de abordagem conceitual do Instituto”, e palco privilegiado para mostrar o novo discurso do Instituto Nacional do Folclore (FERREIRA, 2007, p. 15), por sua comunicação direta com o público. Ricardo Gomes Lima (2008, p. 12), que veio para a Instituição trazido por Lélia, lembra que “o Museu aparecia pra ela como campo vasto, [que ela queria semear] e ao mesmo tempo, um campo estratégico para refletir assim, a cara dessa mudança institucional”.

Embora exposição concebida por Lélia Coelho Frota e sua equipe tivessem inspiração expográfica no Museu de Artes e Técnicas Populares, de Paris, seu intento era fazer do Museu de Folclore Edison Carneiro, o Museu do Homem Brasileiro, inspirada que foi pela sua

passagem pela França anos antes, e pelo enorme interesse que o modelo francês despertava junto à comunidade museológica de então<sup>130</sup>.

A ideia de repetir o modelo do Museu do Homem, de Paris, teve várias repercussões no Brasil, e não só nas firmes intenções de Lélia e no já criado Museu do Homem do Nordeste no Brasil. Chagas (2003) cita o projeto - que não vingou - de um Museu do Homem para a Universidade Federal de Minas Gerais, em que Darcy Ribeiro foi chamado a colaborar em seu planejamento, e que teve até projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer. Esse Museu “vinha sendo pensado pelo menos desde 1975”, e em seu plano diretor indicava que o seu principal objetivo seria a recolha, o estudo, a exposição e a difusão de expressões culturais "das populações que viveram ou vivem no território brasileiro, especialmente em Minas Gerais, situando-as no contexto geral da evolução do homem" (FUNDEP, 1978 apud CHAGAS, 2003, p. 235).

A nova direção do INF fortalece ainda mais o Museu de Folclore Edison Carneiro, criando ali a divisão de Antropologia, que introduzia a moderna pesquisa etnográfica em suas atividades, no intento de dar-lhe mais cientificidade. Note-se que até então o Museu respondia pelas atividades de preservação do acervo, de elaboração e montagem de exposições, e pelas ações educativas. Lélia promoveu com isso a aproximação dos profissionais do Museu com os núcleos de pesquisa já existentes no INF.

Com Lélia o termo folclore passou a ser quase um tabu, sendo praticamente banido do discurso oficial (FERREIRA, 2007, p. 15). Tanto que no Seminário realizado em 1984 logo após a inauguração da nova exposição, o termo só é utilizado pela então chefe do Museu - Claudia Marcia Ferreira -, quando se referia a programas e projetos do passado. Quando se referia ao presente, as expressões são cultura popular, cultura material, arte popular etc. A política institucional, agora trabalhando com o novo conceito de cultura em voga entre as ciências sociais fortalecidas, distancia-se do folclore e de suas instâncias estaduais, as comissões de folclore. Com o fim da Revista Brasileira de Folclore, e agora com esse

---

<sup>130</sup> Segundo Ferreira (2007, p. 15), Lélia chegou a aventar a hipótese de mudança de nome, tendo sido demovida por conta dos entraves legais, já que a denominação do Museu foi definida por Decreto etc. A influência do Museu do Homem, de Paris, materializou-se no Brasil com a criação do Museu do Homem do Nordeste, em 1979, a quem Aloísio dedicava especial afeto, não fosse ele um pernambucano. A tese de Chagas (2003, p. 173-186) aprofunda essa discussão. Lélia intentava repetir a experiência, em âmbito nacional agora.

afastamento, a comunidade de estudiosos do folclore, e a rede de museus deixam de ter o apoio, inclusive financeiro, do órgão que alimentava as suas conexões. Simão (2003, p. 67) chega a afirmar que a rede se enfraquece com o fortalecimento do Instituto Nacional de Folclore e com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais. Apesar do enfraquecimento, e da falta de comunicação em rede antes orquestrada pela Campanha, penso que a rede permaneceu, digamos assim, em estado de latência, assunto que retomarei nas conclusões.

A reformulação da exposição de longa duração foi a linguagem escolhida para transmitir ao público a mudança de postura e o realinhamento institucional. É comprado o imóvel de número 181 da Rua do Catete, contíguo à sede do Instituto Nacional de Folclore, no número 179. A direção inicia o movimento interno de mudanças e o Museu é um dos principais instrumentos utilizados para operacionalização e divulgação dessa mudança. Através de um processo, que durou dois anos, de restauração e adaptação, e de elaboração e montagem de outra proposta expográfica, o prédio recém-adquirido é ocupado com a nova exposição de longa duração.

Não é objeto desta tese analisar esta ou outra das exposições de longa duração do Museu de Folclore. Outros pesquisadores já vem se debruçando sobre os aspectos expográficos propriamente ditos, daí isentar-me de adentrar esse terreno. Contudo, alguns elementos serão apontados nos aspectos que ilustrem elementos da teoria museológica que estou trazendo à discussão.

Essa exposição, inaugurada a 10 de agosto de 1984, consistia de quatro grandes módulos temáticos: Ritos de Passagem (nascimento, casamento e morte), O Mundo Ritualizado das Festas, O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura, e Indivíduo e Coletividade. Em exposição estavam 400 obras, e nessa época o acervo já atingia a marca dos 10 mil itens.

De partida, o longo discurso de Lélia na cerimônia de inauguração, é bastante elucidativo como narrativa de sua gestão. Esse discurso é quase um relatório, já que em seguida, ela se afasta da direção. Sua fala aponta para o papel do Museu no contexto das novas diretrizes, e expressa suas preocupações museais, que naquele momento especial espelhava as

preocupações da equipe do Museu e da comunidade museológica empenhada em mudanças. No Brasil, a classe lutava pela regulamentação da profissão e no mundo nascia o movimento da Nova Museologia, assuntos que serão tratados no próximo capítulo.

Ao abrir sua fala, Lélia Coelho Frota situa o Museu de Folclore Edison Carneiro como parte do “corpo vivo” do Instituto Nacional de Folclore e cita como objetivos “o entendimento, registro, apoio, divulgação e restituição às fontes das diversas manifestações de cultura popular em nosso país” (FROTA, 1984, p. 1). Esclarece que o objetivo primordial é o “entendimento do homem brasileiro”, considerando a pluralidade da identidade cultural brasileira.

Mais adiante, ela parece fazer questão de negar o distanciamento e a ruptura das ideias mestras sob as quais nasceu a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mencionados nas entrevistas com Ferreira e Lima, quando afirma que obedece “à precisa recomendação da Carta do Folclore de 1951, que entende a nossa matéria como integrante das ciências antropológicas e culturais” (FROTA, 1984, p. 2). Nessa fala e no Seminário realizado para apresentar e discutir a nova exposição do Museu de Folclore, Lélia torna visível a preocupação em enfatizar a continuidade de uma ação, mais do que as rupturas. E segue citando outros pontos da Carta e alguns “ilustres antecessores”, como Cecília Meirelles, Edison Carneiro, Câmara Cascudo. Ela frisa também a “permanente preocupação de integrar instituições e valores locais nos Estados [e municípios] com a ação federal” (FROTA, 1984, p. 2-3). Após esse preâmbulo ela sintetiza o significado do Museu (e o grifo é dela) já fazendo menção ao papel social assumido pelo Museu, nos moldes apregoados pela Antropologia humanista.

Penso portanto ter procurado deixar claro o que, para nós, é o **significado** do Museu de Folclore Edison Carneiro: o de um instrumento científico, educacional e divulgador, em diversos níveis, do fazer do homem brasileiro, no sentido de suscitar, dentro de nossas possibilidades, uma maior solidariedade social. (Frota, 1984, p. 3)

A escultura de mulher amamentando (figura 10), modelada em barro em 1983, pela ceramista Placedina Fernandes Nascimento, de Santana do Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais abria a exposição e o seu primeiro módulo temático: “Ritos de passagem”.



**Figura 10 - Núcleo Ritos de Passagem da exposição de 1984. Fotografia: José Augusto Reis. Acervo CNFCP**

Esta obra, a mim sugere várias nuances do discurso, tanto institucional como museológico. Em primeiro lugar rompe com a nordestinização do núcleo inicial do acervo do Museu, e com isso procura romper com a associação, no imaginário do senso comum, da escultura em barro com o Nordeste. A escultura nos remete ao Vale do Jequitinhonha, até hoje uma região marcada por sérios problemas de ordem social, como a fome e a prostituição infantil, para citar apenas dois. A preocupação com o social já integrava o discurso do Estado, mesmo que apenas por motivações políticas, e já vinha freqüentando as discussões e questionamentos do campo museológico desde a década de 1970, quando se iniciaram as inquietações em torno da função social do museu e da museologia.

Lélia assinala que na proposta da exposição que se inaugura, o homem brasileiro é “compreendido em seus variadíssimos contextos sócio-culturais, dentro do pluralismo que constitui a maior riqueza e fonte da nossa identidade cultural”. O foco deixa de ser o fato folclórico e muda para o homem, produtor desse fato; a pluralidade substitui a tradição que traduz unidade nacional; a visão agora admite múltiplas leituras ou ‘traduções’ (FROTA, 1984, p. 1).

Apesar da mudança de compreensão do que seja identidade nacional, nação, povo, o objetivo dessa exposição, tal como na exposição de 1980, era o de representar a identidade brasileira, porém, agora, uma identidade baseada na diversidade, na dinâmica e na relação do social com o cultural (MENDONÇA, 2008, p. 82).

Embora já admitindo a diversidade cultural, vê-se que ainda se persegue o que Chauí chamou de fantasma que “ronda as classes dominantes e a intelectualidade brasileira desde meados do século XIX: a busca da identidade nacional”, as marcas definidoras do “caráter nacional brasileiro” (CHAUÍ, 1989, p. 94).

No que tange à Museologia, não se trata mais de uma exposição sobre o objeto, mas sobre o homem, ator e produtor de cultura. O texto de abertura da exposição aponta para o novo partido teórico conceitual adotado, que “apresenta objetos/documentos que significam a visão de mundo e as formas de viver e relacionar-se de brasileiros pertencentes às mais diversas áreas culturais do país” e que são expressões materiais de algo que “continua vivo e se transformando lá fora, no contexto sociocultural onde os homens e as mulheres lhe dão vida e significado” (INSTITUTO, 1984, p. 8-9).

Em sua fala Lélia descreve a exposição e os espaços ocupados pelo Museu de Folclore, com a destinação de cada um. Afirma também que a restauração do imóvel e a exposição resultaram de um trabalho interdisciplinar da equipe do INF, em permanente troca com os arquitetos da SPHAN (atual IPHAN) que conduziram as obras e conceberam a expografia a partir das ideias trazidas pelo grupo. O arquiteto Alcides da Rocha Miranda assina o projeto expográfico da exposição de 1984, que também contou com um jardim “generosamente projetado e doado” por Roberto Burle Marx, para um “terraço aberto [com] plantas ligadas a rituais do povo” (FROTA, 1984, p. 6).

A proposta conceitual da exposição trazia agora a maioria dos objetos fora de vitrines. Os folguedos não ocupavam mais o centro da narrativa, mas vinham expostos no contexto social em que se inseriam. No módulo “O Mundo Ritualizado das Festas”, a nova proposta “abre um espaço para o carnaval, tema antes considerado pela instituição como fora dos seus limites de atuação. Este tema é também um exemplo da busca pela contemporaneidade da cultura popular” (MENDONÇA, 2008, p. 76). Este é um dos exemplos, de outros que se podem pinçar da exposição, como a obra de Placedina abrindo a exposição, que para mim denotam a “preocupação de ‘desnordestinizar’ a imagem corrente do folclore junto ao público” (SILVA, 2008, p. 125). Preocupação que se percebe em todas as áreas de ação, desde a documentação, até as ações educativas e de difusão cultural.

O Museu de Folclore Edison Carneiro, adquire cada vez maior visibilidade. Seu corpo funcional, sobretudo os museólogos, passam a vê-lo para além de um simples repositório da cultura material, e procuram formas de apresentar o acervo em exposição como testemunho de contextos sócio-econômico-culturais, como resultado da experiência do viver. Com isso busca atualizar-se nos métodos de documentação, conservação e exposição. No Seminário realizado em 1984 para apresentar a nova concepção da exposição de longa duração, Claudia Marcia Ferreira, então à frente da equipe do Museu de Folclore, dá amplo destaque às mudanças na técnica aplicada à preservação do acervo, especialmente no tratamento documental do acervo, que incorpora os novos recursos de som e imagem, frisando repetidas vezes que a partir de agora o Museu tinha uma preocupação com uma documentação contextualizadora do objeto (FERREIRA, 1984, fita nº 6, lado A, ou p. 5). Da mesma forma que narra os avanços no uso de técnicas de conservação, uma grande preocupação da Museologia no período.

O espaço que anteriormente era destinado à exposição de longa duração inaugurada em 1980 passa a denominar-se Galeria Mestre Vitalino, sendo reinaugurado na mesma data, para “através de exposições temporárias [...] ir mostrando o acervo em reserva, ao lado de exposições solicitadas por comunidades e indivíduos dos diversos Estados da Federação” (FROTA, 1984, p. 3).

Voltando ao discurso inaugural, a seguir a fala de Lélia dá conta do quanto o Instituto Nacional de Folclore se engajou e participou da política cultural traçada pelo Estado. Ela aponta como “uma das principais preocupações não só deste Instituto como da própria Secretaria da Cultura [...] a questão da produção de artesanato e da identidade cultural” (FROTA, 1984, p. 4) e narra a realização de Seminário sob a coordenação do Núcleo de Cultura Material do Instituto Nacional de Folclore, que reuniu os órgãos vinculados à Secretaria, e chegaram ao seguinte “consenso sobre a matéria: a elevação da qualidade de vida não pode ser dissociada das identidades culturais específicas dos grupos e indivíduos que produzem artesanato” (FROTA, 1984, p. 4-5). Lélia discorre que a partir das recomendações oriundas desse Seminário e encaminhadas à então ministra Esther de Figueiredo Ferraz, foi criada uma “Comissão Técnica com representantes dos órgãos envolvidos, para traçar normas a nível do Ministério da Educação e Cultura em relação às questões do apoio oficial ao artesanato”, sob a coordenação do Instituto Nacional do Folclore (FROTA, 1984, p. 5).



Registra a realização de dois projetos-piloto, em Juazeiro do Norte (CE) e em Paraty (RJ), solicitado pelos munícipes e em parceria com eles, “para testar a viabilidade de ver os artesãos resolverem - com um nosso pequeno impulso inicial - os dois principais problemas que nos apontam: o da obtenção da matéria-prima e o da justa e digna comercialização do seu trabalho” (FROTA, 1984, p. 5).

Em consonância com tais propósitos e projetos, também é criado na curta gestão de Lélia Coelho Frota o projeto Sala do Artista Popular (de 1983), “um espaço de frente de rua no Instituto Nacional do Folclore à disposição de grupos e indivíduos produtores de cultura popular - por que aí tenham a oportunidade de comercializar livremente o que fazem - sem separar o produtor do seu produto” (FROTA, 1984, p. 4). Desde então a Sala do Artista Popular (SAP) é um programa que além das exposições temporárias onde se exhibe a produção de artistas e comunidades artesanais situadas em seus contextos, e são disseminados os estudos do Centro, destina-se também à divulgação e escoamento da produção artesanal e artística popular. Este programa implicou também em outras consequências, como o poder que o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular possui hoje junto à preferência estética do público e, até mesmo sobre o mercado da arte popular, na medida em que exerce um papel consagrador dos artistas e das obras que são objeto de exposições na Sala do Artista Popular<sup>131</sup>.

No que diz respeito ao Museu de Folclore Edison Carneiro especificamente, é importante mencionar que nesse período a forma e a política de aquisição de acervo também sofreram um processo de transformação. A aquisição voltou-se para o preenchimento de lacunas percebidas no acervo, numa relação direta com o que se considerou representativo da cultura popular brasileira. Tinha também o intuito de coletar acervo que viria compor a exposição de longa duração, inaugurada em 1984. Antes, as pesquisas de campo eram de caráter mais geral e abrangente, em termos de temática e território, como por exemplo: Projeto Artesanato Brasileiro - rendas, tecelagem; Folclore dos Estados - Espírito Santo, Alagoas. Com a mudança de abordagem, passou a vigorar desde então uma perspectiva pautada pela antropologia, que se refletia numa visão mais verticalizada de pesquisa. O acervo passou a ser

---

<sup>131</sup> O artigo de Ferreira e Lima (1999) e a tese de Maia (2009) abordam o papel consagrador da SAP junto ao público e junto ao mercado da arte.

adquirido durante as pesquisas de campo com enfoques mais pontuais, como, por exemplo, casa de farinha de Belém do Pará, pecuária de uma estância em Bagé, no Rio Grande do Sul.

Tendo isso em vista, os profissionais do Museu passaram a preocupar-se com o que Claudia Marcia Ferreira mencionou repetidas vezes em sua fala no Seminário, chamando de “programação da aquisição de acervo” (FERREIRA, 1984, p. 5-7), com base em critérios definidos de maneira mais formal. Como fruto dessa fase foi transcrito o documento “Critérios de incorporação e empréstimo de objetos” (Anexo F), elaborado pelo MFEC na década de 80. Esse documento pautou-se na legislação básica da FUNARTE, nos textos da Associação Brasileira de Museologia (ABM) e no documento “Ética de Aquisições”, do ICOM, entre outras publicações disponíveis à época, e constitui-se num registro da preocupação do corpo técnico do Museu com o estabelecimento de uma política norteadora da formação de seu acervo baseada em critérios mais técnicos, como por exemplo: procedência determinada, recusa de objetos sem a devida documentação, que viessem a causar interferência ou desvalorizar as manifestações populares, ou que exigissem condições especiais de guarda ou exposição.

Além disso, nessa fase se estabelece a rotina de aquisição de obras a cada nova exposição na Sala do Artista Popular, para incorporação ao acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro. Considerando que o programa SAP já possui mais de vinte e cinco anos de atuação ininterrupta, sua importância social e econômica para o artista popular tem sido evidenciada e sua contribuição para a formação do acervo do Museu, considerável. Podemos dizer que a vontade de memória que rege a SAP, há tempos vem prevalecendo - no que se refere à composição do acervo do MFEC - sobre a vontade de memória da equipe do Museu<sup>132</sup>.

Voltando ao momento da inauguração da exposição, Lélia Coelho Frota finaliza seu alongado discurso desculpando-se e apontando para o significado do Museu de Folclore Edison Carneiro, que “é tudo isso - e reflete tudo isso, uma vez que expõe artesanato” (FROTA, 1984, p. 5), que sugere o papel de veículo e vitrine do pensamento institucional atribuído ao Museu.

---

<sup>132</sup> Considere-se também a ausência de remessa de orçamento para aquisição de acervo, na rubrica correspondente ao material permanente. O acervo vem sendo adquirido com recursos da Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (ACAMUFEC).

No mesmo ano de inauguração da nova exposição, Lélia Coelho Frota deixa a direção do Instituto Nacional de Folclore<sup>133</sup>. Apesar da curta permanência à frente do INF, a narrativa institucional desde então vem repetindo que sua influência perdura nas ações do órgão, pelo menos até a inauguração da próxima exposição de longa duração (LIMA, 2008, p. 8), em 27 de dezembro de 1994<sup>134</sup>. Para isso penso que contribuíram os novos profissionais incorporados à exposição, a reaproximação com a Universidade, da qual havia se afastado desde os embates jornalísticos entre Florestan Fernandes e Edison Carneiro principalmente. A propósito da reaproximação e parceria com a Universidade, esta já vinha sendo tentada há algum tempo. A fala de Renato Almeida em sua posse aponta que a atuação da Campanha em prol do folclore para ser bem sucedida, necessitaria “contar com o apoio das nossas Universidades, de seus institutos de antropologia e Ciências Sociais, cuja solicitude reclamo” (NOTICIÁRIO, 1964, p. 221). Algumas dessas parcerias foram efetivadas de algum modo<sup>135</sup>, mas a efetiva reaproximação só veio com Lélia e sua rede pessoal de apoio, e sobretudo, com a alteração do conceito de cultura, que não mais se constituía como pomo da discórdia entre a Instituição e a Antropologia, já que o objeto permanece o mesmo, alterando-se apenas o olhar sobre ele.

Ao finalizar este capítulo creio que pude verificar as variações da “mitologia verde-amarela” que perpassaram os períodos enfocados e que, do ponto de vista dos museus em geral, e do Museu de Folclore Edison Carneiro em particular, refletiram as nuances que Chauí assim sintetizou:

Creemos, pois, que o que permite a absorção contínua da Cultura Popular pela imagem do nacional é a mitologia verde-amarela, cimento ideológico inquebrantável. [...] durante os anos 40 e 50: *Desenvolver a Nação* (fazendo com que a Cultura Popular fosse considerada atraso, ignorância e folclore); no início dos anos 60: *Conscientizar a Nação* (levando o populismo a produzir a imagem dupla da Cultura Popular como boa-em-si e alienada-em-si, precisando da condução de vanguardas tutelares e revolucionárias); durante os anos 60 e 70: *Proteger e Integrar a Nação* (o que levou às práticas “modernas” de controle estatal da Cultura Popular); e agora [anos 80]:

<sup>133</sup> Aloísio Magalhães que, à frente da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC, havia indicado a museóloga e antropóloga para a direção do Instituto Nacional do Folclore, morre em Pádua, na Itália, em 1982, quando tomava posse como presidente da Reunião de Ministros da Cultura dos Países Latinos.

<sup>134</sup> Exposição ainda em cartaz por ocasião da elaboração desta tese.

<sup>135</sup> A exemplo da criação do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, que contou com o efetivo aporte, inclusive financeiro, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (NOTICIÁRIO, 1971, p. 216).

*Conciliar a Nação* (o que talvez seja feito num grande festim onde comeremos broa de milho<sup>136</sup>) (CHAUI, 1989, p. 99-100).

As novas tendências apontadas pela Nova Museologia foram também preponderantes nessa permanência das ideias da museóloga Lélia Coelho Frota, seguida poucos anos depois por Claudia Marcia Ferreira, outra museóloga. No próximo capítulo tentarei aprofundar as questões que se entrelaçam com o desenvolvimento da Museologia no Brasil.

---

<sup>136</sup> Chauí refere-se aqui ao projeto de criação do Ministério da Cultura, em 1985, que na época foi apelidado pela imprensa de projeto “broa de milho”.

#### **4 Cultura Popular, Memória Social e Museologia - conflitos, tensões e negociações de vontades de memória**

O que se pretende neste capítulo é tecer o diálogo das questões da museologia com o pensamento contemporâneo sobre memória social e patrimônio, discutindo alguns conceitos dos principais teóricos do assunto (Halbwachs, Nora, Namer e Pollak), a partir dos recortes temporais estabelecidos. Diálogo em que a trama será o tecido histórico/recorte temporal e o cenário museal, e a urdidura será o tema resultante do exercício de leitura de memória(s) possíveis. Pretendo estabelecer algumas conexões entre os períodos eleitos nesse recorte, e as mudanças ocorridas na Museologia, uma vez que ao longo da construção dessa memória da cultura popular, o Museu vem também se defrontando com as questões relativas ao campo do saber museológico. Algumas dessas questões serão abordadas aqui, por tangenciarem mais de perto as questões relativas à memória social. Desde os critérios para a seleção de acervo, ou seja, da sua política de aquisição; passando pelas escolhas para representação do conteúdo informacional dos objetos/documentos da arte e da cultura popular, no momento do seu tratamento técnico, e de seus procedimentos de conservação. Serão tecidas algumas ponderações em torno das exposições de longa duração, do seu conceitual e conteúdo, sem contudo aprofundar tal discussão, que já vem sendo objeto de outras pesquisas, já citadas no decorrer deste texto.

No primeiro tópico deste capítulo abordarei a rede de museus de folclore criados durante o regime militar, paralelamente ao grande número de museus de outras tipologias que também foram criados sob a chancela do poder constituído. No segundo tópico, começarei a traçar os paralelos entre a trajetória do Museu de Folclore e o desenvolvimento da Museologia no Brasil. O Museu inicial ainda moldado à imagem e semelhança das ideias barroceanas. A ideia é discorrer mais longamente sobre as intensas programações comemorativas, sobretudo das semanas dedicadas ao folclore e às datas cívicas, especialmente aquelas que passaram a ocorrer no Museu de Folclore, nos jardins do Palácio do Catete, após 1968, e fazer conexões com as motivações nacionalistas que serviam às apropriações simbólicas pelos dois grupos envolvidos, embora por motivações diversas. O Museu que pouco a pouco assume uma postura ‘quase’ livre, independente e já de vanguarda, por ser considerado ‘museu menor’ e,

por isso mesmo, museu laboratório para muitos estudantes que por ele passaram. O Museu que tem dedicado especial cuidado à documentação (atividade de bastidores) e, ao mesmo tempo, desde o início, volta-se para fora. O Museu mais visível em tempos de política de valorização da cultura mas ainda um ‘laboratório’, e ainda sob controle.

No terceiro tópico: a Nova Museologia no Novo [!?] Velho Museu de Folclore, prosseguindo com os paralelos entre o Museu e a Museologia, serão enfocadas as rupturas e permanências entre o período folclorista, e a denominada fase antropológica da Instituição, fazendo refletir no Museu as discussões teóricas trazidas com o surgimento da Nova Museologia, e a profissionalização do campo no país, com a regulamentação da profissão de museólogo em 1984.

#### 4.1 folclore, cultura popular e Museologia nacional

Para Maurice Halbwachs, o fato e o tecido social são a base de toda experiência humana, mesmo as mais subjetivas, ou da consciência e da memória. Seu conceito só admite a memória na sua dimensão coletiva, segundo sua concepção de coesão, estabilidade e equilíbrio dos grupos sociais, pois para ele

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Até mesmo a memória individual está permeada pelas experiências que vivemos nos diversos grupos a que pertencemos durante a vida, não importando a sua quantidade de membros, nem implicando na sua presença física no momento do acontecimento, já que “para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias” (HALBWACHS, 1990, p. 27).

A intenção dos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, de construir uma identidade nacional baseada na premissa de Brasil como uma unidade social, que exprime uma visão

“nacionalista simplificadora da realidade social” (VILHENA, 1997, p. 45) e ignorante de seus aspectos conflitivos, pode ser vista sob a ótica das idéias de Halbwachs, para quem o grupo social possui uma estrutura fixa e equilibrada e onde memória e espaço são indissociáveis. Segundo este autor não há memória coletiva desvinculada de um quadro espacial (HALBWACHS, 1990, p. 143), pois a estabilidade do entorno físico, mesmo que ausente, contribui para o equilíbrio social e para a “imagem apaziguante de sua continuidade, [...] pois os grupos imitam a passividade da matéria inerte” (HALBWACHS, 1990, p. 132 e 137). Com base nessa aparente, porém resistente passividade do conceito de Halbwachs, é possível admitir que “os hábitos locais resistem às forças que tendem a transformá-los, e essa resistência permite perceber até que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu apoio sobre as imagens espaciais”, já que os quadros sociais são constituídos também pelo seu entorno espacial (HALBWACHS, 1990, p. 136), e que “não há memória possível desligada dos quadros sociais em que os homens vivem em sociedade” e dos quais se servem para fixar e relembrar suas memórias<sup>137</sup> (HALBWACHS, 1952, p. 63).

Essa visão homogeneizante do tecido social vê-se em Amadeu Amaral ao perseguir os traços das três raças formadoras da nacionalidade brasileira, cujo “amálgama [...] tem colaborado na composição da chamada ‘alma coletiva’, imprimindo à nossa ‘poesia popular [...] feições nacionais” (AMARAL, apud VILHENA, 1997, p. 151). Em seu texto é possível vislumbrar um esboço do conceito de memória coletiva (que ele chamou de alma coletiva), conforme formulou Halbwachs. Como da mesma maneira se vê em Gustavo Barroso (1942) ao propor o Museu Ergológico Brasileiro.

É o que se observa também na eleição dos folguedos como símbolo e síntese da alma folclórica nacional. Definido como “todo o fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação”, para os integrantes do Movimento Folclórico os folguedos refletiam por excelência a sociedade em que se inserem, como um todo integrado, evidenciando assim sua estruturação e dinâmica, seus atores em seus diversos papéis. Os brincantes revelariam em seus personagens, trajes e posturas, a sua posição no grupo social, mesmo que fosse por oposição. O trabalhador rural, que deixa suas lides na roça para viver um rei, ou nobre num

---

<sup>137</sup> Tradução livre do original em francês: “en résumé, il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver leurs souvenirs”.

determinado auto popular, está de forma inconsciente, revelando, pela oposição, seu verdadeiro status social no grupo<sup>138</sup>.

A profusão de museus criados durante o regime militar (IBRAM, 2010), não só aqueles apontados na rede de museus de folclore constituída pela CDFB, vem reforçar o uso do folclore e dos museus como um “programa explícito de conservação dos suportes materiais [e portanto, espaciais] da memória coletiva” (POMIAN, 2000, p. 515) O nacionalismo era o denominador comum aos envolvidos no processo, embora com diferentes feições e motivações. Segundo Chauí (1989), a mitologia “verde-amarela”, da busca de uma identidade nacional gerou uma “verdadeira proliferação [...] de discursos diversos e diferentes sobre a Nação”, de tal maneira que existiam “muitas “nações” na Nação”. Foi apoiado nesse nacionalismo representado pela busca da identidade nacional dos folcloristas, que o novo regime ancorou seus propósitos de forjar uma memória nacional, sem que parecesse destruir a anterior. E nisso encontrou eco nos objetivos traçados pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que redefiniu sua estratégia de atuação em função do novo quadro social vigente. Halbwachs (1952, p. 171) afirma que “os quadros da memória coletiva se modificam de tempos em tempos e conseqüentemente a sociedade recompõe e modifica em maior ou menor proporção, os quadros de sua memória coletiva<sup>139</sup>”. Ao que parece, foi dessa forma que reagiu a Campanha.

É por isso que os homens alteram algumas vezes suas lembranças individuais, para alinhá-las com o pensamento em vigor, e com isso são bem sucedidos, aderindo às memórias do presente, percebendo a impossibilidade de reviver as antigas, mas dessa maneira as reconstituindo. [...] O que ocorre é que em cada época, a sociedade coloca em primeiro plano as atividades que mais lhe interessam e importam<sup>140</sup> (HALBWACHS, 1952, p. 172-173).

<sup>138</sup> Isso me recorda o documentário etnográfico “Les Maîtres Fous”, de Jean Rouch (1954), em que no desenrolar de determinado ritual de possessão, um homossexual (reprimido na vida cotidiana), vive uma figura feminina importante no grupo, e o subalterno encarna o comandante da força policial local, numa forma de resposta e resistência à opressão do sistema social colonialista na África<sup>138</sup>.

<sup>139</sup> Tradução livre do original em francês: “les cadres de la mémoire sociale se sont modifiés d'une époque à l'autre [...] et il fallait par conséquent qu'elle [a sociedade] remaniât et modifiât plus ou moins les cadres de sa mémoire” (HALBWACHS, 1952, p. 171).

<sup>140</sup> Tradução livre do original em francês: “C'est ainsi que les hommes modifient quelquefois leurs souvenirs individuels, pour les mettre en accord avec ce qu'ils pensent en ce moment, et qu'ils y réussissent, le plus souvent, en s'en tenant aux souvenirs récents, en supposant qu'il n'est pas possible d'atteindre directement les plus anciens, et en reconstituant ceux-ci par le moyen de ceux-là. [...] La société, à chaque époque, en effet, met au premier plan les activités qui l'intéressent et lui importent le plus” (HALBWACHS, 1952, p. 172-173).



Os diferentes nacionalismos preocupam-se intensamente em definir e produzir a identidade nacional “que na prova a priori, é deduzida das etnias, dos costumes, da língua, da família, dos sentimentos comunitários “naturais”, e, na prova a posteriori, é deduzida do Estado” (CHAUÍ, 1989, p. 115). Chauí defende também que “frequentemente as duas provas se combinam e seu resultado costuma receber o nome de política cultural” (1989, p. 115).

A tabela elaborada a partir do levantamento na Revista Brasileira de Folclore (figura 2), representando esquemática e quantitativamente os museus criados por empenho da Campanha, procura exemplificar um pouco dessa rede museal, que cobriu praticamente todo o território nacional e se concentrou onde a posição política do Movimento Folclórico precisava ser mais defendida e afirmada, e ao mesmo tempo serviu à meta integradora do regime militar, principalmente nos estados onde o regime vinha sendo mais contestado.

A política cultural praticada nos primeiros tempos da ditadura reforça o sentimento de civismo que permeava os estudos de folclore e nisso, os museus são fortes aliados, na medida em que trazem em seus acervos exemplares materiais da história e da vida brasileira. Era preciso que a nova ordem estabelecida oferecesse novos quadros substitutivos dos anteriores que se lhe afigurassem mais atrativos. Nesse sentido, Halbwachs aponta que o maior obstáculo para a reconstrução desses quadros não é o presente, como se pode supor, mas o passado. É preciso que a sociedade se desvencilhe do passado, a fim de estabelecer novas crenças ou ideologias. “Uma sociedade não pode sobreviver se não estiver fundamentada sobre fortes crenças coletivas [...] Surgem críticas às opiniões reinantes [...], denúncias aos abusos, protestos contra a opressão ou a exploração. A sociedade só abandonará suas antigas crenças, se estiver segura de substituí-las por outras<sup>141</sup>” (HALBWACHS, 1952, p. 209-210).

A grande preocupação é fazer do presente uma continuidade do passado, reforçando alguns elementos pertencentes à tradição, à memória coletiva. Nisso as datas cívicas e oficiais são grandes aliados e o regime foi exemplar nesse sentido: o calendário cívico foi sempre cercado

---

<sup>141</sup> Tradução livre do original em francês: “une société ne peut vivre que si ses institutions reposent sur de fortes croyances collectives. Or ces croyances ne peuvent naître d'une simple réflexion. On aura beau critiquer les opinions régnantes, montrer qu'elles ne répondent plus à la situation présente, dénoncer les abus, protester contre l'oppression ou l'exploitation. La société n'abandonnera ses croyances anciennes que si elle est assurée d'en trouver d'autres” (HALBWACHS, 1952, p. 209-210).

de grandes eventos comemorativos. Pollak lembra que “as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política”. Por se constituírem em importantes caracteres da memória coletiva, a “memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo” (POLLAK, 1992, p.205).

Retomo aqui a noção de “enquadramento da memória”, quando a memória precisa ser forjada, constituída, por ser “motivo de disputa entre várias organizações” (POLLAK, 1992, p. 207). Como reação ao enquadramento, a própria memória atua para sobreviver, efetuando “um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização”. Essa reação e movimento não ocorrem impunemente e implica em “investimentos extremamente custosos em termos políticos e em termos de coerência, de unidade, e portanto de identidade da organização” (POLLAK, 1992, p.208). O regime militar atuou nessa direção, dando o apoio e a liberdade controlada aos propósitos da Campanha, e as alianças, negociações e concessões entre a Campanha e o governo, embora tenham servido à sua permanência, custaram ao órgão o seu ostracismo das ciências sociais e das instâncias representativas da intelectualidade, principalmente da Universidade.

#### 4.2 o Museu e a Museologia lutam por espaços e memória

A criação do Museu de Folclore em 1968 ainda se deu sob a influência da Museologia apregoada por Gustavo Barroso e praticada pelos funcionários do Museu Histórico Nacional, seus discípulos e seguidores. Segundo as narrativas consultadas, a primeira exposição foi concebida e criada pelo museólogo Clóvis Bornay<sup>142</sup> (BORNAY, 1968). A matéria jornalística noticiando a inauguração do Museu começa descrevendo as instalações do “menor museu do Rio de Janeiro, no pavilhão interno da guarda do Museu da República”, que

---

<sup>142</sup> Além de famoso por sua atividade como carnavalesco, diplomou-se pela turma de 1946 do Curso de Museus do MHN.

mostrava aos visitantes “a alma de 85 milhões de brasileiros, com testemunho de suas artes, suas crenças, seus costumes e suas tradições” (pelo visto, uma alma tão pequena que cabia no ‘menor’ museu da cidade). A longa matéria a partir de entrevista concedida por Edison Carneiro (Anexo G), narra que o Museu constava de “duas pequenas salas”, onde se expunham “peças de cerâmica” do Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Santa Catarina, “esculturas de madeira, especialmente ex-votos, rendas, instrumentos musicais, um boi da “dança bumba meu boi”; utilidades diversas [...] ídolos de macumba carioca etc.’ (O GLOBO, 1968)

Ressalte-se aqui que apesar de afastado da direção do órgão, é Edison Carneiro quem narra as várias tentativas de criação do Museu de Folclore, em meio a dificuldades de toda ordem “que se mostraram bem maiores do que em outros lugares”. Ele frisa que o Museu ali instalado deveria ser encarado como um ato simbólico, um embrião para a efetiva criação de “uma entidade mais ampla, tanto de espaços como de serviços, conforme as características indispensáveis a uma instituição do gênero”. No seu entendimento um Museu dessa natureza deveria “ocupar um prédio capaz de conter todos os setores de atividades que lhe são inerentes”: cinema, auditório, palco ao ar livre para apresentações de “espetáculos folclóricos” e laboratórios especializados. Destacou em sua fala, como algo que vinha “despertando o maior interesse nos museus de folclore [...] a apresentação museológica da criação popular compreendida no setor da literatura oral”.

Entre as ações que denominei de alianças no tópico anterior, é possível citar os eventos cívicos promovidos pelo Museu de Folclore logo após sua criação, conforme repetidos relatos na Revista Brasileira de Folclore. Um dos exemplos foi utilizado no capítulo anterior para mostrar o pavilhão, já demolido, onde funcionou inicialmente o Museu. Na foto da figura 6 a apresentação da “dança de Pau de Fitas” serve às comemorações do 7 de setembro, dentro de um programa setorial que incluía atividades comemorativas, amplamente estimulado e patrocinado pelo governo, com a participação das escolas e de todas as instituições sob a tutela do então Ministério da Educação e Cultura. Programa que envolvia a exibição de documentários do folclore brasileiro em estabelecimentos de ensino durante a Semana da Pátria. Em 1970, a Campanha instituiu concurso “entre os alunos das escolas normais e secundárias do estado, constante de uma dissertação sobre o “Sentido Nacional e Cívico do Folclore”, no âmbito dessas comemorações do 7 de Setembro (NOTICIÁRIO, 1970, p. 264-

265). Nesse caso específico, a moeda de troca visava a inserção do ensino do folclore no currículo escolar, para que este não fosse “apenas uma atividade supletiva, mas um instrumento de aprendizagem, afeto a diversas disciplinas como Linguagem, Cálculo, Geografia, História, Artes Manuais, Música e Desenho” (NOTICIÁRIO, 1970, p.266).

Em contrapartida verifica-se que mesmo proscrito das funções decisórias, Edison Carneiro continuava atuando e influenciando nos rumos da Campanha, e ministrando cursos e palestras sobre temas do folclore durante os eventos promovidos pelo Museu de Folclore da Campanha (NOTICIÁRIO, 1971, p. 236).

Curiosamente, a localização física e as modestas instalações do Museu de Folclore refletiam a concepção de brasilidade de Gustavo Barroso. Em oposição ao imponente conjunto próximo à Praça XV de Novembro, sede do MHN, e a suntuosidade do Palácio do Catete, onde estavam representadas as oligarquias, as classes dominantes e o poder, as representações da memória popular estavam restritas a espaços em situação de inferioridade. Em se tratando de status no cenário da Museologia da época, o museu recém criado estava longe de igualar-se ao Museu Histórico Nacional, que o abrigava. Não tinha os atrativos que os museus tradicionais ostentavam, com acervos de materiais nobres e que portavam em si a aura dos seus nobres expossuidores. O “menor museu do Rio de Janeiro” era também um museu ‘menor’.

Talvez por isso a direção do Museu do Folclore tenha sido entregue a Aécio de Oliveira, quando ainda um aluno do Curso de Museus<sup>143</sup>. Na entrevista concedida por Aécio a esta pesquisadora em março de 2009, ele confirma o que se vê na hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: matérias de jornais mencionando o papel do jovem Museu de Folclore como ‘laboratório’ para estudantes de todos os níveis, e privilegiadamente do Curso de Museus. Isso sugere certa importância da Museologia no contexto da época, como também se viu no olhar dos folcloristas sobre as questões museais. O Comandante Léo, como era chamado por ser também oficial da Marinha, que dirigia o MHN quando da criação do Museu de Folclore, era museólogo formado pela turma de 1962. Como profissional da Museologia que era, viu no nascente Museu de Folclore, e no seu acervo confeccionado de materiais

---

<sup>143</sup> A matéria em O DIA, de 31 de julho de 1969, traz que o “diretor do Museu de Folclore da Guanabara, Sr. Aécio de Oliveira [...] cursa a Faculdade de Museologia do Rio de Janeiro na qualidade de bolsista do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais”.

considerados ‘inferiores’, a oportunidade de contribuir para o aperfeiçoamento técnico dos museólogos, sem que pusesse em risco o ‘precioso’ acervo do Museu Histórico Nacional. Essa dedução faço a partir de experiência própria como aluna de Museologia, quando a graduação ainda funcionava nas instalações do MHN. A não ser em visitas técnicas orientadas por funcionários do Museu, ou em estágio supervisionado, nenhum contato maior com o acervo era permitido aos alunos de Museologia, muito menos a estudantes de outras áreas ou níveis de ensino. Até mesmo a utilização dos espaços do MHN era cerceada. Lembro que minha turma sofreu uma série de entraves quando desejou realizar uma exposição de desenhos de Percy Lau, que foram conseguidos com a viúva do artista, por intermédio de um aluno da turma<sup>144</sup>, o que só foi concretizado pela insistência. A coordenação do curso não queria, mas apesar de tudo, a exposição aconteceu no corredor junto às salas de aula. O museólogo e ex-colega de turma, Mario Chagas, me auxilia a relembrar o fato e complementa que “essa exposição foi o mote para que se incluísse na grade curricular a prática de montagem de exposição. Foi uma luta da nossa turma e tivemos sucesso, nesse caso<sup>145</sup>”.

Esse lugar de experimentação, fez com que o Museu desde seu início focasse como prioridade as funções de preservação e de comunicação da Museologia, já que a terceira dessas funções - a pesquisa - era exercida pela Campanha, que fundamentava teoricamente as exposições realizadas e alimentava o acervo do Museu. As técnicas aprendidas no curso eram aplicadas diretamente no acervo e isso fez com que desde 1969, quase no nascedouro, seu acervo fosse documentado. Esse cuidado foi verificado ao longo desta pesquisa, pelas listagens encontradas, pelo próprio livro de registro original de 1969, e pela totalidade do acervo tecnicamente tratado, até hoje uma realidade difícil de encontrar desde a gênese, até mesmo entre os mais renomados museus do país. Isso se explica também pelo fato de que sempre, mesmo nos momentos de maior penúria, houve museólogos em seus quadros. Em geral, oriundos recentes do curso de Museus, muitos iniciando ainda como estagiários e daí ascendendo à chefia, como no caso de Aécio de Oliveira, de Nair Moussatché Camhi<sup>146</sup>, de Isabel de Grigolli, que começa como estagiária no Museu de Folclore e já “atuando em

---

<sup>144</sup> Eraldo Egert.

<sup>145</sup> Dados obtidos por correio eletrônico, em 6 de abril de 2011.

<sup>146</sup> Diplomada em 1969 na especialidade “museus artísticos” (SÁ, 2007, p.190), é ela quem assina o relatório de atividades do Museu de Folclore de 21/12/1970 (CAMHI, 1970, p. 5)

atividades educativas, organização e montagem de exposições” (SÁ, 2007, p. 233 e GRIGOLLI, s/d, p. 1-2), e meses antes de formar-se, foi nomeada responsável pelo Museu de Folclore (SÁ, 2007, p. 240 e GRIGOLLI, 2010, p. 2). Da mesma turma, Sonia Canellas, nomeada responsável pelo Museu de Folclore em 1976, com a transferência de Isabel de Grigolli para Brasília. A seguir veio Célia Corsino, que quebra um pouco a sequência, mas dirige o Museu com apenas três anos de formada, entre 1978 e 1982<sup>147</sup>. Em 1982, com a saída de Celia Corsino, assume a direção do Museu a museóloga Claudia Marcia Ferreira, que havia iniciado ali como estagiária em 1976, e tendo se diplomado em 1978.

As narrativas dos relatórios do período repetem as citações de penúria, tanto das instalações, quanto dos recursos humanos e materiais destinados ao Museu, que a despeito das carências seguia produzindo muitas exposições<sup>148</sup>, eventos, preservando e adquirindo seu acervo, mesmo que para isso tivesse que fazer uso das “doações” de visitantes ao “altar de umbanda” em exposição (CARVALHO, 1971, p. 2).

Curiosamente, o paradigma museal de Barroso, que conjugava história e nação no “projeto de museu laudatório, escorado num sonho ou pesadelo de eternização dos valores simbólicos das oligarquias em crise” (CHAGAS, 2003, p. 101), materializado no Museu Histórico Nacional, ainda predominava entre a maioria dos profissionais do campo museológico e, sobretudo entre o corpo docente do Curso de Museus. A visão dos que atuavam no Museu não ficava de todo imune a essas influências, já que eram repassadas pelo curso em que eram preparados para a atuação profissional. Como o preconceito que se vê no relatório de atividades de Nair Moussatché, de 1970, já mencionado, em que ela se refere a um lote de objetos de umbanda, com pacotes de ervas para banho, velas coloridas para despacho, patuás, búzios etc., que não “deveriam ser tombadas [por não poderem] ser consideradas realmente peças de um acervo” (CAMHI, 1970, p. 4). Contudo, ao lado de atitudes preconceituosas, mas que condiziam com o contexto da época, quero assinalar a presença de sinais que hoje são apontados como ausentes da técnica e das intenções da Campanha e dos folcloristas em geral, sendo um dos ‘mitos’ que percebi nas narrativas institucionais de memória. Ao contrário do apregoado e

---

<sup>147</sup> As três últimas formaram-se na modalidade “museus artísticos” em 1975 (SÁ, 2007, p. 239).

<sup>148</sup> O relatório de Grigolli citado acima enumera oito exposições temporárias no período de dois anos, além da primeira exposição em espaço próprio da Campanha (nº 179 da Rua do Catete) inaugurada em 1976.

reforçado desde que se iniciou a fase antropológica, tanto os folcloristas quanto os museólogos e demais funcionários da Campanha que lidavam direta ou indiretamente com o acervo, davam importância à autoria dos objetos, e isso aparece registrado nas listagens de acervo adquirido, em pareceres sobre aquisição de acervo (SALLES, 1968, p. 1- 12) e no próprio livro de registro inicial do Museu.

A parte final da fase que denomino folclorista, que teve Bráulio do Nascimento à frente da Campanha, foi marcada pelo fortalecimento institucional. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro ganha uma sede própria e a tão almejada institucionalização em bases mais sólidas tornou-se realidade com a transformação em Instituto Nacional do Folclore, no âmbito da FUNARTE. O seu Museu de Folclore Edison Carneiro recebe maiores cuidados.

Marilena Chauí (1989, p. 50-53) nos aponta que a partir de 1975, o país entra na fase de redemocratização, na “chamada distensão” do governo do general Geisel, em resposta às exigências sociais de liberdade e direitos civis, pois “predominavam movimentos sociais que visavam à ampliação do espaço de discussão e dos centros de decisão nas instituições públicas e privadas” (CHAUÍ, 1989, p. 52). É também a partir de 1975 que a cultura passa a ser alvo de maiores atenções, passando a ser utilizada de maneira mais enfática como veículo da “integração nacional”, que servia de escudo à ideologia da “segurança nacional”. Nessa fase final é redigido o primeiro Plano Nacional de Cultura, “primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura”, e são criados ou reformulados, além da FUNARTE, vários outros órgãos visando à organização da cultura no país (ORTIZ, 1994, p. 86).

O Museu de Folclore Edison Carneiro, mais fortalecido, segue assumindo uma postura cada vez mais independente, com algumas demonstrações de vanguarda em suas atividades, sobretudo as de cunho educativo. Sua condição, que havia se alterado, de menor museu, para ‘museu menor’ aos olhos das elites culturais, permitia-lhe uma ‘quase’ liberdade. Por isso mesmo, continuava sendo museu ‘laboratório’ para muitos estudantes. Nessa fase, a maior parte dos que atuavam no Museu, constituía-se de estagiários, e não só na área da Museologia (NASCIMENTO, 1988, p. 5 e CORSINO, 2011). Por isso, e também por ter a sua exposição de longa duração de 1975 desmontada devido à interdição da sede da Campanha por causa de problemas estruturais causados pelas obras do Metrô do Rio de Janeiro, o Museu empenha-se

na técnica, no tratamento de seu acervo de acordo com as normas da documentação aprendidas no curso (FERREIRA, 2007, p. 2). Ao mesmo tempo em que se dedica a uma atividade de preservação, ou de bastidores, volta-se para fora, investindo na função comunicacional. O Museu realiza numerosas exposições temporárias, divulgando o acervo e as ações do órgão em locais os mais diversificados, desde a galeria no Museu Nacional de Belas Artes, no Pavilhão de São Cristóvão<sup>149</sup> (“a convite do Exército”, durante as comemorações da Independência, em outras cidades do Estado, e mesmo fora, como por exemplo, na 1ª Bienal Latino Americana de São Paulo, e na Fundação Cultural do Distrito Federal. Na ausência da Revista Brasileira de Folclore, interrompida em 1976, o Museu de Folclore Edison Carneiro passa a ser o grande órgão de divulgação do Instituto Nacional do Folclore, investindo muito na sua visibilidade, com a realização de pelo menos vinte exposições no espaço de um ano e meio (FERREIRA, 2007, p. 2-3 e CORSINO, 2007, p. 2). É dessa fase a primeira proposta de política de aquisição e de formalização de um programa de ações educativas, que são intensas no período<sup>150</sup>. Corsino (2007) cita ações voltadas para públicos até então ignorados das atenções dos museus e demais instituições culturais, como os portadores de necessidades especiais. Tudo em função da nova exposição de longa duração inaugurada em 1980, visando a maior disseminação do acervo exposto, e com “carta branca para a ação do Museu” (CORSINO, 2007, p. 4). Contudo, em acordo com a prática museológica ainda em vigor, o foco continuava sendo o objeto, sendo o acervo considerado o centro e a marca distintiva da instituição museal.

Mas a ‘ousadia’ de abolir as vitrines, explorada no núcleo Artesanato da exposição de longa duração de 1980 (figura 11), que só havia sido posta em prática anteriormente no Museu do Homem do Nordeste, inaugurado quase sem vitrines, em 1979, conforme mencionado no capítulo anterior, denota a vontade da equipe de uma aproximação maior do Museu de Folclore Edison Carneiro com seu público.

---

<sup>149</sup> Atual Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, localizado no Bairro Imperial de São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

<sup>150</sup> Seus registros fotográficos integram hoje o acervo sonoro e visual do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.





**Figura 11 - Núcleo Artesanato da exposição de 1980. Fotografia de Décio Daniel. Acervo CNFCP**

Aqui vale lembrar que as décadas de 1970 e 1980 foram caracterizadas por movimentos e ações inovadoras na área museológica, como reflexos dos movimentos sociais que espocavam nos países latinoamericanos sob regime ditatorial. Para além dos largos muros do Museu Histórico Nacional e das estreitas paredes do Museu de Folclore, o panorama museológico mundial e, sobretudo latino americano, estava em rota de colisão com os parâmetros estabelecidos até então. Em maio de 1972 acontece a Mesa Redonda de Santiago do Chile, cujos organizadores convidaram o educador Paulo Freire para presidi-lo, mas este não pode comparecer. Paulo Freire, que defendia um projeto educacional voltado para a formação de cidadãos aptos a transformar a própria sociedade, havia sido expulso do país e esse convite significou mais do que um ato de coragem, um ato de apoio, por parte dos organizadores, às reivindicações dos movimentos que se insurgiam contra a ditadura militar.

A mesa redonda, que teve Lygia Martins Costa como representante do Brasil, arrola uma série de problemas relativos aos museus da América Latina<sup>151</sup>, como a sua alienação em relação aos problemas sociais e culturais enfrentados pelos países latinoamericanos, e seu consequente distanciamento da sociedade, refletido na baixa visitação em quase todos os museus. Ao final desse histórico Encontro concluiu-se que “os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade”. A mesa redonda elabora as seguintes recomendações,

<sup>151</sup> Vários países da América Latina, dentre eles o próprio Chile (que viveu sob a ditadura do general Pinochet de 1973 a 1990), viveram sob regimes militares ditatoriais na segunda metade do século XX: a Argentina (de 1955 a 1983), o Uruguai (de 1973 a 1984) e o Paraguai (de 1954 a 1989).

que tiveram grande impacto sobre a instituição museal no mundo, e em especial, no Brasil: definição e proposição “de um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural”, sugerindo que a UNESCO envie todos os esforços junto aos meios de comunicação para incentivar tal tendência; investimento alto na formação de pessoal qualificado para atuação nos museus, inclusive com a concessão de bolsas de estudo e de aperfeiçoamento; incentivo à preservação do patrimônio natural; atuação mais incisiva junto aos Ministérios de Educação e Cultura, buscando apontar a importância das instituições museais como importantes instrumentos de divulgação dos progressos da ciência, da técnica e da cultura; produção de material bibliográfico e visual para difusão dos problemas das cidades da América Latina, visando atingir todas as faixas de público (PRIMO, 1999, p. 95-104). Esse acontecimento teve grande repercussão no mundo dos museus e plantou sementes de mudança em todo mundo, particularmente entre os museus da América Latina. A Mesa Redonda de Santiago do Chile lançou as bases conceituais e filosóficas para o movimento que veio firmar-se anos depois com a denominação de Nova Museologia (SANTOS, 2008, p. 76-78).

O Museu de Folclore, com a mudança para a sede própria da Campanha em 1975, desvincula-se da influência direta dos profissionais do Museu Histórico Nacional, e contando sempre com profissionais mais jovens e recém formados, acompanha mais de perto as novas tendências. No final da década, o ano de 1979 marca também a saída do curso de Museologia das instalações do MHN, quando passa a integrar a recém criada Universidade do Rio de Janeiro<sup>152</sup>, na Urca, e aos poucos também adquire sua independência da matriz museológica barroseana, abrindo-se às novas discussões teóricas resultantes da Mesa Redonda de Santiago e de outras seguintes. Essas discussões repercutirão em ações mais efetivas na década de 1980, que será objeto do próximo tópico deste capítulo.

Apesar da grande atividade e produção acima da média dos museus de maior porte e ditos tradicionais, o Museu de Folclore não ocupa lugar de grande destaque no cenário museológico. A museóloga Célia Corsino, que dirigiu o Museu na fase final deste período tem afirmado que o Museu era visto como um “museu menor”, já que se dedicava à preservação das manifestações do povo e não aos vestígios das elites e das personalidades famosas da

---

<sup>152</sup> Atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

história, quase sempre confeccionados em materiais preciosos ou nobres. Em depoimento concedido por correio eletrônico, ela conta que a instalação da exposição de longa duração de 1980 “tinha como objetivo consolidar o Museu de Folclore. Antes ele não era muito considerado, pois não tinha local nem exposição permanente”. Ela lembra que ao insistir na sua liberação junto ao diretor do Museu Histórico Nacional, onde trabalhava, este “foi categórico quando me perguntou: - Você tem certeza? Aquilo nem é um Museu! Você está no Museu Histórico Nacional!” (CORSINO, 2007, p. 3).

Ainda bem que ela tinha certeza!

#### 4.3 a Nova Museologia no Novo [!?] Velho Museu de Folclore

No recorte temporal estabelecido entre 1982 a 1984 acontece na Instituição a passagem da perspectiva folclorista, para a perspectiva antropológica e, no Museu, a tomada de consciência de seu papel na construção da memória. Esse auto-reconhecimento como instância responsável pela guarda e preservação dos testemunhos da cultura popular altera o foco sobre sua própria atuação. Sob o novo olhar, as faltas e lacunas que resultaram das escolhas e conjunturas anteriores são mais determinantes na política de aquisição praticada pelo Museu, que agora se consolida efetivamente como reduto da Museologia e de suas práticas. A presença de uma museóloga à frente do Instituto Nacional do Folclore certamente reafirmou a tendência, que já vinha se delineando desde os tempos de museu ‘laboratório’.

De novo tendo o Museu de Folclore Edison Carneiro como veículo de divulgação do pensamento institucional, a exposição de 1984 é pensada como vitrine avançada. Ao contrário da exposição de 1980, que mostrava a visão folclorista sob as influências da Escola de Museologia e das novas técnicas, a exposição inaugurada no prédio adquirido pela nova direção, agrega a esses elementos já incorporados, uma feição mais interdisciplinar, palavra e metodologia em voga e ascensão naquele momento. Conforme narrado no discurso de Lélia Coelho Frota na inauguração e em outros documentos institucionais, assim como ressaltado

no Seminário realizado logo após, foi constituída uma equipe interdisciplinar para a concepção da nova exposição.

Foi forte a contribuição dos novos e jovens profissionais trazidos da universidade por Lélia, que se incorporaram ao Instituto Nacional do Folclore, cuja recente formação no mestrado em antropologia do Museu Nacional/UFRJ, servia à “palavra de ordem de sua direção” que era levar a efeito a aproximação da “área de estudos e de atuação do folclore com a vida universitária, em especial da antropologia, cujos recursos conceituais e metodológicos eram considerados especialmente pertinentes para a renovação planejada” (CAVALCANTI, 2009, p. 202). Alguns conflitos surgiram dessa aproximação, já que os títulos e textos da nova exposição tinham uma feição mais acadêmica, que contrariava os interesses dos museólogos preocupados com a comunicação direta com o público, acusados pelos antropólogos de querer “nivelar por baixo” o conteúdo informacional da exposição<sup>153</sup>. Os quatro módulos expositivos receberam os seguintes títulos: Ritos de passagem; O mundo ritualizado das festas; O homem na transformação da natureza e na produção da cultura; Indivíduo e Coletividade<sup>154</sup>.

Essa exposição enfatizava o homem como “indivíduo e ser coletivo, transformador da natureza e da cultura”, e tinha como objetivo desvincular a cultura popular da ideia de identidade nacional traduzida em unidade, que perpassava a visão folclorista. No Guia do Museu elaborado posteriormente à inauguração, o texto abaixo diz bem dessa intenção e repete-se diversas vezes em outros textos institucionais:

Dada a extensão territorial do Brasil, a necessidade de verticalizar os estudos de cada contexto sócio-cultural com o máximo rigor, para não se incorrer no risco de se equivocar ou apresentar uma visão parcial da *verdade da vida* desses grupos, são apresentados conjuntos integrados de atividades de grandes regiões do país, que encerram representatividade, embora não exclusividade, para as mesmas (GUIA, 1987, p. 1).

No Relatório de 1982, o Museu destaca que procurou “assumir, publicamente, um posicionamento de caráter filosófico relativo ao tratamento da cultura material, entendendo o

---

<sup>153</sup> Por motivos éticos, preferi omitir a fonte neste caso, que informou o dado em conversa informal no ambiente de trabalho.

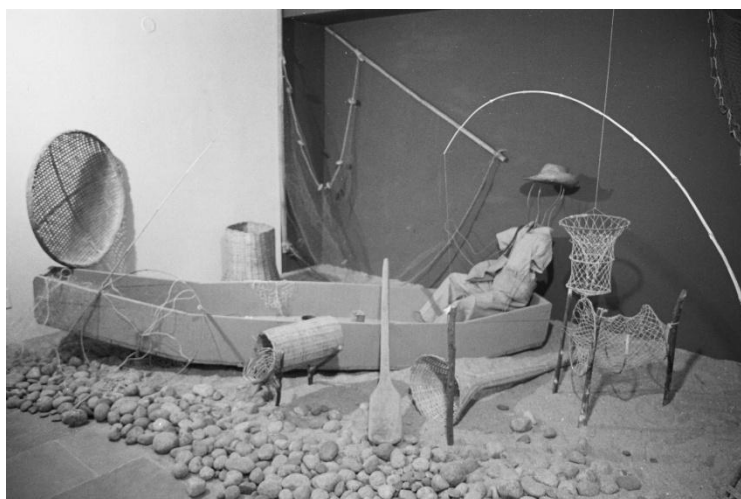
<sup>154</sup> Na exposição atualmente em cartaz, inaugurada em 1994 e tida com uma releitura desta, os módulos são cinco e recebem os nomes de: Vida, Técnica, Religião, Festas e Arte, uma denominação simplificada daqueles mesmos temas.

objeto como testemunho de um contexto sócio-econômico-cultural”. A nova exposição busca evidenciar a nova postura.

Essa mudança do Museu de Folclore Edison Carneiro, que se vê também na criação do Museu do Homem do Nordeste, no Recife, reflete a mudança de paradigmas que ocorreu no próprio campo da antropologia, que foi marcado pelo surgimento de uma nova tipologia de museu, “definido como etnográfico ou etnológico, no qual os antropólogos se empenharam em difundir o conceito de cultura como algo central na classificação das diferenças entre os agrupamentos humanos”, passando a auto definir-se como antropologia social ou cultural, e aproximando-se dos intelectuais ligados às ciências humanas. Nessa nova perspectiva, as características físicas ou biológicas que norteavam as classificações dos seres humanos cederam lugar à capacidade de produzir cultura. O grande modelo de museu sob a nova perspectiva foi o Museu do Homem, criado em Paris nas décadas de 1940 e 1950 por George-Henri Rivière e Paul Rivet. O Museu do Homem tinha como objetivo “contribuir para a difusão do conceito de cultura e estimular o convívio e o entendimento” (ABREU, 2008, P. 42-43) entre os povos, numa forma de combate ao etnocentrismo, à xenofobia e a todas as formas de preconceito que evidenciassem a superioridade de alguns povos sobre outros. Modelo bem condizente com o contexto europeu posterior à Segunda Guerra Mundial.

A bolsa de estudos que Lélia Coelho Frota (SÁ, 2007, p. 139) ganha do governo francês, para estágio no Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, quando já matriculada no Curso de Museus em 1957, talvez tenha sido decisiva para sua opção pelos estudos da cultura popular, em que se tornou reconhecida especialista. No cenário parisiense travou contato com o Museu do Homem que, como visto, teve reflexos no Museu do Homem do Nordeste, idealizado por Gilberto Freyre, e no Museu do Índio, por Darcy Ribeiro (CHAGAS, 2003 e ABREU, 2008, p. 43). Esse estágio, que retarda sua formatura, só realizada em 1964, também deixa marcas em sua gestão à frente do Instituto Nacional de Folclore. A tentativa de alteração do nome do Museu de Folclore Edison Carneiro para Museu do Homem Brasileiro (FERREIRA, 2007, p. 15) sugere a forte influência do Museu do Homem, mais de três décadas depois. Na nova expografia, as ambientações na exposição idealizada sob a batuta de Lélia, são espelho direto de sua experiência de estágio no Museu de Artes e Tradições Populares (Figura 12), e o discurso social soma, à nova corrente antropológica materializada no Museu do Homem nas

décadas de 1940 e 1950, as novas ideias que surgiam no bojo da chamada Nova Museologia, e que começam a tomar corpo nessa fase.



**Figura 12 - Ambientação no Núcleo O Homem na Transformação da Natureza e na Produção da Cultura da exposição de 1984. Fotógrafo: José Augusto Reis. Acervo CNFCP**

As ideias lançadas na Mesa Redonda de Santiago, abafadas durante anos pelo silêncio imposto pela ditadura<sup>155</sup>, permaneceram latentes e, acompanhando as reivindicações dos movimentos sociais, começam a impor-se também no âmbito dos museus. Acusados de congeladores da realidade, e alienados do meio social, os museus são instados a agir, deixando a posição de quase templos destinados à contemplação e quase adoração de objetos que se constituíam fins em si mesmos, característica da maior parte dessas instituições. A Carta de Santiago já trazia em suas considerações que, sendo o museu por definição uma instituição a serviço da sociedade da qual é parte integrante, “possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve”. O documento final do Encontro considera ainda que o museu “pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais”. E conclama as instituições museais ao engajamento “nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais”. Em outras palavras, o museu tem um papel político

<sup>155</sup> Maria Célia Moura Santos (2008, p. 81) conta que no curso de museologia da Universidade Federal da Bahia, só se teve acesso ao documento de Santiago na década de 1980.

e social a cumprir e deve assumir isso, seja de que lado esteja. A Mesa Redonda aponta para novas perspectivas absolutamente atuais e importantes. Considera o patrimônio natural, refletindo as preocupações com a questão ambiental que vinha se introduzindo com muita força nas discussões em todas as esferas; considera também a responsabilidade do museu na educação das comunidades a que serve, e aponta para as questões do urbanismo desenfreado, cujos problemas foram acirrados pelas migrações internas, das áreas rurais para os grandes centros urbanos, fugindo do desemprego (PRIMO, 1999, p. 3). Hugues de Varine (1995, p. 18 apud SANTOS, 2008, p. 84), ao fazer um balanço da Mesa Redonda de 1972, indica como catalisadores das contribuições inovadoras que vieram a seguir no campo museológico: a noção de museu integral, “que leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade”, e a noção de museu como ator, como “instrumento dinâmico de mudança social”. Para isso ele aponta que a instituição precisa assumir uma atitude mais aberta, valendo-se da contribuição de outras especialidades, tornando-se assim um espaço interdisciplinar. Desde então se exige do museu, que deixe de ser instituição meramente coletora e depositária, para tornar-se participante ativo dos processos sociais.

Em resposta aos questionamentos apontados em Santiago, os anos 1970 e 1980 são marcados por experiências inovadoras no campo dos museus, em diversos países, embora sem os intercâmbios que teriam sido bem mais frutíferos em tempos de liberdade de ação e expressão. É dessa fase, por exemplo, o surgimento dos ecomuseus, museus que tinham como premissas: a vinculação aos anseios e aspirações dos habitantes em seu território; a atuação com e para os membros dessas comunidades; desvinculação da ideia de acervo como determinante da existência de um museu, e “neste aspecto, a concepção da instituição será no sentido comunidade-museu e não objeto-museu, como antes se concebia” (SANTOS, 2008, p. 77).

O ano de 1984, de inauguração da exposição de longa duração do Museu de Folclore sob a inspiração antropológica, é também o ano de nascimento do movimento que se convencionou chamar de Nova Museologia, numa tentativa de estabelecer um divisor de águas entre tempos e modos distintos de prática museológica. Naquele ano acontece em Québec, no Canadá, o I Seminário Internacional, promovido pelo ICOM para discussão e avaliação dos ecomuseus, que teve como base o extrato das questões levantadas pela Carta de Santiago, e onde tem início o Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM).

Os princípios básicos da Nova Museologia foram assim resumidos por Santos (2008), de quem farei a longa citação abaixo, por ser fundamental para a compreensão das mudanças do período e para as ligações que quero estabelecer entre Museologia, memória social e patrimônio:

- Reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos;
- Utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade;
- Incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida na pluralidade e na ruptura;
- Desenvolvimento de ações museológicas, considerando-se como ponto de partida a prática social e não as coleções;
- Socialização da função de preservação;
- Interpretação da relação entre o homem e o meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais;
- Ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social (SANTOS, 2008, p. 87).

Na Nova Museologia, patrimônio e memória social se unem no espaço da instituição museu. O patrimônio surge como aliado do discurso e da ação museal, tendo a noção de acervo se ampliado para a noção de patrimônio em sua totalidade: o material, edificado e móvel - ou integrado -, o natural, e também o patrimônio em sua imaterialidade, como as crenças e os saberes populares. Patrimônio agora institucionalizado (ou não) no museu, como lugar de memória dos grupos sociais, cuja ação se pretende agora integral e centrada no homem como sujeito de conhecimento e ação, com capacidade de transformar o mundo em que vive. O museu como agente de transformação e de preservação do patrimônio, que pode ou não estar representado pelas seleções da memória sob sua guarda.

Resta enfatizar que a Nova Museologia não surgiu de uma hora para outra, fruto de algumas poucas mentes privilegiadas, mas foi a resultante de um longo processo, impulsionado pelas movimentações e demandas sociais e, tal como a rede de museus folclóricos e os atos de resistência e teimosia dos estudiosos do folclore, foi acontecendo paulatinamente e aproveitando as brechas ou fissuras que o sistema e o paradigma estabelecido ofereciam. Da mesma forma o Museu de Folclore Edison Carneiro, como procurei apontar, não corrigiu sua rota bruscamente, como alguma leitura apressada faz supor. Desde sua origem, o Museu tem



caráter e atitudes renovadoras, embora por vezes conformistas, ou quem sabe conformadas, em relação ao sistema estabelecido que o sustém. Halbwachs frisa que os conceitos inovadores só se liberam dos antigos após muito tempo e que é sobre um “cenário de memórias que as instituições atuais se constroem”, mesclando as novas experiências com as tradições que trazem do passado<sup>156</sup>

A “solidariedade social” apontada como meta da ação do Museu de Folclore, no discurso de inauguração, e a obra de Placedina que abria a exposição - produção artística proveniente de um lugar com grandes problemas sociais - nos indicam que o Museu de Folclore Edison Carneiro se apresenta então como posto avançado da prerrogativa do social, bem como das novas tendências museológicas e museográficas. A mudança de foco em relação ao acervo é ponto muito enfatizado na nova concepção expográfica e nas diversas falas que a então chefe do Museu de Folclore Edison Carneiro, Claudia Marcia Ferreira (representando o posicionamento do Museu) apresenta no Seminário realizado após a inauguração da exposição. Ela reafirma a importância da aproximação com o público e o exercício de uma documentação contextualizadora, “para que os objetos não sejam vistos como objetos de adoração sem que possam transmitir o contexto em que eles foram produzidos, [...] que representam além da forma” (FERREIRA, 1984, transcrição).

Um outro ponto diferencial distinguiu a atuação de Lélia Coelho Frota em prol da valorização do Museu. Com ela, além de instrumento de divulgação da nova corrente conceitual, o Museu é alçado à posição de órgão de pesquisa dentro da estrutura do Instituto Nacional do Folclore, com a criação de uma área de Antropologia em sua estrutura. Segundo Ferreira, referindo-se à vinda do antropólogo Ricardo Gomes Lima para o Museu, diz que a “formação em ciências sociais trazia o instrumental necessário para um estudo mais aprofundado das coleções e para o desejado diálogo entre a museologia e a antropologia”. Ela segue narrando que assim foi criada a “Unidade de Pesquisa” do Museu de Folclore, “com o objetivo de estudar os objetos para além de suas formas e matérias, buscando entender os sentidos e significados a eles

---

<sup>156</sup> Adaptação livre do original em francês: “on pourrait dire que les notions nouvelles ne se dégagent qu'après avoir pris longtemps figure de notions anciennes : c'est sur un fond de souvenirs que les institutions d'aujourd'hui se construisent, et, pour beaucoup d'entre elles, il ne suffit pas, pour les faire accepter, de démontrer qu'elles sont utiles: il faut qu'elles s'effacent en quelque sorte, pour laisser voir les traditions qui sont derrière elles, et qu'elles aspirent à remplacer, mais avec lesquelles, en attendant, elles cherchent à se confondre” (HALBWACHS, 1952, p. 165).

atribuídos por seus criadores nos seus contextos particulares” (FERREIRA, 2010, p. 11). O documento “Critérios de incorporação e empréstimo de objetos”, constitui-se num indicativo da preocupação do corpo funcional do Museu com o estabelecimento de uma política norteadora da formação de seu acervo baseada em critérios mais técnicos. Da mesma forma que as aquisições de acervo passam ser atos cercados de procedimentos de legitimação da propriedade dos bens culturais sob a guarda do Museu, como a assinatura de um termo de doação ou o arquivamento da nota de compra ou de empenho de despesa.

No cenário museológico brasileiro, é no início da década de 1980 que se intensifica o debate pelo reconhecimento da Museologia como disciplina científica, que passa por uma série de renovações e discussões de sua teoria e de seus critérios técnicos. Novas técnicas e processos práticos são apresentados, discutidos e experimentados no campo da conservação, da documentação, e da segurança dos acervos e, nesse bojo, são dados os primeiros passos para a informatização dos acervos museológicos. Surgem novos pensadores na Museologia, iniciando-se uma produção sistemática, embora ainda dispersa, de textos teórico-conceituais. Nomes como Fernanda Camargo, Lourdes Novaes, Waldisa Rússio e Maria Célia Moura Santos trazem grandes contribuições à discussão e fundamentação teórica do campo da museologia. É também o momento em que se acirra a luta pela regulamentação da profissão de museólogo, que mobilizou os profissionais em todo o país. A instituição museu, que vinha sendo posta em cheque desde os anos 1960 (RIVARD, 1984, p.2, apud SANTOS, 2008, p. 72), precisa investir na reconstrução de sua imagem, e convencer a todos da necessidade da formação especializada do profissional da Museologia. A mobilização surte resultado com a publicação da Lei 7.287, de 18 de dezembro de 1984, que regulamenta a profissão de museólogo.

Nesse período, a área cultural vivia sob os influxos da visão patrimonialista de Aloísio Magalhães, que em 1979 cria a Fundação Nacional Pró-Memória<sup>157</sup>, e sob um clima de abertura política que se traduzia em ações de revitalização dos bens culturais.

Nesse já emblemático ano de 1984 cria-se também o Programa Nacional de Museus, que vai capitanear uma série de projetos de revitalização de museus em todo o país. É neste ano

---

<sup>157</sup> Criada pela Lei 6757 de 17/12/1979.

também que o Museu da República se desvincula do Museu Histórico Nacional, e todos os grandes museus do país passam a integrar a estrutura da Pró-memória (CHAGAS E GODOY, 1995, p. 48-49). O Programa Nacional de Museus vai conduzir a revitalização desses dois museus, a partir de então. No MHN por exemplo, o processo será desencadeado pela nomeação de Solange de Sampaio Godoy para a sua direção, que a partir de 1985 (ano de criação do Ministério da Cultura) vai iniciar uma grande discussão em torno da proposta museológica e museográfica de Gustavo Barroso, ainda cristalizada na exposição de longa duração do MHN, e em total descompasso com a realidade museal circundante, que de há muito vinha questionando essa vertente<sup>158</sup>.

A memória e o patrimônio se unem nos museus como opção ideológica, que se apresenta na forma de uma política de aquisição que se assume seletiva e procura explicitar seus critérios, que admite a morte do objeto e procura prolongar sua vida com métodos mais científicos de conservação. A informatização dos acervos vai lentamente se impondo como uma condição para a socialização dos bens culturais e para a preservação da memória. A instituição museal, advogando para si uma função social, também se mostra como zona de conflitos, de correntes ideológicas, de “vontades de memória” em disputas e negociações. Todas essas sementes são plantadas nessa década e tudo isso foi vivenciado pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, fazendo jus à sua função de laboratório.

Para que uma instituição atue, há uma “vontade de memória” que é colocada em movimento, que é atualizada. Nesse trecho do caminho percorrido na construção da memória da cultura popular brasileira, podem-se perceber as ambiguidades, enquanto “lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação” (CHAUÍ, 1989, Pp. 124). Percebidas nas negociações entre os interesses, mesmo que opostos, de folcloristas e militares no poder; no exercício do controle e da imposição, mesmo em meio à valorização e fortalecimento institucionais; e na disputa em que a “vontade de memória” dos folcloristas tentava se impor no panorama cultural, procurando em seus estudos e pesquisas a raiz de nossa nacionalidade e a marca original de nossa identidade cultural.

---

<sup>158</sup> A reformulação de sua exposição terá início em 1987, com a inauguração do primeiro módulo de exposição, segundo uma nova orientação historiográfica e museológica. Para aprofundamento dessa fase de transformações do MHN, ver Chagas e Godoy (1995, p. 31-59).

Construiu-se assim, através de textos escritos, de coletas dos testemunhos materiais das manifestações, e de sua preservação em instituições museais, uma memória da cultura popular brasileira. Construção de memória que foi calcada numa idealização da pureza e ingenuidade próprias dos sem cultura instruída, ou na “defesa romântica da Cultura Popular, [que] longe de contribuir para o trabalho cultural da contestação, reforça a hegemonia” (CHAUI, 1989, 171). Construção que se calcou também no conformismo. Conformismo que comparo ao que Halbwachs afirmou quando defendeu que o “indivíduo evoca suas memórias apoiando-se nos quadros da memória social, que os grupos são capazes de reconstruir seu passado a cada instante, [e] o mais das vezes, ao mesmo tempo em que o reconstrói, eles o deformam”. É por isso que a sociedade descarta de sua memória os elementos que poderiam motivar a separação ou o isolamento de indivíduos e instituições, e “à cada época, ela modifica suas memórias de maneira a alinhá-las de acordo com as condições que lhe trarão equilíbrio<sup>159</sup>” (HALBWACHS, 1952, p. 206). Portanto, a memória, assim como a identidade, é fenômeno negociável e negociado dentro do quadro social em que reconstrói, e embora haja pontos ou marcos imutáveis, que conformam a sua essência, a memória (e a identidade) é construída “em relação ao Outro” (POLLAK, 1992, p.206).

---

<sup>159</sup> Tradução livre do original em francês: “l’individu évoque ses souvenirs en s’aidant des cadres de la mémoire sociale. Em d’autres termes les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de reconstruire leur passé. Mais, nous l’avons vu, le plus souvent, en même temps qu’ils le reconstruisent, ils le déforment. [...] C’est pourquoi la société tend à écarter de sa mémoire tout ce qui pourrait séparer les individus, éloigner les groupes les uns des autres, et qu’à chaque époque elle remanie ses souvenirs de manière à les mettre en accord avec les conditions variables de son équilibre” (HALBWACHS, 1952, p. 206).

## **Papéis, lugares e memórias do Museu de Folclore Edison Carneiro - algumas considerações**

Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mais é um indivíduo que, quando sinão quando, imagina sobre si mesmo e repara no ser gozado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de “quasi amor”. Isso me permite ser múltiplo e tenho até a impressão que bom. Agora que principio examinar, com o deficiente conhecimento meu, certos documentos folclóricos, tenho mesmo que afirmar estas coisas verdadeiras. Provam meu respeito pela sabença alheia, e afirmam meus direitos de liberdade (ANDRADE, 1965, p. 119).

Estas são palavras de Mário de Andrade em texto precioso de tão bonito que é. Eu gostaria muito de tê-las escrito, pois este é o sentimento que me invade nesse ensaio de conclusão. A curiosidade e o “quasi amor” por tudo que fez e faz o Museu de Folclore Edison Carneiro me levaram a problematizar a construção de sua memória.

Muitos caminhos de pesquisa se abriram aos meus olhos, a ponto de tornar-se tarefa difícil abrir mão de tantas outras possibilidades em prol de um recorte temporal e conceitual exequível, fundamental para o êxito de uma tese de doutoramento. Na verdade esta tese é um teste ou exercício no sentido de elaborar um texto narrativa com uma das leituras possíveis da memória museal que vem sendo narrada pelo Museu de Folclore, que constrói a própria memória ao mesmo passo que constrói a memória da cultura popular brasileira. Por ser este um texto narrativo, está cheio da minha interpretação e eivado de subjetividade, dos meus próprios conflitos com o Museu de Folclore e com o tema, que os tenho, ainda bem. Reconheço também que esta narrativa ficou, ao fim e ao cabo, um texto muito descritivo, apesar dos inúmeros dados que optei por omitir, para chegar a bom termo no tempo certo, e para não se tornar enfadonho.

Sem querer justificar ou me desculpar por isso, acho que essa descrição precisava ser feita e segue incompleta. As memórias do Museu de Folclore Edison Carneiro, mesmo sendo várias, estão se perdendo no turbilhão do tempo e das informações, que por serem muitas, são mais ágeis que seu processamento. São muitas as névoas sobre o passado desse Museu, que explicam, justificam e apontam para várias faces de uma memória coletiva. Os dados vem se

perdendo ou se confundindo, se sobrepondo mesmo aos fatos, e conformando novas e, às vezes, recriadas memórias<sup>160</sup>.

Contudo, exatamente por admitir várias possibilidades de reconstrução da memória, também quis contar a minha. Neste exercício motivado pela “curiosidade por tudo o que faz no mundo”, mesmo com o desconhecimento meu de tantas coisas, fatos e fontes, mas com todo o respeito pela “sabença alheia”, venho de narrar a versão que elegi contar, da memória coletiva institucional do Museu de Folclore Edison Carneiro. Versão que não pretendeu ser exaustiva e se sabe inacabada, desejando com isso que seja instigadora para novos trabalhos. Nestas considerações penso que consegui responder às questões que motivaram este projeto, e as pesquisas me apontaram alguns dados, se não conclusivos, no mínimo bons para pensar.

O Movimento Folclórico Brasileiro concentrou suas principais atividades no período compreendido entre os anos de 1947 e 1964, mas, ao contrário do que afirmou Luís Rodolfo Vilhena, não se extinguiu com o golpe militar que instaurou a ditadura militar no país. O Movimento que teceu a rede de museus de folclore em nível nacional, e que culminou na criação do Museu de Folclore Edison Carneiro, certamente perdeu força e tomou novos rumos, mas sobrevive mantendo uma firme mobilização. Mais que em estado de latência, o Movimento permaneceu atuando de maneira menos ruidosa mas constante. Suas Comissões Estaduais resistem apesar de inúmeras dificuldades, e seguem enviando recursos para a Comissão Nacional<sup>161</sup>, realizando encontros e congressos nacionais. Em 2009 o XIV Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Vitória, ES, teve como tema “Folclore, Diversidade Cultural e Políticas Públicas para as Culturas Populares no Século XXI”. Nesse Congresso, cumprindo uma intensa agenda de conferências, mesas redondas, minicursos e simpósios temáticos, foram discutidos temas em total consonância com a atualidade da política cultural e das preocupações acadêmicas sobre o campo da cultura popular, como

---

<sup>160</sup> Até mesmo, o primeiro local em que foi instalado o Museu, teve quase que ser objeto de uma arqueologia histórica. Por ter sido demolido, passou do terreno vivo da memória, para um lugar na memória de alguns, ou para o cemitério do esquecimento.

<sup>161</sup> Atualmente da ordem de R\$ 120,00 (cento e vinte reais) por ano, ou seja, ainda mantém o caráter de missão para esses estudiosos. Muitas dessas comissões funcionam nas residências dos presidentes, por falta de uma sede. Dados disponíveis em Folkcom - Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação <[http://www.redefolkcom.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=208&Itemid=2](http://www.redefolkcom.org/index.php?option=com_content&task=view&id=208&Itemid=2)> Acesso em 16 abr. 2011.

“Conhecimentos Tradicionais e Direitos Constitucionais: Invenção e Patrimônio, O Estado Brasileiro e as Políticas Públicas para o Folclore e O Papel da Universidade Brasileira”. Na I Conferência Nacional de Cultura<sup>162</sup>, folcloristas se fizeram presentes e colocaram-se muito fortemente em suas reivindicações. Em 2011 o XV Congresso está programado para acontecer em São Paulo.

Penso que consegui demonstrar que já havia ideias sobre museus e de sua importância para a proteção ou preservação das manifestações da cultura popular. Ideias que vinham sempre associadas ao projeto político e à missão poética dos estudiosos do folclore. O movimento folclórico reconheceu que museus são fundamentais para a memória, para a construção e defesa da identidade e para a projeção do futuro. Museus expressam e corporificam a vontade de memória das organizações, que cada vez mais fundam museus, ou seus correlatos, os centros de memória, na busca de um diferencial da sua ação, com repercussão na sociedade. E os museus foram usados sem parcimônia no projeto do MFB, ao lado da “estratégia do rumor”, como uma estratégia de fixação da memória do folclore, ancorada também na teimosia. No levantamento efetuado nos quarenta e um fascículos da Revista Brasileira de Folclore, muitos museus de folclore do país foram criados com o apoio e incentivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no período entre 1954 e 1976 – e certamente todos eles foram utilizados como ferramentas políticas pelos folcloristas, para a sobrevivência da ação pela preservação do folclore e de seu estudo. Essa utilização às vezes valeu-se de artifícios, como se vê na listagem de museus etnográficos publicada em três números consecutivos da RBF, em que museus não preponderantemente etnográficos, como o Museu Histórico Nacional, ou não centrados na cultura popular, como o Museu Paraense Emílio Goeldi aparecem ‘engrossando’ essa listagem.

Creio que é também pela utilização política dos museus e outros lugares de memória que as Comissões Estaduais de Folclore sobrevivem e mantêm-se atuantes até o presente, e em permanente contato e intercâmbio com os demais órgãos dedicados à cultura popular. Como foi por acreditar no poder político das instituições museológicas que no Seminário realizado

---

<sup>162</sup> A I Conferência Nacional de Cultura realizada em Brasília em 2005 teve como eixos temáticos: Gestão Pública de Cultura; Cultura é Direito e Cidadania; Economia da Cultura; Patrimônio Cultural; Comunicação é Cultura. Dados disponíveis em <<http://www.objetosim.com.br/seminarios/gil/gil.htm>> e <[http://www.cultura.gov.br/upload/30\\_prioridades\\_CNC\\_1135104783.pdf](http://www.cultura.gov.br/upload/30_prioridades_CNC_1135104783.pdf)> Acesso em 17 abr. 2011.

no emblemático ano de 1984, a antropóloga Berta Ribeiro propõe algo semelhante à rede de museus folclóricos tecida sob a direção de Renato Almeida. Na concepção de Berta Ribeiro, essa rede que ela chamou de “museus regionais”, e de pequenos centros de exposição (numa tentativa de fuga ao desgaste do termo museu), deveria ser implantada pelo então Instituto Nacional de Folclore.

A rede de lugares de memória foi bem tecida. Tecida com lugares para divulgação, como a Revista Brasileira de Folclore, lugares de celebração, como o Dia do Folclore, e lugares para preservação dos testemunhos da memória da cultura popular brasileira, os museus de folclore. Não é por acaso que São Paulo continua sendo o mais folclorista dos estados brasileiros, na minha percepção. Tomo como exemplo a Festa do Peão de Boiadeiro, de Barretos, instituída em 1965, e que hoje é sucesso de alcance internacional. Tal fenômeno já se constitui em tema de discussão bastante amplo, a exemplo de teses e publicações com esse enfoque, realizados sobre o Boi Bumbá de Parintins, sobre o Carnaval e mais especificamente sobre os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, que já se tornaram fenômenos midiáticos<sup>163</sup>.

Várias cidades, além da já citada Barretos, realizam eventos anuais de monta, e muito ruidosos, em comemoração ao Dia e ao Mês do Folclore, a exemplo de Olímpia, que se autodenomina “Capital Nacional do Folclore”, e mantém um importante Museu de Folclore, criado também no âmbito da rede de museus da Campanha. Partiu da então diretora do Museu de Folclore de Olímpia, Rosiane da Silva Nunes, e da museóloga Ana Sílvia Bloise, diretora do Museu de Folclore de São José dos Campos, a organização de nova rede de museus de folclore durante o II Encontro Paulista de Museus, ocorrido na cidade de São Paulo em junho de 2010. Nesta ocasião, em que tive a oportunidade de estar presente, a ideia era organizar uma Associação de Museus de Folclore de São Paulo. Ao fazer uso da palavra, advoguei a ampliação da Associação para o nível nacional, no que tive o apoio de outros participantes, e a proposta foi vencedora. Como resultado dessa reunião, está em gestação a criação de uma “Associação Brasileira dos Profissionais de Museus de Folclore e Cultura Popular<sup>164</sup>”, com

---

<sup>163</sup> Refiro-me aos trabalhos de Roberto DaMatta (1979) e Maria Laura Cavalcanti (2000).

<sup>164</sup> A cultura popular foi agregada ao título por sugestão de Maureen Bisilliat, diretora do Memorial da América Latina, onde se realizou o Encontro, que lembrou também a definição adotada pela UNESCO, que trata os dois termos como sinônimos.



sede em Olímpia, SP, e já foi criado também um grupo de museus de folclore, vinculado à rede social “Museologia Porto”, agora se utilizando dos recursos da internet<sup>165</sup>.

Na busca por levantar os remanescentes da rede de museus criada sob os auspícios da Campanha (figura 1), verifiquei que daqueles, onze museus constam do Cadastro Nacional de Museus (CNM) do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Por tratar-se de uma listagem preliminar, ainda sem maior aprofundamento, apenas alguns comentários são possíveis. A partir de buscas no CNM pelos termos museu e folclore, o resultado apontou para trinta e dois museus, sendo que apenas oito deles trazem o termo folclore na sua denominação, sendo três em São Paulo, um em Minas Gerais, dois no Rio de Janeiro, um em Alagoas e um no Piauí. Como aconteceu com vários dos museus criados durante o período militar, muitos museus de folclore criados, não vingaram. Isso se deve a vários possíveis fatores: falta de planejamento na criação de museus, sem a previsão orçamentária no orçamento público indispensável à manutenção dessas instituições. Até bem pouco tempo, as instituições museológicas eram criadas de forma descompromissada com sua continuidade, apenas por motivações e casuísmo político. Por conta do descompromisso, muitas fechavam depois de algum tempo resistindo à falta de pessoal, e de conservação do acervo e do imóvel que o abrigava. Deixo para futuro bem próximo um aprofundamento maior, em que pretendo fazer um levantamento dos museus dessa temática criados após 1976, situando melhor os remanescentes da rede constituída com apoio da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a exemplo do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás<sup>166</sup>.

Certamente que houve um enfraquecimento da rede museal do folclore e muitos nós dessa rede se romperam, sobretudo pela falta do auxílio financeiro que era remetido nos tempos de Campanha e, na fase inicial de sua institucionalização, como Instituto Nacional de Folclore. Alguns museus, no entanto, mesmo sozinhos prosseguiram em suas trajetórias particulares. E para alguns o atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e seu Museu de Folclore Edison Carneiro, nunca deixou de ser um ponto de referência. Continuou e continua sendo procurado pelos demais museus de folclore, e pelas comissões estaduais, tanto como parceiro na realização de eventos, como convidados para conferências e participação nos congressos e

---

<sup>165</sup> Disponível em <<http://museologiaporto.ning.com/group/museusdefolclore>> Acesso em 17 abr. 2011.

<sup>166</sup> Onde atualmente sou docente no Bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais.

seminários da área, como na prestação de consultorias para revitalização e/ou montagem de exposições<sup>167</sup>.

A cooperação e o funcionamento de empresas e organizações em rede é hoje a maneira mais viável de sobrevivência, bem como de manter-se em dia com as informações constantemente geradas e vindas de todas as direções. Fora das redes a tarefa torna-se a cada dia mais difícil. O isolamento intelectual ou organizacional condena ao fracasso, como quase aconteceu ao Museu Histórico Nacional, como vimos. A configuração em rede pode ser implementada em quaisquer tipos de organizações e processos, hoje graças às novas ferramentas tecnológicas. Essa configuração reúne ideias, pessoas ou organizações que não pertencem a uma estrutura única, possibilitando seu funcionamento em prol de objetivos comuns, quando desejado, sem abrir mão da liberdade de ações esparsas e isoladas, essencial para a manifestação da criatividade. A estrutura em rede, talvez seja a fórmula da paz entre os seres, pois permite que as diversidades convivam no todo, sem perda de suas especificidades<sup>168</sup>.

Apesar do saldo ambíguo que Vilhena assinalou em sua obra, das idas e vindas ocasionadas pelas rupturas na política cultural do país, das mudanças de sigla da sua instituição matriz - que mesmo hoje confundem os que travam contato com a Instituição -, e dos períodos alternados de pouco ou quase nenhum recurso financeiro, o Museu de Folclore Edison Carneiro (ao lado da Biblioteca Amadeu Amaral), reuniu um dos mais importantes e representativos acervos de cultura popular de abrangência nacional, em nosso país. O Museu de Folclore consolidou sua posição entre as instituições museais, tornando-se referência em sua tipologia.

A localização no bairro do Catete e as instalações físicas que ocupa no complexo do Palácio e Parque do Museu da República não deixam de refletir, ainda hoje, a concepção barroseana de ‘museu ergológico’, mostrando no mesmo espaço, a elite e o povo, cada uma “no seu devido

---

<sup>167</sup> Como é o caso do Museu de Folclore de São José dos Campos, SP, que em seu registro no Cadastro Nacional de Museus indica que foi instalado entre 1997 e 1999, “sob a orientação técnica do Museu de Folclore Edison Carneiro e do Museu Rossini Tavares de Lima” (CNM, 2011) e recentemente, recorreu à consultoria de profissionais do CNFCP para a concepção e montagem de sua nova exposição de longa duração.

<sup>168</sup> A ideia de rede é a mesma que hoje permeia os discursos da Política Nacional de Museus (PNM), já que um de seus propósitos é a criação de uma “rede de parceiros” que atuam nas diversas frentes de preservação do patrimônio cultural brasileiro<sup>168</sup>.

lugar”. Curiosamente, mesmo após tantos anos funcionando em separado do Museu que primeiro o acolheu, sua localização ainda provoca enganos entre o público visitante de suas exposições, percebida nos comentários registrados no livro de opinião, que ainda o vinculam ao Museu da República. O Museu de Folclore Edison Carneiro habita o imaginário da população carioca e, mais especialmente, do Catete, mas a confusão com o MR é frequente. Curiosamente também, a antiga garagem do Palácio do Catete, que abrigou a exposição de longa duração de 1980, e que atualmente abriga as áreas técnicas do Museu e a Galeria Mestre Vitalino, para as exposições temporárias de média duração, até hoje é o espaço de maior visitação do CNFCP. A aquisição do novo prédio “em frente de rua” em 1984, e a transferência da exposição para lá, foi um ganho em termos de espaço (um problema que parece eterno para o órgão), e em maior quantidade de acervo em exposição para usufruto do público, mas certamente, foi na Garagem que o Museu se consagrou.

Para mim ficou evidenciado também o papel do Museu de Folclore Edison Carneiro como suporte institucional ao longo desse período, seu caráter inovador nas questões técnicas do campo museológico, e o trabalho de cunho social que vem desenvolvendo, e que no meu entender sempre permeou a ação dos estudiosos do folclore, mesmo que às vezes revestida de um olhar romantizado sobre o popular. O Museu de Folclore Edison Carneiro ao longo desse percurso sempre precisou “mostrar serviço”. Desde a sua criação, passando pelos anos em que ocupou as dependências do Museu da República, para se firmar como museu junto aos seus pares. A partir de 1976, para obter prestígio internamente, quando a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro ganha sua sede, e nos anos 1980, frente à sociedade, para se afirmar como instituição cultural importante e indispensável. Se por um lado o fato de não ser considerado museu pelas instituições irmãs durante muito tempo, mesmo após a transferência para a sede própria da Campanha, forçou-o a lutar pelo espaço (em todos os sentidos), por outro, deu-lhe liberdade de ação em um período em que toda forma de liberdade fora cerceada. O fato de não “ter importância” no cenário museológico e, portanto não ser alvo de maiores cuidados por parte da cúpula militar, e de cobiça pelos que almejavam ocupar cargos de importância, propiciou que se tornasse um espaço para aprendizado prático e experimentação técnica de estudantes de museologia e profissionais recém formados, em sua maioria jovens cheios de idealismo, disposição, vontade de aprender, e destemidos, talvez o mais importante naqueles tempos.

No Museu de Folclore Edison Carneiro, a preocupação com o apuro da técnica museológica, com a capacitação e a contratação de especialistas para a documentação e exposição do acervo oriundo da cultura popular sempre foi uma constante, desde os folcloristas. No segundo capítulo pude apresentar o interessante trabalho do folclorista Saul Martins enfocando aspectos técnicos da atividade museológica, em que aponta cuidados a serem tomados quando da compra ou doação de objetos para os museus ou exposições de folclore, e determina como itens indispensáveis, a autoria, função, valor monetário e dados completos do autor, bem como da procedência da obra. O mesmo apuro técnico que pude verificar na listagem elaborada por Vicente Salles em seu parecer sobre a aquisição de acervo para a inauguração do Museu de Folclore, e nos relatórios das primeiras museólogas que chefiaram o Museu. Nos períodos mais recentes, a preocupação com a técnica acentua-se no sentido da incorporação de métodos e instrumentos mais modernos de preservação, buscando a contextualização do objeto, o que se refletiu também na expografia.

Nos museus tradicionais, a conservação, mais que as demais áreas de atuação museológica, é dependente da “retórica da perda”, mas no Museu de Folclore Edison Carneiro as discussões em torno da técnica de conservação do acervo museológico são perpassadas por outra natureza de questionamentos. As limitações de espaço físico, e as dificuldades de conservação dos objetos da cultura popular, em geral feitos a partir de materiais muito perecíveis, acabam por afetar os critérios de seleção do acervo e de conservação dos objetos. Os objetos vêm sendo bem preservados ao longo de sua trajetória, mas não isolados e acondicionados de forma a ocultá-los dos olhos e das mãos de quem visita o Museu<sup>169</sup>. A abolição de vitrines fechadas nas duas exposições mencionadas reflete um posicionamento que visa maior aproximação com o público. Claro que tal posicionamento nem sempre se efetiva sem conflitos ao nível da organização, mas a compreensão da vida e dinâmica das expressões populares descola a sua prática museal da ilusão de eternidade que os acervos geralmente adquirem aos olhos de quem a eles se dedica.

Na trajetória da reconstrução de sua memória, o Museu de Folclore se apresenta como zona de conflitos, de correntes ideológicas, de diferentes vontades de memória e vontades de esquecimento em disputas e negociações, pois que, para que uma vontade de memória triunfe,

---

<sup>169</sup> Mesmo atualmente na bem cuidada Reserva Técnica do Museu.

uma vontade de esquecimento correspondente tem que ser articulada ideologicamente. Creio que foi o que aconteceu com o nome de Gustavo Barroso, que por suas opções políticas foi posto no ostracismo intelectual. Permaneceu, contudo sendo citado pelos estudiosos do folclore por sua atuação na área, como por exemplo, na Revista Brasileira de Folclore e no discurso de inauguração do Museu de Folclore. Da mesma forma, a partir da segunda metade da década de 1970, seu nome passa a ser silenciado em relação às questões museológicas, pois já então o Museu Histórico Nacional perdera sua condição de referência e havia se tornado o antimodelo museológico. Os históricos institucionais passam a silenciar o período inicial do Museu, o que sugere uma vontade de esquecimento da ligação, mesmo que indireta, com a figura de Barroso.

Vontade de esquecimento que, na reconstrução de sua memória fez com que a Instituição tenha alimentado alguns mitos, dentre eles, o da despreocupação e até desinteresse dos folcloristas pela questão autoral. Tal mito, em que acreditei a princípio, para mim foi desconstruído ao longo desta pesquisa, pois a questão autoral mostrou-se alvo da atenção daqueles estudiosos. O que passa por ter sido uma conquista da gestão de Lélia Coelho Frota - certamente uma etapa de grande importância para o Museu de Folclore Edison Carneiro e para o então Instituto Nacional de Folclore - a questão autoral já aparecia também na exposição de 1980, ainda na fase denominada folclorista da Instituição. Autores consagrados, e outros nem tanto, aparecem 'assinando' suas obras, identificadas nas listagens e legendas<sup>170</sup>. Também pude perceber e procurei assinalar ao longo do texto, que os folcloristas não eram alienados dos problemas sociais, imagem que se tentou construir desses estudiosos, e que é possível vislumbrar na defesa do papel educativo e conscientizador dos museus, tanto pelos educadores que pertenciam às fileiras do Movimento Folclórico Brasileiro, a exemplo de Cecília Meirelles, como pelas insinuações não tão sutis de alguns discursos, como assinalado quando comentei o livreto de Saul Martins, no segundo capítulo.

Considero que o saldo resultante de toda essa caminhada foi positivo, em grande parte devido ao trabalho de urdidura da rede museal do folclore. Alie-se a isso o fato de que, por conta do espaço sempre reduzido que ocupou, para realizar suas propostas de atuação, como convém a um museu, o Museu de Folclore empenhou-se desde o nascedouro na realização de atividades

---

<sup>170</sup> Este ponto já havia sido assinalado por Mendonça (2008) em sua tese de doutorado.

extramuros, como exposições itinerantes, palestras em escolas e, no espaço próprio, ou seja, em intenso trabalho voltado para o público, para a comunicação. Até hoje, no mês de agosto, em torno do Dia do Folclore, professores e grupos escolares invadem a instituição, formando filas na entrada da exposição de longa duração (sonho dourado de todo diretor de museu), ou lotam o salão da Biblioteca Amadeu Amaral em busca de informações e material sobre sacis, iaras, boitatás e outras imagens estereotipadas do folclore nacional. Apesar de não ser propósito da Instituição alimentar essa visão acerca do folclore e da cultura popular, isso sugere que o Museu de Folclore ocupa lugar privilegiado no imaginário social brasileiro, e certamente que este é um ponto forte a ser trabalhado a favor do Museu. Outros museus até mais famosos e dotados de mais recursos e respeitabilidade junto à comunidade científica, não gozam de imagem pública tão positiva<sup>171</sup>.

O Museu de Folclore Edison Carneiro teve, e ainda tem um papel estratégico para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e por isso a força e predominância de sua presença. Apesar de constituir-se em parte do todo, já que é um setor na estrutura da Instituição, o Museu de Folclore Edison Carneiro passa para o público a imagem do todo, assumindo externamente a personalidade do Centro. Para o público em geral, sem distinção de faixa etária ou nível de escolaridade, o Museu é, invariavelmente, confundido com o todo no primeiro contato e, dependendo da relação tornar-se mais ou menos profunda, essa confusão pode persistir durante muito tempo. A ideia de que o Museu é parte do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular não fica explícita para quem é observador externo. Penso que as diversas mudanças de denominação da Instituição, talvez tenham contribuído para isso, ao contrário do Museu de Folclore, que teve como única alteração a agregação do nome de um de seus idealizadores. Exemplo de reconhecimento dessa presença no imaginário social vem na própria chamada da página principal do site oficial do CNFCP:

**O Centro [...]** Se você chegou a este portal digitando Museu do Folclore ou Museu de Folclore, saiba que esses são nomes muito populares pelos quais é conhecido o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que tem nas expressões populares seu principal objeto de estudo e razão de ser. [...] Seja bem-vindo (CENTRO, 2010).

---

<sup>171</sup> Sem dúvida que outros públicos precisam ser conquistados, pois o Museu ainda é desconhecido de boa parcela da população.

Por outro lado, o reconhecimento do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Museu de Folclore Edison Carneiro nos meios museológicos e a reaproximação com os intelectuais da academia deve-se certamente à tão decisiva quanto efêmera passagem de Lélia Coelho Frota pela Instituição. Valeu-lhe a experiência como gestora pública engajada nas ideias de Aloísio Magalhães, que a nomeou para o cargo; valeu-lhe o apoio que teve de nomes consagrados da vida acadêmica, graças à sua rede de relações pessoais; e mais que tudo, a mudança para o conceito antropológico de cultura, com que se alinhavam as novidades trazidas pela Nova Museologia. O retorno dos estudos de folclore ao status de objetos de pesquisa acadêmica, no que certamente foram liderados pelo basilar trabalho de Luís Rodolfo Vilhena, resulta também da mudança de rumos ocorrida na década de 1980.

Ao encerrar aqui este texto, inconcluso pela própria natureza das teses, quero apontar alguns outros temas que foram surgindo no decorrer do trabalho, que ficam como sugestões de desdobramentos ou de futuros projetos de pesquisa. O primeiro deles é o estudo sistemático de museus de folclore, sobretudo daqueles que integraram a rede de museus criada com o aporte do Movimento Folclórico Brasileiro e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Nesse sentido, o Museu de Artes e Técnicas Populares, atual Museu Rossini Tavares de Lima, que foi objeto de um aprofundamento maior no terceiro capítulo, sugere-nos outro caminho rico em alternativas de pesquisa.

Embora os trabalhos referenciados sobre a ação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo tenham trazido alguma luz sobre o intervalo de tempo entre a marcante atuação de Mário de Andrade, e os trabalhos da Comissão Nacional de Folclore e dos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, ainda há muito por ser discutido sobre o período. Vários fatos e personagens esperam por estudos que se debrucem sobre eles, como é o caso de Oneyda Alvarenga. Sua obra não deve ter se restringido a organizar a documentação deixada por Mário de Andrade, e ainda carece de estudos mais aprofundados. O próprio Mário de Andrade ainda é uma fonte de pesquisas, em suas ideias sobre museus. Pesquisar a influência de Mário em museus atuais, como o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, e o Museu de Arte e Ofícios, em Belo Horizonte, creio que pode trazer boas surpresas sobre atualidade do pensamento do poeta paulista.

No contexto da memória institucional do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular penso que falta um estudo que faça justiça à gestão de Mozart de Araujo, combatido por não ser do grupo que pertencia ao MFB, mas que talvez traga novas luzes sobre esse período já nebuloso e ofuscado pelo brilho das duas estrelas maiores do firmamento folclorista, Renato Almeida e Edison Carneiro. A análise dos espaços ocupados pela Campanha e pelo Museu ao longo do tempo merece, no meu entender, outro trabalho que enfoque as relações entre memória e espaço, e suas implicações na institucionalização e na construção da imagem do órgão junto à sociedade. A Revista Brasileira de Folclore revelou-se também um inesgotável manancial de temas para pesquisa.

Finalizando gostaria de deixar claro que não houve a intenção de enaltecer o Movimento Folclórico Brasileiro e os folcloristas nem tampouco demonizar as opiniões contrárias ao folclore. Este texto não se pretende laudatório, mas por ser uma reflexão de quem atuou no Museu de Folclore Edison Carneiro e o teve como objeto de pesquisa, acaba por prestar uma homenagem aos mais de quarenta anos de sua trajetória, e a todos que vem construindo essa memória, particularmente aos que estiveram comigo nos últimos seis anos. Espero que, ao seu final, este breve relato venha a ser compartilhado com outros pesquisadores apaixonados pela cultura popular, e que ele possa auxiliar outros estudos sobre tema tão vasto quanto estimulante e intrigante.

Lugares de memória são também lugares de esquecimento, pois o acúmulo torna-se um obstáculo ao acesso, devido à complexidade no processamento da informação, e aos cuidados com sua preservação. O excesso de camadas de memórias pode também gerar o esquecimento, pela dificuldade de contato com essas lembranças. Contudo, elas continuam lá, esperando para serem atualizadas, vindo à luz, saindo assim do território fantasioso dos sonhos para reconstruir o território não menos fantasioso da memória...



## Referências

ABREU, Alzira Alves de. **Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) - Verbetes**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC. Disponível em <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>> Acesso em 20 jan. 2011.

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, R. e CHAGAS, M. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.30-45.

\_\_\_\_\_. Patrimônios etnográficos e museus: uma visão antropológica. In: **E o patrimônio?** DODEBEI, V e ABREU, R.(orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. P. 33-58.

\_\_\_\_\_. Por um museu de cultura popular. **Ciência em Museus**. Belém: MPEG, v. 2, 1990, p. 61-72.

**ACORDO firmado entre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Museu Histórico Nacional, para instalação do Museu do Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/MHN, 1968.

ALMEIDA, Renato. Avaliação das atividades da Comissão Nacional de Folclore, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, nos seus primeiros vinte anos de existência. (1947-1967). **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 19, set./dez. 1967, p. 230-238.

\_\_\_\_\_. Discurso do presidente Renato Almeida no Simpósio do Folclore Brasileiro: comemorativo do XX aniversário da Comissão Nacional de Folclore. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 19, p. 227-229, set./dez. 1967.

\_\_\_\_\_. **Discurso na Inauguração do Museu de Folclore**, Rio de Janeiro: CDFB, 1968. 3 p. datilografadas.

\_\_\_\_\_. **Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, 1976. Série Cadernos de Folclore. 24 p.

\_\_\_\_\_. **Ofício DE 102/66, de 27 de dezembro de 1966**. Rio de Janeiro: CDFB, 1966.

ANASTASSAKIS, Zoy. Um projeto de design nacional: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 8, 2008, São Paulo, SP. **Anais...**São Paulo: AEND/Brasil, 2008. p. 536- 544.

ANDRADE, Mario. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

\_\_\_\_\_. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade**. Brasília: MinC/ IPHAN, n. 30, p. 271-287, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945**. Brasília: MEC/ SPHAN/FNPM, 1981.

\_\_\_\_\_. Música brasileira. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 5, n. 12, mai./ago. 1965, p. 119-130.

ARAGÃO, Pedro de Moura. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil**. [S.l.: s.n.], 2006. 194 f. : il. Menção honrosa no Concurso Sílvio Romero, IPHAN, CNFCP, 2006; Bibliografia: f. 159-166.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. v. 01. 83 p.

ARAUJO, Mozart de. **Pronunciamento ao deixar o cargo de diretor-executivo da CDFB**. Rio de Janeiro: CDFB, 1961.

**ATA DE INSTALAÇÃO da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro, 22 ago. 1958.

AULETE, Caldas. **Aulete digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda., 2008. Disponível em: <<http://www.lexikon.com.br/>>. Acesso em 20 jan. 2011.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaldi** (Antropus-homem), vol. 5. Portugal: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Ed. Portuguesa, 1985.

BARRETÃO COUNTRY. **Programação da Festa do Peão de Boiadeiros de 2010**. Disponível em <<http://www.barretaocountry.com/programacao.html>> Acesso em 21 abr. 2011.

BARROSO, G. Museu Ergológico Brasileiro. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 3, 1942. p. 433-448.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197- 221.

BIBLIOGRAFIA. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 5, n. 12, mai./ago. 1965, p. 210.

BORNAY inaugura Museu de Folclore com coquetel e Banda no Palácio do Catete. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 23 ago. 1968.

BOSI, Ecleia. **Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. II p. 92-93.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** . Brasília, DF, 1988. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm)> Acesso em 2 mar. 2009.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília, DF, 2005. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/>>. Acesso em 2 mar. 2009.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural Brasileiro; cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 4 ago. 2000. Seção 1. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/Coletania/Legislacao>> Acesso em 25/07/2007.

**BRASIS REVELADOS: 50 anos do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular**/pesquisa e texto de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

CALICCHIO, Vera. **Centro Popular de Cultura (CPC)** - verbete. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC. Disponível em <<http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>> Acesso em: 20 jan. 2011.

CÂMARA CASCUDO. Disponível em <<http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/index2.htm>> Acesso em 15/10/2010.

CAMHI, Nair Moussatché. **Relatório**. Rio de Janeiro: MEC/CDFB, jan. 1970.

CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Resolução nº 1, de 11 de julho de 1959 - “Normas para Pesquisas”**. Rio de Janeiro: CDFB, 1959.

CAMPANHA (e não Instituto) para Defesa do Folclore vai afastar o “amadorismo”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, s.p., 4 de dez. 1957.

CARNEIRO, E. A evolução dos estudos de folclore no Brasil. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/ MEC, v. 2, n. 3, mai./ago. 1962, p. 47-62. a

\_\_\_\_\_. A evolução dos estudos de folclore no Brasil, adendo e retificação. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/ MEC, v. 2, n. 4, set./out. 1962, p. 39-42. b

CARTA do folclore brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE (1:1951). **Anais...** Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952. V.1, p. 77-85.

CARVALHO, Mônica de. Folia de Reis não é Folia de Rádio. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 27, 2010, Belém/PA. **Comunicação no GT 39 - Antropologia dos lugares, paisagens e patrimônios** [inédito, cedido pessoalmente pela autora].

CARVALHO, Wilma Thereza Rodrigues de. **Relatório**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, jan. 1971. 7 p.

\_\_\_\_\_. **Relatório**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, jan. 1973. 5 p.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede (a era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1)**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As grandes festas. In: **Um Olhar sobre a cultura brasileira** (Orgs. Márcio de Souza e Francisco Weffort). Rio de Janeiro: FUNARTE/Ministério da Cultura, 1998. p. 293-311. Disponível em: <[http://www.lauracavalcanti.com.br/imgs/conteudos/arquivos/as\\_grandes\\_festas.pdf](http://www.lauracavalcanti.com.br/imgs/conteudos/arquivos/as_grandes_festas.pdf)> Acesso em 2 out. 2010.

\_\_\_\_\_. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**/Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais. v.19, n. 54, fev/2004, São Paulo, ANPOCS. p. 57-78.

\_\_\_\_\_. Por uma antropologia dos estudos de folclore. O caso do Maranhão. In: FERRETTI, Sérgio Figueiredo e RAMALHO, José Ricardo, orgs. **Amazônia: desenvolvimento, meio ambiente diversidade cultural**. São Luís: Edufma, 2009, p. 199-220.

CAVALCANTI, M. Laura V. de C. & VILHENA, Luis Rodolfo da P. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC, FGV, 1990. v. 3, n. 5: 75-92.

CAVIGNAC, Julie A. et alli. A antropologia nativa de um “provinciano incurável”. Câmara Cascudo e os estudos da cultura no Rio Grande do Norte. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 26. 1-4 jun. 2008, Porto Seguro, Bahia. **GT 15: Arquivos e Histórias da Antropologia Brasileira: tradições visíveis e invisíveis**.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. **Estrutura organizacional**. Rio de Janeiro, 2009, Disponível em: < <http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 25 set. 2009.

\_\_\_\_\_. **Concurso Silvio Romero**. Rio de Janeiro, 2010, Disponível em: <[http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=52](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=52)>. Acesso em 15 out. 2010.

CHAGAS, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. In: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 115-132.

\_\_\_\_\_. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos, 2006. 135p.

\_\_\_\_\_. **Imaginação museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. Memória política e política de memória.. In: ABREU, R. e CHAGAS, M. (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro, DP&A, 2003, p. 141-171.

\_\_\_\_\_. Museums, memories and social movements. **Sociomuseology IV**, Cadernos de Sociomuseologia, v.8, 2010. Disponível em

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/1644/1309>>  
Acesso em 28 nov. 2010.

CHAGAS, Mario e GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: MHN, v. 27, 1995, p. 31-59.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1989. 179 p.

CHEOLA, Maria Laura Van Boekel. **As crônicas de Cecília Meireles sobre folclore**. 2007. 113 f. Trabalho apresentado ao Concurso Sílvia Romero, IPHAN, CNFCP, 2007; Bibliografia: f. 109-113.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CONGRESSO NACIONAL DE FOLCLORE. 1, 1951, Rio de Janeiro. **Anais**. CNFL, 1951. 1º v.

**CONVITE** para a cerimônia de inauguração do Museu de Folclore. Rio de Janeiro: CDFB/MHN, 1968.

CORSINO, Celia. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vaniadolores@oi.com.br> em 25 jan. 2011.

CORSINO, Celia. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vaniadolores@oi.com.br > em 10 nov. 2010.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. **Era uma vez há 60 anos atrás...: o Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus**. São Paulo, 2008. Monografia que recebeu o Prêmio Mario Barata, instituído pelo ICOM-BR, como parte das comemorações dos 60 anos de fundação do Comitê Brasileiro do ICOM. Disponível em <<http://www.icom.org.br/sub.cfm?subpublicacoes=publicacoes1&canal=publicacoes>> Acesso em 28 de agosto de 2010.

DECRETO nº 56.747, de 17 de ago. 1965. Institui o Dia do Folclore. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 5, n. 12, mai-ago/1965, p. 118.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Formação do folclore brasileiro - origens e características culturais. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, CDFB/MEC, v.2, n.4, set./out. 1962, p. 43-58.

DODEBEI, Vera. Digital virtual: o patrimônio no século XXI. In: DODEBEI, Vera e ABREU, Regina, (orgs.). **E o Patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. p. 11-32.

\_\_\_\_\_. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (Org.). **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 59-66.

\_\_\_\_\_. Memória, circunstância e movimento. In: GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 43-54.

DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. São Paulo: Edusp, 1998. 140 p.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: ABREU, R. e CHAGAS, M. (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro, DP&A, 2003, p. 305-316.

DUMANS, Adolpho. A idéia da criação do Museu Histórico Nacional (reeditado). **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v.29, 1997, p.13-23.

\_\_\_\_\_. O Museu Histórico Nacional através dos seus 19 anos de existência. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 1, 1940, p. 211-230.

ENDERS, Armelle. Les lieux de mémoire, dez anos depois. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11. 2003, p. 128-137.

ESPECIALISTA diz que museu é verdadeiro laboratório de civilizações humanas. **Diário de Pernambuco**. Recife, 10 out. 1969.

EXPOSIÇÃO de rendas de bilros. **O DIA**. Rio de Janeiro, 31 jul. 1969.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, [1961] 2004.

\_\_\_\_\_. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, [1977] 2003.

FERREIRA, Claudia Marcia. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vaniadolores@oi.com.br> em 14 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vaniadolores@oi.com.br> em 10 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. **Entrevista** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <vaniadolores@oi.com.br> em 25 jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **Seminário na Inauguração do Museu de Folclore Edison Carneiro**. 1984. 1 cassete sonoro (60 min), mono, Vox 60.

FERREIRA, Claudia Marcia e LIMA, Ricardo Gomes. O museu de folclore e as artes populares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília: IPHAN, n. 28, 1999, p. 101-119.

FERREIRA, Marieta de Moraes; MESQUITA, Claudia. Os anos JK no acervo da Biblioteca Nacional. In: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Brasiliana da Biblioteca Nacional - guia de fontes sobre o Brasil**/Organização Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001. Il., p. 329-368.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

\_\_\_\_\_. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FRAGA, Thais Gomes. Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul: a incessante construção de uma política museológica. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Rio de Janeiro, v.1, n. 1, 2004, p. 107-120.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 22 ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1983.

FROTA, Lélia Coelho. **Discurso na inauguração da exposição permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro: INF, 1984, p. 4-5.

\_\_\_\_\_. **Mestre Vitalino**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1986.

\_\_\_\_\_. **Seminário na Inauguração do Museu de Folclore Edison Carneiro**. 1984. 1 cassete sonoro (60 min), mono, Vox 60.

FUNARTE. **Guia - Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, 63 p.

\_\_\_\_\_. Instituto Nacional do Folclore. **Atividades culturais (1995-1998)**. Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. **Instituto Nacional do Folclore (histórico)**. Rio de Janeiro, [1982].

\_\_\_\_\_. Museu de Folclore Edison Carneiro. **Critérios de incorporação e empréstimo de objetos**. Rio de Janeiro, [1985], 8 p. (datilografado).

\_\_\_\_\_. **Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro, 1981. 88 p. il. (Museus Brasileiros, 5)

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. **Tempo Social. Revista de Sociologia**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 143-147, nov. 2001.

GEERTZ, Clifford P. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da Cultura. In: \_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p. 13-44.

GOLDENBERG, Mirian. A arte de pesquisar. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 21-29.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. Em: Gondar, Jô e Dodebei, Vera. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 11-26.

GRIGOLLI, Isabel de. **Relatório extemporâneo**. Rio de Janeiro: CNFCP/Museu de Folclore Edison Carneiro. 2010, 4 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

\_\_\_\_\_. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952, 299 pages. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine. Disponível em <[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)> Acesso em 25 jun. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEYE, Ana Margarete. Museu, folclore, visitante: uma tentativa de perceber relações. In: **O Museu em perspectiva**. Rio de Janeiro: Funarte, 1996, p.45-50. (Encontros e Estudos, 2).

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2925 p.

**I CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA**. Brasília, DF, 2010. Disponível em <<http://www.objetosim.com.br/seminarios/gil/gil.htm>> e <[http://www.cultura.gov.br/upload/30\\_prioridades\\_CNC\\_1135104783.pdf](http://www.cultura.gov.br/upload/30_prioridades_CNC_1135104783.pdf)> Acesso em 17 abr. 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Cadastro Nacional de Museus**. Brasília, DF: IBRAM. Disponível em <[http://www.museus.gov.br/sbm/cnm\\_conhecaosmuseus.htm](http://www.museus.gov.br/sbm/cnm_conhecaosmuseus.htm)> Acessos em 6 de nov. 2010, 21 e 22 dez. 2010.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. Museu de Folclore Edison Carneiro. **Relatório**. Rio de Janeiro, 1982.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Atividades**. Rio de Janeiro: INF, 1980.

JÚLIO, Silvio. Como defender o folclore: à memória do folclorista Joaquim Ribeiro. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 37, p. 39-50, set./dez.1973.

KUSCHNIR, Karina e CASTRO, Celso. LUIS RODOLFO DA PAIXÃO VILHENA e Ana Maria Bezerra Cavalcanti (1963-1997): homenagem aos amigos e à obra do antropólogo e cientista social. Disponível em < <http://sites.google.com/site/luisrodolfovilhena/home>> Acesso em 1º maio 2011.



LAFER, Celso. Os anos JK: seu impacto e significado. In: **SAUDADES do Brasil, a era JK: a fotografia, cinema, vídeo, arqueologia contemporânea [catálogo]**. [Projeto: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil; criação e produção: Memória Brasil]. Rio de Janeiro: Memória Brasil: CPDOC, 1992. p. 11-15.

LIMA, Ricardo Gomes. Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico. **Boletim do Programa Nacional de Museus**. Rio de Janeiro, n.6, 1985, p. 5-8.

\_\_\_\_\_. **Ricardo Gomes Lima (Depoimento, 18/01/2008)**. Rio de Janeiro, CNFCP, 2008. Entrevista concedida a Elisabete Mendonça em 18 jan. 2008.

LIMA, Rossini Tavares de. Museu de Artes e Técnicas Populares. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 5, n. 13, p. 245-252, set./ dez. 1965.

LIRA, Mariza. **Estudos sobre os museus etnográficos e de arte popular de Portugal**. [Rio de Janeiro]: Sociedade Luso-Brasileira de Etnologia, 1956.

\_\_\_\_\_. **1ª. Exposição de folclore no Brasil**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953. 85 p.: il.

LOJA expõe 110 obras dos herdeiros de Vitalino, atribuindo-as ao Mestre. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 out. 1969.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus à grande. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 30, p. 182-209, 2002.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais (1934-1937)**. 2004. 152 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

MAIA, Marilene Corrêa. **Les oeuvres d'art populaire brésilien au Musée du folklore Edson-Carneiro : entre terrain, musée et marche**. 2009. Tese (Doutorado em Etnologia) - UNIVERSITÉ PARIS X – NANTERRE, 2009.

MARIA Pardos e o Museu Mariano Procópio. **Noite Ilustrada**, Rio de Janeiro, 7 mar.1939.

MARTELETO, Regina Maria e TOMAÉL, Maria Inês. A metodologia de análise de Redes Sociais (ARS). In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). **Métodos qualitativos de pesquisa em ciência da Informação**. São Paulo: Polis, 2005. 81-100.

MARTINS, Franklin. **Varre, varre, vassourinha (jingle da campanha presidencial de Jânio Quadros em 1960)**. Disponível em <[http://www.franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=varre-varre-vassourinha-jingle-de-janio-quadros-em-1960](http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=varre-varre-vassourinha-jingle-de-janio-quadros-em-1960)> Acesso em 23 out. 2010.

MARTINS, Saul Alves. **O museu e a pesquisa artesanais**. Patos de Minas: Academia Patense de Letras, [1969], 42 p.

MENDONÇA, Cecília de. **A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil**. 2007. 124 f.: il. Menção honrosa no Concurso Sílvia Romero, IPHAN, CNFCP, 2007; Bibliografia: f. 102-108.

MENDONÇA, Elisabete. **Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])**. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 2008. Tese (Doutorado). XXI + 248 p.: il. Orientadora: Rosza W. vel Zoladz.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Anuário 1962-1963**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações da Divisão de Documentação do MRE. p. 103-104, 1963.

MOTA, Maria Aparecida Resende. **Silvio Romero: dilemas e combates no Brasil da virada do século XX**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. (Coleção Os que fazem a história).

MUSEU de Arte Popular. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1951.

MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO. **Critérios para incorporação de objetos**. Rio de Janeiro: INF, [1983]. 5 páginas. Datilografado.

\_\_\_\_\_. **Relatório**. Rio de Janeiro: INF, [1972]. 3 páginas. Datilografado.

MUSEU de Folclore João Ribeiro. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 abr. 1950.

MUSEU mostra em madeira e barro a alma do povo. **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1968, caderno 1, p.12.

NAMER, Gerard. Les institutions de mémoire culturelle. In: **Mémoire et société**. Paris: Meridien, 1987. p. 159-185. (Collection Société).

NASCIMENTO, Bráulio do. **Bráulio do Nascimento (Depoimento, 1988)**. Rio de Janeiro: CNFCP, 1988. Depoimento coletado no âmbito do projeto: "Os estudos do folclore no campo das ciências humanas e sociais/1988-RJ".

\_\_\_\_\_. **Bráulio do Nascimento (Depoimento, 19/04/2007)**. Rio de Janeiro, CNFCP, 2007. Depoimento coletado por Daniel Reis no âmbito do projeto "Memória e estudo do folclore e cultura popular".

\_\_\_\_\_. **Discurso de posse na direção-executiva da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: CDFB, 1974. p. 1.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: Programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História/PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOTICIÁRIO. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v.1, n. 1, set./dez. 1961, 113 p.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v.2, n. 3, mai./ago. 1962, p. 116.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v.2, n. 4, set./out. 1962, p. 60-91

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 3, n. 5, jan./abr.1963, p. 105.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 3, n. 6, mai./ago. 1963), p. 143.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 4, n. 8/10, jan./dez. 1964, p. 218-226.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 5, n. 11, jan./abr. 1965, p. 91-95.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 5, n. 12, mai./ago. 1965, p. 167 -203.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 5, n. 13, set./ dez. 1965, p. 300-301.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 6, n. 14, jan./abr/1966), p.87

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 6, n. 15, mai./ago.1966, p.191 -224.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 6, n. 16, set./dez. 1966, p. 313-326.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 17, jan./abr. 1967, p. 51-66.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 18, mai./ago. 1967, p. 159-192.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro, v. 7, n. 19, set./dez. 1967, p. 307-324.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 8, n. 20, jan./abr. 1968, p. 73-78.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore.** Rio de Janeiro: CDFB, v. 8, n. 21, mai./ago. 1968, p. 173-188.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 8, n. 22, set./dez. 1968, p. 296-297.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 9, n. 24, mai./ago. 1969, p. 176-180.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 10, n. 26, jan./abr. 1970, p. 61-68.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 10, n. 27, mai./ago. 1970, p. 145-162.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 10, n. 28, set./dez. 1970, p. 263-273.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 11, n. 29, jan./abr. 1971, p. 103-110.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 11, n. 30, mai./ago. 1971, p. 209-248.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 12, n. 33, mai./ago. 1972, p. 183-197.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 12, n. 34, st./dez. 1972, p. 299-304.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 12, n. 37, set./dez. 1973, p. 74.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, jan./abr. 1974, p. 69-72.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 13, n. 40, set./dez. 1974, p. 78.

\_\_\_\_\_. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 41, mai./ago. 1976, p. 79-86.

OLIVEIRA, Aécio. **Aécio de Oliveira (Depoimento, 10/03/2009)**. Rio de Janeiro, CNFCP, 2009. Depoimento concedido à autora no âmbito do projeto de tese de doutoramento.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso**. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica/Departamento de História, Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. v. 28, 1996, p. 65-90.

\_\_\_\_\_. **A política de aquisição de acervos no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.** Rio de Janeiro: MHN, 2004. [Palestra apresentada na mesa redonda Políticas de aquisição de acervos: os museus sob a égide do IPHAN, realizada no Museu Histórico Nacional em 23 de setembro de 2004].

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (OEI). **Brasil - ensino de música será obrigatório.** Madri, 28 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.oei.es/noticias>> Acesso em: 10 jan. 2009.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular: Românticos e Folcloristas.** São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 1985. 68 p.

**PARECER sobre o projeto 1417, de 1973, “que transforma a atual Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em Instituto Brasileiro de Folclore (IBFL).** Rio de Janeiro: CDFB, [1973]

POLLAK, Michel. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

\_\_\_\_\_. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POMIAN, Krzysztof. Memória. In: GIL, Fernando. **Sistemática.** Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000, p. 507-516 (Enciclopédia Einaudi, v. 42).

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. **Cadernos de Sociomuseologia.** Lisboa, Portugal: ULHT / nº 15, 1999, p. 95-104. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno.

**PROPOSTA de Reestruturação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.** Rio de Janeiro: CDFB, [1972].

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Antecedentes dos estudos das redes de comunicação.** Rio de Janeiro. 2001. 47 f. Trabalho de final da disciplina “A representação do conhecimento e a comunicação em redes” (Doutorado em Ciência da Informação) /Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

RIO GANHA um novo museu para comemorar o “Dia do Folclore”. **O GLOBO,** Rio de Janeiro, p. 11, 22 ago.1968.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil.** Rio de Janeiro, 1879.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

ROUCH, Jean. **Les maîtres fous**. França, 1955, 36 min., cor.

RUBINO, Silvana. A memória de Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 30, 2002, p. 139-154.

SÁ, Ivan Coelho de. **Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Escola de Museologia, 2007. 270 p. Il.

SALLES, Vicente. **Aquisição de peças folclóricas - Parecer**. Rio de Janeiro: MEC/CDFB. 1968.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a nova Museologia. In: Santos, M.C.T.M. **Encontros museológicos - reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008, p. 69-98.

**SAUDADES do Brasil, a era JK: a fotografia, cinema, vídeo, arqueologia contemporânea** [catálogo]. [Projeto: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil; criação e produção: Memória Brasil]. Rio de Janeiro: Memória Brasil: CPDOC, 1992. 111 p. il.

SHIMABUKURU, Elizabete H. et alli. Introdução. In: **Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2001, p. 7. (Série Catálogo Acervo Histórico).

SILVA, Rita Gama. **Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. Os mediadores do patrimônio imaterial. **Sociedade e cultura**. Goiânia, v. 6, n. 1, p. 59-70, jan./jun. 2003.

**SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS/RS**. Disponível em <<http://www.sistemademuseus.rs.gov.br/>> Acesso em 12 nov. 2010.

SOARES, Gláucio Ary Dillon e D'ARAUJO, Maria Celina (orgs.). **21 anos de regime militar: balanços e perspectivas**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1994, 320 p.

SOUZA, Ricardo Luís de. Método, nação e identidade nacional. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, PR: UEPG, v. 9, n. 1, Verão 2004, p. 9-30.

TOLEDO, Caio Navarro de. 50 Anos de fundação do ISEB. In: **Jornal da UNICAMP**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 8 a 14 ago. 2005. p. 11. Disponível em <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf)> Acesso em 26 out. 2010.

TOLENTINO, Átila. O Sistema Brasileiro de Museus e outros sistemas: uma análise comparativa. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro: IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais, n. 2, 2006. 2004, p. 106-115.

**TRIBUTOS: música brasileira [recurso eletrônico]**/organizadora Vera Lúcia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 61 p. em PDF - (Cadernos de Pesquisa; v.1). Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/imagens.htm> Acesso em 4 nov. 2010.

UM MUSEU está desaparecendo em SP. **Jornal da Ciência (SBPC)**. São Paulo, 28 jun. 2004. Disponível em <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detail.jsp?id=19677> Acesso em 4 de nov. 2010.

UNESCO. **Constitution of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization**. Londres, 16 nov. 1945. Disponível em [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=15244&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) Acesso em: 23/02/2010.

\_\_\_\_\_. **Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore**. Paris, 17 nov. 1989. Disponível em [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) Acesso em 10/09/2010).

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte / FGV, 1997.

**Anexos**



## ANEXO A - Classificação do material ergológico segundo Gustavo Barroso

## 1 — ARTE DA HABITAÇÃO

1 — *Materiais de construção*: ramos, palhas, madeiras, barro e pedra; a caieira, a olaria e a pedreira.

2 — *Habitações típicas do campo e das praias*: palheiros, choças, barracas, cabanas de pescadores e casas de colonos; senzalas; o engenho, a fazenda, a estância, o seringal, a fazendola, o sítio e a chácara.

3 — *Habitações típicas dos aglomerados urbanos*: casebres, mocambos, barracões, telheiros, casas de oitão e de tacaniça; de meia-água e de duas águas ou de água inteira; de meia morada,

## 1 — ARTE DA HABITAÇÃO

1 — *Materiais de construção*: ramos, palhas, madeiras, barro e pedra; a caieira, a olaria e a pedreira.

2 — *Habitações típicas do campo e das praias*: palheiros, choças, barracas, cabanas de pescadores e casas de colonos; senzalas; o engenho, a fazenda, a estância, o seringal, a fazendola, o sítio e a chácara.

3 — *Habitações típicas dos aglomerados urbanos*: casebres, mocambos, barracões, telheiros, casas de oitão e de tacaniça; de meia-água e de duas águas ou de água inteira; de meia morada,

de morada inteira e de duas moradas; quartos, casas térreas, abaracadas, de sótão e de sobrado.

4 — *Tetos*: de palha de catulé, de coqueiro e de carnaúba; de sapé e de fôlhas; de madeira, de zinco, de lata ou de telha de canal, com platibanda e calha ou com jacarés, biqueiras, bicas, beiras e sub-beiras; telhas reviradas, de beiral e de cumeeira; chaminés e algerozes.

5 — *Pisos*: de terra batida, de empedrado, de seixos, de lajeotas, de assoalhos, de tacos, de ladrilhos retangulares ou oitavados e de tijolos espinhados à maneira árabe.

6 — *Paredes*: de bagaço de cana, de palha entrançada, de lata, de pau-a-pique, de sopapo, de barro, de taipa, de adôbe, de pedra sôlta, de canjicado grosso ou fino, de uma vez ou de vez e meia e duas vêzes, de tijolo vermelho ou de tabatinga.

7 — *Esboços e rebocos*: picado ou caiado, liso ou guarnecido, estampado ou encascado, com ou sem barras de alcatrão.

8 — *Esquadrias*: portas e janelas de talos de carnaúba ou de madeira; marcos e portais; cantoneiras e batentes; almofadados e rótulas; bandeiras de portas e lambrequins de fachada.

9 — *Ferragens*: fechaduras de broca, aldrabas, fechos, ferrolhos, trancas, visagras, dobradiças, gonzos.

10 — *Interiores e dependências*: alcovas, camarinhas, salas, corredoreis, cozinhas coloniais, cozinhas rústicas e cozinhas das velhas casas de cidade com seus fogões de alvenaria, de borralhos em arcada e fornos em abóbada; pátios e terraços; varandas e sacadas; tijupares, copiars, alpendres e latadas.

11 — *Aglomerados urbanos*: becos, ruas, largos e praças; pelourinhos, capelas e igrejas; adros e escadarias; calçamentos e capistranas; coxias e valetas; pontes e muros.

12 — *Casas de fábrica*: a casa de engenho, a casa de farinha, da bolandeira e os moinhos.

13 — *A defesa das terras*: peões e marcos; muralhas, valos e valados; sebes de espinheiro e de bambu; fossos com água; cercas de pau-a-pique espontado ou aparado; cercas de arame, de caixara, de tesoura, de quebra-dedo e de faxina.

## II — ARTE NAVAL

1 — *Embarcações típicas do mar e dos rios*: igarités, ubás, vigilengas e montarias; balsas, jangadas, paquêtes e botes; canoas, bateiras e lanchas; alvarengas, saveiros e faluas; cûteres, iates e barcaças.

2 — *Velame*: velas de jangada e de saveiros, velas redondas e latinas, catitas e coringas, brancas ou tintas de murici.

3 — *Apetrechos*: âncoras e cordagens; carningas, jacumãs, toletes, palamentas e zingas; cordas e cabos; poitas e tauaços, lemes e quimangas.



Projeto duma casa brasileira, tipo colonial, de Alexandre R. M. Machado e José Washt Rodrigues. Abundância de elementos ergológicos a serem colhidos



Abundância de elementos ergológicos

### III — ARTE DA PESCARIA

1 — *Barcos de pesca*: a jangada com seus pertences; as canoas com suas rêdes.

2 — *Instrumentos de pesca*: tarrafas, arrastões e zangareias; currais, cercados e covos; puças, landuás e gererês; bicheiros, pinambabas e samburás.

### IV — ARTE DA CAÇA

1 — *Armas de caça*: arcos, flechas, bestas, bodoques, estilingues e baladeiras; bacamartes, garruchas, lazarinas e lacambêches; armas de fogo mais modernas.

2 — *Apetrechos de caça*: patuás, chumbeiros, polvarinhos e palanquetas; pios de nhambu.

3 — *Armadilhas de caça*: esparrelas e arapucas; fojos e laços; mundéus e quixós; esperas e sequis; cacuris e cacumbis.

4 — *Cães de caça*: pateiros, perdigueiros, veadeiros e paqueiros.

### V — ARTE DO PREPARO DE ALIMENTOS

1 — *Peixes, crustáceos e mariscos*: ovas de tainha e de camorupim; camorupins, pirarucus e xancaronas sêcas; curimãs e curimatãs salgadas; conservas de sururu; peixes de fumeiro; camarões secos; mixiras.

2 — *Carnes e caças*: chouriços, lingüiças de corda; carnes de sol, jabá ou charque; tripa sêca; toucinho, avoantes e mocós salgados; paçocas.

## VI — ARTES DOMÉSTICAS

A) *Culinária:*

1 — *Comidas:* abunãs, efós, abarás, acarajés, apetês, xinxins, tacacás, cuscuzes, vatapás, carurus, moquecas, sarapatéis e sar-rabulhos; feijoadas, fatadas, cozidos, mocotós, paneladas e frigidadeiras; angus, anguzôs, pirões, mingaus e farófias; picadinhos, ensopados, guisados, assados e refogados; empadas e empadões, pastéis e pastelões; aruanãs e tartarugas; arroz de cuxá, pitus, patas de caranguejo e guaiamum; cabidelas e virados; perus e capões; baião-de-dois, tubus e quibebes; lombos e pernis.

2 — *Sobremesas:* mungunzás, canjicas, canjiquinhas, compotas, cascões, amodas e cocadas; doces-secos e pés-de-moleque; ambrósia, belas-faces, pingos de ovos e babas-de-moça; beijos, quindins, queijadinhas e bons-bocados; bolos de puba, de tapioca, de milho e de aipim; pães-de-ló frescos e torrados; arroz de côco, arroz-doce e arroz de leite; filhós ou sonhos e fatias de parida; pamonhas e doces de leite; frutas sêcas e cristalizadas; doces de bacuri e de buriti, de copuaçu, pupunha, murici, bananadas, goiabadas, tamarinadas-de-santarém e taperebá-do-sertão; melados e rapaduras batidas e de côco.

3 — *Biscoitaria:* sequilhos e fogosas, casadinhos e beijus, broas de milho e biscoitos de limão e de polvilho, bolachinhas e rôscas de goma, brevidades e rosquinhas, facões, paciências e mentiras.

4 — *Balas:* alfeolos e alfenins; queimados e confeitados; balas e rebuçados; pirulitos e puxa-puxa.

5 — *Bebidas:* açãizadas, aluás, cambicas, acaças, gengibirras, moco-rorós, licores de figo, de rosa, de leite, de piqui, de jenipapo e de jabuticaba; garapas, garapadas, cajuadas e laranjadas; meladinhos, caxiris e caíçumas.

6 — *Condimentos:* pimentas, louros, cominhos, molhos de jiquitaia e de tucupi; azeite de dendê.

7 — *Instrumentos culinários*: panelas de barro, de ferro ou de pedra-sabão; caçarolas, frigideiras, assadeiras, cuscuzeiros e fogareiros; escumadeiras, colheres, conchas e batedores de pau; pilões, peneiras, fôrmas, ralos, carretilhas, gamelas e caburés; grelhas, trempes e espetos; tábuas de picar carne e de fazer balas; rolos de massa.

8 — *Apresentações decorativas*: papéis recortados, encanudados e frisados; atilhos de roletes de cana, saquinhos de pipocas, canudos e cartuchos; cestinhas e maços de queimados; rosários de catulé; pratos ornamentados com açúcar; desenhos e letras com canela; ramilhetes e grinaldas de alfenim.

#### B) *Fiação e Vestuário*:

1 — *Fiação*: rocas, fusos, lançadeiras, agulhas e teares; fios, novelos, pavios e punhos de rêde.

2 — *Tecidos*: panos crus e inteiros da terra e da Costa; lençóis e colchas; fiangos e rêdes de dois panos e de pano inteiro; malhas e crochês.

3 — *Costura*: cortes, alinhavos, pespontos, chuleios e perfilados, casas, ilhós, bainhas, babados, franzidos, pregas, machos e ninhos-de-abelha; blusas de taco e colchas de retalhos; cabeções, anáguas, calçolas, corpinhos, camisas, camisolas e timões; colêtes, calças, sutambaques e chambres; bombachas e bôcas-de-sino; batas e ceroulas; saias de cima e aventais.

4 — *Fazendas*: chitas-de-ôlho e de ramagens; velbutinas e chamalotes; alpacas e tonquins; duraques, gorgorões e madraustos; cassas, esguiões e bretanhas.

5 — *Bordados*: labirintos, crivos, barafundas, richelieus, cheios, matizes e bordados a contas, cabelos, ouro, floco e sutache.

6 — *Rendas*: rendas, bicos e trutus; varandas de rêde e puçás; almofadas, espinhos de cardeiro, bilros e papelões com os motivos clássicos da estrêla, da rosa, dos bonecos e da baratinha.

7 — *Adornos*: lenços-de-alcobaça, mantilhas, xales, ventarolas, leques, fivelase botões; grampos, pentes, travessas, marrafas e trepa-moleques.

#### C) *Iluminação*:

1 — *Velas*: panelas de bico para derreter sebo ou cêra de carnaúba, tabuleiros furados para enfiar os canudos ou fôrmas de fazer as velas; fôrmas de fôlha-de-flandres; pavios de algodão; palmatórias, castiçais e lanternas.

2 — *Óleos*: azeite de carrapato ou mamona; óleo de peixe e querosene ou gás; chumaços e pavios; candis e candeieiros; candeias e filós, lamparinas e lampiões.

## VII — ARTES DO ARTESANATO

1 — *Cutelaria e armaria*: quicês, pajeús, canindês, parnaíbas, punhais, facões e facas de arrasto; cabos, lâminas e enterçados; choupas de lança e agulhões de carreiros; aproveitamento de armas brancas antigas e fabricação de armas de fogo.

2 — *Malaria*: bôlsas, bruacas, malôtes, baús, aratacas, canastras, malas de pregaria e de couro cru.

3 — *Serralharia e ferraria*: ferraduras, bridões, bridas, e cabeções; trancas, dobradiças, chaves e fechaduras; enxadas, pás, alviões e cavadores; rosetas de esporas e chilenas; ferros de marcar o gado e guarnições de rodas de carroça; busca-vidas, ganchos e armadores de rede; correntes e carretéis de cacimba; marrêtas, marretões e alavancas; ferros-de-engomar.

4 — *Joalheria*: adereços, figas, dentinhos encastoados e olhos-de-santa-luzia, balangandãs e apeiros; resplendores de santos, São Brás e São Bento; argolas, argolões, memórias e brincos; bra-



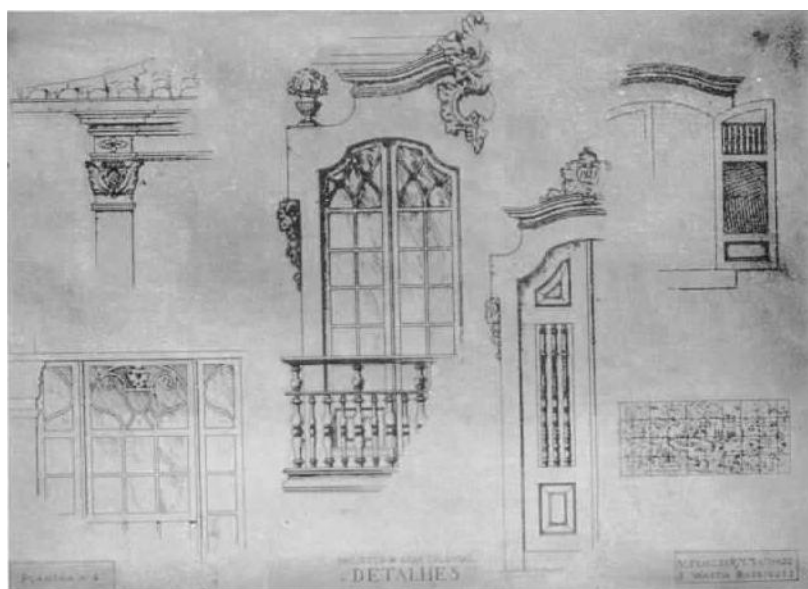
Vestibulo da casa brasileira de A. R. Machado e J. Washt Rodrigues. Elementos ergológicos em mobiliário e alfaias

celetes e pulseiras; patinhas de besouro e dentes de cobra; moedas-berloques e medalhas; cachinhos de cabelo e botões de corrente ou de pé; cordões, correntes e correntões.

5 — *Cerâmica*: painéis, chaleiras, caburês, alguidares e fogareiros de barro; pratos, copos e tijelas; quartinhas, bilhas e moringues; figuras antropomórficas ou zoomórficas para paliteiro ou brinquedo de criança; talhas, porrões, jarras de água e potes vidrados; botijas e botijões; vasos de plantar, formigueiros e fôrmas de açúcar e alambiques de barro; urinóis; pombas de telhado.

6 — *Imaginaria*: imaginários ou santeiros e encarnadores; oratórios, passos e presépios; imagens inteiras e de roca ou de vestir; santos do pau furado e carneirinhos de São João; São José de Botas; imagens de pedra-sabão, de barro e de madeira; cruces, cruzeiros e crucifixos; bandeiras de novenas, ex-votos e sairés.

7 — *Selaria*: selas, selas-de-campo, silhões, ginetes, lombinhos, socados e socadinhos; arções e cabeçotes; arreios e cabrestos



Formenores da casa brasileira do projeto de Alexandre R. M. Machado e J. Washt Rodrigues.  
Elementos ergológicos de várias espécies



de rêlho ou de crina; bridas e cabeções; rebenques, açoiteiras e peia-bois; mantas, badanas, caronas e pelegos; loros, rabichos; rabi-cheiras, silhas, chinchas e peitorais; selotes e cangalhas; atavios de burra-madrinha; alforjes e coldres; laços e boleadeiras; surrões, véstias e guarda-peitos de vaqueiros.

8 — *Carpintaria*: porteiras, cancelas e matabus; cambões e cangas; cambitos e paus de cangalha; cumeeiras, têrças, virgens, escoras e tesouras; esteios e mourões; catres, cavaletes e jiraus; forquilhas de dois ou três ganchos; paus de carregar peixe; cata-ventos e caixas de engraxate.

9 — *Marcenaria*: bengalas de muirapinima, canela de veado, jucá e jacarandá; tabuleiros, caixas e caixinhas de segredos; lavrados, entalhados, recortados, torneados e embutidos; mesas e mesinhas; tripeças e cadeiras; arcas de ximbó e cômodas de gavetas; camas e armários; torneiras ou cabides de tornos; corrimãos e balaustradas; lambrequins de chalé; grades, tamboretas, mochos, bancos furados, bancos de jarra e bancos de sentar, de carapina e de sapateiro.

10 — *Sapataria*: alpercatas, chinelos, coturnos, botinas, borzequins, perneiras, botas de couro cru; saltos, meias-solas e solas inteiras.

11 — *Funilaria*: latas e bacias; jarros e regadores; chuveiros e banheiras; latões e baús; calhas e jacarés; funis, canecas, canecos e canecos de cabo; gaiolas de periquito e gaiolas de papagaio; ventoinhas e cataventos de brinquedo; tijelinhãs de seringueira e furadores de sacos.

12 — *Cordoaria*: cordões, poitas, cordas de tucum, de carnaúba, de malva, de cabelos e de crinas.

13 — *Tanoaria*: pipas, barricas, quartolas, tinas, barris, barriletes de carregar água, baldes.

14 — *Cestaria e tecidos de fibras*: paneiros, cestos, cestas, urus, jacás, balaios e mocós; tapumes e esteiras; cestos de corda; chapéus lisos e de casco-de-péba; forros de cangalha; urupemas, pe-neiras e cessadores; vassouras de carnaúba e piaçava; espanadores e caçúas.

15 — *Barbearia*: escovinhas, môtscas, passa-piolhôs, costeletas, peras, cavanhaques, andós, soïças, nazarenas, bôcas de ninho, barbas de bico, de pontas, à brasileira, inteira; cacheados, frisados, lisos; óleo de erva de babosa, tônicos vegetais e banhas de cheiro.

16 — *Carreiro*: o carro de bois, a liteira, a cadeirinha e seus pertences, paus de rêde com seus prendedores.

17 — *Foguetaria*: ronqueiras, morteiros, fogos de vista sem ou com movimento; foguetes, foguetes de lágrimas ou de assobio, rojões; busca-pés com estouro ou de limalha; espadas e rodinhas; traques-de-velha e espanta-coiós; bombas, chuveiros, pistolas e ca-beças de negro.

## VIII — ARTE DAS REPRESENTAÇÕES

1 — *Lapinhas*: presépios animados, presépios de sombra e la-pinhas; pastorinhas e bailados.

2 — *Carnaval*: frevos, maracatus, ranchos, cordões e préstitos.

3 — *Autos*: o bumba-meu-boi, os fandangos, os congos, reisa-dos e cheganças.

## IX — ARTE COREGRÁFICA

1 — *Danças*: baianos ou baiões; cateretês e sapateados; ma-xixes e embigadas; puladinhos e corta-ventos.

2 — *Bailados*: dança das flores, dança das fitas, côcos, contra-danças e quadrilhas matutas.

## X — ARTE DOS MECANISMOS

1 — *Peças motoras*: rodas de água, cataventos, bolandeiras, rodas de manivela.

2 — *Peças mçvidas*: moinhos, caitetús, engenhos.

3 — *Mecanismos simples*: monjolos, bangüês e cegonhas.

## XI — ARTE DA DESTILAÇÃO

1 — *Aguardentes*: cachaças, caninhas, cumbes, paratis e la-ranjinhas.

2 — *Vinhos*: de caju, de laranja, de jenipapo.

3 — *Licores*: de piqui, de leite, de jabuticaba.

## XII — ARTE DA FEITIÇARIA

1 — *Ritos*: macumbas, candomblés e pajelanças; altares, orixás, maracás, tambores, espadas, ventarolas e conchas.

2 — *Tipos*: feiticheiros, curandeiros, benzedores e pais-de-santo.

3 — *Feitiços*: despachos, caborjes, mandigas e patuás.

4 — *Talismãs*: orações-de-trás-da-porta, amuletos, bentinhos, ferraduras, ovos, chifres e cabeças de boi.

## XIII — ARTE FUNERÁRIA

1 — *Enterros*: velórios, coroas, grinaldas, ramos, caixões de anjo, rêdes fúnebres, esteiras, mortalhas, anjinhos.

2 — *Sepulturas*: montes de pedras, cruzeiros de pau, telheiros de sepultura, campas e covas; letreiros, cemitérios e ornamentações de túmulos.

## XIV — ARTES DA CRIAÇÃO DOS BICHOS

1 — *Pecuária*: marcas de gado, heráldica dos ferros ou marcas a fogo e dos sinais de orelhas; o giz; o couro de arrasto e os laços; currais, mangas e bebedouros; côres do gado; as miunças; pastos e cercados; boiadeiros, vaqueiros, cavalarianos, peões e alquiladores; os cavalos e seus pêlos; regras de Galvão; passo, chouto, trote, estrada baixa e alta, meio, marcha, baralha e esquipado, galope e corrida; argolas de ensinar; alveitaria; tropas, comboios e boiadas; vaquejadas, rodeios e cavalhadas; vaqueiros, peões, rastreadores.

2 — *Apicultura*: os cortiços; os arapuás; jandaíras, canudos, mosquitos, mandaçaias.

3 — *Passarinhos*: alçapões, visgos e gaiolas; os pássaros canoros e os pássaros ensinados; corruções ou sofrês, sabiás, graúnas e cupidos, cabeças-vermelhas e xexéus; araras, papagaios e periquitos.

## XV — ARTES DIVERSAS

1 — *Instrumentos de música*: caxambus, cuícas, bombos e zabumbas; pandeiros e ganzás; violas, violões, cavaquinhos e rabecas; gaitas, buzos, berimbaus e marimbas; cornetins e pífaros; matracas e reco-recos.

2 — *Tintas rústicas*: murici, açafroa, jenipapo, urucu, e cajueiro-bravo.

3 — *Artefatos de cabaças e côcos*: cuias lisas, gravadas e pintadas, de asa, cuias de farinha, cuias de mate e cuias com ornatos de prata; cabaças ornamentadas ou simples; cuités e cumbucas; côcos lavrados com ou sem cabo.

4 — *Artefatos de chifre*: guampas, trompas, copos de dados, fichas, rebenques, bengalas, bichos ornamentais, caixinhas, cornimboques, cuias de farinha.

5 — *Artefatos decorativos*: flores de pano, de penas, de escamas, de conchas e de papel; borboletas, cadeias e bandeirinhas de papel de sêda; cascos de tatu forrados de sêda; miniaturas de navios, jangadas, carros de bois e casas de caboclos; navios, imagens e igrejas engarrafados; frascos com camadas de areia coloridas; ornato de madeira e de asas de borboletas.

6 — *Instrumentos de jôgo*: bagatelas, sapos, rodas da sorte, roletinhas, jaburus, cavalinhos; dados, rapas e gamões; marelas, onças e firos, bolas, petecas, pau-de-sebo, malhas e o jôgo do pato.

7 — *Brinquedos*: bruxas, bonecas, bonecos articulados; manja ou esconde-esconde; quadro-cantos, veadinho, bôca-de-forno, bengala, anel, senhora-dona-Cândida, casamento, de marré-marré-marré, ciranda-cirandinha, trapézio, balanço, João Galamarte.

8 — *Pesos e medidas*: litros de pau, varas, côvados, onças, alqueires.

9 — *Artefatos de tartaruga*: tabaqueiras, pentes, grampos, caixas, baúzinhos, cigarreiras, cabos, etc.

10 — *Artefatos de metal*: chocalhos e cincerros; tacos e caldeiras; castões e ponteiras de bengala; correntes de papagaio; esporas, estribos e caçambas.

11 — *Artefatos de osso*: ornamentos, cabos de faca e de colheres, etc.

## ANEXO B - Acordo firmado entre a CDFB e o MHN. Acervo BAA/CNFCP

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

A C Ó R D O

O Museu Histórico Nacional (Museu da República), que, neste instrumento de Convênio, passará a ser denominado Museu, e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que passará a ser denominada Campanha, ajustam, pelos seus Diretores abaixo firmados, e ad referendum do Excelentíssimo Senhor Ministro da Educação, o seguinte Convênio:

I

O Museu porá à disposição da Campanha, com exclusividade, os locais, previamente estabelecidos e devidamente mobiliados, para a instalação de um Museu de Folclore, que será uma das seções do Museu, sob a sua guarda e responsabilidade administrativa.

II

Caberá à Campanha a superintendência técnica do Museu de Folclore, na organização do seu mostruário, na sua catalogação, bem assim nos demais aspectos que digam respeito ao folclore, cabendo ao Museu a orientação museográfica, que se fará contudo por entendimento com a Campanha, nos aspectos que forem pertinentes ao folclore.

III

A Campanha não só fornecerá acervo inicial para a organização do museu, devidamente catalogado, como ainda se compromete a melhorar o mesmo, nas possibilidades do seu Orçamento.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

## IV

Ficarão ainda a cargo da Campanha os trabalhos relativos a atividades doutrinárias e de investigação, pertinente ao Folclore, bem assim publicações e trabalhos de natureza científica, que forem atribuídas à Campanha.

## V

O Museu velará pela boa conservação de todo o material e lhe cabe a guarda do mesmo, informando à Campanha das necessidades que possam existir.

## VI

Fica assegurada à Campanha realizar pesquisas, festivais e outras atividades folclóricas, sob o patrocínio, em dependência do Museu.

## VII

A Campanha será permanentemente representada junto à Diretoria do Museu, assessorando-a no que se referir ao Folclore, seja pelo seu Diretor, seja por funcionário por êle designado. Na última hipótese caberá ao Diretor da Campanha conhecer e dar parecer sobre qualquer divergência que possa sobrevir, cabendo a solução, em caso de desacôrdo, ao Ministro da Educação e Cultura.

## VIII

A Campanha assegurará uma contribuição em dinheiro paga ao Museu, na base de cinqüenta por cento da verba destinada a Museus na sua dotação orçamentária, para despesas com o Museu,

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

da qual um terço em acréscimo de material. E, neste exercício, se compromete a contribuir com 6 mil cruseiros novos, em três prestações, a primeira das quais, na assinatura deste Convênio e as seguintes logo que forem liberadas a segunda e terceira prestação da sua dotação orçamentária para este exercício.

## IX

A entidade que for sub-rogada, depois da Reforma Administrativa do MEC, nos direitos e obrigações da Campanha, manterá os compromissos assumidos neste Convênio.

## X

Qualquer das partes poderá denunciar o acordo com aviso prévio de 60 dias mas a rescisão terá de ser aprovada pelo Ministro da Educação e Cultura.

No caso de rescisão o Museu se obriga a devolver à Campanha o material que lhe tiver sido confiado, nos termos do presente Convênio.

Rio de Janeiro, 22 de agosto 1968

  
Roberto Diniz de Azevedo

## ANEXO C - Convite para a inauguração do Museu de Folclore - Acervo BAA/CNFCP

*O Museu Histórico Nacional e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro têm a honra de convidar V. Excia. e Exma. Família para a cerimônia de inauguração do Museu de Folclore, no dia 22 de agosto de 1968, às 16 horas, no Jardim do Museu da República (Palácio do Catete).*



ANEXO D - Discurso de Renato Almeida na inauguração do Museu de Folclore. Acervo BAA/CNFCP

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

*A inauguração deste Museu representa o cumprimento de um compromisso que assumi comigo mesmo, desde que assumi, faz quatro anos, a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro — dotar o Rio de Janeiro de um museu de Folclore.*

*Depois de diversas tentativas, foi possível mercê da compreensão esclarecida do Comandante Léo Fonseca e Silva, Diretor do Museu Histórico, estabelecer neste sítio tradicional da cidade, o núcleo de um museu de arte e técnicas populares, que instalamos hoje simbolicamente, porque o tempo foi escasso e não permitiu sua organização perfeita.*

*Antes de tudo cabe dizer o meu reconhecimento, em nome da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, à compreensão científica e cultural do Comandante Léo Fonseca e Silva, que abrangeu, com clara inteligência, o sentido do folclore, como uma história subjacente da nacionalidade, portanto com lugar definido entre as mostras que dão notícia da continuidade da vida nacional. E não posso, também, nesta hora, deixar de evocar a figura de um companheiro ilustre, cuja obra folclórica se conta em relevo, e foi Gustavo Barroso, nume tutor do Museu Histórico, que o fundou e dirigiu com clarevidência e dedicação inextinguíveis. Este museu será também um testemunho de nosso amor à sua atividade de pesquisador e doutrinador do folclore brasileiro. O Comandante Léo Fonseca e Silva prossegue assim o esforço fecundo do seu saudoso antecessor.*

A Campanha, que colabora efetivamente com o Museu de Artes e Técnicas Populares, de São Paulo, sem favor o mais completo do gênero na América Latina, juntamente, com o Museu Histórico Nacional, mais um serviço à cultura nacional. Se não sou daqueles que consideram o Folclore um capítulo da História, sei as ligações íntimas entre as duas disciplinas e sempre insisti que o folclore é um fator da persistência nacional, pois a estrutura da sociedade não se pode fixar sem levar em conta a realidade popular.

De acôrdo com a Direção do Museu Histórico Nacional, que vai velar por este Museu com amor e entusiasmo, penso em lhe dar o curho de museu-escola, fazendo não apenas exposição de manifestações do nosso folclore, mas um centro destinado a conhecer melhor a criação do nosso povo. Os estudiosos, com as suas pesquisas, investigações e coletas, o vão enriquecer, de sorte que tenhamos aqui um halleidoscópio do modo de pensar, de sentir e de agir da nossa gente humilde e das implicações que estabelecem no comportamento da sociedade.

Porque o fato folclórico não pertence ao passado, é vivo e atual, lição permanente para o dia de amanhã. O moderno estruturalismo indica, com evidência, o lugar que ocupa ao meio das transformações humanas. E este museu não vai ser apenas o deleite de visitantes, conhecendo em sua complexidade o engenho do nosso povo, suas artes e técnicas, mas um campo de atividade científica do maior valor antropológico, psicológico, social e estético.

Devo testemunhar, neste ensejo, o nosso reconhecimento pela solicitude com que o Senhor Ministro Tardo

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

}

*clone, revelando, ao meio das intensas ocupações que o absorvem ao derredor da educação nacional, com agitações tão frenéticas, um interesse vivo pelo largo campo, onde o povo elabora infatigável e anônimamente, seu saber e sua arte. A ação conjunta de dois órgãos do seu Ministério, com a finalidade de estabelecer este Museu, é disso nôvo e eloquente testemunho.*



## ANEXO E - Parecer de Vicente Sales (1968). Acervo MFEC/CNFCP

Ministério da Educação e Cultura  
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Aquisição de peças folclóricas

PARECER

*El acervo. Não contém nada que exija uma  
reservação, pois o material é singular, na  
base da CNF 2.000,00, desde q as peças aliadas  
atingam o nível de 1 mil -*

*RS  
12/7/68*

Sr. Diretor:

Cumprindo determinação oral de V.Sa. dirigi-me ontem, dia 30 de julho, a Niterói, a fim de pessoalmente verificar o estoque de peças folclóricas oferecidas pelos herdeiros de Francisco Manoel Brandão, para compra por esta Campanha.

2. O acervo me pareceu bastante grande e aproveitável, estando as peças encaixotadas (16 caixotes) e guardadas em duas estantes, com portas de vidro, sendo que as peças de maior porte se achavam expostas.
3. O material todo soma aproximadamente mil peças. Destas, pelo menos 30% têm interesse etnográfico (cerâmica caraíá, arcos, flechas etc. procedentes de diversos grupos indígenas).
4. De modo geral, as peças são antigas e por isso o estado de conservação é precário, notando-se sobretudo nas cerâmicas nordestinas o enegrecimento do barro.
5. Observa-se a extrema variedade de peças, oriundas de diferentes pontos do território nacional, havendo predominância da ergologia folclórica nordestina. Entre os ceramistas, encontramos peças de Vitalino (Pai) (de sua fase primitiva), Ezaquiel, Marluce etc. A ergologia utilitária, confeccionada com material mais resistente, sobretudo madeira, também representa diferentes pontos do território nacional. Há peças típicas do gaúcho (coleções de punhais (de prata?), bombachas, peças de couro etc.), de cultos afro-brasileiros, trançados, cestaria etc.
6. O interessado estipulou o preço de NCR\$ 3.000,00 para a totalidade das peças e mais três estantes (duas contendo peças e uma terceira contendo livros). Teríamos assim o preço unitário de NCR\$ 3,00 por peça, não considerando as três estantes aludidas.
7. Considerando a necessidade de se fazer expurgo no acervo, donde pelo menos 30% das peças terão que ser retiradas (as etnográficas e outras que são autênticos "souvenirs"), me parece justo avaliar o acervo que realmente interessa à Campanha em NCR\$ 2.000,00, considerando ainda perfeitamente dispensáveis as três estantes em que parte do material se acha depositada.

À consideração de V.Sa.

Rio de Janeiro, 31 de julho de 1968.

Vicente Sales  
Assessor

Para o Dr. Renato de Almeida

1 -

COLEÇÃO POLGLÓRICA E ETNOGRÁFICA DO DR. FRANCISCO MANOEL BRANDÃO

CAIXA Nº I

- X
- Benecos de índios Carajás (Goiás)
  - Muiraquitã (Marajara, Pará)
  - Cachimbo (Bahia)
  - Petes e jarres (Espírito Santo)
  - 2 Panelas e alquidar (idem)
  - 5 figas (Bahia e Estado de Rio)
  - Cabeça de boi (Goiás)
  - 5 rales (Goiás)
  - Flautas (Estado de Rio)
  - Apites (Vitória-St. Antão)
  - Tatu (Goiás)
  - 2 arcos (caboclos - Bahia)
  - Aguihas (Belém) de tecer rede de pesca.
  - Catavento (Goiás)
  - Prato-madeira (Belém)
  - 2 cavalos-balata (Monte Alegre- Pará)
  - Cuias - (Santarem + Pará)
  - Chinelo com flor de Guaraná (Pará)
  - Vassoura de cipé títica (Pará)
  - 20 cabeças de cego (St. Antão - Pernambuco)
  - Maracá - Carajás (etnografia)
  - Crucifixo (Chico Santeiro - Goiás)
  - Cuias de cabaça
  - Peixe de chifre (Penitenciária - Recife)
  - Bilrres (Rendeiras de Ceará)
  - Figas (Penitenciária Recife)
  - Cuias de chifre (idem)
  - Cuias de cêce (Bahia)
  - Fiader de algodão (Ceará)
  - Cinto de Castigade (etnografia)
  - 10 colheres (Pará)
  - Cancha de cêce (Belém)
  - 1 cobra de ~~mizka~~ miele de Buriti (Belém)
  - 1 par de cabeças indígenas - placas (Manaus)

CAIXA Nº III

Discípulos de Vitalino

- 1 lampião-Elias
- 1 viageiro de setão - Antônio Miguel
- 1 " " " - " "
- 1 " " " - Laure Ezequiel



3 -

(continuação da caixa nº V)

1 alguidar mirim (Espírito Santo)

Lenhader - Zé Caboclo

Canteir - Meacir de Valença

Viajer de Sertão - João Ezequiel

Lampião - Amaro Rodrigues

Tocador de tambor - Maria

Lavadeira - João X Ezequiel

Sanfoneiro - " "

Pescador - Marluce

Receiro - João Ezequiel (2 unidades)

Retirada de Sertão - João Ezequiel

Pescador - Zé Caboclo

Volta da reça - João Ezequiel

Receiro - Zé Caboclo ( 4 unidades)

Terrador de Café mirim

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
Mulher de índio Carajá (Etnografia)

Música tocador de triângulo

Caçador - Maria

Luta de índio - Carajá (Etnografia)

Tocador - Laure Ezequiel

Vaqueiro -

Receiro - Maria

Viajer - Maria

" - Caetano

Jogador - "

Padre Cícero

Beneca - Carajá (Etnografia)

Zebu -(Esp. Santo)

Banda de música - Vitalino

Receiro - Marluce

Paliteiro Passaninho

Teuro

Cofre de jacaré (Pará)

Música

Grupo da reça

CAIXA Nº VI

1 paliteiro cacherre (Pará)

1 cope tartaruga (Pará)

1 lembrança de Vitória (caramujos)

Retirante de Sertão - João Ezequiel

Cavalhada - Vitalino

Pilande e milho - Carajá (Etnografia)

1 cofre meringa

Pesca indígena - Carajá (Etnografia)

Beneca Carajá - (Etnografia)



4  
(Continuação da caixa nº VI)

- 1 sanfeneiro - Laure Ezequiel
- 1 cavalaria -
- Pesca de tartaruga - Carajá (Etnografia)
- luta indígena - Carajá (Etnografia)
- Viajante de barco
- Pescador - (Bahia)
- Agaltantes da Estada - Vitaline
- Sanfeneiro - Caetano
- Depende na Polícia - ~~xxx~~ Vitaline
- Tirando Bicho de pé - Vitaline
- Tirando Bicho de pé - Manuel (Discípulo de Vitaline)
- 1 mestre Carajá - (Etnografia)
- Carregando cangaço de abelha - João Ezequiel
- Rachando lenha - João Ezequiel
- Índia carregando meringa - Carajá - (Etnografia)

CAIXA Nº VII

- 1 caixa com miniaturas de animais - Pedra Sabão
- Bela de berracha - Promessa de seringueiro (Amazônia)
- Bela de berracha - lembrança ao Governador
- Tamberim de couro
- 2 sapatos de metal
- 3 garrafas empalhadas
- 1 garrafa de arcias celeridas
- 1 garrafa de baube S. João (Pará)
- 1 garrafa com S. Jorge (Pará)
- Pele de jibóia (Amazônia)
- 4 punhais
- 1 jogo de punhais (8 peças)
- 1 sela merim (R.G. De Sul)
- 1 bolsa de couro
- 2 mascaras de palhaço de folia do Reis (Nova Iguaçu) pele de viado e tamandá
- 1 vidro com guaraná em pé
- 1 barrete de guarana
- 1 bolsa de seringueiro - berracha
- 1 Pemba de Pita - (Estado Rio)
- 1 crucifixo - ~~caetano~~
- 1 cajú de ~~xxxx~~ chifre (Penitenciária)
- 1 jogo de bilros de roneiras (Ceará)
- 1 bei beumbá (Maranhão)
- breche de x e brinca de fler de guaraná (Amazônia)
- 2 colares de marisco (Bahia)
- 1 espenador mirim (Pará)

4x

4xx -5-

(continuação da caixa nº 7)

- 2 lamparinas
- 3 chapéus de couro
- 1 cachorre de algodão de sãda
- 1 casa indígena de balata ( Amazonas )
- 1 língua de pirarucu "
- 1 cabeça mumificada- imitação, balata (Am.)
- 1 prato de madeira
- Virote de Bête e Chiri de Beta (Amuletos-Amazônia)
- Dente de jacaré e de queixada
- Serra de espadarte
- Breu de Canuarú - Breu de flecha (Amazônia)
- 2 borboletas de marisco
- 1 tórçes de lágrima de Sta. Lucia
- 1 figa de guiné
- 3 punhais de prata (R.G.S.)
- Lembrança de Recife + Caranguáije
- 2 cabaças (Goias)
- 1 casal de gauches -
- 1 bombacha
- 1 cefre estrolado
- Estudo em gesso - máscara de São Sebastião - ~~XXXXXXXXXX~~ S.R.M
- 1 machado de pedra- indígena
- 1 carneirinhos de algodão
- 1 índia carregando agua - madeira rochinho (S. R.M)
- Lampião, Maria Benita e rendeira - Madeira (Chico Santão)

CAIXA Nº VIII

- 3 tarus - madeira - (Goias)
- 1 estátua - Mulungu (Amazônia) - S.R.M.
- 4 imagens de Ste. Antônio
- 1 Cristo Redentor - madeira rochinho (S.R.M.)
- 1 imagem N.S.
- 2 bombachas (R.G.S.)
- 1 chaleira (R.G.S.)
- 1 jarro de pedra sabão (Ouro Preto)
- Garimpo - Rio das Garças-
- 1 Judas - Rio das Garças
- 1 gale cerâmica
- 1 ramo de madeira - Louro - (Amazonas) S.R.M.
- 1 peneira ornamentada - (Belém)
- 1 símbolo da justiça em osso - Jose Francisco (Charitas-Niteroi)
- 1 Canoa cabecle pescader (Amazônia)
- 1 fibra de arvere - Tauari - para fazer o cigarro de pajé (Para)
- 1 carruagem (R.G.S.)
- 1 peixe Acara-Áçu. - madeira (Amazônia), S.R.M

- 6 -

(Continuação da caixa nº VIII)

Coelhos e carneiros - algodão (Estado de Rio)  
 vasilhame com cabe para tirar água de pete  
 1 carruagem em madeira (R.GS.)  
 1 canoa indígena de Canadá - casca de pau .  
 1 jangada - (Ceará)  
 1 lembrança de Pedro Leopelde  
~~Enxerto~~ Cheiros - banhe - (Pará)

CAIXA Nº IX

1 camaleão - madeira , mulungu (Amazonas) S.R.M  
 1 macaco prego - madeira mulungu/Amazonas - R.S.M.  
 O vigia - pedra sabão (Goias)-Silva  
 1 cacherre - raiz de bambu - (NOVA IGUAÇU) - Jese Farias  
 1 escorpião - " " " " " " " " " "  
 Mostrengo - " " " " " " " " " "  
 Meenda de cana" " " " " " " " " "

1 pilão de pilar tempêres (Pará)

1 travessa de barre -

1 lembrança de Paraná

1 cinzeiro de minéirie

Cerça de Pivino - (E.S.)

1 meringa e um alguidar de barre (Pará)

1 jarra de barre (Pará)

Colheita de Guarana - Maués (Amazonas)

Jogo de oito peças - barre (~~Exxx~~) (E.S)

5 peças pintadas em vermelho - barre - (Goias)

1 galinha pãliteiro - barre (Goias)

1 pete, meringa , e panola - barre (Goias)

Viajante de Sertão - barre - Marilucia - (Caruaru)

1 jarra - barre - (Estado de Rio)

CAIXA Nº X

A retirada de Sertão - Ze Cabecle

1 criader de porcos - " "

India Gestante - Carajá (Etnografia)

Luta de India - Carajá (Etnografia)

2 peças de rolante a mandioca - Carajá (Etnografia)

2 peças de viajante - Zé Cabecle

Tecando Tambér e viajante - Caetano

Acendende Cachumbe - Caetano

Viajante-Caetano

Pilande milho - Carajá (Etnografia)

2 bules de barre - (Goias)

1 xicara de barre - (Goias)

1 licefeira -

-7-

(Continuação da caixa nº X)

- 1 jarra e bule pintados em vermelho
- 2 lembranças de Belo Horizonte - jarra / p. sabão.
- 1 cofre - cacau - (Pará)
- 2 perça joias - pedra sabão (Belo Horizonte)
- 1 cofre - barre - (Estado de Rio)

CAIXA Nº XI

- 1 pote pequeno - Carajá (Etnografia)
- 4 bonecas - (Etnografia)
- 1 conjunto de músicas - cerâmica
- 1 mãe, 1 teure - modelagem rudimentar em cerâmica. ~~Xxxxxxxx~~
- 1 pescador de tartaruga - Carajá (Etnografia)
- 1 cabrite - barre -
- Retirada de certões
- 1 viajante - Zé cabele
- 1 jernaleiro
- 1 fogareiro - (Recife)
- 4 baldes de mel
- 1 frade pregando o Evangelho : Caetano
- 1 boneca tocando cheque - João Stefane
- 1 cofre de tartaruga (Recife)
- 1 cofre galinha (N. Iguaçú)
- 5 tijelas - barre
- Pires - "
- Paliteiro - "
- 4 terradores de café - variados
- 15 peças - jogo de mesa - cerâmica - (E.S)

CAIXA Nº XII

- A Farinhada - Zé Cabele
- 2 bonecas - Carajás (Etnografia)
- 1 barca - Carajás (Etnografia)
- 2 meringas
- 3 panelas pequenas de barre
- 1 alguidar feito em elaria
- 2 jarros
- 1 meringa pequena
- 2 cacherras rudimentais em cerâmica
- 1 fotografe - Vitaline
- 1 carroceiro - Meacir de Vale
- Tirando no curral -
- 2 gales de louça
- 3 cachimbes (Bahia)
- 1 paliteiro

-8-

## (Continuação da caixa XII)

- 1 peça indígena
- 1 cobra pegando cachorro - modelagem rudimentar
- Jarra decorada - pedra sabão
- 1 cesta de barro -
- 1 galinha cefre - arte rústica
- 1 gale cefre
- 1 saca-rólhas

## CAIXA Nº XIII

- 1 conjunto de bambu - canecas - (N. Iguaçu) - Farias
- 1 garça - madeira - (Geias)
- 1 conjunto de madeira torneada - pilão, cálice, garrafa, porta-tê<sup>x</sup> p<sup>x</sup>ere
- 1 ~~XXXXXXXXXX~~ mexedor de melado
- 1 feixe de canetas-bambu (N.I) Farias
- 1 porteira - (N. Iguaçu) - Farias
- 1 arco - palha - folia -
- 1 tatu de buche de buruti (Pará)
- 1 colher de pau (Geias)
- 1 vidro com semente de Juta (Amazenas)
- Bruchos de carêça de bacaba - palmeira (Amazenas)
- Cuias pintadas-Santarém (Pará)
- Conjunto de cerâmica miniaturas (E.S)
- Cadeiras de arame
- ~~XXXXX~~ Meedores de nana (Amazenas) S.R.M.
- 1 cinzeiro-(Paraná)
- Ferré na reça - (Amazenas) S.R.M.
- Cavaleiro (Geias)
- Curuja de Castanha de Pará -
- 1 cinzeiro de côce - simulando fruta de cende (Para)
- 1 moenda (N-Iguaçu) Farias
- 3 cachimbos (A. Grande de Sul)
- 3 peneiras (Para)
- 1 Tatu paliteiro
- 1 apite de palhaço
- 1 máscara de cêcê (Bahia)
- 1 ouriço de castanha de Pará
- 1 cavalete de sela mirim
- 1 estátua de guerreiro - estudo S.R.M. - (madeira carauçu)
- 1 cabaça
- 1 acendedor de lampião. estudo de S.R.M (madeira mulungu)
- 1 cobra cipó - S.R.M.
- Cheiros para banho (Pará)
- Ninho de Ceré (gavião) (Amazenas)
- 1 espanador de sisal
- 1 jacaré-Açu empalhado (Pará)

- 9 -

(Continuação da caixa XIII)

- 1 abano de palha
- 1 pequena zarabatana e arco -Carajá (Etnografia)
- 1 língua de Pirarucú (Amazonas)
- Recordação de Brasília
- 1 cinzeiro de castanha de Pará - ouriço
- 1 bombacha
- 2 manacas de cuia
- 1 lembrança da GB - Bambu (N. Iguaçu) Marie
- 5 dentes de onça

- ~~XXXXXXXXXX~~ Máscara de imagem -estudo S.R.M.
- 1 escôva - Campos da Jordão
- Lembranças de Belém (Pará)
- Metivos Japoneses - bambu -(N. Iguaçu) Marie
- 1 casa Bambu (N. Iguaçu) Marie
- 1 casca legítima de tartaruga - 1 ano de vida (Amazonas)

CAIXA Nº XIV

- 1 caravela de chifre - Penitenciaria de Belém
- 1 caravela Abajour- de chifre e Penitenciaria de Belém
- 1 berrante de chifre - Penitenciaria de Belém
- 1 pinguim-raiz de bambu (N. Iguaçu)- Farias
- 1 brucutu - raiz de bambu (N. Iguaçu) Farias
- 1 coruja ~~XXXXXXXXXX~~ de raiz de bambu - (Nova Iguaçu) Farias
- 2 peneiras (Para )
- 1 maracá - índia Carajá ( Etnografia)
- 1 caixa com metivos gauchos em arame
- 1 feixe de cabogas -o uma machada- instrumento de ritmo
- 1 gale preto - cerâmica
- 1 lembrança de vitória. - caracaujos do mar
- 1 jangada da Amazonia
- 1 quadrete revólver

CAIXA Nº XV

- 1 cofre barro (Belém)
- F.R.8 - Vitalino
- 1 sanfoneiro - Vitalino
- Fumante - Zé Caboclo
- 1 Banda da Polícia Militar
- Soldados marchalhe
- Peletão de Oficiais
- Banda da Polícia
- Ladrão de galinha - Vitalino - Caruaru
- Cirurgiões Dentista - Meacir de Vale
- Viajantes do Sertão - Zé Caboclo.

-10 -

(Continuação da caixa nº XV)

Luta Carajá - (Etnografia)

Talha -

1 Papagaio

Velha carregando água - João Maciel

1 moringa

1 gale cefre

2 galos (moringa) tamanho grande

3 moringas

4 pertes (tamanho regular)

2 jarras grandes

1 pote

1 panela de barro

1 alguidar

2 panelas de fazer mogica (E.S.) -

1 panela ~~parva~~ pequena

1 Bule de barro

1 ganho para pendurar objetos em casas da roça

2 tacapes e uma berduna - Carajás (Etnografia)

1 bengala de ancião

2 arcos de rituais - cabeclinhos -

1 abajour de raiz e bambu - Farias (N. Iguazu)

3 peneiras

1 bolsa de palha de carnaúba -

10 quadros (coleção de índios)

CAIXA Nº XVI

Tipiti de couro, para extrair o sumo da mandioca

2 peneiras redondas

1 peneira decorada com motivos indígenas

3 colheres de pau (Góias)

3 Vassouras de palha

3 panelas de barro

2 pratos de barro

Caixa com conjunto de músicas (massa de pão), boneco, carneiros de algedão.

1 caixa com: 1 ventarola de patichuli - uma inacabada.

7 ventarolas de penas de diversas aves.

4 leques de penas e Patichuli

4 feixes de patichuli

uma caixa com: 9 leques de diversas aves, uma bolsa de bucha colorida, uma bolsa de Patichuli e 3 ventarolas.

1 Tucano embalçomado (Amazonas)

1 barca Paraense -

1 peneira quadrada (Amazonas)

- 11 -

## (Continuação da caixa XVI)

0 Último Tamoio - Escultura de madeira - cedro - S.R.M.

1 viola rústica

1 Onça comendo jacaré

indio matando a onça

Jacaré comendo o Tucunaré

0 toma banana (centra e fiado) - hãrança Alenã

1 bater de feijão -

20 chapéus de carnauba e junco - (Pará)

EMBRULHO

1 jibão de couro com tres peças (Ceará)

1 jaleco (Bahia)

3 chapéus de couro (Pernambuco - Bahia)

1 sandália de couro

1 máscara de couro de preguiça - (palhaço de folia de Reis)

VITRINA I

3 bonecas de Patichuli: 1 de palha de açaf, # de panos (Pará)

2 bonecas de pano (Manaus)

1 rendeira - Pano (Ceará)

15 bonecas de pano

6 bonecas de pano - (Bahia)

2 casais

6 pares de bonecas de ~~XXXXXXXX~~ Candembé (N.I)

6 miolos de capim (Amazonas)

Conjunto de galinhas de algodão e penas (Ceará)

Conjunto de pavões de algodão e penas (Ceará)

1 peru e um gale de algodão e pena de (Ceará)

1 carneiro de algodão (Ceará)

1 espanador de penas (

1 bolsa juta - Santarém (Pará)

Peru de palha trunçada

2 tapetes

1 endumentária de palhaço de folia de Reis

1 calça de gaucho

2 endumentárias mermelhas e um capacete

2 colchas de retalhos (N.I.)

1 lenço gauncho (R.G.S.)

1 bolsa de palha de milho

1 capacete de palhaço de folia de Reis.

VOLUME EXTRA - ETNOGRAFIA

2 remos de indio Carajá -

8 arcos " " "

1 berduna " "

16 flechas " "





## ANEXO F - Critérios de incorporação de objetos (MFEC, 1983). Acervo MFEC/CNFCP

MEC - FUNARTE

N.º 30

Sr. Sr. Sílvia Fontes Soares Diretora do INFData 23, 11, 83Assunto: Critérios de incorporação de objetos

Senhora Diretora,

Concaminamos para análise os critérios para incorporação de objetos ao Museu de Etdone Edison Carneiro, já com as respectivas propostas em 18.11.83 pelo grupo de trabalho documentado substituído por Vossa Senhoria.

Aguardamos instâncias para providências que se farão necessárias à legalização deste documento.

Atenciosamente,

Paulo Luiz Ferraz

14

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE  
Museu de Folclore Edison Carneiro

CRITÉRIOS PARA INCORPORAÇÃO DE PEÇAS

Item 1:

Um objeto só será incorporado se corresponder às exigências contidas nos objetivos do Museu de Folclore Edison Carneiro, explícitos na proposta de criação aprovada pela Portaria Ministerial nº 442, de 15.09.1975. (1)

Item 2:

Considerando que para o Museu de Folclore Edison Carneiro cada objeto é um documento de pesquisa, as aquisições deverão ser feitas de acordo com um programa específico de investigação científica. (2)

Item 3:

O Museu de Folclore Edison Carneiro só deverá incorporar por compra, doação, legado ou permuta, objetos cuja origem e procedência seja inequivocamente determinada. (3)

Item 4:

O objeto só tem significação (cultural e científica) se documentado por completo. (função, produtor, usuário, matéria-prima, técnica, localidade). Nenhuma aquisição deverá ser feita sem documentação, exceto no caso de objetos de qualidade única, reconhecidos pela ciência ou pela comunidade que os produz como sendo de expressão cultural inestimável.

Item 5:

A incorporação de objetos pelo Museu de Folclore Edison Carneiro só poderá ser feita, desde que não ocasione qualquer interferência que venha a desvalorizar as manifestações de cultura popular. (4)

Item 6:

O Museu de Folclore Edison Carneiro só deverá incorporar por compra, doação, legado ou permuta, objetos que se façam acompanhar de documento legal que ateste a legitimidade dessa incorporação. (5)

Item 7:

A incorporação por doação, legado ou permuta, será feita por meio de termo que transfira a guarda dos objetos ao Museu de Folclore Edison Carneiro, em duas vias, uma para o Museu e outra para a pessoa ou instituição que efetue a doação, o legado ou permuta. (6)

## Item 8:

Deverá ser considerado nos programas de incorporação de peças, o acervo já existente.

## Item 9:

O projeto de Exposições Temporárias deverá ser considerado na incorporação de acervo, levando-se em conta o item 8.

## Item 10:

Não deverão ser aceitas doações ou legados que determinem condições especiais de exposição ou guarda, com exceção daquelas que visem assegurar a proteção permanente dos objetos da coleção. (7)

## Item 11:

A doação, legado ou permuta de objetos não implica em compromisso por parte do Museu de Folclore Edison Carneiro de expor o(s) objeto(s) em prazo determinado, estando a exposição sujeita à Programação Anual do Museu. (8)

## Item 12:

Considerando o caráter de Patrimônio Público de objetos incorporados ao Museu de Folclore Edison Carneiro por compra, doação, legado ou permuta, deverá ser analisado o estado de conservação do(s) objeto(s). Sugere-se, quando necessário, uma consulta ao corpo técnico do Museu de Folclore Edison Carneiro para opinar quanto a validade e possibilidades de restauração.

## Item 13:

O dirigente do Museu de Folclore Edison Carneiro deve reconhecer a necessidade de cooperação e consulta entre todos os Museus Nacionais, Estaduais, Municipais e Particulares, e colecionadores com interesses similares ou coincidentes, e deve consultar estas instituições no caso de incorporação, por compra, doação, legado ou permuta de objetos que possam despertar conflito de interesses. (9)

## Item 14:

Recomenda-se que na aquisição de objetos, no âmbito da cultura popular pela FUNARTE, para Museus e instituições similares, sejam considerados os critérios estabelecidos neste documento.

## Item 15:

Estes critérios de incorporação de acervo deverão ser revistos periodicamente. As incorporações fora destes critérios só deverão ser feitas em circunstâncias excepcionais, mediante parecer do Museu de Folclore Edison Carneiro, considerado o item 13.

(10)

\*\*\*\*\*

Notas de apoio ao documento - Critérios para Incorporação de Peças.

(uso interno do INF)

- 1 - ICOM - "Ética de Aquisições" - item 2
- 2 - ICOM - "Ética de Aquisições" - item 1
- 3 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.5
 

LOBSIGER-DELIENBACH, Marguerite - Musées et Recherches sur le terrain Musées et monuments XII Unesco, 1970.

SCHAFER, W - Le musée et la Recherche. Reports and Papeis on Museums. Travause et Documents muséographiques. Papers from the Eighth General Conference of ICOM. Cologne-Munich. 1968.

VARGAS, Carmen Regina de - "Do popular, folclórico e erudito - por uma reavaliação de conceitos" - VI Festival Maranhense de Folclore, agosto de 1980, p. 8 e 10.

GONTIJO SOARES, Lélia - "Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural" - junho de 1983, p. 3 e 11.
- 4 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.7
 

GONTIJO SOARES, Lélia - "Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural" - junho de 1983, p. 3 e 11.
- 5 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.5
- 6 - ABM - "Código de Ética Profissional" - cap. 3, seção VI, Art. 18, item D e seção VIII, art. 25, item C.)
- 7 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 9
- 8 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.11
- 9 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.9
- 10 - ABM - "Código de Prática para Dirigentes de Museus" - item 4.4

\*\*\*\*\*

## ANEXO G - Entrevista concedida por Edison Carneiro sobre a inauguração do Museu de Folclore (MUSEU, 1968) - Acervo BAA/CNFCP

Em madeira, barro e tecido, e também em ferro, fibras e polpa de frutos exóticos, o menor museu do Rio de Janeiro, inaugurado sexta-feira passada, mostra aos seus visitantes a alma de 85 milhões de brasileiros, com testemunhos de suas artes, suas crenças, seus costumes e suas tradições. O Museu do Folclore, que ocupa dois pequenos pavilhões no jardim do Museu da República (Palácio do Catete), é que tomou a si esse encargo, como parte do movimento de preservação do material de estudo do folclore brasileiro.

### Dificuldade

O interesse pela criação do Museu do Folclore não é muito remoto, mas já vem dos tempos de Mário de Andrade e da fundação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, em 1938. Posteriormente — quem conta é o folclorista Edison Carneiro —, a Comissão Nacional do Folclore reuniu material de todo o País, para uma exposição, que foi realizada durante o IV Centenário de São Paulo, por ocasião do Congresso Internacional de Folclore, em 1954, naquela cidade. Com este acervo e com ajuda da Campanha de Defesa do Folclore, foi finalmente inaugurado, em 1961, o Museu de Artes e Tradições Populares, no Ipirapuera.

A iniciativa teve ampla repercussão e, ultimamente, têm sido criados pequenos museus de folclore, como o de Vitória, em várias cidades brasileiras.

Entretanto, as dificuldades para a criação de um museu de folclore no Rio se mostraram bem maiores do que em outros lugares. Planos haviam, mas faltavam sempre verba, local e uma série de outros detalhes. O folclorista Renato Almeida, atual diretor da Campanha de Defesa do Folclore, chegou a entusiasmar-se com a promessa que o Governo da Guanabara, na administração passada, lhe fizera, de ceder um prédio em Paqueta para a criação do Museu de Folclore do Rio de Janeiro. Mas foi só promessa. Agora, porém, foi conseguido o local, graças ao diretor do Museu Histórico Nacional que, em convênio com a Campanha de Defesa do Folclore, cedeu o pavilhão interno da guarda do Museu da República para que ali fosse instalado o Museu do Folclore.

### Embrião

O Sr. Edison Carneiro — que é membro do Conselho Nacional do Folclore e professor de folclore dos cursos de Biblioteca Nacional — considera que as atuais instalações do Museu constituem apenas o passo inicial para ser desenvolvida uma entidade mais ampla, tanto de espaço como de serviços, conforme as características indispensáveis a uma instituição do gênero. Explicou que a inauguração de sexta-feira última deve ser tomada mais como ato simbólico, pois não houve tempo de preparar as peças convenientemente para uma exposição, devido ao pequeno intervalo entre a assinatura do convênio e a data escolhida para inauguração, 22 de agosto, Dia do Folclore.

### Literatura

Ainda sobre as atividades do museu, o folclorista Edison Carneiro falou da previsão de uma sessão de cinema, do auditório, de um pequeno palco ao ar livre para exhibições de espetáculos folclóricos e da criação de laboratórios especializados. Destacou como da maior importância, também, uma atividade que, ultimamente, vem despertando o maior interesse nos museus de folclore, que é a apresentação museológica da criação popular compreendida no setor da literatura oral. Lembrou também que as exposições devem ser complementadas com projeções, palestras, audições musicais e espetáculos, assim como simpósios e cursos de vários níveis.

Um museu parado, acen-tua, passa a ser uma loja de antiguidades, um depósito, no máximo uma exposição — por isto não se pode considerar em definitivo o museu instalado no jardim do Palácio do Catete, e sim o passo inicial, que, no seu plano de desenvolvimento, deverá ocupar um prédio capaz de conter todos os setores de atividades que lhes são inerentes. Considera, nas condições atuais grandemente louvável o esforço do diretor de Campanhas de Defesa do Folclore e do diretor do Museu Histórico Nacional, criando o embrião de uma obra que deve tornar-se uma instituição de grande interesse cultural.

### Função

Dissertando sobre os aspectos da função cultural do Museu do Folclore, o Sr. Edison Carneiro disse que o valor social e educacional de uma instituição desse tipo tem alto significado para a manutenção de uma consciência nacional. O museu de folclore mostra o que o

povo pensa, o que sente e como age, mostra aos habitantes de uma região os usos e costumes de outras regiões, tornando-se, assim, um fator de unidade nacional, desde que não se limite às partes estética ou curiosa, mas abranja, também, a ergologia, as características pessoais do trabalho nas diversas regiões.

O Museu do Folclore, tal como está atualmente, consta de duas pequenas salas, em que se expõem peças de cerâmica de Juazeiro do Norte (Ceará), Caruaru e Goiânia (Pernambuco), Bahia, Vale do Paraíba e Santa Catarina; esculturas de madeira, especialmente exvotos, de vários lugares; instrumentos musicais; rendas; um hoi da dança "bumba-meu-boi" do Maranhão; utilidades diversas etc.

As peças de cerâmica são de autoria de mestre Vilalino, Zé Caboco e Ernestina, de Caruaru; Lurdes Prazeres, de Juazeiro do Norte; Anésia Silveira, de S. José, em Santa Catarina; peças de madeira de Mestre Noza, de Juazeiro do Norte; e ídolos de macumba garloca. Há também brinquedos, especialmente louças em miniatura (caixiti). As figuras do vale do Paraíba são figuras de presépio e há também bichos de guaraná. Destaca-se em importância, no material iconográfico, a série de fotografias de Marcel Gautherot, fotógrafo francês radicado no Brasil, com importantes trabalhos de documentação brasileira.

### Outro Museu

A "História do Rio de Janeiro" será uma das primeiras exposições no Museu de Arte e Tradições Populares, que deverá ser inaugurado no fim de setembro, no Pavilhão do Atêrro do Flamengo. O Museu, criado há dois anos, ganhou local para se instalar sábado passado, ao ser assinado um convenio entre as Secretarias de Educação e de Obras.

A diretora do Museu, Sra. Lina Pasquolini de Almeida, disse que por enquanto as exposições focalizarão somente o Rio e que todas as mostras serão acompanhadas de músicas populares. E a própria música popular também terá exposições, com apresentação da arte de Carmem Miranda e Lamartine Babo, entre outros.



### Atração

*Os bonecos expostos no Museu constituem atração não somente para os estudiosos como também para a criança*

Acrescenta que um museu de folclore deve ter, além das salas de exposição didaticamente organizadas, o seu arquivo, documentação, biblioteca, laboratório, setor de pesquisas e, especialmente, um programa de atividades que dêem vida à instituição, a fim de que ela se comunique com o público, se não quiser permanecer apenas uma exposição.

As idéias gerais sobre um museu do gênero estão expressas pela Campanha de Defesa do Folclore, na Revista Brasileira de Folclore, n.º 5, página 105, em nota

sobre programa da entidade: "...será estruturado em moldes modernos, com um sentido acentadamente pedagógico e cultural. Seu objetivo será proporcionar ao público uma série de exposições rotativas, abrangendo diversos aspectos da música, da pintura e da escultura populares, apresentados de modo compreensivo e didático". Edison Carneiro esclarece que a nota se refere ao projeto de um museu de artes populares, por isto, para um museu de folclore, os setores devem ser ampliados com a inclusão de artesanato, instrumentos populares, vestuários, objetos de decoração, brinquedos, elementos da técnica popular, tudo enfim que possa mostrar ao público o que o povo pensa, o que sente e como age — que possa mostrar a alma do povo.