

QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO:

Narrativas no Museu de Folclore Edison Carneiro à luz da participação social na musealização

por

Lucas Rodrigues de Barros,
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientador: Professora Doutora Julia Nolasco
Leitão de Moraes

UNIRIO/MAST - RJ, agosto de 2024.

FOLHA DE APROVAÇÃO

QUEM CONTA UM CONTO,
AUMENTA UM PONTO:

*Narrativas no Museu de Folclore Edison Carneiro
à luz da participação social na musealização*

Dissertação de Mestrado de **Lucas Rodrigues de Barros** submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Documento assinado digitalmente
 JULIA NOLASCO LEITAO DE MORAES
Data: 26/03/2025 15:02:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dra. Julia Nolasco Leitão de Moraes
(Orientadora - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares
(Membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)

Documento assinado digitalmente
 DANIEL ROBERTO DOS REIS SILVA
Data: 27/03/2025 09:43:12-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Daniel Reis
(Membro externo – CNFCP/IPHAN)

Rio de Janeiro, 08 de agosto de 2024.

Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)**

B277

Barros, Lucas Rodrigues de

Quem conta um conto, aumenta um ponto: narrativas no Museu de Folclore Edison Carneiro à luz da participação social na musealização / Lucas Rodrigues de Barros. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2024.
233

Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2024.

1. Museu de Folclore Edison Carneiro. 2. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 3. musealização. I. Moraes, Julia Nolasco Leitão de, orient. II. Título.

*À minha avó Graça, que sonhou entre pobreza e desalento.
À minha mãe Verany, que sonhou entre elevadores de
serviço e quartos de empregada.
Agradeço por me ensinarem a sonhar e, mais que isso,
sonharem junto comigo.*

AGRADECIMENTOS

A pesquisa e a escrita são processos solitários, mas possíveis graças às redes de apoio que construímos. Tive a sorte de viver esse processo fazendo amigos e profundas conexões, por isso agradeço aos encontros proporcionados durante o processo.

À minha mãe Verany, pelo cuidado, mas principalmente pela amizade e encorajamento para voar. À minha avó Graça, pelo amor incondicional, mas principalmente por me olhar com olhos de dúvida durante a escrita e me fazer questionar “Por que? Pra que?”. Ao meu irmão Thiago, pelo companheirismo e amizade. Ao meu pai Edmilson, por me ensinar tanto. À criança e ao neném da família, minha irmã/afilhada Eloá e meu sobrinho Pedro, por mostrarem que ser adulto é também aprender com os pequenos.

Às amigadas que acompanharam de perto esses dois últimos anos: de Rio das Pedras e região, Nanda, Leo, Douglas, Luana, Jenifa, Binho, Bia; da graduação em Museologia, Manu, George, Bruna, Juliana, Thyago, Alice, Aline De Paula, Aline Muniz; do PPGPMUS, Bianca, Letícia, Elora, Ana, Bia, Maciel, Ilza e colegas, sim, é possível e necessário ter amigos na pós-graduação. Aos demais amigos que aqui não estão nomeados, mas são tão importantes na vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO, por toda formação e aprendizado. Agradeço à Alexandra Durão pelo carinho e articulação, Helena Uzeda e Julia Moraes, pelo empenho e dedicação ao programa. Aos docentes com quem tive a oportunidade de cursar as disciplinas: Julia Moraes, Bruno Brulon, Luciana Souza, Márcio Rangel, Maria De Simone, Luiz Borges, Nilson Moraes, Helena Uzeda, Tereza Scheiner e Diana Lima. Aos docentes e pesquisadores de Museologia que não estiveram próximos, mas de alguma maneira foram fundamentais no processo: Ivan Coelho Sá, Elizabete Mendonça, Marília Xavier Cury e Mário Chagas.

Ao Museu de Folclore Edison Carneiro e ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, pelo trabalho de salvaguarda junto às culturas populares e pela acolhida à minha pesquisa. Em especial, agradeço Elizabeth Pougy, pela condução do meu estágio na época da graduação, pela amizade como colega de turma no PPGPMUS e pelas trocas e informações essenciais para que essa pesquisa ocorresse. Além dela, agradeço às profissionais do setor MFEC, Vanessa Ferreira, Flávia Klausing e Claudia Marcia Ferreira. Aos demais setores do CNFCP na figura de seus profissionais que me acompanharam de perto, Lucila Telles, Daniel Reis e Nancy.

Ao Museu Penitenciário, na figura de Paulo Morais e Adriana Martins, pelo dia a dia de trabalho numa instituição que me desafia todos os dias a ser um bom profissional de Museologia.

Minha profunda gratidão à minha orientadora Julia Nolasco Leitão de Moraes que me incentiva e potencializa, quando nem eu mesmo acho que é possível. Mais que isso, agradeço pela relação horizontal e amizade, essa orientação foi e é uma grande parceria.

Aos membros da banca, Bruno Brulon e Daniel Reis, pelas contribuições e leitura atenta ao material da qualificação. Mais que isso, por todo trabalho intelectual desenvolvido que reverbera na presente pesquisa.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento deste escrito.

Por fim, às inúmeras pessoas que vivem e fazem as culturas populares em suas diversas possibilidades de manifestação.

*Eu não posso mudar o mundo
Mas eu balanço
Mas eu balanço
Mas eu balanço o mundo*

*Balanço só por balançar
Balanço às vezes por querer
Balanço só pra me amostrar
Balanço pra sobreviver*

(Juliana Linhares, Khrystal Saraiva e Moyseis Marques)

RESUMO

BARROS, Lucas Rodrigues de. **Quem conta um conto, aumenta um ponto: narrativas no Museu de Folclore Edison Carneiro à luz da participação social na musealização.** Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2024.

A dissertação analisa as relações e o protagonismo entre os diferentes agentes envolvidos nas narrativas institucionais de musealização no Museu de Folclore Edison Carneiro e no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O objetivo é compreender como se conciliam as relações entre os sujeitos associados ao folclore e culturas populares, os públicos e os profissionais na instituição por meio das iniciativas institucionais. Para isso, parte-se de uma mirada histórica de criação e desenvolvimento do MFEC, sucedida de articulação dos conceitos de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial, e participação social como conceitos-chave de observação das ações do MFEC/CNFCP. Com isso, as relações estabelecidas são explicitadas em três casos de estudo, dentro do recorte temporal 2000-2022. Com base empírica e exploratória, a pesquisa se vale de recursos metodológicos de visitas de campo à instituição e levantamento bibliográfico e arquivístico. Os estudos focam nos seguintes casos: concepção da exposição “Os objetos e suas narrativas”; entrevistas realizadas durante visita dos constituintes à reserva técnica e Encontro de Artesãos no âmbito da Sala do Artista Popular (SAP); Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (PROMOART); Os estudos são amarrados com a experiência da relação entre nossa instituição de interesse e os constituintes da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá (PE).

Palavras-chave: **Museu de Folclore Edison Carneiro; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; musealização; patrimônio imaterial; participação social.**

ABSTRACT

BARROS, Lucas Rodrigues de. **Whoever tells a tale increases a point: narratives at the Edison Carneiro Folklore Museum in the light of social participation in musealization.**

Orientadora: Julia Nolasco Leitão de Moraes. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2024.

The dissertation analyzes the relationships and protagonism between the different agents involved in the institutional narratives of musealization at the Museu de Folclore Edison Carneiro (Edison Carneiro Folklore Museum) and the Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (National Center for Folklore and Popular Culture). The objective is to understand how relationships between subjects associated with folklore and popular cultures, the public and professionals in the institution are reconciled through institutional initiatives. To do this, we start from a historical perspective of the creation and development of the MFEC, followed by the articulation of the concepts of musealization, patrimonialization/intangible heritage, and social participation as key concepts for observing the actions of the MFEC/CNFCP. Therefore, the established relationships are explained in three case studies, within the 2000-2022 time frame. With an empirical and exploratory basis, the research uses methodological resources from field visits to the institution and bibliographic and archival research. The studies focus on the following cases: conception of the exhibition “Os objetos e suas narrativas” (Objects and their narratives); interviews carried out during a visit by constituents to the technical reserve and a Meeting of Artisans within the scope of the Sala do Artista Popular (Popular Artist Room) (SAP); and Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Cultural Tradition Crafts Promotion Program) (PROMOART); The studies are linked to the experience of the relationship between our institution of interest and the constituents of the cultural tradition of Mamulengos de Glória do Goitá (PE).

Keywords: **Museu de Folclore Edison Carneiro; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; musealization; intangible heritage; social participation.**

SIGLAS E ABREVIATURAS

Acamufec - Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro

CDF – Carta de Defesa do Folclore

CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CNF – Comissão Nacional de Folclore

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

DPI – Departamento de Patrimônio Imaterial

FUNARTE - Fundação Nacional das Artes

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOM – *Internacional Concil of Museums*

INF – Instituto Nacional do Folclore

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MFB - Movimento Folclórico Brasileiro

MFEC – Museu de Folclore Edison Carneiro

MHN – Museu Histórico Nacional

MNATP - *Musée National des Arts et Traditions Populaires*

PACA - Projeto de Apoio a Comunidades Artesanais

PNPI – Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

Promoart - Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural

RBF – Revista Brasileira de Folclore

SAP – Sala do Artista Popular

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fachada do Museu de Folclore Edison Carneiro e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Figura 2 – Imóvel da antiga garagem onde está a Galeria Mestre Vitalino, a Sala Multimídia e o setor técnico do MFEC com a reserva técnica.

Figura 3 - Imagem de apresentação de dança de Pau de Fitas em frente ao Museu de Folclore, em comemoração ao feriado de 7 de setembro.

Figura 4 – Croqui da exposição principal de 1975.

Figura 5 – Planta baixa com legenda dos módulos expositivos da exposição de 1980.

Figura 6 – Exposição principal de 1980 com objetos expostos sem vitrines. Negativo de fotografia.

Figura 7 – Objetos expostos sem vitrine na exposição principal de 1980. Negativo de fotografia.

Figura 8 – Vitrine com instrumentos musicais e flechas. Negativo de fotografia.

Figura 9 – Exposição de 1984, núcleo *O mundo ritualizado das festas*.

Figura 10 – Exposição de 1984. Núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*.

Figura 11 – Exposição de 1984. Diorama do núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*.

Figura 11 – Módulo *Religião* da exposição de 1994.

Figura 12 – Módulo *Arte* da exposição de 1994.

Figura 13 – Detalhe de obras do Módulo *Técnica* da exposição de 1994.

Figura 14 - Diorama de um assentamento humano de Aubrac na Galeria Cultural do MNATP.

Figura 15 - Museu de Artes e Técnicas Populares. Parque Ibirapuera: casa de pau-a-pique, do interior brasileiro (SP).

Figura 16 – Diorama do núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, da exposição de 1984 do MFEC.

Figura 17 – Estrutura organizacional dos setores do CNFCP.

Figura 18 – Reunião entre profissionais do CNFCP sobre projeto expográfico da exposição em concepção.

Figuras 19 e 20 – Projeto expográfico referente ao primeiro pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com *Apresentação* e primeiro Módulo expositivo.

Figuras 21 e 22 – Projeto expográfico referente ao segundo pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com Módulo *Cordel e Repente* e *Sala de Interatividade*.

Figuras 23 e 24 - Projeto expográfico referente ao terceiro pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com Módulo sobre *arte e técnica*, com foco na matéria prima.

Figura 25 – Planta baixa da exposição “Os objetos e suas narrativas”.

Figuras 26 e 27 – *Apresentação* exposição “Os objetos e suas narrativas”.

Figura 28 e 29 – Módulo *Espaço sideral*.

Figura 30 – Módulo *Seres das Águas*.

Figura 31 – Módulo *Seres da Floresta*.

Figura 32 – Reprodução de torda onde ocorrem as apresentações com mamulengos no Módulo *Mamulengos*.

Figura 33 – Primeiro painel artístico do Módulo *Grafite*.

Figura 34 – Segundo painel artístico do Módulo *Grafite*.

Figura 35 e 36 – Módulo *Cordel e Repente*.

Figura 37 – Quadros do Módulo *Objeto como narrativa*.

Figura 38 – Base com objetos tridimensionais de grandes dimensões do Módulo *Objeto como narrativa*.

Figura 39 – Vitrine de miniaturas.

Figura 40 – Vitrine de objetos médios.

Figura 41 – Ibiri de Nanã e outras esculturas.

Figura 42 – Representação de Pomba gira, entidade cultuada na Umbanda.

Figura 43 – Impressões deixadas pelos públicos no Módulo *Sala de interatividade*.

Figura 44 e 45 – Impressões arquivadas no setor de Difusão para sistematização.

Figura 46 e 47 – Base de dados com especificações do objeto e imagem ampliada.

Figura 48 – Roda de conversa no Encontro de Artesãos 2016.

Figura 49 – Apresentação de Mamulengos em Glória do Goitá (PE).

Figura 50 – Apresentação de Mamulengos em Glória do Goitá (PE).

Figura 51 – Museu do Mamulengo de Glória do Goitá.

Figura 52 – Capa frente e verso do Catálogo SAP – *Teatro do Rio: Mamulengos de Mestre Zé Lopes*.

Figura 53 – Capa frente e verso de Catálogo SAP 176 - *A música é que chama os espíritos dos bonecos: Mamulengos em Glória do Goitá*.

Figura 54 – Projeto expográfico da exposição principal com mamulengos na parte direita.

Figura 55 – Vitrine de Mmaulengos no Módulo *Mamulengos* da exposição “Os objetos e suas narrativas”.

Figuras 56 e 57 – Página *web* da exposição com detalhes sobre os Mamulengos do Módulo *Mamulengos* e imagem ampliada de miniatura de torda.

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1** – Esquema de especificação do Recurso metodológico aplicado à pesquisa.
- Quadro 2** - Repositórios e locais de levantamento de fontes de pesquisa.
- Quadro 3** – Triangulação das perguntas mobilizadoras de pesquisa com objetivo, recurso metodológico e fundamentação teórica.
- Quadro 4** – Dimensão de participação social a partir de Arnstein (1969).
- Quadro 5** – Organograma de setores e atividades CNFCP.
- Quadro 6** – Frentes de trabalho e setores do CNFCP comparados.
- Quadro 7** – Sumário do Relatório anual de 2008 e Sumário do Relatório anual de 2010 comparados.
- Quadro 8** – Seções informadas nos Relatórios anuais (2006-2021).
- Quadro 9** – Esquema de organização dos casos de estudo.
- Quadro 10** – Etapas envolvidas na SAP.
- Quadro 11** – Lista de entrevistas realizadas com os artesãos no CNFCP.
- Quadro 12** – Esquema de etapas do Encontro de Artesãos.
- Quadro 13** – Esquema de seleção dos polos Promoart.
- Quadro 14** – Polos selecionados para o Promoart.
- Quadro 15** – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2011.
- Quadro 16** - Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2013.
- Quadro 17** – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2014.
- Quadro 16** – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2016.
- Quadro 17** – Organização de informações sobre o Promoart no Relatório anual de 2017.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	2
1. O MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO E AS CULTURAS POPULARES NOS MUSEUS.....	15
1.1 Movimento Folclórico Brasileiro e Museu de Folclore Edison Carneiro: um breve histórico.....	15
1.1.1 O Movimento Folclórico Brasileiro.....	16
1.1.2 O Museu de Folclore Edison Carneiro.....	31
1.2 As culturas populares nos museus: forja de uma identidade nacional....	54
1.2.1 As culturas populares em contexto.....	56
1.2.2 Os museus de cultura popular.....	66
2. OS CONCEITOS DE MUSEALIZAÇÃO, PATRIMONIALIZAÇÃO/ PATRIMÔNIO IMATERIAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: CAMINHOS DE CONVERGÊNCIA.....	89
2.1 Musealização e suas diferentes abordagens.....	89
2.2 Patrimonialização e patrimônio imaterial: breves noções.....	101
2.3 A participação social em perspectiva.....	111
3. AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS PELO MFEC/CNFCP: CASOS DE ESTUDO A PARTIR DOS RELATÓRIOS DE ATIVIDADES (2000-2022).....	128
3.1 Compreendendo como o MFEC/CNFCP funciona a partir de seus Relatórios anuais (2000-2022).....	128
3.2 As relações estabelecidas no MFEC/CNFCP à luz da participação social.....	143
3.2.1 A concepção da exposição <i>Os objetos e suas narrativas</i>	143
3.2.2 A Sala do Artista Popular e seus desdobramentos: entrevistas na reserva técnica e Encontro de Artesãos.....	171
3.2.3 O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart).....	187
3.2.4 Um horizonte possível a partir de relações continuadas: o caso dos constituintes da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá (PE).....	200
CONSIDERAÇÕES	212
REFERÊNCIAS.....	218

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Ao desembarcar na estação de metrô do bairro do Catete, no Rio de Janeiro, em direção à saída B, subimos um lance de escadas ou o elevador, e, à esquerda, vemos duas edificações antigas, nº 179 e nº 181 da Rua do Catete. A primeira edificação possui entrada discreta e a outra, com portas fechadas, do tipo *rollup* (de ferro, típicas de bares e lojas), pintadas ao estilo das escrituras do Profeta Gentileza¹. Nessa escritura/desenho estão os nomes das instituições de interesse da presente pesquisa: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e, uma de suas partes, o Museu de Folclore Edison Carneiro.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), unidade integrante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pode passar despercebido em meio ao cotidiano do bairro e da vida urbana de uma grande cidade, mas é ali que está salvaguardado e exposto um grande acervo de folclore e cultura popular, itens que dão subsídios a pesquisas que auxiliam a entender a dimensão e a diversidade das expressões culturais do Brasil.

Na interface inicial de seu *site*², o CNFCP é apresentado como “unidade especial do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro” (CNFCP, 2023). Nesse contexto, ao vasculharmos a página, veremos um subtítulo chamado “Conheça o CNFCP” e, abaixo dele, está em evidência os quatro setores/divisões principais, responsáveis por executar as atividades elencadas na definição citada anteriormente: “Pesquisa; Museu; Biblioteca; Difusão Cultural” (CNFCP, 2023).

Ainda em seu texto de apresentação, somos informados que o Centro possui “um acervo museológico de aproximadamente 17 mil objetos, além de 130 mil documentos bibliográficos e 70 mil documentos audiovisuais” (CNFCP, 2023).

Figura 1 - Fachada do Museu de Folclore Edison Carneiro e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

¹ O Profeta Gentileza chama-se José Datrino e ficou conhecido por suas inscrições nas pilastras do Viaduto do Gasômetro, no Rio de Janeiro. Sua frase “Gentileza gera gentileza” e o design das suas inscrições são difundidas até hoje e faz parte da cultura popular carioca. Mais informações em: Cândida, Simone (9 de abril de 2017). «Centenário do Profeta Gentileza será comemorado com cortejo no Rio». *O Globo*. Acesso em: 01.06.23

² *Site* do CNFCP: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular>



Fonte: Autoria nossa (2024).

De volta ao espaço físico do CNFCP, ao cruzar a entrada da discreta fachada, ingressamos num dos espaços expositivos do Museu de Folclore Edison Carneiro, uma das partes mais visíveis - se não a mais notável - da instituição, considerando o alcance de diferentes segmentos de públicos. Vemos a recepção do espaço, o guarda volumes, alguma exposição da Sala do Artista Popular (SAP) e a entrada da exposição principal “Os objetos e suas narrativas”, inaugurada em novembro de 2016.

O primeiro artefato dessa exposição é descrito como “Fragmento lançado de um disco voador, em Leopoldina, MG, na manhã de 21.5.1957. Oferta de um repórter-amador” (Os objetos e suas narrativas, 2023)³ e faz parte da coleção doada pela família de Fernando Lébeis⁴. Seguindo a visita, nos defrontamos com o universo dos discos voadores, do espaço sideral e da ufologia que, num primeiro momento, não relacionamos ao folclore e à cultura popular. Mais adiante, desbravando os espaços expositivos, vemos grafite e, no segundo andar, vitrines repletas de objetos sem um contexto aparente, com poucos textos rebuscados.

Ao fim da visita à referida exposição, podemos continuar desbravando espaços do CNFCP que são abertos aos públicos: há ainda a Biblioteca Amadeu Amaral e mais adiante uma loja composta majoritariamente por objetos produzidos por pessoas

³ Trecho contido na página inicial da exposição, ao lado da imagem do objeto. Disponível em: <http://museudefolclore.cnfcp.gov.br/>

⁴ “Contador de histórias, músico e pesquisador de culturas populares. Foi professor do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, e consultor dos programas Fazendo Arte, da Funarte, e do Proler, da Biblioteca Nacional”. Texto contido no já mencionado site da exposição.

associadas ao folclore e à cultura popular. Seguindo o percurso, podemos encerrar nossa visita e sair pelo lugar de entrada ou caminhar pelos jardins do Palácio do Catete e nos afastarmos desse primeiro complexo composto por duas edificações.

Depois de alguns passos no Jardim, avistamos outra edificação tombada pelo IPHAN, usada antes para a guarda das carruagens, e que atualmente é parte do CNFCP. Nela está a Galeria Mestre Vitalino⁵, um espaço para exposições temporárias e uma sala/auditório multimídia, usada para oficinas, reuniões, dentre outras atividades.

A ocupação de diferentes espaços físicos acontece também com os setores técnicos do CNFCP, que estão localizados nas edificações citadas até aqui. O setor chamado Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC), que engloba os profissionais ligados à Museologia e a reserva técnica de acervos museológicos, está nesse prédio de guarda das antigas carruagem, sendo o único ali, enquanto os outros setores ocupam os já mencionados nº 179 e nº 181.

Figura 2 - Figura 2 – Imóvel da antiga garagem onde estão a Galeria Mestre Vitalino, a Sala Multimídia e o setor técnico do MFEC com a reserva técnica.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Casualidade ou não, o isolamento físico do setor MFEC em relação aos demais setores do CNFCP nos leva ao questionamento da centralidade atribuída às práticas da musealização no CNFCP. Desde seu princípio, o MFEC foi idealizado à serviço da defesa do folclore brasileiro pelos folcloristas. Quando inaugurado em 1968, fazia parte dos ideais do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e, atualmente ligado ao IPHAN, parece

⁵ “Vitalino Pereira dos Santos (Ribeira dos Campos, Caruaru, Pernambuco, 1909 – Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco, 1963). Ceramista popular e músico. Conhecido como Mestre Vitalino, o artista se notabiliza por suas peças de cerâmica que trazem figuras inspiradas nas crenças populares, em cenas do universo rural e urbano, no cotidiano, nos rituais e no imaginário da população do sertão nordestino brasileiro”. Informação disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>

estar suprimido num caráter ainda mais técnico e menos autônomo por ser uma parte da complexa teia de vetores da política de patrimônio imaterial. Nesse sentido, qual seria a importância do MFEC e da musealização frente às outras práticas exercidas no CNFCP? Quais sujeitos estão envolvidos nessas práticas de musealização e qual o protagonismo do MFEC nelas?

Diante de tais perguntas, podemos salientar que a pesquisa possui alguns motes de mobilização: buscamos compreender como se conciliam as relações do MFEC/CNFCP com seus diferentes agentes enquanto instituição etnográfica e enquanto instituição vinculada às políticas do IPHAN. Nessa perspectiva, queremos compreender qual a dimensão de infiltração dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares e dos públicos na musealização e na produção de narrativas do MFEC/CNFCP, ou se ainda são entendidos e alocados como agentes passivos, estritamente consultores quando muito. Ainda queremos entender a relação entre os profissionais da instituição e como se dão as hierarquias e modos de trabalho, quem exerce protagonismo em determinadas ações e se/como ocorre o compartilhamento do poder de decisões.

A partir dessa inquietação, nossa questão se amplia ao traçar um percurso histórico e analítico para compreender como o MFEC/CNFCP se apresenta atualmente, tendo em vista as exposições como propositoras das narrativas institucionais de musealização assumidas pelo CNFCP. Como suporte, os conceitos de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial e participação social nos despertam o interesse em perceber se a instituição, ao exercer práticas museológicas e etnográficas, se aproxima de uma musealização mais fluida na medida em que vai ao encontro dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares.

O questionamento da categoria de museu ligado às culturas populares em viés etnográfico nos mobiliza e por isso o MFEC/CNFCP, alinhado a tal categorização (Lima e Ferreira, 1999), nos é interessante como estudo de caso. Para tanto, as definições de folclore e cultura popular e a inserção de tais noções nas esferas institucionais brasileiras a partir da retração e aproximação com as políticas patrimoniais também são fundantes para nossa pesquisa.

Finalmente, acreditamos que o ponto central da pesquisa nos provoca a observar o MFEC/CNFCP à luz das relações estabelecidas com os sujeitos associados ao folclore e cultura popular no âmbito das práticas e dos fluxos da musealização, levando em conta as hierarquias e limites que forjam as narrativas sobre o folclore e cultura popular ali representadas. Neste sentido, nos valem os conceitos de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial, e participação social, que consideramos fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, por serem filtros de observação para nossa questão.

Em síntese, a pesquisa tem por objetivo compreender as relações que o MFEC estabelece com o CNFCP, com os sujeitos associados ao folclore e culturas populares e com os diferentes segmentos de público, à luz do debate acerca da participação social na musealização, interrogando qual o lugar atribuído às práticas de cunho museológico. Para isso, de maneira específica, objetivamos: 1) Traçar o percurso histórico de criação e desenvolvimento do MFEC/CNFCP, dando ênfase também às noções que envolvem a instituição e às experiências de museus ligados às culturas populares; 2) Valer-nos dos conceitos de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial e participação social, convergindo-os para observação da instituição de interesse; 3) Apresentar as relações que se estabelecem no MFEC/CNFCP a partir de três casos delimitados no recorte temporal 2000-2022 e arrematar com uma tradição cultural que perpassa tais casos.

A pesquisa se justifica por diferentes razões, tanto acadêmicas quanto pessoais, que se entrelaçam e se influenciam. Como indissociáveis, farei a explicação em primeira pessoa.

Em 2014 entrei no curso de bacharelado em Museologia da UNIRIO sem grandes expectativas sobre as discussões e sobre o universo dos museus, que me eram tão distantes, vindo de uma realidade tão afastada de equipamentos culturais. Os museus para mim eram espaços de desconfortos, de silêncios e de não pertencimento, algo que na medida em que as disciplinas do curso avançavam, foi possível perceber o porquê. Assim, minha relação com a Museologia e os museus não foi de amor à primeira vista, mas de aproximação e retração entre o gostar e não ser gostado.

Tampouco a vida acadêmica me era interessante o suficiente para iniciar a pesquisa científica, já que a vida prática era urgente e as contas precisavam ser pagas. Em 2018 entrei no Museu de Folclore Edison Carneiro como estagiário para atuar junto à chefe do setor, Elizabeth Pougy, no processamento técnico do acervo museológico. Entre o trabalho de preenchimento de informações na base de dados, o universo da instituição foi aos poucos se descortinando, de modo que pude entender melhor como se dá o dia-a-dia de um museu público, dentro de uma estrutura organizacional complexa. Mais que isso, ali percebi que os fluxos e contrafluxos eram realidades também de um museu.

Na época, meu interesse particular na graduação era entender as exposições e a comunicação museológica. Foi na ocasião da montagem da exposição curricular, ao ter a oportunidade de tomar decisões criativas e formular questionários de expectativas de públicos, que as inquietações sobre a relação dos museus com seus diferentes sujeitos se tornou minha questão mobilizadora. Nessa direção, o Trabalho de Conclusão de Curso partiu do estudo de caso da exposição “Os objetos e suas narrativas” do MFEC/CNFCP, que foi concebida levando também em consideração os comentários dos Livros de Opinião sobre a exposição anterior.

A dimensão do estudo reverberou no incentivo por parte de professores e amigos, principalmente da minha orientadora Profa. Dra. Julia Moraes, em continuar a pesquisa no mestrado. Em 2022, entrei no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio mobilizado em continuar a pesquisa sobre as relações no MFEC/CNFCP, dessa vez pensando não só os públicos visitantes, mas também os sujeitos de quem o MFEC e o CNFCP fala e representa, isto é, os sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Vale destacar que esse segmento específico, sujeitos de quem o museu fala e representa a partir de uma interação estabelecida, era algo que eu não entendia bem e me causava estranheza. O que seria representar ou ser parte do folclore e da cultura popular?

Sabendo que na atualidade o debate da hegemonia do museu e as experiências de participação social são latentes na Museologia, a vontade em observar como essas relações e dão no MFEC/CNFCP, vai ao encontro disso e endossa a discussão sobre a temática. Não por acaso, em agosto de 2022, o *Internacional Concil of Museums* (ICOM) aprovou nova definição de museu⁶ adotando metodologia de consulta pública e votação para sua construção, num conjunto total de 12 etapas, que buscou garantir um processo mais dialógico, de escuta e de participação de sujeitos diversos, para além do estrito conjunto de associados ao conselho.

Atento às questões de pesquisa e da Museologia, compreender as contradições do MFEC/CNFCP me eram fundamentais, mas uma estranheza ainda me alarmava: a distância que eu mesmo sentia diante das culturas populares. Em meados de 2022 viajei para a zona rural de Russas, interior do Ceará, local de origem da minha família materna. Cheguei no dia de São Pedro (29 de junho) e no trajeto para a casa de minha avó, percebi que muitas casas faziam fogueiras, dada a época das festividades juninas e de celebração a esse e outros santos católicos. Nos dias em que estive lá, ouvi histórias sobre a região, sobre a fabricação de telhas, sobre o corte de olho da carnaúba e seu uso para diversos fins. Tais informações me fizeram compreender a dimensão dos saberes e fazeres no presente, coisas que até então estavam distantes e representadas como “cultura popular” em locais como o MFEC/CNFCP.

Ao voltar de viagem e chegar à comunidade de Rio das Pedras, local em que vivo, vi as diversas barracas de comidas típicas num dia de feira, já que é um reduto de imigrantes nordestinos. Nos fins de semana seguintes, ocorreram festas julinas da paróquia, bem como algumas em igrejas evangélicas, sem vinculação aos santos

⁶ Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022)

católicos. Percebi então que as culturas populares não estão somente em longínquas zonas rurais ou cristalizadas num passado distante, mas sim presentes e em transformação, vividas nas diferentes camadas de classe da sociedade, tanto na cidade quanto no interior, vivas e pulsantes.

Saindo da sensação de distanciamento, volto com esse olhar ao MFEC/CNFCP para compreender em que medida a instituição articula a salvaguarda com a noção de que os sujeitos associados ao folclore e culturas populares estão vivos e de que forma se presentificam para além da exibição de seus objetos.

Nesse meandro, o Brasil esteve sob a gestão do governo de Jair Messias Bolsonaro, que sucateou lugares de memória e equipamentos culturais, dissolvendo instituições e dando cargos, não por expertise, mas por conchavos políticos. Em 2021, Claudia Marcia Ferreira foi exonerada da direção do CNFCP sob alegações de divergências com o então diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial, que se apresentava como pastor e ocupou o cargo durante o governo de Jair Messias Bolsonaro.

Assim, o novo momento político com o terceiro mandato de Lula se apresentou como esperança, mas também enfrenta suas especificidades de retomada, reconstrução e de jogos políticos. Com o reestabelecimento do Ministério da Cultura e o incentivo orçamentário mais viável, o CNFCP caminha no sentido de celebrar sua existência e mostrar sua relevância como centro de pesquisa que exerce musealização voltado para as manifestações culturais brasileiras, reavivando sua fase áurea de motriz das políticas de patrimônio imaterial. Nesse ensejo, acredito que a pesquisa também se justifica como a possibilidade de uma análise atualizada que pode contribuir para a instituição se repensar.

O caminho da pesquisa foi repleto de bifurcações. Inicialmente, nos valeríamos de entrevistas aos profissionais do MFEC/CNFCP, o que não ocorreu pelo curto tempo para submissão do projeto à Plataforma Brasil e ao Conselho de ética da UNIRIO. Para novas fontes, pensamos nos arquivos do CNFCP, que durante a pesquisa encontraram-se fechados para consulta, por conta de sua catalogação e transferência para setor próprio. Diante das fontes escassas, fizemos o caminho de vasculhar repositórios virtuais, partindo do antigo site institucional do CNFCP. Lá encontramos vasto material digitalizado, dentre eles os Relatórios anuais de atividade, que se tornaram nossa principal fonte de informação.

A esta altura, vale destacar que a pesquisa é exploratória e qualitativa, constituída principalmente de um cuidadoso levantamento bibliográfico e arquivístico em que relacionamos fontes e autores para compreensão de nossa instituição de interesse. Nesse aspecto, nos valem dos seguintes recursos metodológicos: visita de observação

de campo com anotações ao MFEC/CNFCP em eventos, exposições e espaços técnicos; visita de campo com sondagem aos profissionais do MFEC e CNFCP com anotações; levantamento bibliográfico e arquivístico de referências.

Quanto às visitas de observação e visita de campo com sondagem, apresentamos o seguinte percurso metodológico:

Quadro 1 – Esquema de especificação do Recurso metodológico aplicado à pesquisa.

Visita de observação de campo com anotações	Locas de aplicação	Exposição Os objetos e suas narrativas; Sala do Artista Popular; Galeria Mestre Vitalino; setor técnico do MFEC; setor técnico da Difusão; Eventos do CNFCP; Redes sociais; site institucional.
	Período	Entre março de 2022 e julho de 2024
	Objetivo	Dimensionar como se estabelece a relação entre profissionais do MFEC e do CNFCP, entre sujeitos associados ao folclore e culturas populares e entre públicos.
	Modo de Execução	Ida aos espaços físicos para observação, anotando informações relevantes que foram presenciadas ou ditas, sem interferência. Nos espaços virtuais, acesso por computador ou smartphone, com observação de informações contidas nas redes sociais e site.
Visita de campo com sondagem aos profissionais do MFEC e CNFCP com anotações	Local de aplicação	Exposição Os objetos e suas narrativas; Sala do Artista Popular; Galeria Mestre Vitalino; setor técnico do MFEC; setor técnico da Difusão.
	Período	Entre março de 2023 e julho de 2024
	Objetivo	Dimensionar como se estabelece a relação entre profissionais do MFEC e do CNFCP, entre sujeitos associados ao folclore e culturas populares e entre públicos.
	Local de aplicação	A partir de agendamento prévio para consulta ao acervo institucional do MFEC e do CNFCP, cria-se contato com os profissionais a partir de perguntas disparadoras e inferências sobre lacunas encontradas a partir das informações bibliográficas levantadas.

Fonte: Elaboração do autor (2024).

No levantamento bibliográfico e arquivístico de referências, consultamos os seguintes repositórios/loais listados no quadro abaixo. Além disso, pesquisamos autores indicados pelos membros da banca após a qualificação.

Quadro 2 – Repositórios e locais de levantamento de fontes de pesquisa.

Antigo site institucional CNFCP	
Endereço eletrônico/ localização física	http://antigo.cnfcp.gov.br/index.php
Metodologia de levantamento utilizada	Acesso às abas apresentadas no site.
Tipo de fonte levantada	Artigos, publicações especiais, catálogos de exposições, Relatórios anuais, Livros, Imagens, Fichas catalográficas de acervo museológico.
Site institucional atual	
Endereço eletrônico/ localização física	https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular
Metodologia de levantamento utilizada	Acesso às abas apresentadas no site.
Tipo de fonte levantada	Informações de eventos e exposições do CNFCP.
Aba “Bibliografia Geral do Patrimônio” do antigo site institucional do IPHAN	
Endereço eletrônico/ localização física	http://portal.iphan.gov.br/bibliografiaPatrimonio
Metodologia de levantamento utilizada	Acesso à bibliografia elencada e separada por ordem alfabética.

Tipo de fonte levantada	Artigos, Livros e publicações especiais.
Aba “Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural” do antigo site institucional do IPHAN	
Endereço eletrônico/ localização física	http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural
Metodologia de levantamento utilizada	Acesso aos termos elencados por ordem alfabética, com interesse de busca em termos relacionados ao patrimônio imaterial, folclore, cultura popular, museus, musealização.
Tipo de fonte levantada	Termos e definições.
Google Acadêmico	
Endereço eletrônico/ localização física	https://scholar.google.com.br/?hl=pt
Metodologia de levantamento utilizada	Pesquisa dos seguintes termos: Museu de Folclore Edison Carneiro; MFEC; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; CNFCP; Os objetos e suas narrativas; Sala do Artista Popular; SAP; Promoart; participação social; musealização; patrimônio imaterial; patrimonialização; Mamulengos; Mamulengos de Glória do Goitá. Em cada resultado de busca obtido a partir do termo, vasculhamos as três primeiras páginas de resultados.
Tipo de fonte levantada	Artigos, Livros, publicações especiais
Teses e Dissertações do site do PPGPMUS UNIRIO	
Endereço eletrônico/ localização física	Teses: https://www.unirio.br/ppg-pmus/teses ; Dissertações: https://www.unirio.br/ppg-pmus/dissertacoes
Metodologia de levantamento utilizada	Busca por pesquisas relacionadas ao MFEC e ao CNFCP. Quando encontradas, foram averiguadas suas respectivas referências bibliográficas.
Tipo de fonte levantada	Teses, Dissertações, Indicação de referências bibliográficas.
Teses e Dissertações do PPGMS UNIRIO	
Endereço eletrônico/ localização física	Teses: https://www.unirio.br/cchs/memoriasocial/teses/teses ; Dissertações: https://www.unirio.br/cchs/memoriasocial/dissertacoes/dissertacoes
Metodologia de levantamento utilizada	Busca por pesquisas relacionadas ao MFEC e ao CNFCP. Quando encontradas, foram averiguadas suas respectivas referências bibliográficas.
Tipo de fonte levantada	Teses, Dissertações, Indicação de referências bibliográficas
Museu de Folclore Edison Carneiro	
Endereço eletrônico/ localização física	Espaço técnico e prédio nº 181, sede da exposição <i>Os objetos e suas narrativas</i> .
Metodologia de levantamento utilizada	No espaço técnico, houve consulta ao material institucional; Visita à exposição para fotografias e levantamento de textos utilizados.
Tipo de fonte levantada	Imagens, catálogos, projetos expográficos; publicações especiais; arquivo institucional.
Setor de Difusão	
Endereço eletrônico/ localização física	Espaço técnico do setor de Difusão, nº 179.
Metodologia de levantamento utilizada	No espaço técnico, houve consulta ao material institucional.
Tipo de fonte levantada	Imagens, catálogos, Livros de Opinião; Relatórios técnicos; publicações especiais; arquivo institucional.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Feito o levantamento bibliográfico e documental necessário para subsidiar a escrita da pesquisa, o movimento de alinhamento do referencial com as questões mobilizadoras presentes nos capítulos foi realizado. Com isso, apresentamos quadro com as perguntas mobilizadoras dos capítulos, tendo em cada uma o objetivo a ser alcançado, o recurso metodológico utilizado e a fundamentação teórica.

Quadro 3 – Triangulação das perguntas mobilizadoras de pesquisa com objetivo, recurso metodológico e fundamentação teórica.

Quais momentos históricos e personagens estão envolvidos na conformação do MFEC e do CNFCP?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Apresentar a história do MFEC e do CNFCP	Levantamento bibliográfico e arquivístico de referências	Oliveira (2011); Vilhena (1997); Cavalcanti (2009); Cavalcanti e Vilhena (1990); Mendonça (2008); Lima e Ferreira (1999); Abreu (1996); Dutra (2017)
Quais as problemáticas envolvidas nas noções de folclore e de cultura popular?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Definir e compreender como são atribuídas as acepções de folclore e de cultura popular	Levantamento bibliográfico	Hall (1992); Burke (1989); Canclini (1983; 1998); Certeau (1998); Elias (1939); Brandão (1984); Abreu (2003); Chartier (1995); Frde (2003); Ferreira (2014; 2020);
Como os museus ligados às culturas populares se desenvolveram e possuem semelhanças com o MFEC?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Relacionar algumas experiências de museus ligados às culturas populares bem como sua etnografia com o MFEC	Levantamento bibliográfico e arquivístico	Brulon (2012); Kok (2018); Köptcke (2012); Barbuy (1995); Poulot (2013); Brulon e Scheiner (2009); Segalen (2019); Chagas (2003); Price (2000); Lima (2013); Russi e Abreu (2019)
Qual o papel da musealização ?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Definir o conceito de musealização para aproximar às atividades desenvolvidas no MFEC e no CNFCP	Levantamento bibliográfico	Brulon (2019); Cury (1999; 2005; 2020); Mensch (1992); Rigoli (2022); Gitsin (2019); Mairesse (2011).
O que se entende como patrimonialização e patrimônio imaterial?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Entender a patrimonialização, sua especificidade diante da musealização e como se estabelece nas políticas de patrimônio imaterial	Levantamento bibliográfico	Mendonça (2015); Gitsin (2019); Silva e Pinheiro (2013); Cavalcanti (2012); Marins (2016); Toji (2011); Lima (2012) ; Granato, Ribeiro e Araújo (2018); Bondaz, Isnart e Leblon (2012)
Como a participação social tensiona a musealização nos museus?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Definir a participação social e sua ascensão nos debates sobre as práticas nos museus	Levantamento bibliográfico	Gohn (2016; 2019); Querol (2016); Arnstein (1969); Moraes (2019; 2020; 2022); Sampaio e Mendonça (2018); Lopes (2009); Abreu (2012); Gitsin (2019); Fasanello, Nunes e Porto (2018)
Como se dão as relações entre os diferentes sujeitos envolvidos nas narrativas institucionais do MFEC e do CNFCP e qual o lugar da		

musealização nelas?		
Objetivo	Recurso metodológico	Fundamentação teórica e material consultado
Com a análise dos Relatórios anuais, apresentar três estudos de caso que exemplifiquem como se conformam as relações entre MFEC e CNFCP, sujeitos associados ao folclore e culturas populares e públicos, tendo em vista o lugar da musealização nessas empreitadas.	Levantamento bibliográfico e arquivístico; visitas de observação em campo; visitas em campo com sondagem	Reis (2018); Pougy (2011; 2018); Cretton e Telles (2013); Heye (1996); Barros (2021); Gripp (2019); Relatórios anuais (2000; 2001; 2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020; 2021; 2022; 2023); Canclini (1983); Certeau (1998); Arnstein (1969); Gohn (2016)

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Identificando a complexidade envolvendo o MFEC e o CNFCP na musealização, nos valem da seguinte percepção: quando utilizamos apenas MFEC ou apenas CNFCP, estamos dando ênfase em sua separação enquanto setor e instituição dentro da estrutura organizacional; quando utilizamos MFEC/CNFCP, estamos dando ênfase às musealizações exercidas tanto no MFEC como no CNFCP, compreendendo a relação de simbiose que dificulta a compreensão de sua separação organizacional.

Para nos referirmos aos indivíduos de quem o MFEC/CNFCP falam e representam, utilizaremos com mais frequência as acepções sujeitos associados ao folclore e culturas populares, constituintes, tradução livre para *constituents* (Welsh, 1988 *apud* Ames, 2019) e representantes. Quando acepções como artesãos, artífices, detentores do saber, entre outros, estiverem no escrito, provavelmente está de acordo com a bibliografia utilizada como referência naquele contexto e o próprio léxico utilizado pelo IPHAN.

Delimitado nosso caminho metodológico, apresentamos a organização do escrito, que se estrutura em: introdução, três capítulos e considerações.

O Capítulo 1, intitulado *O Museu de Folclore Edison Carneiro e as culturas populares nos museus*, se divide em dois momentos: no primeiro, 1.1 *Movimento Folclórico Brasileiro e Museu de Folclore Edison Carneiro: um breve histórico*, nos debruçaremos sobre o Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e sobre a criação e história do Museu de Folclore Edison Carneiro, com ênfase na concepção das exposições como marcos institucionais; no segundo, 1.2 *As culturas populares nos museus: forja de uma identidade nacional*, apresentaremos as noções em torno de folclore e cultura popular e de como as culturas populares estão representadas nos museus.

O Capítulo 2, intitulado *Os conceitos de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial e participação social*, é dividido em três subitens. No primeiro, 2.1 *Musealização e suas diferentes abordagens*, trataremos da noção de musealização. No segundo, 2.2 *Patrimonialização e patrimônio imaterial: breves noções*,

serão articuladas as duas noções para pensar como reverberam no âmbito das políticas públicas relacionadas aos sujeitos associados ao folclore e culturas populares. No 3.3, *A participação social e os museus*, definiremos a participação social e como ela se aloca no museu.

O Capítulo 3, *As Relações que o MFEC estabelece: casos de estudo a partir dos Relatórios anuais (2000-2022)*, é dividido em dois momentos. No primeiro, 3.1 *Compreendendo como o MFEC/CNFCP funciona a partir de seus Relatórios anuais (2000-2022)*, tentaremos compreender como o MFEC e o CNFCP estão articulados e como se dão suas atividades, tendo como ponto de partida as informações dos Relatórios anuais. No segundo, 3.2 *As relações estabelecidas no MFEC e no CNFCP à luz da participação social*, apresentaremos três casos de estudo para compreender as relações estabelecidas em nossa instituição de interesse, para depois exemplificar como uma tradição cultural passou pelos três estudos de caso destacados.

As considerações ensaiarão o caminho percorrido nos capítulos, amarrando as discussões suscitadas, de modo que seja possível pensar o horizonte que se apresenta ao MFEC e ao CNFCP sob à luz da participação social na musealização.

CAPÍTULO 1
O MUSEU DE FOLCLORE EDISON
CARNEIRO E AS CULTURAS
POPULARES NOS MUSEUS

1. O MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO E AS CULTURAS POPULARES NOS MUSEUS

Em qualquer tentativa de repassar elementos cruciais da trajetória do MFEC/CNFCP, é uma tarefa difícil não mencionar o Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) ou algum de seus integrantes. Mais complexo ainda é analisar os vetores que culminaram na criação do Museu de Folclore e os que influenciaram e influenciam em sua perpetuação pois, assim como há o dito popular presente na atual exposição principal da instituição “Quem conta um conto, aumenta um ponto”, sempre haverá um acréscimo ou nova perspectiva de determinado fato sobre o MFEC.

Não obstante, entender historicamente o MFEC/CNFCP requer aproximações e diferenciações entre a instituição e seu contexto diante de outras experiências de museus ligados às culturas populares, conceito aqui utilizado no plural seguindo a definição de Canclini (1983). Nesse sentido, em muitas das outras escritas sobre nossa instituição de interesse, o debate em torno da noção de folclore e cultura popular é também latente e atualizado, algo que não poderíamos ignorar ou deixar de contribuir dada a proposta dessa pesquisa.

Assim, apresentamos os principais pontos e pessoas envolvidas na instituição MFEC/CNFCP, observando como as tratativas envolvendo as culturas populares ocorreram sem o protagonismo destes sujeitos, mas falando sobre e por eles na maioria das vezes. Na escrita sobre a história e desenvolvimento do MFEC, nosso maior foco será na criação das exposições principais como pontos relevantes para compreensão das narrativas institucionais.

O capítulo se divide em duas partes: a primeira apresenta brevemente o MFB e depois o MFEC/CNFCP com foco nas exposições; a segunda pensa a noção de cultura popular e algumas experiências de museus ligados às culturas populares na relação com o MFEC/CNFCP.

1.1 Movimento Folclórico Brasileiro e Museu de Folclore Edison Carneiro: um breve histórico

O MFB é convencionalmente delimitado entre os anos de 1947 e 1964, período em que ganha vulto político e institucional em âmbito nacional. É também esse o recorte temporal utilizado por Luís Rodolfo Vilhena em seu livro (1997), escrita fundamental e até

hoje mais difundida sobre o MFB e que nos guia nessa incursão histórica inicial. Mesmo dentro dessa periodicidade, Vilhena (1997) pontua que a empreitada de institucionalização dos estudos de folclore no Brasil possuem contornos importantes tanto antes de 1947, com estudos literários sobre o “povo”, quanto depois de 1964, com a ditadura instaurada e o folclore a seu serviço e conceitualmente marginalizado.

Nesse escopo, o Museu de Folclore inaugurado em 1968, e que passa a ser chamado de Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) em 1976, assume grande relevância dentro da história do MFB. A criação do MFEC, assim como de outros espaços dedicados à salvaguarda de objetos de folclore e cultura popular, é enlaçada pelo que Vânia Dolores Estevam de Oliveira (2011) defende como a imaginação museal dos folcloristas⁷ já que esses estudiosos defendiam e planejavam ações de cunho museológico como uma das formas de institucionalização dos estudos de folclore.

A próxima subseção traça um breve histórico do MFB para na subseção seguinte destrinchar momentos importantes da trajetória do MFEC, nossa instituição de interesse.

1.1.1 O Movimento Folclórico Brasileiro

A institucionalização e ou as tentativas de institucionalização dos estudos de folclore no Brasil fizeram parte de um processo maior, que acontecia também no continente europeu e norte americano com o surgimento de inúmeras sociedades de folclore, dadas suas respectivas especificidades, ganharam fôlego ao fim do século XIX e protagonismo substancial durante boa parte do século XX. Porém, a investigação sobre os aspectos culturais e modos de vida do “povo” podem ser datados desde o século XVIII na Europa, com a corrente de pensamento romântico em contraponto ao racionalismo. Diante disso, a história do Movimento Folclórico Brasileiro vai além das instituições e emaranhados políticos que o definiram como movimento, mas também ganham destaque as figuras que protagonizaram esses momentos e suas motivações, tanto para a “defesa” do folclore e, anterior a isso, para os estudos e pesquisas que caracterizaram o que se entende como folclore brasileiro.

O termo ‘folclore’ advém do neologismo em inglês das palavras “*folk*” (povo) e “*lore*” (tradição) que foram utilizadas pelo escritor e etnólogo inglês William John Thoms

⁷ 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” (Oliveira, 2011, p. 47).

em carta de 1856⁸ endereça ao periódico *The Atheneum* para designar o saber tradicional do povo. Como explica Brandão (1984), duas décadas depois do uso do termo *folk-lore*, Thoms funda a *Folklore Society*, em Londres, junto de outros estudiosos, tendo como linhas de investigação:

- As narrativas tradicionais, como os contos populares, os mitos, lendas e estórias de adultos ou de crianças, as baladas, “romances” e canções;
- Os costumes tradicionais preservados e transmitidos oralmente de uma geração à outra, os códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares;
- Os sistemas populares de crenças e superstições ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares;
- Os sistemas e formas populares de linguagem, seus dialetos, ditos e frases feitas, seus refrãos e adivinhas (Brandão, 1984, p. 28-29).

Não diferente das linhas de investigação da *Folklore Society*, o interesse dos estudos de folclore no Brasil estava na poesia popular e na oralidade das camadas mais camponesas e afastadas dos centros urbanos, com o entendimento de que essas eram tradições e modos de vida representativos do “povo brasileiro”. Para tais estudos, os folcloristas brasileiros pautavam suas ideias em diferentes correntes internacionais mas, no contexto do Museu de Folclore, podemos dizer que a perspectiva do antropólogo Arnold Van Gennep e da etnologia francesa que ganhou vulto posteriormente com George Henri Rvière no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*. Outro ponto importante é que a investigação brasileira teve a questão racial, de apaziguamento das diferenciações defendidas pela cor da pele e etnia na ideia do “popular”, desde o início.

Alguns nomes ganham relevância pelo pioneirismo dessas investigações no Brasil, como Celso Magalhães (1949-1879), Silvio Romero (1851-1914) e Amadeu Amaral (1875-1929). Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2009) defende a obra e figura de Celso Magalhães como inicial aos estudos de folclore por sua investigação do romanceiro popular como “fios que remontariam à originalidade da formação nacional” (Cavalcanti, 2009, p. 8). Como propõe a autora, a poesia popular identificada por Magalhães possui ancoragem no “mito das três raças” e na singularidade nacional por meio de temas “telúricos” relacionados ao cavalo, ao boi, à mulher e ao vaqueiro além de uma tentativa de delimitar o objeto de estudo, ou seja, quais manifestações tinham relação com o folclore. A figura de Silvio Romero e sua produção tida como quase solitária é considerada como a gênese dos estudos de folclore na poesia, como defende Oliveira (2011). Já a figura de Amadeu Amaral, com seus estudos do “dialeto caipira”, possui importância por conter em sua obra a ideia de missão, algo mobilizador e incorporado ao MFB (Oliveira, 2011).

⁸ Alguns autores apontam o ano de 1846.

Um dado a se mencionar é que esses estudos de folclore e a própria demarcação do que é ou não do folclore brasileiro, vinha de intelectuais e não dos sujeitos associados a isso. Para nosso entendimento, é importante pensar como a atribuição vinha de fora, sendo representantes do folclore os intelectuais que pesquisavam sobre ele e não os indivíduos, que foram pesquisados e serviram como fonte de informação. Ao fim ao cabo, é imprescindível apontar que o conceito de folclore e de cultura popular é formulado e pensado por uma elite intelectual.

Tanto Oliveira (2011) como Vilhena (1997) apontam para o momento importante da década de 1920 que, protagonizado pela figura de Mário de Andrade, deslocou a ênfase dada à literatura para a música, reverberando numa maior produção e circulação dos estudos de folclore. Isso porque, para Mário de Andrade, a música era a “mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (Vilhena, 1997, p. 152).

Oliveira (2011) nos chama atenção para a mudança proposta pois “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” (Oliveira, 2011, p. 38). Incorporamos ao pensamento que a música, mesmo sendo interpretada e estudada pelos folcloristas, atingia outra dimensão quando manifestada pelos sujeitos associados ao folclore, sendo um exemplo claro da manifestação “espiritual” do patrimônio.

Em 1936, Mário de Andrade é convidado para implantar e dirigir o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, cidade que se constituía como importante polo intelectual, cultural, econômico e político do país. Como nos explica Oliveira (2011), a figura gestora de Mário de Andrade empreende uma série de “expedições de coleta folclórica” pelo Brasil, em busca de tradições que refletissem os traços de distinção do povo. Tais “missões” ocorreram na década de 20 e posteriormente, em 1938, já patrocinadas pelo Departamento que estava sob sua gestão com a denominação de Missão de Pesquisas Folclóricas⁹, no intuito de estabelecer uma prática mais científica de coleta e preservação dessas manifestações.

Parte dessa prática etnográfica tem respaldo na colaboração do casal Claude e Dina Lévi-Strauss, sendo ela a ministrante do curso de Etnografia, alicerçado na formação prática dos integrantes em seus trabalhos de campo em pesquisas folclóricas. Instituído por Mario de Andrade na gestão do Departamento de Cultura e com duração de seis meses, o curso formou nomes importantes para a continuidade do MFB como

⁹ Sobre a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, a incursão da música nos estudos de folclore, figuras importantes que atuaram neste âmbito e mais informações sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas, ver a PARTE I de CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão** (1938). São Paulo: CCSP, 1993.

Oneyda Alvarenga, Luís Saia, Ernani Silva Bruno. Além disso, é ao final do curso que se cria a Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939) com o objetivo de “promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos” (Sociedade de Etnografia e Folclore, 1937-1938).

Além da já mencionada Sociedade de Etnografia e Folclore fundada por Mário de Andrade em 1937, Mendonça (2008) evidencia a criação da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (1941), presidida por Arthur Ramos dentro da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e que, apesar de envolver estudos mais amplos, tinha foco na seara dos estudos das manifestações populares. Dentro da Escola de Música (também na atual UFRJ) cria-se o Centro de Pesquisas Folclóricas (1943), com destaque à Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que também participou da Comissão de Folclore da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro¹⁰ (1940). Fora do eixo sudestino, cabe mencionar Câmara Cascudo e a criação da Sociedade Brasileira de Folclore (1941) em Natal – RN, com o desenvolvimento de inúmeros estudos.

Como colaboram Oliveira (2011) e Mendonça (2008), entre as décadas de 1940 e 1950 o tema do folclore e sua discussão já era de circulação em diversos pontos do país e desencadeava-se por inúmeros intelectuais já citados até aqui e também outros, como Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Artur Ramos, Manuel Diegues Júnior, Joaquim Ribeiro, Renato Almeida, Theo Brandão, Dante de Laytano, Rossini Tavares de Lima, Alceu Maynard de Araújo, Mariza Lira e Edison Carneiro. Mesmo assim, faltava ao MFB algo que direcionasse os estudos folclóricos desses intelectuais e seus pares às outras instâncias, de modo a estreitar as redes de sociabilidade e disseminar sua importância.

Após as grandes Guerras, o viés de harmonia social entre as nações passa a ser almejado e é dessa vontade e necessidade que se cria, em 1945, a *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, na França. Tão logo criada, a UNESCO solicita aos países a criação de órgãos comprometidos na difusão e salvaguarda da diversidade cultural, isto é, uma “implantação de mecanismos nacionais com o fito de documentar e preservar tradições que, segundo avaliavam, estariam em vias de

¹⁰ [...] 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. 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, 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 CNF. (OLIVEIRA, 2011, p. 42)

desaparecimento diante da modernização acelerada” (Oliveira, 2011, p. 43) e isso era reflexo de:

[...] um processo efetivo de valorização das características culturais mais tradicionais e distintivas da nacionalidade [que] 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 (Oliveira, 2011, p. 43).

Como discorrem Cavalcanti e Vilhena (1990), com a solicitação feita, o Brasil é o primeiro país a criar, em 1946, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBCEC, vinculado ao Ministério das Relações Exteriores (MRE), mostrando seu alinhamento e boa vontade aos critérios internacionais. Dentro do IBCEC, vários foram os debates para a criação de comissões de trabalho e logo foi pautada a criação de uma Comissão Nacional de Folclore (CNF) pelo advogado e folclorista Renato de Almeida, à época chefe do Serviço de Informações do MRE.

Criada em 1947 e com sede no Rio de Janeiro, a CNF organizou-se por meio de subcomissões (também chamadas de Comissões Regionais ou comissões Estaduais) em 18 estados da federação, cada uma delas compostas por intelectuais locais, que estavam entusiasmados na organização nacional e nas “iniciativas de coleta, preservação e divulgação do folclore brasileiro” (Mendonça, 2008, p. 43).

Tais iniciativas, pautadas na pesquisa de campo e coleta, geravam uma atribuição de valor, isto é, conferiam a musealidade, dado seu valor folclórico atribuído pelos estudiosos do MFB. O que chama atenção é como o MFB se constituiu como um movimento político e intelectual, sem a parcela do povo que era estudado. Assim, as tratativas tinham a intenção de preservar uma dita “cultura brasileira”, sem que os constituintes dessa cultura fossem uma parte articuladora dos processos.

A CNF organizou Congressos e Semanas de Folclore para circulação e contato entre os pares do MFB. Foram realizados cinco Congressos Nacionais: o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951) - Rio de Janeiro; o II Congresso Brasileiro de Folclore (1953) - Curitiba; o III Congresso Brasileiro de Folclore (1957) - Salvador; o IV Congresso Brasileiro de Folclore (1959) - Porto Alegre; o V Congresso Brasileiro de Folclore (1963) - Fortaleza. Em 1954, no 4º centenário da cidade de São Paulo, ocorreu o Congresso Internacional de Folclore, contando com especialistas de 32 países e delegações da UNESCO. As Semanas aconteceram antes dos Congressos e foram realizadas quatro ao todo. Oliveira (2011) nos conta:

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 Maceió,

anteriormente ao II Congresso, realizado em Curitiba (Oliveira, 2011, p. 45).

Desde seu momento de criação, a CNF passava por alguns percalços. Dentro dela, a falta de recursos para fomentar os eventos e aprofundar uma incursão de âmbito nacional era evidente e, em campo acadêmico e científico, os estudos de folclore perdiam cada vez mais prestígio pois havia divergência até mesmo entre os próprios folcloristas no entendimento e delimitação de seus estudos. Para aparar essas e tantas outras arestas, o I Congresso Brasileiro de Folclore teve como produto a Carta do Folclore Brasileiro (CFB), documento basilar de orientação dos estudos e ambições dos folcloristas da CNF. A Carta alinha que:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (CFB, 1951).

A CFB apontava a necessidade de criação de um órgão nacional “que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares” (CFB, 1951), sugerindo um caráter autárquico e de plena autonomia técnica e administrativa ao órgão. Como explica Mendonça (2008), no III Congresso Brasileiro de Folclore (1957, Salvador – BA) um representante do então Presidente Juscelino Kubitschek designa a formação de um grupo de trabalho para propor um órgão federal atuante na área do folclore. Assim, em 22 de agosto de 1958, é criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)¹¹, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. O Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, de criação do órgão apontava os objetivos do órgão:

- promover registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e de especialização, **exposições**¹², publicações, festivais;
- proteger o patrimônio folclórico, as artes e folguedos populares;
- organizar **museus**, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação;
- manter intercâmbio com entidades congêneres; - divulgar o folclore no Brasil (BRASIL, 1958).

Como nos explica Mendonça (2008), a CNF e suas Comissões Estaduais continuaram a existir mesmo com a criação da CDFB, contudo sua atuação política e

¹¹ A Campanha funcionou na Rua Pedro Lessa, posteriormente, na Rua Santa Luzia e, em 1964, passou para o prédio do MEC (Mendonça, 2008, p. 47)

¹² Aqui utilizamos o mesmo grifo dado por Oliveira (2011), pois é pertinente evidenciar a preocupação dos folcloristas com questões museológicas.

gestora das ações de proteção ao folclore ficaram enfraquecidas¹³. Em 1961, Edison Carneiro assume a direção da CDFB após dois anos de divergências¹⁴ entre os folcloristas e seu primeiro diretor. Em sua gestão, Edison Carneiro cria Revista Brasileira de Folclore, a Biblioteca Amadeu Amaral e estabelece convênios com universidades para pesquisas, levantamentos e realização de festivais folclóricos (Mendonça, 2008). Em seu plano de trabalho, previa também 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” (CARNEIRO, 1962a, p. 62).

Carneiro, antes de sua forte atuação na CNF e de sua direção na CDFB, já possuía um longo caminho de estudos e também de controvérsias. Soteropolitano vindo de uma família que circulava em lugares de prestígio, as discussões intelectuais fizeram parte da sua vivência. Em 1936, formou-se em direito pela Faculdade de Direito da Bahia e passou a trabalhar como jornalista no Estado da Bahia. Por sua escrita combativa e de cunho comunista, ganhou notoriedade pela atenção e dignificação dada ao universo afro-religioso, projetando-o como um dos grandes intelectuais a versar sobre o negro no Brasil ao mesmo tempo em que era uma figura mediadora entre intelectuais, elite baiana e lideranças afro-religiosas, inserindo no centro do debate os constituintes lidos quase sempre como objetos.

Em 1937, Carneiro organizou o II Congresso Afro-Brasileiro¹⁵, que deslocou “o debate racial brasileiro do campo dos saberes médico-psiquiatras – ainda prevalecentes no primeiro – para situá-lo no campo de um debate propriamente cultural” (Rossi, 2020, p. 7) e, além disso, as:

[...] personalidades e lideranças do mundo afro-religioso, menos do que meros objetos ou coadjuvantes, tiveram participação ativa no congresso, fosse apresentando trabalhos, fosse reivindicando legitimidade religiosa aos candomblés ou fazendo do direito à liberdade de culto um dos eixos políticos e programáticos do evento (Rossi, 2020, p. 7).

¹³ Na bibliografia consultada e em pesquisas pela internet, quase nada foi encontrado sobre a atuação da CNF após a criação da CDFB. Foi a partir de nota de rodapé de Mendonça (2008) e em alguns momentos da escrita de Oliveira (2008) que obtivemos a informação da continuidade da CNF.

¹⁴ Atendendo uma expectativa do governo, a CDFB estava organizada com uma dualidade estruturante, que opunha o diretor ao conselho técnico (Vilhena, 1997) e, além disso, seu primeiro diretor, Mozart Araújo, era um folclorista de confiança do governo, mas de pouca atuação e aceitação dos principais agentes da CNF que eram parte do Conselho Técnico, formado por Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Manuel Diegues Júnior e Edison Carneiro.

¹⁵ O I Congresso Afro-Brasileiro aconteceu em 1934, no Recife, e foi organizado por Gilberto Freyre após o lançamento de seu livro Casa Grande e Senzala. Dentre outras críticas, o I Congresso buscava superar as questões que envolviam o determinismo biológico relacionado aos estudos de raça. Mesmo assim, Freyre teve críticas ao lugar dado às lideranças religiosas no II Congresso dizendo tratar-se de uma organização demagógica e de apologia política da gente de cor (Lima e Oliveira, 1987).

Após a ida de sua parceira de pesquisa Ruth Landes¹⁶ para os Estados Unidos, Edison Carneiro vai para o Rio de Janeiro e diversifica suas frentes de atuação, afastando-se das “ortodoxias das políticas de africanidade dos candomblés baianos” (Rossi, 2020, p. 9) e aproximando seu olhar ao universo das favelas e suas associações culturais, como o carnaval e o samba, “menos vinculados aos dilemas da pureza africana e mais às questões pertinentes à mestiçagem e às raízes da nacionalidade e da cultura popular brasileira” (Rossi, 2020, p. 8).

Nesse contexto, Carneiro aproxima-se de um reduto renovado do movimento negro e passa a integrar o Teatro Experimental do Negro, idealizado pelo jornalista Abdias do Nascimento (1914-2011). Nesse vínculo, contribuiu com o jornal *O quilombo* (1948-1950) e na organização da Conferência Nacional do Negro (1949) e no Primeiro Congresso do Negro Brasileiro (1950). Mesmo assim, a rápida aproximação foi deteriorada pela divergência intelectual de Carneiro que via uma relação do grupo com a política e a estética da negritude francesa e estadunidense como uma renovação do olhar exótico e espetacularizado do negro.

É a partir desse momento que Rossi (2020) evidencia um processo de reinvenção intelectual de Edison Carneiro, cuja faceta folclorista passa a ganhar vulto na medida em que seu interesse pelas manifestações culturais associadas ao “povo” de uma forma mais ampla aumenta. Assim, entre 1950 até 1972, ano de seu falecimento, Carneiro se estabelecerá como um importante braço do MFB, sendo a sua direção na CDFB de 1961 a 1964, um profícuo momento para difusão e continuidade dos estudos de folclore, que culminou em seu afastamento com a instauração do golpe militar, por suas ideias marxistas e militância no Partido Comunista.

Além de Carneiro, outros funcionários também foram afastados e um quadro de grave crise financeira gerou um impasse na continuidade da CDFB (Mendonça, 2008). Após quatro meses, Renato Almeida com sua experiência de articulação entre o meio político e o folclorista, assume a direção na incumbência de reverter o delicado quadro que se apresentava: era preciso dar continuidade aos projetos e estudos de folclore iniciados por Edison Carneiro, estabilizar e fomentar a CDFB economicamente e garantir a sobrevivência de pensamento diante do cerceamento das liberdades provocado pela ditadura.

¹⁶ Ruth Landes foi uma antropóloga estadunidense formada pela Universidade de Columbia e influenciada pelos estudos de Franz Boas. Entre 1938 e 1939 esteve em Salvador e foi pioneira nos estudos sobre as mães de santo de Candomblé. Edison Carneiro foi um grande facilitador e parceiro de pesquisa, além de parceiro amoroso. Tal parceria gerou grande conflito e inimizade por parte de Arthur Ramos (também folclorista e de grande projeção intelectual sobre o tema do negro e a identidade brasileira) e Melville Herskovits (antropólogo estadunidense de grande notoriedade por seus estudos do negro no Novo Mundo). A relação de Landes e Carneiro foi utilizada por Ramos e Herskovits para desqualificar os estudos da antropóloga, que foi expulsa pela polícia baiana pelo seu envolvimento com os cultos-afrobrasileiros.

A defesa do folclore é absorvida pelo ideal nacionalista propagado pela ditadura militar em suas empreitadas de educação cívica. Com esse aspecto, os estudos de folclore, que já vinham de uma trajetória de marginalização, se distanciam ainda mais dos espaços universitários e o MFB se cristaliza como um movimento organizado em espaços políticos governamentais, sem a intelectualidade acadêmica das ciências humanas, perpetuando os sujeitos associados ao folclore como suporte e não como partes fundamentais do movimento.

O trajeto de desvalorização dos estudos de folclore tem em seu cerne o questionamento das suas metodologias e autonomia científica. Isso era evidente entre os próprios folcloristas que não possuíam uma delimitação objetiva sobre os estudos de folclore, que a CFB buscou superar, como vimos anteriormente. No entanto, é importante pontuar que os estudos de folclore já estavam em voga quando teve início o processo de conformação das chamadas Ciências Sociais no ensino superior brasileiro. Além disso, “Folclore, sociologia e antropologia de então são nesse período interlocutores próximos, e o processo de constituição de seus respectivos campos de ação pode ser vislumbrado num jogo de atribuições e autodefinições” (Cavalcanti e Vilhena, 1990, p. 75).

O trânsito desses intelectuais e seus assuntos era comum. Edison Carneiro fez parte da comissão organizadora da I Reunião Brasileira de Antropologia (1953) e participou do Congresso Brasileiro de Sociologia (1954). Na II Reunião de Antropologia, o folclore aparecia como um item específico de discussão. Mesmo fomentado entre os folcloristas e discutido nos eventos, os estudos de folclore e a delimitação do campo não ganhava peso frente aos cada vez mais firmados preceitos antropológicos e sociológicos.

Para mais, como concordam Mendonça (2008) e Abreu (2003), folcloristas e cientistas sociais concebiam de maneira diferente os estudos das manifestações populares. Segundo Mendonça:

Enquanto os folcloristas valorizavam a tradição e as manifestações populares que permaneciam ao longo do tempo como marcas de uma identidade nacional constituída pela integração das “três raças”, os cientistas sociais da época, décadas de 1950 e 1960, principalmente os vinculados à USP, viam as culturas populares no âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais, acreditando não poder pensar em integração cultural, mas em como integrar os estratos sociais marginalizados (Mendonça, 2008, p. 45).

Cavalcanti e Vilhena (1990) sugerem o ponto alto dessa tensão no conflito explicitado entre Edison Carneiro, como representante do pensamento folclorista, e Florestan Fernandes, como representante da escola paulista de sociologia. Para Carneiro, Florestan Fernandes e seus discípulos demonstravam “desprezo pelo labor do folclorista e a segurança de que só a sociologia poderia entender os fenômenos folclóricos em sua plenitude” (Carneiro, 1959, p. 1). De fato, o sociólogo produziu uma

série de trabalhos em que discutiu o folclore reconhecendo o seu papel determinante, porém partindo da mirada sociológica, firmada por meio de um academicismo latente dos sociólogos paulistas.

Por fim, a base crítica de Florestan Fernandes entendeu que os estudos de folclore poderiam ser abarcados pelas ciências sociais e, em termos de produção de conhecimento, o modelo de entendimento defendido a partir da sociologia pode ser também identificado como “uma das causas da marginalização dos estudos de folclore” (Cavalcanti e Vilhena, 1990, p. 88). Nesse conflito, é latente como a discussão passa ao largo dos sujeitos associados ao folclore, avançando pouco no sentido de trazer para o centro do debate as manifestações populares e seus representantes.

Apesar do embate com os sociólogos e das demais circunstâncias, ao assumir a direção da CDFB em 1964, Renato Almeida tem como bússola o plano de trabalho de Edison Carneiro. Assim, defende a instituição do Dia do Folclore¹⁷, dá continuidade à Revista Brasileira de Folclore e passa a fomentar a criação de museus de folclore pelo país, já que o MFB via a necessidade da existência de museus de folclore, tanto para apreciação da arte e objetos representativos da identidade nacional mas, mais ainda, os museus eram tidos como instituições educacionais e de salvaguarda por parte dos folcloristas.

Carneiro cita que Amadeu Amaral encabeçou a ideia de criação de um museu já em 1925 ao propor a Sociedade Demológica¹⁸ (Carneiro, 1962). Mário de Andrade, por sua vez, merece destaque por seu pensamento museal, principalmente no que diz respeito às noções de patrimônio que inseriu no Anteprojeto para Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional¹⁹, basilar para a elaboração do Decreto-Lei 25 de 30 de novembro de 1937 que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e instituiu a prática do tombamento como instrumento de salvaguarda do patrimônio cultural do país.

Gustavo Barroso²⁰, importante nome para a Museologia e os museus brasileiros, idealizou e dirigiu o Museu Histórico Nacional, criado em 1922, e também criou o Curso de Museus em 1932. Em seus ideais, a identidade nacional estava atrelada de feitos heroicos militares e imortalização das elites, mas parte de seu olhar pensou os estudos

¹⁷ O dia 22 de agosto é o Dia do Folclore, oficializado pelo Decreto número 56.747 de 17 de agosto de 1965. Vale destacar que a data já era utilizada em alguns estados e municípios como também pela CDFB em inaugurações e comemorações, além de marcar o dia de criação da Campanha. Anterior a isso, alguns artigos de websites colaboram com a narrativa de que o dia 22 de agosto foi a data em que William John Thoms cunhou o termo *folk-lore* pela primeira vez na carta endereçada ao periódico *The Atheneum*.

¹⁸ A Sociedade Demológica não chegou a existir, mas assim como as sociedades de etnografia e folclore, a demologia e seus estudos estavam relacionados ao estudo do povo, demo deriva do grego “*demos*” que pode significar uma divisão territorial ou povo.

¹⁹ O Anteprojeto foi apresentado em 1936 e foi encomendado pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Voltaremos ao SPHAN no segundo capítulo.

²⁰ Mais adiante, no segundo momento deste capítulo, retomaremos o nome de Gustavo Barroso. Para mais informações sobre sua relação com o MFB, ler Oliveira, 2011, p.53-58.

de folclore. Em 1942, em texto publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional, Barroso propõe a criação do Museu Ergológico Brasileiro, isto é, dedicado às artes e ofícios manuais do “povo”.

No ano anterior ao texto de Barroso, participantes²¹ da Comissão de Folclore da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro (fundada em 1940 e conhecida também como Comissão de Pesquisas Populares) inauguram a 1ª Exposição de Folclore Carioca, em 1941. A exposição contou com cerca de 200 peças, como fotografias, mapas, livretos, literatura de cordel, entre outros itens, e se destacava por ter, em sua concepção, o “folclore carioca”, ou seja, alargando a premissa do folclore para o contexto urbano. Nesse aspecto, as temáticas do carnaval, das festas religiosas da cidade, os uniformes e ferramentas de trabalho, por exemplo, eram interesses do grupo (Oliveira, 2011).

Em 1947, no espaço da Biblioteca Castro Alves do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, ocorre a abertura da “Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana” idealizada pelo arte-educador e artista plástico Augusto Rodrigues. Lima e Ferreira (1999) explanam que a exposição em questão tornou pública a vida e obra de Mestre Vitalino, chamando atenção das elites intelectuais e apreciadores da “arte erudita” para a produção não só de Vitalino como da região do Alto do Moura (Caruaru – PE).

Na CFB é mencionada a criação de um museu folclórico nacional e de museus folclóricos em cada região de atuação da CNF. Segundo a CFB, cada Estado seria responsável por recolher documentário material, isto é, peças folclóricas e fotografias, para destinar ao seu respectivo museu folclórico e, aquilo considerado mais característico de cada região deveria ser recolhido em duplicata, um indo para o museu folclórico regional e outro para o museu folclórico nacional. Além disso, a CFB especificava:

[...]Recomenda, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da Capital da República, e de museus folclóricos por parte das Comissões Regionais, nas Capitais e nos Municípios em que a sua criação se revelar exequível proveitosa e representativa. Caberá à Comissão Nacional de Folclore, através do seu Conselho Diretor, e sob sua responsabilidade direta, a organização do Museu Folclórico Nacional, e às Comissões Regionais, através dos seus respectivos Secretários Gerais, a dos museus locais (CFB, 1951).

Oliveira (2011) destaca que por essas décadas, houve a criação de 44 museus relacionados ao folclore e cultura popular, sendo 31 deles entre 1965 e 1969, ápice da repressão militar. A autora também destaca São Paulo como estado em que a empreitada de redes de museus de folclore teve mais vulto, com a criação de 17 ao todo, seguido por Minas Gerais, com 5, e Rio de Janeiro, local de maior atuação da CDFB,

²¹ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Joaquim Ribeiro, Mário de Andrade, Renato Almeida e outros folcloristas faziam parte do grupo.

com 4. De todos estes, destacamos aqui a experiência do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo como sendo a inspiração de modelo de museu para a CDFB.

Vera Lúcia Cardim de Cerqueira (2016) nos explica que, em ocasião do IV centenário da cidade de São Paulo e do I Congresso Internacional de Folclore, em 1954, os esforços da Comissão Paulista de Folclore, representada pela figura de Rossini Tavares de Lima²², tiveram como uma de suas atividades a inauguração da Exposição Interamericana de Técnicas e Tradições Populares²³ numa das marquises do Parque Ibirapuera. Contendo cenas regionais e características de cada estado brasileiro e de países estrangeiros como Colômbia, Paraguai, Haiti, Uruguai, Venezuela e Canadá, após o Congresso a mostra foi transferida para o Pavilhão Lucas Garcez (espaço conhecido como OCA) e sua expografia e acervo deram origem ao Museu de Artes e Técnicas Populares, em 1961.

Mesmo com o sucesso da experiência paulista, faltava à CDFB um museu em sua cidade sede e tal necessidade era tema recorrente na RBF. Em 1963, Edison Carneiro noticia o plano de criação do Museu de Arte Popular da Guanabara, para ser inaugurado em 1965, contendo auditório, palco ao ar livre para apresentação de grupo, cinema, laboratórios, serviço de documentação, além de contar com um acervo de mais de duas mil peças doadas e adquiridas de amigos e colecionadores de arte popular de todo o Brasil.

Sem sucesso, dado seu afastamento na ditadura militar, a ideia de um museu de folclore da CDFB no Rio de Janeiro é noticiada na RBF em 1965. Dessa vez sua instalação seria na Ilha de Paquetá em prédio doado pelo então governador Carlos Lacerda, e sua inauguração contemplaria as comemorações do IV centenário do Rio de Janeiro. Um ano depois, na RBF de 1966 é noticiado o projeto de criação do Museu de Artes e Tradições Populares na Guanabara, mas seu surgimento ocorre, de fato, a partir de convênio acordado entre a CDFB e o Museu Histórico Nacional (MHN), em 22 de agosto de 1968.

Oliveira (2011) nos explica que entre as tratativas do convênio, o MHN cuidaria das questões de guarda, administração e de museografia, isto é, de montagem e organização de exposições, enquanto a CDFB daria cabo da superintendência técnica,

²² Rossini se interessou pelos estudos de folclore a partir de Mário de Andrade quando estudante do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Em 1944 tornou-se professor da instituição e em 1948 fundou o Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade no Centro. Na II Semana de Folclore, realizada em 1949, Rossini criou uma exposição dentro do Centro que ganhou status de Museu de Folclore, este acervo subsidiou a Exposição Interamericana de Técnicas e Tradições Populares que deu origem ao Museu de Artes e Técnicas Populares. Em 1987, em homenagem ao folclorista, a instituição passa a ser chamada de Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima.

²³ Também conhecida nas bibliografias consultadas como Exposição Internacional de Técnicas e Tradições Populares.

da organização de seu mostruário e catalogação²⁴, além das atividades doutrinárias, de investigação, publicações e trabalhos científicos²⁵. O orçamento seria por conta das duas instituições, dividido em partes iguais. O local da nova instituição seria num prédio anexo do Palácio da República²⁶, no Catete (Rio de Janeiro). Assim estava conjugado o surgimento do Museu de Folclore da CDFB.

Depois de apresentar alguns pontos importantes e atores envolvidos no MFB até chegarmos na criação do Museu de Folclore, nossa instituição de interesse, daremos prosseguimento ao nosso percurso histórico de contexto, mas agora com foco no Museu de Folclore e suas exposições principais, tendo em vista que foram cooptadas como deflagrações das narrativas institucionais de musealização que a instituição assumiu ao longo dos anos.

1.1.2 O Museu de Folclore Edison Carneiro

O surgimento do Museu de Folclore da CDFB em convênio com o MHN é um momento decisivo para compreendermos como a CDFB, e em contexto mais amplo o MFB ainda existente, serão moldados em suas empreitadas na medida em que a instituição museológica ganha mais peso, o que ocorreu gradativamente. Num quadro geral, a CDFB tinha como ambição o sucesso do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, no entanto, coube ao Museu de Folclore ter como espaço físico para exposições algumas salas de um anexo do Palácio do Catete e o uso dos Jardins para eventos.

Ainda mais complexa era a situação da CDFB, com acúmulo de objetos e arquivos numa sede física afastada de seu tão sonhado museu. Mesmo assim, o convênio com o MHN simbolizava um caminho promissor já que a instituição era uma das

²⁴ Entendemos superintendência técnica, mostruário e catalogação como partes da documentação museológica.

²⁵ Entendemos atividades doutrinárias e de investigação, publicação e trabalhos científicos como a parte de Pesquisa. No caso em questão, pesquisa e estudos de folclore que dão subsídio ao Museu.

²⁶ Por esse tempo, o Palácio do Catete havia perdido a função de sede do Governo Federal com a transferência da capital para Brasília. Na verdade, desde o suicídio do presidente Getúlio Vargas em 1954, o local havia perdido algumas de suas funções. A morte de Vargas marcara de tal modo o prédio, que os governantes seguintes, Café Filho e Juscelino Kubitschek, parecem haver preferido usar o palácio apenas para o estritamente necessário e não para moradia. O “quarto do Getúlio” despertava forte curiosidade na população. Todos queriam vê-lo. Era inevitável pois que o Palácio do Catete se transformasse num “lugar memória”. Quando a capital da república foi transferida para Brasília, por ato do presidente Juscelino Kubitschek, o Palácio do Catete entrou para a história. A partir daí, passou a constituir uma divisão do Museu Histórico Nacional. Em 1967, o então diretor do MHN, escritor Josué Montello, empenhou-se na fundação, naquele prédio-monumento, de um museu dedicado ao período republicano. Desse modo, sobre os auspícios do MHN, foi fundado o Museu da República, que durante muitos anos funcionou subordinado àquele e a seu diretor. (Abreu, 1996, p. 58-59)

maiores do país, sendo referência por seu Curso de Museus e pelo legado barrosiano²⁷. Assim, o Museu de Folclore da CDFB é inaugurado em 22 de agosto de 1968 com uma cerimônia de abertura nos Jardins do Palácio do Catete ocorrida às 16h, contando com apresentação de grupos de folguedo e convidados, entre autoridades militares e civis.

Sobre a inauguração, Abreu (1996) relata que a exposição apresentada pelo Museu de Folclore foi pensada pelo museólogo e carnavalesco Clóvis Bornay²⁸, que naquele momento era funcionário do MHN e considerado por Oliveira (2011) como o primeiro diretor da instituição. A exposição ocupava duas salas expositivas nas dependências do Palácio do Catete e os objetos eram dispostos por seu gênero, técnica ou material: “instrumentos musicais, cerâmica figurativa e utilitária, objetos de pano e madeira, cestaria, esculturas etc., dentro do critério regional” (Noticiário, 1968, p. 176). Passada a euforia de inauguração, a questão principal viria em como dar seguimento ao Museu de Folclore.

Oliveira (2011) conta, a partir de relatório da então museóloga Wilma Thereza Rodrigues de Carvalho que, em 1971, o Museu de Folclore estava num pavilhão de cinco cômodos de condições precárias no Museu da República, dispondo de três salas de exposição, uma copa que funcionava como escritório, um banheiro e duas áreas externas descobertas. Mesmo assim, o acervo crescia, bem como a visitação: de 1969 até 1971, foram incorporados 1084 objetos e só em 1971, recebeu “um total de 11.322 visitantes, sendo que as visitas de escolares - 22 visitas somando 660 alunos - foram contadas à parte” (Oliveira, 2011, p. 122). Em número de profissionais, havia apenas uma museóloga, uma recepcionista e um guarda.

Mendonça (2008), por meio do Relatório de 1972, explica que muitas exposições temporárias e itinerantes eram feitas, além de palestras e encontros de difusão do folclore pela CDFB. Engendrado dentro da estrutura cívico-militar do governo, o Museu de Folclore da CDFB “participava 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” (Oliveira, 2011, p. 122). Como exemplo, a figura abaixo mostra apresentação de grupo com pau-de-fita, e ao fundo, o pavilhão em que estava situado o Museu de Folclore da CDFB.

Figura 3 - Imagem de apresentação de dança de Pau de Fitas em frente ao Museu de Folclore, em comemoração ao feriado de 7 de setembro.

²⁷ Referente ao idealizador e primeiro diretor do MHN, Gustavo Barroso.

²⁸ Clóvis Bornay era diplomado desde 1946, conhecido como museólogo, mas de grande destaque por sua relação com o carnaval e os desfiles das escolas de samba. Era referência na criação de fantasias e adereços.



Autor: Desconhecido.

Ano: 1970.

Fonte: NOTICIÁRIO, 1970, p. 264. Revista Brasileira de Folclore Nº 28, setembro-outubro. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Revista%20do%20Folclore&PagFis=3006>. Acesso em: 27 jul. 2024.

A partir de nossas fontes, compreendemos que naquele momento o Museu de Folclore possuía um cargo de direção específico, isto é, o diretor do MHN e o diretor da CDFB não dirigiam o Museu de Folclore, apesar de cumprirem com suas respectivas designações a partir do convênio. Em 1969, o segundo diretor do Museu de Folclore foi Aécio de Oliveira, ainda estudante do Curso de Museus, porém com ligações ao MFB e ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, sendo nomeado pelo então diretor do MHN, Comandante Léo Fonseca e Silva, museólogo formado em 1962, que também participou das tratativas que firmaram o convênio.

Enquanto a CDFB atuava em outras frentes dando suporte às pesquisas que subsidiavam as exposições, a incumbência de guarda, administração e museografia do MHN sob o Museu de Folclore delimitou o modo como os objetos e as exposições eram pensados. Dirigida por museólogos provenientes do Curso de Museus, impregnados pelo pensamento barrosiano, as exposições do Museu de Folclore acabaram por servir de laboratório aos estudantes do Curso para pôr em prática as técnicas de museografia aprendidas (Oliveira, 2011). Entre as montagens de exposições, disposição dos objetos no espaço e de documentação, o processamento técnico era exercido num acervo que, tido como inferior e sem o peso simbólico dos salvaguardados no MHN, poderia servir de instrumento de aperfeiçoamento de técnicas e estudo.

Colabora com essa prerrogativa, o apontamento de Oliveira (2011) sobre Relatório de 1970 feito pela então chefe Nair Moussatché Camhi²⁹, em que ela sugere o não tombamento de um lote de objetos de Umbanda por não considerar aqueles itens como peças de um acervo. Tal forma de tratar os objetos do Museu de Folclore refletia um pensamento mais amplo, que envolvia a hierarquização étnico-racial e de classes no país e que também se estruturou nos estudos de folclore e o pensamento Barrosiano do que se deve ou não ser objeto de museu.

Em 1974, Renato Almeida desliga-se da direção da CDFB, aos 79 anos. Em seu lugar, entra o também folclorista Bráulio do Nascimento³⁰, a partir do convite de Manuel Diégues Junior³¹, então diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC)³² do Ministério de Educação e Cultura (MEC). Bráulio do Nascimento era membro ativo do MFB e deixou as atividades da CDFB na ocasião de afastamento de Edison Carneiro.

Diante de sua articulação no governo, Manuel Diégues Junior transfere o antigo prédio de Casa da Guarda Presidencial, nº 179 da Rua do Catete, para a CDFB por meio da portaria número 235, de 21 de novembro de 1974. Depois de alguns meses de obra para reestruturação do prédio, é inaugurada a nova sede da CDFB em 1975, agora com suas várias divisões unificadas num único espaço físico. É nesse mesmo momento que a CDFB inicia o processo de incorporação à recém-criada Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

²⁹ 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). Essa nota de rodapé consta em Oliveira, 2011, p. 165.

³⁰ Bráulio do Nascimento nasceu em João Pessoa, 1924, folclorista e jornalista, foi atuante no MFB. Publicou obras como: As sequências temáticas no romance tradicional (1966), Bibliografia do folclore brasileiro (1971), Pesquisa do romanceiro tradicional do Brasil (1972), O romance tradicional do Brasil (1973), Romanceiro tradicional (1974). Para mais informações, acessar: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=287.

³¹ Manuel Diégues Junior, sociólogo e folclorista, assim como seus pares, articulava bem os ideais folcloristas dentro do âmbito político administrativo. Na década de 1960, depois de desenvolver um longo trabalho entre espaços acadêmicos e políticos³¹, tornou-se membro do Conselho Federal de Cultura, que lhe rendeu o convite para a direção do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), criado para suprir a necessidade de um aparelho estatal para a área da cultura. Órgãos como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Comissão Nacional de Belas Artes passaram a ser subordinados a esse departamento, que absorveu também o Programa de Ação Cultural (PAC), que à época fomentava atividades culturais³¹. É nesse contexto e na figura desses dois atores que a CDFB ganha um status mais institucionalizado.

³² Mesmo com o ataque à cultura pelo regime militar, a estrutura governamental necessitava de estruturas que tutelassem o setor cultural do país. Em 1966 o então presidente Castelo Branco cria o Conselho Federal de Cultura, do qual Manuel Diégues Junior fez parte junto de nomes como Ariano Suassuna, Roberto Burle Max e Rodrigo Melo Franco de Andrade. O Conselho era responsável por pareceres, recomendações e diretrizes para o Ministério da Educação e Cultura – MEC. Em 1970, o presidente General Médici cria o Departamento de Assuntos Culturais – DAC, mesmo ano em que ocorre em Veneza a Conferência intergovernamental sobre aspectos institucionais, administrativos e financeiros das políticas culturais, realizada pela UNESCO, em que o Brasil propõe o Programa de Ação Cultural – PAC, oficialmente implementado no país em 1973. Em 1975, é criada a Fundação Nacional de Arte – Funarte. Para mais informações, acessar:

<https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/as-instituicoes-e-as-politicas-culturais-no-brasil>

Em 1976, a CDFB foi oficialmente incorporada³³ pela FUNARTE e em seu novo estatuto, estava prevista para 1979 a mudança do nome para Instituto Nacional do Folclore, em conformidade com a estrutura administrativa do seu novo guarda-chuva institucional. No mesmo ano de incorporação, o Museu de Folclore da CDFB passa a ser denominado Museu de Folclore Edison Carneiro, homenageando o folclorista e segundo diretor da CDFB, falecido em 1972.

Também em 1976, o recente prédio sede da CDFB precisa ser fechado por problemas estruturais em razão das obras do Metrô. Assim, como nos explica Oliveira (2011), apenas uma pequena parte da sede em boas condições continuou a ser usada, enquanto outras foram desmembradas. Parte da biblioteca foi para a Biblioteca Nacional, alguns setores para a Rua Araújo de Porto Alegre, local da antiga Escola de Belas Artes e ocupada pela FUNARTE, e o Museu retornou às dependências do Museu da República. A volta da ocupação completa da sede ocorre em 1978.

Para pensar em algumas questões do MFEC, é importante que lancemos um olhar para as experiências anteriores de exposição principal³⁴ junto ao histórico que estamos construindo do MFB e seus rumos institucionais. A já mencionada exposição de inauguração do Museu da CDFB em 1968 ocupava algumas salas do anexo do Museu da República e muitas outras eram realizadas em diferentes locais como forma de difundir o acervo da CDFB e, de maneira ampla, a diversidade do folclore brasileiro.

Ao longo dos anos iniciais, as exposições principais tinham caráter transitório. A primeira mais concreta tem indícios de exibição em 1972, no anexo do Museu da República. Mendonça (2008) enfatiza que não há documentos para sua comprovação, apenas relato dado pela museóloga da época, Isabel Degringole, para a atual chefe de setor MFEC, Elizabeth Pougy, que repassou a informação a Mendonça em 2008. Em 1975, ocupando a nova sede, houve a inauguração de uma exposição principal no espaço que hoje corresponde à Sala de atendimento e leitura da Biblioteca Amadeu Amaral, como vemos em reprodução do croqui em imagem abaixo:

Figura 4 – Croqui da exposição principal de 1975.

³³ 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 do 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. (Oliveira, 2011, p. 132)

³⁴ As exposições principais são chamadas em outras fontes e também pelo CNFCP de exposição de longa duração e ou exposição permanente. Adotamos a nomenclatura de exposição principal por considerarmos mais adequada.



Autor: Desconhecido.

Ano: Desconhecido.

Fonte: CNFCP. Disponível em: Mendonça, 2008, p. 134.

Enquanto Oliveira (2011) parece confirmar essa exposição como a principal de 1975, Mendonça (2008) pondera que não há unanimidade. Uma hipótese é que a exposição tratava especificamente da temática afro-brasileira e sua inauguração coincidiu com o concurso anual Nina Rodrigues, “tradicionalmente aberto com uma exposição referente à temática afro-brasileira” (Mendonça, 2008, p. 134) e, além disso, não há registro dessa exposição em entrevistas do então diretor Bráulio do Nascimento.

No entanto, Ferreira (1984) a considera como a “primeira exposição permanente, organizada em cima de uma linha, de uma proposta com princípio, meio e fim” (Ferreira, 1984). Mendonça (2008) sugere que essa mostra, assim como outras que ocorriam de maneira temporária, não se preocupava em contextualizar os objetos e não utilizava “os princípios da museografia na representação da função social dos objetos em suas localidades de origem” (Mendonça, 2008, p. 135). Mesmo assim, concordamos com Mendonça (2008) que a exposição de 1975 ensaiou à que viria a ser inaugurada em 1980, pois “permaneceu ativa por um ano e sua museografia estava próxima da que seria aplicada posteriormente” (Mendonça, 2008, p. 134).

No ano de 1980, o Instituto Nacional do Folclore (INF), com sede própria e dentro de uma estrutura governamental, tinha uma necessidade museológica em pauta: propor uma exposição principal basilar, pois até então difundia seu acervo por meio de exposições temporárias, itinerantes e principais descontinuadas. Ao mesmo tempo, era preciso dar conta da documentação e preservação de um acervo que não parava de crescer e, entre 1979 e 1982, ocupava duas salas aos fundos do nº 179.

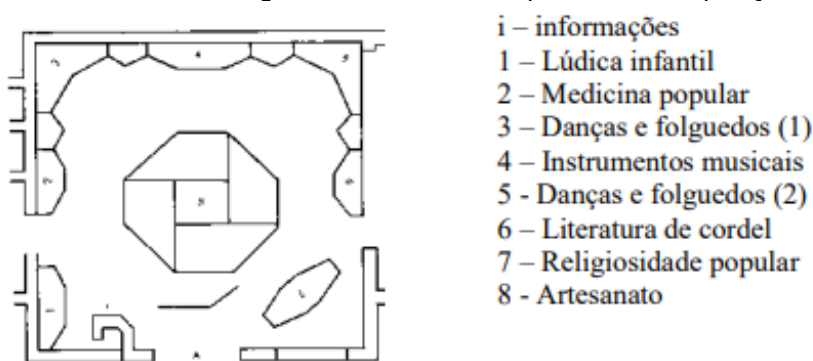
O processamento técnico do acervo em ritmo fabril, bem como a inauguração de diversas exposições foram estratégias de rumor, assim como a dos folcloristas do MFB,

utilizadas pelas pessoas que trabalhavam no MFEC para evidenciar ao diretor Bráulio do Nascimento a necessidade de um novo espaço para a exposição principal e organização do acervo. Como expõe Oliveira (2011), é num almoço entre Bráulio do Nascimento, Manuel Diégues e o então diretor do MHN Prof. Gerardo Brito Raposo da Câmara, que o espaço da antiga garagem do Palácio do Catete, já de interesse dos folcloristas, é passado para o INF e torna-se o local para abrigar a exposição principal.

Inaugurada em 14 de março de 1980 no novo espaço do INF, a exposição principal tinha como foco “aspectos do folclore brasileiro” e “artesanato” (Mendonça, 2008; Silva, 2008; Oliveira, 2011) e foi conceitualmente elaborada com base na divisão dos capítulos da publicação *Folclore Brasileiro*³⁵. Mendonça (2008) destaca o caráter operacional da exposição, construída a partir de elementos, pesquisas, e divisões temáticas já existentes, sendo os seguintes itens selecionados: Lúdica Infantil, Medicina Popular, Danças e Folguedos, Literatura de Cordel, Cultos Populares, Artesanato, Música.

Um ano após sua inauguração, a exposição foi destacada com um volume na publicação “Coleção Museus do Brasil”³⁶ da FUNARTE, que era reservada para grandes instituições como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu Paraense Emílio Goeldi. Abaixo, vemos a planta baixa da exposição e a disposição das temáticas pelo espaço da antiga garagem.

Figura 5 – Planta baixa com legenda dos módulos expositivos da exposição de 1980.



Autoria: Desconhecida.

³⁵ A publicação *Folclore Brasileiro* gerou 14 volumes entre 1977 e 1982. Cada volume era dedicado ao folclore de um estado e dividido tematicamente para comparação. (Mendonça, 2008)

³⁶ Este número da *Coleção Museu Brasileiros* [sobre a exposição de 1980 do MFEC] conta com 10 textos assinados por especialistas em suas respectivas áreas de conhecimento. A introdução é assinada Bráulio do Nascimento e os demais, com seus títulos e autores, como apresentados a seguir: Museu de Folclore Edison Carneiro é assinado pelas museólogas da instituição Célia Corsino e Claudia Ferreira; Lúdica infantil, pela antropóloga Cáscia Frade; Medicina popular, é da especialista na área de Etnofarmacobotânica Maria Thereza Lemos Arruda Camargo; Danças e folguedos e Teatro de Bonecos, são da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro; Instrumentos musicais, pelo folclorista Aloysio de Alencar Pinto; Literatura de cordel, por Manuel Diégues Júnior; Religiosidade popular, pelo folclorista Raul Giovanny da Motta Lody e o último, Artesanato, é da jornalista Vera de Vives. É interessante observar que esta diversidade de especialistas expressa o diálogo existente, na época, entre folcloristas e profissionais de outras áreas. (Mendonça, 2008, p. 141)

Ano: 1981

Fonte: Coleção Museus Brasileiros, 1981, p. 12. Acervo CNFCP.

Como concordam Mendonça (2008) e Silva (2008), os núcleos de maior destaque eram *Danças e Folguedos* e *Artesanato*, “principais foco de ação dos projetos da instituição naquele momento” (Mendonça, 2008, p. 138). A exposição pautou o folclore como metáfora da cultura nacional, dando maior ênfase para itens provenientes da região Nordeste, seguido do Sudeste e por último as regiões Sul, Centro-Oeste e Norte, com objetos ancorados numa tentativa de mapeamento nacional e pouco contextualizados.

Oliveira (2011) destaca que houve forte atuação dos estagiários de Museologia na construção da exposição, sendo o espaço um grande laboratório de experimentações já que o isolamento físico do Prédio da Garagem, que abrigava a exposição e o setor técnico do MFEC, do prédio nº 179 do INF, gerava a liberdade necessária para empreender as técnicas de preservação, conservação e museografia. Para Oliveira (2011) a autonomia se destaca por meio do recurso de abolição das vitrines em alguns núcleos da exposição. As imagens abaixo nos dão um panorama da como se deu a mostra.

Figura 6 – Exposição principal de 1980 com objetos expostos sem vitrines. Negativo de fotografia.



Autoria: Décio Daniel.

Ano: 1980.

Fonte: Acervo CNFCP.

Figura 7 – Objetos expostos sem vitrine na exposição principal de 1980. Negativo de fotografia.



Autoria: Décio Daniel.

Ano: 1980.

Fonte: Acervo CNFCP.

Figura 8 – Vitrine com instrumentos musicais e flechas. Negativo de fotografia.



Autoria: Décio Daniel.

Ano: 1980.

Fonte: Acervo CNFCP.

Como vimos acima, o espaço de exposição principal parece ter adotado o cubo branco como referência, modelo de expografia pautado em museus de arte que dava foco ao objeto. Isso se comprova nos poucos espaços dedicados aos textos e legendas e na disposição dos itens, que mesmo não adotando um certo distanciamento para respiro e apreciação, algo comum no uso do modelo em galerias e museus de arte, possuem uma organização hierarquizante. Nesse aspecto, vale apontar que tal modo de expografia não propicia espaço para diálogo, de modo que os públicos sejam silenciados e apenas contemplem os itens, podendo ou não fruir o conceito proposto.

A inauguração da exposição principal, a conquista do espaço da antiga garagem e a estruturação da sede do INF no nº 179 estava em descompasso ao protagonismo dos folcloristas nas articulações políticas culturais em âmbito nacional. Enquanto firmava seu

Museu e sua sede, os folcloristas do INF perdiam fôlego diante das demandas atualizadas do setor cultural, geradas pelo iniciado processo de negociação, redemocratização e enfraquecimento do regime militar.

Já em 1976 a Revista Brasileira de Folclore tem sua última edição publicada após desacordo entre Bráulio e os rumos editoriais das publicações sobre cultura³⁷, no contexto de renovação almejado com a proposição de outros intelectuais para assumir novas perspectivas culturais. Nesse panorama, Bráulio do Nascimento deixa a direção em 1982 e sua saída é entendida como o fim da fase folclorista do MFEC/INF (Mendonça, 2008; Oliveira, 2011). Em seu lugar, entra a antropóloga, historiadora e crítica de arte, Lélia Coelho Frota, por indicação de Aloísio Magalhães³⁸, então Secretário de Cultura da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC e conhecido por sua atuação frente ao Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

As noções empreendidas por Aloísio Magalhães e propagadas pela CNRC³⁹ serão difundidas nos mecanismos políticos culturais existentes, em especial o INF, que em seu escopo de atuação já estava envolvido com as questões das culturas populares e sua produção. Por isso, a entrada de Lélia Coelho Frota no INF empreende uma mudança conceitual em que o entendimento antropológico se sobrepõe e minimiza o folclorista. Isso se evidencia de forma prática com a criação da divisão/setor de Antropologia, que introduziu “a moderna pesquisa etnográfica em suas atividades, no intento de dar-lhe mais cientificidade” (Oliveira, 2011, p. 147) e passou a subsidiar todos os outros setores do INF.

Mendonça (2008) e Oliveira (2011) deflagram como o MFEC, que já vinha se destacando como principal estrutura do INF na fase folclorista, assume então a alcunha de maior meio de comunicação das ações da instituição por intermédio das exposições.

³⁷ Como nos explica Oliveira (2011), ainda na gestão de Renato Almeida, a Revista Brasileira de Folclore passou a ser feita em Brasília, adquirindo novo formato editorial, com um design mais arrojado e com menos espaço para as pesquisas produzidas pela CDFB. Em sua gestão, Bráulio do Nascimento optou por não enviar publicações para editoração na revista, nem mesmo os noticiários que informavam sobre a CDFB; ao invés disso, passou a fomentar publicações de comissões estaduais e publicou o nº 41 da Revista Brasileira de Folclore pela própria CDFB. Mais que o descontentamento com a ida da RBF para Brasília, Bráulio estava ressentido também pela substituição de publicações de revistas antigas e consolidadas, como a Revista do Patrimônio, a Revista Cultura e a Revista do Serviço Nacional de Teatro, pelas Revistas Documenta, Educação e Cultura, que apontavam para os novos rumos políticos ligados à cultura cuja renovação intelectual era iminente.

³⁸ Nascido no Recife, em 1927 formou-se em direito, mas ficou conhecido por sua atuação como design, cenógrafo, figurinista, figura política e estudioso das áreas de museus e artes gráficas. Em 1951, estudou museologia na Escola do Museu do Louvre e frequentou o *Ateliê 17*, um centro de técnicas de gravuras. No Brasil, em 1960, esteve a frente de um escritório que criou logos de grandes empresas e se destacou como comunicador visual. T tamanha visibilidade e proficiência em várias áreas o fizeram passar pela direção do SPHAN (atual IPHAN) e pela presidência da Fundação Nacional Pró-Memória. Dentre tantos feitos, o que mais se destaca é a criação do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, na Universidade de Brasília, que funcionou de 1975 a 1979 e reformulou a maneira de compreensão da cultura muito a partir das ideias de Aloísio, que entendia a cultura pelo viés antropológico e como um processo, ressignificando a ideia de bem cultural. Autores como Ortiz (1992) e Simão (2003) colaboram com a ideia de que Aloísio Magalhães iniciou a fase “moderna” do SPHAN por suas novas propostas envolvendo o patrimônio brasileiro.

³⁹ Para mais detalhes sobre Aloísio Magalhães e o CNRC, ver Dutra, 2017, p.32-44.

De acordo com Oliveira (2011), as atividades de preservação, elaboração de exposições e ações educativas, isto é, a musealização, antes empreendida pelo MFEC, passa a ser de interesse de outros setores existentes no INF, fazendo com que a instituição de pesquisa tenha finalidade museológica.

Oliveira (2011) considera que este foi um momento de fortalecimento do MFEC e de maior integração entre os profissionais de Museologia com os demais profissionais do INF, algo que podemos problematizar, pois ao mesmo tempo os representantes do MFEC perdem sua autoridade conceitual. Nesse sentido, Lélia utilizou o MFEC, mais especificamente as exposições, como instrumento visual da reestruturação conceitual que ela propunha.

O universo dos museus e das culturas populares já era imbricado por Lélia em sua formação. Em 1957 matriculou-se no Curso de Museus do MHN e logo em seguida, por meio de uma bolsa do governo francês, estagiou em Paris no *Musée National des Arts et traditions Populaires* (1937), idealizado por George Henri Rivière, que também esteve a frente como museólogo de outro museu francês de interesse, o *Musée de l'Homme* (1937), idealizado por Paul Rivet. Em 1964 formou-se no curso de museus e nos anos seguintes estabeleceu sua relação com a arte, com as culturas populares e com a Antropologia, por isso seu alinhamento às noções de Aloísio Magalhães foi fundamental para autonomia de suas proposições sob a gestão do INF.

O entendimento de bem cultural, a cadeia produtiva das culturas populares e sua rentabilidade, tão pensadas por Aloísio, se cristalizaram no Programa Sala do Artista Popular (SAP), idealizado por Lélia e inaugurado em 1983. Localizado na entrada do prédio nº 179 do INF e em frente a Rua do Catete, a SAP se apresentava com exposições de curto prazo, concebidas a partir das pesquisas da instituição para exibir e comercializar as produções de artistas e ou comunidades artesanais, em contexto com suas respectivas regiões, servindo para “divulgação e escoamento da produção artesanal e artística popular” (Oliveira, 2011, p. 153), além de contribuir para a geração de renda desses indivíduos, uma forma de valorização de seus trabalhos e continuidade de suas práticas. A SAP funciona até os dias atuais e também é fonte de aquisição de acervo para o MFEC, que incorpora objetos a cada nova exposição.

O olhar antropológico e processual do bem cultural reposicionou a forma de aquisição das peças de acervo museológico do MFEC naquela época. Os objetos adquiridos tinham por objetivo preencher lacunas existentes no acervo quanto ao que era representativo das culturas populares brasileiras e, além disso, serviu para coleta de novos itens para a exposição principal que viria a ser inaugurada em 1984. Nesse sentido, importante frisar que a formação das coleções não tinha até então critérios

formalmente estabelecidos e partiam das coleções particulares dos estudiosos de folclore e suas subjetividades e preferências.

Oliveira (2011) destaca que até aquele momento, as coletas nas pesquisas de campo tinham um “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” (Oliveira, 2011, p. 153) valendo-se de uma perspectiva do fato folclórico e do mapeamento do folclore. Com a mudança de abordagem, a visão antropológica tornou a coleta de campo mais verticalizada e preocupada em adquirir itens que dessem conta de explicar um processo, uma tipologia, como por exemplo, “casa de farinha de Belém do Pará, pecuária de uma estância em Bagé, no Rio Grande do Sul” (Oliveira, 2011, p. 154). Oliveira (2011) aprofunda sua explicação sobre como a política de aquisição buscou estabelecer critérios mais formais:

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 constituiu-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 (Oliveira, 2011, p. 154).

Com renovadas prerrogativas institucionais, Lélia mobilizou seus esforços na concepção de uma nova exposição principal para ocupar um novo espaço adquirido em 1983 pelo INF, no nº 181⁴⁰ da Rua do Catete, bem ao lado da sede do INF. A restauração e obras do espaço de dois andares foi coordenada pelo professor e arquiteto do IPHAN Alcides da Rocha Miranda, também responsável pela estruturação da museografia⁴¹ da nova exposição (Silva, 2008; Mendonça, 2008).

Assim, em agosto de 1984, é inaugurada a nova exposição principal do MFEC tendo como destaque, segundo Mendonça (2008), o “O homem e seu meio” e “Indivíduo e Coletividade”. Ocupando dois andares do prédio nº 181, a exposição foi dividida em quatro módulos temáticos: *Ritos de passagem (nascimento, casamento, morte)*; *O mundo ritualizado das festas*; *O homem na transformação da natureza e na produção de cultura*;

⁴⁰ Uma casa construída em 1880, atualmente tombada pelo IPHAN e, como aponta Mendonça (2008), erguida por um mestre-de-obras, diferenciada do estilo neo-clássico e por isso relacionado à arquitetura popular, com painéis de azulejo e grades de ferro rendado.

⁴¹ Aqui acredito que a estruturação da “museografia” é referente à criação das bases e mobiliários para os objetos e não aos demais processos de museografia, como a concepção de textos e argumento da mostra.

Indivíduo e coletividade. Oliveira (2011) elucida que 400⁴² obras faziam parte da exposição e o acervo do MFEC já atingia a marca de cerca de 10 mil itens.

Mendonça (2008) elabora que, enquanto a exposição de 1980 buscava representar uma identidade nacional unificada, a de 1984 valorizava “a multiplicidade de saberes e práticas relacionadas aos vários grupos e camadas da sociedade” (Mendonça, 2008, p. 163). Ao fundo, a exposição de 1984 trazia os dois modelos de museus que Lélia teve contato em seu tempo de estágio em Paris: conceitualmente, a exposição se valeu das questões antropológicas desenvolvidas pelo *Musée de l’Homme* e que vinham sendo adotadas em outras experiências de museus etnográficos no Brasil⁴³ e museograficamente, inspirou-se no *Musée National des Arts et traditions Populaires*.

A busca em representar o homem brasileiro por meio dos objetos expostos caracterizou-se numa exposição sem muitos textos de paredes, valendo-se de cartelas explicativas para cada núcleo, sem vitrines e contando com dioramas⁴⁴, ambientações que reproduziam os locais e estruturas de trabalho, como Casa de farinha, Pesca, Gado, Trançado, entre outros.

No núcleo *Indivíduo e Coletividade*, o destaque se deu para a exibição de 37 obras de 14 artistas, como Mestre Vitalino, Nhô Caboclo, Nino, Louco, entre outros, tidos como personalidades de referência de arte popular pela singularidade de seus trabalhos. Como elucida Mendonça (2008), o núcleo incluiu fotografia dos artistas para que fossem identificados e personificados, para que a obra e seu autor fossem exaltados enquanto indivíduos e não como parte homogênea do segmento popular.

Arrisco a dizer, a partir do que Mendonça (2008) expõe e das demais circunstâncias em torno da exposição de 1984, é que naquele momento o entendimento da instituição sobre artesão/artesanato, muito utilizado para definir sujeito e seu produto na produção de cultura popular, é sobreposto pela ideia de artista e arte/obra, como equivalentes. Tal premissa pode ser colaborada com o nome do Projeto Sala do Artista Popular e do próprio viés de crítica e estudos da arte de Lélia, agregando o discurso estetizante na exposição que, a partir das imagens abaixo, se dispôs num espaço de

⁴² Mendonça (2008) conta que, quando a exposição de 1994 foi inaugurada, ela contava com 236 objetos, o que diverge do quantitativo dado por Oliveira (2011). Suponho que 236 itens seja a quantidade referente ao encerramento da exposição, apesar de notar uma grande discrepância. Ainda assim, Mendonça (2008) observa que havia a prática de rodízio de peças, algo que justifica essa variação.

⁴³ O conceito antropológico do *Musée de l’Homme* serviu como inspiração para o Museu do Homem do Nordeste, criado em 1979 por Gilberto Freyre a partir da fusão entre o Museu de Antropologia de Pernambuco, do Museu do Açúcar e do Museu de Arte Popular. Dois anos antes, em 1976, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) solicitou um Projeto de concepção do Museu do Homem de Minas Gerais a Darcy Ribeiro, algo que não ocorreu. Ele, por sua vez, idealizou o Museu do Índio em 1953, utilizando as questões universalistas e antropológicas visando a harmonia entre os povos que estava presente também no discurso do *Musée de l’Homme*. Para mais, ver Abreu (2008).

⁴⁴ Na ocasião de defesa da dissertação, o Prof. Dr. Bruno Brulon também nomeou os dioramas como unidades ecológicas.

cubo branco, dessa vez se apropriando do distanciamento entre as obras mas, ao mesmo tempo, reproduzindo ambientes com os dioramas.

Figura 9 – Exposição de 1984, núcleo O mundo ritualizado das festas.



Autoria: José Augusto Reis

Ano: 1984

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 168.

Figura 10 – Exposição de 1984. Núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura.*



Autoria: José Augusto Reis

Ano: 1984

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 171.

Figura 11 – Exposição de 1984. Diorama do núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura.*



Autoria: José Augusto Reis

Ano: 1984

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 170.

Sendo o prédio nº 181 o novo local da exposição principal, o espaço da antiga garagem torna-se um novo lugar, dedicado às exposições temporárias, denominado Galeria Mestre Vitalino, que existe até os dias atuais. Após essa série de mudanças, Lélia Coelho Frota deixa a direção do INF em 1984 com um legado de reposicionamento da instituição, no qual o viés antropológico passou a ser uma diretriz pulsante e as exposições firmaram-se o maior meio de comunicação da casa.

Oliveira (2011) e Mendonça (2008) concordam que nesse momento o INF retomou um lugar de prestígio científico e sua relação com as universidades se intensificou, algo que já vinha sendo ensaiado aos poucos desde a gestão de Bráulio do Nascimento. Além disso, as pesquisas antropológicas, bem como os pesquisadores galgados na Antropologia passaram a ser parte fundante dos projetos de exposição, pesquisa e difusão das culturas populares no INF. Oliveira (2011) evidencia inclusive, como na gestão de Lélia a categoria 'folclore' tornou-se subtilizada e o termo cultura popular ganhou força.

Após a saída de Lélia, sucederam as gestões de duas pesquisadoras da instituição: Amália Lucy Geisel, entre 1984 a 1989, e Ana Heye, apenas alguns meses por conta da reforma administrativa implantada durante o governo Collor, em de abril de 1990. A reforma do então presidente Collor extinguiu o Ministério da Cultura, que por sua vez englobava órgãos importantes como o IPHAN e a FUNARTE e, em seus lugares, criou a Secretaria da Cultura. A extinção do INF no papel não deu conta de encerrar as atividades e o que era palpável da instituição, mas esvaziou e paralisou a força de trabalho e os espaços.

Mesmo assim, como explica Oliveira (2011), a mobilização interna e pressão dos funcionários exigiram que o inventariante⁴⁵ fosse alguém indicada pelo grupo de profissionais da casa, e na maioria das vezes essa nomeação era do governo. Acatada a decisão, Ricardo Gomes Lima, pesquisador do INF que assumiu grande protagonismo a partir da gestão de Lélia por sua atuação na pesquisa e nas exposições, foi o escolhido, garantido a sobrevivência institucional e evitando que o acervo fosse desmembrado ou as exposições fechadas.

Em dezembro de 1990, a pressão do setor cultural do país e a tentativa governamental de delinear um órgão para a cultura, faz com que seja criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC); dentro dele é recriada a FUNARTE e o INF tem seu nome alterado para Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular. Assim, Claudia Marcia Ferreira, então museóloga da instituição, assume a direção da Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular na incumbência de dar continuidade aos projetos e pesquisas, além de organizar os setores e remanejar equipes para o funcionamento da nova composição (Oliveira, 2011).

Sendo assim, apesar das circunstâncias, a década de 1990 foi um profícuo momento para a instituição e para o MFEC sob a gestão de Claudia Marcia Ferreira, que vigorou entre 1990 e 2021⁴⁶. O setor de Difusão passa a participar mais ativamente das pesquisas e a desenvolver projetos educativos voltados principalmente para a relação entre as escolas e o folclore e cultura popular.

Em 1993 é lançado o projeto educativo “Olhando em volta”, que consiste em módulos de exposição levados para escolas impossibilitadas de estar no MFEC. Lá, os módulos expositivos são montados pelos próprios alunos e acompanhados de seus professores. Em texto contido no Relatório anual de 2007, que explica sobre o projeto, também se propõe que as turmas “produzam sua própria mostra, acrescentando ao acervo emprestado outros materiais – objetos, textos, fotos – pesquisados a partir de sua realidade” (Relatório anual CNFCP, 2007, p. 31).

Também com a proposta de levar algo da instituição para as escolas, em 1994 é criado o projeto “De mala e cuia”, que consiste numa biblioteca itinerante contendo: livros, catálogos, recortes de revistas e jornais, álbuns de fotografias e xilogravuras, cds e dvds, do acervo da Biblioteca Amadeu Amaral e organizados a partir do roteiro temático da exposição principal do MFEC (Relatório anual CNFCP, 2007).

⁴⁵ Neste caso, o inventariante se juntaria a uma equipe selecionada que faria o inventário para liquidar a instituição.

⁴⁶ Em outubro de 2021, no contexto do governo de Jair Bolsonaro, Claudia Marcia Ferreira foi exonerada sob o pretexto de divergências com o então diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial, um pastor que havia entrado no cargo por ligações políticas e não por sua expertise. Claudia atualmente está alocada no setor MFEC.

Em 2001, é lançado outro projeto educativo, o “Fazendo fita”. Seguindo o molde dos dois outros projetos, consiste em levar até as escolas um acervo sonoro e audiovisual. Assim, os projetos educativos seguiram a perspectiva de itinerância, levando aos espaços educacionais o acervo museológico, bibliográfico e sonoro-visual da instituição.

Sem perder de vista a relação com as universidades, com pesquisadores e interessados na instituição, Claudia Marcia buscou respaldo em diversas frentes após a iminência de fim com o desmonte de Collor. Em 1992 é lançada a série “Encontros e Estudos”, publicação impressa reunindo artigos de especialistas em folclore e culturas populares e também textos referentes aos projetos e atividades desenvolvidas pela Coordenadoria/CNFCP e, entre as décadas de 1990 e 2000, dez volumes da série foram publicados.

Com o objetivo de assegurar a entrada de verba por meio de editais e outras formas de captação, além de prestar apoio técnico e institucional, em 1995 criou-se a Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec).

Assim como em outras ocasiões, a série de iniciativas envolvendo a agora Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular, sob gestão de Claudia Marcia Ferreira, propôs uma nova exposição principal como forma de celebração e fôlego institucional. Após mais de dez anos em exibição, a exposição de 1984 concebida por Lélia Coelho Frota é atualizada e remodelada, sendo inaugurada em dezembro de 1994.

Seguindo o mesmo modelo conceitual antropológico sobre o homem, Mendonça (2008) articula que a ênfase estava no “homem brasileiro” e na “arte”. Tendo início com uma *Apresentação*, seguido dos seguintes núcleos: *Vida; Técnica; Religião; Festas; Arte*. A autora propõe uma tabela onde esquematiza os núcleos da exposição de 1994 a partir dos núcleos da exposição de 1984, como vemos abaixo reproduzido:

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

(Mendonça, 2008, p.180).

Mendonça (2008) elabora que a exposição de 1994 não abandonou as noções antropológicas da anterior, mas sintetizou e aproximou para uma linguagem mais universal os conceitos estabelecidos, isso fica evidente ao notarmos que as frases que denominavam cada núcleo da exposição de 1984, tornam-se palavras na de 1994. Além disso, alguns textos foram os mesmos e outros somente ampliados, assim como o número de itens em exposição: 504 ao todo.

De modo geral, o paradigma conceitual deixado por Lélia na exposição de 1984 era ainda muito latente para a instituição e por isso foi continuado na nova exposição que, em termos de inovação, adotou o modelo da caixa preta⁴⁷ e painéis pintados como paisagens, para criar uma ambientação e imersão ao visitante, como vemos nas imagens a seguir.

Figura 11 – Módulo *Religião* da exposição de 1994.



Autoria: Francisco Moreira da Costa

Ano: 1994.

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 184.

Figura 12 – Módulo *Arte* da exposição de 1994.

⁴⁷ O Cubo Branco e a Caixa Preta são modelos de ambientação-arquitetura de espaços expositivos. Enquanto o Cubo Branco foi muito disseminado em galerias de arte no intuito de destacar os aspectos estéticos de obras eliminando interferências entre o observador e o objeto, a Caixa Preta passou a ser utilizada para atribuir dramaticidade e imersão ao visitante, numa alusão ao cinema e ao teatro italiano, levando para o espaço expositivo as questões de luz e sombra para destacar os aspectos desejados da obra exposta. Para mais, ver a tese de Adolfo Cifuentes "Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas" (2011).



Autoria: Décio Daniel.

Ano: 1994.

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 186.

Figura 13 – Detalhe de obras do Módulo *Técnica* da exposição de 1994.



Autoria: Francisco Moreira da Costa

Ano: 1994.

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 183.

Em 1997, a Coordenadoria de Folclore e Cultura Popular passa a ser chamada de Centro Nacional de Cultura Popular (CNCP) ainda sob o guarda-chuva da FUNARTE⁴⁸, mas seu nome fantasia é fixado como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) para mediação entre os folcloristas (Mendonça, 2008). As políticas culturais dos

⁴⁸ Com o impeachment de Collor, Itamar Franco assume em 1992 e recria o Ministério da Cultura, que agora teria como principal mote o incentivo a projetos culturais por meio da Lei Rouanet.

últimos anos do século XX estavam voltadas para as questões mercadológicas e também para uma renovação do entendimento de patrimônio, que já ganhava vulto, na qual as questões dos bens imateriais passaram a ter grande relevância no cenário.

Como evidencia Mendonça (2008), em 1998 “o Ministério da Cultura constituiu uma Comissão e um Grupo de Trabalho com o objetivo de elaborar propostas visando a regulamentação do acautelamento do patrimônio cultural imaterial” (Mendonça, 2008, p. 64). A diretora Claudia Marcia Ferreira, por sua vasta experiência em projetos relacionados às culturas populares e seus saberes no CNFCP, participou do grupo para auxiliar o governo na criação dessa política.

Em contexto com este momento, em 1999 o CNFCP passa a atuar com o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA), com o objetivo de “promover ações dirigidas a setores menos assistidos da sociedade brasileira, mais especificamente grupos de baixa renda que produzem artesanato [considerado] tradicional” (Mendonça, 2008, p. 64).

Em 2001 é promulgado o decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial constitutivos do patrimônio cultural brasileiro. Como bem explica Mendonça (2008):

O Registro representa uma forma de valorização de referências culturais de natureza imaterial e um compromisso do Estado no sentido de documentar, produzir conhecimento e apoiar sua continuidade. Os objetivos desse Programa são: apoiar e fomentar a política de identificação, registro e salvaguarda de bens culturais imateriais; apoiar e fomentar iniciativas da sociedade nesse campo e contribuir para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro. Para atingir esses objetivos são realizadas parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não-governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento. Suas linhas de ação são: Pesquisa, documentação e informação; Sustentabilidade; Promoção e Capacitação (Mendonça, 2008, p. 65).

Dentre as parcerias institucionais, o governo federal contou com o CNFCP que já assumia um papel relevante no mapeamento, catalogação e relação com sujeitos associados aos saberes tradicionais. Para isso, o CNFCP organizou o projeto *Implantação de Inventário: Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, que foi iniciado em setembro de 2001 para testar a metodologia de *Inventário Nacional de Referências Culturais* e contribuir como um mecanismo de auxílio da nova política estabelecida. Mendonça (2008) explica que a execução do inventário foi realizada de modo articulado com os programas já existentes na instituição, principalmente o PACA e a SAP⁴⁹.

⁴⁹ O projeto tornou-se referência para o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Ao ser concluído em 2006, teve o registro de três bens como patrimônio cultural brasileiro: Jongo no sudeste, Modos de fazer viola-de-cocho em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e Ofício das baianas de acarajé.

Vale evidenciar que nessa mesma conjuntura, no ano de 2002, a UNESCO se dispôs ao patrocínio de um projeto de Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileiro, algo que já estava nos planos da instituição desde 1987. A equipe contou com profissionais do CNFCP e com prestadores de serviço com formação nas áreas de Biblioteconomia, Museologia, Ciências Sociais e Letras, produzindo uma primeira versão⁵⁰ com 2.092 termos, selecionados a partir dos acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos do CNFCP (Mendonça, 2008). Anteriormente, o MFEC utilizava o Tesouro de Acervo Museológico do MHN, no qual colaborou com a construção em 1987 a partir de levantamento de terminologias de seu acervo.

A forte participação nas discussões em torno das questões do patrimônio imaterial e a atuação em várias frentes de ações gerava a visibilidade necessária para que o CNFCP pudesse se tornar um órgão independente e com mais verba, voltando ao nome, status e estrutura de Instituto Nacional do Folclore, como existia antes ou sob a nomenclatura de Instituto das Culturas Populares, nome proposto nas discussões com o governo de transição do presidente Lula. Sem sucesso, o caminho era a continuação na FUNARTE, que passava pela falta de independência como uma unidade gestora, algo almejado pela instituição ou, como alternativa, ser transferida para o IPHAN.

Em agosto de 2003, o decreto nº 4811 concretizou a referida transferência, que foi de fato iniciada em dezembro daquele ano. Em seu novo guarda-chuva institucional, o CNFCP tornou-se uma unidade gestora pertencente ao recém-criado Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN, com o nome Centro Nacional de Cultura Popular (CNC). Em 2009, o Departamento de Museus (DEMU) deixa o IPHAN para tornar-se o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). O IPHAN, por sua vez, passa por uma reconfiguração e com isso o CNC volta a ser denominado, em nome fantasia e oficialmente, como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) (Oliveira, 2011).

Desse grande contexto de aproximação das políticas de patrimônio imaterial, o MFEC ocupou o lugar de comunicador dessas ações a partir da salvaguarda das coleções representativas de manifestações culturais bem como a exibição em exposições. Encadeado dentro da perspectiva da patrimonialização, o MFEC e a musealização se viram reduzidos ao trabalho técnico de documentação e preservação. Ao mesmo tempo, vale lembrar como a Antropologia havia se firmado como diretriz conceitual, sendo mais um fator de achatamento das possibilidades da Museologia e do MFEC dentro do CNFCP.

⁵⁰ A primeira versão foi lançada em 2004. Uma versão mais atualizada do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileiro foi lançada em 2006 com patrocínio da Caixa Econômica Federal.

Paradoxalmente, o CNFCP passou a exercer em seus setores etapas da musealização, de modo que se confunda interna e externamente como um museu. Assim, podemos notar uma simbiose entre o que é MFEC e o que é CNFCP, mesmo que na organização administrativa exista um limite e o MFEC seja ajustado como uma divisão do CNFCP. Como exemplo, podemos notar como as exposições, predominantemente ligadas à Museologia, tornaram-se peça fundamental do CNFCP, sendo quase o principal produto gerado a partir das pesquisas de campo.

Portanto, a conjuntura de criação do MFEC e seus desdobramentos evidenciam como o Museu, uma divisão, ganha protagonismo e ao mesmo tempo é cerceado simbolicamente pelo guarda-chuva organizacional. Frente ao exposto, utilizaremos a denominação MFEC/CNFCP para apontar ações museológicas desenvolvidas em nossos estudos de caso do terceiro capítulo.

Ainda, é pertinente visualizar como discorrer sobre o histórico da instituição significa também perceber como os sujeitos associados ao folclore e culturas populares pouco estiveram em situação de protagonismo, apesar de serem os representantes dos objetos salvaguardados que, ao fim ao cabo, são a razão de existência e trabalho do MFEC e do CNFCP. Todavia, esta não é uma lacuna exclusiva da nossa instituição de estudo, já que os museus tradicionalmente foram locais de silêncio e silenciamento. Podemos dizer que o contexto de redemocratização após a ditadura e as políticas de patrimônio imaterial abriram caminhos para maior envolvimento desses sujeitos antes invisibilizados. Resta saber como a participação social e estes sujeitos são considerados no MFEC/CNFCP, algo que investigaremos no terceiro capítulo.

Dado o desenvolvimento histórico de nossa instituição de interesse, o próximo momento do capítulo discute a noção de folclore e cultura popular, para depois focarmos em experiências de museus ligados às culturas populares, de modo que seja possível fazer aproximações com o MFEC/CNFCP.

1.2 As culturas populares nos museus: forja de uma identidade nacional

Concordamos com o sociólogo Stuart Hall em suas ponderações sobre a identidade nacional, aqui correlato de cultura nacional, em seu livro “A identidade cultural na pós-modernidade” (1992). Para o autor, as culturas nacionais são como comunidades imaginadas⁵¹ já que “nossa identidade não está literalmente impressa em nossos genes” (Hall, 1992, p. 47). Assim, uma cultura nacional é um discurso produzido para gerar

⁵¹ A ideia de comunidades imaginadas é traçada por Benedict Anderson em livro de 1983 e utilizada por Hall.

sentido e pertencimento por meio das “estórias que são contadas sobre a nação, [das] memórias que conectam seu presente com seu passado e [das] imagens que dela são construídas” (Hall, 1992, p. 51).

A cultura e ou identidade nacional é contada e criada a partir de alguns elementos, como elenca Hall (1992). A primeira diz como ela é repassada nas histórias e literaturas, na mídia e na cultura popular; em segundo sempre é dada a ênfase às origens, na tradição e na itemporalidade, como se a identidade nacional fosse imutável, essencial e natural. Em terceiro, há a invenção da tradição, quando práticas rituais ou simbólicas recentes são tomadas propositalmente a fim de criar uma ideia, que se perpetua utilizando os dois outros elementos citados anteriormente. Em quarto, a narrativa da cultura nacional é criada tendo como base um mito fundacional, que cristaliza a nação por meio de uma estória de origem.

Hall (1992) elabora que esse mito de origem é contributivo até para que “povos” desassociados dessa narrativa possam, a partir dele, criar uma história alternativa ou contranarrativa, algo muito recorrente nos territórios e nações colonizadas. Como exemplo, tomemos o caso brasileiro e o mito fundacional do grito de independência dado por D. Pedro I às margens do Rio Ipiranga em 1822, onde houve a separação do Brasil colônia e então emancipado do Reino de Portugal. Esse mito fundacional é propagado pela literatura, mídia e outros suportes como o germinador da nação sem ter em vista que esse não é o primeiro ponto da linha do tempo da história brasileira. Além disso, o mito fundacional é criticado por grupos que explicitam o apagamento de comunidades indígenas e da escravização de pessoas negras na empresa colonial.

O quinto e último elemento destacado por Hall (1992) é de grande importância para nossa pesquisa e merece parágrafo próprio por tratar especificamente de uma noção simbólica de um povo *folk* puro, original, que embora enaltecido, raramente é primordial ou exercita poder nas realidades de desenvolvimento nacional. Transferindo tal afirmativa para a situação brasileira, podemos argumentar como segmentos da sociedade, sempre aqueles nomeados e tidos como contraponto ao considerado ideal, universal e racional, figuraram na composição da identidade nacional, porém sem o devido reconhecimento e protagonismo nessas construções e representações.

Assim, a ideia de “povo” puro e original do Brasil se deu a partir do amplo movimento intelectual em que vários campos do conhecimento pensaram o homem brasileiro a partir da miscigenação, mais especificamente da ideia das três raças (negros, índios e brancos), fazendo com que comunidades indígenas, pessoas negras e comunidades quilombolas, negros africanos, imigrantes asiáticos, europeus e da América, bem como ribeirinhos, sertanejos, nordestinos, caiçaras, comunidades rurais,

peessoas de baixa renda, loucos, entre tantos outros, fossem homogeneizados na categoria “povo”.

Como visto no primeiro momento deste capítulo, o MVB endossou tal perspectiva na medida em que defendeu os interesses dos estudos de folclore pois, embora lutasse pela valorização e reconhecimento das manifestações culturais do “povo”, pouco havia desse “povo” nas tomadas de decisões.

Hall (1992) evidencia que a criação dessa identidade nacional tem seu estopim na Idade Moderna, com a criação dos estados-nação, com o crescimento das cidades e surgimento das repúblicas, dinamizadas por processos de revolução industrial e do pensamento iluminista. Não por acaso, a instituição museu como conhecemos hoje surgiu a partir desses mesmos contextos, sendo um instrumento do estado que serviu para criar esse imaginário de nação em diferentes lugares do mundo.

O museu ligado ao folclore e culturas populares, nosso segmento de interesse, tem em sua gênese o museu tradicional perpetuado na Europa, com a função social de difundir e salvaguardar a parte considerada menos oficial de uma identidade nacional, sendo essa difusão feita pelos processos de musealização colaborados com a pesquisas de campo de cunho etnográfico.

Para abordar essas nuances, nesta segunda parte, falaremos sobre as circunscrições da definição de cultura popular, para depois pensarmos como esse segmento se conformou nos museus.

1.2.1 As culturas populares em contexto

Não há um consenso sobre o momento no qual houve uma distinção entre a cultura popular e a cultura da elite, mas como já adiantamos, a maior parte considera a Idade Moderna e seu contexto como ponto no qual essa dualidade será intensificada e posta como uma realidade. Um panorama sobre esse momento pode ser obtido a partir de duas obras essenciais: “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, de Mikhail Bakhtin e “Cultura Popular na Idade Moderna”, de Peter Burke.

Enquanto o primeiro analisa a obra de François Rabelais para falar da praça pública, do carnaval e do riso como construto cultural, o segundo autor destrincha o processo de distinção e o movimento de “descoberta” da cultura popular, citando obras literárias e tentando definir suas diferentes manifestações. Burke (1989) elabora:

Em 1500, a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os

comerciantes, os profissionais liberais — e suas mulheres — haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra "povo", usada com menor frequência do que antes para designar "todo mundo" ou "gente respeitável", e com maior frequência para designar "a gente simples" (Burke, 1989).

Roger Chartier alarga o período proposto por Burke utilizando outros autores, como Legoff, para demonstrar como a imposição de uma ordem teológica, científica e filosófica, fez a nobreza adotar outras posturas, isolando-se das “tradições folclóricas, censurando as práticas doravante tidas como supersticiosas ou heterodoxas, e constituindo como objeto posto à distância, sedutor ou temível, a cultura dos humildes” (Chartier, 1995, p. 181).

O processo de construção dos estados-nação é estudado pelo sociólogo alemão Norbert Elias, no que ele nomeia como *processo civilizador* em estudo de dois volumes (1939). No entendimento eliasiano, a transformação do indivíduo representa na verdade uma transformação social que ocorre a partir de um processo de castração dos modos considerados “selvagens” e violentos, a fim de gerar uma nação civilizada.

O autor aponta como mudanças de pequenos hábitos foram fundamentais para a construção do homem civilizado, como o uso dos talheres entre outros modos e costumes que por fim estabeleciam hierarquias de classe e projetos de dominação. Assim, a construção das grandes cidades europeias e o avanço da ideia de nação tinha por prerrogativa um processo civilizatório, isto é, um abandono aos modos de vida incivilizados das camadas populares para alcançar o status de sofisticação e educação (castração) do homem pretendido.

Dentro deste processo de expansão dos estados-nação e do processo civilizador, Burke (1989) aponta que a revolução comercial gerou uma idade de ouro na cultura popular tradicional quanto à produção de cultura material, porém, no encontro com a revolução industrial, ela se dissipa. Talvez por isso, Burke (1989) note que uma grande parcela dos objetos artesanais salvaguardados em museus de arte popular são do século XVIII em diante, e que só no fim deste século é que as baladas e estórias assim como os festejos e costumes, antes passado pela tradição oral, passam então por sistematização e descrição.

Nesse sentido, assim como os estudiosos participavam de expedições pelas colônias europeias, os viajantes percorriam o próprio continente, não tanto em busca de ruínas antigas ou de povos primitivos, mas de maneiras e costumes, de preferência os mais simples e incultos das comunidades visitadas de seu próprio território.

Assim, como notamos no contexto do MFB, os estudos das culturas populares basearam seu interesse no que era produzido e não em seus produtores. Isso significa

que os indivíduos associados às culturas populares não passavam de informantes, objetos de estudo ou tipos peculiares que seriam descritos nas obras literárias dos estudiosos românticos. Para Burke (1989), enquanto o tom iluminista era oficializado pelas nações europeias, o interesse desses entusiastas pelo povo surgia como uma oposição estética, intelectual e política. A estética polida e uniforme era incômoda, o apelo ao exótico era exaltado já que o selvagem, natural e livre, ia ao largo das regras do classicismo.

Em suma, Burke (1989) evidencia que a “descoberta” da cultura popular encontra vulto principalmente entre os intelectuais alemães e suas produções ao final do século XVIII. No entanto, concordamos com Abreu (1996) que só a partir da disseminação do termo *folklore*, no século XIX, o estudo das culturas populares ganha robustez com a criação de sociedades e com proximidade da antropologia e de outras ciências como um campo de estudos científico.

Cásia Frade (2003) explica que essa corrente se estende pela França, Itália, Bélgica e Estados Unidos, sendo o caso norte-americano um ponto de atenção para nossa linha de raciocínio. Em 1888, é fundada a *American Folklore Society* por Franz Boas, antropólogo de origem alemã e de alicerce da antropologia americana, que propagou o relativismo, além de responsável por pensar a museografia do *American Museum of Natural History* (AMNH).

Todavia, a realidade estadunidense de diversidade étnica gerou uma readequação de interesse nos estudos folclóricos. Segundo Frade (2003), a partir de Renato Almeida (1979), as categorias estudadas incluíam: a) cantos, crenças, dialetos (importância já apontada pela escola europeia); b) o acervo literário de oralidade de pessoas negras localizadas nos Estados Unidos; c) os usos e costumes presentes entre as populações do México e do Canadá francês; d) os contos e mitologia dos indígenas norte-americanos.

Do contexto de conformação dos estudos sobre o “povo” e seus costumes, vale ressaltar o que Chartier (1995) evidencia: o conceito de folclore e de cultura popular é circunscrito e deflagrado pela elite e não por autodeterminação. Isso significa que estudiosos e entusiastas viam essa parcela da população pelo viés da alteridade, destacando a diferença por meio das pesquisas minuciosas.

No Brasil, os estudos de folclore tiveram origem também a partir da poesia popular e da literatura romântica, em busca dos temas e indivíduos que, representativos da pureza, da natureza e opostos aos moldes oficiais pretendidos, constituíam a ideia de identidade nacional. Como na questão norte-americana, a diversidade étnica se fez presente, mas, no Brasil, os povos indígenas foram estudados distanciados dos estudos de folclore e culturas populares, suas manifestações culturais foram de interesse da

literatura romântica com os ditos temas indianistas e numa perspectiva de estudos científicos com a vertente indigenista de especialização da pesquisa etnográfica⁵², só figurando junto aos estudos folclóricos sob o pretexto da miscigenação e das relações que geraram novas manifestações.

Por sua vez, a cultura popular brasileira foi conjugada e compreendida pelas influências culturais das inúmeras comunidades africanas que se fizeram presente por intermédio das pessoas negras escravizadas e comercializadas e pelas culturas europeias, principalmente a portuguesa. Nesse sentido, foi sob o manto das três raças, ora celebrando a miscigenação e ora hierarquizando grupos, que se concatenaram as tradições culturais do país.

Elaine Ventura Ferreira dedicou duas pesquisas sobre a temática dos estudos de folclore e cultura popular no Brasil. Sua dissertação (2014) tratou das circunstâncias históricas de criação do MFEC e sua tese (2020) abordou a cultura negra num projeto nacional mestiço de Brasil a partir dessa representação no MFEC e no pensamento dos folcloristas. Em ambos os estudos, a autora delimita o pensamento que contextualizou o interesse pelas culturas populares no final do século XIX e início do XX.

Como a autora destaca, entre 1840 e 1870, a produção literária colaborou para uma percepção da natureza exuberante e exótica, com o indígena sendo representado como um herói morto e em vias de extinção por meio dos romances indianistas. A partir de 1870 e com o fim do Império, os debates sobre identidade nacional ganham força e isso pode ser constatado no surgimento de uma produção literária pautada nos romances regionalistas.

Vilhena (1997) destaca como as obras literárias e os literatos tinham grande destaque como sujeitos fazedores de ciência por não haver ainda no Brasil uma tradição acadêmica. Por isso, quando o interesse da literatura é direcionado aos temas regionais, os folcloristas que já circulavam entre a produção literária e os estudos de folclore, acabam por tomar pra si a alcunha de estudiosos do “povo” e garantindo que suas análises envolviam mais rigor técnico e científico.

O interesse pelo “povo” na formação de uma identidade nacional brasileira assumiu um caráter controverso. A valorização e os estudos das tradições populares eram enviesados por uma ideia evolucionista e de hierarquização das raças e os folcloristas, mesmo críticos em alguns pontos, acabavam colaborando com ideias racistas em muitos aspectos. Ferreira (2014) exemplifica essas discussões na figura do intelectual Capistrano de Abreu (1823-1927) que, preocupado com a identidade nacional, criticava a colonização portuguesa e via nos estudos folclóricos um ponto de entendimento da cultura tradicional brasileira mas, no entanto, apesar das tessituras críticas ao

⁵² Para mais, ver Kok (2018).

Romantismo e das ideias engessadas sobre a cultura nacional, não fugia de visões positivistas, deterministas e racistas. Baseado no cientificismo vigente, suas análises eram contraditórias, pois ainda lançavam um olhar cristalizado aos segmentos populares.

Tais análises contraditórias permearam a visão dos folcloristas e seus estudos, de maneira que não houvesse um pensamento uniforme sobre os diferentes segmentos e as relações étnicas existentes na dita cultura popular brasileira. A busca pelo cientificismo das análises acabou por gerar uma produção que bebia das fontes do determinismo biológico aplicado em sociedade sob o pretexto dos folcloristas firmarem seus estudos como uma ciência ou parte dela.

Como exemplifica Oliveira (2011), Silvio Romero se baseava na teoria evolucionista de Charles Darwin e Spencer, considerando o meio geofísico determinante dos aspectos psicológicos e biofisiológicos do povo. Entendia também a raça como indicador de cultura, que por sua vez estava associada ao grau de civilização. Para Romero, a combinação de meio, raça e cultura explicavam a formação de uma nação; contudo, no caso brasileiro, Romero atribuía à mestiçagem a condição de uma nacionalidade e cultura originais, sendo o mestiço “representante mais autêntico e portador dos traços culturais mais característicos da brasilidade” (Oliveira, 2011, p. 36).

Como explica Schwarcz (2017), o final do século XIX tem como contexto o fim do comércio escravista, a inauguração de instituições no campo da medicina, do direito, dos museus e dos institutos históricos geográficos, além do liberalismo ganhar força. É nesse fértil terreno que as teorias raciais ganham aderência e passam a decodificar o entendimento desses intelectuais e cientistas da sociedade brasileira. Tais teorias surgidas na Europa foram subsidiadas pelo darwinismo social, isto é, a hierarquização das raças a partir da cor, tendo pessoas brancas como o topo da pirâmide e pessoas negras e indígenas em sua base.

Aos poucos superadas, mas não extinguidas, as teorias raciais alicerçaram o pensamento científico brasileiro e foram realocadas pelo entendimento culturalista de Franz Boas, com a mestiçagem passando então a ser celebrada sob o mito das três raças e da harmonia racial. Não por acaso, Schwarcz (2017) recorre à exaltação da mestiçagem feita por Silvio Romero quando o folclorista diz que o Brasil é um país mestiço, se não no sangue, ao menos na alma.

Dessa conjuntura, os estudos de folclore serviram para colaborar com a identidade nacional de harmonia e celebração das três raças por meio de suas expressões culturais, seja na religião e o sincretismo do catolicismo com o Candomblé e a Umbanda (que por sua vez se relaciona também com práticas litúrgicas indígenas), seja pela língua e suas variações, seja pelos modos de vida e saberes.

Essa premissa apaziguadora dos folcloristas é analisada na tese de Ferreira (2020) cuja hipótese indica como as expressões culturais dos negros, principalmente as religiões de matriz afro-brasileiras, foram incorporadas ao discurso do folclore de forma domesticada tendo como instrumento a Revista Brasileira de Folclore e o MFEC para isso. Tal constatação colabora com a ideia de nação que os intelectuais almejavam em seus estudos e como isso ficou impregnado durante o século XX.

Tendo em vista que as práticas museológicas nesse contexto representavam esses ideais, podemos dizer que a musealidade, isto é, a atribuição de valor aos objetos para serem integrados ao MFEC, estava impregnada dessas ideias contraditórias de celebração da miscigenação, mas colaborando com noções hierarquizantes de raça. Exemplo disso pode ser dado ao lembrarmos de passagem descrita no primeiro momento deste capítulo sobre a determinação de não incorporar objetos de Umbanda ao acervo do Museu de Folclore.

A partir disso, os estudos de folclore se canalizaram na trajetória percorrida durante o primeiro momento deste capítulo que compreende o MFB, a criação da CNF, e depois a CDFB, até chegarmos ao MFEC.

Como mencionado antes, a criação do CNRC por Aloísio Magalhães e o viés antropológico dado por Lélia sob a direção do então INF denotam como, a partir da década de 1970, os estudos de folclore e o termo folclore vão figurar como uma noção pejorativa e cristalizada, associadas aos mitos e lendas, de histórias inexistentes e não de culturas e saberes vivos, reais e palpáveis, ao passo que ganha peso a noção de cultura popular ou cultura tradicional, em acordo com as correntes de entendimento das Ciências Sociais.

Além da divergência científica, a noção de folclore ficou diretamente ligada ao regime militar pela aproximação dos folcloristas e o uso do folclore para a educação cívica difundida durante esse período. Negar o termo folclore era afinal negar também um passado que aos poucos precisava ser superado e atualizado.

Contudo a cooptação da cultura popular não é uma exclusividade do caso da CDFB e o regime militar iniciado em 1964. Em livro sobre as culturas populares no capitalismo, o antropólogo argentino Néstor García Canclini elabora que o entendimento da cultura popular ligado à essência pura do nacional sob a forma humana, em contraponto ao ideal artificial de civilidade, serviu para reivindicação do pensamento e dos costumes populares, colaborando para seus estudos e defesa num contexto de marginalização nos círculos acadêmicos (Canclini, 1983).

No entanto, como propõe Canclini (1983), a idealização romântica dentro de círculos universitários perde força, mantendo-se latente apenas pelos folcloristas e indigenistas no caso latino-americano, ganhando fôlego no discurso político nacionalista.

Afinal, conceber a cultura popular como um algo fossilizado e apolítico para forjar uma identidade nacional colabora com a política populista de servir à população ideias enlatadas sem que haja questionamento ou permissão para escolha e criação, bem como saber quem oferta, quem modela e quem, durante os séculos, domina tais gostos. Como defende o autor:

Esta visão metafísica do povo o imagina como o lugar onde estariam conservadas intactas virtudes biológicas (da raça) e irracionais (o amor à terra, a religião e as crenças ancestrais). A supervalorização dos componentes biológicos e telúricos, típica do pensamento de direita, é utilizada pelo populismo nacionalista-burguês para a realização de um a identificação dos seus interesses como os interesses da nação, e para encobrir a sua dependência diante do imperialismo, e no nível interno, os conflitos de classe que ameaçam os seus privilégios (Canclini, 1983, p. 44).

O historiador francês Michel de Certeau, assim como Canclini, compreende as discussões sobre as culturas populares pelo viés de classe, porém enfatiza o aspecto da negociação entre as culturas populares marginalizadas e a cultura hegemônica e dominante, como forma de sobrevivência e perpetuação. Para Certeau (1998), a assimilação pacífica às ordens impostas ao longo do tempo, seja pela colonização europeia, seja pelo ideal excludente de identidade nacional propagado, é na verdade o uso dessas imposições para que, dentro dessa ordem dominante, se crie estratégias próprias.

O autor exemplifica tal teoria com a ressurgência de práticas “populares” na modernidade industrial e científica, que não impediu a produção artesanal dos indivíduos. Na verdade, o trabalhador da fábrica passou a “roubar” e utilizar a “sucata” em vista de um “trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo” (Certeau, 1998, p. 87). Assim, o viés certauneano observa as culturas populares a partir de suas táticas. O autor explica:

Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é representada por uma arte. Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do “dom” (de generosidades como revanche), uma estética de “golpes” (de operações de artistas) e uma ética de tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade). A cultura “popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e “citado” por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos (Certeau, 1998, p. 89).

Diante dessas explanações, o entendimento sobre as culturas populares se convencionou na associação e adjetivação de “popular” em contraponto ao “erudito”, isto é, arte e ou cultura popular em oposição à arte e ou cultura erudita. No entanto, a interpretação de dois polos antagônicos entre esses dois adjetivos revela uma irregularidade já que “popular” estaria relacionado ao povo e às camadas mais pobres,

pensando um sistema de classes capitalista, enquanto a erudição tem relação com conhecimento e instrução, enviesado por estudos geralmente acadêmicos.

Talvez essa concepção tenha se perpetuado ao longo dos anos pelo entendimento de que a produção das camadas populares é inata, vinda de um dom, sem técnica ou pensamento racional e que a cultura erudita tenha sido desenvolvida exclusivamente pela aristocracia, quando na verdade, como aponta Burke (1989), pinturas, obras literárias e a música clássica se reinventaram a partir das culturas populares. No caso brasileiro, por exemplo, a música clássica desenvolvida por Heitor Villa-Lobos foi fortemente influenciada pela música popular. Logo, uma oposição mais assertiva no uso da adjetivação “popular” seria pela perspectiva de classes, com a oposição de cultura popular *versus* cultura elitista (de elite e ou elitizada).

Mesmo na simetria pela perspectiva de classe, a arte e cultura popular e a arte e cultura de elite não são estanques, pois não há uma demarcação rígida de onde uma começa e outra termina. Vale resgatar o que Burke (1989) evidenciou em sua obra quando nobreza e demais camadas, à época da Idade Média na europeia, viviam uma só cultura. Ricardo Gomes Lima e Cláudia Marcia Ferreira (1999) sintetizam as ideias acima propostas:

Foi a partir da ênfase na diferenciação entre elite e povo, vistos como universos apartados por fronteiras rígidas e claramente definidas, que o conceito de arte popular se estabeleceu. E é nesse contexto que a expressão é entendida enquanto categoria reversa, isto é, aquela que, para existir, necessita de seu anteverso. Assim, numa dada realidade cultural, a condição de existência de uma arte denominada popular decorre da presença, nessa mesma realidade, de outro tipo de arte, a que alguns estudiosos se referem como a ARTE, erudita ou de elite. [...] No Brasil, a polarização em torno das noções de povo e elite determina duas visões distintas: a que entende a arte popular como forma de contracultura em relação à arte erudita, uma forma de resistência à dominação de classe, e aquela para qual o popular nada mais é do que uma imitação rústica e deteriorada dos modelos de tradição acadêmica, uma cópia empobrecida das expressões eruditas da arte. [...] Em ambos os casos, prevalece a noção de arte popular como “outro” espécime, distinto dos cânones da cultura dominante, e que, por extensão, participa de outro mundo, do passado, mundo esse que se define pela oposição à sociedade moderna, vista como locus da arte erudita, considerada de vanguarda (Lima e Ferreira, 1999, p. 112).

O conceito de cultura popular, ainda que delineado, não escapa de suas questões. Martha Abreu (2003) tensiona se podemos associar a cultura popular, antes pensada como as festas e tradições populares, diante da cultura de massa, atrelada ao rádio, tv e suas produções. A autora propõe reflexão a partir da pergunta: “podemos tocar funk na festa junina?” (Abreu, 2003, p. 96). Tal questão encontra fundamento a partir do pensamento de Canclini (1998) em considerar o conceito de culturas híbridas, ou seja, para além da distinção entre cultura popular, cultura elitista e cultura de massa, entender como elas estão em (e são a partir de sua) constante relação.

Em texto que antecede a proposta de culturas híbridas, Canclini (1983) destrincha o conceito de cultura popular inserido no modelo capitalista e frente aos avanços da globalização. Para o autor, as culturas populares, no plural, indicariam a diversidade e as diferentes formas e relações dessas manifestações culturais. Nesse ponto, o plural pode abranger e ao mesmo tempo fragmentar e individualizar questões pertinentes aos diversos grupos e manifestações tidos como populares.

Para Canclini (1983), “as culturas populares são o resultado de uma **apropriação desigual** do capital cultural, realizam uma **elaboração específica** das suas condições de vida através de uma **interação conflitiva**⁵³ com os setores hegemônicos” (Canclini, 1983, p. 43-44). Tal entendimento estabelece os processos pelos quais as culturas populares se manifestam e, segundo o autor, se afastam dos entendimentos predominantes anteriores de:

[...] interpretações imanentes, formuladas na Europa pelo populismo romântico e na América Latina pelo nacionalismo e indigenismo conservadores, e, por outro lado do positivismo que, preocupado com o rigor científico, esqueceu o sentido político da produção simbólica do povo [...] (Canclini, 1983, p. 44).

Martha Abreu (2003) sintetiza Canclini (1998) ao explicar que as culturas populares podem ser prósperas e híbridas já que a modernidade não as teria suprimido, mas sim levado ao seu desenvolvimento e transformação por diversas razões. Mesmo não integradas em sua totalidade em ações do estado ou não completamente participantes dos circuitos comerciais que envolvem turismo, festa e música, elas se perpetuam, seja por motivos econômicos ou culturais. Logo, a perspectiva de identificar as culturas populares pelo que não muda deveria ser subvertida na busca do “por que muda, como muda e interage com a modernidade” (Abreu, 2003, p. 93). Diante de tais questões, Abreu (2003) desmiuça as proposições de Canclini (1998) ao explicar:

O popular não é monopólio dos populares. Não se pode mais buscar uma idade de ouro da cultura popular no sentido de ter estado independente, sem contato de espécie alguma. [...] Nos fenômenos culturais populares, vistos como folclóricos ou tradicionais, intervêm os ministérios, as fundações privadas, empresas de bebidas, rádios e televisão, agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, regionais, nacionais e transnacionais. Enfim, eles são multideterminados. [...] A transgressão da tradição é também, muitas vezes, vista com humor. Uma festa, por exemplo, pode não acabar com as hierarquias e desigualdades, mas promove uma relação mais livre e mais criativa com as tradições herdadas. A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para reproduzir-se e reelaborar sua situação. A integração econômica não necessariamente desagrega, como se pensava; pode haver melhoramento econômico e maior coesão da comunidade, pelo artesanato e festas. A continuidade (ou retomada) das tradições não inviabiliza, como se pensava antes entre modernizantes e tradicionalistas, a modernização. Esta é seletiva. Não há apenas

⁵³ Os grifo são do autor.

subordinação do gosto popular às novas regras do mercado ou ao gosto dos consumidores urbanos e turistas (Abreu, 2003, p. 94).

É a partir deste olhar mais atualizado de autores como Canclini (1983;1998) e Certeau (1998) que entenderemos as culturas populares e perceberemos como elas estão alocadas no âmbito do MFEC/CNFCP dentro do recorte temporal 2000-2022 de nossos estudos de caso. Nesse sentido, é a visão pós-moderna difundida em parte por esses autores que se adequa à noção de patrimônio imaterial sob essas manifestações culturais, cuja importância se dá em registrar os processos em todas as suas especificidades e mudanças e não somente priorizar a salvaguarda dos produtos gerados a partir deles.

Tendo em vista o exposto, nosso próximo passo é compreender as culturas populares dentro do museu, sendo este um importante suporte de comunicação da identidade nacional dos estados-nação.

1.2.2 Os museus de cultura popular

Como vimos antes, a delimitação do que é cultura popular pode ser questionada e nos faz considerar que a noção habitual dela nem sempre dá conta de suas especificidades; isso não é diferente ao tentarmos elaborar como essa categoria tão cheia de nuances foi entendida nos museus. Por esse motivo, um museu de cultura popular ou que de alguma maneira possui sua razão de ser vinculada à musealização das culturas populares têm como estrutura algumas tipologias de museu, podendo ser influenciado por um ou por vários deles.

Num museu tido como tradicional, as culturas populares podem ser representadas em obras clássicas ou até mesmo tendo seus objetos expostos para a construção do imaginário nacional. Num museu etnográfico, as culturas populares podem ser entendidas e classificadas a partir da alteridade criada entre o especialista, representante do intelecto e da civilidade e os Outros, estudados pelos seus modos de vida tido como peculiares. No museu de arte, quando a produção das culturas populares é musealizada sob a perspectiva da estética e do dom. No ecomuseu, quando as culturas populares são, a princípio, pensadas pelas e para as próprias comunidades por meio de experiências locais. Além disso, é importante salientar que as noções em torno dessas tipologias se complementam, podendo a estética, preconizada em museus de arte, estar a serviço de museus etnográficos, por exemplo.

Pensando nisso e a partir do histórico traçado sobre o MFEC, podemos alinhar que nossa instituição de interesse aglutina aspectos tradicionais, etnográficos e artísticos

de tipologia de museu. Nesse sentido, vale a síntese de Köptcke (2012) sobre os vários momentos do papel social dos museus. Para a autora:

Nascido em terras européias, no bojo das revoluções ou no coração das dinastias esclarecidas, o museu herdou do iluminismo a crença na razão como operadora da verdade, da justiça social e política e a missão de construir e preservar um patrimônio cultural comum a todos os homens civilizados. A instituição com grande notoriedade e prestígio no século XIX, acompanhou de perto a expansão colonialista dos países Europeus antes de entrar em crise, nos anos 30 e 40, servindo aos regimes totalitários como instituições de propaganda e de estigmatização política, étnica e social. Posteriormente, competindo com os meios de comunicação de massa, os museus perderam prestígio social e investimentos, ao mesmo tempo em que sofreram duras críticas do movimento da contra cultura de 68. Percebidos por intelectuais e artistas como inadequados, ultrapassados e reprodutores de uma cultura elitista, será neste período que um movimento de ressignificação desponta em diferentes pontos do globo, recuperando prestígio, investimentos financeiros e vigor simbólico para a instituição.

Os museus se formaram na esfera pública, articulando práticas e discursos sobre elementos da cultura. Constituíram-se como espaços de construção de conhecimento; de ressignificação de objetos; de interação social; de exercício de autoridade simbólica, servindo à construção da memória, à afirmação identitária, à popularização da ciência, à educação estética e na virada do século XX ao XXI, à inclusão social. Como camaleões, transformam-se, reinventam-se e redefinem, em permanente negociação, seu papel social (Köptcke, 2012, p. 211-212).

É a partir do século XIX que os museus saíram de espaços apenas de admiração pública para também de ensino e pesquisa científica (Schwarcz, 1993). Como pontua Abreu (2008), “constituíram-se os chamados museus de ciência ou museus enciclopédicos voltados para a produção de pesquisa científica por parte de especialistas formados para este fim” (Abreu, 2008, p. 123).

Não por acaso, será nesse mesmo momento que as instituições ganharão novas categorias de acordo com a temática de suas coleções e, dentre elas, o que passa a ser compreendido como museu etnográfico, sendo suas coleções fruto de pesquisas de campo e colecionismo pautado no desenvolvimento da ciência, de aspectos evolucionistas e positivistas, em concordância com o colonialismo empreendido pelo continente europeu e sua noção de civilização. Nesse aspecto, retomamos Burke (1989) já que o autor aproxima a etnografia praticada pelas nações europeias em outros continentes àquela interessada em compreender o “povo” considerado incivilizado dentro de seus próprios territórios. Como revela o autor:

Do estudo dos usos e costumes no Taiti ou entre os iroqueses, foi apenas um passo para que os intelectuais franceses passassem a olhar para os seus próprios camponeses, que julgavam quase igualmente distantes em suas crenças e estilo de vida (Burke, 1989).

Em síntese, o ideal racional e de nação civilizada estabeleceu uma prática de pesquisa pautada na criação da alteridade e inferiorização dos indivíduos dos continentes

fora da Europa. Esse mesmo ideal racional, embora combatido pela contracultura romântica, subsidiará a prática etnográfica hierarquizante ao se interessar pelos camponeses e indivíduos afastados dentro do próprio território europeu. Não demora, para que junto ao interesse na oralidade e na literatura, cresça a necessidade de salvaguardar a produção material dessas pessoas em museus.

Porém é pertinente pensar, como na experiência brasileira, a pesquisa de campo aos moldes europeus, estabeleceu especificidade própria. Aqui, os primeiros grandes museus⁵⁴ e seus acervos se valeram de uma coleta que e não estabeleceu a alteridade com outros continentes e sim dentro do próprio território: indígenas e sua produção foram pesquisados como resquícios de um “povo” selvagem, em vias de extinção, distantes e incultos, enquanto a cultura popular só foi inserida posteriormente nas coletas. Assim, os museus brasileiros que se valeram da pesquisa etnográfica⁵⁵, contribuíram para a criação da alteridade entre os outros distantes (indígenas) e os outros próximos (sujeitos associados às culturas populares) dentro do mesmo território nacional.

Mesmo se valendo da coleta, os museus de cultura popular não tiveram suas primeiras manifestações diretamente relacionadas aos museus etnográficos, mas sim aos museus a céu aberto. Tendo em vista que o desenvolvimento dos estudos das culturas populares na Europa se deu na dita periferia cultural (Burke, 1989), é especificamente em terras escandinavas que surge a experiência dos museus a céu aberto⁵⁶, diretamente ligados às culturas populares.

Como nos conta e Brulon e Scheiner (2009), o primeiro deles, o *Nordiska Museet*, é criado em 1872 pelo sueco Artur Hazelius em Estocolmo, trazendo o conceito amplo de civilização nórdica a partir de sua abrangência territorial. O *Nordiska Museet*, mais que o primeiro de muitos museus a céu aberto a ser criado, se caracterizava também como o primeiro *Folk Museum* da Europa, isto é, um museu de cultura popular, “com ênfase na apresentação de objetos pertencentes aos trabalhadores locais e às classes camponesas” (Scheiner e Brulon, 2009, p. 2472). Mesmo com o museu planejado como parque popular em divergência ao templo de contemplação do museu tradicional, o *Nordiska* se constituiu na ideia clássica de coleção, com casas “organizadas de acordo

⁵⁴ Schwarcz (1993) elenca como museus contributivos para a etnografia e criação da alteridade a partir da difusão do cientificismo vigente: o Museu Nacional (1818), com ênfase na gestão de Ladislau Netto (1874-93) e de Batista Lacerda (1895-1915); o Museu Paulista (Museu do Ypiranga ou Ipiranga) (1894), com ênfase na gestão de Von Ihering em 1895; e o Museu Paraense Emílio (1866), com ênfase na reestruturação comandada pelo zoólogo suíço Dr. Emílio E. Goeldi em 1893. Neste período o Brasil era um local muito procurado para expedições etnográficas europeias com interesse nas comunidades indígenas e esses museus tiveram a alcunha de grandes divulgadores dessas pesquisas quando atingiram certa organização.

⁵⁵ Vale um lembrete que os estudos indigenistas e os folcloristas assumiram nuances próprias apesar de ambos se valerem da pesquisa etnográfica e seus métodos e concepções.

⁵⁶ “A idéia de se criar num parque ao ar livre um tipo especial de museu, composto de várias casas que remetessem a determinado período da história, equipadas de móveis e implementos que lembrassem o seu tempo, foi proposta pela primeira vez ainda em 1790, pelo cientista suíço Charles de Bonstetten.” (Brulon e Scheiner, 2009, p. 2472)

com o seu valor histórico e, muitas vezes, desfeitas e remontadas em locais diferentes formando uma ordenação cronológica” (Scheiner e Brulon, 2009, p. 2472).

No momento em que as culturas populares passam a ganhar foco a partir do surgimento de várias sociedades de etnografia e de folclore, não demora que museus sobre as culturas populares surjam. Barbuy (1995) aponta a origem do museu de cultura popular, no contexto francês, ligado aos museus de antropologia histórica do fim do século XIX em duas vertentes: “a primeira, os museus regionais de folclore ou tradições populares (etnografia regional); a segunda, interligada à primeira, as representações do mundo rural nas exposições universais” (Barbuy, 1995, p. 212).

De abril a outubro de 1889 ocorre a Exposição Universal⁵⁷ em Paris para celebrar o centenário da Revolução Francesa. Como explica Barbuy (1995), entre as mostras, a exposição de retrospectiva do trabalho expôs dioramas representando o interior de uma casa camponesa e uma oficina de um fabricante de alaúdes. Já na exposição de agricultura e alimentação, foram exibidos produtos de camponeses, além de indumentárias e outros objetos.

No âmbito da Exposição Universal de 1889 ocorreu também o I Congresso Internacional de Tradições Populares onde se propôs a criação de um museu perspectivado como centro de estudos científico sobre as artes e tradições populares das províncias francesas pelo então diretor do *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*⁵⁸, Armand Landrin (Barbuy, 1995). Tal proposta ganha força a partir da direção de Paul Rivet e da subdireção de George Henri Rivière, em 1928 que, empenhados na modernização do

⁵⁷ As Exposições Universais de aspectos coloniais tiveram projeção entre 1877 e 1931. Pautadas pelo viés imperialista, servia como espaço para demonstração dos avanços econômicos e industriais dos países participantes. Diretamente relacionadas ao universo expositivo dos museus, as exposições universais trouxeram novas formas de expor e partes específicas eram pensadas por cientistas e trabalhadores de museus. A outra face dessas exposições tinha como prerrogativa a tipificação dos países e colônias. Como aponta Kok (2018), na Exposição de 1889, a parte da *Esplanade des Invalides* exibiu quatrocentas pessoas negras do continente africano que representava uma “vila de negros”.

⁵⁸ O Museu de Etnografia do Trocadéro foi criado entre 1878 e 1879 com o intuito de reunir coleções vindas da África, Oceania, América e Europa, já existentes e dispersas em Paris. Sua criação foi influenciada pela apresentação do *Nordiska Muset* de Estocolmo junto ao seu diretor Artur Hazelius na Exposição Universal de Paris em 1878. A etnologia presente no Museu inicialmente foi compreendida como uma ciência histórica do passado cujas coleções eram incorporadas e exibidas como fragmentos da sociedade tradicional ou primitiva em vias de desaparecimento e por isso, representavam também o amplo processo de civilização. Com o passar dos anos, o Museu aumentou exponencialmente seu acervo, a partir de doações de outras instituições ou a partir de missões de pesquisa e etnográfica, ao mesmo tempo, sofria com a falta de adequação de seus espaços e financeiramente. Após a Primeira Guerra Mundial, o caráter humanista e a valorização da ciência para a comunhão, e não mais hierarquização, dos povos ganha força entre intelectuais franceses, entre eles o etnólogo Paul Rivet, que assume a direção do Trocadéro em 1928 com o propósito de modernizar a instituição; para isso, estabelece como subdiretor o estudante de música e promissor museólogo George Henri Rivière, que despontava a partir de uma forte relação entre arte e etnologia, e assumiu uma posição de facilitador e relações públicas, dinamizando no Museu o trabalho museológico e o interesse dos visitantes, intelectuais, burguesia francesa e artistas de vanguarda como Picasso cujo trabalho foi a partir do contato com os objetos etnográficos expostos. O Trocadéro foi fechado em 1935 e o palácio que o abrigava demolido, mas seus últimos anos de renovação resultaram na inauguração do *Musée de l’Homme* e do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, em 1937 no *Palais de Chaillot*, construído no mesmo espaço do Trocadéro. Para mais, ver a Tese de Brulon (2012).

Trocadero, vão pautar sua reformulação para abarcar as propostas museográficas e científicas de um acervo numeroso.

Desse modo, em 1935, o *Trocadero* encerra suas atividades para que, em 1937, ganhe forma o *Musée de l'Homme*, idealizado por Paul Rivet sob o pensamento de Marcel Mauss, e o *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (MNATP), idealizado por George Henri Rivière, como uma espécie de seção dentro do *Musée de l'Homme*, dedicado à etnografia regional.

O *Musée de l'Homme* e o *Musée National des Arts et Traditions Populaires* (MNATP), mesmo partindo do antigo *Trocadero* e permanecendo inicialmente no mesmo Palácio, tiveram uma forma específica de convivência. Ambos pensados como museu-laboratório (Segalen, 2019), o *Musée de l'Homme* recebeu a tutela do Ministério da Educação e do *Museum d'histoire naturelle* para se estabelecer conceitualmente como uma instituição científica de uma Antropologia mais humanizada, enquanto o MNATP ficou tutelado pela Escola de Belas Artes e seu acervo compreendido como um patrimônio etnográfico francês com novo estatuto social, não mais mirado simplesmente pela perspectiva da alteridade em relação ao “Outro” e sim “como um patrimônio nacional que representava notadamente a possibilidade de um laço com as origens” (Brulon, 2012, p. 116).

Neste período, Paul Rivet e George Henri Rivière compartilhavam certa sintonia de pensamento, eram intelectuais socialistas com forte atuação política frente às mazelas da Primeira Guerra Mundial e atuantes do partido *Front Populaire* (Frente Popular) (Barbuy, 1995; Brulon, 2012). Mas, como discorre Brulon (2012), Paul Rivet e o antropólogo e sociólogo Marcel Mauss idealizaram o *Musée de l'Homme* para encarnar uma faceta democrática da sociedade civil francesa, tendo na ideia de salvaguarda e exposição do acervo o compromisso de tolerância e respeito aos povos “não ocidentais” diante da retomada da eugenia e do conceito de raça pura propagado por Hitler na Segunda Guerra, um caminho diferente assumido por Rivière sob direção do MNATP.

A criação do embrionário MNATP em 1937 fez parte de um contexto de efervescência das discussões em torno do folclore e cultura popular e da valorização de aspectos regionais, de grande interesse de George Henri Rivière. Neste mesmo ano, concomitante ao MNATP, ocorreu a Exposição Universal que dedicou uma exposição exclusiva de âmbito internacional para as Artes e Técnicas da Vida Moderna, sendo a seção de agricultura pensada pelo partido *Front Populaire* (Barbuy, 1995) e a realização do I Congresso Internacional de Folclore⁵⁹ (Segalen, 2019), que contou com participação brasileira na figura de Mário de Andrade (Oliveira, 2011).

⁵⁹ Em artigo de 2005, Segalen diz que um Congresso Internacional ocorreu em 1938, descrevendo-o da mesma maneira ao ocorrido em 1937, algo que não encontrei em outras bibliografias. Por isso, acredito haver

O foco na arte e cultura regional da França fez com que Rivière se dedicasse ao desenvolvimento do MNATP como um museu síntese das culturas tradicionais francesas na capital, interligado à museus regionais num projeto de rede de museus de etnografia regional (Barbuy, 1995). Não por acaso, o projeto de rede de museus de etnografia regional idealizado por Rivière pode ser aproximado ao que foi estabelecido no período do nazismo na Alemanha com os *Heimatismuseen*⁶⁰ e a rede de museus de folclore a partir das subcomissões regionais da CNF no contexto brasileiro.

Cada vez mais distante dos aspectos universalistas defendidos por Paul Rivet e pelo *Musée de l'Homme*, Rivière aproxima sua pesquisa regional aos aspectos antidemocráticos que chegaram à França em 1940. No contexto da Segunda Guerra, tem início o período conhecido como França de Vichy⁶¹, em que houve certo alinhamento e profusão de ideias ufanistas pela França e, como salientou Canclini (1987) e nos mostrou a experiência brasileira da CDFB, logo os estudos desenvolvidos no MNATP bem como a instituição e o pensamento de Rivière, serviram como suporte às ideias do regime, garantindo sua continuidade apesar de financeiramente instável.

Como explica Segalen (2019), entre 1940 e 1944, o MNATP esteve relacionado ao programa partidário do regime e, depois disso, foi visto com desconfiança frente aos seus pares, gerando inclusive o afastamento de Rivière de suas funções durante alguns meses para investigação de sua atuação junto ao regime. Retomando o cargo, Rivière iniciou o trabalho de limpeza de imagem pessoal e do museu para retomar seu projeto de museu-laboratório com sede própria, levando o foco para a pesquisa científica em torno da etnografia regional (apagada pelo teor partidário assumido pelo folclore no regime).

um erro de digitação ou confusão de datas e o Congresso em questão seja o de 1937 pois a própria autora usa esse ano em texto de 2019. Outro aspecto importante é a sobreposição, numeração e possível equívoco no entendimento destes Congressos: Ortiz (1992) diz que o I Congresso Internacional de Folclore foi o de 1889 no âmbito da Exposição Universal de Paris, que abordamos em parágrafos acima como I Congresso Internacional de Tradições Populares. O autor complementa que o II Congresso ocorreu no ano de 1891, em Londres, promovido pela *Folklore Society*. Saliento a necessidade de verificação mais aprofundada mas, para fins de coesão, adotaremos datas, nomes e numerações no texto a partir dos autores citados.

⁶⁰ [...] mais de dois mil deles, abertos na Alemanha sob o regime nacional-socialista, com o objetivo de exaltar o sangue, a terra e a raça. Estes eram museus regionais, “museus de pequena pátria”, museus-microcosmos, que valorizavam a riqueza de uma região, a antiguidade de uma indústria, o gênio de um personagem local; estavam destinados a marcar e a confirmar a ligação à grande pátria, ao solo nacional. Utilizados dentro da política cultural do terceiro Reich, tinham a ideologia da Alemanha nazista como base para a formação das coleções, adotando uma pedagogia que permitisse exaltar os valores do regime político da época. O objetivo maior dos *Heimatismuseen* era o de formar no indivíduo um estado de espírito que o ligasse indissolivelmente à pátria, que devia constituir o fundamento maior de sua vida. Focado num território pequeno, este museu exaltava a relação humana com o patrimônio local através de coleções formadas com propósitos bastante específicos. Em outras palavras, o caráter social do museu se faz presente como jamais se vira antes: sua função era a de estabelecer no indivíduo a idéia de nação a partir da sua realidade local. (Brulon e Scheiner, 2009, p. 2473)

⁶¹ A França de Vichy é um período controverso entre historiadores da história da França datado entre 1940 e 1944 sob a liderança do marechal Philippe Pétain que assumiu uma postura colaboracionista com o regime nazista. Alguns apontam que tal colaboração tinha o objetivo de estabelecer certa autonomia francesa na ocupação alemã adotando um governo de possíveis negociações. Em contrapartida, o regime se valeu de políticas antissemitas e de perseguição. Com isso, os grupos que iam contra as noções democráticas ganharam certo protagonismo.

Como explica Segalen (2019), em busca do amparo científico, Rivière se valerá das pesquisas de campo desenvolvidas desde o início da instituição para maior apoio do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS)⁶², aumentando consideravelmente o número de funcionários do CNRS no MNATP a partir de 1955. A ligação com as pesquisas científicas gerarão como produto pesquisas coletivas que consistiam num estudo multidisciplinar de regiões da França, como o inquérito de Aubrac, entre 1964 a 1966, e o inquérito de Châtillonnais, entre 1966 e 1968. É neste íterim que é criado o Centro de Etnologia Francesa dentro do MNATP, conquistando a alcunha de museu e centro de pesquisa científica.

Em 1968, George Henri Rivière se aposenta e deixa a direção do MNATP, mesmo que sua presença simbólica seja latente por meio do projeto de sede própria, que será continuado cientificamente pelo sociólogo Jean Cuisenier e por sua forte influência na gestão das equipes e da museografia. O projeto ambicionado por Rivière começou a ser desenhado ainda em 1953, foi executado arquitetonicamente por Jean Dubuisson e finalmente inaugurado em 1972 na área arborizada do *Bois de Boulogne*.

Como elucida Segalen (2019) a concepção do MNATP como o “Louvre do povo” se concretizou com a inauguração da Galeria de Estudos (1972), voltada para especialistas e de forte vinculação aos aspectos científicos da instituição, e com a Galeria Cultural (1975), desenvolvida para apreciação do público geral, mas inspirada, de acordo com Rivière, nos preceitos de Claude Lévi-Strauss⁶³ para cancelar o caráter científico do que era exposto. O período áureo do MNATP compreende então a inauguração da sua nova sede até meados da década de 1980, quando passa a perder prestígio e se tornar obsoleto.

Além disso, ainda no *Trocadero* surge a proposta de disposição dos objetos suspensos por fios (Brulon, 2012), que será marca da museografia do MNATP com os fios de nylon. Na idealização da museografia do *Musée de l'Homme*, Rivière estabeleceu um rigor científico em contraponto aos aspectos abarrotados dos museus tradicionais, tornando a estética uma aliada da proposta científica. Nas Exposições Universais e no primeiro momento do MNATP, tendo inspiração nos museus a céu aberto, seu interesse reverberou na arquitetura rural francesa, na indumentária e nas técnicas regionais de construção, mesclando o uso dos dioramas com uma proposta científica que gerasse a noção de identidade nacional.

⁶² O Centro nacional de pesquisa científica é o maior órgão de fomento, difusão e pesquisa científica da França, com reconhecimento a nível global. Foi criado em 1939 e, como aponta Segalen (2019), o parceiro do museu, desde seu início, o CNRS foi parceiro do MANTP, “abrindo vagas para pesquisadores, fornecendo gradativamente, seja recursos para missões, seja verbas para projetos de pesquisa” (Segalen, 2019, p. 14, tradução própria)

⁶³ Segalen (2019) explica que Lévi-Strauss e Rivière possuíam uma relação de longa data e as pesquisas produzidas pelo antropólogo sempre foram uma referência não só para o museólogo como para a França. Por isso, vincular o nome de Lévi-Strauss ao MNATP era também gerar prestígio e caráter científico.

Finalmente em 1972, como explica Segalen (2019), o MNATP aglutinou as proposições museográficas desenvolvidas por Rivière, nomeado como o “mago das vitrines”⁶⁴: objetos suspensos por fios de nylon sob fundo preto (caixa preta), legendas e textos do contexto cultural dos objetos foram alocados nas paredes para que os objetos fossem apreciados em sua totalidade e sem interferências próximas, a não ser pelos muitos recursos audiovisuais utilizados nas galerias.

É possível dizer que a museografia implementada por Rivière focada na etnografia regional reverberou na experiência brasileira. Tanto o Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo como o MFEC, fizeram uso de suas noções em suas exposições com os dioramas, como vemos nas imagens abaixo:

Figura 14 - Diorama de um assentamento humano de Aubrac na Galeria Cultural do MNATP.



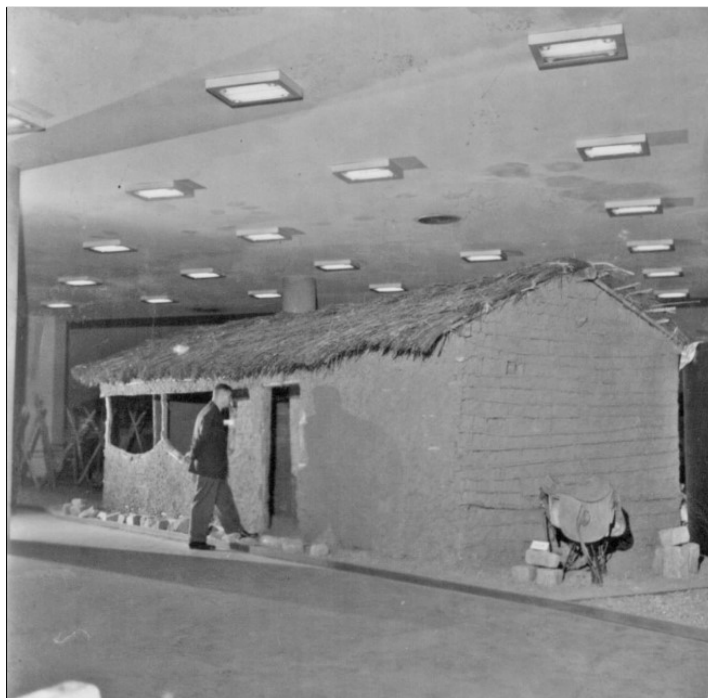
Autoria: Cristian Jean.

Ano: 1975.

Fonte: RMN-Grand Palais (MuCEM). Disponível em: <https://www.myprovence.fr/ca-s-agite-dans-le-local/a-moi-la-culture/reportage/bouches-du-rhone/georges-henri-riviere-voir-cest-comprendre-un-monde-en-pleine>. Acesso em: 27 jul. 2024.

Figura 15 - Museu de Artes e Técnicas Populares. Parque Ibirapuera: casa de pau-a-pique, do interior brasileiro (SP).

⁶⁴ George Henri Rivière a partir de sua vinculação ao ICOM, foi responsável por criar a museografia da exposição principal do *Château de la Verrerie* (inaugurada em 1974), parte do *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mine*.

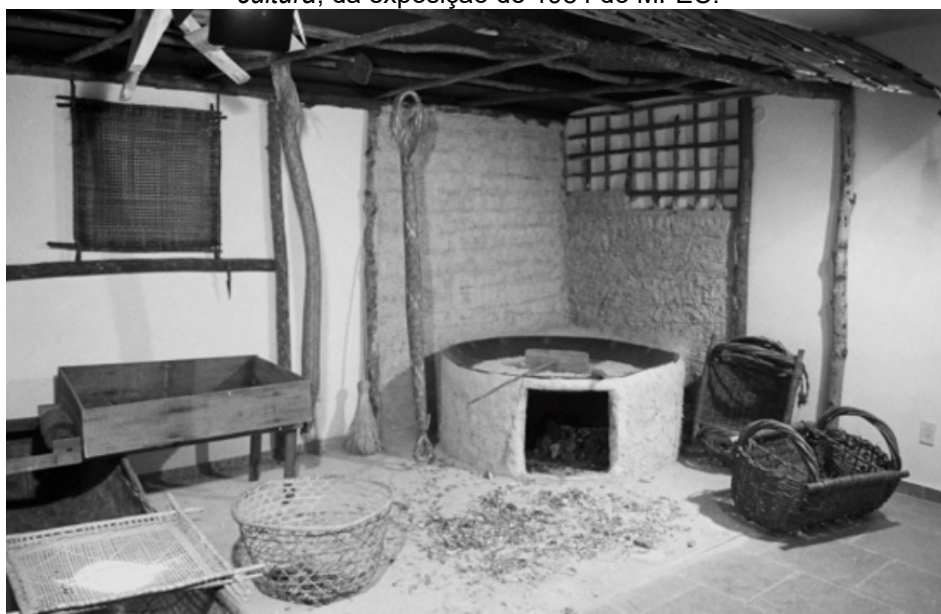


Autoria: Sem identificação.

Ano: Sem identificação.

Fonte: Biblioteca IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=420766>. Acesso em: 27 jul. 2024.

Figura 16 – Diorama do núcleo *O homem na transformação da natureza e na produção da cultura*, da exposição de 1984 do MFEC.



Autoria: José Augusto dos Reis.

Ano: 1984.

Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em Mendonça, 2008, p. 170.

Entre MNATP e MFEC, vários são os momentos em que essas instituições viveram situações semelhantes. Tanto o museu francês como o museu brasileiro estiveram alinhados aos seus respectivos regimes controversos (França de Vichy e Ditadura militar). Ambos foram imbuídos de uma necessidade e vontade científica, seja

no caso do MNATP com o vínculo da CNRS e criação do Centro de Etnologia Francesa, seja no caso do MFEC, sendo uma instituição museológica voltada para apresentar as pesquisas dos folcloristas da CDFB e dos antropólogos quando INF. Apesar do apelo científico, ambas se valeram do vínculo com a arte, o MNATP vinculado às Belas Artes e o MFEC (INF/CNFCP) vinculado à FUNARTE e depois IPHAN. Ambas também surgiram vinculadas a outro museu e viveram questões financeiras e de precariedade.

Não se pode esquecer que Lélia Coelho Frota, antes de dirigir o INF, durante seu período de formação no Curso de Museus (1957-1964), acompanhou o dia a dia do MNATP e do *Musée de l'Homme* em ocasião de seu estágio nas instituições que coabitavam o mesmo espaço físico à época. Lélia não só viu de perto o projeto conceitual antropológico do museu idealizado por Paul Rivet como também as empreitadas museográficas idealizadas por George Henri Rivière para um grandioso MNATP. Tal experiência se materializou sob a direção de Lélia no INF com o apelo antropológico e as questões de museografia da exposição principal de 1984. A partir daí, arrisco a dizer que ao menos a exposição principal de 1994 inspirou-se na museografia do MNATP de 1972 e de Rivière, adotando a caixa preta, os dioramas, recursos cenográficos e sonoros, além da ideia de objetos “em suspensão”⁶⁵ para melhor apreciação.

No caso brasileiro, já esmiuçado na primeira parte deste capítulo ao traçarmos o histórico do MFB e do MFEC, é importante dois projetos de entendimento sobre museus e culturas populares: o de Mario de Andrade e o de Gustavo Barroso. Conforme dissertação de Percila Marcia da Silva (2019), Mário de Andrade concebia os museus a partir do trinômio “povo, museu e identidade” enquanto Gustavo Barroso a partir de “museu, história e nação”⁶⁶.

Mário de Andrade estava a par das discussões atualizadas das Ciências Sociais e da Antropologia sobre cultura, vide a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore com participação ativa de Dina Lévi-Strauss⁶⁷. Oliveira (2011) elucida que no anteprojeto de criação do SPHAN⁶⁸, Mário de Andrade previa a criação de um Museu de Arqueologia e Etnografia para a salvaguarda de exemplares representativos da arte popular. Além

⁶⁵ Os fios de nylon não foram usados de maneira exacerbada na exposição, mas a ideia de objetos “flutuantes” foi adotada a partir de passarelas, bases não tão visíveis e o ambiente pouco iluminado.

⁶⁶ Este trinômio é definido por Mário Chagas (2003).

⁶⁷ Silva (2019) aponta que Dina Lévi-Strauss colaborou com Paul Rivet e George Henri Rivière no *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*

⁶⁸ Como explica Oliveira (2011), Mário propôs oito categorias de bens culturais que seriam estabelecidas em quatro Livros de Tombo: 1) Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias, arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular; 2) 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. O anteprojeto previa a criação de museus que abarcassem essas coleções tombadas como: Museu Nacional e o Museu Histórico Nacional (já criados) e os a serem criados: Museu Nacional de Belas Artes ou Galeria Nacional de Belas Artes, Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial e Museu de Arqueologia e Etnografia.

disso, Mário percebia como bem cultural o patrimônio natural e elementos não materiais, disseminados na época como espirituais⁶⁹ (hoje tidos como intangíveis e ou imateriais).

Já Gustavo Barroso delineou a proposta do Museu Ergológico Brasileiro a partir dos princípios de uma identidade nacional oficial implementada durante toda sua gestão no Museu Histórico Nacional, de 1922 (ano de inauguração) até 1959, ano de seu falecimento. Dedicado em exaltar os heróis nacionais, os episódios históricos e as facetas militares e artísticas, Barroso também se interessava por aspectos do folclore: em 1941 dedicou texto no segundo volume dos Anais do MHN para as carrancas⁷⁰ esculpidas nas proas de embarcações do alto do Rio São Francisco como arte popular brasileira e explicou que merecia maior investigação (Barroso, 1941). No ano seguinte, Barroso dedica outro texto que destrincha sua ideia de Museu Ergológico Brasileiro.

Seu projeto de Museu Ergológico Brasileiro daria cabo de privilegiar todas as regiões do país a partir das técnicas desenvolvidas e utilizadas. Para isso, estabeleceu 15 divisões de classificação: 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.

Não faremos uma longa dedicação para cada uma das divisões estabelecidas por Barroso, mas cabe constar a diferenciação feita entre objetos ligados à religiosidade católica e objetos ligados à religiosidade afro-brasileira. A partir de explanação de Oliveira (2011), enquanto a representação de santos católicos ocupa a subdivisão “Imaginária” de Artes do Artesanato, os objetos de cultos religiosos de Candomblé e Umbanda ocupa a divisão específica Arte da Feitiçaria. Não fugindo do entendimento vigente da época quanto aos negros e suas manifestações culturais, Barroso acaba por contribuir para delimitar um lugar marginalizado para esses objetos, já que suas ideias se propagavam nos meios intelectuais a partir do Curso de Museus e dos folcloristas, evidenciando o aceno ao racismo do pensamento barrosiano.

Mesmo em seu esforço compilador, a maior crítica que se estabelece a partir de um olhar contemporâneo ao projeto de Museu Ergológico Brasileiro de Barroso está em sua própria concepção de separação do MHN pois, as culturas populares brasileiras não estariam presentes como pertencentes de uma instituição que exhibe a história nacional oficial e sim subalterna num outro museu. Além disso, os objetos do MHN eram

⁶⁹ Voltaremos a este entendimento no Capítulo 2.

⁷⁰ Carranca é geralmente uma escultura em madeira com forma humana ou animal com expressão monstruosa usada para amedrontar algo; depois de ser identificada principalmente em proas de embarcações, foi também popularizada como totem em porta de casas para proteção. Uma das carrancas nas figuras que acompanham o texto é muito parecida se não a mesma que está no módulo Seres das águas da atual exposição principal do MFEC “Os objetos e suas narrativas”.

sacralizados na musealização por sua função de testemunha de uma história oficial, enquanto os objetos a serem musealizados no Museu Ergológico Brasileiro eram retidos como comuns, úteis e desprovidos desse valor simbólico.

Tal concepção reverbera nas atividades iniciais do MFEC, que contou com estudantes do Curso de Museus na organização de exposições e no processamento técnico já que, aquele acervo, composto de objetos de menor valor simbólico frente aos do MHN, serviam⁷¹ como suporte para testes a partir do aprendizado no Curso.

Ambas incipientes, as noções barrosiana e andradiana sobre museus ligados às culturas populares estiveram presentes no MFB e nas iniciativas de museus de folclore e culturas populares pelo país, seja pelos museus de folclore regionais com as subcomissões da CNF, seja pelas experiências sudestinas com o Museu de Artes e Técnicas Populares em São Paulo⁷², e o Museu de Folclore da CDFB no Rio de Janeiro.

Para além da experiência do MFEC, longamente abordada na primeira parte deste capítulo, avancemos territorialmente para a cidade do Recife, para explanar sobre o Museu do Homem do Nordeste (Muhne), idealizado por Gilberto Freyre. Como explica Chagas (2003), o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (atual Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj) surge em 1949 como instituição dedicada às pesquisas com foco na região Norte e Nordeste do país, fruto de um intenso movimento regionalista na cidade do Recife difundida por Gilberto Freyre, que dirigiu o Instituto.

O Museu do Homem do Nordeste (Muhne), inaugurado em 1979, é fruto da fusão entre o Museu de Antropologia, com coleções provenientes das pesquisas dos antropólogos da casa e de seu idealizador, do Museu de Arte Popular, com acervo dedicado aos artistas/Mestres do Alto do Moura – Caruaru/PE), do Museu do Açúcar, com acervo sobre sua produção. Partícipe do instituto antes da fusão, Aécio de Oliveira, servidor do Instituto e afilhado de Gilberto Freyre, é transferido por meio de bolsa para o

⁷¹ Pessoalmente, acredito que o manuseio por estudantes bem como o uso de acervos e objetos museológicos para fins educacionais e de formação sejam fundamentais e necessários, mas é preciso perceber que naquele contexto existia um juízo de valor atribuído ao que poderia ser manuseado por alguém menos experiente.

⁷² Sobre o Museu de Artes e Técnicas Populares, depois de seus primeiros anos promissores, caminhou tortuosamente até chegar ao Pavilhão das Culturas Brasileiras. Em sua tese, Vera Lúcia Cardim Cerqueira (2016) determina que a instituição se concretiza a partir de três etapas: 1) das ações do Conservatório Dramático e Musical; 2) das aquisições para a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas Populares na ocasião do IV Centenário de São Paulo; 3) dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos da Escola de Folclore fundada junto ao Museu. Ocupando o espaço da OCA (Pavilhão Lucas Garcez), o museu se desenvolveu sob a égide de Rossini Tavares de Lima até o seu falecimento em 1987, quando seu trabalho foi perpetuado por ex-alunos de maneira precária, já que os estudos de folclore estavam em declínio. A dificuldade de gerir o agora Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima dentro de um grande prédio fez com que a instituição fosse interdita e o prédio retomado pela Prefeitura de São Paulo por falta de manutenção. Assim, em 1999, ocasião do V Centenário do Brasil e para dar lugar para o Museu, o acervo é abrigado na Casa do Sertanista, prédio muito menor e tombado, gerando uma complexidade de salvaguarda e adaptação. Depois de um longo processo judicial que evidenciava a deterioração do acervo, em 2007 a instituição é fechada e os itens transferidos novamente para o Parque do Ibirapuera, dessa vez para o Pavilhão Armando Arruda Pereira, que viria a se chamar, a partir de 2010, Pavilhão das Culturas Brasileiras. Para mais informações sobre todo esse processo, que envolve muitas nuances, ver a tese de Vera Lúcia Cardim Cerqueira (2016).

Rio de Janeiro para estudar no Curso de Museu entre 1966 e 1969, sendo neste último ano o segundo diretor do recém-inaugurado Museu de Folclore da CDFB dadas suas conexões e proficiência.

O contato com as ideias barrosianas e a experiência adquirida a partir da direção do Museu de Folclore da CDFB fez com que Aécio de Oliveira retornasse ao Recife habilitado para conciliar suas técnicas ao pensamento de Freyre. Com isso, Aécio cria um departamento de Museologia para atender a demanda dos museus da instituição e os inseridos nas regiões de interesse de pesquisa, até culminar na inauguração do Muhne, aplicando a “museologia morena”, termo cunhado por Aécio de Oliveira para designar a musealização proposta sob o pensamento freyriano, que se caracterizava por:

[...] atenção para o “cotidiano significativo”, em oposição ao solene, grandioso e monumental; o rompimento museográfico com o paradigma evolucionista e classificatório; a distinção entre cultura e traços de raça; o destaque para a experiência cultural que se revelava pela mediação de bens tangíveis; o uso do pluralismo documental; a ênfase no regional em oposição ao estadual, mas em articulação com o nacional e o internacional e a supervalorização dos processos de miscigenação; tudo isso tratado dentro de um princípio estético expográfico de feira pública, tropical e barroca, que queria comover, emocionar e brincar, queria ser educativo e atraente, “sem deixar de ser científico”.

[...]A identidade regional, em consequência, era considerada como uma espécie de essência mágica e poderosa aparentemente capaz de aplinar tensões, diluir conflitos, fazer esquecer a “gota de sangue” e garantir a preservação das tradições locais, tais como eram e deveriam continuar sendo (Chagas, 2003, p. 143).

Chagas (2003) desenvolve que a imaginação museal de Gilberto Freyre e de Aécio de Oliveira vão inspirar museus e processos museológicos⁷³ no Norte e no Nordeste, como no caso do já existente Museu Paraense Emílio Goeldi, que na década de 1980 cria um Departamento de Museus a partir do modelo do Instituto Joaquim Nabuco. Parte do sucesso da experiência consistia no entendimento da “museologia como ‘missão’ e a museografia como expressão estética e técnico-científica” (Chagas, 2003, p. 143-144), que na verdade estava em acordo com um contexto muito maior que percorreu o século XX, de aproximação da museografia com questões estéticas e científicas, vide a já citada museografia de George Henri Rivière a serviço das questões científicas no *Trocadero*, no *Musée de l'Homme* e no MNATP.

Se analisarmos as experiências citadas até aqui, podemos visualizar que em muitas delas os museus que se valeram da pesquisa etnográfica foram desenvolvidos a partir de uma forte relação entre a dita Ciência (Antropologia, Sociologia, História Natural, Arqueologia, e etc.), a Arte (a partir da estética e Filosofia) e a Museologia (nesse caso encarada como técnica de museu). Em comum aos trabalhos desenvolvidos por Paul

⁷³ Chagas (2003) cita também o Museu do Trem, no Recife (PE); Museu Regional de Olinda (PE); Museu da Rapadura, em Areias (PB); Museu do Estado do Piauí, em Teresina (PI); Galeria Metropolitana de Artes Aloísio Magalhães, no Recife (PE); e Museu do Homem do Norte, em Manaus (AM).

Rivet e George Henri Rivière, por Gilberto Freyre e Aécio de Oliveira, por Lélia Coelho Frota e tantos outros, está a combinação da concepção científica do objeto etnográfico narrada por uma museografia que se vale de aspectos estetizantes para atrair os visitantes e ou estabelecer a comunicação museológica. Outra via comum desses casos, porém pouco proveitosa, é a falta de protagonismo dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares, vistos até aqui figurando como informantes e produtores da cultura material a ser salvaguardada.

Nesse sentido, a convergência museológica-estética-científica nos museus colabora para apaziguar as violências coloniais e ou hierarquizantes. A partir de Brulon (2012) podemos identificar que o *Musée de l'Homme* e tantos outros museus do homem, como por exemplo o Museu do Índio, se valeram do discurso de harmonia entre os povos e nações por meio da estética na museografia para não encarar de maneira mais efetiva a violência da empresa colonial.

No caso dos museus de cultura popular, Ferreira (2020) propõe que o MFEC/CNFCP historicamente promoveu a ideia de harmonia racial. Ora celebrando e usando de aspectos das manifestações culturais afro-brasileiras para compor sua ideia de nação, ora inferiorizando tais manifestações, foram usadas como artifício e de maneira conveniente como, por exemplo, ao vincular a figura de Edison Carneiro à instituição utilizando seu nome que, disseminada como uma homenagem, também atrela ao MFEC a forte inclinação do folclorista aos estudos étnico-raciais e dos candomblés.

Com essa confluência, o próprio universo dos museus de arte passou a incorporar e ler os objetos etnográficos de sua própria maneira, sem necessariamente ter a chancela científica. Sally Price (2000) investiga a designação de arte primitiva aos objetos etnográficos ao serem inseridos em “centros civilizados”, ao longo do século XX, no contexto de exposições de artes de vanguarda. A autora elabora que geralmente objetos ocidentais são pensados como parte de uma história civilizada e documentada cuja qualidade estética se sobrepõe ao seu caráter funcional, sendo expostos com título e autoria, enquanto objetos de “arte primitiva” são apresentados por sua função técnica, social ou religiosa, fazendo com que a conexão com o observador ocorra baseada em sua explicação, dando ênfase ao distanciamento cultural entre as partes.

Ainda nesse sentido, Price (2000) explica que em muitos casos se atribui uma diferenciação entre “artefato primitivo” e “arte primitiva”, sendo esta última denominação dada àquilo que ganha status de superioridade por seu valor monetário e sua “qualidade artística” enquanto o artefato primitivo se estabelece como algo utilitário e de segunda ordem. Ao mesmo tempo, ter o status elevado não impede que estes objetos, por sua “mística” e adaptação, estejam inseridos em exposições por uma essência estética, livre de contextualização.

A autora usa a produção de Picasso para suscitar algumas discussões que eram debatidas à época: a primeira, sobre intencionalidade, teria fundamento na ideia de que um objeto de arte ocidental têm suas características elaboradas de maneira racional (ao pintar três olhos, Picasso saberia o que estava fazendo) enquanto que os objetos de “arte primitiva” são mais espontâneos, atrelados ao dom e ou menos refletidos, preocupados na verdade com sua eficácia ritualística, por exemplo. O segundo ponto é sobre autenticidade, assim ao apresentar uma máscara “primitiva” que inspirou a obra de Picasso, essa tem sua autenticidade e originalidade reconhecida e valorizada enquanto aquela serve de suporte, sem caráter autêntico e com menor atribuição de importância.

Tal diagnóstico feito por Price (2000), a partir do que se atribui como arte primitiva, serve também para outras atribuições dadas a estes objetos. No caso de obras relacionadas às culturas populares, Canclini (1983) identifica a atribuição de arte *kitsch*, que tida como uma arte da reproduzibilidade, de sobreposição de ideias, de cores e aspectos chamativos, se insere na ideia de brega, popular, barata e de pouco senso estético.

Abreu (2008) identifica a atribuição de arte *naïf*, que segundo Toneto e Leite (2018), relaciona-se inicialmente com o uso em francês de *naïveté*, sugerindo ingenuidade, e a partir do latim *nativus*, como aquilo que é natural, inato. No contexto das vanguardas europeias que rompiam com os padrões das Belas Artes, a descoberta dos “primitivos modernos”, isto é, de artistas não pertencentes dos “povos exóticos” dos outros continentes, mas que também não seguiam aos moldes clássicos, ganhou espaço pela Europa. A associação entre *naïf* e popular advém de ambas quase sempre representarem os mesmos signos e cenas do cotidiano em sua produção. Em diferença, podemos dizer que as artes populares transbordam para além das considerações estéticas.

Finalmente, a atribuição de objetos das culturas populares como arte popular ou artesanato pode ser estabelecida a partir da proposição de Sally Price (2020) entre arte primitiva e artefato primitivo. Enquanto a arte popular estaria relacionada ao seu valor artístico e ou monetário (embora a adjetivação ‘popular’ já incline um entendimento e significado), o artesanato estaria relacionado ao seu aspecto utilitário, do fazer manual e desprovido de erudição.

Lima (2013) nos explica que artesanato define-se por aquilo feito por trabalhos manuais ou em processos que não são fabris, embora a produção de artesanato por comunidades das culturas populares desde muito tempo utilize ferramentas, tecnologias e máquinas que garantem uma produção mais facilitada. Para o autor, a denominação de um objeto como artesanato está associada às questões de classe na dicotomia entre

povo e elite e ao desenvolvimento capitalista que convencionou separar o trabalho manual do intelectual, valorizando mais este último. Para isso, o autor propõe:

Reservemos o termo artesanato para nos referir ao processo de produção do objeto, à tecnologia que, predominantemente executada com as mãos, dá forma ao objeto, independente do fato de serem mãos eruditas ou populares. Assim, tanto a rendeira de bilro e o oleiro quanto o escultor ou o pintor consagrados, para realizar seu trabalho lançam mão de uma tecnologia em que a manualidade é da maior importância. E isto é artesanato. E eles são artesãos (Lima, 2013, p. 52).

Frente ao exposto, os artifícios utilizados para musealizar os objetos associados às culturas populares foram os mesmos que fizeram os museus desse tipo entrarem em declínio junto aos demais que se valeram da pesquisa etnográfica, deflagrado principalmente na década de 1990. A musealização de tais objetos gera uma armadilha: se recorre ao olhar estético, perde de vista seu uso social e seu contexto; se recorre ao olhar etnográfico, torna o objeto suporte, testemunho de algo, agenciado por um contexto. Na escolha de uma ou no uso das duas correntes, o que prevalece é a narrativa sendo proposta e pensada majoritariamente pelos ditos especialistas, sem que os sujeitos associados às culturas populares sejam os protagonistas e determinadores de como seus objetos são musealizados.

Como bem sintetiza Brulon (2012), ao passo que a Antropologia se disseminou e passou a servir como instrumento “de empoderamento para grupos e populações que eram objetos de estudo no passado” (Brulon, 2012, p. 89), o interesse pelo “Outro”, distante e próximo, passou a ser suprido noutros dispositivos que não museus, como as experiências turísticas, canais de televisão com programas específicos sobre as culturas populares e “reality shows que levam pessoas comuns das áreas industrializadas para ilhas distantes, produzindo o encontro com populações autóctones, e de muitas outras manifestações das mídias atuais” (Brulon, 2012, p. 73). O autor estabelece como nesse novo contexto globalizado e de cultura de massa, “os museus etnográficos, com seus dioramas estáticos, suas fotografias em preto e branco, produzem a impressão de um mundo que teria ficado no passado” (Brulon, 2012, p. 73).

O processo de esvaziamento dos públicos nos museus consagrados que se denota a partir do que mencionamos anteriormente ocorre concomitante à efervescência de experiências museológicas pouco convencionais nas quais as tomadas de decisão podem ou não vir dos especialistas, mas sempre com e para a comunidade. Scheiner e Brulon (2009) destacam a criação do *Anacostia Neighborhood Museum* em Washington, no ano de 1967, vinculado ao *Smithsonian Institution*, como deflagrador dos museus de vizinhança (*neighborhood museums*), nos guetos negros de Nova Iorque e Washington, cuja musealização passa a estar voltada “para a vida das pessoas da vizinhança, de

forma que explique quem elas são, de onde vêm, o que conquistaram, quais são seus valores e suas necessidades” (Sheiner e Brulon, 2009, p. 2477).

Na França, ganha vulto a experiência do Ecomuseu de Le Creusot, na região industrial de *Creusot-Montceau-LesMines*. Moldado a partir da relação com a comunidade e o território, a experiência foi subsidiada por especialistas⁷⁴ do ICOM, tendo inclusive a chancela museográfica de Rivière, que passa a se dedicar e pesquisar integralmente o espaço. Mesmo trabalhando com exposições e salvaguardando objetos representativos da comunidade, o que chamava atenção era a forma como a musealidade ocorria, isto é, como o museu se presentifica na relação estabelecida entre os indivíduos e seu local. Nesse aspecto o ecomuseu era pensado como um reflexo dos próprios moradores (Rivière, 1989), que se autorrepresentavam para fins políticos de melhorias sociais numa região pós-industrial.

Em suma, Russi e Abreu (2019) explicam como a relação do entre-lugar, da sociedade plural e multicultural nos debates pós-coloniais questionaram também as estruturas dos museus etnográficos. Desse aspecto, a perspectiva de expor coleções de outras culturas em nações que viveram do proveito da empresa colonial necessitava vencer sua iminente crise e transpor seu passado. Ao mesmo tempo, os museus dedicados às culturas populares não superaram a representação peculiar de indivíduos que se faziam presentes na sociedade.

Noutro ponto, a agenda de um mundo globalizado gerou outros meios de acesso e conexão de culturas. O turismo, a internet, as produções audiovisuais, entre outras, foram suportes de contato promotores de experiências culturais menos engessadas que os museus. Logo, o debate que se estabelecia na Europa na virada para o século XXI girava em torno da baixa visitação aos grandes museus etnográficos e que estes precisavam de alguma solução.

Durante a década de 1990, inicia-se na França uma articulação para criar um museu sobre outras culturas que vencesse o discurso colonial, daí passa a ganhar forma a ideia de *artes primeiras* e a saída é trazer para primeiro plano a qualidade artística dos objetos etnográficos que seriam expostos. Como evidenciam Russi e Abreu (2019), diante dos interesses do então presidente da francês, Jacques Chirac, em 2006 é inaugurado o *Musée du Quai Branly*, um museu etnográfico global com a pretensão de exibir as artes e civilizações da África, Ásia, Oceania e Américas, partindo das coleções provenientes do *Musée de l'Homme*. O *Quai Branly* torna-se então símbolo da tentativa de renovação dos museus etnográficos na contemporaneidade, com nova roupagem

⁷⁴ Hugues de Varine também esteve envolvido com o Le Creusot e Mathilde Bellaigue escreve sobre o caso em texto de 1989.

conceitual que não absorve o caminhar de experiências comunitárias e continua a criar a alteridade.

No mesmo mote, os museus ligados às culturas populares serão alvo de renovação. No caso do MNATP, a museografica proposta por Rivière, com a caixa preta e a atmosfera de mistério, luz e sombra, passou a incomodar os visitantes, além da obsolescência dos recursos audiovisuais (Segalen, 2019). Não podemos esquecer que os ecomuseus surgiam como uma experiência menos afastada e irreal de representação do povo.

Assim, após grandes negociações e especulações midiáticas⁷⁵ de seu futuro, o MNATP é fechado e sua coleção transferida para Marseille. Lá seria construído um novo museu, imbricado em narrar a história e relação das civilizações do Mediterrâneo. Como explica Segalen (2019), a transferência foi simbólica no sentido de ter uma coleção nacional fora da capital, ao mesmo tempo em que retomou o prestígio de uma região litorânea histórica.

Além disso, a coleção dedicada ao regional seria requalificada para pensar um regional mais amplo, atravessando as fronteiras francesas e percorrendo a costa do Mediterrâneo e suas representativas comunidades. Oficialmente, em 2005, o MNATP é encerrado por decreto e torna-se *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo, em tradução livre), aberto aos públicos em junho de 2013.

Todavia, outras variações para além dos casos franceses, chama atenção. No Brasil, as comunidades se organizaram politicamente e compreenderam que a memória é uma grande aliada na reivindicação de direitos e autoestima. Como experiência de “auto-representação” (ABREU, 2008, p. 135), podemos salientar a experiência do Museu Maguta, inaugurado em 1991 no município de Benjamin Constant, interior do Amazonas, criado e pensado por indígenas do povo Ticuna. Kok (2018), diz:

Os Ticuna notaram a importância do museu como meio de fortalecimento da identidade e da memória e de dissolução de ideias preconceituosas a respeito das populações indígenas. Não é à toa que o Museu Maguta surge no seio da luta pela demarcação de terras, como instrumento de mobilização e defesa do território Ticuna, ameaçado por latifundiários, políticos e madeireiros que, atribuindo aos índios uma identidade “cabocla”, expropriavam suas terras (Kok, 2018, p. 19).

Essa organização comunitária ganhou respaldo do estado na primeira década de 2000, quando foi iniciada a nomeação de pontos de memória e pontos de cultura para locais e comunidades que, na relação com a memória e suas manifestações culturais, tinham a possibilidade de escuta e fomento com iniciativas diversas. São nestes pontos que a ação comunitária de sujeitos associados ao folclore e culturas populares encontra

⁷⁵ Para mais detalhes desse processo, ver Segalen, 2019.

base para autorrepresentação. Nesse aspecto, os museus tradicionais ligados às culturas populares e as políticas de patrimônio imaterial serviram como agentes de consultoria e suporte a essas iniciativas.

Portanto, o MFEC/CNFCP, em vista da crise dos museus etnográficos, regularizou sua missão a partir de sua expertise, concatenando a relação com instituições públicas e com sujeitos associados ao folclore e culturas populares e seus territórios. Alinhado aos preceitos das políticas de patrimônio imaterial que se tornaram foco, o MFEC/CNFCP se colocou como instituição difusora da patrimonialização de bens imateriais.

Em conclusão, encerramos a discussão de nosso primeiro capítulo. Nele, tentamos estabelecer uma reconstituição histórica do MFEC, vetorizando seus precedentes com o MFB e contextualizando sua configuração, com as noções de folclore e cultura popular e com semelhanças noutros casos de museus de cultura popular.

Desse aspecto, o que se observa é a ausência do protagonismo dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares nos encadeamentos históricos e nos museus. Como uma pesquisa que usa o conceito da participação social para perceber as relações estabelecidas na instituição de interesse, podemos dizer que sua história é autocentrada e considera os constituintes como fonte ou suporte e os públicos como receptores. Assim, os folcloristas, pesquisadores e o próprio CNFCP são o destaque e não àquilo e àqueles que definem a razão de existência da instituição.

Nosso próximo capítulo apresenta teoricamente os conceitos que utilizaremos para observar as relações estabelecidas no MFEC/CNFCP. Discutiremos a musealização, a patrimonialização/patrimônio imaterial e a participação social, pontos que pensamos estar em relação e fricção na instituição de interesse.

CAPÍTULO 2
OS CONCEITOS DE MUSEALIZAÇÃO,
PATRIMONIALIZAÇÃO/
PATRIMÔNIO IMATERIAL E
PARTICIPAÇÃO SOCIAL:
CAMINHOS DE CONVERGÊNCIA

2. OS CONCEITOS DE MUSEALIZAÇÃO, PATRIMONIALIZAÇÃO/ PATRIMÔNIO IMATERIAL E PARTICIPAÇÃO SOCIAL: CAMINHOS DE CONVERGÊNCIA

Em alguns momentos do capítulo anterior, ao traçarmos o histórico do MFEC/CNFCP e das culturas populares nos museus, ficaram implícitas noções, tais como musealização, patrimônio e participação social. Enquanto o conceito de musealização se revela ao abordarmos as nuances da museografia e das narrativas institucionais no MFEC, as noções de patrimônio imaterial e participação social estão no bojo dos museus ligados às culturas populares principalmente quando avançamos para a discussão no período que compreende a segunda metade do século XX, com ênfase exponencial nos anos 1980 em diante.

As três noções são importantes para aplicarmos à instituição de interesse desta pesquisa, pois fazem parte de sua trajetória e estão compreendidas em nossa questão mobilizadora que busca entender as relações no MFEC/CNFCP com diferentes agentes na musealização, sendo o MFEC/CNFCP uma unidade fundamental no desenvolvimento da Política Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) durante nosso recorte temporal.

Com isso, a mobilização em torno deste capítulo buscará definir operacionalmente os conceitos de musealização, patrimônio imaterial e participação social, a fim de evidenciar como se relacionam em diferentes momentos no cenário institucionalizado do MFEC/CNFCP.

2.1 Musealização e suas diferentes abordagens

Em texto basilar para nosso entendimento sobre musealização, Brulon enuncia:

musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade” (BRULON, 2019, p. 190).

Em vista dessa proposição, podemos suscitar que o vetor da musealização precede o surgimento dos museus, sendo a noção nomeada como tal quando a teoria em torno dos museus e o campo da Museologia passaram a ganhar forma entre 1970 e 1980. Assim, quando houve a criação do ICOM em 1946, no âmbito da UNESCO, o termo “musealização” ainda não era utilizado, mas já se compreendia um conjunto de processos tecnicistas que ocorriam dentro dos museus como específicos desse saber.

Como propõe Cury (2020), o objeto de estudo da Museologia e suas bases metodológicas ganham espaço no período entre as décadas de 1970 e 1980 quando um conjunto de profissionais busca situar a Museologia como ciência, sendo hoje mais difundida como disciplina científica. Essa discussão foi disseminada por meio dos estudos teóricos sobre Museologia que ocorriam desde a década de 1960 na Escola de Brno (antiga Tchecoslováquia e atual República Tcheca) personificadas na figura de Zbyněk Zbyslav Stránský e com a criação do Comitê de Museologia do ICOM (ICOFOM) por Jan Jelinek em 1976, abrindo espaço para simpósios e encontros vinculados ao ICOM para discussão dos preceitos teóricos e práticos da Museologia.

De acordo com Brulon (2019), mas enfatizado por diversos outros autores como Cury (2020), o pensamento stranskyano serviu para basilar um léxico próprio para a Museologia a partir da tríade musealia, musealidade e musealização, noções que funcionam de maneira relacional e codependente. Como afirmam Cury (2020) e Brulon (2019), musealia é o objeto de museu ou objeto museológico, e não objeto no museu, isto é, “sua atribuição de valor está menos ligada ao seu estatuto institucional e mais determinada pelos enquadramentos sociais que lhes conferiram o estatuto museológico” (Brulon, 2019, p. 194).

Musealidade, por sua vez, é a “qualidade” e o “valor” dos objetos de museu (musealia). Contudo, essa qualidade não é inerente ao objeto e nem gerada de forma espontânea e sim atribuída por seu valor histórico, antropológico, sociológico, técnico, artístico, econômico e etc, por “critérios determinados por especialista e/ou grupos culturais através da participação nos processos de musealização” (Cury, 2020, p. 134). A musealidade é, portanto, um valor atribuído socialmente.

Brulon (2019) perspectiva que quando o conceito de musealidade fora contextualizado, seu problema lógico quanto à inerência da qualidade museológica num objeto ficou perceptível, fazendo com que Stránský incorporasse as críticas traçadas na década de 1980 em suas novas formulações. Desse aspecto, a musealidade passou a ser progressivamente entendida não como uma categoria de valor e sim como as orientações específicas que atribuem esse valor (Brulon, 2019; van Mensch, 1992). Diante disso, o interesse de Stránský se enviesou pela noção de musealização⁷⁶, sendo para ele um processo, pensado como universal, de atribuição de valor às coisas da realidade (Brulon, 2019).

⁷⁶ Brulon (2019) explica que o termo musealização foi apropriado por Stránský e que *muzealizace* é usado pela primeira vez em 1972 e depois em 1979 nas revistas de “Museologia publicadas pelo Museu da Morávia e pela Universidade J. E. Purkyně entre 1969 e 1986” (Brulon, 2019, p. 195). Além disso, foi apropriado também por outros autores como Jean François Lyotard e Jean Baudrillard e em obras do filósofo Hermann Lübbe, que Stránský cita como a fonte de tal noção (Brulon, 2019)

Partindo da teoria stranskyana discutida por Brulon (2019), a musealização seria um processo social em cadeia de: *seleção* – retirada de um objeto de uma situação original a partir do reconhecimento de sua musealidade; *tesaurização* – “processo de inserção do objeto no sistema documental da nova realidade de uma coleção ou museu, diretamente ligado à atribuição de valor propriamente dita” (Brulon, 2019, p. 196); e finalmente *comunicação museológica* – “processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, tornando-a acessível e transmitindo o seu valor científico, cultural e educativo para um público” (Brulon, 2019, p. 196). Esses processos em cadeia operatória foram depois difundidos e complementados por outros autores e se consolidaram sendo o entendimento acerca de musealização. Verifica-se que este modelo sustenta-se nas experiências mais tradicionais de museus. Nele, há uma lógica sequencial que pode não contemplar os fluxos multidirecionais e simultâneos que a participação social é capaz de ensinar aos museus.

Como repercute Brulon (2019), Peter van Mensch foi um dos intelectuais que esteve pautado a partir dos pressupostos de Stránský sobre musealização e desenvolveu o modelo de funções básicas do museu difundido como PPC⁷⁷ (Mensch, 1992), isto é, Preservação, Pesquisa e Comunicação. O belga François Mairesse complementou o modelo proposto por van Mensch e o especificou agrupando um conjunto de atividades para cada função básica do museu, tais quais: “preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), pesquisa (com fins de catalogação) e comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)” (Brulon, 2019, p. 197).

Implícita no delineamento desses autores está a ideia de separação do objeto de seu contexto de origem para figurar como um documento, ou seja, um testemunho representativo de sua “antiga” realidade no museu, sendo essa retirada e a cadeia operatória que confere novos significados em detrimento do seu anterior, compreendido como a musealização. Brulon (2019) nos lembra que esse pressuposto está diretamente relacionado ao ideal do museu tradicional fundado sobre perspectivas iluministas que o moldaram como local da ciência moderna operando racionalmente em prol do desenvolvimento da nação. Desse modo, a musealização gestada e reproduzida no museu tradicional e de caráter eurocêntrico serviu de base para a musealização empreendida nas ex-colônias, que em séculos passados tiveram o museu como “instância de poder que reifica a separação entre cultura e sociedade, entre o patrimônio e seus usuários, reforçando as lógicas de dominação impostas pela colonização” (Brulon, 2019, p. 198).

⁷⁷ Em inglês PCR (*Preservation-Communication-Research*). Cabe destaque, a partir de Gitsin (2019), que van Mensch propôs também em sua tese o modelo CC (*Collection Management-Communication*).

A prevalência dessa acepção tradicional de musealização não desmobilizou, no entanto, outros pensamentos em torno de sua configuração fazendo com que especificidades fossem discutidas a partir de uma perspectiva territorial, de novas manifestações de museu, bem como em virtude do caráter próximo a outros campos e disciplinas. Assim, nas últimas décadas, a discussão em torno da Museologia, dos museus e suas práticas, tornaram-se reflexivas, sendo essa reflexão de si mesma a Metamuseologia (Brulon, 2019; Cury, 2020), enquanto o léxico, discussões e práticas de Museologia ganharam contornos adjetivados na medida em que a tríade musealia-musealidade-musealização incorporam as especificidades citadas antes.

Por museologias adjetivadas (Rigoli, 2022) compreende-se a requalificação da Museologia Tradicional, tida como única e homogênea e confrontada a partir de pensamentos específicos com “questões dissidentes/resistentes, que podem se opor ou se complementar, mas que por existirem, afastam-se de uma ideia globalizante de discurso teórico singular” (Rigoli, 2022, p. 98). Tais museologias adjetivadas ganham espaço principalmente com os estudos pós-modernos e pós-coloniais nos quais o questionamento do poder e hegemonia de instituições (como o museu) e nações-continentes-territórios (Ocidente, Europa e EUA, Norte em detrimento do Sul, e etc) são mais pungentes.

Compreendendo que tais museologias podem conter adjetivações relacionadas aos territórios, conceitos e eventos, podemos exemplificar com: Museologia Latino-americana, Museologia Crítica, Museologia Social, Museologia Experimental, Museologia Colaborativa, entre outras. Além disso, a seara da autorrepresentação e do uso político do museu e da Museologia os transformam em meios de propagação das iniciativas de grupos minorizados historicamente, fazendo figurar entre as museologias adjetivadas teorizadas por especialistas, as museologias adjetivadas destes grupos e indivíduos, tais quais: Museologia Kilombola (movimento que preconiza protagonismo e continuidade de pessoas negras na profissão e na academia), Museologia Indígena (a partir da iniciativa de povos originários e seus espaços de memória, sendo a experiência da rede de museus indígenas do Ceará um importante deflagrador), Museologia de Terreiro (pensada a partir das iniciativas de memória de pessoas, grupos e terreiros de axé, isto é, terreiros de religiões afro-brasileiras como Candomblé e Umbanda), Museologia LGBTQIAPN+ (focalizada na intersecção entre os estudos Queer/Cuir e a Museologia bem como com as experiências de museus relacionados ao Movimento LGBTQIAPN+, como o Museu em Movimento LGBTI+ - MuMo, Museu Bajubá, Museu da Diversidade Sexual e o Museu Transgênero de História e Arte), entre outras.

No escopo de nossa escrita, não caberá um detalhamento minucioso de cada uma dessas Museologias apesar de destacarmos a importância de suas existências,

tanto para tensionar as noções hegemônicas de Museu e Museologia como também para a conquista de direitos demandados por esses indivíduos. Contudo, vale tecer algumas explicações: a primeira delas diz respeito ao fato de que a pulverização de vertentes de Museologia pode acarretar na fragmentação de suas prerrogativas ao mesmo tempo em que suas oposições ao Museu e a Museologia tradicional acabam por reiterar tal modelo e pensamento ainda como relevantes e protagonistas.

A segunda destaca que as museologias adjetivadas, apesar de suas fronteiras e delimitações, caminham de maneira relacional. Assim, é comum que algum segmento de museologia por parte de não especialistas tenha vínculo com determinado especialista, bem como o especialista passe a desenvolver suas discussões tendo como base essas experiências. O museu, por sua vez, pode incorporar em seus processos de musealização o discurso ou preceitos de uma museologia diferente daquela que se estabelece em sua rotina, seja para fins mercadológicos, num perceptível esvaziamento de pautas, seja por uma real necessidade de práticas mais condizentes com suas coleções e missões institucionais.

De volta à musealização, destacamos que para essa pesquisa, nos aproximamos das discussões de Brulon (2019) sobre a Museologia Experimental, e de Cury (1999, 2005, 2016, 2020) que combina a Comunicação, Etnografia e as relações, se valendo de várias vertentes de Museologia. Isso porque, nessas duas abordagens, a perspectiva tradicional é tensionada por, no mínimo, uma perspectiva mais crítica da musealização, nas quais os sujeitos envolvidos são tão importantes quanto o processo regrado em si.

As proposições de Brulon (2019) partem de Stránský e se valem de noções antropológicas⁷⁸ de performance para abordar o que seria uma performance museal, contida na passagem criadora, isto é, na musealização. Nas premissas de sua perspectiva, o autor explica que a musealização não começa e nem se limita ao espaço físico do museu, tampouco termina no momento de incorporação e exposição da musealia. Assim, a musealização tem início ainda em campo, com a intenção, escolha e coleta, prosseguindo com a “identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os seus sentidos possíveis, englobando a exposição)” (Brulon, 2019, p. 198), para seguir como de interesse dos diversos agentes direta ou indiretamente envolvidos, como os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, os pesquisadores e os próprios museólogos (Brulon, 2019)

Essa musealização em etapas que se estabelece como uma cadeia operatória e que se retroalimenta é pensada de maneira circular e é esquematizada por Brulon (2019), embora o autor defenda que o objeto “estará sendo musealizado, em passagem contínua

⁷⁸ O autor utiliza Turner (1988) e Geertz (1986).

ao que constitui e constituirá o seu valor, por meio de um vir-a-ser eterno que faz dele objeto de museu” (Brulon, 2019, p. 200), pois se torna perpetuamente uma performance museal em potência.

Esse “vir-a-ser” eterno de um objeto musealizado se refere à possibilidade de sua permanente (re)valoração, mesmo sem a sua existência palpável, podendo ser performada desde que haja sujeitos e intenções de musealização. Contudo, essa prerrogativa não é uma unanimidade. Segundo Gitsin (2019), os processos de musealização são findáveis. Para o autor:

[...] quando se objetiva musealizar algo, não se costuma vislumbrar a possibilidade da musealização se encerrar. Geralmente, a valoração de musealidade é atribuída por critérios como a vontade de memorar, a necessidade de lembrar, a intencionalidade de produzir discursos vários, a demanda de produzir registros sobre algo e por vários outros motivos. Contudo, por muitas vezes, a musealidade se dissolve. Seja pelo esquecimento, seja pelos silenciamentos, seja pela alienação dos bens (por roubo, por furto, por dano físico...), seja por dissociação da informação sobre a referência cultural ou seja por qualquer outro motivo, os processos de musealização podem se encerrar. Podendo, contudo, ser reiniciados em qualquer tempo. É claro que em uma referência cultural que se aliena, não se precisa encerrar a valoração museal – que pode continuar atuando, por exemplo, pelos registros informacionais existentes sobre a referência cultural. Mas, quando nenhuma relação de musealidade se constitui na instituição, a musealização se encerra, pois não há musealidade sem musealização e musealização sem musealidade. Os processos de musealização, nesse sentido, (re)produzem a musealidade (Gitsin, 2019, p. 44).

As ideias de Brulon (2019) e Gitsin (2019) parecem bem fundamentadas e ao mesmo tempo podem se opor, o que evidencia o nível de complexidade dos pensamentos. A noção de uma atribuição contínua e perpétua de musealidade parece não encontrar fundamento numa realidade perecível, tanto dos musealia quanto dos sujeitos que intencionam e conferem essa musealidade. Por outro lado, a noção findável parece não dar cabo das experiências de retomada e ou transformação que podem ser tidos como uma continuidade de musealização. Nosso intuito não é preconizar uma noção em detrimento de outra, mas sim perceber como elas podem contribuir para as complexidades do conceito de musealização.

Como uma passagem contínua de musealidade, Brulon (2019) esquematiza a musealização de maneira elíptica com as operações de musealização ocorrendo em ciclos, não em círculo fechado como geralmente se configura no Museu e na Museologia tradicional fincada na ideia iluminista. Nesse sentido, o objeto elevado do real pela musealidade não deixa de “existir para o contexto social onde produzia sentido uma vez inserido em relações sociais de outra ordem” (Brulon, 2019, p. 200), e a criação de uma nova realidade simbólica “não obriga necessariamente a separação material do meio

físico, mas implica numa existência dupla do objeto” (Brulon, 2019, p. 200) que o realoca no limiar entre dois ou mais entendimentos.

Como explica Brulon (2019), esse estado alcançado é característico dos rituais (Brulon, 2019 *apud* Turner, 1988), ou seja:

Como um gesto social, levando à ação criativa, a musealização instaura sobre a realidade um ritual ou uma performance ritualizada, que podemos entender como a performance museal. Em última instância, é ao museu que este ritual remete, mesmo quando a instituição em si não está manifestada. Nesse sentido, a musealização instaura uma passagem ao estado sagrado – ainda que laico – na nova existência museológica (Brulon, 2019, p. 201).

Assim, o autor propõe que a musealização é um processo dinâmico e fluido, não sendo possível estar contida em determinadas prescrições ou previsões além de depender de uma intencionalidade cuja sujeição está “nas diversas mudanças nos valores em negociação por meio das disputas por regimes de valor” (Brulon, 2019, p. 203), isto é, “regimes pela verdade e pela vontade de controlar as realidades sociais em que são aplicados” (Brulon, 2019, p. 203). Ainda nessa seara, o autor destaca que a musealização não tem por finalidade uma exaltação ao passado, mas sim uma congregação a partir da nova realidade atribuída pelo processo.

Concordamos com Brulon (2019) quando o autor propõe que o estudo e a musealização não está somente no homem e suas intenções nem somente nas coisas, mas sim no encontro e nas experiências entre eles, que produzem a passagem criadora de performance museal de elevação simbólica e ou limiar da realidade, afinal, “as experiências que criam a realidade e não os sujeitos, eles mesmos, separados dela” (Brulon, 2019, p. 207). Por fim, o autor pontua:

Se pensamos em experiências e em ações, ao tratarmos da musealização, passamos da relação instituída entre sujeito e objeto, homem e real, sociedade e patrimônio, para o universo complexo das redes de significados constantemente mutáveis que configuram nossa experimentação das realidades que criamos. A metodologia de uma museologia experimental e reflexiva, portanto, nos leva a **enxergar a cadeia da musealização abarcando sensível e conscientemente todos os seus atores, nos diversos níveis em que se dá a passagem ao estado de musealidade**⁷⁹ (Brulon, 2019, p. 208).

Partindo desta proposta experimental de musealização a partir de Brulon (2019), nos dedicamos agora às contribuições de Marília Xavier Cury sobre o tema para complementar nossos referenciais. A autora ao longo de suas escritas se dedicou em decodificar a exposição museológica e a Comunicação, escrevendo também sobre a participação indígena nos museus e na musealização, que reverbera numa aproximação

⁷⁹ Grifo nosso.

às discussões da Museologia Crítica quanto ao papel dos profissionais do museu e do museu enquanto instituição de atribuição de valores simbólicos e instância de poder.

Já em sua dissertação, Cury (1999) compreendia a comunicação como uma das partes implicadas na musealização que envolve a “concepção da exposição, montagem, abertura para o público e avaliação” (CURY, 1999, p. 50). Nesse aspecto, o trabalho da autora desencadeou a noção da recepção e avaliação por parte dos públicos quanto às exposições e aos museus.

Assim, a noção do museu e da exposição como um meio de comunicação, em que há uma mensagem a ser emitida e um receptor passivo que recebe e apreende o conteúdo, dá lugar ao museu e a exposição como mediadores, sendo característico da comunicação museológica que os dois ou mais polos participantes do processo comunicacional enunciem a mensagem. Tal proposta está alicerçada a partir da perspectiva de Jesús Martín-Barbero em que articula a comunicação dos meios às mediações, utilizada por Cury (2005) em sua tese.

Podemos afirmar que para Cury, discutir a musealização necessariamente perpassa por discutir a exposição. Segundo a autora, objetos escolhidos para uma exposição são valorados ao menos duas vezes: “a primeira para integrar o acervo da instituição (ou *in situ*) e a segunda para associar-se a outros objetos – também escolhidos – para serem expostos ao público” (Cury, 2020, p. 135). Não obstante, Cury (2005) cria a metáfora da exposição no museu como uma ponta do *iceberg* do processo de musealização, isso porque:

[...] é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural. É, ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem sua missão institucional (CURY, 2005, p. 35).

Em certo ponto, ao definir o que é musealização, a autora elabora se tratar de um movimento de “seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – e escolha e vontade – preferência e subjetividade” (Cury, 2020, p. 135) e que, mesmo os museus sendo ditos como tal por sua excepcionalidade e valor, só o são por falarem também “daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente” (Cury, 2020, p. 135).

Além disso, Cury (2020) propõe que a Metamuseologia seja entendida como a reflexão da teoria da Museologia e das práticas em museus como uma consciência permanente (Cury, 2020 *apud* Brulon, 2017), e acrescenta que a consciência de profissionais-pesquisadores na atuação em museus e na musealização associa-se à pedagogia museológica, ou seja, um labor crítico realizado pelo trabalhador de museu e de musealização. Faço um adendo neste ponto específico para enfatizar que, a pedagogia museológica se faz por toda a equipe de trabalho de um museu e ou de

musealização, mesmo aqueles profissionais que não atuam diretamente no processamento técnico do acervo museológico, isto é, terceirizados, educadores, monitores, faxineiros, seguranças, entre outros, todos estão aptos para exercer um labor crítico que transborde institucionalmente, para além de uma atuação meramente mecânica de execução de tarefas.

Retomando as proposições de Cury (2020), com a pedagogia museológica, a autora associa a tríade musealia-musealidade-musealização à curadoria, sendo esta o “ciclo completo de ações interligadas em torno do objeto museológico, é o todo, mas também cada uma das partes” (Cury, 2020, p. 139). Tomando uma nomenclatura difundida principalmente no sistema da arte, a curadoria está associada à figura do curador, como a entidade superior que seleciona e constrói a narrativa da uma exposição e “cuida” daquele acervo, a partir de sua valorização artística e, frequentemente, também econômica. Cury, no entanto, dimensiona por outro caminho: para ela, a curadoria “é parte essencial da musealização, são os cuidados com o objeto nos aspectos materiais, documentais e da musealidade” (Cury, 2020, p. 139) e curadores são todos os que contribuem com a musealidade, isto é, os agentes do processo de musealização. No cenário de um texto que aborda a participação indígena, a autora os destaca como:

1. Os profissionais de museu – todos os envolvidos: arqueólogos, antropólogos, museólogos, educadores, conservadores, documentalistas, arquitetos etc.
2. Os visitantes do museu.
3. Os *constituents* – de quem se fala no museu, os integrantes das culturas relacionadas ao museu. [...] Neste texto os povos originários no Brasil.
4. Os encantados que, desde a espiritualidade indígena, fazem suas contribuições, especialmente por meio dos pajés (Cury, 2020, p. 139-140).

Cury (2020) conclui sua proposta enfatizando o papel dos diferentes curadores: o pesquisador não pode ser mero observador, nem os *constituents* meros informantes, de modo que os especialistas ainda possam exercer sua pesquisa sobre grupos de interesse, mas não mais falando por eles. Na verdade, o discurso pode ser em conjunto ou sobre o processo, mas nunca objetificando, menosprezando ou hierarquizando olhares. Já os curadores profissionais de museus:

[...] não se ocupam somente das normativas prontas, precisam colocá-las em cheque, como devem estabelecer outras relações entre si, com os visitantes e com os povos originários, a transformação do museu requer um perfil profissional crítico, com uma formação reflexiva, para que a Museologia tenha a sua descolonização de pensamento intensificada (Cury, 2020, p. 144).

Por *constituents*, Cury se vale da noção proposta por Ames (2019). O autor utiliza o termo usando como referência fala proferida por Welsh em 1988, que chama de ‘públicos visitantes’ aqueles que vão ao museu para visitação e observa o, e de

'*constituents*' aqueles cuja cultura está sendo vista e exposta, isto é, que são parte, componentes de algo. Para Welsh, ambos são considerados *constituencies*. Apropriando a noção de Welsh em Ames (2019) e em Cury (2020), utilizaremos constituintes como a tradução livre para *constituents* ao nos referirmos aos sujeitos de quem o museu fala.

A noção de encantados, mencionada por Cury (2020), pode ser transposta para a realidade das culturas populares. Em comunicação sobre a questão visível e invisível em torno do tambor de mina e o bumba-meu-boi, manifestações culturais do Maranhão, Ferretti (2008), os explica como:

1) seres invisíveis à maioria das pessoas ou algumas vezes visíveis a certo número delas; 2) que habitam as encantarias ou "incantes", situados "acima da Terra e abaixo do céu", geralmente em lugares afastados das populações humanas; 3) que tiveram vida terrena e desapareceram misteriosamente, "sem morrer", ou que nunca tiveram matéria; 4) que entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, terecô (religiões afro-brasileiras) e em outros locais onde são chamados (Ferretti, 2008, p.1).

Com essa breve exposição dos pressupostos de Brulon (2019) e Cury (2020) sobre musealização, que consideramos pensamentos contemporâneos e atualizados, podemos agora traçar algumas considerações sobre a musealização de objetos associados às culturas populares, especificamente sobre nossos entendimentos da musealização no MFEC/CNFCP.

Ao nos referirmos aos objetos musealizados associados às culturas populares, o objeto não corresponde exclusivamente ao que é palpável, material, físico. Ainda que os museus relacionados às culturas populares tenham se fundado no acúmulo de objetos representativos do "povo", a oralidade, os modos de fazer, as festas, entre outras manifestações que não cabem em vitrines ou reservas técnicas foram de interesse dos folcloristas, antropólogos e demais pesquisadores e consequentemente dos museus subsidiados por essas pesquisas. Aqui, podemos pensar a importância de considerar os encantados como atribuidores de musealidade.

Nesse aspecto, podemos exemplificar que mesmo coletando um determinado instrumento musical, partituras e letras, com gravações de áudio e vídeo, ainda assim, todos esses seriam apenas suportes a serem musealizados, e insuficientes por não captarem completamente o elemento principal cuja presentificação só ocorre quando a música é tocada e cantada por alguém específico, capaz de exprimir letra, música e melodia com seu modo de tocar aquele determinado instrumento, seja por sua tradição ou contato com os encantados. Esses "itens" eram entendidos pelos folcloristas do MFB como a parte *spiritual* do que representava o folclore nacional. Depois, na seara do patrimônio, foi cunhado como intangível e especificamente no caso brasileiro como

patrimônio imaterial. Portanto, a musealização de objetos associados às culturas populares pode inferir de fato num objeto, mas também pode inferir em categorias como as de bem (móvel e imóvel, sendo este último relacionado à edificações, espaços, territórios e etc), bem cultural, referência cultural, saber fazer, entre outras denominações.

Outro ponto de atenção são as especificidades da musealização dos objetos associados às culturas populares. Na documentação, as informações e campos de preenchimento podem perpetuar visões hierárquicas e de alteridade, menosprezando e reduzindo significados possíveis, aglutinando entendimentos e dando continuidade aos preconceitos. Como exemplo disso, podemos suscitar com a visão barrosiana mencionada no capítulo anterior no caso do projeto de Museu Ergológico Brasileiro sendo uma subcategoria de museu da identidade nacional, ou com a sugestão de não tombamento de objetos de Umbanda no Relatório de 1970 da então chefe do Museu de Folclore da CDFB. Em contrapartida, não podemos deixar de citar também a criação do Tesouro de Folclore e Cultura Popular em 2004, e sua atualização em 2006, como um subsídio que diretamente contribuiu para sanar noções preconceituosas e ou reducionistas.

Na seara da conservação, objetos associados às culturas populares tendem a ser mais perecíveis por serem criados para uso em determinada manifestação cultural, de modo que em seu contexto de origem, esses itens sejam renovados e ou modificados a cada nova data de uso. Por isso, quando musealizados e inseridos numa instituição, o desafio é a perpetuação desses objetos por meio da conservação preventiva e restauração, sendo estes itens muitas vezes feitos com matérias primas diferentes e de má interação (materiais com diferentes níveis de *Ph*, e etc) e que não foram feitos com a preocupação de perdurar.

Ao mesmo tempo, alguns objetos associados às culturas populares, mesmo musealizados dentro de uma instituição, saem todos os anos da exposição e ou da reserva técnica para figurar em determinada manifestação cultural já que são partes fundamentais dela, como por exemplo, a Festa do Divino em Paraty, que ocorre anualmente, no mês de maio, quando diversos objetos saem de seu local de salvaguarda de uma musealização tradicional para as celebrações pela cidade. Nesse contexto, não só os desafios preservacionistas se impõem como também suas respectivas documentações, pois a cada nova saída, recebem novas camadas de valor simbólico, sendo partes de uma contínua musealidade influenciada pelo festejo anual.

No que tange aos *encantados* explicitados por Cury (2020) a partir da experiência indígena, ao transpormos para a experiência de musealização dos objetos associados às culturas populares, podemos pensar como representativos de expressões religiosas e ou

de costumes de uma ordem espiritual, carregando em si, para além da aura museológica, a aura de encantaria que faz conexões extracorpóreas, envolvendo outras epistemologias e cosmogonias. Assim, objetos religiosos retirados de seu contexto por roubo, apreensão, entre outras formas controversas de aquisição, ou objetos e itens que remontam a determinado costume e tradição que envolvam conexões que fujam do entendimento racional, necessariamente precisam ser repensados numa instituição museológica de maneira a respeitar tradições, constituintes e *encantados*, que se manifestam por diferentes meios e indivíduos e devem ser preconizados pelos profissionais que musealizam.

Ainda nesse sentido, objetos adquiridos para representar uma manifestação cultural religiosa, mesmo não tendo sua origem anterior para fins ritualísticos, podem ser interpretados como itens que carregam em si conexões em outras instâncias por quem vive aquela fé. Logo, um traje que representa determinado Orixá (nome dado às entidades cultuadas no Candomblé), pode estabelecer outro tipo de vínculo e ser entendido como um elo com o(s) encantado(s) ou divindade(s) ao estar presente numa exposição sendo, mais que admirado, um objeto de devoção.

A partir das sentenças acima, fica evidente como a imprevisibilidade que corresponde à musealização experimental deflagrada por Brulon (2019), bem como o olhar crítico do profissional na musealização, a partir de Cury (2020), são pontos importantes no tratamento dado aos objetos associados às culturas populares, que apresentam especificidades das quais a musealização tradicional muitas vezes não consegue contemplar dada sua tendência etapista e operacional. Enquanto imaginamos que a experimentação contempla as iniciativas de musealização dos sujeitos associados às culturas populares, a postura crítica dos profissionais numa instituição parece ser o caminho urgente nos modelos tradicionais que se caracterizaram musealizando esses objetos.

Em perspectiva, na fase folclorista, de 1968 até 1982, o MFEC esteve em acordo com práticas sob a égide do pensamento barrosiano, que podemos assemelhar aos aspectos da musealização operacional e etapista. Na fase antropológica, delineada a partir de 1982 na gestão de Lélia Coelho Frota, parece ter ocorrido um movimento em que a musealização, cujas etapas finalizavam em exposições, passou a ser interesse de todos os profissionais do então INF, principalmente dos antropólogos, enquanto a musealização cujas etapas correspondiam aos aspectos de processamento técnico (documentação e preservação), foram direcionados exclusivamente à divisão do MFEC e de seus profissionais.

A partir dos anos 2000, no âmbito da inserção das atividades do MFEC/CNFCP nas questões do PNPI, a musealização tornou-se um instrumento técnico institucional à

serviço de uma noção envolvendo a patrimonialização e o patrimônio imaterial. Com isso, a musealização que antes tinha como finalidade suprir as demandas de preservação, pesquisa e comunicação do acervo material do MFEC pelo viés folclórico ou antropológico, tornou-se um dos mecanismos de salvaguarda do patrimônio imaterial, logo, foi redimensionada para outros aspectos de musealidade.

Em vista ao exposto, nossos estudos de caso no recorte temporal entre os anos 2000 e 2022 e a própria história do MFEC traçada nos levam a pensar que o MFEC/CNFCP articulou e desenvolveu uma musealização disputada por diferentes segmentos: com um resquício barrosiano a partir das pesquisas folclóricas; outro na fase antropológica, com a diluição das etapas de musealização entre os setores, sendo a concepção de exposições pensada pelos antropólogos e o processamento técnico pelos museólogos; e o último com a instituição vinculada ao DPI/IPHAN e instância central na implementação de uma política de valorização do patrimônio imaterial. Esses três segmentos de tensionamento da musealização, delineados a partir de vetores históricos e circunstanciais, se relacionam, mas também fragmentam as etapas, tornando todas as divisões do CNFCP implicadas na musealização.

Dado o ensejo, a musealização no MFEC/CNFCP continuará em discussão no próximo capítulo, a partir dos estudos de caso com iniciativas institucionais específicas que serão apresentadas. Agora, dedicaremos uma seção para apresentar algumas breves noções conceituais e históricas sobre patrimonialização e patrimônio imaterial, com destaque ao contexto brasileiro, visto que em nosso recorte temporal, essas noções atravessam as atividades desenvolvidas pelo MFEC/CNFCP.

2.2 Patrimonialização e patrimônio imaterial: breves noções

Na seção anterior, explanamos como a musealização foi implementada junto aos outros artifícios de patrimonialização, sendo uma diretriz do MFEC/CNFCP. Tal conformação deflagra caminhos históricos, conceituais e políticos, ora em convergência, ora em divergência, que se formaram no bojo do entendimento sobre Museu/Museologia e Patrimônio (Brulon, 2019; Gitsin, 2019).

Nesse sentido, se pensarmos a musealização como um dos processos contidos num processo entendido como maior, o de patrimonialização, nos induzimos a crer numa hierarquia de importância e ou de complexidade, tanto prática quanto teórica, entre a patrimonialização e a musealização quando, na verdade, ambas podem se valer de procedimentos similares de salvaguarda, preservação e difusão.

Concordamos com Brulon (2018), a partir de Mairesse (2011), que a incursão patrimonial participa da musealização, contudo não a engloba em totalidade. Isso porque o reflexo patrimonial *salvaguarda* o que é considerado patrimônio, enquanto o reflexo museal preocupa-se em *dar a conhecer e transmitir* a partir da musealização. Tal perspectiva encontra afago na teoria stranskyana, que considera a patrimonialização uma noção vaga que “designa um tipo de preservação passiva, [enquanto] a musealização, ao contrário, dependeria de uma abordagem ativa” (Brulon, 2018, p. 196) com incursão na seleção, tesauroização e, sobretudo, comunicação museológica.

Implícito nesta diferenciação está o caráter comunicante que a musealização estabelece em contraponto ao caráter preservacionista atribuído à patrimonialização. Ocorre que o museu e a Museologia hegemônicos ocuparam o imaginário consensual, fazendo com que a musealização estivesse atrelada ao espaço físico do museu, e a comunicação exercida estaria primordialmente nas exposições, ao passo que o imaginário consensual reduziu a patrimonialização como a definição e salvaguarda de monumentos como patrimônio nacional.

Tais entendimentos não abarcam as especificidades possíveis, pois como explica Gitsin (2019), a musealização pode acontecer mesmo sem desempenhar ações relativas à comunicação, a exemplo de diversos objetos musealizados que não passaram por atividades a priori comunicacionais como exposições, publicações, ações educativas e etc, e ainda nos casos em que itens são musealizados, mas não patrimonializados. A patrimonialização, por sua vez, pode se valer de aspectos da comunicação em seus processos, quando inclui em seu escopo de atividades de salvaguarda a educação patrimonial, as mediações, as publicações sobre determinado bem, e etc. Ao perspectivarmos tais entendimentos na contemporaneidade, com o advento das noções de patrimônio imaterial e da museologia experimental, a diferenciação e hierarquização entre musealização e patrimonialização parece fazer ainda menos sentido, salvo os caminhos teóricos que preconizam uma das faces aqui discutidas.

Mas, se autores como Brulon (2018) preconizam a musealização em relação à patrimonialização, outros aparentam maximizar os aspectos desta, utilizando a proposição de que todo bem musealizado está patrimonializado, mas nem todo bem patrimonializado está musealizado (Gitsin, 2019; Mendonça, 2015; Lima, 2012). Tal prerrogativa nos parece também um olhar reducionista que já fora superado por diversas experiências, talvez porque essa proposição perpetue a chancela de patrimonializar tutelada por um Estado e ou especialista, e consequentemente a musealização circunscrita no espaço físico do museu. Em nossa própria instituição de interesse, em que a musealização é cooptada como parte da patrimonialização, a proposição não se

concretiza já que os objetos musealizados do acervo museológico do MFEC não são tombados⁸⁰ pelo IPHAN.

Sendo assim, tal afirmativa pode não caber nas iniciativas comunitárias e ou de grupos marginalizados nos quais a musealização é instrumento para iniciativas de emancipação. Mesmo que em algum momento ocorra chancela estatal pelas vias da patrimonialização, a musealização (e mesmo a patrimonialização) pode se dar sem a intervenção de órgãos de tombamento.

De qualquer forma, notamos que os autores citados convergem à noção que musealização e patrimonialização assumem processos/etapas/metodologias semelhantes que se caracterizam, em suma, por “procedimentos como seleção, pesquisa, documentação, conservação e comunicação, bem como qualificam uma referência cultural como bem cultural” (Mendonça, 2015, p. 95). Como aponta Lima (2012), Museologia-Museu e Patrimônio, bem como musealização e patrimonialização, dadas as suas respectivas especificidades, se entrelaçam numa ambiência de comunhão. A partir disso, e do exposto até aqui, consideramos que tanto a musealização como patrimonialização podem estar a serviço ou ser um suporte/instrumento uma da outra.

Em face ao MFEC, cabe lembrar que a intuição musealizou seus objetos em consonância com as perspectivas folcloristas e antropológicas, sendo a sua vinculação ao DPI/IPHAN o momento de virada, isto é, quando a musealização tornou-se também suporte das investidas de patrimônio imaterial, mesmo que os objetos sejam até hoje musealizados, mas não patrimonializados, o MFEC/CNFCP se conformou ao viés predominantemente patrimonial em sua missão institucional. Como explica Mendonça (2015):

[...] o ato de musealizar o patrimônio historicamente tornou-se uma ferramenta auxiliadora e fomentadora do processo de Patrimonialização. [...] Devido a mudanças paradigmáticas na área de Museologia, os trabalhos relativos à valorização do patrimônio nos museus passaram a visar ao desenvolvimento cultural e socioeconômico, à participação das comunidades, à promoção da cidadania e à valorização da diversidade cultural (Mendonça, 2015, p. 95).

Em concordância com nosso entendimento de que a musealização empreendida no MFEC/CNFCP serviu e serve como instrumento para as práticas de patrimonialização na PNPI, Mendonça constata (2015):

Tais mudanças de paradigmas não ocorreram apenas na perspectiva de atuação museológica, são princípios que regem atualmente a pauta do debate sobre as políticas setoriais de cultura e que priorizam ações integradas em diferentes instâncias públicas e de articulação civil. Desta forma torna-se compreensível [...] que mais de 1/3 dos planos de

⁸⁰ Os objetos que compõem o acervo museológico do MFEC não são patrimonializados, pois não foram tombados pelo IPHAN. A sentença foi diagnosticada durante a pesquisa e discutida e confirmada na ocasião da qualificação e defesa desta pesquisa em agosto de 2024.

salvaguarda de patrimônio imaterial⁸¹ priorizam ações compreendidas como procedimentos de Musealização.

Neste contexto reflexivo, observar a existência de ações de integram o processo de Musealização no escopo dos Planos de Salvaguarda de bens inventariados e/ou registrados como patrimônio imaterial, como descrito acima, impõe-nos o desafio de refletir sobre o papel de um importante equipamento cultural (o museu) no cenário das políticas públicas federais para bens culturais de natureza imaterial brasileiro (Mendonça, 2015, p. 95-96).

Se as discussões atuais parecem indicar a forte relação entre Museu e Patrimônio, Desvallès e Mairesse (2013) evidenciam que suas noções surgiram caminhando separadamente. Enquanto vários museus eram criados em âmbito europeu, é com o advento da Revolução Francesa e ao longo do século XIX que o entendimento de patrimônio como designação do conjunto de bens imóveis representativos da nação se propagou, sendo associado aos monumentos históricos. Embora nossa perspectiva esteja em acordo com o mencionado anteriormente de que a patrimonialização pode ocorrer sem a ação do Estado, é justamente no bojo da criação dos estados-nação que o patrimônio, representativo do grupo (nação), gerido e tutelado pelo agente coletivo (Estado) (Lima, 2012) ganha forma.

Como explica Lima (2012), a patrimonialização, com contorno mais oficializado, configura-se como “ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação” (Lima, 2012, p. 34), isto é:

Conservação a ser praticada por instância tutelar, portanto, dotada de responsabilidade (competência) para custodiar os bens. E conservar, conceito que sustenta o Patrimônio, consiste em proteger o bem de qualquer efeito danoso, natural ou intencional, com intuito não só de mantê-lo no presente, como de permitir sua existência no futuro, ou seja, preservar (Lima, 2012, p. 34).

A título de esclarecimento, a gestão do patrimônio se convencionou de modo que as esferas estatais (em âmbito municipal, estadual e federal), com suas legislações e especialistas, ficassem a cargo da custódia e tutela dos bens (salvaguardar e caracterizar algo como sendo ou não patrimônio), tendo como suporte as diretrizes de órgãos internacionais, que podem também tutelar o que é um bem mundial. Em perspectiva, a partir de Granato, Ribeiro e Araújo (2018), é a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) a instituição responsável por regulamentar e definir procedimentos de identificação e proteção de patrimônio cultural em nível mundial.

Além Da UNESCO, há uma série de outros organismos internacionais capacitados para delimitar as noções sobre patrimônio como, por exemplo, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). É a partir de instituições como a UNESCO e o ICOMOS (no caso brasileiro podemos citar o IPHAN) e ou, por meio de

⁸¹ A autora se refere à experiência de salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro.

consensos estabelecidos por profissionais e grupos interessados, que são elaborados documentos com diretrizes, metodologias e sugestões a fim de normatizar a salvaguarda do patrimônio, como por exemplo, as Cartas Patrimoniais⁸².

De acordo com Silva e Pinheiro (2013), a seara do patrimônio e da patrimonialização no Brasil ganha contorno no contexto da intelectualidade modernista a partir de 1920 e no advento do regime de Vargas com o Estado Novo, cujos discursos convergiam para a necessidade de fomentar a identidade nacional. Não à toa, como já mencionamos antes, o anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), encomendado em 1936, é um importante documento de base pela vanguarda do pensamento andradiano, que propôs tombamento multifacetado de patrimônios populares, arqueológicos, Belas Artes, monumentos históricos, entre outros, além de já prever o caráter intangível do bem pelo entendimento do patrimônio não material, isto é, espiritual (noção que fazia parte também do pensamento folclorista).

Quando de fato é criado em 1937, por meio do Decreto-lei nº 3783, de 13 de janeiro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), assume os preceitos do que Londres (1997) denomina como fase heroica que, dirigida por Rodrigo de Mello Franco, organizou-se em realizar inúmeros tombamentos privilegiando os bens eruditos, históricos e com vínculo eurocêntrico. Como afirma Marins (2016), nas décadas seguintes de sua criação, o atual IPHAN perpetuou e consolidou um modelo de patrimonialização baseado na “pedra e cal” com a “canonização da arquitetura monumental, do barroco e da mestiçagem como evidência do *ethos* nacional” (Marins, 2016, p. 11).

O modo de operação só ganha novos contornos a partir da experiência do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) sob a égide de Aloísio Magalhães, que entre 1975 e 1979, promoveu a diversidade cultural e o entendimento das culturas populares como fazedoras de processos culturais rentáveis, diluindo a ideia de que o patrimônio estava contido exclusivamente nos monumentos, fazendo enxergar tantas outras expressões culturais brasileiras. Por conseguinte, Aloísio implementou suas ideias entre 1979 e 1982, quando dirigiu o IPHAN, fazendo com que a década de 1980 fosse marcada

⁸² Granato, Ribeiro e Araújo (2018) citam as seguintes cartas como exemplo: Cartas de Atenas (1933); de Veneza (1964); de Machu Pichu (1977); de Burra (1980); de Florença (1981); de Nizhny Tagil (2003). Em mesmo texto, os autores ainda citam uma série de Convenções, Recomendações e Declarações: Convenção relativa às medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas dos bens culturais (1970); Convenção para proteção do patrimônio mundial, cultural e natural (1972); Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural subaquático (2001); Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial (2003); Recomendação de Nova Delhi (1956), relativa à proteção do patrimônio arqueológico; Recomendação de Paris (1964), sobre medidas destinadas a proibir e impedir a exportação, a importação e a transferência de propriedades ilícitas de bens culturais; Declaração de Paris (2003), relativa à Destruição Intencional do Patrimônio Cultural; Declaração de Paris (2003), sobre a Preservação do Patrimônio Digital.

com noções de patrimônio e de cultural enviesadas pela Antropologia, que reverberaram numa dilatação dos bens tombados. Como explica Marins (2016), nesta década a sobrevalorização da herança lusitana será secundária frente ao tombo de patrimônios relacionados às origens afro-brasileiras (Terreiro da Casa Branca - Ilê Axé Iyá Nassô Oká e a Serra da Barriga, em 1986) e aos outros imigrantes europeus (Casarão do Chá de Mogi das Cruzes e Casa Presser de Novo Hamburgo, entre 1985 e 1986), isso porque, em amplo contexto, o Brasil vivia sua redemocratização.

As ideias de Aloísio Magalhães estavam em acordo com as discussões de âmbito internacional sobre o alargamento e inclusão de novos segmentos nas noções de patrimônio. Em 1989, a Recomendação de Paris sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular publicada pela UNESCO define que:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Por sua vez, a definição da UNESCO não estava apenas em consonância com as propostas de Aloísio, mas também com a posição de vanguarda assumida pelo Brasil no entendimento sobre o patrimônio imaterial (intangível ou não material). Do anteprojeto de Mário de Andrade aos estudos dos folcloristas, o fator espiritual é correlato ao intangível e os sujeitos associados às culturas populares são majoritariamente os responsáveis pela salvaguarda e difusão desse patrimônio na medida em que repassam esses saberes. A noção pioneira do Brasil pode ser encontrada já na Constituição de 1988, quando propõe:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e **imaterial**, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - **as formas de expressão**;

II - **os modos de criar, fazer e viver**⁸³ [...] (Constituição Federal Brasileira, 1988).

Em 1997, com o aniversário de 60 anos de criação do IPHAN, houve o *Seminário Internacional Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção*, que ocorreu em Fortaleza e teve como produto final a *Carta de Fortaleza*, documento que propôs um grupo de trabalho no Ministério da Cultura para tratar do patrimônio imaterial e criar um mecanismo jurídico de registro de bens. A partir da proposta, o grupo de trabalho foi organizado e sua atuação repercutiu na elaboração do Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial constitutivos do

⁸³ Grifo nosso.

patrimônio cultural brasileiro por meio do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). O decreto propõe que o registro do bem ocorreria num dos seguintes livros:

- I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (Decreto nº 3.551, Brasil, 2000).

Mesmo promulgada apenas em 2016 com a Portaria nº 200 de 18 de maio do IPHAN, o PNPI ganhou vulto a partir dos anos 2000 e fomentou diversas iniciativas de registro, algumas em parceria com o CNFCP, principalmente durante o primeiro governo Lula, sob a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Como explica Gitsin (2019), a experiência brasileira foi de tamanha importância que ajudou na sistematização da *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* da UNESCO em 2003, que foi precedida de algumas reuniões contando com a presença de pessoas do governo de Fernando Henrique Cardoso, como Ruth Cardoso e Francisco Weffort, e pesquisadores do patrimônio, como Antônio Augusto Arantes Neto e Maria Cecília Londres Fonseca.

A Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial define patrimônio cultural imaterial como:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2003).

E, de acordo com o mesmo documento, o patrimônio cultural imaterial se manifesta em: “a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais” (UNESCO, 2003). Nessas especificações da manifestação da cultura imaterial, podemos dizer que o MFEC/CNFCP já alinhava sua salvaguarda perspectivando tais noções.

Ainda sobre o documento gerado pela UNESCO, podemos chamar atenção para o entendimento de salvaguarda, que abarca operações de musealização à serviço da patrimonialização como **“identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão** – essencialmente por meio da **educação formal e não-formal - e revitalização**⁸⁴ deste patrimônio em seus diversos aspectos” (UNESCO, 2003).

Nesse sentido, podemos entender que em todas as atividades com ações práticas como, documentação museológica, projetos educativos, elaboração de exposições, pesquisa de acervo, desenvolvimento de pesquisa e publicações, gestão compartilhada de acervo, criação de museus, dentre outros, são contemplados no documento da UNESCO. Sobre os dois últimos itens exemplificados antes, podemos indicar como o documento também propõe aspectos da participação de comunidades, grupos e indivíduos a partir do Artigo 15, que diz:

No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo (UNESCO, 2003).

A aplicabilidade das diretrizes da UNESCO e da legislação brasileira é elencada por Cavalcanti (2012) a partir de quatro segmentos:

1) O registro, instituído pelo já citado Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000, que corresponde ao registro de determinado bem cultural imaterial num dos Livros de Registro. Para que ocorra, a proposta de registro deve ser encaminhada ao IPHAN por parte de segmentos sociais interessados (grupos, comunidades, indivíduos, especialistas e etc).

Ao receber a proposta, o IPHAN acompanha a instrução do processo de registro que corresponde à elaboração de dossiê, uma pesquisa com descrição detalhada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente. Após isso, o IPHAN emite parecer no Diário Oficial da União, acolhendo no decorrer de 30 dias possíveis manifestações da sociedade sobre o registro para finalmente encaminhar o processo ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para deliberação, isto é, finalização do registro. Dado o dinamismo das manifestações culturais, a legislação indica a renovação do registro a cada, no máximo, dez anos.

2) O Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC), instrumento que possui como precedente nas noções de Aloísio Magalhães com a experiência do CNRC e também auxilia no cumprimento do Decreto 3.551/2000. Sua função é produzir conhecimento a cerca de marcos e referências da identidade de determinado grupo

⁸⁴ Grifo nosso.

social com um procedimento de investigação de três etapas, que podem ser desenvolvidas com diferentes metodologias. São elas:

Levantamento preliminar: reunião e sistematização das informações disponíveis sobre o universo a inventariar, produzindo-se, ao final da etapa, um mapeamento cultural que pode ter caráter territorial, geopolítico ou temático.

Identificação: descrição sistemática e tipificação das referências culturais relevantes; mapeamento das relações entre estas referências e outros bens e práticas; e indicação dos aspectos básicos dos seus processos de formação, produção, reprodução e transmissão.

Documentação: desenvolvimento de estudos técnicos e autorais, de natureza eminentemente etnográfica, e produção de documentação audiovisual ou outra adequada à compreensão dos bens identificados, realizadas por especialistas, segundo as normas de cada gênero e linguagem; inclui, ainda, a fundamentação do trabalho de inserção dos dados, obtidos nas etapas anteriores, no banco de dados do INRC (Cavalcanti, 2012, p. 22).

Para compreensão do caminho de uso do instrumento do Inventário Nacional de Referência Cultural, ocorre o seguinte caminho:

1) a instituição proponente deverá encaminhar ao IPHAN ofício de solicitação e projeto de pesquisa para o qual a metodologia deverá ser usada; 2) a Gerência de Identificação, do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), analisará o projeto e, caso seja necessário, comunicará ao proponente as adequações a serem feitas no projeto, conforme a metodologia do INRC e as diretrizes do DPI; 3) a instituição proponente deverá firmar o Termo de Responsabilidade para o uso da metodologia do INRC, na Gerência de Identificação; 4) o projeto deverá prever, em seu orçamento, recursos para viabilizar, pelo corpo técnico da Gerência de Identificação, o treinamento da equipe que desenvolverá a pesquisa, e somente após o treinamento é que o trabalho deverá ser iniciado; 5) o corpo técnico da Gerência de Identificação acompanhará a execução dos trabalhos, dirimindo quaisquer dúvidas que possam surgir no seu desenvolvimento; 6) na conclusão de cada etapa, a instituição proponente deve encaminhar à Gerência de Identificação as fichas do INRC devidamente preenchidas e os relatórios qualitativos produzidos; 7) a instituição proponente deverá alimentar o Banco de Dados do INRC (Cavalcanti, 2012, p.22-23).

3) O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), originado com o Decreto 3.551, é um programa de fomento por meio de parcerias entre órgãos governamentais, universidades, ONGs, empresas e demais agências de financiamento, para captar recursos e implementar ações de salvaguarda ao patrimônio imaterial tendo em vista a facilitação do registro e do uso do INRC, por exemplo. As seguintes metas para o programa são estabelecidas pelo IPHAN:

[...] - implementar política de inventário, registro e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial; • contribuir para a preservação da diversidade étnica e cultural do país e para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro a todos os segmentos da sociedade;

- captar recursos e promover a constituição de uma rede de parceiros com vistas à preservação, valorização e ampliação dos bens que compõem o patrimônio cultural brasileiro;

- incentivar e apoiar iniciativas e práticas de preservação desenvolvidas pela sociedade (Cavalcanti, 2012, p. 23).

4) Os planos de salvaguarda, articulados aos processos de inventário e registro, apoiam os bens culturais de natureza imaterial para garantir condições de sustentação econômica e social na vivência do grupo produtor bem como para a transmissão e continuidade da expressão cultural tida como bem imaterial. Em resumo, as ações visam:

1) apoio à transmissão do conhecimento às gerações mais novas; 2) promoção e divulgação do bem cultural; 3) valorização de mestres e executantes; 4) melhoria das condições de acesso a matérias-primas e mercados consumidores; 5) organização de atividades comunitárias. (Cavalcanti, 2012, p. 4).

Elencados, os quatro segmentos em torno da perspectiva do patrimônio imaterial no Brasil estão imbricados e ganham nuances efetivas a partir da criação do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) na organização do IPHAN, Departamento ao qual o CNFCP foi vinculado a partir de 2003, visto o histórico de projetos desenvolvidos em consonância às diretrizes de patrimônio imaterial.

Como exemplo dessa parceria entre CNFCP e DPI/IPHAN, podemos citar a continuidade do Projeto de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA), criado em 1999, que passou a contribuir com o inventário de bens imateriais, articulados com as musealizações empreendidas no MFEC/CNFCP por meio de “exposições com edição de catálogos, oficinas de repasse de saberes tradicionais nas comunidades onde os bens culturais são produzidos e de melhoria das condições de produção dos bens culturais (adequação de espaços e aquisição de matéria-prima)” (Cavalcanti, 2012, p. 27). O CNFCP esteve também alinhado ao PNPI contribuindo com o projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, desenvolvido entre 2001 e 2006 (com fomento da Petrobrás entre 2004 e 2005) que contou com “pesquisas, exposições, discussões e publicações sobre o patrimônio imaterial das culturas populares” (Cavalcanti, 2012, p. 27).

A prerrogativa para funcionamento e gestão das políticas voltadas ao patrimônio imaterial indicam uma forte relação entre especialistas e comunidades, grupos e indivíduos de interesse, geralmente sujeitos associados à manifestação cultural em questão, em nosso caso de estudo, a relação está entre os especialistas e os sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Ao longo dos anos de discussão em torno do patrimônio imaterial, muito se chamou a atenção para os constituintes, àqueles que perpetuam o bem imaterial, contudo, são os especialistas que parecem protagonizar e organizar as metodologias necessárias para que os processos ocorram.

Toji (2011) nos lembra, que em face aos avanços do período de redemocratização, as políticas públicas culturais foram impelidas ao reconhecimento de expressões culturais antes não contempladas como grupos de origem afro-brasileira,

indígena e ou imigrante, operando o “atendimento e respeito à diversidade cultural por meio da mediação de áreas de conhecimento como a Sociologia e a Antropologia” (Toji, 2011, p. 61). Isso significa que órgãos como o IPHAN e o CNFCP aderiram ao discurso especializado da Antropologia e, por meio de pesquisas de campo etnográficas, estabeleceram as interações com os grupos de interesse. Ocorre que, mesmo enviesados numa maior diversidade cultural e dimensionando um maior respeito nas pesquisas, a renovação especializada ainda se configurou de maneira hierárquica.

Bondaz, Isnart e Leblon (2012) refletem que a promoção da diversidade cultural preconizada pela patrimonialização contemporânea está imbricada em relações que envolvem conflitos e negociação. A esfera estatal circunscrita aos patrimônios opera de maneira mecânica, de cima para baixo e por moldes eurocêntricos. Associando o desafio que se apresenta, na realidade brasileira, é como dar conta de gerar subsídios de fomento às culturas populares com o auxílio de especialistas sem que essa seja uma relação hierárquica e os moldes metodológicos utilizados deem conta de epistemologias outras, como os conhecimentos quilombolas e indígenas, por exemplo.

Dada a circunscrição sobre as noções de musealização e patrimonialização/patrimônio imaterial, agora o foco de interesse recai sobre o conceito de participação social, dimensão de interação da e entre a sociedade cada vez mais latente ao pensar a musealização e patrimonialização e, por isso, parte fundamental para nosso estudo. Direcionando o olhar para a participação social, e a partir do que for explicitado, teremos subsídios para pensar os casos de estudo do terceiro capítulo.

2.3 A participação social em perspectiva

Participação social, junção de duas palavras que, quando próximas, parecem autoexplicativas: *particip-ação* sugere envolvimento e ação modificadora; participar é estar presente, mas acima de tudo, atuante. *Social* diz respeito ao que é de gente, ao que é humano, não de forma individualizada, mas sim coletiva e de maneira relacional; *social*, *socializar*, *sociedade* e outras derivações remetem ao coletivo de pessoas e suas relações. Unidas, *participação* e *social* evocam a noção de ação ativa, isto é, presença, envolvimento e atitude por parte de um coletivo humano que, por meio de suas relações, modificam determinada realidade.

Autores como Gohn (2019, 2016) e Milani (2008) concordam que a noção de participação social e seu uso ganha força no Brasil com a redemocratização pós-regime militar, sendo consagrada em vários momentos da Constituição de 1988 em que fica explícita a necessidade de atuação de cidadãos em processos consultivos e

deliberativos, seja por meio do voto, plebiscito e referendo, garantindo a escolha de seus representantes, seja por meio regulatório e decisório, na construção e fomento de leis.

Em vista dessas proposições, a participação social se faz presente num contexto de Democracia e, segundo Milani (2008), assume termos correlatos como: participação, participação cidadã, participação política, participação democrática, participação ativa, participação popular, participação comunitária, dentre outras. Para Gohn (2016), a participação social pode ser discutida a partir de três vetores:

[...] o conceptual, o político e o da prática social. O primeiro apresenta um alto grau de ambiguidade e varia segundo o paradigma teórico em que se fundamenta. O segundo, dado pelo nível político, usualmente é associado a processos de democratização (em curso, ou em lutas para sua obtenção), mas ele também pode ser utilizado como um discurso mistificador em busca da mera integração social de indivíduos, isolados em processos que objetivam reiterar os mecanismos de regulação e normatização da sociedade, resultando em políticas sociais de controle social. O terceiro, as práticas, relaciona-se ao processo social propriamente dito; trata-se das ações concretas, engendradas nas lutas, movimentos e organizações, para realizarem algum intento, ou participar de espaços institucionalizados na esfera pública, em políticas públicas. Aqui a participação é um meio viabilizador fundamental (Gohn, 2016, p.16-17).

Embora relacionados, nosso interesse de pesquisa perpassa principalmente pelo segundo e terceiro, isto é, a participação social pelo viés político e como prática propriamente dita e de como se articulam nos museus ligados às culturas populares, tendo como foco o MFEC/CNFCP. Portanto, como noção difundida em diferentes âmbitos das Humanidades, a participação social não foge às discussões que envolvem Museu-Museologia-musealização e Patrimônio-patrimonialização e parece figurar mais assiduamente o universo museal e museológico a partir da segunda metade do século XX.

Concordamos com o verbete sobre “participação” de Felipe Farias de Oliveira (2012) que compreende o termo em âmbito político democrático no qual se apresenta de forma que os “cidadãos possam atuar de maneira positiva na tomada de decisões e regulamentações que visam a ordenar a comunidade em que estão inseridos” (Oliveira, 2012, p. 370). Para tal atuação cidadã, a estruturação política e o Estado precisam levar em conta a heterogeneidade e o aspecto multifacetado das comunidades e de seus componentes. Nessa perspectiva, a participação se dá em diferentes setores e áreas de interesse, como saúde, educação, economia, esportes, cultura, entre outros.

Frente ao exposto, a participação pode ser percebida no universo dos museus em dois polos, que podem ou não se relacionar. O primeiro está atrelado à participação social no âmbito das políticas públicas culturais e se insere no contexto do qual falamos até o momento, podendo ser usada sob pretexto de controle social ou para estabelecer de fato ações ativas e emancipadoras. Nele, o museu e a musealização ou operam de

maneira a garantir que a atuação cidadã ocorra em suas diferentes instâncias, reconhecendo a instituição como espaço público e democrático e o cidadão como agente modificador, ou apenas se utiliza o discurso para autopromoção e controle social falacioso.

O segundo polo parte de um pressuposto de participação menos articulado aos princípios político-democráticos, considerando participação qualquer atividade que envolva acesso, interação e contato entre os públicos e o museu. Neste polo, o cidadão é visto como visitante, utilizador, audiência e demais acepções que podem ou não pressupor sua agência cidadã emancipadora.

Em suma, pensamos que a participação social em museus é a atuação cidadã por diferentes sujeitos tendo em vista o viés político-democrático de emancipação e de poder decisório (que deveria ser) inerente às instituições públicas, enquanto a participação em museus é qualquer tipo de atuação por parte de seus públicos, podendo ou não ser uma atuação cidadã. No entanto, é pertinente salientar que tal diferenciação não implica em juízos de valor ou de complexidade, pois a participação social em museus pode se restringir apenas ao discurso, ou em atividades básicas como acesso e uso de banheiros e bebedouros, mas também em ações mais específicas como a gestão compartilhada de acervos e colaboração na concepção de exposições, entendendo que quando a premissa do discurso é incorporado na prática, o museu configura-se como espaço de exercício da cidadania.

Por conseguinte, a participação em museus pode ser a visita às exposições, o manuseio de dispositivos expositivos, como também ser parte de uma ação educativa ou seguir e interagir com as publicações do museu nas mídias sociais, sendo tais atividades passíveis de serem ou não ligadas à participação social cidadã, pois o que se preconiza é a relação visitante-museu e não o caráter político de exercício da cidadania (embora não preconizar o caráter político de participação cidadã seja extremamente político).

Com a noção da participação social nos museus, vale salientar que alguns autores mobilizaram esforços a fim de estratificar suas dimensões, pois pode ser aplicada de diversas formas. Sherry Arnstein, no contexto da discussão da participação social no planejamento urbano, propôs um esquema de estratificação em oito diferentes níveis⁸⁵ com três dimensões, indo da *não-participação* para a *participação com concessões mínimas de poder* até as dimensão com efetivo *poder cidadão*.

A partir de Querol (2016), nos apropriamos e traduzimos o esquema de Arnstein (1969) no quadro abaixo: os níveis 1. *Manipulação* e 2. *Terapia*, são tidos como

⁸⁵ O esquema proposto pela autora é interpretado como níveis, degraus e ou tipos de participação social. Afim de não cairmos numa perspectiva hierarquizante e operacional, entenderemos esses “níveis” como dimensões de participação social.

dimensão de *não-participação* (*Nonparticipation*) e correspondem ao entendimento de educar e cuidar dos envolvidos no processo por parte de quem toma as decisões.

Os níveis 3. *Informação* e 4. *Consulta*, permitem que as pessoas marginalizadas ouçam e sejam ouvidas, mesmo que isso não garanta aceitação de suas pautas por quem tem o poder decisório final; o nível 5. *Pacificação*, avança em relação às anteriores pois compreende a ação de aconselhamento por parte das pessoas marginalizadas aos tomadores de decisão; os níveis 3, 4 e 5 representam a dimensão *concessões mínimas de poder* (*Tokenism*).

O nível 6. *Parceria* prevê a negociação entre pessoas marginalizadas e tomadores de decisão de forma mais horizontal, considerando os dois polos equivalentes; os níveis seguintes, 7. *Delegação de poder* e 8. *Controle cidadão*, correspondem ao exercício pleno de cidadania pois as pessoas marginalizadas detêm em parte ou completamente o poder decisório na gestão dos processos; esses três últimos níveis são elencados como a dimensão de *poder cidadão* (*Citizen power*).

Quadro 4 – Dimensão de participação social a partir de Arnstein (1969).

Dimensão 3	Poder cidadão (<i>Citizen power</i>)	8	Controle cidadão	Exercício pleno de cidadania pois as pessoas marginalizadas detêm em parte ou completamente o poder decisório na gestão dos processos.
		7	Delegação de poder	
		6	Parceria	
Dimensão 2	Concessões mínimas de poder (<i>Tokenism</i>)	5	Pacificação	Compreende a ação de aconselhamento por parte das pessoas marginalizadas aos tomadores de decisão.
		4	Consulta	Permitem que as pessoas marginalizadas ouçam e sejam ouvidas, mesmo que isso não garanta aceitação de suas pautas por quem tem o poder decisório final.
		3	Informação	
Dimensão 1	Não-participação (<i>Nonparticipation</i>)	2	Terapia	Entendimento de educar e cuidar dos envolvidos no processo por parte de quem toma as decisões.
		1	Manipulação	

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Frente ao discutido no primeiro capítulo, podemos inclinar uma boa parte das atividades empreendidas no MFEC/CNFCP antes dos anos 2000 enquadradas nas dimensões tidas como *não-participação* e de *concessões mínimas de poder*, pois verifica-se que a tomada de decisão nas narrativas institucionais de musealização era controlada por especialistas enquanto que, tanto os sujeitos associados ao folclore e culturas populares (de quem o museu fala) quanto os públicos visitantes (para quem o museu se

apresenta) não eram considerados de maneira equivalente na gestão e nas tomadas de decisão de tais processos.

Já a partir dos anos 2000, início do recorte temporal de estudos de caso do próximo capítulo, é possível enquadrar algumas ações empreendidas no MFEC/CNFCP ao *poder cidadão*, embora as tomadas de decisão nas narrativas institucionais de musealização fossem ainda majoritariamente dos especialistas. Tal mudança pode ser atribuída ao vínculo estabelecido com o PNPI, que por sua vez foi estruturado pela perspectiva política da participação social, reverberando na prática. Falaremos melhor sobre isso no próximo capítulo, ao elencar tais experiências.

Dado o rumo escolhido para tratar da participação social e o brevíssimo apontamento sobre sua aplicação no MFEC/CNFCP, é pertinente traçar como a noção ganhou forma nos museus, apropriando ao pensamento conceituações importantes que contribuem para melhor cadenciar o que é a participação social no contexto dos museus e da musealização. Para isso, vale lembrar o que Köptcke (2012) evidencia no marco simbólico de inauguração do Museu do Louvre que, mesmo aberto aos públicos, era acessado por poucos. Tal fato perpetuou-se no surgimento de tantos outros museus tradicionais na Europa que, enviesados sob a égide da formação dos estados modernos e preceitos iluministas esclarecidos, acabou por tornar seus espaços um reduto da parcela especializada e burguesa da população. Assim, a instituição se canonizou como ambiente de apreciação e contemplação, silêncio e silenciamento, sendo quase nula ou inexistente a troca e a interação entre os visitantes, bem como a relação de diálogo entre públicos e museu.

Não obstante, o resgate do desenvolvimento dos museus e da relação com seus públicos não é suficiente para pensar a participação social, isso porque é imprescindível considerar não somente os visitantes, para quem o museu fala e se apresenta, mas também os constituintes, de quem o museu fala. Por isso, o museu ensimesmado e hierarquizante acaba por cometer e endossar violências tanto aos seus visitantes, como também aos indivíduos a quem o museu recorre para obter seus acervos, como no caso da nossa instituição de interesse em que a formação das coleções iniciais perpetuou as noções de hierarquização das raças corroborando com o racismo do pensamento barrosiano.

Köptcke (2012) nos lembra que não há museus sem públicos e estes sempre figuraram na equação institucional, embora seu valor tenha ganhado força tardiamente. Como evidenciamos antes, o museu como reduto de especialistas e da burguesia se consolidou como artifício estatal para salvaguarda e legitimação de uma identidade nacional, mas de pouca fruição da maior parte dos indivíduos da nação. Os públicos nesse momento eram percebidos como uma massa homogênea, receptáculo das

informações e dos objetos expostos, passivos e pacificados diante da verdade institucional.

Após as grandes guerras, o sentido humanitário se sobrepôs ao sentido totalitário dos museus, ao passo que os artifícios do capitalismo para prever padrões de consumo ganharam espaço por meio das pesquisas de público. Embora o viés capitalista tenha sido um grande propulsor do desenvolvimento das pesquisas de satisfação e opinião, não podemos deixar de mencionar que a Psicologia e a Pedagogia foram essenciais para criar as abordagens necessárias aos museus, que praticavam a contabilização de seus visitantes com o uso de livro de assinaturas. Como explica Köptcke (2012):

Diferentes campos disciplinares encontraram nas instituições museais terrenos de observação, contribuindo, ao longo dos últimos 80 anos, com a reflexão sobre a relação dos museus com a sociedade e suas formas de apropriação. As questões referentes à aprendizagem humana foram abordadas pela psicologia no início do século XX, definindo a visita como uma situação de educação fora da escola. Para os profissionais dos museus imbuídos de sua missão educativa, os estudos ofereceriam novas abordagens para a elaboração de exposições mais eficazes, no que se refere à aprendizagem. Após a segunda guerra, os estudos de público se beneficiaram das pesquisas sobre o tempo livre e sobre os meios de comunicação de massa, situando a visita dentre as escolhas do tempo livre e observando como a informação circula e como grupos e indivíduos se influenciam reciprocamente. Nesta linha, a teoria da comunicação abre uma possibilidade importante para abordar visitantes na sua relação com as exposições nos museus, culminado com os estudos de recepção iniciados a partir dos anos 70 (Köptcke, 2012, p. 215).

Na medida em que se compreendeu a importância dos públicos e de que estes não são apenas presenças físicas e receptoras das proposições institucionais, o museu precisou modificar seu *modus operandi*, abrindo-se à escuta e dando o devido valor aos seus públicos para não cair em obsolescência. Tal prerrogativa se deu após inúmeras críticas ao modelo tradicional e a efervescência social que tomou conta do Ocidente na segunda metade do século XX.

Não por acaso, a pesquisa desenvolvida por Bordieu e Darbel e publicada em *O Amor pela Arte* (1969) deflagrou que a apreciação e acesso à arte (e consequentemente aos museus) não estava relacionada ao desejo inato, mas sim ao conjunto acumulativo dos capitais econômicos, simbólicos e culturais. Em sentido amplo, partindo do universo dos museus para outras instituições e esferas estatais, a constatação que se chegava era de que havia pouca participação da população, tanto em decisões quanto em acesso aos serviços e equipamentos públicos.

Frente ao exposto, as décadas seguintes foram marcadas por uma série de iniciativas visando o maior acesso da população aos equipamentos culturais. No caso dos museus, políticas de gratuidade, programas educativos para diferentes faixas etárias, entre outros, buscaram garantir maior acesso e diversificação dos públicos como forma

de cumprir com o papel social do museu público. Mais que isso, o museu se adaptou ao ritmo de consumo inerente à sociedade ocidental capitalista, modificando o templo tradicional ou criando novos museus como grandes centros culturais dinâmicos dedicados a exposições temporárias, com lojas, teatro, cinema, biblioteca e restaurantes, para que fossem tão atrativos quanto shoppings e demais espaços de lazer/consumo.

Sampaio e Mendonça (2018) discutem sobre isso a partir de Santos (1993) e Canclini (1999), percebendo como nas sociedades neoliberais, associou-se a noção de cidadania a consumo numa “economização” da vida social, “uma vez que o ato de participar socialmente de uma comunidade se confunde com o ato de ter acesso – financeiro – aos seus bens de consumo, lazer, saúde, educação” (Sampaio e Mendonça, 2018, p. 18).

As iniciativas para diversificação dos públicos e gratuidade que foram implantadas nos museus desse contexto estão no escopo do que se entende como medidas de democratização do acesso que está num guarda-chuva maior, o de democratização da cultura. Como explicam Sampaio e Mendonça (2018) há uma errônea associação entre democratização da cultura e democracia cultural. Enquanto uma preconiza acesso amplo aos bens culturais, a outra dimensiona a possibilidade de qualquer manifestação cultural e seus indivíduos serem partícipes dos equipamentos culturais. As autoras concordam com Lopes (2009) ao mencionarem que a democratização da cultura pode assumir as seguintes características:

a) “concepção descende da transmissão cultural”, isto é, a cultura é transmitida a partir de uma pequena elite de especialistas renomados para amplos grupos populacionais; b) “concepção paternalista das políticas culturais”, na qual o Estado levaria a cultura e a civilização à população, entendida como consumidores passivos e não enquanto agentes que integram e reinterpretam os bens culturais; c) “concepção fortemente hierarquizada de cultura”, dividida entre cultura erudita, cultura de massas e cultura popular, das quais somente a primeira seria possuidora de valor patrimonial; d) “concepção arbitrária do que é ou não é cultura”, demarcada nos moldes iluministas, negando-se a possibilidade de compreensão da cultura enquanto diversidade de manifestações (Lopes, 2009 *apud* Sampaio e Mendonça, 2018, p.21).

Para Lopes (2009), a democracia cultural está ligada à noção de *empowerment* (empoderamento), onde o sujeito torna-se protagonista de sua própria narrativa sem perder de vista as nuances locais. Diz respeito ao processo de autoconsciência que combate a dominação social e cultural e reverbera na participação social do indivíduo. Lopes (2009) compreende que a criação de políticas culturais baseadas na democracia cultural devem seguir alguns princípios, como elencam Sampaio e Mendonça (2018):

a) a negação dos usos hierarquizados da cultura, no qual o autor entende a perpetuação de uma violência simbólica; b) a convergência da democracia cultural tende ao mesmo tempo para um direito individual e coletivo à cultura, o qual se encontra centrado na própria ideia de

liberdade: só há democracia cultural na dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de expressão cultural; c) a existência de uma transversalidade na criação, distribuição e recepção dos bens culturais (Lopes, 2009 *apud* Sampaio e Mendonça, 2018, p. 22-23).

Desse modo, os museus na segunda metade do século XX foram pouso das discussões em torno da democratização da cultura e da democracia cultural, alterando as possibilidades de lidar com seus visitantes e com os indivíduos de quem o museu fala. Diante dessas modificações simbólicas, várias formas de encarar seus públicos ganharam corpo e, ao longo dos anos, partindo de literaturas de diversos domínios de conhecimento, as acepções dos visitantes de museu assumiram diferentes significados. Moraes (2019) propõe quadro com diferentes termos/categorias e acepções/contextos de uso relacionado a públicos de museu e aqui apresentamos alguns deles a partir de escrito posterior da autora, como:

[...] público real/efetivo; público potencial; não-público; público estimulado; público espontâneo; público neófito/ especializado; público frequentador; primovisitante; vizinhança; turista; públicos específicos; grande público; audiência; clientela; cliente; consumidor; beneficiário; observador; espectador; população que não frequenta museus/ não visitante/ não público; povo; população; sociedade; comunidade; público amplo/geral; público distanciado, impedido ou fragilizado; público com deficiência; usuários; utilizadores; utente; visitante virtual; audiência digital; público familiar; público especial; público escolar (Moraes, 2022, p. 3).

Tais acepções tangenciam outra vertente de indivíduos que são de suma importância para a existência do museu e da noção de democracia cultural, os constituintes, de quem o museu fala e quem o museu apresenta aos seus visitantes. A partir de Kok (2018), predominantemente inseridos em museus subsidiados por pesquisas etnográficas, essas pessoas foram alvo do imperialismo e da empresa colonial por meio de saques ou por meio da pesquisa de campo que promoveu a coleta de seus objetos, tendo em todos os casos diferentes dimensões de violência. Nesse sentido, podemos ponderar que houve um descompasso do olhar dos museus para as iniciativas de protagonismo dos públicos e iniciativas de protagonismos dos constituintes e que agora, caminham simultaneamente.

Assim, museus de antropologia e etnografia, museus de história natural, museus do homem, museus de culturas populares, museus sobre povos originários, museus sobre diferentes civilizações, enfim, museus que se constituíram a partir do olhar para o Outro se estabeleceram, em parte, como espaços autocentrados em que essas pessoas serviram para representar uma alteridade necessária para firmar a identidade nacional preconizada de determinada nação. Em sua maioria, os Outros eram apresentados como

sociedades inferiores, em vias de extinção, de um passado distante, como uma curiosidade exótica que validava a figura do homem civilizado da nação.

Vale resgatar como as Exposições Universais que ocorreram entre o fim do XIX e início do XX utilizaram pessoas reais como objetos a serem expostos para tratar de civilizações do continente africano e dos povos originários da América do Sul. Ao mesmo tempo, as culturas populares celebradas nessas exposições eram encenadas e remetiam ao passado, como se as populações diferentes daquelas pretendidas no projeto civilizador nacional estivessem em declínio. Nesse sentido, o museu operacionalizou um sofisticado discurso de modo que os visitantes, entendidos como pacificados e passivos, assimilassem o que era exposto e não se percebessem como parte dos constituintes, embora muitas vezes o fossem, ou não exercitassem uma noção empática para com outras culturas e sim uma curiosidade perversa.

Não por acaso, é também na segunda metade do século XX, concomitante ao questionamento da hegemonia dos museus e de seus discursos e na percepção da importância dos públicos, que se terá um olhar para as experiências de museus comunitários, de território e dos ecomuseus, cuja premissa está na musealização nas e para as comunidades e seus indivíduos. Tais experiências demonstraram a possibilidade de processos mais horizontais ao passo que o museu, enquanto instância legitimadora, passou a ser meio para emancipação social de pessoas à margem. A inovação por trás dessas experiências esgarçou a problemática da inerte relação hierárquica que se convencionou entre os museus tradicionais, constituintes e visitantes.

Assim, especialistas antes empenhados em promover inovações expositivas para atrair os visitantes em museus de viés etnográfico, deslocaram sua atuação para as experiências comunitárias do ecomuseu, caso de George Henri Rivière, que se dedicou à representação das culturas populares no *Musée National des Arts et Traditions Populaires* e depois focalizou sua atuação nas definições de ecomuseu, principalmente com a experiência comunitária do Ecomuseu de *Le Creusot-Montceau-Les-Mines*. Como explicam Scheiner e Brulon (2009), Rivière definiu os ecomuseus como espelhos (Rivière, 1989) em que a população local se vê, descobrindo sua própria imagem, com respostas para sua relação com o território, mas também como um espelho que a população local mostra aos demais visitantes, ainda que existam espelhos que distorcem imagens.

Nessa conjuntura de questionamento do modelo de museu tradicional, culminando em suas tentativas de reinvenção, e a efervescência de novas experiências de museus, expôs a necessidade de considerar os públicos e os constituintes, que por sua vez ecoavam por mudança e maior atuação. Com isso em vista, Museologia e museu tiveram que questionar sua abordagem, tirando o foco dos musealia (objetos de museu) e indo em direção à musealidade e musealização (as relações e indivíduos que conferem os

sentidos dos objetos e as práticas desenvolvidas para conferir estes sentidos), ir além de suas delimitações arquitetônicas e ao mesmo tempo considerar outros sujeitos atuando dentro delas.

Tais nuances levaram ao universo da Museologia a incorporação de tantos outros campos de conhecimento e disciplinas científicas para dar conta de decodificar as novas relações e experiências de museu. Território e comunidade foram denominações amplamente discutidas e incorporadas à Museologia, seja nos encontros promovidos pelo ICOM, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) ou no bojo dos ideais do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Em perspectiva, o que fica implícito nessas prerrogativas é o caráter horizontal, relacional e de partilha que o museu precisa assumir ao estar integrado e comprometido em ser meio para seus constituintes e visitantes.

Os indivíduos de quem o museu fala são aqueles cuja cultura está sendo vista e exposta no museu, a quem o museu recorre para compor seu acervo e o motivo pelo qual o museu existe e persiste. Embora importantes, só nas últimas décadas o movimento de protagonizar e ditar suas próprias narrativas ganhou corpo em museus tradicionais ou quando fizeram suas próprias instituições. Até aqui referidos como constituintes, várias são as acepções para estas pessoas, tais quais: grupo, comunidade, classe, coletivo, sociedade, civilização, tribo, aldeia, conjunto, sujeitos, povo, nativos, etnia, autóctones, originários, detentores (do saber), agentes de memória, fazedores, artistas, artesãos, mestres, artificies, obreiros, patrimônio humano vivo, moradores, ativistas, militantes, anciãos, ancestrais, encantados, entre outros.

Tais acepções no discurso estabelecido pelo museu, pela Museologia e pelas políticas públicas de patrimonialização se sobrepõem e se confundem, são categorias flutuantes provenientes de várias áreas do conhecimento como a Geografia, Sociologia, Antropologia e Linguística. Podem ou não conter sentidos arbitrários e preconceituosos, e seu uso pode, tanto contribuir para emancipação e sentimento de pertencimento e engrandecimento destes indivíduos, como também minorizar e reiterar violências.

Como nosso foco de pesquisa recai sobre um museu de folclore e culturas populares, algumas acepções são mais usuais, bem como outro montante de acepções ganha espaço. Não nos deteremos em definir cada uma delas e sim alertamos sobre as inúmeras variações possíveis. Entendendo a gama de possibilidades e as armadilhas em escolher lidar com algumas, consideramos o uso de sujeitos associados ao folclore e culturas populares para denominar os constituintes preconizados no MFEC/CNFCP, podendo com isso considerar todas as diferenciações criadas em torno do que se entende como indivíduos do folclore e das culturas populares para além de tipificações, regionalismos, diferenciação de expressões culturais e etc.

Tendo em vista que nossos estudos de caso do próximo capítulo estão no recorte temporal concomitante ao vínculo do MFEC/CNFCP ao PNPI, vale mencionar como os constituintes foram entendidos na patrimonialização. Abreu (2012) explica que a preocupação da UNESCO com a preservação da diversidade cultural e do patrimônio imaterial presentes respectivamente na *Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* (1989) e na *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2003), é alicerçada na experiência japonesa datada de 1950 com uma política de patrimônio voltada para a transmissão do saber-fazer⁸⁶ com o incentivo e estímulo aos grupos e pessoas guardiãs de tradições culturais relevantes.

Tendo em especial essa experiência, mas considerando outros exemplos orientais, a UNESCO propôs, em 1993, que os países utilizassem dispositivos para reconhecimento e apoio financeiro aos detentores de conhecimentos tidos como tradicionais, os declarando como *Tesouros Humanos Vivos*. Como explica Abreu (2012):

Nesse programa prevê-se que o detentor de um conhecimento raro e singular forme discípulos atualizando a cadeia de transmissão e evitando que conhecimentos raros e singulares desapareçam. Um bom exemplo sobre essa ação patrimonial pode ser constatado no Programa dos “Mestres das Artes de Minas Gerais” instituído pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais e voltado para a valorização de artesãos percebidos pela comunidade como exímios e notáveis (Abreu, 2012, p. 30-31).

Circunscritas as especificidades possíveis entre para quem o museu se apresenta e de quem o museu fala, podemos pensar como estabelecer a participação e a participação social nas narrativas institucionais da musealização. Como destacamos em parágrafos anteriores, acreditamos na diferenciação entre a participação e a participação social, tendo esta última o caráter de exercício cidadão, muito embora ambas possam estabelecer processos mais horizontais de tomadas de decisão.

Também nas duas formas, constituintes e visitantes podem assumir novas acepções quando trabalham em *com-junto* ao museu. Partindo de Moraes (2022), podemos nomeá-los como: curadores; criadores; colaboradores; coautores; participantes; mediadores; parceiros; consultores, entre outros. E, se o exercício de trabalho em conjunto parece difícil de ser prescrito, Moraes (2019) nos lembra e elenca algumas das muitas atividades que podem ser compartilhadas no museu, tais quais:

[...] inventário participativo; *folksonomia*; gestão participativa; elaboração de planos museológicos a partir de metodologias participativas; curadoria participativa; inclusão de públicos específicos na concepção, desenvolvimento e avaliação de programas educativos e exposições; campanhas de financiamento coletivo; salvaguarda compartilhada; engajamento em prol de ações de cuidados específicos voltados ao patrimônio ou às pessoas que podem se beneficiar dele; uso dos

⁸⁶Pode aparecer também como *know-how* (em inglês) e *savoir-faire* (em francês) para designar um conhecimento prático de como fazer alguma coisa e de difícil transmissão por meio escrito ou verbal.

espaços e das instalações dos museus para fins terceiros; uso de redes sociais e seus mecanismos de etiquetagem (tag) e compartilhamento para construção de narrativas e ressignificações participativas em tempo real em exposições; etc (Moraes, 2019, p. 12-13).

Acreditamos também que o movimento inverso pode ser feito, isto é, os museus tradicionais estabelecidos podem e devem estar disponíveis para construção conjunta em museus criados pelos constituintes quando solicitados. Assim, a expertise e as metodologias processuais dos especialistas e trabalhadores dos museus tradicionais podem contribuir para as iniciativas comunitárias por meio de atividades de consultoria, oficinas de gestão de acervo, de montagem de exposições, cursos e apoio técnico para documentação, conservação e higienização, devolução e repatriação de bens solicitados, comodatos visando empréstimo e cessão de obras, doação de materiais e equipamentos para trabalho, auxílio para a elaboração de projetos culturais visando fomento público e privado, facilitando a parceria entre universidades e projetos de extensão, entre outros. Neste sentido, o museu tradicional e seus profissionais entram como facilitadores e mediadores para suprir as necessidades pontuadas pelos constituintes em seus próprios museus, fortalecendo-os nos territórios e gerando oportunidades criativas para as populações.

Ponto importante para endossar nossa discussão quanto à relação entre os museus imbricados com a pesquisa etnográfica e os constituintes é a diferença proposta por Gitsin (2019) entre representação e representatividade. Partindo da convergência entre a psicologia social e da sociologia durkheimiana, Gitsin (2019) suscita que a representação social possui um caráter “mágico” e prescritivo de convencionar algo, isto é, “uma relação importante entre a teoria das representações sociais com a conformação do senso comum, de modo que este se constituiria a partir de representações sociais sedimentais” (Gitsin, 2020, p. 74).

Nesse aspecto, a musealização e quem musealiza no âmbito dos museus hegemônicos é responsável por propor essa representação que pode sedimentar um senso comum sobre determinado objeto/bem/referência/constituente, e aqui vale resgatar a importância do papel político e crítico do especialista que Cury (2020) aborda e de como seu trabalho pode contribuir de maneira emancipatória ou reiterar estigmas. Como bem define Gitsin (2019), musealizar o Outro “por mais que seja uma ação que está presente desde a ocorrência dos primeiros museus, significa necessariamente, desde sempre, um ato de responsabilidade” (Gitsin, 2019, p. 77).

Já a representatividade, está relacionada ao sentimento de adequação e pertencimento ao que está sendo representado, é a garantia de que a representação feita estará em acordo com os desejos dos próprios detentores. Como sintetiza Gitsin (2019):

A *representatividade*, conforme estamos colocando, se difere da *representação*. Seja na acepção moscoviciana de representação social, seja em outros usos, a *representação* é uma ação (como sugere o sufixo “-ação”) que se caracteriza por “presentificar” algo ou alguém, funcionando como um substituto daquilo que não está. Em termos semióticos, pode portanto, assumir um caráter icônico, indicial e até simbólico (se essa representação operar por meios socialmente convencionados). *Representatividade*, por sua vez, conforme nos sugere o sufixo “-idade”, é um estado ou qualidade de se sentir [positiva e adequadamente] representado (Gitsin, 2019, p. 81).

Gitsin (2019) continua sua elaboração e enumera algumas problematizações envolvendo representação e representatividade que se adequam a nossa discussão em torno da musealização e sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Segundo o autor, numa escala de problematização, teríamos:

- I) os processos de musealização ignoram as cosmologias de determinados detentores (não há representação e não há representatividade);
- II) os processos de musealização representam o Outro, mas essa representação está em desacordo com a imagem que essa comunidade gostaria de fazer sobre si (há representação, mas não há representatividade);
- III) os processos de musealização são conduzidos pelos próprios detentores [agentes internos] (há uma autorepresentação e há representatividade);
- IV) os processos de musealização são conduzidos por agentes externos, mas os detentores participam desses processos, se reconhecem no resultado final e tem seus desejos atendidos (há representação e poderia haver representatividade) (Gitsin, 2019, p. 82).

Devidamente explicada, podemos dizer que a noção de representatividade aglutina-se aos pressupostos de democracia cultural e consequentemente de participação social. Resgatamos Gohn (2016) para observar que representatividade, democracia cultural e participação social podem aparecer conceitualmente, de acordo com o viés teórico escolhido; politicamente, usada no âmbito das políticas públicas para fomentar a cidadania, mas que geralmente acaba por perpetuar o controle social; e finalmente como prática propriamente dita, cujos processos realmente incorporam tais noções e podem se valer ou não do arcabouço teórico e político para seu desenvolvimento.

Podemos associar essa premissa à realidade da maioria dos museus hegemônicos que buscam uma reinvenção em sua musealização ou em museus que se instituem na relação com os constituintes, caso do MFEC/CNFCP: se pautam teórico e politicamente, porém a prática não avança para uma participação social em que públicos e constituintes assumam o protagonismo de ações contínuas, ocorrendo em brechas, situações, ações pontuais e etc.

Todavia, é preciso cautela para não propor um olhar maniqueísta, com museus e esferas estatais vilanizados e públicos e constituintes como personagens numa jornada

heroica ou vitimizados. Isso porque museus e políticas públicas culturais, aqui pensando as que envolvem musealização e patrimonialização, são muitas vezes os principais meios pelos quais os sujeitos de interesse podem reivindicar equiparação para além do reconhecimento de suas manifestações culturais. Não por acaso, as experiências de museus ligados nas e para as comunidades eclodem na medida em que se percebe o valor simbólico de tais instâncias.

Ao mesmo tempo públicos e constituintes não são homogêneos e nem ingênuos, cada estratificação dos públicos de museu carrega especificidades e demandas próprias que, quando preconizadas, podem até mesmo colaborar com preconceitos para com outros grupos, por exemplo. Além disso, constituintes são heterogêneos, dentro das próprias comunidades ou grupos haverá tensões e intenções que determinam os rumos das tomadas de decisão. Portanto, é necessário pensar como o museu e as musealizações enquanto instâncias legitimadoras atuam para promoção de práticas democráticas, tendo em vista a democracia cultural como horizonte utópico diante das encruzilhadas envolvidas na participação social.

Trazendo essas elucubrações para a realidade do MFEC/CNFCP, temos os seguintes pontos de questionamento:

I) Sendo um museu que se estabelece musealizando o folclore e as culturas populares de todo o território nacional, como dar conta de tantas expressões e manifestações culturais possíveis e dedicar atenção de forma equiparativa para cada uma delas?

II) Como um museu de folclore e culturas populares situado no sudeste, especificamente na capital do Rio de Janeiro, pode musealizar sem o olhar hierarquizante para as demais regiões do país? Mais ainda, como pode encontrar condições possíveis para fomentar as culturas populares locais, urbanas e contemporâneas sem perder de vista a relação estabelecida com os sujeitos já tidos como referência de culturas populares?

III) Como o MFEC atua sendo uma divisão dentro de um centro de pesquisa que possui tantas outras demandas. Nesse sentido, como encontrar o limiar entre autonomia para musealizar e ao mesmo tempo seguir as diretrizes institucionais da qual faz parte? Indo mais longe, não podemos esquecer que o MFEC/CNFCP é uma unidade especial do IPHAN ancorada ao DPI. Então, como fazer desse guarda-chuva institucional uma organizada cascata de possibilidades e não de cerceamento, e em que medida essas institucionalizações possibilitam musealizações mais participativas?

IV) Dada a sua organização, como o MFEC, museu tradicional pautado na etnografia, pode se reinventar tendo a participação social dos públicos e constituintes, mediando possíveis tensões para a construção da cidadania?

Certamente, essas questões não serão respondidas neste escrito e nem esgotadas. São perguntas retóricas que podem e devem ser feitas no cotidiano da instituição, por cada um de seus especialistas.

A democracia cultural como horizonte utópico a ser perseguido é impulsionador de alternativas que minimamente incorporem a horizontalidade e respeito em seus processos. Quando falamos da pesquisa etnográfica, não podemos esquecer como a coleta de campo muitas vezes ocorreu violentamente tanto na teoria quanto na prática. Tendo o MFEC se constituído por meio das pesquisas de campo e sua base teórica pautada em preceitos da Antropologia a partir da década de 1980, e sem perdermos de vista também o museu, a musealização e seus profissionais como instâncias legitimadoras, é pertinente incorporar em nossa proposição a noção de metodologias colaborativas não extrativistas, difundida em escrito de Fasanello, Nunes e Porto (2018), que usam como base a obra de Boaventura Sousa Santos.

Os autores sintetizam que as metodologias colaborativas não extrativistas são mais que conhecimentos e práticas, mas também “um componente irreduzível dos possíveis encontros e diálogos entre pessoas e grupos sociais com seus saberes, culturas e lutas por dignidade” (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p. 398). A noção de metodologia *co-labor-ativa* não extrativista é compreendida dentro das epistemologias do Sul, um “corpo teórico crítico e em construção que propõe um pensamento alternativo para enfrentar o pensamento único da modernidade eurocêntrica” (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p. 400) que se instaurou na tríplice forma de dominação, isto é, capital colonial e patriarcal.

A alternativa das metodologias colaborativas não extrativistas propõe um conhecer “com” e não “sobre”, utilizando-se dos preceitos freirianos de uma pedagogia humanizadora e não bancária e conteudista, o que significa atentar para a enrijecida pesquisa científica com suas práticas e teorias que não dão conta de epistemologias outras. Os autores indagam:

O problema para uma teoria crítica que se propõe transformadora passa a ser, sob a ótica das epistemologias do Sul, como pesquisar junto com os excluídos radicalmente em sua condição ontológica e enquanto detentores de saberes e sujeitos de direitos normalmente desprezados e invisibilizados. Como reconhecer tais sujeitos e criar condições para que possam potencializar a sua agência se os métodos de investigação adotados excluem sua condição de sujeitos, ignoram seus saberes e lutas fundamentais? (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p. 401).

Assim, o desafio que se impõe ao especialista nas metodologias colaborativas não extrativistas recai sobre discussões já apontadas anteriormente e diz respeito ao caráter ético e responsável a ser incorporado quando se trabalha em conjunto, tendo em vista seus efeitos no mundo. É também construir conjuntamente com os excluídos de

maneira que a pesquisa se articule com as “lutas sociais por dignidade em curso e que considerem e fortaleçam os sujeitos enquanto portadores de direitos, saberes e capacidade de agenciamento” (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p. 401). Assim, os autores teorizam que as metodologias colaborativas não extrativistas:

[...] transcendem as propostas de pesquisas e metodologias participativas por considerarem a participação mais que uma devolução, partilha, troca ou *empowerment* junto aos sujeitos sistematicamente excluídos ou tutelados. Trata-se de pensar a pesquisa como uma ‘co-criação’ para a produção de conhecimentos ‘co-labor-ativos’, assim como a intervenção no mundo uma ‘co-responsabilidade’ decorrente do trabalho conjunto, um ‘co-laborar’ de natureza simultaneamente ética, política e epistemológica (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p. 401).

A certa altura, os autores que defendem as metodologias colaborativas não extrativistas pensam como alternativa às pesquisas científicas engessadas as práticas poéticas, o saber-fazer e modalidades artísticas como a produção audiovisual, talvez pela subjetividade e o fazer criativo inerente a elas. Nesse aspecto, entendemos que a proposta conceitual renova o horizonte possível de estabelecer a democracia cultural e a pesquisa de campo respeitosa, mas notamos certa ingenuidade quando propõem as práticas poéticas e as modalidades artísticas como soluções, pois ao olharmos para os museus que se valem disso, notamos que estão completamente ancorados nas mesmas perspectivas excludentes.

Assim, as metodologias colaborativas não extrativistas compõem o vetor teórico e político que Gohn (2016) determina sobre a participação social. Por isso, pensamos que o caminho seja perceber que toda metodologia e teoria podem ser utilizadas de modo a perpetuar exclusões ou contribuir para a emancipação por meio de práticas conjuntas. Não sendo possível uma previsibilidade dos caminhos e produtos gerados nessa empreitada, o que se estabelece é o aprender fazendo, teorizando na medida em que se pratica.

A partir do arcabouço teórico apresentado sobre a participação e a participação social, bem como as noções que as endossam para pensar as relações entre museus hegemônicos que pautam as culturas populares, em nosso caso o MFEC/CNFCP, concluímos o segundo capítulo de nossa pesquisa.

O próximo momento se valerá da descrição e análise das narrativas institucionais na musealização empreendida no MFEC/CNFCP, em três casos dentro do recorte temporal 2000-2022, para compreendermos qual lugar e dimensão da participação social nessas iniciativas. Tendo como material de base para consulta de informação os Relatórios anuais, faremos uma análise deles e, depois, apresentaremos as experiências.

CAPÍTULO 3
AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS
PELO MFEC/CNFCP: CASOS DE
ESTUDO A PARTIR DOS
RELATÓRIOS ANUAIS (2000-2022)

3. AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS PELO MFEC/CNFCP: TRÊS CASOS DE ESTUDO A PARTIR DOS RELATÓRIOS DE ATIVIDADES (2000-2022)

Nossa pesquisa passou por um primeiro capítulo histórico sobre o MFEC/CNFCP e a noção de folclore e cultura popular. Um segundo capítulo de apresentação das noções de musealização, patrimonialização/patrimônio imaterial e participação social. Finalmente neste momento, o escrito analisa os Relatórios de atividades anuais do CNFCP delimitados no recorte temporal entre 2000 e 2022 para, a partir deles, extrair experiências que podem ser analisadas para compreender como se dão as relações estabelecidas institucionalmente pelo filtro da participação social nas musealizações.

Tal enquadramento dará margem para visualizar as seguintes relações: a relação institucional entre os setores do CNFCP; a relação entre MFEC/CNFCP e seus públicos-visitantes; e a relação entre MFEC/CNFCP e os sujeitos associados ao folclore e culturas populares/constituintes.

Nosso intuito é a compreensão do lugar da participação social nessas três esferas relacionais que constituem o MFEC/CNFCP com três casos de análise, enquadrando na estratificação proposta por Arnstein (1969) e apresentada no item 2.3.

Para isso, nosso capítulo será dividido em dois momentos: o primeiro se propõe a fazer uma leitura transversal dos Relatórios de atividades anuais, entre os anos 2000-2022, compreendendo este período como mais profícuo para as narrativas institucionais com participação social. A análise das informações visa constatar se a participação social e a relação com os diferentes agentes é explicitada e entendida como vetor de importância dentro na gestão da instituição.

No segundo momento do capítulo, apresentaremos três experiências institucionais que evidenciam as relações entre os diferentes agentes envolvidos nas narrativas institucionais de musealização do MFEC/CNFCP. Teremos: A concepção da exposição principal “Os objetos e suas narrativas”; As entrevistas aos constituintes nas visitas à reserva técnica do MFEC e os Encontros de Artesãos no contexto da Sala do Artista Popular; E o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart).

Para encerrar esses dois momentos, teremos uma última subseção que trata da relação estabelecida entre o MFEC/CNFCP com os constituintes da tradição cultural de Mamulengos do Glória do Goitá (PE), destacando a participação destes nas narrativas institucionais que foram também fundamentais para o desenvolvimento de sua própria instituição.

3.1 Compreendendo como o MFEC/CNFCP funciona a partir de seus Relatórios anuais (2000-2022)

Para compreender como se dá o funcionamento do MFEC/CNFCP e se podemos perceber a participação social na musealização, utilizamos como base os Relatórios anuais do recorte temporal entre os anos de 2000 e 2022. Ao todo, esse material consiste em 23 relatórios anuais que são encarregados de registrar informações das ações desenvolvidas no CNFCP, como uma prestação de contas e socialização do que é feito por cada setor, tanto para o próprio CNFCP quanto às instâncias públicas superiores e interessados da sociedade civil.

Relatórios anuais fazem parte do escopo de trabalho de museus e equipamentos culturais públicos e privados, constituindo-se como produtos técnicos fundamentais para registros de memória e gestão. Em virtude disso, seu caráter é geralmente descritivo e quantitativo, não havendo margem para que cada atividade mencionada seja elucidada com aporte teórico ou detalhamento dos processos, embora nas entrelinhas seja possível descortinar fundamentos e direcionamentos conceituais. A ideia é explicar de forma resumida respondendo algumas perguntas básicas: o quê; como; quando; quanto; onde; com quem; para quê, e etc.

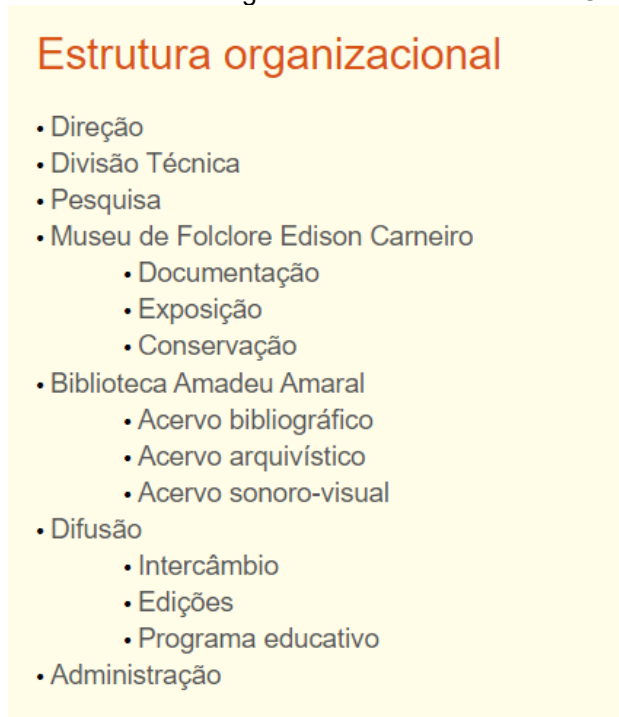
A escolha do recorte temporal dessa pesquisa para análise dos Relatórios anuais do CNFCP envolve algumas prerrogativas, que são: o período em questão representa um recorte mais contemporâneo da instituição e que ainda não foi analisado em outras pesquisas sobre o MFEC/CNFCP; o período compreende o início das atividades em torno da PNPI e sua implementação com apoio do CNFCP, como também o alinhamento institucional que tornou o CNFCP unidade especial do IPHAN e ligada ao DPI; em vista desta última, acreditamos que o período é o mais profícuo no sentido de nos proporcionar uma amostragem que revele dimensões de participação social na medida em que essa discussão está em voga tanto no PNPI quanto no universo dos museus e da Museologia.

Antes de nos aprofundarmos no conteúdo encontrado nesses Relatórios, vale construir a percepção de como o MFEC e o CNFCP se organizam institucionalmente na maior parte do nosso recorte temporal de análise. O primeiro ponto a ser mencionado é que o CNFCP funciona como uma unidade especial do IPHAN ligada ao DPI. Isso significa que, embora possua uma autonomia institucional de organização, está inserida nas diretrizes do DPI, que por sua vez responde às diretrizes do IPHAN. Nesse sentido, a inserção como unidade especial pode ser explicada, pois o CNFCP já existia antes em outra estrutura governamental e já tinha uma organização consolidada. Quando é inserida no IPHAN, suas frentes de trabalho não mudam, mas se alinham às propostas do IPHAN.

Relembrando a história do MFEC no primeiro capítulo e sobre o patrimônio imaterial no segundo, o alinhamento ao IPHAN é pertinente já que o CNFCP e seus setores já exerciam ações em prol das manifestações culturais imateriais, com uma grande rede de contatos e de volumosos trabalhos para esses sujeitos.

Entendido o guarda-chuva institucional que o CNFCP pertence, podemos falar especificamente como seus setores estão organizados dentro da instituição. A figura abaixo é uma informação contida em antigo site sobre a estrutura organizacional do CNFCP.

Figura 17 – Estrutura organizacional dos setores do CNFCP.



Fonte: Antigo site institucional. Disponível em:
http://antigo.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=35. Acesso em: 28 jul. 2024.

Como se percebe, o CNFCP organiza-se com uma Direção, seguida de divisões que são os setores da instituição. A estrutura parece obedecer a uma ordem mais histórica que propriamente de gestão pois, ao olharmos a figura, percebemos que a divisão/setor Museu de Folclore Edison Carneiro, poderia englobar o setor de Pesquisa e o subitem Programa educativo, por exemplo, se tomarmos como partes comuns de um museu.

No entanto, devemos lembrar que na época da CDFB, antes de existir o Museu de Folclore, já havia os estudos de folclore e a Biblioteca Amadeu Amaral, inaugurada em 1961. Claro, a coleta de campo e a salvaguarda de objetos frutos dessas pesquisas podem ser associadas a uma imaginação museal, mas enquanto não havia uma sede museológica, isso era parte do trabalho da CDFB. Quando inaugurado em 1968, o Museu de Folclore passa a desenvolver atividades museológicas concomitantes às já existentes.

Nesse sentido, o Museu de Folclore é o comunicador dos estudos de folclore por meio das exposições, conceitualmente pensadas pelos folcloristas e executadas pelos profissionais e estagiários do antigo Curso de Museus do MHN, e é também quem preserva e documenta essa cultura material.

O que ocorre ao passar dos anos, é o protagonismo do Museu de Folclore diante de outras partes da CDFB/INF. Agregando cada vez mais objetos e sendo espaço de circulação de visitantes pelas exposições, a divisão Museu de Folclore passa a ser a mais preferida externamente, por ser a parte mais visível aos públicos, e internamente as ações das outras partes tinham por finalidade um cunho museológico. Arrisco a dizer que, nesse contexto, as pesquisas das culturas populares eram realizadas não com a finalidade exclusiva de pesquisa, mas com fins principais de apresentá-las por meio de exposições.

Desse modo, vale recordar que as exposições principais de 1980, 1984 e 1994, atreladas ao MFEC, serviram para representar diretrizes institucionais que estavam sendo implantadas no INF/CNFCP. Ao mesmo tempo, as exposições apesar de serem percebidas como parte da divisão MFEC, tinham sua concepção feita pelo setor de Pesquisa, com os especialistas folcloristas e depois antropólogos. Ao setor do MFEC cabia pensar um pouco dos aspectos técnicos da expografia e dos cuidados de salvaguarda dos objetos exibidos, além da gestão das coleções e seu processamento técnico nos bastidores.

Na década de 1990, impulsionado pelos projetos educativos, ocorreu a criação do setor de Difusão, que foi condicionado em realizar as ações voltadas para a comunicação do CNFCP. Assim, o surgimento dessas partes/setores/divisões não são pautadas numa ordem de gestão, mas sim histórica. Nesse sentido, apesar de vários setores existentes, o MFEC acaba sendo visto externamente como a parte principal do CNFCP e internamente, as ações tenham teor museológico.

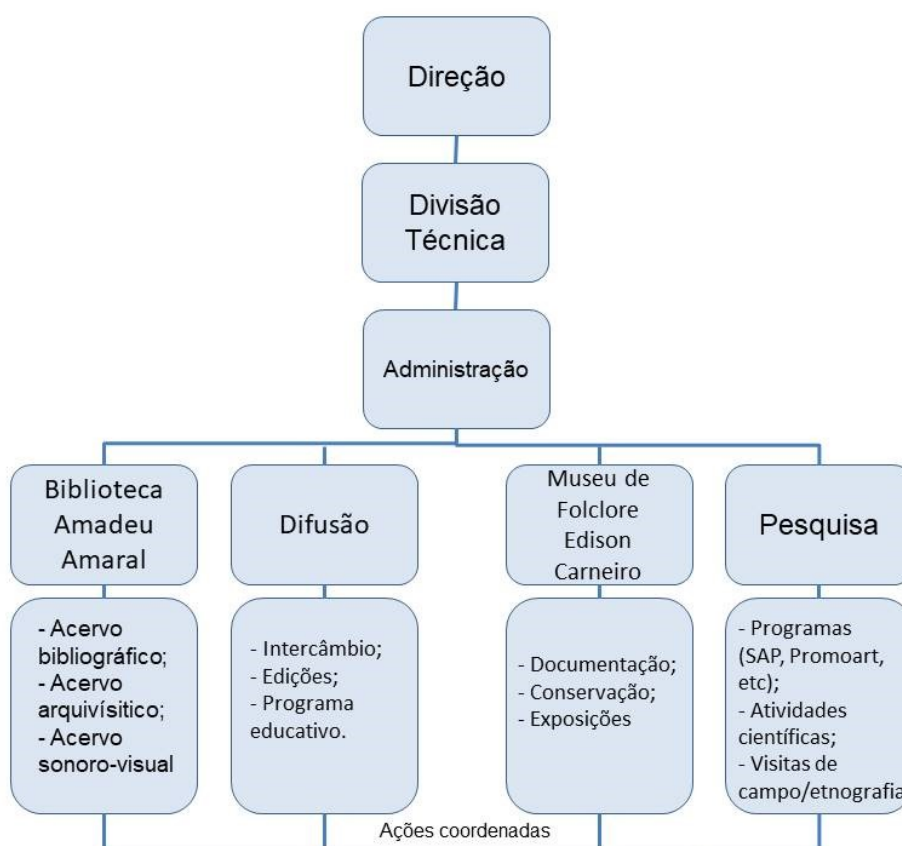
Outro aspecto importante diz respeito às direções do CNFCP que tiveram pessoas com formação em Museologia. Lélia Coelho Frota, na direção que implementou mudanças conceituais e tornou as exposições as grandes difusoras do então INF, teve formação no Curso de Museus. Claudia Marcia Ferreira, também com formação em Museologia, dirigiu o CNFCP por trinta anos. É emblemático perceber que em termos qualitativos e quantitativos, a direção do CNFCP contou com a expertise museológica na direção de um centro de pesquisa ligado à etnografia.

Em suma, ao pensarmos em um museu, é previsível que ele contenha uma biblioteca, atividades de pesquisa, atividades de comunicação e projetos educativos. Seguindo essa premissa, podemos imaginar que o MFEC é passível de incorporar a Biblioteca Amadeu Amaral, a Pesquisa e a Difusão, o que não pode ocorrer ao contrário.

No entanto, essa incorporação não ocorreu institucionalmente ao observarmos sua história, mas ocorre simbolicamente quando pensamos nas ações desenvolvidas pelos setores e na dimensão que o MFEC tem fora da instituição.

Para perspectivar como se desencadeiam as ações dentro dos setores do CNFCP, apresentamos organograma com as principais atividades desenvolvidas pelos setores de Pesquisa, MFEC, Biblioteca Amadeu Amaral e Difusão. Representa a organização do CNFCP que predominou em nosso período de análise.

Quadro 5 – Organograma de setores e atividades CNFCP.



Fonte: Elaboração nossa (2024).

Como podemos verificar, apesar de bem definidos, os principais eixos de ação dos setores, as ações desenvolvidas por cada um deles é coordenada, isto é, relaciona-se aos outros. Ainda nesse aspecto, podemos dizer que uma ação coordenada é feita em partes, por cada um dos setores.

Algumas atividades são específicas de cada setor, enquanto outras são conjuntas ou flutuam no protagonismo do exercício. Na Biblioteca Amadeu Amaral, a gestão do acervo é feita exclusivamente pelos profissionais desse setor, mas a aquisição de novos livros, por exemplo, é feita também pelo setor de Difusão no eixo de ação Intercâmbio. Na Difusão, as edições de catálogos e publicações são exclusivas do setor, mas ações educativas como visitas às exposições podem ser conduzidas por profissionais de outros

setores; No Museu de Folclore Edison Carneiro, a gestão do acervo museológico é exclusiva dos profissionais deste setor, mas parte da execução de Exposições é realizada por outros setores; Na Pesquisa, a concepção teórica dos eixos é feita exclusivamente pelo setor, mas outras partes, como a SAP, por exemplo, pode ser executada pelo setor MFEC e seus catálogos produzidos pela Difusão.

Ainda sobre o fluxograma, é possível observar como os setores possuem eixos de ação diretamente ligados ao que costuma ser observado em museus, corroborando nosso entendimento que, embora o MFEC seja um setor, ele poderia incorporar todos os outros setores do CNFCP, mas isso não ocorre na prática e nem o contrário poderia ocorrer. Nesse sentido, podemos perceber que o CNFCP é primordialmente um espaço de ações museológicas, isto é, de musealização que, todavia, se organiza como um centro de pesquisa.

O CNFCP não possui um plano diretor e nem o MFEC um plano museológico, o que guia as atividades de cada ano é um Plano de ação anual, vinculado às questões orçamentárias. O Plano de ação anual é um instrumento administrativo próprio da gestão pública, feito com base nas ações do ano imediatamente anterior, com pequenas alterações, e discutido pelos chefes de cada setor. Após fechado, o Plano depende da aprovação de orçamento do IPHAN. Com esse trâmite feito e orçamento aprovado, as ações e suas respectivas atividades são executadas⁸⁷.

Agora estruturalmente apresentado e levando em consideração que o CNFCP seja um centro de pesquisa mas com atividades finalísticas de cunho museológico, vamos aprofundar o olhar sobre os Relatórios anuais para decodificar as atividades do MFEC/CNFCP.

É preciso inferir que nesses Relatórios anuais, as seções com informações priorizam as frentes de trabalho ao invés dos setores. Isso significa, por exemplo, que a seção Documentação está relacionada à gestão de acervo realizada pelo setor Biblioteca Amadeu Amaral e Museu de Folclore Edison Carneiro. Isso se complexifica quando notamos que duas das principais frentes de trabalho possuem o mesmo nome de setores. Assim, os principais setores são: Pesquisa, Difusão, Biblioteca Amadeu Amaral e Museu de Folclore Edison Carneiro. E as principais frentes de trabalho definidas nas seções dos Relatórios anuais são: Pesquisa, Difusão e Documentação. O quadro abaixo organiza a explicação:

Quadro 6 – Frentes de trabalho e setores do CNFCP comparados.

⁸⁷ Por falta de informações sobre como se elabora o Plano de ação anual nos Relatórios, essas informações foram coletadas durante as visitas de sondagem à instituição.

Frente de Trabalho	Setores do CNFCP
Pesquisa	Pesquisa
Difusão	Difusão
Documentação	Museu de Folclore Edison Carneiro Biblioteca Amadeu Amaral

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Estruturalmente, os relatórios anuais do CNFCP analisados seguem dois modelos, que podem ser comparados a partir de seus sumários: um primeiro utilizado entre 2000 e 2008 e um segundo entre 2009 e 2022. A diferença entre os dois modelos adotados é a organização sobre como as atividades são informadas dentro das seções, mas é possível dizer que em ambos, os mesmos tipos de informação podem ser encontrados.

O quadro abaixo compara os dois modelos a partir de seus sumários, sendo o do Relatório anual de 2008, exemplar representante do primeiro modelo e o sumário do Relatório anual de 2010, representante do segundo modelo:

Quadro 7 – Sumário do Relatório anual de 2008 e Sumário do Relatório anual de 2010 comparados.

SUMÁRIO DE 2008	SUMÁRIO DE 2010
Apresentação Pesquisa Exposições Acervo Museológico Acervo Bibliográfico, Arquivístico e Sonoro-Visual Difusão e Ação Educativa Cursos e Concursos Eventos Participação em encontros, congressos e seminários Patrocinadores e Parceiros Público Equipe Técnica	Apresentação Pesquisa - Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural; - Programa Nacional do Patrimônio Imaterial; - Programa Sala do Artista Popular; Documentação - Museu de Folclore Edison Carneiro; - Biblioteca Amadeu Amaral; Difusão - Exposições; - Prêmios e Edital; - Curso Livre de Folclore e Cultura Popular; - Programa Educativo; - Edições; - Intercâmbio (de publicações); - Divulgação; Eventos Participação em encontros, congressos e seminários Patrocinadores, parceiros e apoios; Público Equipe técnica

Fonte: Elaboração nossa (2024).

A partir da visualização do quadro e em comparação, é possível constatar que os tipos de informação em ambos os modelos são semelhantes, embora o sumário de 2010, que exemplifica o segundo modelo, possua uma maior especificação das atividades elaboradas dentro de cada frente de trabalho desenvolvida no CNFCP. A estrutura do sumário do relatório anual de 2010 chama atenção por estabelecer e evidenciar as três principais frentes de trabalho do CNFCP, Pesquisa, Documentação e Difusão, enquanto as outras seções apresentam informações de cunho mais quantitativo, com listagem de nomes, quantidade de itens e etc.

Com a análise dos Relatórios anuais do CNFCP, podemos considerar que a Pesquisa corresponde às atividades que envolvem o saber antropológico, a etnografia e a produção intelectual que se vale de pesquisas de campo para fomentar os programas voltados para os sujeitos associados ao folclore e culturas populares e que subsidiam as outras frentes de trabalho do CNFCP. De acordo com o Relatório anual de 2009, a Pesquisa se define como:

[...] a base para a formulação das linhas de atuação do CNFCP. Dessa área saem **estudos e discussões** que, além da **própria produção de conhecimento nesse campo de estudos, orientam as políticas de aquisição** de acervo, de **fomento** e de **difusão**⁸⁸ das culturas populares (Relatório anual CNFCP, 2009, p. 5).

Por Documentação, constatamos que o CNFCP compreende como as atividades de processamento técnico de acervo (museológico, bibliográfico, arquivístico, sonoro-visual) que envolvem a catalogação, preservação e conservação dos bens, cuja incorporação se dá a partir das atividades desenvolvidas pela Pesquisa. Sobre a documentação, o CNFCP elabora:

Pesquisar, documentar, conservar, guardar. Para quê? A esta pergunta o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular vem respondendo à medida que **amplia e qualifica a disponibilização de acervos** aos seus usuários, cumprindo sua tarefa de **zelar pelo patrimônio público sob sua guarda, democratizando o acesso**⁸⁹ aos mesmos (Relatório anual CNFCP, 2009, p. 12).

Por Difusão, o CNFCP remete às atividades que envolvem a comunicação daquilo que foi pesquisado e documentado, gerando produtos que amplificam o acesso ao folclore e culturas populares. O CNFCP explicita:

O Centro tem como uma de suas prioridades **ações voltadas para a formação de público**, entendendo nessa perspectiva **exposições, seminários, concursos** como atividades propícias ao maior **estreitamento da relação do público com a cultura popular** e, conseqüentemente, do próprio **Centro com seus usuários. Ações**

⁸⁸ Os grifos são nossos.

⁸⁹ Grifo nosso.

educativas, de comunicação social, de produção de publicações⁹⁰, estão aí também incluídas (Relatório anual CNFCP, 2009, p. 21).

Em vista da decodificação feita no parágrafo anterior, podemos identificar que as três principais frentes de trabalho do CNFCP (Pesquisa, Documentação e Difusão) podem ser associadas de certa maneira ao modelo PPC (Pesquisa, Preservação e Comunicação) de Peter van Mensch (1992). Tal associação colabora com a noção detalhada anteriormente sobre a simbiose, isto é, a falta de limites organizacionais e simbólicos sobre o que é MFEC e o que é CNFCP.

A engrenagem de trabalho no CNFCP fica evidente a partir da análise das informações contidas nos Relatórios anuais. Em termos generalistas, o CNFCP propõe que a Pesquisa gera conceitualmente aquilo que será tratado pela Documentação e comunicado pela Difusão. Na prática, entretanto, os relatórios apresentam o setor do Museu, Difusão e Biblioteca como partícipes da concepção de exposições, de reuniões com sujeitos associados ao folclore e culturas populares, de visitas técnicas, pesquisas de campo, dentre outras atividades que estavam preferencialmente designadas à Pesquisa, que por sua vez também se ramifica dentro das atividades de cada setor. Se do ponto de vista interdisciplinar, essa integração é benéfica, aponta também para a grande demanda de trabalho existente e, em termos de hierarquia institucional, as diferentes visões e modos de trabalho que podem ser conflituosas.

Nesse sentido, o setor de Pesquisa, com seus profissionais representantes do saber antropológico, e suas frentes de trabalho são a espinha dorsal e disparadora das demais frentes de trabalho dos outros setores. Desse modo, é possível dizer que os profissionais do setor de Pesquisa possuem um ambiente propício para maior liberdade de atuação, maior peso em decisões e maior autonomia, mesmo recorrendo aos profissionais de outros setores e seus respectivos saberes, para ser parte da execução de algumas frentes de trabalho.

Contudo, é importante ressaltar que o maniqueísmo não nos serve, já que podemos questionar se os outros profissionais e seus respectivos saberes estariam aptos institucionalmente para assumir e provocar alternativas para o funcionamento da engrenagem de trabalho do CNFCP que, como vimos anteriormente, se pensa como centro de pesquisa mas se executa e se confunde interna e externamente como museu.

Já passada a elucidação organizacional e explicada as principais frentes de trabalho, cabe apresentar como as ações e atividades se estabelecem de maneira mais específica no CNFCP. Para isso, usaremos como base as seções dos sumários dos Relatórios anuais como itens de apresentação da informação. O objetivo é mostrar o

⁹⁰ Grifo nosso.

volume de atividades exercidas e como as de teor museológico, isto é, a musealização, ocorre em abundância.

Para organizar o quadro, nos valem da leitura e fichamento de todos os 23 Relatórios anuais que compreendem o recorte temporal entre 2000 e 2022. Além disso, houve a busca dos termos “participação social” e “musealização”, sem resultados. Mesmo assim, as informações analisadas são contundentes na associação do CNFCP em atividades que envolvam a participação social nas musealizações, embora os aspectos quantitativos desse material não dê base para aprofundarmos com robustez nossa análise.

O quadro é composto por 16 grandes linhas, cada uma representa uma seção apresentada nos Relatórios anuais. Cada linha aglutina as diferentes acepções dadas para uma mesma seção nos 23 Relatórios anuais. Como exemplo, a seção *Apresentação* aparece também como *Considerações Gerais* e *Introdução*, logo, sua linha será escrita como *Apresentação/ Considerações Gerais/ Introdução*, significando que a seção apareceu nomeada das três formas nos Relatórios anuais.

Dentro de cada linha há as seguintes informações: *Definição* da seção de elaboração nossa; *Exemplo da atividade correspondente à seção no Relatório*, isto é, exemplo do conteúdo mostrado dentro da seção nos Relatórios anuais; e *Observações*, que podem identificar lacunas a partir da leitura dos Relatórios anuais ou se referir aos aspectos dos de sua estrutura e ou informações.

Para constar as informações sobre *Exemplo da atividade correspondente à seção no Relatório*, buscamos apresentar informações do maior número possível de Relatórios anuais analisados. Nesse aspecto, possuímos 16 seções e 23 exemplos a partir dos Relatórios anuais a serem explorados. Para chegar ao mesmo número de seções, excluímos os 6 primeiros Relatórios anuais (2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005), que apresentam informações menos organizadas perante aos demais e o Relatório anual de 2022 por estar em formato de Sistema Eletrônico de Informações (SEI). Isso não significa que não foram analisados, só que não terão exemplos neste quadro em específico.

Assim, na primeira linha *Apresentação/ Considerações Gerais/ Introdução*, a informação contida no *Exemplo da atividade correspondente à seção no Relatório* será do Relatório anual de 2007, a segunda linha correspondente ao Relatório anual de 2008 e assim sucessivamente.

Os campos em branco representam que não houve informação. Isso ocorre em algumas observações e, especificamente na linha da seção *Equipe técnica*, optou-se por não exemplificar a atividade que corresponderia em elencar os nomes de profissionais colaboradores e demais envolvidos no CNFCP.

A seguir, apresentamos nosso quadro que sintetiza a análise dos sumários dos Relatórios anuais:

Quadro 8 – Seções informadas nos Relatórios anuais (2006-2021).

Apresentação/ Considerações gerais/ Introdução	
Definição:	Resumo das circunstâncias que moldaram as atividades desempenhadas no respectivo ano do relatório anual. Justifica ausências, contextualiza escolhas e etc.
Exemplo:	O Relatório anual de 2006 o texto de Apresentação informa que o CNFCP atingiu as metas fixadas para cada ação aprovada no Plano de Trabalho. Houve o encerramento das ações do Projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”. Concluiu-se o projeto “Aprimoramento dos sistemas de catalogação informatizada do acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro”. Entre outros pontos.
Observações:	A seção não aparece nos Relatórios Anuais de 2000, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018 e 2019. Nestes respectivos anos, as informações de contextualização são feitas dentro das outras seções.
Pesquisa	
Definição:	Pesquisas, Programas e metodologias de cunho antropológico, em campo ou na instituição, com atividades desenvolvidas sobre/para/com sujeitos associados ao folclore e culturas populares.
Exemplo:	A partir de Relatório anual de 2007, temos: -- Patrimônio Cultural Imaterial: - Planos de salvaguarda: Modo de fazer viola-de-cocho – MT, MS; Jongo no Sudeste – RJ, SP, MG, ES; Ofício das baianas de acarajé – BA. - Consultoria e assessoria em inventários de referências culturais; - Grupo de Trabalho para exposição sobre o patrimônio imaterial brasileiro prevista para 2008; -- Encontro de Artistas Populares (Encontro de Artesãos); -- Pesquisa para exposições: - Da sucata à criação: Walter Fernandes Sobrinho; - Virgínio Rios: esculturas; - Festa e artesanato em terras do Espírito Santo; - Artesão maçariqueiro: a arte do cristal em Blumenau; - Zé do Chalé: o dono da flecha; - Adalton: o senhor do barro.
Observações:	Com a leitura e análise das informações contidas nos Relatórios anuais, as atividades de pesquisa que envolvem o contato e a participação social de sujeitos associados ao folclore e culturas populares parecem sofrer descontinuidade na medida em que o PACA e o PROMOART deixam de receber incentivo. Nota-se que nos relatórios dos últimos anos analisados, as atividades de pesquisa envolvem poucas pesquisas de campo e mais atividades dentro da própria instituição.
Documentação/ Museu de Folclore Edison Carneiro/ Acervo Museológico	
Definição:	Catalogação e pesquisa para fins de informação sobre os objetos e suas técnicas, preservação e conservação que correspondem ao processamento técnico do acervo museológico como pinturas, esculturas, objetos de trabalho que compõem um tipo de ofício e etc.
Exemplo	A partir do Relatório anual de 2008, temos: - Aquisição de acervo: 108 objetos; - Processamento técnico de acervo: documentação de 108 objetos, atualização de 182 fichas de objeto na base de dados Argonauta Museu, tratamento de 4000 imagens, elaboração do manual de catalogação, migração da base de dados Argonauta para PHL (14.300 itens); - Conservação e restauro: Higienização de 108 objetos; Empréstimo de objetos; Recebimento de objetos emprestados; Levantamento de acervo para exposições e pesquisas; - Outras atividades, como Montagem da exposição temporária “Nas trilhas da Serra – Flora da Serra de São José – MG”, atendendo à solicitação do Museu Regional de São João Del Rey; Período de montagem: 9 a 13 de junho de 2008.
Observações:	Em outros Relatórios constam informações sobre mais atividades em parceria com outros setores do CNFCP.
Documentação/ Biblioteca Amadeu Amaral/ Acervo Arquivístico, Bibliográfico, Sonoro-visual	
Definição:	Catalogação, pesquisa, preservação e conservação e disponibilização do acervo

	bibliográfico, arquivístico, sonoro e visual da Biblioteca (Livros, folhetos, arquivos institucionais, filmes, vídeos, depoimentos, arquivos sonoros, periódicos, literatura de cordel, entre outros)
Exemplo	A partir do Relatório anual de 2009, temos: - Revitalização de espaços e socialização da informação/projeto BNDES; - Acervos digitais: Digitalização de 1632 volumes de folhetos de cordel; Série Encontros e Estudos – 10 volumes, e dos catálogos da Sala do Artista Popular –161 exemplares; - Atendimento especializado, para pesquisadores e instituições; - Monitoramento de acervo, como Cessão de cópia de vídeo “Eh boi: bumba meu boi do Maranhão”; - Tratamento técnico de acervo, como 7.112 documentos – dvd, vídeo, fotografia digital e discos em formato analógico e digital; - Preservação de acervo; - Registro de acervo: 482 itens; - Tecnologia da Informação e Comunicação: 77.642 visitas únicas ao site institucional.
Observações:	Em outros Relatórios constam informações sobre mais atividades em parceria com outros setores do CNFCP.
Difusão/ Exposições	
Definição:	São as exposições realizadas no CNFCP como a exposição principal, as exposições do Programa Sala do Artista Popular e as exposições temporárias da Galeria Mestre Vitalino. Também se referem às exposições itinerantes e exposições que ocorreram em outros espaços e instituições a partir da participação do CNFCP.
Exemplo	A partir do Relatório anual de 2010, temos: Sala do Artista Popular: - Maragogipinho e a tradição do barro; - Renda labirinto de Chã dos Pereira; - Trançados e entalhes de Novo Airão; - Boa noite: bordado da Ilha do Ferro; - Nos Campos do Vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha; - Pinturas de Ermelinda; - Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário; - No 'vão' do Urucuia: fios que entrelaçam saberes; - Garrafas que guardam símbolos e sonhos: a arte em areia colorida de Majorlândia; Exposições Itinerantes da Sala do Artista Popular - Pêssankas: ovos escritos, poemas imagéticos; - Willi de Carvalho: grandes miniaturas; - Maragogipinho e a tradição do barro; - Bordados em tauá: cerâmica de Rio Real; - Renda labirinto de Chã dos Pereira; - Impressões dos Borges: a xilogravura de Bezerras; - Potes e caborés: cerâmica de Irapuã; - Mestres que se renovam: a cerâmica popular de Tracunhaém; - Utilitários de flamandres e cestaria em bambu de Januária; - Artes natas: mostra do artesanato mato-grossense; - Brinquedos e brincadeiras: artes da infância; - Instrumentos musicais do fandango caipara; - A boneca de pano no mundo do faz de conta; - Utilitários em madeira de Pedras de Maria da Cruz: gameleiros do Bom Sucesso; - Artes que renovam a tradição; - Nísia Floresta: a arte do rendar; - Louça morena do povoado de Poxica; Galeria Mestre Vitalino - Mestre Vitalino e artistas pernambucanos; - Pintura: coleção Mario Schenberg; Exposições itinerantes da Galeria Mestre Vitalino - Proteja esta casa: retratos das moradas brasileiras.
Observações:	2022 não há item específico para exposições, sendo apresentadas de forma dispersa. No primeiro bloco de organização dos relatórios anuais analisados, as exposições aparecem como seção independente e no segundo estão dentro das atividades de Difusão, talvez por se caracterizar como um meio de comunicação. Todavia, é preciso destacar que os outros setores do CNFCP também participavam na concepção e montagem das mostras.
Difusão/ Prêmios e Edital/ Cursos e Concursos	
Definição:	Premiações e Editais (de incentivo financeiro) organizados pelo CNFCP para determinado produto gerado (ou a ser gerado) sobre folclore e culturas populares,

	produzido por pesquisadores como também pelos constituintes.
Exemplo:	No Relatório anual de 2011, consta: - Concurso Sílvia Romero de monografias sobre folclore e cultura popular; - Etnodoc – Edital de apoio à produção de documentários etnográficos sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro; - Prêmio Manuel Diégues Junior, de incentivo à produção vídeo-filmográfica recente sobre o universo do folclore e das culturas populares brasileiros; - Concurso de fotografias e vídeos sobre o patrimônio cultural imaterial da América Latina.
Observações:	Em alguns Relatórios anuais, os prêmios e editais apareciam na seção Cursos e Concursos. A partir das informações dos Relatórios anuais, fica subentendido que a Difusão era responsável pela comunicação envolvendo as premiações e editais, como divulgação das chamadas e resultados, construção do regulamento e etc, contudo outros setores também participavam, seja como pareceristas, construindo o edital e etc.
Difusão/ Curso Livre de Folclore e Cultura Popular/ Curso e Concursos	
Definição:	Cursos relacionados ao folclore e culturas populares concebidos e realizados pelo CNFCP.
Exemplo:	A partir do Relatório anual de 2012, o Curso Livre de Folclore e Cultura Popular foi realizado de 16 a 27 de julho, na Sala de Multimídias do Museu da República, com carga horária de 40h.
Observações:	Não é possível constatar nas informações dos Relatórios anuais se houve a participação de sujeitos associados ao folclore e culturas populares como ministrantes de aulas ou participantes do curso.
Difusão/ Programa educativo	
Definição:	São os projetos educativos desenvolvidos pelo setor de Difusão, voltados primordialmente ao universo escolar, com projetos itinerantes em escolas e visitas ao CNFCP para profissionais da educação.
Exemplo:	Com base no Relatório anual de 2013, temos: Projetos educativos itinerantes - Olhando em volta; - De mala e cuia; - Fazendo fita. Atualização do projeto De mala e cuia; Apresentação dos Projetos itinerantes para interessados; Monitoria em exposições temporárias; Assessoria ao Museu de Folclore de São José dos Campos; Oficina de capacitação para implantação da brinquedoteca no Museu de Folclore de São José dos Campos; Oficina de Memória Lúdica; Oficina de Contação de histórias.
Observações:	-
Difusão/ Edições	
Definição:	São os materiais impressos ou digitais produzidos pelo CNFCP, como livros, catálogos, convites, banners, material informativo, projetos gráficos e etc.
Exemplo:	No Relatório anual de 2014, temos produção do livro <i>O mais é o tempo que ensina</i> , edição comemorativa dos 30 anos da Sala do Artista Popular
Observações:	-
Difusão/ Intercâmbio	
Definição:	Troca de publicações entre CNFCP e outras instituições ou indivíduos. O CNFCP distribui e encaminha diversas publicações como catálogos e livros e recebe também esse tipo de material, que é incorporado à Biblioteca Amadeu Amaral.
Exemplo:	No Relatório anual de 2015, houve: - Envio de 2.092 publicações para instituições acadêmicas e culturais de diversos estados do país, além de universidades e centros de culturas populares do Chile, Colômbia e Espanha; - 42 publicações recebidas.
Observações:	-
Difusão/ Divulgação	
Definição:	Atendimento à imprensa e matérias veiculadas ao CNFCP, como um <i>clipping</i> .
Exemplo:	No Relatório anual de 2016, não constam informações sobre a divulgação na seção destinada para isso.

Observações:	No Relatório anual de 2016, não constam informações de divulgação na seção destinada a isso. Há informações sobre a divulgação dentro das informações sobre o Mercado Brasil.
Eventos	
Definição:	Listagem dos eventos desenvolvidos pelo CNFCP, vinculados ou não na programação das SAPs, da Galeria Mestre Vitalino ou da Exposição Principal. Podem ser oficinas, encontros, homenagens, lançamento de livros, entre outros.
Exemplo:	A partir do Relatório anual de 2017, temos: - Oficina Ler e Contar, Contar e Ler; - Visitas conversadas na exposição <i>Os objetos e suas narrativas</i> como parte da programação da Semana de Museus do IBRAM.
Observações:	As informações dos eventos no período de análise contam com muitas atividades que envolvem sujeitos associados ao folclore e culturas populares, contudo representam atividades pontuais e não inserção nas frentes de trabalho do CNFCP, sendo uma atuação como contratados.
Participação em congressos, encontros e seminários	
Definição:	Participação dos profissionais do CNFCP em atividades de interesse fora da instituição, como sessões, reuniões, bancas acadêmicas, viagens, disciplinas universitárias (como alunos ou palestrantes), encontros, entre outros.
Exemplo:	A partir do Relatório anual de 2018 houve, no mês de janeiro: Sessão do Conselho Estadual de Tombamento Dia: 16 Local: Rua da Quitanda, 86/ 8º andar – Rio de Janeiro/RJ.
Observações:	Em alguns Relatórios anuais, a informação sobre a participação em bancas examinadoras aparece como uma subseção específica ou dispersa em outras seções.
Patrocinadores, parceiros e apoios	
Definição:	Pessoas, grupos, instituições públicas e privadas que fomentaram com aporte financeiro ou técnico atividades desenvolvidas no CNFCP.
Exemplo:	O Relatório anual de 2019 aponta: Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec); Museu da República/ Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) – Rio de Janeiro; SAP 197 – Maria de Lourdes Candido, álbum de família - Prefeitura Municipal de Juazeiro do Norte; - Secretaria de Cultura de Juazeiro do Norte. SAP 198 – Pau, corda, cores e (re)invenções: instrumentos e artesanatos do Carimbó - Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó; - Associação do Carimbó do Estado do Pará. SAP 199 – Arte do barro, arte na vida – Carai, MG - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae); - Instituto de Desenvolvimento do Norte e Nordeste de Minas Gerais (Idene); - Diretoria de Artesanato da Subsecretaria de Desenvolvimento Regional; - Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais - Associação de Artesãos de Santo Antônio de Carai.
Observações:	Em cada Relatório anual pode constar a informação de mais de um patrocinador, parceiro e apoio.
Público	
Definição:	Quantitativo de públicos nas diversas atividades do CNFCP como em exposições, projetos educativos, eventos e etc.
Exemplo:	O relatório anual de 2020 conta: - Museu de Folclore Edison Carneiro – 2.929 - público geral; - Museu de Folclore Edison Carneiro – 176 - público escolar; - Sala do Artista Popular– 3.959 visitantes.
Observações:	A partir do Relatório anual de 2017, a informação sobre o quantitativo de públicos aparece como subseção de Difusão e não como seção independente. No Relatório anual de 2022, a informação sobre o quantitativo de públicos está dispersa.
Equipe técnica	
Definição:	Lista de nomes de profissionais, colaboradores, contratados para trabalhos especiais, estagiários, serviços gerais e limpeza, vigilantes, recepcionistas, membros da Acamufec.
Exemplo:	O Relatório anual de 2021, consta a entrada de Yanna Karinna de Medeiros como nova diretora do CNFCP após exoneração de Claudia Marcia Ferreira. Constam os nomes dos profissionais, colaboradores, estagiários, serviços gerais e limpeza e vigilantes.
Observações:	As informações sobre a Equipe Técnica passam a constar a partir do Relatório Anual de

	2004. Não há listagem sobre possíveis sujeitos associados ao folclore e culturas populares como componentes da equipe técnica ou colaboradores. Optamos por não listar nomes das pessoas que fazem parte da equipe.
--	---

Fonte: Elaboração nossa (2024)

Após síntese e exemplos das atividades envolvidas no CNFCP que foram organizadas como parte da análise dos Relatórios anuais do período entre 2000 e 2022, a tentativa de perspectivar o lugar da participação social na musealização no MFEC/CNFCP, foi dificultosa. A decodificação de informações quantitativas para transpor em nossa discussão, de ordem qualitativa e exploratória, foi uma inferência de poucos resultados até este momento, embora tenha nos ajudado a compreender o funcionamento institucional do MFEC/CNFCP e seus setores.

Nesse aspecto, nos debruçamos em observar trechos de informações que pudessem suscitar a discussão em torno da participação social. Além disso, consideramos mais dois aspectos de ordem prática: o tempo para ordenar essas informações e a própria profundidade que se espera de uma dissertação de mestrado; e a quantidade de informações e ações a serem analisadas em 23 Relatórios anuais de uma instituição.

Os Relatórios anuais não mencionaram especificamente o termo participação social, mas foi possível associar algumas ações e entendê-las como tal. Tendo em vista as premissas elencadas anteriormente, de tempo para pesquisa e análise e de como trabalhar com informações quantitativas de inúmeras atividades informadas nos Relatórios anuais, optamos por direcionar nosso foco de discussão em três casos, complementados com outras fontes de informação. Neles, tentaremos visualizar como se estabelecem as relações no MFEC/CNFCP pensando a premissa de participação social na musealização.

A primeira experiência trata da concepção da exposição principal *Os objetos e suas narrativas*, que levou em consideração as informações contidas nos Livros de Opinião e foi planejada com outro tipo de protagonismo institucional, estando o setor do MFEC e seus profissionais mais ativos na concepção. Dessa experiência, sobressai a relação entre MFEC/CNFCP e públicos - visitantes.

A segunda experiência será em torno do Programa SAP, especificamente na atividade de entrevista aos artesãos durante visita à reserva técnica do MFEC. Dessa experiência, se evidencia a relação entre MFEC/CNFCP e sujeitos associados ao folclore e culturas populares nas imediações físicas da instituição.

A terceira experiência foca no Promoart e suas iniciativas de atuação junto aos sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Nessa experiência, sobressai a

relação pesquisadores (CNFCP e contratados) e sujeitos associados ao folclore e culturas populares, com foco na atuação fora dos espaços físicos do MFEC/CNFCP.

Por fim, mostraremos como nos três casos houve a participação da tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá (PE) e seus representantes.

O fluxograma abaixo organiza a proposta que será apresentada nos próximos itens do capítulo.

Quadro 9 – Esquema de organização dos casos de estudo.



Fonte: Elaboração nossa (2024).

3.2 As relações estabelecidas no MFEC/CNFCP à luz da participação social

3.2.1 A concepção da exposição *Os objetos e suas narrativas*

O primeiro caso a ser ensaiado para pensar a participação social na musealização dentro do MFEC/CNFCP está na concepção e desdobramentos da atual exposição principal da instituição inaugurada em 2016 e seu título, *Os objetos e suas narrativas*, sintetiza a proposta sem armadilhas conceituais ou jogo de palavras. Sendo uma ação

mencionada em muitos dos Relatórios anuais analisados, a exposição em questão nos interessa por trazer à tona as relações estabelecidas entre profissionais e setores do CNFCP e a relação entre CNFCP e seus públicos. A partir disso, a musealização pode ser tensionada.

Levando seis anos para sua abertura e inaugurada seguindo apenas em parte o projeto expográfico original, “Os objetos e suas narrativas” propôs “as muitas possibilidades que os objetos nos oferecem de leituras, sem a intenção de dirigir o olhar do visitante apenas para o ponto de vista do próprio museu” (Pougy, 2018, p. 62). Para esse argumento, o grupo de trabalho que protagonizou a concepção realizou diversas visitas técnicas em instituições museológicas entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e se aportou teoricamente a partir de uma literatura contemporânea da Museologia⁹¹.

Mais que esse movimento prático, a elaboração da exposição envolveu a construção coletiva entre os setores do CNFCP que experimentaram as tensões existentes entre os olhares da museologia-antropologia-educação (Pougy, 2018). Além disso, houve a necessidade de “desapegar da exposição anterior e acreditar que era possível e, por que não, necessário, construir algo completamente diferente [...] sair da influência da exposição anterior, tão carregada de significados dentro e fora da própria instituição” (Pougy, 2018, p. 62).

O início da concepção é informado no Relatório anual de 2010, quando formou-se um grupo de estudos reunindo as equipes da Biblioteca Amadeu Amaral, do MFEC, da Difusão, da Pesquisa e em parceria da Acamufec, para pensarem juntos a comemoração do centenário de Edison Carneiro, que ocorreria em 2012. Dentre as inúmeras ideias discutidas, surge um grupo de trabalho específico encabeçado pelo setor do MFEC que pauta a reformulação da exposição principal (1994), que completaria 18 anos de funcionamento no ano do centenário.

Como explica Pougy (2018), as primeiras reuniões do grupo de trabalho tinham um caráter de *brainstorm*, onde todos tinham a palavra e expunham suas ideias, todo argumento era válido, mas a maioria do grupo ainda entendia que “a exposição não deveria ser completamente refeita e sim sofrer algumas alterações/adaptações”(Pougy, 2018, p. 63). Na imagem abaixo, vemos reunião sobre o primeiro projeto expográfico da exposição com profissionais do setor de Difusão e do MFEC.

Figura 18 – Reunião entre profissionais do CNFCP sobre projeto expográfico da exposição em concepção.

⁹¹ Em entrevista concedida para minha monografia, que tratou da relação público-museu no MFEC, Elizabeth Pougy, servidora do setor do MFEC, abordou que “E a gente começou a ler muito textos e tal. Eu comecei a ler muita coisa da questão museológica, sobre a questão das relações com o público, a questão da Museologia Crítica, que é esse olhar para dentro [...]” (Pougy, 2021 em Barros, 2021, p. 80)



Fonte: Acervo CNFCP (data desconhecida).

Fazer um retrospecto nos ajuda a compreender como a exposição principal e o argumento antropológico ganharam um status imaculado dentro do CNFCP a ponto dos profissionais demonstrarem certo receio em uma nova proposição expositiva. Ainda como Instituto Nacional do Folclore, o CNFCP só foi enxergado e se enxergou como instituição consolidada no momento em que inaugurou sua primeira exposição principal, em 1980. Perspectivada pela égide do pensamento folclorista⁹², a mostra coroava os anos de defesa do folclore brasileiro promovidos pelo MFB desde a década de 1940.

Quatro anos depois, uma nova exposição principal foi inaugurada em novo prédio e em nova configuração, que simboliza o momento institucional antropológico. Derivado de um contexto nacional de mudança na perspectiva sobre a cultura e implementada pela gestão de Lélia Coelho Frota a partir de 1982, a Antropologia se sobrepôs ao pensamento folclorista, tornando-se a espinha dorsal das iniciativas do CNFC de modo sistematizado e administrativo, com antropólogos inseridos nos demais setores e o setor de Pesquisa sendo o disparador das ações coordenadas da instituição.

A exposição de 1984, com foco no homem e seu meio e na relação entre indivíduo e coletividade (Mendonça, 2008) era símbolo das novas diretrizes institucionais. Lélia, por sua experiência em Paris anos antes, teve inspiração conceitual no *Musée de l'Homme*, e expográfica na primeira sede do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*. Além disso, ambas as instituições parecem ter inspirado o modo de trabalho do CNFCP neste momento.

Dez anos depois, após um período de grande sucateamento e quase extinção promovida no período Collor, uma nova exposição principal é inaugurada na gestão de

⁹² Não havia título para a exposição. Como explicamos no Capítulo I, a partir de Mendonça (2008), a exposição de 1980 focava em aspectos do folclore brasileiro e artesanato, com módulos expositivos guiados pela publicação Folclore Brasileiro, que em 14 volumes, destacou o folclore de cada estado e comparava de acordo com algumas temáticas (brincadeiras, danças, etc)

Claudia Marcia Ferreira. Trazendo a mesma premissa da anterior, a exposição principal de 1994⁹³ pautou o homem brasileiro e a arte (Mendonça, 2008) dando continuidade ao viés antropológico. Dessa vez, a inspiração encontrou refúgio na expografia adotada na segunda sede do *Musée National des Arts et Traditions Populaires* em que a caixa preta e os fios de nylon tornaram-se referência. É nesse mesmo período que o CNFCP passa a implementar projetos educativos, criando um setor próprio que hoje se estabeleceu como setor de Difusão.

Nos parágrafos acima, fica evidente como as exposições principais serviam para caracterizar novas gestões e cristalizam momentos institucionais, sendo possível também compreender o apego por parte dos profissionais quando a pauta de modificar o sentido antropológico chegou em 2010 após anos de um modelo conceitual consolidado.

Todavia, “Os objetos e suas narrativas” não se torna pretexto para consagrar um novo momento institucional. Inaugurada em 2016 ainda sob a gestão de Claudia Marcia Ferreira, a exposição é aberta depois de profícuos anos em que o CNFCP esteve alinhado ao PNPI, desenvolvendo juntamente ao DPI e IPHAN, processos de salvaguarda do patrimônio imaterial de forma voluptuosa. Nesse sentido, ao invés de se apresentar como uma exposição sobre o patrimônio imaterial, surge como uma exposição conceitualmente museológica, focada em seu acervo.

Como iniciamos, tal escolha conceitual pode ser atribuída ao maior envolvimento por parte de setores como o do MFEC e da Difusão, ao passo que a Pesquisa não assumiu de forma majoritária o conceito. Isso pode ser explicado de duas maneiras que não se opõem: a primeira é que entre 2010 e 2016, o setor de Pesquisa esteve envolvido em inúmeras atividades externas em outras ações coordenadas como as pesquisas de campo da Promoart, trabalhos junto ao PNPI e etc; a segunda é a difícil aceitação em compartilhar o protagonismo institucional de conceituar algo antes tido como dado, neste caso o conceito da exposição principal. Pougy (2018) nos dimensiona que a construção foi coletiva, mas flutuante ao longo do processo:

A formação da equipe que construiu o argumento deve ser destacada. Apesar de não se manter a mesma durante todo o processo, contou com a participação de todos os setores técnicos do CNFCP, e essa pluralidade de olhares e conhecimentos foi fundamental para o resultado final do projeto. Antropólogos, designers, educadores, museólogos, participando desde o início, construindo o argumento/roteiro em conjunto. Não foi fácil e tampouco todos participaram com os mesmos pesos durante todo o percurso. Um aprendizado trabalhar dessa forma, e certamente não *fomos felizes* o tempo todo. Nem todos ‘aceitaram’ esse tipo de processo ou entenderam que alguns *lugares de poder*⁹⁴ dentro da construção das exposições institucionais poderiam ser subvertidos. Algumas vozes se fizeram ouvir mais claramente. As lideranças tornaram-se mais flutuantes (Pougy, 2018, p. 64).

⁹³ Aparentemente, as exposições principais (1980, 1984 e 1994) não eram tituladas.

⁹⁴ Os trechos em itálico são da autora.

A motivação de mudar a exposição principal ganhava peso naquele momento a partir de duas situações. A primeira relativa à crise dos museus etnográficos que “impulsionou a refletir sobre a autoridade atribuída à instituição museu, que se viu, por muito tempo, como portadora de uma verdade absoluta e não como um espaço onde várias vozes se apresentam e representam” (Pougy, 2018, p. 63).

A crise em questão pode ser deflagrada pelo caso francês detalhado no primeiro capítulo, com o fim do *Musée de l'Homme* e surgimento do *Musée du Quai Branly* em junho de 2006 e, no caso específico das culturas populares, o fim do *Musée National des Arts et Traditions Populaires* com a transferência de seu acervo para Marseille, originando o *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* em junho de 2013. Cabe destacar que embora essa crise tenha gerado novos museus e exposições, a relação entre essas instituições e os constituintes continuou hierárquica, com representação, mas sem representatividade. Em entrevista concedida para minha monografia sobre a relação público-museu a partir da exposição *Os objetos e suas narrativas*, Pougy diz:

Nesse meio de caminho houve uma coisa forte na área dos museus etnográficos, que foi a sua crise e a forma como eles se mostravam ao mundo. O próprio Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, que foi um paradigma da Lélia para construção das exposições que a gente teve, esse museu foi extinto e se transformou num outro museu, inclusive mudando fisicamente de lugar, vai pra Marseille e se transforma em Museu das Culturas Europeias e Mediterrâneas. Ele muda completamente sua forma de abordagem. Então, eu apresentava isso e achava que a gente tinha muitas outras coisas a pensar. E acho que uma exposição de longa duração é a vitrine da Instituição. Então, a minha questão, desde o início, era saber o que a gente quer mostrar, o que Centro quer mostrar e o que a gente pensa sobre folclore e culturas populares nos dias de hoje (Pougy, 2021 em Barros, 2021, p. 70-80).

A segunda situação ganhava embargo dentro do próprio CNFCP com seu volumoso acervo, na época contabilizando mais de 16 mil itens. Diante disso, os argumentos levantados nas reuniões sempre pressupunham novas incorporações e os profissionais do MFEC tinham em vista dar vazão ao acervo salvaguardado, por que um acervo tão vasto não dava conta de subsidiar novas propostas expositivas? Como discorre Pougy (2018):

Em meio a tantos argumentos, surgiu a questão: que objetos da coleção apresentariam essas teorias? De alguma forma isso tornou-se quase um impasse. A cada proposta a dúvida se instalava, já que quase nenhum dos objetos sugeridos constava da coleção permanente do museu. [...] Mais de 16 mil objetos e na hora de compor a exposição de longa duração eles não conseguiam representar o que queríamos abordar? Qual o sentido de sua preservação? Por que coletamos esses objetos? (Pougy, 2018, p. 65-66).

Esmiuçando ainda mais em entrevista, Pougy (2018) diz:

E a questão do acervo, nesse momento, existia um argumento, e algumas pessoas da equipe pensavam “Ah, seria ótimo que tivesse uma peça aqui assim!” Só que essa peça não existia no acervo. Então, como você tem uma coleção de 17 mil objetos⁹⁵ e na hora que vai montar uma exposição, ela não é capaz de ilustrar aquilo que você quer dizer. E isso tudo levou a gente da museologia⁹⁶ a questionar a construção das exposições. O que acontecia é que houve uma mudança na incorporação de objetos na coleção mais voltada pra arte popular a partir da década de 90⁹⁷. Além disso, muitos objetos estavam associados às exposições temporárias de modo que as pessoas não conseguiam olhar pros objetos com outros olhos que não fossem aqueles com que o objeto entrou. E a museologia começou a questionar isso, se tem tudo isso de acervo por que na hora de montar uma exposição não serve (Pougy, 2021 em Barros, 2021, p. 82).

Assim, podemos dizer que diferente das outras exposições principais, *Os objetos e suas narrativas* partiu do acervo do CNFCP para criar o conceito da exposição. Isso também colaborou para a maior atuação do setor MFEC pois, enquanto a Pesquisa estava presente nas coletas e concepção de exposições com determinados objetos, era o MFEC quem salvaguardava os itens, tendo o conhecimento continuado a partir da manutenção técnica de documentação, conservação e higienização do acervo. Aliás, o mesmo é válido para os setores da Biblioteca Amadeu Amaral, com a gestão do acervo arquivístico e sonoro-visual e a Difusão, com a comunicação e projetos educativos, todos estabelecendo outro tipo de vínculo, mais contínuo e menos etnológico, com as coleções do CNFCP.

Com as questões apresentadas até aqui e as discussões entre os setores do CNFCP para a concepção de uma nova exposição, outro vetor foi considerado e colocou a opinião dos públicos visitantes em perspectiva para subsidiar novos aspectos para a exposição. Os comentários contidos nos Livros de Opinião da exposição principal de 1994 foram sistematizados e analisados para, a partir deste parecer técnico dos públicos, entender quais eram as expectativas por parte dos visitantes e o que era funcional ou não trazer para a nova exposição. Cretton e Telles (2013) explicam a metodologia do processo:

A fim de conhecer melhor os comentários do público que visitou a exposição de longa duração desde a inauguração de sua atual montagem, em 1994, uma equipe de consultores sistematizou os dados encontrados nos livros de opinião de dezembro de 1994 a março de 2011, a partir de certas categorias e subcategorias, dividindo-os em três campos: elogios, críticas e comentários (Cretton e Telles, 2013, p. 211).

A sistematização dos comentários é explicitada também nos Relatórios anuais de 2010 e 2011. Esse trabalho pôde ser realizado por meio de um PRODOC, um modelo de

⁹⁵ Neste trecho, Pougy utiliza o quantitativo aproximado de itens do ano de 2021, em que ocorreu a entrevista, e não o quantitativo de 16 mil itens dos anos de concepção da exposição.

⁹⁶ Quando menciona os representantes da museologia, são os profissionais do setor MFEC.

⁹⁷ Vale lembrar que a exposição principal de 1994 teve foco no homem brasileiro e na arte, inserindo noções do sistema de arte para leitura dos objetos associados ao folclore e culturas populares.

trabalho de cooperação técnica entre a UNESCO e o IPHAN, especificamente coordenado pelo DPI que previa “uma série de ações voltadas para avaliação dos instrumentos de inventário do patrimônio cultural de natureza imaterial e para a formulação e realização de iniciativas de promoção desse patrimônio junto à sociedade” (Relatório anual CNFCP, 2010, p. 63). Portanto, o resultado dessa análise de comentários permitiria a iniciativa da exposição principal no sentido de utilizá-la como instrumento de promoção do patrimônio cultural que remete aos de natureza imaterial junto aos públicos do MFEC/CNFCP. O Relatório anual de 2011 explica:

[...] com a coordenação de Lucila Telles (Coordenadora do Setor de Difusão Cultural) e de Elizabeth Pougy (Coordenadora do Museu de Folclore Edison Carneiro), foram realizadas consultorias cujo objetivo principal era a obtenção de dados e subsídios para propostas de mudanças na exposição de longa duração do Museu a serem implementadas em 2012, além da organização e atualização das ações educativas.

Foram feitos levantamentos documentais, leituras, análises e sistematização das informações que constam nos 26 livros de opinião do público que visitou a exposição de longa duração do Museu, desde sua abertura ao público, em 1994, até 2011, ultrapassando 30.000 comentários analisados. Esse trabalho resultou em produtos como a "Análise dos Livros de Opiniões", com a sistematização dos resultados quantitativos e qualitativos, e também no documento, com considerações, sobre o "Serviço de Atendimento ao Visitante".

Na primeira fase do Prodoc (entre outubro de 2010 e maio de 2011) foi produzido um documento único com base nos comentários, elogios e críticas encontrados nos 14 livros examinados, objetivando buscar dados e subsídios para propostas concretas de mudanças na exposição de longa duração do MFEC. O exame dos comentários encontrados possibilitou extrair informações sobre diversos aspectos importantes para o desenvolvimento de uma comunicação mais eficiente entre o museu e os seus visitantes e melhoria das ações institucionais no que diz respeito ao atendimento ao público. Além deste, foram produzidos outros documentos mais específicos da área educativa, relativos a atualizações dos projetos itinerantes e da comunicação com educadores (Relatório anual CNFCP, 2011, p. 60-61).

A mobilização para essa sistematização pode ser compreendida pois a preocupação em torno da opinião dos públicos já existia no CNFCP. Em texto escrito em 1991 e publicado em 1996 no segundo volume da série Encontros e Estudos, a servidora Ana Heye relata que o revezamento de profissionais na recepção do espaço de comercialização da SAP, dado o contexto Collor, trouxe a perspectiva da escuta e análise tanto dos relatos falados quanto escritos nos Livros de Opinião sobre a exposição principal de 1984 (Heye, 1996). Não por acaso, Lima e Ferreira (1999) em texto para a Revista do IPHAN, onde escrevem sobre a exposição principal inaugurada em 1994, dizem que se subsidiaram pelas devolutivas dadas em visitas educativas e no estudo dos Livros de Opinião para encontrar ruídos e lacunas contidas na exposição de 1984.

De fato, entre as décadas de 1990 e 2000 o debate em torno da recepção e das ferramentas de captação da opinião dos públicos foi difundido na Museologia e em

instituições museológicas como um ponto importante para mudanças institucionais que antes consideravam o visitante como mero receptáculo de informações. Marília Xavier Cury conduziu de forma substancial essa discussão sobre a comunicação museológica, que sai do meio para as mediações através da recepção e estudos de públicos. Sobre a temática, Cury assinala:

A pesquisa de recepção é uma das possibilidades de avaliação museológica, é aquela abordagem que analisa os usos que o público faz do museu, da exposição e da ação educativa. Ainda analisa em que medida a exposição e a ação educativa, simultânea e /ou separadamente, ajudam ou dificultam a participação das pessoas na vida cultural ou na vida da cultura material (Cury, 2004, p. 93-94).

Ainda com base na autora, concordamos com sua proposição que considera a exposição e a relação com os públicos que surge a partir dela como inseridas na musealização. Para Cury:

[...] a exposição é a ponta do iceberg que é o processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade da experiência poética por meio do patrimônio cultural. É ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem a sua missão institucional (Cury, 2005, p.35).

Assim, “Os objetos e suas narrativas” é a ponta de um iceberg de uma musealização flutuante assim como foi sua concepção, com disputa para que novas ideias pudessem subverter um modelo expositivo pautado no discurso majoritariamente antropológico. Logo, os resultados obtidos na análise dos comentários dos Livros de Opinião não estiveram como principais motivadores de mudança, mas sim endossaram uma vontade já existente por parte de alguns profissionais e setores. Desse artifício, Cury nos diz:

O enfoque em equipe representa um real esforço em construir coletivamente um processo e um produto. A atuação e a experiência de todos são fundamentais para a eficiência do processo e a eficácia do produto. No entanto, faz-se necessária a adoção de metodologia que contemple a diversidade de pontos de vista para alcançar uma única finalidade: uma exposição de relevância educacional [...] Por outro lado, esse enfoque deposita em advogados o poder das vozes: os profissionais que vão opinar e ou decidir sobre a exposição. Advogados porque defendem posições distintas, próprias de seus ângulos de visão [...] Muito embora o público esteja no processo de tomada de decisão, sua participação é indireta, ocorre por meio da representação de seu advogado ou por processos de estudo de público (Cury, 2005, p. 84).

Embora cercada por distintas visões, algumas unanimidades existiam e eram confirmadas na análise dos Livros de Opinião. Entre profissionais e já na concepção de exposições principais anteriores, havia uma tentativa de superar as associações do folclore e culturas populares brasileiras ao passado, ao rural e ao Nordeste do país. Ana Heye (1996) explica: da “[...] mesma maneira que ‘museu’ é associado a ‘passado’, ‘folclore brasileiro’ é considerado equivalente à ‘nordestino’, por vários de nossos

visitantes, tanto brasileiros como estrangeiros” (Heye, 1996, p. 50). No contexto do PRODOC que analisou os comentários dos Livros de Opinião, Pougy (2018) expõe como isso orientou o que deveria ser feito para a exposição *Os objetos e suas narrativas*:

Os comentários dos visitantes nesses Livros de Opiniões também nos trouxeram outras questões sobre a visão que grande parte do público tem sobre Folclore e Cultura Popular, com associações marcantes ao Nordeste do Brasil, ao rural e ao passado. Esses registros reforçaram, mais tarde, que o novo argumento deveria, de alguma forma, dar destaque ao urbano, ao contemporâneo e também a outras regiões do país (Pougy, 2018, p. 63).

A passagem acima nos evidencia que escutar e receber o que os públicos têm a dizer não significa necessariamente inserir em decisões institucionais noções cristalizadas, mas sim percebendo sua existência, incorporar propostas que ao menos questionem tais perspectivas. Isso significa prospectar o museu como espaço de combate aos diversos preconceitos ou noções cristalizadas que fazem parte do senso comum e que também ganham força ao longo do tempo. No caso da concepção da exposição “Os objetos e suas narrativas”, a análise dos Livros de Opinião para subsídio demonstrou um considerável número de comentários negativos e preconceituosos referentes aos objetos relacionados à religiosidade popular brasileira que estavam presentes no Módulo *Religião* e Módulo *Festa* da exposição de 1994.

Dentro do PRODOC, O Relatório anual de 2010 explana além do trabalho de análise dos comentários nos Livros de Opinião da exposição de 1994, a realização de entrevistas aos visitantes da exposição temporária “As muitas faces de Jorge”, na Galeria Mestre Vitalino. Com isso, constataram que enquanto nesta o caráter devocional e comentários positivos se sobressaíram, naquela se observou um crescente número de comentários negativos. Em relatório técnico dessa análise, Maíra Freire, uma das colaboradoras, explica:

A partir do ano 2000, percebemos que os comentários já demonstram o crescimento de religiões neo-protestantes, que exaltam a figura de Jesus e reprimem outras manifestações religiosas. Notamos também, além do crescimento em número dos comentários com teor preconceituoso, o aumento da agressividade nas palavras utilizadas pelos visitantes para expressar a fúria e a revolta em relação às representações religiosas expostas no museu [...] (Freire, 2011, p. 11).

Ainda no documento, alguns comentários são destacados, como:

Colocar fogo em todos os santos e estátuas (Agosto de 99 a Janeiro de 2000, p. 68).

Devem tirar as estátuas de demônios da porta de saída e colocar a de Jesus (Janeiro a Novembro de 2000, p. 36 verso).

Eu gostei, mas eles só deviam tirar um pouco de macumba (Outubro de 2000 a Setembro de 2001, p. 175).

(...) ótima criatividade, mas criatividade sem Jesus Cristo não é criatividade, porque só Jesus salva (Outubro de 2000 a Setembro de 2001, p.73).

Está tudo repleto no nome de Jesus! Este lugar tem que ser libertado desses demônios. Consagro este lugar a Jesus, eu profetizo salvação e libertação neste lugar em nome de Jesus! (Setembro de 2001 a Janeiro de 2002, p. 37). (Freire, 2011, p. 11).

Cretton e Telles (2013) explicam que o Módulo *Religião* da exposição de 1994 foi concebido partindo do catolicismo, da Umbanda e do Candomblé, religiões que se acreditava representar significativamente as crenças dos brasileiros. No entanto, atribuem ao crescimento de fiéis neopentecostais a investida preconceituosa dos comentários. Elas evidenciam alguns dos comentários:

“É uma merda! Macumba, essas imagens de macumba e vários objetos do demônio!” (jul.-dez. 2003, p. 43).
 “Eu gostei muito, só não gostei da macumba; eu sou evangélica” (nov. 2008-jun. 2009, p. 92).
 “Sugestão: tira esse candomblé” (maio 2007-maio 2008, p. 24). “Pô, isso é macumba. Nada a ver” (maio 2007-maio 2008, p. 56)
 (Cretton e Telles, 2013, p. 212).

Além disso, o uso da caixa preta como expografia e a perspectiva antropológica talvez tenha colaborado para criar o ambiente de maior estranhamento aos objetos do Módulo *Religião*. Isso porque ao pensar em espaços escuros com aspectos de luz e sombra e ter poucos textos, os visitantes embutidos de seus preconceitos encontravam um espaço pouco acolhedor para repensarem. Ao fim ao cabo, o Módulo *Religião* celebrava a diversidade cultural, mas era pouco dialógica, comunicando apenas aos seus pares. Em Cretton e Telles (2013), destaca-se o seguinte comentário do Livro de Opinião:

“Achei que o terceiro andar é muito escuro e tem muitas peças de macumba. Acho que o folclore brasileiro não tem nada a ver com o que os negros africanos trouxeram para o Brasil, principalmente os diabos aqui mostrados. Agora no que se toca ao artesanato brasileiro, aí está o verdadeiro folclore e está ótimo” (set. 1995-jan. 1996, p. 96, verso)
 (Cretton e Telles, 2013, p. 212).

Preconceito, aspectos conceituais e também o próprio percurso orientado para a exposição principal de 1994, tornou o Módulo *Religião* um problema a ser resolvido quando o grupo de trabalho iniciou o processo de concepção da nova exposição principal. Em síntese contida em entrevista, Elizabeth Pougy detalha:

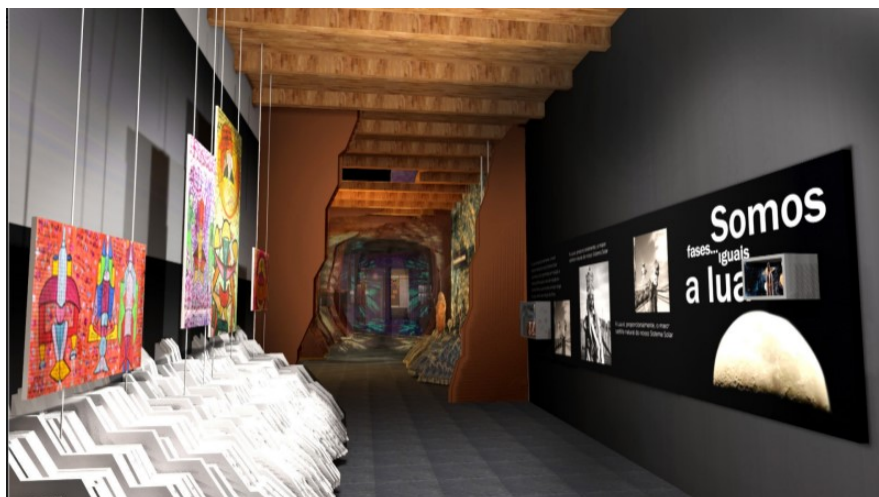
Então, nessa década de oitenta e noventa, existia todo um discurso sobre o que acredita o brasileiro, e o módulo da religião trazia essa mistura que acreditávamos ser a formação da fé do brasileiro. Você tinha naquele espaço santos católicos, ferros de orixás do candomblé, representações e imagens de gesso da umbanda, tudo isso misturado ali. Porque a gente acreditava que era esse caldeirão que fazia essa fé do brasileiro. E o que aconteceu, com o passar dos anos, foi havendo o crescimento das religiões neopentecostais e a gente começou a ver que o brasileiro não é tão aberto assim quanto a gente gostaria de acreditar, né? Essa democracia racial, por exemplo, não é nem racial, nem religiosa, nem de nada e estava muito escondida, e que naquela exposição transpareceu mais na questão da religião. Começou a haver

um questionamento muito grande daquela mistura. Não só o questionamento da mistura, mas um apontar que aquilo era errado, que “era coisa do diabo” e começou a existir uma resistência muito grande. O nosso público, até a década de noventa, era o escolar, ensino fundamental principalmente. E essas escolas começaram a ter essa resistência, de passar por aquele espaço. E o Módulo Religião precisava ser acessado para visitar a exposição toda e pra sair tinha que ser por ali. Começou a ficar fisicamente, inclusive, sem ninguém pretender, a religião estar no centro de tudo. E começou a ser complicado, até as pessoas que eram vigias não queriam ficar na sala, associando aquilo ali a um espaço do mal. Então, esse era um espaço que precisaria mexer (Pougy, 2021 em Barros, 2021, p. 78).

Portanto, a vontade de alguns profissionais e a necessidade de modificação da exposição de 1994 foi uma combinação essencial que articulou todas as questões citadas até aqui para a concepção de “Os objetos e suas narrativas”, atravessando seis anos de processo até inaugurar em novembro de 2016. Entre o questionamento da verdade imposta nos museus e o uso do acervo, o projeto expográfico dividiu a exposição em três momentos, ocupando os três andares do prédio 181: o primeiro (térreo) iniciaria a exposição com foco nas narrativas em torno do objeto; o segundo momento (no segundo piso) com foco no objeto; e o terceiro (no terceiro piso) que não se concretizou, seria focado na diversidade artística das culturas populares brasileiras. As figuras abaixo ilustram as ideias contidas no Projeto expográfico.

Figuras 19 e 20 – Projeto expográfico referente ao primeiro pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com Apresentação e primeiro Módulo expositivo.



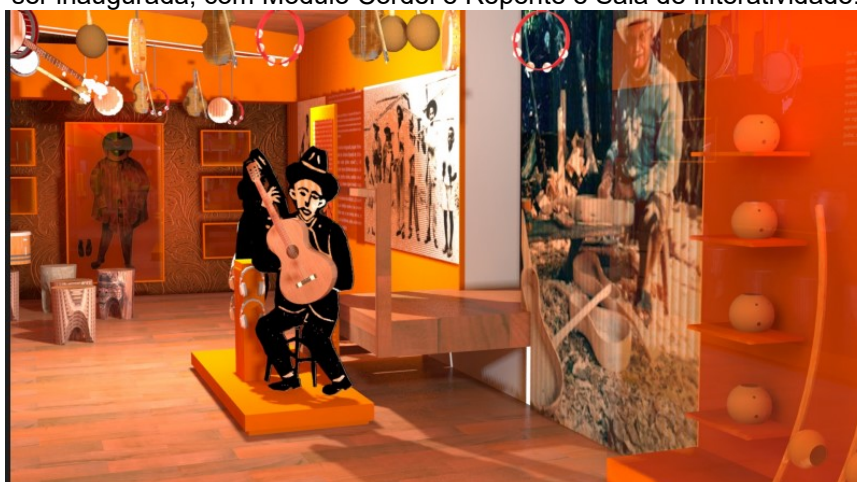


Autoria: CNFCP e Folguedo Produções Artísticas e Eventos LTDA.

Ano: 2013.

Fonte: Acervo CNFCP.

Figuras 21 e 22 – Projeto expográfico referente ao segundo pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com Módulo Cordel e Repente e Sala de Interatividade.



Autoria: CNFCP e Folguedo Produções Artísticas e Eventos LTDA.

Ano: 2013.

Fonte: Acervo CNFCP.

Figuras 23 e 24 - Projeto expográfico referente ao terceiro pavimento da exposição principal a ser inaugurada, com Módulo sobre arte e técnica, com foco na matéria prima.



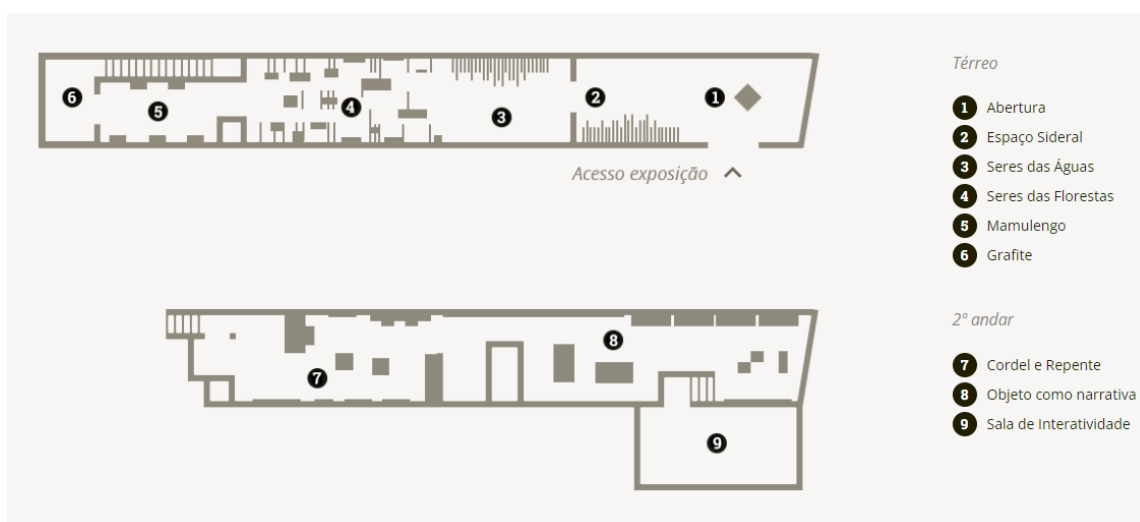
Autoria: CNFCP e Folgado Produções Artísticas e Eventos LTDA.

Ano: 2013.

Fonte: Acervo CNFCP.

O Relatório anual de 2016 constata que abertura se deu em 22 de novembro com apenas parte da exposição funcionando já que o terceiro momento da mostra não saiu do projeto e os dois andares tornaram-se então toda a exposição. Nesse sentido, *Os objetos e suas narrativas* contou com os seguintes módulos/núcleos expositivos: *Abertura*; *Espaço Sideral*; *Seres das Águas*; *Seres das Floresta*; *Mamulengos*; *Grafite*; *Cordel e Repente*; *Objeto como narrativa*; *Sala de interatividade*. A figura abaixo é um *printscreen* da planta baixa com a localização dos módulos, disponível no site da exposição.

Figura 25 – Planta baixa da exposição “Os objetos e suas narrativas”.



Autoria: Desconhecida.

Ano: 2024.

Fonte: CNFCP. Disponível em: <http://museudefolclore.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 28 jul. 2024

Em monografia, realizamos uma descrição analítica expográfica de “Os objetos e suas narrativas” (Barros, 2021), algo que não repetiremos aqui. Dessa vez, a ideia é apresentar os módulos expositivos a partir da problemática da concepção, com foco nas soluções encontradas a partir das questões endossadas pela análise dos comentários dos Livros de Opinião. Nesse sentido, vale recordar a vontade de superar a associação do folclore e culturas populares ao passado, ao rural e ao Nordeste do país, a questão dos objetos representativos da religiosidade brasileira e o racismo religioso, reverter o preciosismo conceitual antropológico que se instaurou nas exposições principais do MFEC e exibir maior número de objetos do acervo. Em síntese, Pougy explica a exposição:

Iniciando com as lendas, tradicionais ou não, rurais ou urbanas, passa pelos provérbios e finaliza com expressões estruturadas em torno da palavra escrita ou cantada, da literatura de cordel e do repente, tendo antes passado pelo teatro de bonecos e a narrativa visual do grafite. Apresenta uma coleção de objetos que suscitam uma polifonia, uma diversidade de formas discursivas ou modos de dizer e diferentes pontos de vista. Aquele espaço é a forma de dizer que o museu escolheu como sua, a sua narrativa. Articulada como um almanaque, pretendendo não dirigir a experiência do visitante para determinada forma de compreensão, mas ainda assim, organizando os acervos em torno de um discurso.

A segunda parte da exposição propõe uma quebra nesse discurso. É como um desvendar ao público os bastidores dessa instituição que ele está acostumado a ver a partir dos filtros temáticos, discursivos, expográficos. Mostrar que uma coleção de museu é formada de vários pedaços e que o que chega ao público carrega as diversas histórias que acompanham cada objeto ou coleção de objetos. Como foram coletados, quem os selecionou, quais informações acompanham esses objetos e como estas podem ser reinterpretadas a cada exposição ou publicação, dependendo do olhar de quem é o seu curador na ocasião (Pougy, 2018, p. 69-70).

Em aspectos de expografia, “Os objetos e suas narrativas” recorre ao modelo da caixa preta, mas articula mobiliário, cenografia, iluminação e sonorização para implementar cores e ou nuances diversas ao longo da mostra. Assim, por mais que haja luz e sombra e ambientes escuros, não há grandes fundos pretos, e o aspecto de mistério parece ser substituído pelo aspecto lúdico. Nesse sentido, ao perpetuar a caixa preta, a exposição ainda acena para as proposições do modelo expositivo antropológico.

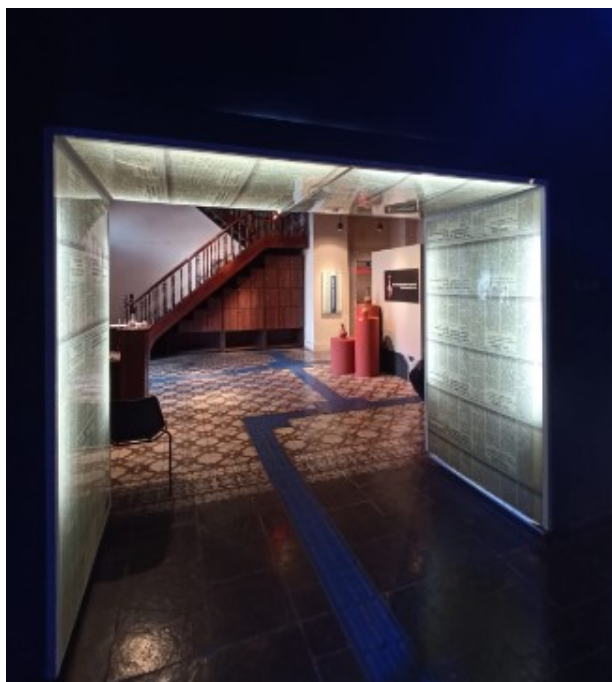
Ainda que influenciada pelo modelo antropológico, o mesmo não pode ser dito sobre os textos da exposição. Ao invés de linguagem rebuscada e longos escritos, optou-se por transcrever trechos de poemas, falas, histórias, recortes de jornal, literatura de cordel e outras narrativas retiradas do acervo bibliográfico e visual-sonoro do CNFCP. Sobre isso, Elizabeth Pougy explica:

Optamos por trazer vozes/acervos muito distintos para falar sobre os temas. A exposição, construída de forma não explicativa e sim como um menu de possibilidades para a construção de narrativas, apresenta os acervos institucionais - museológico, textual, audiovisual – de maneira não linear.

Os textos são, na maior parte, retirados dos demais acervos da instituição, e ali entram como objetos bidimensionais, ou imateriais, que conversam com os objetos do Museu (Pougy, 2018, p. 69).

A entrada da exposição ocorre por um portal, nele está plotado um recorte de jornal em que há uma notícia sobre folclore e na mesma página outra sobre discos voadores. Assim, a feliz coincidência dá possibilidade do MFEC iniciar o Módulo *Apresentação* com um objeto que sintetiza a proposta da exposição: uma pedra incorporada ao acervo por meio de doação de coleção do fotógrafo Fernando Lébeis. O item adquire sua musealidade principalmente por sua narrativa, uma lenda urbana que a pedra na verdade é um fragmento de disco voador avistado em Leopoldina (MG).

Figuras 26 e 27 – Apresentação exposição Os objetos e suas narrativas.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Após o objeto inaugural, temos o Módulo *Espaço Sideral*, com obras que refletem sobre as narrativas das culturas populares em torno do espaço. Assim, podemos dizer que logo em seu início a tentativa de superar ideias cristalizadas sobre folclore e culturas populares é efetiva ao lançar uma temática pouco usual. A figura abaixo mostra a ambientação e algumas obras do Módulo *Espaço Sideral*.

Figura 28 e 29 – Módulo *Espaço sideral*.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Os módulos seguintes, *Seres das Águas* e *Seres das Florestas*, inserem as narrativas a partir de objetos relacionados aos rios e mares, já no módulo seguinte isso ocorre em contexto da fauna e flora. No módulo *Mamulengos*, o contexto é a narrativa teatralizada por meio dos bonecos mamulengos e suas personagens. A seguir, as figuras contemplam os módulos citados.

Figura 30 – Módulo *Seres das Águas*.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Figura 31 – Módulo *Seres da Floresta*.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Figura 32 – Reprodução de torda onde ocorrem as apresentações com mamulengos no Módulo *Mamulengos*.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

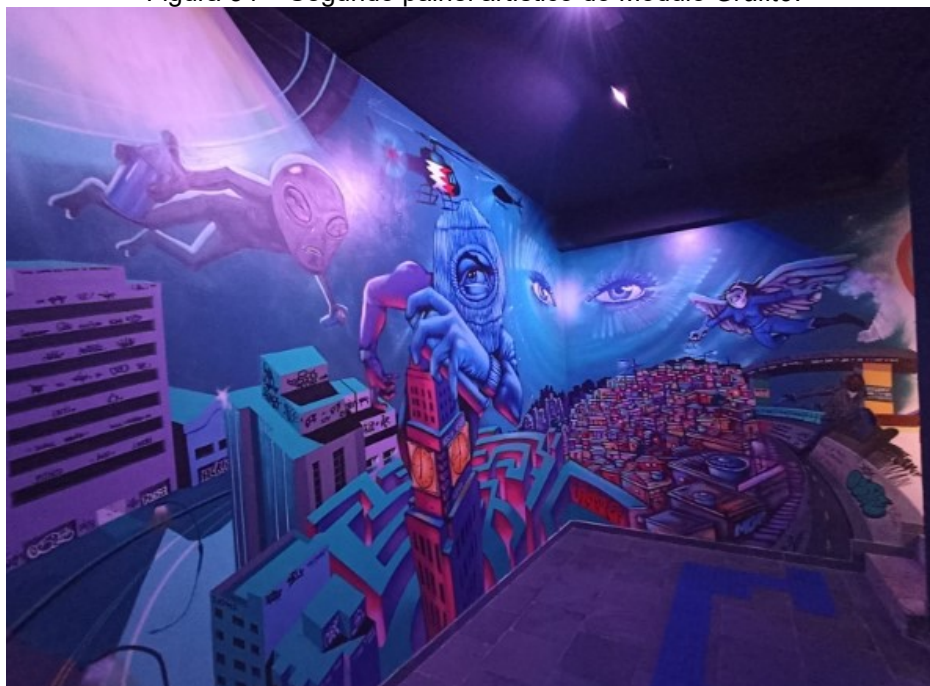
O módulo do *Grafite* traz uma intervenção artística de três grafiteiros: Airá O Crespo, Ment, e Acme. Os três artistas estabelecem um painel visual utilizando como referência a cidade, pensando nas lendas urbanas, os prédios e os monstros como o King Kong, a figura mítica do grafiteiro que escala grandes prédios para imprimir sua assinatura, dentre outras narrativas. Nesse contexto, a arte urbana e atual contrapõe a noção de que o folclore e as culturas populares referem-se apenas ao rural e ao passado. Mais que isso, o MFEC propõe o grafite como arte popular, mesmo que esse tipo de arte esteja mais inserido num sistema de arte contemporânea.

Figura 33 – Primeiro painel artístico do Módulo *Grafite*.



Fonte: Acervo CNFCP (data desconhecida).

Figura 34 – Segundo painel artístico do Módulo *Grafite*.



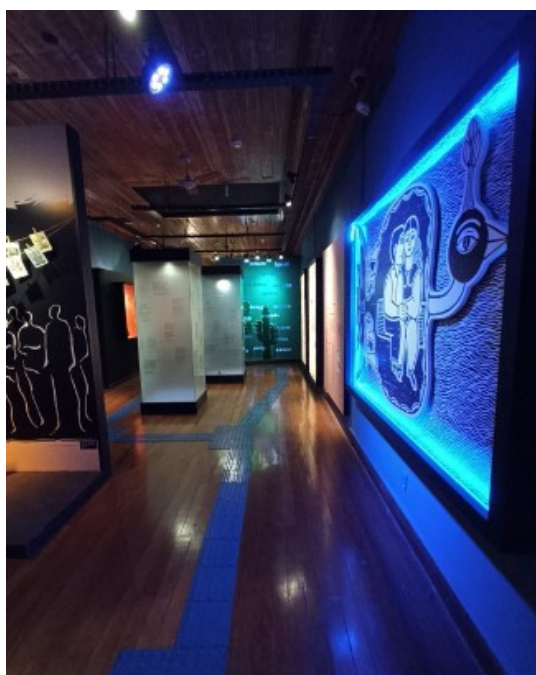
Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Todavia, é importante chamar atenção para o tratamento técnico dado ao grafite e ao painel criado pelos artistas. A questão de como enquadrar em parâmetros museológicos um tipo de arte que em sua essência tem caráter efêmero na medida em que as paredes podem ser grafitadas com outros temas, deve ser pensada pela equipe do MFEC/CNFCP. Nesse sentido, os profissionais não podem se valer de tal característica para não atribuir a musealização ao objeto. Por isso, aspectos de documentação, conservação e higienização devem ser cotidianos assim como nos objetos mais comuns da instituição⁹⁸. Ainda pensando o CNFCP como uma unidade especial de um instituto que pensa o patrimônio cultural, podemos questionar quais medidas de patrimonialização são aplicadas ao grafite a partir da inserção na exposição.

O *Grafite* encerra o andar térreo e, após subir as escadas, continuamos no primeiro momento da exposição com o Módulo *Cordel e Repente* no segundo piso, trazendo a narrativa escrita e musicada por meio de versos e histórias. Para compor tal proposição, totens com palavras, plotagem de capas de literatura de cordel, cenografia que remete aos cactos do sertão, instrumentos musicais, entre outros itens, como é possível observar nas figuras abaixo.

Figura 35 e 36 – Módulo *Cordel e Repente*.

⁹⁸ Cabe destaque que um novo painel de grafite foi elaborado pelos artistas para a reabertura da exposição após meses fechada no contexto de pandemia de Covid-19. Portanto, já se somam dois painéis de grafite ao longo dos anos de exibição da exposição “Os objetos e suas narrativas”.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Após passar pela narrativa cantada e escrita, o segundo momento da exposição é iniciado. Nele, os bens do acervo, antes inseridos numa organização conceitual a partir do pensamento antropológico, estão apresentados como objetos de museu, salvaguardados para que o visitante assuma a narrativa que preferir a partir de sua experiência, podendo seguir aspectos estéticos, dimensionais, de tipo de material, região e etc.

Pensada pela equipe do MFEC como um *menu* de possibilidades, a proposta dá margem para que ocorra nos públicos a fruição do seu próprio pensamento dentro de um

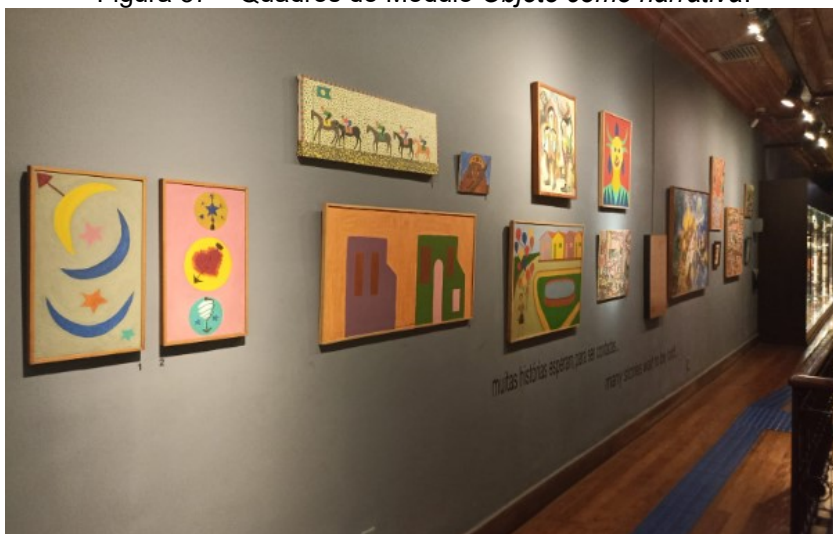
espaço que, ao seguir anteriormente o modelo tradicional, atuou a maior parte do tempo com regimes de verdade. Em termos de expositivos, mesmo aproximada ao modelo da caixa preta, o módulo *Objeto como narrativa* não se traduz na luz e sombra com intuito de gerar mistério ou espanto, mas sim aguçar a curiosidade em saber mais sobre os objetos exibidos. Como nos lembra Cury:

[...] entende-se que o cotidiano do público é o mediador da sua participação interpretativa, ou seja, o público em museus interpreta a partir da sua experiência vivencial. Indo além, entende-se que o público é participante do processo museológico porque ele traz para o museu a sua interpretação (Cury, 2006, p. 33).

Contudo, não podemos lançar um olhar ingênuo para essa escolha conceitual. Por mais que saibamos que uma exposição dialógica possibilita um espaço proveitoso para que os públicos façam a expansão de seus discursos e interpretações, a exposição “Os objetos e suas narrativas” não se coloca como uma exposição de participação social. Isso porque os visitantes não tomam as decisões institucionais na musealização apesar de exercerem a conferência de musealidade individualmente a partir de sua subjetividade interpretativa, que por sua vez não ganha escopo na exposição. Obviamente, abrir espaço para essa prerrogativa de participação social significa mediar possíveis conflitos e agir ativamente em situações de preconceito, algo que requer metodologia interdisciplinar e aporte institucional contínuo, algo desafiador ao CNFCP por sua ampla e demandada atuação em outras frentes de trabalho.

De volta ao módulo *Objeto como narrativa*, temos alguns núcleos de exibição do acervo: numa das paredes, há uma variada gama de pinturas; uma base com objetos tridimensionais de grandes dimensões; uma vitrine para objetos tridimensionais de médio e pequeno porte; uma vitrine para miniaturas; e algumas bases, cada uma contendo uma escultura. As figuras abaixo demonstram nossa descrição.

Figura 37 – Quadros do Módulo *Objeto como narrativa*.



Fonte: A autoria nossa (jul. 2024).

Figura 38 – Base com objetos tridimensionais de grandes dimensões do Módulo *Objeto como narrativa*.



Fonte: A autoria nossa (jul. 2024).

Figura 39 – Vitrine de miniaturas.



Fonte: A autoria nossa (jul. 2024).

Figura 40 – Vitrine de objetos médios.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

É nesse módulo, em meio aos variados tipos de acervo, que a equipe insere objetos representativos da religiosidade popular como forma de solucionar a questão do preconceito religioso no módulo *Religião* constatado pela análise dos Livros de Opinião. Assim, itens com referência ao candomblé, ao catolicismo e a umbanda estão dispostos para que os visitantes os interpretem sem necessariamente atrelar-se aos aspectos exclusivamente religiosos. Assim, um visitante pode apreciar o item pelo viés estético e só após ler as legendas constatar que se trata de um objeto de função religiosa ou que faz referência a isto.

Figura 41 – Ibiri de Nanã e outras esculturas.



Fonte: Autoria nossa (jul. 2024).

Figura 42 – Representação de Pomba gira, entidade cultuada na Umbanda.



Fonte da figura: Autoria nossa (jul. 2024).

No contexto da concepção, a equipe se debruçava na dúvida entre aumentar o repertório de religiões apresentadas ou diluir o módulo *Religião* para que os objetos não fossem interpretados pelo viés puramente religioso e a escolha pela diluição encontra camadas de complexidade que podemos discutir. A primeira diz respeito ao estudo que deveria ser realizado caso o repertório de objetos religiosos aumentasse. Em entrevista, Pougy explica:

[...] até a década de noventa, na equipe do Centro, tinham muitos pesquisadores e cada um tinha mais ou menos uma área de foco de estudos. Então tinha gente que trabalhava com a questão religiosa, gente focada nas questões afro, tinha gente que trabalhava com folguedo, tinha gente que trabalhava com arte popular. Então haviam uns nichos dos pesquisadores. Com a entrada do Collor houve a extinção da FUNARTE, consequentemente, com essa mudança, com as demissões todas, muita gente saiu e essa área da pesquisa praticamente foi dizimada, vamos dizer assim. Então, não tinha mais dentro da Instituição pesquisadores que pudessem se dedicar a essa questão [da religiosidade], pois é uma questão muito séria pra gente simplesmente abordar de uma forma superficial, e a gente ficou pensando como resolver (Pougy, 2021, em Barros, 2021, p. 78).

Mesmo se uma pesquisa fosse desenvolvida para representar as religiões neopentecostais, por exemplo, Pougy pensa como isso seria desenvolvido:

Tem outra questão é que essas religiões evangélicas não trabalham com objetos, não trabalham com representações físicas. Então, como representa-las? Mas enfim, seria complicado de colocar coisas relacionadas a outras religiões e não acho que a gente não tenha que abordar, mas aí fica aquela questão de que é necessário haver o estudo

daquilo. Não pode abordar de uma forma leviana pois tem muitas outras coisas envolvidas nisso (Pougy, 2021, em Barros, 2021, p. 84).

Para além disso, a escolha pela diluição dos objetos religiosos no módulo *Objeto como narrativa* optou por não correr o risco de perder uma parcela significativa de seus públicos, o público específico escolar, que diminuiu ao longo dos anos em parte pelo medo derivado do preconceito religioso. Sobre o assunto, a servidora de Difusão do CNFCP, Lucila Telles comenta:

A frequência de escolas no museu reduziu bastante e a gente entendeu que foi em função disso. Professores e estudantes, famílias, não queriam mais visitar a exposição com aquelas coisas que as ofendiam, que achavam que era coisa do diabo, enfim. Então, a religião não é mais um tema e na exposição hoje, a gente tem vários elementos que são da expressão de diversas religiões mas estão trabalhados de maneira dispersa junto com outras expressões de todo tipo (Telles, 2021, em Barros, 2021, p. 92).

Em outro trecho da entrevista, Lucila Telles retoma o assunto:

[...] o nosso público sempre foi majoritariamente o público escolar, que agenda visita. Uma quantidade razoável de turistas, turistas brasileiros e estrangeiros e estudantes de universidade, pesquisadores, tudo mais. Houve uma redução nas visitas que a gente atribui a dois fatores: uma é essa coisa dessa questão do advento das religiões neopentecostais, que rejeitam a cultura popular como um todo, rejeitam o que é diverso. Então, a gente entende que as escolas pararam de agendar visitas, porque se fecharam e se fecharam para cultura como um todo (Telles, 2021, em Barros, 2021, p. 93).

Portanto, a escolha pela diluição foi muito pensada pela equipe, mas também significou recorrer ao caminho mais simples para uma situação complexa. Ao não apresentar os objetos religiosos por sua principal função - a religiosa - a exposição “Os objetos e suas narrativas” (e consequentemente o MFEC/CNFCP) se abstém da oportunidade de encarar o preconceito religioso dentro da mostra. Nesse aspecto, Pougy chega em ponto crucial da discussão ao dizer que “[...] não há só objetos de matriz africana, há também os ex-votos católicos e santos também [...] é complicado, porque as coisas vão muito além do que a gente vê, não entra só uma questão religiosa, entra também uma questão racial” (Pougy, 2021, em Barros, 2021, p. 84).

A fala de Pougy reflete um entendimento atualizado de que o preconceito religioso, mais reincidente nas expressões religiosas de matriz africana, é fundamentado no racismo, algo que talvez não tenha sido pensado nos anos de concepção da exposição. Tal perspectiva nos mostra que, para além do não enfrentamento ao preconceito religioso há também o não enfrentamento ao racismo, ao optar por diluir os itens religiosos no módulo *Objeto como narrativa*.

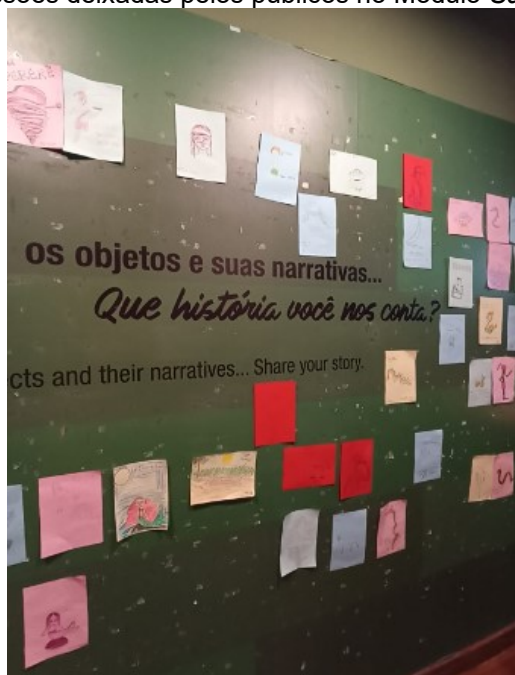
O tom apaziguador assumido pela instituição pode ser enquadrado como mais um exemplo de silenciamento dos conflitos étnico-raciais no MFEC/CNFCP que Ferreira trata

em sua tese (Ferreira, 2020). Em concordância com a autora, acreditamos que os preceitos folcloristas e antropológicos aglutinaram a noção de harmonia racial, fruto da ideia de projeto nacional de Brasil mestiço, onde aspectos culturais relacionados ao negro foram celebrados e entendidos como parte da cultura nacional sem traçar um diagnóstico crítico de como isso ocorreu. Desse modo, a cultura negra cristalizada como um suporte de identidade nacional pensada por especialistas se afasta da cultura viva, instrumento de luta e emancipação.

Vale lembrar que o MFEC carrega o nome de Edison Carneiro, folclorista que desempenhou papel primordial no estudo das religiões de matriz africana e das culturas populares associadas ao negro e isso deveria ser um ponto a se considerar ao apaziguar o debate em torno do racismo religioso. Não queremos dizer que o MFEC/CNFCP não elabore ou articule os debates étnico-raciais em suas ações, mas apontamos que isso deva ser sistematicamente incorporado nas decisões institucionais e não em brechas ou situações pontuais. Ao fim ao cabo, “Os objetos e suas narrativas” dedicou módulos expositivos como o Espaço Sideral e o Grafite exclusivos para solucionar algumas associações enquanto a questão do racismo religioso foi diluída.

Ao terminar o módulo Objeto como narrativa, a exposição encerra com o módulo Interatividade, um espaço colorido, com *puffs*, telas com vídeos e computadores, contando também com um grande painel em que visitantes podem deixar suas impressões sobre os objetos e narrativas que interessaram ao longo da visita, desenhando ou escrevendo em papeis disponibilizados.

Figura 43 – Impressões deixadas pelos públicos no Módulo *Sala de interatividade*.



Fonte da figura: Autoria nossa (jul. 2024).

A exposição encerra trazendo novamente a perspectiva do diálogo por meio de um espaço de encontros em que os públicos podem de alguma maneira expor suas ideias. Particularmente, o módulo parece ter sido concebido pensando principalmente no público escolar infanto-juvenil pela sua proposta e cores. Ainda nesse sentido, as impressões deixadas nos papéis, apesar de serem coladas e exibidas no painel, não se tornam objetos musealizados, sendo tratados como material institucional. Isso significa que mais uma vez as noções dos públicos são consideradas indiretamente, sem que ganhe protagonismo institucional. Mesmo assim, sistematizar e quantificar essas impressões pode gerar novos subsídios para intervenções futuras. As figuras abaixo mostram impressões arquivadas junto ao setor de Difusão para sistematização.

Figura 44 e 45 – Impressões arquivadas no setor de Difusão para sistematização.



Fonte das figuras: Autoria nossa (jul. 2024).

Em suma, a concepção e mecanismos de diálogo com os públicos em torno da exposição “Os objetos e suas narrativas” não avança no sentido de promover uma participação social em que as decisões institucionais sejam compartilhadas entre

profissionais e sujeitos fora da instituição. Na escala proposta por Arnstein (1969) de dimensões de participação, os espaços dialógicos da exposição estão próximos da dimensão da *Não-participação* com os níveis 1. *Manipulação* e 2. *Terapia*, pois a proposta de não direcionar o olhar do visitante não significa autonomia e nem a utilização da narrativa subjetiva do visitante na exposição; mesmo desenhando no painel, sua impressão não é musealizada. Já a análise dos comentários está próxima da dimensão de *Concessões mínimas de poder (Tokenism)* com os níveis 3. *Informação* e 4. *Consulta*, na medida em que as impressões dos públicos endossaram escolhas institucionais já pré-estabelecidas, embora a instituição não deixe explícito que tais comentários serviriam para novas propostas. Assim, os públicos falam, sem a prerrogativa de serem escutados.

3.2.2 A Sala do Artista Popular e seus desdobramentos: entrevistas na reserva técnica e Encontro de Artesãos

Nosso segundo caso de estudo para tentar identificar o lugar da participação social na musealização do MFEC/CNFCP contempla o Programa Sala do Artista Popular (SAP), mais especificamente algumas atividades que ocorreram como desdobramento do Programa dentro do nosso período de análise entre 2000 e 2022. São atividades implementadas dentro da ação coordenada habitual da SAP, que conferiram uma nova dimensão da participação social dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares dentro da instituição. Assim, nos debruçamos sobre a gravação de entrevista aos sujeitos associados ao folclore e culturas populares durante visita à reserva técnica e sobre o Encontro de Artesãos.

O programa da SAP teve seu início em 1983 durante a gestão de Lélia Coelho Frota. Alocada fisicamente na entrada do prédio nº 179, a SAP é um espaço de exposição de curta duração para expor e vender obras de um determinado artista, grupo ou comunidade associado ao folclore e às culturas populares. O processo envolve pesquisa de campo, construção da exposição e catálogo, comercialização dos itens expostos (com o preço sendo dado pelo detentor e a arrecadação toda voltada para ele), incorporação de alguns dos itens ao acervo museológico do MFEC, vínculo contínuo com a possibilidade de escoamento da produção por meio do espaço de comercialização permanente da SAP, entre outras atividades, numa ação coordenada que dá vazão à produção desses sujeitos ao mesmo tempo em que diversifica e alimenta as pesquisas e os setores do CNFCP.

Em teoria, poderíamos dizer que a SAP congrega num só espaço as duas formas de exibir as culturas populares mencionadas por Canclini (1983), pela ótica do museu e

pela ótica das *boutiques*. Em ambas, o autor enxerga um esvaziamento dos sentidos da cultura material das culturas populares:

No museu encontramos a herança cultural, a história das lutas dos homens com a natureza e com outros homens, mas esta se encontra fechada em vitrinas; a boutique neutraliza esse passado, ou acentua o que nele pode ser subordinado à beleza, para que conviva serenamente com o nosso presente (um produto do qual foram ocultados os dramas que o engendraram é o mais apropriado para nos distrair dos dramas atuais). No museu as peças de artesanato não podem ser tocadas; a boutique oferece algo que tampouco é para ser utilizado mas sim para ser visto, deve ser visto como algo que é de quem o compra, mas encarado com toda a distância que se deve ter de algo que é decorativo, como se não fosse um objeto a ser integrado à vida (Canclini, 1983, p. 104).

Nesse sentido, o pessimismo de Canclini (1983) pode ser complementado pelo pensamento de Certeau (1988) que considera a negociação e as trocas como um artifício utilizado pelas culturas populares para benefício próprio, isto é, a sobrevivência diante de uma cultura hegemônica. Trazer esses dois autores que tratam da luta de classes é importante para que não sejamos ingênuos ao pensar a SAP como um programa salvacionista. Afinal, Canclini (1983) pontua:

Quase tudo que hoje se faz com o artesanato se resume entre o que acontece na boutique e no museu, oscila entre a comercialização e a conservação. [...] O museu de artesanato é a boa consciência de um sistema que possui o seu eixo no mercado (Canclini, 1983, p. 104-105).

Mesmo não esquecendo as lógicas hierarquizantes e de dominação que consagraram os museus e a exploração das culturas populares, é imprescindível dizer que a SAP soma mais de quarenta anos de existência⁹⁹, atuando de maneira efetiva na vida de pessoas associadas às culturas populares participantes do programa. Assim, mesmo sendo parte de um sistema capitalista, o programa oxigena o CNFCP e também a continuidade de tradições culturais e seus representantes.

Ao longo de seus anos de existência, o programa assumiu uma organização de execução que Reis (2018) tipifica como um “conjunto de diversas e bem sublinhadas etapas de produção” (Reis, 2018, p. 133). Tais etapas são:

[...] cronograma, articulação de redes e parcerias, pesquisa, exposição, comercialização, encontro de artesãos – e temporalidades – o tempo do saber-fazer por parte dos artífices, o tempo de produção de cada etapa do programa e o tempo da burocracia estatal para execução de uma política pública de cultura. Cada qual envolve valores, estratégias de ação e agentes específicos. Assim, o desenvolvimento da SAP depende da necessária, e por vezes complexa, sintonia entre eles para que seja concretizada (Reis, 2018, p. 133).

⁹⁹ No ano de 2022, último que corresponde ao nosso período de análise, a SAP fez 39 anos de existência.

Reis (2018) explica que o programa realiza em média 8 exposições anualmente¹⁰⁰, o que depende de recursos financeiros, gerados pelos patrocinadores e captados via Acamufec ou por orçamento anual repassado. Isso significa que o ritmo fabril, de temporalidade acelerada, se contrapõe às outras temporalidades envolvidas. Para operacionalizar as etapas da SAP explicadas por Reis (2018), criamos fluxograma apresentando as etapas e as atividades envolvidas dentro de cada uma delas, sendo as linhas em laranja atividades/ações que podem não ocorrer.

Quadro 10 – Etapas envolvidas na SAP.

1. Cronograma e seleção de exposições	
Recebimento de propostas:	- Indicação de pessoas; - Contato dos próprios artistas; - Sugestão de pesquisadores, colecionadores, galeristas, etc
Crerios de avaliação da comissão:	- Ser obra de arte popular e/ou artesanato tradicional; - Conjuar iniciativas individuais e de grupos; - Contemplar uma distribuição geográfica ampla.
Escolha das SAPs	Definição de 8 exposições da SAP.
2. Construção de Redes	
Contato Prévio com Artistas/Comunidades:	Para agendar visita da equipe do CNFCP (pesquisador e fotógrafo).
Estabelecimento de Parcerias Locais:	Criar e consolidar diálogo com instituições locais como prefeituras, associações, institutos e etc.
Planejamento de Itinerância da Exposição:	Exposição na cidade do artista, se possível.
3. Pesquisa de Campo	
Equipe de Campo:	Pesquisador e fotógrafo.
Duração da Pesquisa:	Aproximadamente cinco dias.
Documentação na pesquisa:	Processo de trabalho dos artistas; Biografia dos artistas; Local de vida dos artistas; Conversas com instituições parceiras;
Depósito de Material Documentado:	Depósito nos Arquivos institucionais para confecção de catálogos e informações futuras, além de disponibilização aos artesãos.
4. Produção da Exposição	
Seleção de Objetos para Exposição:	Definição de objetos e de valores dos itens pelo próprio artista.
Museografia do Espaço:	- Técnicos do CNFCP que fazem; - Ambientação com características estéticas e etnográficas; - Exposição sem vitrines, exibição de vídeo sobre os artistas.
5. Produção do Catálogo	
Especificações	Formato A5, orientação paisagem, tiragem de mil exemplares físicos.

¹⁰⁰ Desde 2022, o CNFCP vem diminuindo a quantidade de números, ficando em torno de 4 a 6 exposições da SAP, tanto pelo orçamento como também pelo desenvolvimento da mostra, que tem se tornado uma exposição mais articulada e refinada em termos de expografia.

técnicas:	
Conteúdo:	- Biografia dos artistas; - Descrição das obras selecionadas.
Distribuição:	Distribuição gratuita de catálogos físicos na abertura da exposição e disponibilização para download online.
6. Agenda de Atividades para Artistas	
Duração:	Em torno de 3 dias, sendo um deles a inauguração.
Atividades :	Visita às reservas técnicas do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) - Apresentação de questões museológicas e comerciais; - Contato com peças de outros artistas; - Identificação e classificação de peças no acervo do MFEC; - Gravação de entrevistas.
7. Inauguração da Exposição	
- Presença dos artistas na inauguração; - Troca de experiências entre artistas e público; - Valorização e autoestima dos artistas.	
8. Espaço de Comercialização Permanente	
- Venda e divulgação do trabalho dos artífices; - Acolhimento das peças não vendidas e futuras remessas; - Percentual de 25% acrescido ao valor da peça para pagamento dos funcionários da loja; - Comunicação entre artista, público e instituição;	
9. Encontro de Artesãos	
Objetivo:	Promover troca e diálogo entre artesãos
Duração:	Em média 5 dias.
Programação:	Visitas a museus, feiras e galerias de arte popular no Rio de Janeiro; Participação de oficinas; Rodas de conversa com os artesãos e CNFCP.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Cabe destacar que enquanto algumas das atividades são fundamentais, outras não ocorrem em todas as SAPs. Na etapa 2. *Construção de redes*, nem sempre é possível concretizar a itinerância da exposição para o seu local de origem, por questões de orçamento para transporte da expografia, por exemplo. Na etapa 6. *Agenda de atividades para artistas*, as atividades de visita às reservas técnicas do MFEC e gravação de entrevistas foram implementadas durante os anos que estão em nosso recorte temporal de análise e os Relatórios anuais demonstram que ainda não estão completamente estruturadas no fluxo do programa, de modo que não ocorrem em toda SAP, envolvendo também questões internas. como interdição da reserva técnica por obras. A etapa 8. *Espaço de Comercialização Permanente* nem sempre avança na medida em que os artífices podem ou não querer comercializar suas obras após a SAP. A etapa 9. *Encontro de Artesãos*, foi mais uma implementada nos anos correspondentes ao nosso recorte temporal de análise e, mesmo estruturada com uma programação e maior mobilização dentro do CNFCP, não ocorre todos os anos.

Nosso segundo estudo de caso recai justamente na atividade e etapa que foram incorporadas à SAP durante o recorte temporal de interesse analisado, a atividade de entrevista com os artesãos e visita às reservas técnicas do MFEC (parte da etapa 6.

Agenda de atividade para artistas) e a etapa de 9. *Encontro de Artesãos*. Escolhemos essas duas experiências por acreditarmos que elas avançam no sentido de dimensionar uma maior participação social no âmbito institucional, isto é, enquanto as demais etapas e suas atividades projetam a participação social fisicamente fora da instituição, empoderando o artífice, seu trabalho e sua comunidade, as entrevistas com visita e o Encontro de Artesãos empoderam dentro, de modo que o MFEC/CNFCP e suas decisões institucionais sejam avaliadas e ou complementadas. Assim, podemos dizer que as duas experiências possibilitam o questionamento da autoridade institucional na musealização.

Podemos afirmar que dentro do escopo das práticas etnográficas do CNFCP sempre houve, em certa medida, algum momento de perguntas por parte dos pesquisadores e respostas por parte dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares. As entrevistas, documentadas ou não, são parte do diálogo estabelecido para que uma pesquisa de campo seja realizada e a coleta de objetos para o MFEC/CNFCP ocorra. A partir desse contato, o pesquisador espera preencher lacunas sobre a produção e ao mesmo tempo criar uma relação de confiança com o pesquisado, identificando as especificidades de seu trabalho e vida.

Para as entrevistas durante visita à reserva técnica, partimos do pressuposto que os entrevistados já possuem certa relação de confiança com o CNFCP por serem parte da SAP, isso significa entender que, mesmo desconfiados ou envergonhados, conseguem expressar suas opiniões e tecer comentários. Nesse sentido, as entrevistas durante a visita à reserva não possuem a finalidade de compreender a produção dos artistas, mas sim chamar atenção para as relações que podem surgir com o acervo do MFEC.

Para destrinchar as entrevistas durante as visitas à reserva técnica, são necessárias algumas considerações. Nosso material de informação são os Relatórios anuais entre 2000 e 2022, que muitas vezes não aprofundam as metodologias dos processos e nem sempre explicam discontinuidades, logo entendemos que é uma fonte de informação a ser complementada. Diante disso, a primeira vez em que se apresenta a realização de entrevista com os artesãos participantes da SAP é no Relatório anual de 2009, como parte de atividades ligadas ao setor de Pesquisa. O Relatório anual de 2009 informa:

[...] o bolsista Luiz Ricardo Prado de Oliveira deu prosseguimento, em 2009, às entrevistas com artistas e artesãos que têm suas obras expostas na Sala do Artista Popular, por intermédio do projeto Arte e artesanato: criatividade, elaboração e trabalho, com supervisão do CNFCP, elaborado pelo pesquisador em 2007 para concorrer a bolsa junto à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. O projeto tem por finalidade analisar os mecanismos que deflagram o processo de criação dos objetos que, segundo cânones ocidentais, são

entendidos como artesanato ou arte popular (Relatório anual CNFCP, 2009, p. 11).

No Relatório anual de 2010, consta a finalização dessas entrevistas realizadas por Luiz Ricardo Prado de Oliveira no âmbito do projeto *Arte e artesanato: criatividade, elaboração e trabalho* e no mesmo Relatório, dentre as atividades do setor do MFEC, consta a coordenação, junto do Setor de Pesquisa e da Biblioteca Amadeu Amaral, de “entrevistas com os artistas que vêm ao Rio para a abertura das exposições. Percorrendo as reservas técnicas, onde entram em contato com o processo de guarda do acervo do Museu” (Relatório anual CNFCP, 2010, p.23). Apenas no Relatório anual de 2011 que a atividade é melhor contextualizada, apontando seu início em 2006, com a gravação das entrevistas no auditório e conduzidas pela Pesquisa. Já em 2009¹⁰¹, as entrevistas passam a ocorrer durante visita à reserva técnica com coordenação da Pesquisa, MFEC e BAA. O Relatório anual de 2011 informa:

A partir do ano de 2006 foi iniciada gravação em DVD de entrevistas com os artistas participantes das SAPs quando da inauguração das exposições. Inicialmente essas entrevistas eram conduzidas pelo Setor de Pesquisa e realizadas no Auditório. Aos poucos foram tomando outro caráter, com a proposição de serem realizadas dentro das reservas técnicas, aliando o registro da fala dos artistas à proposta de conferir maior uso ao acervo museológico.

Depois, em 2008, essa ação adquiriu formato mais consistente e passou a ser realizada pela equipe do Museu, em parceria com os Setores de Pesquisa e Biblioteca. Os artistas têm oportunidade de entrar em contato com os objetos armazenados em reserva, onde, além de poderem ver de perto a guarda de suas próprias obras num espaço museológico, por várias vezes **têm fornecido informações fundamentais, até então desconhecidas por parte da instituição, sobre vários objetos do acervo museológico**¹⁰² (Relatório anual CNFCP, 2011, p. 6).

Sabendo da informação que as entrevistas tiveram início no ano de 2006, percorremos os Relatórios anuais para sistematizar o quadro abaixo tomando como base o ano em questão. Partimos do Relatório anual de 2006 até o de 2022, buscando os termos “entrevista”, “gravação” e “SAP”. Com os resultados de busca, percebemos que alguns Relatórios anuais informam a realização de entrevistas, mas não sua quantidade, nem os artífices participantes; noutros, não há informações mas que podem ou não aparecer em Relatórios anuais posteriores. Cruzando esses aspectos, chegamos ao quadro cuja organização se dá para o Ano, Menção da entrevista no Relatório anual, Local de entrevista, Setores do CNFCP envolvidos e Entrevistados.

Quadro 11 – Lista de entrevistas realizadas com os artesãos no CNFCP.

¹⁰¹ A SAP 149 – *Maritônio: do ex-voto rústico ao anjo barroco* ocorreu entre março e abril de 2009 e é mencionada no Relatório anual de 2011 como a primeira em que a entrevista foi conduzida na reserva técnica. Assim, o apontamento do ano de 2008 como início das entrevistas na reserva técnica não procede.

¹⁰² O grifo é nosso.

Ano	Menção da entrevista no Relatório anual	Local de entrevista	Setores do CNFCP envolvidos	Entrevistados
2006	Não	Auditório	Pesquisa e BAA	Efigênia Rolim e Hélio Leites (Efigênia Rolim e Hélio Leites: a vida das coisas).
2007	Não	Auditório	Pesquisa e BAA	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2008	Não	Auditório ou Reserva técnica	Pesquisa, BAA e talvez MFEC	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2009	Não	Reserva técnica	Pesquisa, BAA e MFEC	- Maritônio (Maritônio: do ex-voto rústico ao anjo barroco)
2010	Sim	Reserva técnica	Pesquisa, BAA e MFEC	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2011	Sim	Reserva técnica	Pesquisa, BAA e MFEC	- Artista plástica Ermelinda; - Os demais artistas da SAP não são mencionados.
2012	Sim	Reserva técnica	Pesquisa, BAA e MFEC	- Idiarrina Karajá, Lubederu, Nei Clara de Lima e Siramaru Karajá (exposição "Bonecas cerâmicas ritxòkò: arte e ofício do povo Karajá"); - João de Deus Cavalcante, Joaquim David da Silva Neto e Humberto Heleno da Silva (SAP "A ferro e fogo – arte na Paraíba"); - Maria Elenir Ferreira e Maria Viana de Freitas (exposição "Rendas nas terras de Canaan"); - José Pinheiro Neto ("As malas bordadas de Apodi"); - Maria Antonia dos Santos, Antonia de Jesus e Ademir Santos Bernardo dos Santos ("A céu aberto: a louça de Coqueiros").
2013	Sim	Outros locais do CNFCP	Pesquisa, BAA e MFEC	- Artífices da SAP Trançar e tecer: Valente, Araci e São Domingos (sem identificação nominal no Relatório anual); - Artífices da SAP Fios de tradição em Poço Redondo (sem identificação nominal).
2014	Não	Não identificado	Não identificado	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2015	Sim	Não identificado	Pesquisa, BAA e MFEC	Sem identificação nominal.
2016	Sim	Não identificado	Pesquisa e BAA	- Artesãs de Cascavel/CE da SAP Cerâmica de Cascavel/CE (sem identificação nominal); - violeiros da SAP Instrumentos musicais do fandango caiçara (sem identificação nominal); - Artesãs de Poço Verde da SAP Do fio à rede: tecelagem de poço verde (sem identificação nominal).
2017	Sim	Salão da BAA	Pesquisa, BAA e MFEC	- Adeliara Lucia Antunes, Alice Conceição de Almeida, Airá Iluaiê de Almeida, Francisco Graciano e sua esposa Francisca (sem especificação da SAP de cada um dos nomes citados).
2018	Sim	Salão da BAA	Pesquisa, BAA e MFEC	- Maria Zuleide Viana dos Santos, Maria do Carmo Colé Viana, Maria de Nazaré de Santos Almeida e Claudinete Colé de Souza, da SAP 191 – Do barro e da castanha – as artes de quilombolas de

				Oriximiná; - Maria do Socorro da Costa e Maria José Ventura Alves, da SAP 193 – Mulheres rendeiras: fonte viva do Cariri paraibano; - José Silva Nascimento e Quitéria Bispo Santos, da SAP 195 – Das coisas que a gente sabe: cerâmica de Lagoa da Canoa; - Maria do Socorro Reis Galeno e Ludimila Vieira Araújo Carvalho, de Morros da Mariana (PI), da SAP 194 – Fazer renda é trocar bilro.
2019	Sim	Não identificado	Pesquisa, BAA e MFEC	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2020	Sim	Reserva Técnica	Pesquisa, BAA e MFEC	- Artistas participantes da SAP Terra do Papangu: as máscaras de Carnaval de Bezerros (PE). (sem identificação nominal).
2021	Não	Não identificado	Não identificado	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.
2022	Não	Não identificado	Não identificado	Sem identificação nominal e sem menção no Relatório anual.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Baseados na tabela, identificamos a ocorrência de entrevistas na reserva técnica durante os anos de 2009, 2010, 2011, 2012 e 2020. Sabemos que em alguns anos, isso não ocorreu devido às obras no telhado do local, que impediram a circulação.

Como se observa, os Relatórios anuais carecem de informações fundamentais de desenvolvimento da atividade, como identificação dos artífices entrevistados, por exemplo. Sentimos falta também, de maiores explicações quanto à metodologia utilizada, se as entrevistas são estruturadas, com duração e perguntas específicas e o que é feito com esse material. Temos indícios disso a partir de Pougy (2011):

Em função disso, resolvemos realizar, de modo experimental, a gravação das entrevistas no espaço das reservas, o que vem sendo feito há cerca de seis meses, passando por constantes mudanças de modo a encontrarmos o melhor tom em vários sentidos (criação de roteiro a ser seguido, limitação no número de acompanhantes, gravação em duas etapas, parada e caminhando, entre outros) (Pougy, 2011, p. 555).

Pela lógica, sendo uma atividade coordenada por três setores (Pesquisa, BAA e MFEC), cada um deles deveria informar sobre sua parte em suas respectivas seções dos Relatórios anuais, o que não ocorre. Mesmo assim, Pougy (2011) e Reis (2018) tratam a atividade como um grande destaque dentro da SAP, por gerar informações importantes para a documentação museológica:

Podemos dizer que a integração da museologia nesse processo, deflagrado quase por acaso, tem gerado frutos muito positivos, tanto pela possibilidade de dar novo uso ao acervo em reserva técnica, tema tão discutido nos meios museológicos, quanto pela oportunidade de coletar informações sobre o acervo, já que muitas vezes, durante as visitas, os artistas identificam autorias, materiais, etc., tirando do anonimato objetos que certamente lá ficariam não fosse este contato direto com seus produtores. Para os artistas, a experiência funciona também como celeiro de inspiração para novas criações, que vão sendo mencionadas ainda durante a visita, enquanto percorrem os corredores

que armazenam as mais de 14 mil obras de nossas coleções. (Pougy, 2011, p. 555)

Em geral, a atividade tem início com uma visita às reservas técnicas do Museu de Folclore Édison Carneiro (MFEC) mediada por técnicos do CNFCP. Essas visitas têm se revelado proveitosas, pois possibilitam ao artífice ter contato com peças de outros artistas que trabalham com materiais e/ou técnicas parecidas, bem como artefatos inteiramente diferentes, mas que lhes despertam interesse e curiosidade por motivo qualquer [...]. Para o MFEC, em específico, têm sido uma experiência frutífera pelas situações em que, para além do aprendizado e da troca de experiências com esses indivíduos, reconhecem peças no acervo das quais pouco se sabia a respeito, ajudando na identificação e classificação das mesmas (Reis, 2018, p. 135).

Em nenhum dos Relatórios anuais analisados consta exemplo de informação dada por parte dos entrevistados ao visitarem a reserva técnica. Ao que parece, embora saibam da importância técnica e de participação social que isso gera, as informações repassadas pelos entrevistados não figuram em documentos institucionais; isto é, o momento de identificação de itens ou de informações que auxiliam a documentação museológica é gravado? Nesse aspecto, resta apenas a memória oral dos próprios participantes da atividade como fonte de informação. A partir de nossa bibliografia, podemos exemplificar um caso de identificação de peça de acervo por parte de uma artista, o caso é descrito por Pougy em entrevista concedida para pesquisa de Antropologia de Gripp (2019). Pougy diz:

Porque tinha uma peça chamada *Chapéu de Toureiro*, e a gente olhava aquilo e não tinha a menor ideia... Por que *Chapéu de Toureiro*? Como é que você... Era um negócio mole, todo bordado de lantejola... Ai você não sabia nem como você descrevia aquilo. Você não sabia como ele se colocava. É deitado? É em pé? É aberto? É fechado? O que é que é isso? Aí, nessa entrevista, eu não lembro se a gente foi à entrevista ou se a entrevista já tinha sido realizada. E na entrevista ela [Efigênia Rolim] usa os objetos dela para contar as histórias, ela é uma contadora de histórias. E nessa coisa, ela estava com esse *Chapéu de Toureiro* e ela pega aqui e coloca na cabeça. Aí você pega, olha e vê: isso é um chapéu de toureiro! Então, assim, um exemplo bobo, mas para você entender que faz falta essa conversa com o autor, com um outro olhar. [...]

Entrar em contato com todo aquele acervo, mesmo que não fosse conectado diretamente com ele, como um celeiro de novas ideias para os artistas. [...]

[Nas reservas técnicas] cada material tem uma estante chamada "Origem ignorada". E eles identificaram. O povo de Caruaru identificou, o povo de Bezerros, lá da xilogravura... [...] Então, assim é interessante isso. O autor trazendo outro tipo de informação que não o que vem pela pesquisa. Você dá voz a esse conhecimento também. Não só o conhecimento acadêmico e tal, nós que vamos lá e falamos sobre. O próprio artista trazendo informações super importantes para a gente, para a parte, não sei... Teórico aqui de dentro (Pougy, mar. 2018, em Gripp, 2019, p. 65-66).

Abaixo, assim como na pesquisa de Gripp (2019), podemos compreender o que Pougy diz a partir das imagens do objeto:

Figura 46 e 47 – Base de dados com especificações do objeto e imagem ampliada.

Buscas | Serviços / Renovações / Reservas | Gráficos | Manual | phil.NET | phil.NEWS

Buscar

* Preferências *

Museu de Folclore Edison Carneiro

1/1

Objeto Museológico 2006.51 ☐ Selecionar [1] Status

Objeto: **Chapéu**

Título: **"Chapéu do bravo toureiro"**

Autor: Efigênia Rolim

Origem: Curitiba, PR

Data: 2006

Material: Tecido; Lantejoulas; Miçanga; Plástico; Papel; Fio de lã; Metal

Descrição: Objeto representando **"Chapéu do toureiro"** estilizado confeccionado com o reaproveitamento de materiais. Feito a partir de um "top" de tecido preto, todo bordado com lantejoulas vermelhas e pretas e miçangas pretas. Fechamento com botões de pressão. O top é dobrado ao meio e disposto de tal forma que sua parte inferior, reta, fica no alto, fechada com amarrações, e sua parte superior, em curvas, fica para baixo. O fechamento superior é feito com fitilhos cor-de-rosa (6) e azul (1), laços de papéis de bala, anéis prateados de lata de refrigerante e pequenos pedaços de vinil com ilhoses, que ficam pendurados. De uma das pontas saem longos fios de lã decorados com os materiais citados, além de tampinhas plásticas de garrafas PET e tubos plásticos pretos. A parte inferior do chapéu é contornada por fitilho azul turquesa transpassado em fio de miçangas pretas e anéis prateados de lata de refrigerante. Em uma das extremidades pingente curto formado por fio de lã vermelha com tampa plástica branca de "Guaraná Antártica" e papel de bala. Próximo a outra extremidade saem dois fios, um de cada lado, sendo um fitilho azul turquesa e outro cor de laranja, decorado com tampas coloridas de garrafas PET, papéis de bala e fios de lã.



Catálogo SAP 132

Palavras-chave: RECICLAGEM; CHAPEU; ACESSÓRIO DE VESTUÁRIO.

Museu de Folclore Edison Carneiro



Fonte: Acervo CNFCP. Disponível em: <http://acervos.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

Em conclusão, podemos dizer que a atividade de entrevista aos sujeitos associados ao folclore e culturas populares durante visita à reserva técnica no contexto da SAP não é informada em sua complexidade nos Relatórios anuais. Sabendo do potencial para gerar informações no âmbito da documentação museológica, sua continuidade e sistematização deveria ser entendida como fundamental. Todavia,

compreendemos que sua execução envolve alinhamento entre três setores, cada um com demandas e urgências próprias, acarretando mais uma vez numa atividade cujo suporte e representação dos setores é flutuante. Além disso, a atividade assume um viés experimental e fluído, fazendo com que uma metodologia e estruturação de perguntas não seja avaliada como essencial.

Nossa segunda experiência no caso da SAP envolve a etapa 9. Encontro de Artesãos. Tendo sua primeira edição ocorrida em 2007, o encontro é promovido pelo CNFCP como mais um desdobramento do programa SAP que estabelece, entre outros pontos, a continuidade do vínculo entre a instituição e os sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Sobre o encontro, Reis (2018) explica:

Com a proposta de ser um evento que possibilite aos artistas discutirem e trocarem experiências entre si sobre temas relacionados à arte que produzem, tem duração de uma semana. A programação divide-se entre diálogos mediados pelo CNFCP, para que os artesãos se apresentem e seus respectivos trabalhos, espaço para livre troca entre eles e visitas a museus, feiras e galerias de arte popular no Rio de Janeiro. Tem se revelado uma experiência frutífera, desencadeando o estabelecimento de novas redes de contato entre os próprios artesãos (Reis, 2018, p. 136).

Partindo do trecho de Reis (2018), o principal mote da etapa é o compartilhamento de experiências entre os artesãos com a condução das discussões disparadas por representantes do CNFCP. Além de Reis (2018), nos subsidiamos pelos Relatórios anuais para mapear mais informações sobre o Encontro de Artesãos e suas especificidades.

Ao todo ocorreram sete encontros, um por cada ano de forma não consecutiva, dentro do nosso recorte temporal de análise, seguindo as seguintes especificidades: o primeiro, em 2007, como uma experiência piloto, denominado Encontro de Artistas Populares e vinculado à SAP e PACA; em 2011, 2012 e 2013, já com o nome Encontro de Artesão e vinculado à SAP, com uma estruturação bem definida e informações mais detalhadas nos Relatórios anuais; em 2016 e 2018 o Encontro de Artesãos ocorreu com vínculo à SAP e ao Promoart, contido dentro da programação do Mercado Brasil de Artesanato Popular, feira de comercialização e difusão da produção dos detentores em grande escala; por último, em 2022, houve edição do encontro vinculado à SAP, mas virtualmente por conta da pandemia de covid-19, com foco na implementação da Vitrine virtual de vendas.

Concatenando informações das edições do Encontro de Artesãos contidas nos Relatórios anuais, chegamos ao seguinte quadro:

Quadro 12 – Encontro de Artesãos.

Ano: 2007	
Observação: Experiência piloto, consta no Relatório anual de 2007 como Encontro de Artistas Populares.	
Duração:	5 dias - 27/11 a 01/12
Vínculo:	SAP e Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA) (6 dos participantes foram do PACA)
Atividades programadas:	- Visitas a diferentes espaços de guarda; - Exposição e comercialização dentro e fora da instituição; - Projeção de filmes; - Dinâmicas diversas.
Pontos discutidos:	- Associativismo; - Infra-estrutura; - Tecnologias de produção e embalagem - Relações com poderes locais e com lojistas; - Valor cultural dos bens que produzem - Confronto de realidades e contextos sociais tão distintos; - Identificação de pontos em comum; - Busca de soluções pontuais e coletivas.
Participantes:	10 artistas que já realizaram exposições na SAP, sendo que seis deles já participaram também do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA): - Andréia de Andrade, de Santana do Araçuaí (MG); - Benedita A. Lima, de Taubaté (SP); - Celestino da Silva, conhecido como Louco Filho, de Cachoeira (BA); - Deltrude dos Santos, de Passagem/Barra (BA); - Justina Baima, de São Luís (MA); - Maria do Carmo Amorim, de Saubara (BA); - Núbia Cristina Alípio, de Esperança (PB); - Rúbia Goreth Maduro, de Santarém (PA); - Valdeli Alves, de Abaetetuba (PA); - Vitalino Neto, de Caruaru (PE).
Ano: 2011	
Observação: -	
Duração:	5 dias – sem identificação de datas.
Vínculo:	SAP
Atividades programadas:	- Visita aos setores do CNFCP - Visita ao Museu Casa do Pontal; - Museu Nacional de Belas Artes; - Instituições que constituem o circuito de exibição e comercialização do artesanato e da arte popular brasileira na cidade do Rio de Janeiro; - Lojas do SAARA, Feira de São Cristóvão e galerias de arte (pontos de comercialização)
Pontos discutidos:	- Arte popular e as novas gerações; - Arte popular como fator de união familiar; - Arte popular x arte erudita; - Relações com o mercado; - Preocupação com o meio ambiente; - Você tem sede de quê?
Participantes:	14 artesãos, dois representantes de cada uma das sete comunidades artesanais contempladas pelo Programa Sala do Artista Popular ao longo do último ano: - Raimundo da Silva Peixoto (Diabinho) e Valdeli Costa Alves (SAPs "Brinquedos de miriti" e "O brinquedo que vem do norte"); - Hélio Leites (SAP "A vida das coisas"); - Áurea Gomes Barbosa e Anísia Lima de Souza (SAP "Nos Campos do Vale: cerâmica do Alto Jequitinhonha"); - Ermelinda de Almeida (SAP "Pinturas de Ermelinda");

	- Adriano Rodrigues do Nascimento e Joaquim José Alves (Kim) (SAP "Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário"); - Gercina Maria de Oliveira e Taís Buane Estrela Alves (SAP "No vão do Urucua: fios que entrelaçam saberes"); - Nilberto de Freitas Silva e Edgar Andrade de Freitas (SAP "Garrafas que guardam símbolos e sonhos: a arte em areia colorida de Majorlândia"); - Adailton Rodrigues dos Santos e Antônio José Rodrigues dos Santos (SAP "Expressões na madeira: família de Antônio de Dedé").
Ano: 2012	
Observação: -	
Duração:	Não informado.
Vínculo:	SAP
Atividades Programada:	- Visita aos setores do CNFCP - Visita ao Museu Casa do Pontal; - Museu de Arte Contemporânea de Niterói; - Instituições que constituem o circuito de exibição e comercialização do artesanato e da arte popular brasileira na cidade do Rio de Janeiro; - Lojas do SAARA, Feira de São Cristóvão e galerias de arte (pontos de comercialização)
Pontos discutidos:	- Arte popular e as novas gerações; - Arte popular X arte erudita; - Relações com o mercado; - Preocupação com o meio ambiente.
Participantes:	14 artesãos, dois representantes de cada uma das sete comunidades artesanais contempladas pelo Programa Sala do Artista Popular ao longo do último ano: - João de Deus Cavalcante e Joaquim David da Silva Neto – Joca dos Galos (SAP A ferro e fogo/PB); - Maria dos Santos Silva e Maria Eleni Ferreira (SAP Rendas de Canaan/CE); - José Pinheiro Neto e Francisco de Assis (SAP Malas bordadas de Apodi/RN); - Maria Antônia dos Santos e Jorgina da Cruz Batista (SAP A céu aberto: a cerâmica de Coqueiros/BA); - Valdirene Mendes e Jucileire Clemente da Silva (SAP Redes de Limpo Grande/MT); - Elita Catarina Ramos e Maria da Glória Viana Soares (SAP Rendas de Florianópolis/SC); - Dioneide dos Santos Araújo e Edeilda Lucinda Eloi (SAP Brinquedos de Recife: índice de invenção/PE)
Ano: 2013	
Observação: -	
Duração:	5 dias - 18 a 22/03
Vínculo:	SAP
Atividades programadas:	- Visita aos setores do CNFCP - Visita ao Museu Casa do Pontal; - Museu de Arte Contemporânea de Niterói; - Instituições que constituem o circuito de exibição e comercialização do artesanato e da arte popular brasileira na cidade do Rio de Janeiro; - Lojas do SAARA, Feira de São Cristóvão e galerias de arte (pontos de comercialização)
Pontos discutidos:	- Debates sobre as principais questões e problemas enfrentados no que se refere à produção, distribuição, comercialização e promoção do artesanato e da arte popular brasileira; - Intercâmbio para estabelecer novos contatos para a ampliação das redes de distribuição e comercialização de suas produções.
Participantes:	10 artistas/artesãos e representantes das comunidades artesanais contempladas pelo Programa Sala do Artista Popular ao longo do ano anterior (2012):

	- Valdeci Alves Guimarães e Valquíria Alves Santos (SAP 173: Cerâmica de Poxica/SE); - Manoel Correia do Nascimento (SAP 174: pinturas/RJ) - Espedito Veloso de Carvalho e Francisco Santana de Carvalho (SAP 175: Espedito Seleiro – da sela à passarela); - Edjane Maria Ferreira de Lima, José Edvan Ferreira de Lima e Almir Barbosa dos Santos (SAP 176: Mamulengos de Glória do Goitá/PE; - Lucivane Pereira Rocha e Nizete Santos Carvalho (SAP 178: Fibras de Barreirinhas/MA)
Ano: 2016	
Observação: Ocorreu junto ao Mercado Brasil de Artesanato Tradicional	
Duração:	5 dias - 14 a 18/12
Vínculo:	Mercado Brasil de Artesanato Tradicional (Promoart)
Atividades programadas:	- Visitas a espaços de arte popular no Rio de Janeiro, como museus, lojas e galerias que exibem e comercializam suas produções ou similares na cidade; - Rodas de Conversas.
Pontos discutidos:	- Sustentabilidade e construção de alternativas viáveis para o escoamento da produção artesanal; - Dificuldades específicas e urgência na realização de ações locais para encaminhamento, junto às instâncias governamentais locais, das demandas desses grupos; - Orientação sobre políticas públicas no setor.
Participantes:	- 34 artesãos, sem especificação de nome; - 37 polos Promoart representados, sem especificação; - 46 associações envolvidas, sem especificação.
Ano: 2018	
Observação: Ocorreu junto ao Mercado Brasil de Artesanato Tradicional	
Duração:	6 dias - 02 a 07/05.
Vínculo:	Mercado Brasil de Artesanato Tradicional (Promoart)
Atividades programadas:	- Visita mediada à exposição Os objetos e suas narrativas; - Acompanhamento da feira Mercado Brasil; - Oficinas dentro da feira Mercado Brasil.
Pontos discutidos:	- compartilhar conhecimentos; - intercambiar técnicas; - vivenciar dificuldades e interesses; - aumentar a renda média dos artesãos.
Participantes:	- 22 artesãos, sem especificação de nome; - 38 Polos Promoart representados, sem especificação; - 48 associações envolvidas, sem especificação.
Ano: 2022	
Observação: Realizada em modo virtual no contexto da pandemia de Covid-19	
Duração:	2 dias - 30 e 31/03.
Vínculo:	SAP
Atividades programadas:	<u>Mesa 1 - 30/03 - das 16h00 às 18h00:</u> Moderação de Ricardo Gomes Lima e participação de: - Adriane Coelho - Associação dos Artesãos de Santa Cruz de Chapada do Norte, MG - Claudete Freire Barroso - Projeto de salvaguarda do carimbó <i>Alegria da Água Doce Mirim</i>, Marapanim (PA). <u>Mesa 2 - 31/03 - das 16h00 às 18h00:</u> Moderação de Ana Beatriz Ellery e participação de: - Maria Josileide dos Santos – Associação de Artesãos de Bezerros, PE; - Maria do Socorro da Costa – Associação de Resistência das Rendeiras de Cacimbinha, PB; <u>Apresentação aos participantes do evento da Loja Virtual</u> pela servidora do setor de Difusão Juliana Santana.

Pontos discutidos:	- os problemas comuns compartilhados e as estratégias adotadas pelos/as artistas/ artesãos/ãs no enfrentamento das dificuldades trazidas pela pandemia de Covid 19; - divulgação da Loja Virtual e orientação das comunidades sobre as curadorias de suas respectivas páginas na vitrine da loja virtual.
Participantes:	Adriane Coelho - Associação dos Artesãos de Santa Cruz de Chapada do Norte, MG; - Claudete Freire Barroso - Projeto de salvaguarda do carimbó <i>Alegria da Água Doce Mirim</i>, Marapanim (PA); - Maria Josileide dos Santos – Associação de Artesãos de Bezerros, PE; - Maria do Socorro da Costa – Associação de Resistência das Rendeiras de Cacimbinha, PB; OBS: Demais sujeitos associados ao folclore e culturas populares e públicos não foram especificados no Relatório anual.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Como se observa, o Encontro de Artesãos foi impulsionado dentro de diferentes ações coordenadas durante suas edições, mas mantendo minimamente a mesma estrutura de execução. Isso se dá por questões orçamentárias, ou seja, o CNFCP acaba alocando atividades dentro de ações que estão recebendo fomento no ano em questão. A falta de orçamento também pode explicar a descontinuidade dos encontros, que não obedecem a uma ordem cronológica para ocorrer. Ainda é pertinente dizer que, embora sua elaboração seja protagonizada pelo setor de Pesquisa, outros profissionais são envolvidos no processo. Como exemplo, a Difusão acompanhou as visitas aos polos de venda fora do CNFCP e o MFEC acompanhou os artesãos pela exposição principal e pela reserva técnica. As imagens abaixo mostram roda de conversa no Salão da BAA e visita à exposição “Os objetos e suas narrativas”.

Figura 48 – Roda de conversa no Encontro de Artesãos 2016.



Fonte da figura: Elizabeth Pougy (2016)

Importante dizer que promover o encontro de sujeitos de diferentes regiões do país significa mediar realidades e urgências distintas. De modo prático, significa custear passagens aéreas, hospedagem, alimentação, transporte e acompanhamento dos detentores durante o encontro. Para o CNFCP, o evento acarreta numa autoavaliação (que não consta oficialmente em documentos) de como institucionalmente acolhe e trabalha com as culturas populares, alinhando sua atuação às demandas dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Não por acaso, o encontro de 2022 atende à urgência de pensar a continuidade do escoamento da produção de maneira virtual, na medida em que o espaço físico de comercialização permanente da SAP era afetado com as medidas de isolamento da covid-19.

Como salientamos no início deste caso, as entrevistas durante visita à reserva técnica e o Encontro de Artesão assumem um pressuposto de lidar dentro da instituição com a presença física e atuante, mesmo que mediada, dos constituintes. Isso significa uma brecha para abalar representações: na medida em que artesãos circulam, falam por si e trocam experiências dentro dos espaços do CNFCP, eles possuem espaço, dentro dessas experiências, para se autorrepresentarem, mesmo que isso não seja acatado na musealização posteriormente.

Relembrando Gohn (2019), a participação social pode ser proposta e ocorrer dentro de experiências de diálogo, mas acabam por se desdobrar em formas de controle. Trazendo para nossa instituição de interesse, ações de encontro e diálogo não necessariamente reverberam num desdobramento em que as demandas sejam acolhidas e reverberem em mudanças institucionais. Assim, podemos dizer que as culturas populares no MFEC/CNFCP são primordialmente representadas pelos seus profissionais, setores e filtros teóricos e, quando ocorrem ações e experiências de diálogo e escuta, algumas brechas são abertas para autorrepresentação; no fim, o que institucionalmente é feito a partir disso, segue caminho incerto.

O desafio das experiências participativas é transpor os próprios esforços que as envolvem e desencadear seus resultados e possibilidades dentro das ações institucionais já definidas. Pensamos que isso ocorre pela própria complexidade de concatenar orçamento, tempo, articular diferentes saberes e pessoas, trabalho em equipe, enfim, os esforços individuais e coletivo para tal execução parece gerar a ideia de que a ação atinge sucesso pelo fim em si mesma, quando na verdade é parte do caminho para que a participação social transpasse o controle e as brechas sejam esgarçadas para atuação institucional dos sujeitos escutados.

Perspectivando a realidade do nosso segundo caso, podemos dizer que as entrevistas durante visita à reserva técnica e o *Encontro de Artesãos* avançam em relação à concepção da exposição *Os objetos e suas narrativas* e se enquadram no nível

5. *Pacificação*, na dimensão *Concessões mínimas de poder (Tokenism)*, pois as pautas e discussões dos detentores dentro da instituição partem de suas próprias vozes que, como aconselhamento, pode interferir nas tomadas de decisão do CNFCP.

3.2.3 O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart)

Para nosso terceiro caso, o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) evidencia uma faceta do CNFCP em que a expertise se volta para ações dentro das próprias comunidades, no sentido de viabilizar a continuidade de sua produção e se vale de aspectos da musealização para isso. Diferente dos outros dois casos, o Promoart não teve início objetivando ações finalísticas dentro do espaço físico do CNFCP e para seus profissionais e sim para e com os sujeitos associados ao folclore e culturas populares em seus respectivos locais. Assim, o Promoart tem por objetivo “qualificar e ampliar a presença do artesanato de tradição cultural nos mercados interno e externo, promovendo sua dinamização econômica” (CNFCP, 2024). Para isso, o programa se estrutura em três grandes linhas de ação:

1. apoio direto ao processo de produção;
2. investimento em canais de escoamento da produção – criação de redes de comercialização, lojas de referência, feiras, circuitos de salas de exposição e estruturação de espaços de venda;
3. divulgação e difusão por meio da criação de website, confecção e distribuição de amplo material informativo, publicação de catálogos etnográficos, cadernos de memória e de padrões, os catálogos de divulgação, entre outros (CNFCP, 2024).

A partir dos Relatórios anuais e Relatórios do programa, as tratativas do Promoart aparecem entre os anos de 2007 e 2018 e observamos uma divisão em dois momentos: o primeiro entre 2007 e 2013, com ações mais volumosas dentro das comunidades envolvendo sua produção; e o segundo entre, 2014 e 2018, com ações mais pontuais, ocorrendo no CNFCP, para escoamento da produção. Essa diferença pode ser explicada pela verba angariada para o desenvolvimento do programa que, mobilizado pela Acamufec e orientado conceitualmente pelo CNFCP, em seu primeiro momento obteve recursos do Ministério da Cultura e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e em seu segundo momento da Vale. No antigo site institucional do CNFCP, esses momentos são explicados justamente pelas parcerias e convênios:

A etapa de implantação do Programa (2007-2011) foi realizada por meio de convênio com o Ministério da Cultura e a parceria institucional do BNDES. Na segunda etapa (2012-2013), o Promoart contou com um convênio da Acamufec com o Iphan e a parceria da Vale, que se repetiu na etapa realizada de 2014 a 2018. As ações desta última fase foram elaboradas com base na Avaliação de Resultados (2011) e nas conclusões do seminário *Artesanato de tradição: bases para uma política*

pública, que se dedica às questões da comercialização e do escoamento da produção, com as seguintes prioridades:

- Implantação de um espaço de referência de comercialização da arte popular que promova melhores relações de troca e pagamento de preço justo e que funcione em sistema de rede com os artistas e as comunidades tradicionais;
- realização de diagnóstico junto a 36 pontos de comercialização e/ou espaços de exposição permanentes reestruturados nas etapas anteriores do Programa;
- realização de um Encontro de Artesãos, a fim de promover o intercâmbio entre os artesãos, fortalecendo e valorizando a identidade dos grupos e indivíduos;
- realização do Mercado Brasil de Artesanato Tradicional (CNFCP, 2024).

Antes de adentrar nas especificidades do Promoart, é preciso dizer que o programa não foi o primeiro onde o CNFCP atuou junto aos constituintes e em suas comunidades. Em nosso recorte temporal de análise, entre 2000 e 2005 há informações do Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA), parte do Programa Artesanato Solidário. Apresentar tal precedente é importante para ter em mente que o *modus operandi* empreendido no Promoart é derivado de um aporte metodológico utilizado antes. Nesse aspecto, o PACA tinha a perspectiva de promoção e desenvolvimento sustentável por meio da “inclusão social de muitos brasileiros que se situam na faixa de pobreza, mas são detentores de saberes e fazeres genuinamente constitutivos da identidade brasileira, contemplando, assim, a geração de renda e a melhoria da qualidade de vida” (Relatório anual CNFCP, 2003, p. 4).

O PACA estava inserido num contexto político-social, que entre o governo de FHC e o primeiro mandato do governo Lula, se empenhava na erradicação da fome e da pobreza. Por isso, a valorização dos saberes e fazeres tradicionais não era um fim e sim um meio pelo qual esses indivíduos poderiam alcançar aspectos básicos de dignidade humana. Já o Promoart objetivava melhorias desse saber fazer, dando suporte para que os sujeitos tivessem autonomia e autoestima. Embora envolvidas em momentos diferentes, a forma de atuação de ambas encontram semelhanças, não por acaso o Relatório anual de 2008 cita o PACA como precedente do Promoart.

Vale evidenciar que no Relatório anual de 2012 consta uma importante diferença do Promoart em relação a outros projetos que envolvem a comercialização do artesanato. Perspectivado no apoio à produção que tem como base a tradição cultural, o programa se diferencia por:

requalificar a inserção do artesanato de tradição cultural no mercado, diferenciando-o das demais produções artesanais, de modo a destacar a qualidade e a importância dos saberes tradicionais específicos dos quais o artesão é portador, na promoção de um mercado que reconheça esse valor, oferecendo condições dignas de sobrevivência aos artesãos e estimulando a expressão de sua arte. A adoção de estratégias para a divulgação e reconhecimento do modo de produção, das características

da comunidade produtora, das origens das formas e da iconografia, dos significados que esses objetos têm para seus produtores são necessárias para conferir tratamento de produto cultural a essa produção, pois é esse lastro que o distingue e lhe agrega valor (Relatório anual CNFCP, 2012, p. 10-11).

Sobre a problemática relação entre instituições e a produção de tradição cultural, Reis (2018) destaca exemplos importantes que colaboram com o Relatório anual de 2012. Em trabalhos de parceria com designers, por exemplo, as propostas com um desenho já pronto acabam por “gerar um engessamento do potencial criativo, segundo eles¹⁰³, vendo-se coagidos a produzir por longo tempo um único formato” (Reis, 2018, p. 144). Ainda nesse aspecto, Reis (2018) pontua sobre as pressões e dificuldades de relacionar o tempo da produção artesanal e o tempo do mercado, que necessita uma conscientização em relação ao limite do potencial produtivo de “acordo com sazonalidades climáticas para obtenção de matéria-prima, rituais de acordo com um determinado calendário do ano, e mesmo o tempo necessário para dar forma à criação” (Reis, 2018, p. 144). O Relatório anual de 2010 explica o Promoart como um programa:

[...] desenvolvido em consonância com o Ministério da Cultura no sentido de se criar modelo de ação para apoiar a implantação de políticas públicas para o artesanato de tradição cultural, trazendo sua reflexão para o campo da cultura, e não mais – ou apenas – para o campo econômico. Foi viabilizado por meio de convênio firmado entre o Ministério e a Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro – Acamufec, com a interveniência do CNFCP e o apoio financeiro não reembolsável do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES.

Sua proposta é estimular grupos produtores de artesanato de tradição cultural, diferenciando este tipo de produção daquelas voltadas apenas para a geração de renda.

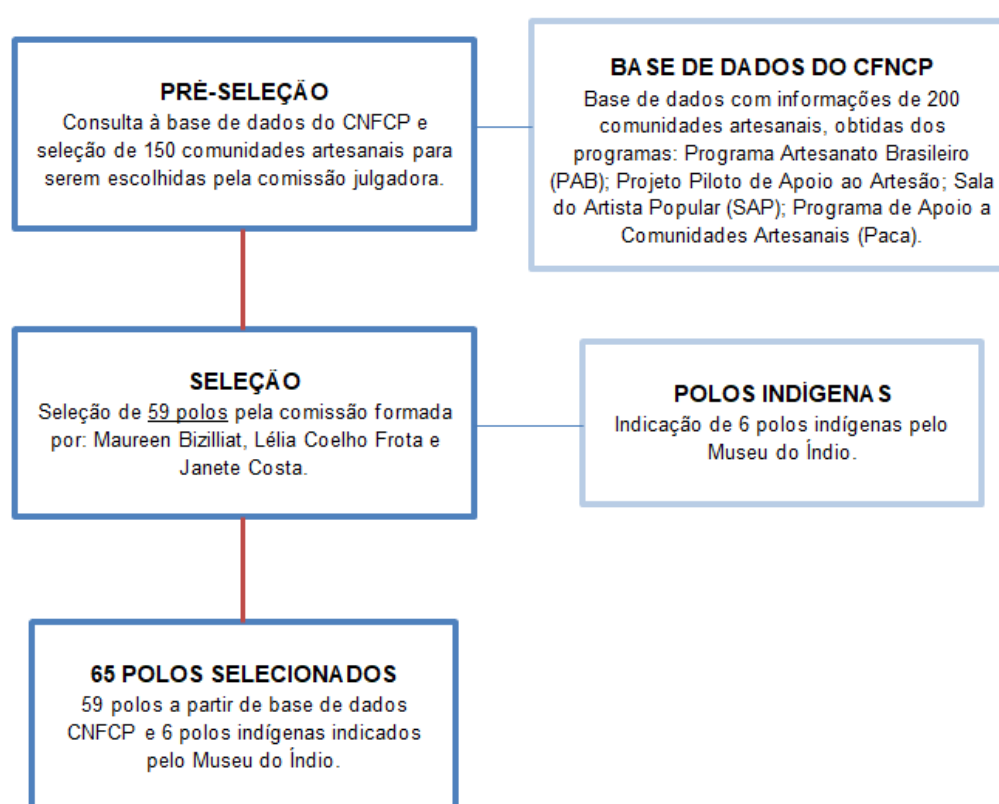
Estes são os pontos inovadores e mais positivos do Promoart: compreender a produção artesanal fora do âmbito meramente econômico; pensar os artesãos como sujeitos da ação; pensar o artesanato cultural a partir da estética local, independentemente de padronizações no modo de agir e da adoção de modelos de organização formal-legal estranhos às práticas locais (Relatório anual CNFCP, 2010, p. 6).

A perspectiva da participação é ressaltada em vários momentos ao longo dos Relatórios anuais (2010; 2011; 2012) e a partir dos resultados informados, percebemos que a construção das atividades junto às comunidades se deu partindo tanto do CNFCP como também dos artífices. Além disso, como um programa abrangente, suas atividades atravessaram alguns anos e envolveram etapas anteriores às visitas de campo e encontro com as comunidades, bem como atividades posteriores, de confecção de relatórios e implementação de novas medidas ao programa. Por isso, apresentaremos a Promoart e suas atividades por ano, tendo como base os Relatórios anuais.

¹⁰³ Aqui Reis (2018) explica que essa discussão se deu no Encontro de Artesãos de 2012.

Em 2007 ocorre a assinatura do convênio entre Acamufec e MinC (Relatório anual CNFCP, 2010). Os Relatórios anuais de 2008 e 2009 nos dimensionam os movimentos iniciais para implementação do Promoart. Em 2008, com a liberação integral do recurso do Ministério da Cultura, ocorre a seleção dos polos contemplados com atividades do programa. Ao todo, foram selecionados 59 polos e mais 6 polos indígenas, indicados pelo Museu do Índio, totalizando 65 polos que depois de escolhidos passaram por diagnóstico. Para chegar a esse número, o setor de Pesquisa se valeu de levantamentos já existentes no CNFCP, fruto de programas anteriores. O esquema abaixo organiza a metodologia utilizada:

Quadro 13 – Esquema de seleção dos polos Promoart.



Fonte: Elaboração nossa (2024).

O quadro abaixo apresenta os 65 polos selecionados, em ordem alfabética por estado e por último os polos indígenas:

Quadro 14 – Polos selecionados para o Promoart.

ALAGOAS
Cerâmica de Lagoa da
Renda de Marechal Deodoro
Cerâmica de Muquém
Cerâmica de Muquém
AMAZONAS

Trançados em fibras e entalhes de madeira de Novo Airão
BAHIA
Cerâmica de Irará
Cerâmica de Rio Real
Tecelagem, bordado de richelieu e fios-de-contas de Salvador
Cerâmica de Barra
Trançados de fibra de Araci e Valente
Cerâmica e tecelagem de algodão e de buriti de Cocos
CEARÁ
Artes de Juazeiro do Norte
Garrafas de areia de Aracati
Cerâmica de Cascavel
Renda de labirinto de Icapuí
ESPÍRITO SANTO
Cerâmica de Goiabeiras
GOIÁS
Máscaras e bonecos de cavalcadas de Pirenópolis
MARANHÃO
Renda de bilro de Barreirinhas
Renda de bilro e filé de Raposa
Bordado de bumba-meu-boi de São Luís
MATO GROSSO
Viola de cocho de Cuiabá
Cerâmica de São Gonçalo
Tecelagem de Várzea Grande
MATO GROSSO DO SUL
Viola de cocho de Corumbá e Ladário
MINAS GERAIS
Tecelagem de Berilo
Cerâmica de Monte Alegre
Cerâmica de Santana do Araçuaí
Mobiliário de palha de milho e couro e instrumentos musicais de Chapada do Norte
Objetos de flandres e cestaria de bambu de Januária
Utilitários de madeira de Pedras de Maria da Cruz
PARÁ
Brinquedos de miriti de Abaetetuba
Cerâmica de Icoaraci
Figuras de balata de Monte Alegre e Belém
Trançados de Arapiuns
Cuias do Aritapera
Mobiliário dos rios Tapajós e Arapiuns
PERNAMBUCO
Xilogravuras de Bezerros
Mamulengo de Glória do Goitá
Cerâmica de Tracunhaém
Brinquedos de Recife
PIAUÍ
Cerâmica e tecelagem de Pedro II
Renda de bilro do Morro da Mariana
RIO GRANDE DO NORTE
Renda de bilro de Alcaçuz

Salpico de cana de Campo de Santana
Renda de renascença de Timbaúba dos Batista
RIO DE JANEIRO
Barcos de Mamanguá
SANTA CATARINA
Renda de bilro de Florianópolis
Pêssankas de Iracema
SÃO PAULO
Modelagem em barro de Taubaté
Cerâmica do Vale do Ribeira
Instrumentos musicais do fandango caiçara (e municípios do Paraná)
SERGIPE
Cerâmica de Itabaianinha
Renda irlandesa de Divina Pastora
Bordados de ponto de cruz, renda de bilro e redendê de Poço Redondo
Tecelagem de Amargosa e Malhadinha
TOCANTINS
Trançado de capim dourado do Jalapão
POLOS INDÍGENAS
Artesanato Guarani (RJ)
Artesanato Wajapi (AP)
Artesanato Asurini (PA)
Artesanato Kuikuro (MT)
Artesanato Maxakali (MG)
Artesnato Tirió (AP)

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Após a seleção, houve um pré-diagnóstico realizado por meio de pesquisa de campo e documental empreendidas por equipe do CNFCP, parceiros e colaboradores (Relatório anual CNFCP, 2008). Os 65 polos e suas respectivas produções artesanais foram descritas e analisadas, sendo organizadas em tabelas com síntese das principais informações. O diagnóstico evidenciou pontos como: “a situação socioeconômica das localidades; as condições de produção, gestão e comercialização do artesanato; contextos etnográficos do trabalho artesanal; caracterização sociológica dos grupos produtores; dificuldades e potenciais de cada polo de produção” (Relatório anual CNFCP, 2008, p. 6).

No Relatório anual de 2009 consta a metodologia de formação da equipe para o programa e a continuidade de atividades relacionadas aos 65 polos selecionados. Entre abril e julho, se definiu um plano estratégico de seleção e contratação de pessoas físicas e jurídicas, bem como a capacitação desses profissionais selecionados. Também houve a contratação de assessorias jurídica e contábil. Entre julho e dezembro, os profissionais envolvidos elaboraram formulários a serem aplicados e realizaram visitas de campo aos polos. Especificamente para os polos indígenas, o Museu do Índio apresentou cinco projetos para aplicação. Esse trabalho teve base em metodologia participativa e no

método etnográfico de trabalho de campo. Além disso, é iniciado o contrato com o BNDES (Relatório anual CNFCP, 2010).

Definidos os profissionais envolvidos, os polos selecionados e seus diagnósticos, em 2010 os projetos são iniciados nos polos. Para as visitas de implementação em campo, os profissionais seguiram uma ordem de prioridade estabelecida de acordo com informações disponíveis sobre cada polo e agendas locais (do IPHAN, dos parceiros estaduais e municipais e dos grupos de artesãos/comunidades). Nas primeiras visitas de campo, profissionais do CNFCP acompanharam os contratados para alinhar uma introdução aos modos de operar em campo e fazer uma apresentação institucional.

O Relatório anual de 2010 informa que muitos dos polos já contavam com grupos que se organizaram para pautar suas demandas no momento em que os profissionais chegaram, havendo expectativa e vontade por parte dos indivíduos em “atualizar os diagnósticos junto aos técnicos e potenciais parceiros e interlocutores em cada polo, o que ajudou na elaboração dos projetos” (Relatório anual CNFCP, 2010, p. 11). Nesse sentido, o Relatório aponta a interlocução entre os profissionais e sujeitos associados ao folclore e culturas populares nos polos:

[...] os beneficiários participam ativamente dos processos decisórios envolvidos na formulação dos projetos, para que o façam, da mesma forma, ao longo da execução dos mesmos. Por outro, cabe ao técnico, com formação antropológica e experiência em trabalho de campo e etnografia, a condução dos processos decisórios, apoiando os grupos na identificação de potenciais e de problemas, bem como na proposição de ações a partir de seus contextos específicos (Relatório anual CNFCP, 2010, p. 11-12).

Em 2011, o Promoart apresentou resultados quantitativos, especificou as atividades desenvolvidas nos polos e realizou uma autoavaliação para validar e consolidar as orientações e metodologia, pautadas na conceituação antropológica e participativa proposta pelo CNFCP. O quadro a seguir esquematiza as informações contidas no Relatório anual de 2011 sobre os resultados de implementação do Promoart nos polos, com ênfase em apoio à produção, apoio à comercialização e distribuição e apoio à divulgação. As atividades específicas realizadas nos polos estão disponíveis nos Relatórios Promoart¹⁰⁴.

Quadro 15 – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2011.

APOIO À PRODUÇÃO	
Objetivos:	- Melhoria das condições de produção e de trabalho; - Acesso à matéria-prima e manejo sustentável - Fortalecimento do repasse de saberes tradicionais, com valorização das referências locais; - Fortalecimento organizacional e de gestão das associações e/ou grupos de artesãos.

¹⁰⁴ Relatório Promoart 2010. Disponível em: <http://www.cnfc.gov.br/arquivos/file/RELATORIO2010promoart.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

Principais realizações:	- 46 adequações em espaços de produção de 27 polos distribuídos nos estados AM, PA, TO, AL, BA, MA, PI, PB, PE, RN, MG, RJ, SP, MT, PR e SC, sendo que muitos desses locais também funcionam como espaço de comercialização; - Investimento inicial em matéria-prima natural e industrializada com vistas à formação de capital de giro em 26 polos; - Aquisição de ferramentas e equipamentos em 35 polos; - Realização de mais de 4 mil horas/aula de oficinas de manejo ambiental, gestão, associativismo, formação de preço, repasse de saberes tradicionais e outros, distribuídas em 80 atividades junto a 48 polos; - Aquisição, reparo ou frete de veículos para transporte de matéria-prima em 10 polos; - Realização de três atividades de intercâmbio, envolvendo 22 polos no geral.
APOIO À COMERCIALIZAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO	
Objetivos:	- Contribuir para a autonomia dos grupos no acesso ao mercado, bem como ampliar e aprimorar os canais de venda dos produtos; - Fortalecer a gestão da comercialização do artesanato, visando à sustentabilidade econômica; - Fortalecer e valorizar a identidade dos grupos e indivíduos vinculada à produção artesanal.
Principais realizações:	- Aquisição de material permanente de diversos tipos, tais como computadores, impressoras, nobreaks, mobiliário para pontos de venda, dentre outros, para 26 polos; - Apoio e/ou criação de espaços de comercialização de produtos artesanais nas próprias comunidades ou em parceria com instituições locais; - Participação em mercados, mostras e feiras locais e nacionais, onde 56 polos tiveram seus produtos expostos. Dentre estas, três eventos foram promovidos pelo próprio Programa; em outros três o Promoart entrou com a montagem de stands de venda; e em seis foi apoiada a participação de artesãos
APOIO À DIVULGAÇÃO	
Objetivos:	- Contribuir para o reconhecimento social do artesanato de tradição cultural e dos saberes a ele associados, pelo seu valor artístico e cultural; - Contribuir para a valorização econômica do artesanato de tradição cultural, como diferencial de mercado; - Ampliar o acesso à informação, assim como a preservação da memória sobre os processos de produção artesanal nos polos.
Principais realizações:	- Produção de exposições e mostras em geral, envolvendo, no geral, 33 comunidades em 38 realizações, sendo: . oito Salas do Artista Popular inéditas no Museu de Folclore/CNFCP, no Rio de Janeiro; . quatro Salas do Artista Popular inéditas realizadas em outras cidades; . 17 Salas do Artista Popular itinerantes, envolvendo 14 polos; . nove exposições inéditas de diferentes naturezas envolvendo 14 polos. - Produção de 56 documentários etnográficos envolvendo 55 polos; - Pesquisa e produção de material de apoio sobre formas de transmissão de saberes tradicionais, com a edição de cadernos de memória, cadernos de padrões, levantamento/cadastro de artesãos de referência e aplicação de questionário sociocultural; - Produção de embalagens especiais para transporte/acomodação de cerâmica junto a sete polos; - Produção de etiquetas adesivas para embalagens/sacolas junto a 34 polos.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Para o processo de avaliação da implementação do programa, uma empresa externa foi contratada. No período de seis meses foi realizada pesquisa e análise de dados coletados em “banco de dados, documentos produzidos ao longo do Programa, além da visitas de campo a treze polos, realização de grupos focais junto a gestores,

atores intervenientes e artesãos e entrevistas junto a parceiros institucionais” (Relatório anual CNFCP, 2011, p. 30-31). A empresa gerou documento preliminar com análise de três partes fundamentais do processo: metodologia utilizada e atividades realizadas no programa; resultados obtidos; e elementos de avaliação.

Após 2011 que, a partir das informações dos Relatórios anuais, parece ter sido o ano mais proveitoso do Promoart, o ano de 2012 deu continuidade em atividades nos polos, implementando novas demandas ou renovando contratações, além de assinar convênio entre a Acamufec e a Vale para ações complementares. As atividades específicas realizadas em cada polo estão listadas nos Relatórios Promoart.. O Relatório anual de 2012 lista as seguintes atividades gerais:

1. Seleção da equipe de gestão do Convênio (lançamento dos editais, seleção, contratação);
2. Programação das licitações para contratação de serviços e aquisição de materiais;
3. Contratação de pessoa jurídica para a edição de 56 documentários sobre artesanato de tradição cultural de diferentes localidades do país;
4. Contratação de Assessoria Contábil;
5. Contratação de empresa para a emissão de passagens aéreas;
6. Articulação com TV Brasil para exibição de documentários em horário nobre;
7. Doação de computador para o polo 65 – Artesanato Guarani, em Angra dos Reis – RJ;
8. Inscrição de artesãos no CNPC de Artesanato;
9. Atualização de site do Programa;
10. Elaboração dos TR e elaboração de edital para contratação de empresa para desenvolvimento de software de gestão de loja de referência de artesanato e banco de dados dos polos e associações apoiados pelo Programa;
11. Seleção e contratação de Agente Local de Desenvolvimento, para acompanhamento das associações de artesãos de capim dourado da região do Jalapão;
12. Continuidade às contratações de serviços e aquisição de materiais por meio de Cotações Prévias de Preço, conforme estabelecido no Termo de Convênio assinado entre a Acamufec e o Iphan, regido pela Portaria Interministerial 127/2007 e 507/2011;
13. Finalização da edição do material gráfico relativo à divulgação de 56 documentários produzidos no âmbito da primeira etapa do Promoart;
14. Realização da segunda etapa do Projeto de Desenvolvimento de edital de software para loja de referência no Rio de Janeiro;
15. Contratação de empresas para programação visual e impressão do material gráfico produzido durante essa etapa do programa (Relatório anual CNFCP, 2012, p. 12-13).

No ano de 2013, o Promoart implementou uma segunda etapa seguindo os mesmos princípios anteriores, mas desta vez atuando em 19 polos. No Relatório anual do respectivo ano, são apresentados os objetivos, metas e atividades gerais que envolveram essa nova etapa, como nos mostra o quadro abaixo:

Quadro 16 - Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2013.

PONTOS DE ATENÇÃO

- Questões ambientais e de sustentabilidade do uso da matéria-prima fruto do extrativismo; - Os pedidos e concessões de selo de Indicação Geográfica, instrumento de diferenciação do produto no mercado que demanda um entendimento claro para que não fique comprometida a sua gestão; - A melhoria nas condições de trabalho; - O acesso à matéria-prima; - A difusão e valorização de saberes tradicionais e o incremento da comercialização são alguns dos investimentos feitos nesta etapa do Programa.
METAS
- Criação de áreas de manejo ambiental; - Capacitação de associações e/ou cooperativas de artesãos por meio de oficinas; - Adequação de espaços de produção em polos de artesanato tradicional; - Aquisição de matéria-prima natural e industrializada para os polos apoiados pelo Programa; - Aquisição de ferramentas e equipamentos de trabalho e comunicação para polos de artesanato de tradição cultural; - Abertura e /ou remodelação de pontos de escoamento da produção artesanal; - Produção de três cadernos de memória, de materiais gráficos para produção de exposições da Sala do Artista Popular; - Desenvolvimento de um sistema para armazenar banco de dados sobre polos produtores de artesanato tradicional; - Edição e distribuição de 56 documentários etnográficos sobre artesanato de tradição cultural; - Realização do Seminário de Estudo Artesanato de Tradição Cultural: bases para uma política pública.
ATIVIDADES GERAIS
- Edição de box de documentários; - Desenvolvimento de software para ponto de comercialização; - Desenvolvimento de sistema para armazenar banco de dados sobre polos produtores de artesanato tradicional.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

A partir de 2014, o Promoart reduz seu volume de atividades no que diz respeito ao contato e ações junto aos polos de maneira sistematizada, que pode ser compreendido pelas parcerias e orçamentos minguantes. Nesse sentido, podemos observar como a falta de repasse de verbas e um cenário político instável afeta diretamente a continuidade de programas. Portanto, o ano de 2014 é dedicado em elaborar relatórios em relação aos anos de 2012 e 2013 e planejar as ações do programa nos anos de 2014 e 2015. Consta também que houve viagem de campo para apenas um polo. Assim, as atividades de 2014 estão sintetizadas no quadro abaixo:

Quadro 17 – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2014.

Planejamento 2014-2015
- Elaboração do Projeto para o período 2014-2015; - Montagem do Plano de Trabalho; - Cotações de preço para montagem do orçamento; - Inscrição do Projeto no Siconv; - Contato e reuniões com parceiros para negociação da contrapartida financeira do convênio.
Continuidade 2012-2013
- Resposta às diligências relativas à prestação de contas do Convênio 76217/2011; - Análise e complementação da base de dados do Programa de Apoio ao Artesanato de Tradição Cultural - Promoart para possível integração à base de dados do CNFCP com relação às ações voltadas para o artesanato de tradição cultural e a arte popular.

Visita ao polo

Viagens de campo ao polo “Bordado e pêsankas de Iracema”, município de Itaiópolis/SC, no período de 19 a 22 de novembro, pela consultora PRODOC/UNESCO Elizabete Vicari, para participar do lançamento do caderno de memórias A arte eslava de Itaiópolis, produzido no âmbito do Promoart, e da oficina de capacitação realizada em Mafra. Além disso, a consultora visitou os espaços de exposição permanente e de vendas viabilizados pelo Promoart, a fim de avaliar o impacto desses espaços no referido polo.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

No ano seguinte, poucas informações sobre o Promoart são apresentadas, nos indicando como o programa estava enfraquecido, devido ao atraso nas parcelas firmadas em convênio que garantiria a execução das atividades. Mesmo assim, elas estão pautadas para voltar ao ritmo de anos anteriores e outro ponto de destaque diz respeito ao deslocamento do foco nos polos para dentro do próprio CNFCP. Assim, uma das fases de implementação citadas é a reestruturação do espaço de comercialização permanente da SAP, para melhor alocar e escoar a produção dos polos na instituição. As atividades elencadas no Relatório anual de 2015 são:

1. Formulação e planejamento das ações; contratação de equipe; contratação de consultorias; contatos com os artesãos dos polos onde serão realizados os diagnósticos; desenvolvimento e elaboração das ferramentas de levantamento de dados junto às associações;
2. Elaboração e implantação do projeto de re-estruturação do Ponto de Comercialização que funciona anexo ao Museu de Folclore e à Sala do Artista Popular. Trata-se de um espaço de referência para comercialização da arte popular que busca promover relações de troca mais equitativas e pagamento de preço justo pelo artesanato das comunidades tradicionais. A inauguração do novo espaço está prevista para agosto de 2015.
3. Realização de diagnósticos visando a avaliar e incrementar ações de escoamento da produção junto aos 36 pontos de venda que foram (re)estruturados nas fases anteriores do Promoart;
4. Realização da SAP 183 – Modelagens do barro: Muquém, de 29/10/2015 a 16/12/2015 (Relatório anual CNFCP, 2015, p. 16-17).

Em agosto de 2016, as parcelas do convênio são depositadas e as atividades do segundo momento do Promoart têm início. Para esse novo momento, o foco se dá no escoamento da produção dos polos, visto que o primeiro momento teve sucesso em implementar melhores condições de trabalho para os artesãos. Assim, os esforços se voltaram para melhorar a infraestrutura do CNFCP para comercializar essa produção. A seguir, temos o quadro de resumo das atividades do ano.

Quadro 16 – Atividades do Promoart informadas no Relatório anual de 2016.

1	Finalização do processo de aplicação do diagnóstico nos espaços de venda estruturados pelo Programa e avaliação da relação do Ponto de Comercialização da Sala do Artista Popular com as comunidades artesanais;
2	Retomada do Plano de Negócio do Ponto de Comercialização da Sala do Artista Popular;
3	Reestruturação do Ponto de Comercialização da Sala do Artista Popular, com realização de diagnóstico da atual situação, e atualização do programa de comercialização, entre outras tarefas.

4	Três exposições na Sala do Artista Popular, em parceria com o CNFCP e a impressão de material gráfico (catálogos, banners e painéis expográficos) dos seguintes polos: - Cerâmica Tradicional de Cascavel/CE, de 02 de junho a 14 de julho; - Instrumentos musicais do fandango caçara / SP-PR, de 21 de julho a 11 de setembro; - Tecelagem de Poço Verde/SE, de 27 de outubro a 11 de dezembro.
5	Realização do Mercado Brasil de Artesanato Tradicional, realizada no período de 15 a 18 de dezembro no parque do Palácio do Catete, reuniu 46 associações de artesãos.
6	Encontro de Artesãos, paralelo ao Mercado Brasil de Artesanato Tradicional, com oficinas do fazer artesanal e rodas de conversa entre os artesãos acerca da sustentabilidade e de alternativas viáveis para o escoamento de sua produção.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Os primeiros dois meses de 2017 foram de prestação de contas das atividades realizadas em 2016, que aconteceram com atraso. Após isso, houve solicitação de aditivo orçamentário ao IPHAN, para dar continuidade às atividades do Promoart nessa nova fase cuja comercialização e presença dos artesãos se deu no CNFCP. No Relatório anual de 2017, consta uma organização das metas dessa segunda fase, com as atividades realizadas em 2017 para alcançá-las. O Quadro abaixo esquematiza as informações:

Quadro 17 – Organização de informações sobre o Promoart no Relatório anual de 2017.

METAS PROPOSTAS	
1. Implantação do espaço de referência de comercialização para escoamento da produção das comunidades produtoras de artesanato tradicional, uma central de comércio de arte popular que funcione segundo os princípios do comércio justo e as diretrizes da Unesco sobre comercialização de bens do patrimônio cultural. 2. Apoio à comercialização e a distribuição do artesanato de tradição cultural. 3. Consolidação do Mercado Brasil de Artesanato Tradicional enquanto uma marca de comercialização de arte popular segundo os princípios do comércio justo e as diretrizes da Unesco sobre comercialização de bens do patrimônio cultural. 4. Fortalecimento da gestão da comercialização do artesanato de tradição, visando a sua sustentabilidade econômica. 5. Contribuição para a valorização e reconhecimento dos artesãos de tradição cultural, enquanto detentores de saberes tradicionais que, com seus padrões estéticos, técnicas e tecnologias acumuladas empiricamente, são constituintes do rico patrimônio cultural brasileiro. 6. Garantia da sustentabilidade dos resultados alcançados pelo Promoart, fortalecendo os espaços de exposição e venda equipados e adequados durante as etapas anteriores do programa. 7. Contribuição para a autonomia dos(as) artesãos(ãs) no acesso ao mercado, aprimorando e ampliando os canais de venda. 8. Promoção do intercâmbio entre os artesãos, fortalecendo e valorizando a identidade dos grupos e indivíduos.	
AÇÕES REALIZADAS PARA CUMPRIMENTO DAS METAS	
Catálogos	1. Modelagens do barro: Muquém, AL; 2. Cerâmica tradicional de Cascavel, CE; 3. Instrumentos do Fandango Caiçara, SP/PR; 4. Do fio à rede: a tecelagem de Poço Verde, SE; 5. Cerâmica de São Gonçalo Beira Rio, MT; 6. Fazer renda é trocar bilro, PI; 7. Das coisas que a gente sabe: a cerâmica de Lagoa da Canoa, AL; 8. Singulares expressões: produtos de saberes populares brasileiros.
Exposições	1. Modelagens do barro: Muquém, AL Público: 402 2. Cerâmica tradicional de Cascavel, CE

	Público: 383 3. Instrumentos do Fandango Caiçara, SP/PR Público: 664 4. Do fio à rede: a tecelagem de Poço Verde, SE Público: 670 5. Cerâmica de São Gonçalo Beira Rio, MT Público: 2724 6. Fazer renda é trocar bilro, PI Público: 2289 7. Das coisas que a gente sabe: a cerâmica de Lagoa da Canoa, AL Público: 2571
Mercado Brasil	Associações participantes: 46; Polos Promoart: 38; Artesãos participantes do encontro: 22; Peças enviadas: 5.500; Peças vendidas: 4.500; Renda obtida: R\$ 126.269,00; Público estimado durante quatro dias do evento: 6.000 pessoas.
Encontro de Artesãos	22 artesãos participantes com oficinas e acompanhamento nas vendas do Mercado Brasil.
Oficinas	Seis oficinas de planejamento do escoamento da produção dos polos apoiados pelo Promoart em diferentes regiões do país. Pessoas e grupos contemplados: 123 artesãos (89 mulheres e 34 homens), distribuídos em 39 polos e 44 associações, além de parceiros locais, centros regionais de artesanato e instâncias governamentais. Período: Entre março e agosto de 2018.

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Ainda em 2018, a vigência do convênio é encerrada sendo este o último ano de ações implementadas no âmbito da Promoart que constam no recorte temporal de análise. Vale dizer que atividades como a SAP e o Encontro de Artesãos de 2022, ocorreram sem que estivessem vinculadas ao Promoart.

A leitura das informações dos anos de vigência do Promoart com o auxílio dos quadros nos dá a dimensão da complexidade do programa, principalmente em seu primeiro momento, quando as ações sistematizadas promoviam o compartilhamento de ideias e decisões entre os técnicos vinculados ao CNFCP e os sujeitos associados ao folclore e culturas populares. Dentro da metodologia etnográfica e participativa adotada, percebemos a utilização de ações de cunho museológico dentro dos polos, como a elaboração de exposições que em sua finalidade auxilia a aumentar a autoestima dos representantes da tradição cultural ao passo que confere um valor comercial digno na medida em que se dá a musealidade.

No âmbito da participação social, dos três casos apresentados, o Promoart é o que parece mais avançar na escala proposta por Arnstein (1969), figurando na dimensão de poder cidadão (*citizen power*), no nível 6. *Parceria*, principalmente nas etapas que envolveram trabalho junto aos artesãos nos polos, que se deu estabelecendo negociações entre pessoas marginalizadas e tomadores de decisão de forma mais horizontal, sendo os dois polos equivalentes. No entanto, o segundo momento do

programa, voltado para a comercialização da produção dentro do CNFCP tornou a atuação dos constituintes mais pontual.

3.2.4 Um horizonte possível a partir de relações continuadas: o caso dos constituintes da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá (PE)

Nosso último momento antes de encerrar o capítulo não apresenta um novo estudo de caso partindo das ações do MFEC e CNFCP, mas sim como uma tradição cultural e seus constituintes atravessaram essas ações ao longo do recorte temporal de análise. Nesse sentido, o caso da tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá (PE)¹⁰⁵ e seus representantes, exemplifica como os constituintes são afetados pelas ações do MFEC/CNFCP e se tornam afetivos, à medida em que estão inseridos em ações de diferentes momentos, tornando-se efetivos na instituição.

No caso da participação social, essa visualização é importante pois identifica como a relação entre pesquisadores e pesquisados pode ser proveitosa quando exercida de maneira ética, valorizando aspectos de envolvimento, escuta, construção conjunta, enfim, da *co-labor-ação*. Outro ponto a evidenciar é que a repetida aparição da tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá e seus representantes nas ações do MFEC e CNFCP desfaz a lógica habitual de que a participação social em museus só é passível de ocorrer pontualmente, visto que os constituintes em questão são mencionados como partícipes várias vezes entre 2000 e 2022 e até mesmo anterior a esse recorte ao lermos os Relatórios de atividades anuais.

A tradição cultural do Mamulengo está inserida no estado de Pernambuco, e o município de Glória do Goitá, localizado na Zona da Mata Norte do estado, é uma região de forte vínculo com essa e outras manifestações culturais, como o Cavalo marinho e as cirandas de coco. A cidade tornou-se foco da tradição dos mamulengos e seus mestres reconhecidos no Brasil e internacionalmente.

A manifestação da tradição dos mamulengos ocorre em outros estados do Brasil, porém com outras nomenclaturas. Sua execução no município de Glória do Goitá ocorre da seguinte forma:

[...] caracteriza-se pela manipulação de bonecos realizada de dentro de uma estrutura chamada torda ou empanada. Os folgazões, como também são chamados os mamulengueiros, manobram os bonecos em punho na apresentação de passagens (enredos curtos) e na execução de loas ou “glosas de aguardente” (músicas). A torda é uma estrutura de

¹⁰⁵ Para detalhes sobre a tradição cultural Mamulengos de Glória do Goitá e seus representantes, ver a tese de Ana Beatriz Cunha Gonçalves, 2021.

madeira ou ferro, com o entorno coberto por algum colorido tecido, e é a partir de seu interior que os mamulengueiros brincam.

À frente da torda posicionam-se os tocadores e a figura [de] “personagem”, um brincador com o rosto “pintado” com farinha branca, que responde aos bonecos e funciona como um interlocutor entre os bonecos e a audiência (o público). Os toadores, em geral, dominam diferentes gêneros musicais (baião, xote, coco, ciranda) e instrumentos (sanfona, triângulo, ganzá e bombo), e as loas são utilizadas na marcação das entradas, saídas e danças dos bonecos (CNFCP; SAP; Teixeira, 2012, p. 7,8-9).

As imagens abaixo, retiradas do Catálogo da SAP - A música é que chama os espíritos dos bonecos: mamulengos em Glória do Goitá, mostram como a tradição cultural se manifesta.

Figura 49 – Apresentação de Mamulengos em Glória do Goitá (PE).



Autoria: Autoria: Francisco Moreira da Costa.

Catálogo SAP - A música é que chama os espíritos dos bonecos: mamulengos em Glória do Goitá, 2012, p. 9.

Figura 50 – Apresentação de Mamulengos em Glória do Goitá (PE).



Autoria: Francisco Moreira da Costa.

Fonte: Catálogo SAP - A música é que chama os espíritos dos bonecos: mamulengos em Glória do Goitá, 2012, p. 8.

Contudo, a tradição cultural não envolve somente o momento da apresentação. Há a confecção dos bonecos pelos chamados bonequeiros, e antes a colheita da madeira da árvore mulungu (por isso o nome mamulengo) para entalhe dos bonecos. Há também os ensaios, afinação de instrumentos, montagem e desmontagem das tordas, enfim, uma cadeia produtiva que mobiliza muitas pessoas do município. Os bonecos são a parte material dessa tradição que é patrimônio, mas sua confecção e execução nas tordas, assim como o trabalho dos mamulengueiros e bonequeiros é sua parte imaterial.

Como uma tradição cultural que estabeleceu um modo de vida e de sobrevivência, os constituintes da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá se institucionalizaram ao longo dos anos, por iniciativa própria dos bonequeiros e mamulengueiros em articulação com esferas públicas (Gonçalves, 2021). Inseridos no município por meio de oficinas e apresentações, os representantes da tradição fundaram em maio de 2003 a Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, dentro dessa associação se forjou o Museu do Mamulengo, que atualmente ocupa o espaço do antigo Centro Cultural do Mamulengo.

Tal mobilização faz do Museu do Mamulengo um meio para preservação desse patrimônio e reivindicação de direitos e autoestima para os representantes da tradição. Atualmente, se destaca a figura de Mestra Edjane, representante da Nova Geração de Mamulengos de Glória do Goitá, que foi discípula do Mestre Zé de Vina. Essa nova geração de bonequeiros e mamulengueiros é politicamente ativa e faz do Museu do Mamulengo, espaço de associativismo, incluindo o debate sobre o protagonismo de mulheres na tradição (Benatti e Brochado, 2018), por exemplo.

Figura 51 – Museu do Mamulengo de Glória do Goitá.



Autoria: Desconhecida.

Direitos de imagem: Museu do Mamulengo e Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/miyhegbFqUsMyoGJ6>. Acesso em: 31 jul. 2024

Dada a breve apresentação sobre a tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá, podemos cadenciar como seus representantes se relacionaram com o MFEC e o CNFCP. Em 1998, ocorreu a SAP 76 - Teatro do Riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes. A exposição focou na obra do Mestre Zé Lopes, que exercia dentro da tradição o ofício de bonequeiro e mamulengueiro, sendo contextualizado como um dos expoentes da tradição de Mamulengos em Glória do Goitá. Abaixo podemos visualizar o catálogo da exposição. Provavelmente foi com essa SAP que as informações foram recolhidas e inseridas nas pesquisas sobre manifestações culturais do CNFCP de maneira mais robusta.

Figura 52 – Capa frente e verso do Catálogo SAP – Teatro do Rio: Mamulengos de Mestre Zé Lopes.



Fonte: Catálogo SAP - SAP – Teatro do Rio: Mamulengos de Mestre Zé Lopes, 1998, capa. Disponível em: <http://antigo.cnfcp.gov.br/arquivos/file/SAP0074%20-%20TEATRO%20DO%20RISO%20-%20MAMULENGOS%20DE%20MESTRE%20Z%C3%89%20LOPES.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

Dentro de nosso recorte temporal, a tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá foi contemplada como um dos polos a receber as iniciativas do Promoart. Em 2008 houve visita de campo dos profissionais envolvidos para pré-diagnóstico; em 2009 houve visita para aplicação dos formulários junto aos constituintes; em 2010 teve início a

implementação das atividades, que foram realizadas contemplando as demandas locais, de acordo com os Relatórios anuais. Pela lógica, como os representantes da tradição cultural já estavam organizados desde 2003 como Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá, podemos dizer que por intermédio dessa associação houveram as tratativas e negociações com os profissionais do CNFCP.

Ainda em 2010, o Relatório anual aponta que peças da tradição cultural estiveram presentes na exposição itinerante *Brinquedos e brincadeiras: artes da infância*, na Galeria ArteSol, em São Paulo (SP), entre 29 de setembro e 29 de outubro. O que demonstra a relação ocorrendo em outra ação, concomitante às ações do Promoart.

No Relatório anual de 2011, consta que junto ao polo da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá houve as seguintes atividades:

- Aquisição de máquinas, equipamento e ferramentas;
- Aquisição de matéria-prima;
- Realização de oficinas de gestão, comercialização, formação de preço e gestão de projetos sociais;
- Realização de oficinas de conservação do mulungu;
- Criação de áreas de plantio e corte de mulungu para uso dos artesãos;
- Adequação de espaço do Memorial do Mamulengo;
- Aquisição de computador e conexão com internet, para instalação no Memorial;
- Participação em feiras e mostras: Exposição “Brinquedos e brincadeiras: artes da infância” (SP), Mercado Brasil de Artesanato de Tradição Cultural (RJ);
- Participação na Caravana de Artesãos;
- Produção de documentário etnográfico;
- Criação de logomarca;
- Produção de material gráfico: folder, etiqueta de produtos e etiqueta de embalagem (Relatório anual CNFCP, 2011, p. 21-22).

Como se nota, as atividades contemplaram várias frentes e preconizaram o associativismo, empreendedorismo, extrativismo consciente e itinerância da produção e de seus representantes. Chama atenção também as atividades voltadas para o Memorial do Mamulengo, que se inserem em práticas habitualmente relacionadas aos museus. Nesse sentido, podemos dizer que tais atividades estão de acordo com as etapas de musealização, principalmente por via da musealização experimental defendida por Brulon (2019), que compreende como processo também emancipatório. Vale destaque que o Promoart, embora tenha sido planejado pela divisão de Pesquisa do CNFCP e com contratados, assume por finalidade ações de musealização, colaborando com nossa observação de que o CNFCP se solidifica como instituição museológica.

Ainda sobre a implementação dessas atividades do Promoart junto ao representantes da tradição de Mamulengos de Glória do Goitá, podemos relacionar com as proposições das práticas colaborativas não extrativistas (Fasanello, Nunes e Porto 2018), pois se desdobram no fazer com e para a comunidade. Nesse sentido o Promoart, mais que um programa voltado para fins específicos do MFEC e do CNFCP, preconizou

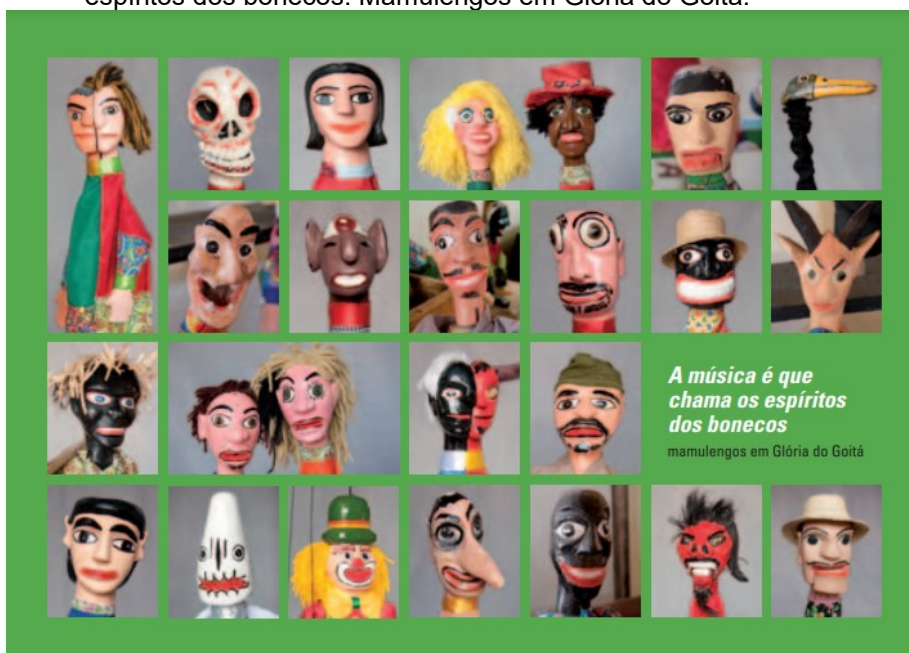
os constituintes das tradições culturais na manutenção e continuidade da produção e consequentemente de vida das pessoas.

Em 2012, continuando a relação com a tradição cultural em questão e seus sujeitos, o CNFCP trouxe os Mamulengos de Glória do Goitá como tema da SAP 176 - *A música é que chama os espíritos dos bonecos: Mamulengos em Glória do Goitá*, tendo como apoio a Prefeitura de Glória do Goitá. Diferente da primeira SAP, com foco num artista específico, a SAP 76 explicitou aspectos da nova geração de mamulengueiros e bonequeiros, dando ênfase ao protagonismo de Mestra Edjane e sua atuação para continuidade da tradição cultural.

A exposição ficou em cartaz entre 4 de outubro e 4 de novembro e contou com 360 assinaturas no Livro de Visitantes. O Relatório anual de 2012 informa que a Difusão elaborou catálogos, convites, painéis expositivos, folders, e materiais de divulgação para a exposição. Contudo, não consta, por exemplo, se o MFEC incorporou objetos dessa exposição ao acervo museológico, embora saibamos que essa é uma premissa do programa SAP.

Na ocasião dessa SAP, os setores MFEC, Pesquisa e Biblioteca Amadeu Amaral conduziram entrevistas durante visita à reserva técnica de acervo museológico junto aos representantes da tradição que vieram para a inauguração da mostra. Da tradição cultural de Mamulengos de Glória do Goitá, foram entrevistados: Edjane Maria Ferreira de Lima, Gilberto Souza Lopes da Silva, José Edvan Ferreira de Lima, Jacilene Felix de Lira e José Maurício da Silva Gomes.

Figura 53 – Capa frente e verso de Catálogo SAP 176 - A música é que chama os espíritos dos bonecos: Mamulengos em Glória do Goitá.





Fonte: A música é que chama os espíritos dos bonecos: Mamulengos em Glória do Goitá, 2012, Capa. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/cat_sap176.pdf. Acesso em: 31 jul. 2024.

Durante a concepção da exposição “Os objetos e suas narrativas”, a tradição cultural também teria espaço. Já no projeto expográfico, é possível observar o módulo dedicado aos Mamulengos de Glória do Goitá. Como vemos na imagem abaixo:

Figura 54 – Projeto expográfico da exposição principal com mamulengos na parte direita.



Autoria: CNFCP e Folgado Produções Artísticas e Eventos LTDA.

Ano: 2013.

Fonte: Acervo CNFCP.

Assim, em 2016 quando inaugurada, a exposição “Os objetos e suas narrativas” não seguiu o projeto original, mas construiu o módulo *Mamulengos*, inserindo-os conceitualmente como narrativas teatralizadas e musicadas do primeiro momento da exposição. No módulo, são exibidos vários mamulengos confeccionados pelos bonequeiros de Glória do Goitá, como vemos nas imagens abaixo:

Figura 55 – Vitrine de Mmaulengos no Módulo Mamulengos da exposição Os objetos e suas narrativas.



Fonte: autoria nossa (2024).

Figuras 56 e 57 – Página web da exposição com detalhes sobre os Mamulengos do Módulo Mamulengos e imagem ampliada de miniatura de torda.

Museu de Folclore Edison Carneiro

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR

ABERTURA

ÁREAS TEMÁTICAS

ARTISTAS

EQUIPE

MINIATURA DE TORDA

Bila, s/data, madeira pintada e tecido, Glória do Goitá, PE

SOBRE O AUTOR

Bila

Aprendiz de mamulengueiro, aos 12 anos, segundo o catálogo da SAP 74, tocava ganzá no Teatro do Riso, de mestre Zé Lopes, reiterando um aspecto dessa brincadeira: quem está nela quase sempre faz de tudo, o que se justifica pelo caráter de improviso e aproveitamento total de todos os recursos disponíveis.

OBRAS DO AUTOR

SAIBA MAIS

A música é que chama os espíritos dos bonecos

Teatro do riso - Mamulengos de Mestre Zé Lopes

Mamulengos: bonecos brincantes de Glória do Goitá (Davi Rodriguez, PROMOART)



Fonte: CNFCP. Disponível em: <http://museudefolclore.cnfcp.gov.br/obra/mamulengo/miniatura-de-torda/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

A tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá e seus representantes voltam a aparecer no escopo das ações do CNFCP no Relatório anual de 2020. No contexto do isolamento social gerado pela pandemia de Covid-19, o CNFCP desenvolveu atividades que ocorressem fora do ambiente presencial. Nesse sentido, consta a informação que o setor de Difusão concebeu e finalizou vídeo para apoio aos representantes da tradição cultural de Mamulengo de Glória do Goitá, divulgando a produção disponível para venda.

No ano seguinte, como informa Relatório anual de 2021, o Museu do Mamulengo de Glória de Goitá fez uma transmissão *online* via *YouTube* de tema “Museus: perdas e recomeços”, como parte de suas atividades na 15ª Primavera de Museus promovida pelo IBRAM. Dentre os convidados, a servidora do CNFCP Elisabeth Costa, abordou as ações do MFEC no contexto de pandemia, acompanhada de Elizabeth Pougy, do setor do MFEC. Tal fato demonstra que não somente o MFEC e o CNFCP foram responsáveis pelos enunciados dessa relação, mas também estiveram como partícipes de narrativas institucionais próprias dos representantes dessa tradição cultural. Mais ainda, demonstra como os constituintes, por meio do Museu do Mamulengo, estabelecem suas parcerias institucionais, que deflagra a organização das pessoas e o seu histórico em práticas de associativismo.

Em 2022, com a incerteza de abertura dos espaços físicos e sem a quantidade de exposições da SAP sendo realizadas, gerando interferência direta na renda dos sujeitos

associados ao folclore e culturas populares que comercializavam sua produção junto ao CNFCP, houve a implantação da Vitrine virtual como mais um Ponto de Comercialização da Sala do Artista Popular. Assim, os representantes da tradição cultural que fizeram parte da SAP 176 - “A música é que chama os espíritos dos bonecos em Glória do Goitá” expuseram seus objetos para venda na vitrine virtual, mais uma alternativa de escoamento de sua produção preconizando renda e continuidade da tradição.

A experiência da relação entre o CNFCP e a tradição cultural dos Mamulengos de Glória do Goitá e seus representantes nos mostra como as ações coordenadas no CNFCP atravessam os anos e assumem diferentes situações e mobilizam vários setores. Para além do olhar processual, é importante perceber como tal relação pode ser perspectivada pela participação social, dando indícios da possibilidade de cooperação mútua e contínua entre pesquisador e pesquisado. Nessa troca de saberes, se gera autonomia para maior atuação dos constituintes, de modo que sejam protagonistas e se autorrepresentem em suas respectivas localidades e, ao mesmo tempo, possam reivindicar representação mais digna em espaços museológicos consolidados como o MFEC/CNFCP.

Assim, finalizamos nosso terceiro e último capítulo de pesquisa, cujos estudos de caso elucidaram como as narrativas institucionais de musealização foram executadas e descritas nos Relatórios anuais de atividades e como a participação social esteve imbricada nelas. Ao finalizarmos com a tradição cultural dos Mamulengos e de Glória do Goitá e seus representantes, damos vulto à complexidade que envolve estabelecer um vínculo contínuo entre a instituição e seus profissionais e a tradição cultural e os constituintes de forma respeitosa e de ajuda mútua.

CONSIDERAÇÕES

CONSIDERAÇÕES

Começo, meio e começo.

(Nêgo Bispo, 2023, conforme seus mais velhos)

A subversão poética de Nêgo Bispo, pensador contemporâneo que ecoa o conhecimento quilombola, serve para este momento da pesquisa. A ideia retilínea de tempo do pensamento ocidental nos convencionou a enxergar nossos fazeres, em diferentes instâncias da vida, tendo um começo, meio e fim. Bispo, conforme a sabedoria de seus ancestrais, nos propõe: começo, meio e começo.

Transpor essa proposta para este momento, não significa que nossas considerações finais de pesquisa não saíam do lugar, mas sim que todo final paradoxalmente é um começo, que na perspectiva ocidental se diria como recomeço. Contudo, não excluimos a possibilidade e necessidade de voltar ao início, já que ao circular pela discussão, nosso ponto de partida pode ser enxergado por novos vetores a partir da bagagem adquirida pelo caminho.

Em nosso começo, circular pelas exposições e espaços técnicos do MFEC e do CNFCP nos instigou a querer saber como se dão as relações entre os diferentes sujeitos envolvidos nestes espaços. Por sujeitos, perspectivamos os profissionais do MFEC e do CNFCP, os constituintes, de quem o museu fala, ou seja, os indivíduos associados ao folclore e culturas populares e os públicos, em seus diversos segmentos. Nossa pretensão foi enxergar essas relações à luz da musealização, da patrimonialização do imaterial e da participação social, compreendendo que esses conceitos estão em completa relação.

No decorrer dos três capítulos, esse objetivo se mostrou em boa parte alcançado. Foi possível compreender minimamente como as relações do MFEC e do CNFCP e seus diferentes sujeitos se constituem, principalmente ao avançarmos nos estudos de caso contidos em nosso recorte temporal.

Ao passarmos pela história do MFB e do MFEC, vimos como os sujeitos associados ao folclore e culturas populares pouco foram considerados para além de informantes e produtores da cultura material pesquisada, que serviu para forjar uma identidade nacional. A mudança no cenário ocorreu aos poucos durante a redemocratização, com o entendimento do bem cultural também como processo, até chegarmos nas políticas de patrimônio imaterial, que em suas normativas indicaram a

participação social para além do contato do pesquisador com o pesquisado. Nesse sentido, o CNFCP alinhou seu vasto conhecimento adquirido pela pesquisa de campo dos folcloristas ao pensamento antropológico e à patrimonialização do imaterial, com o MFEC subsidiando as etapas técnicas dessa salvaguarda e o CNFCP, como um todo, exercendo também a musealização.

Também no histórico do MFEC e do CNFCP, os públicos e seus segmentos não eram pensados como protagonistas, embora contabilizados e, como parte da nação, deveriam ser estimulados pelas exposições e demais atividades do MFEC/CNFCP no intuito de valorizar as culturas populares, isto é, se alfabetizarem sobre o folclore brasileiro e as manifestações culturais do país. A partir da década de 1990, os profissionais do MFEC/CNFCP instrumentalizaram as opiniões dos públicos para conceber a exposição de 1994, algo que ocorreu também para a construção da exposição *Os objetos e suas narrativas* de forma mais sistematizada. Podemos dizer que no MFEC e no CNFCP a noção de que os públicos são meros receptáculos já foi superada pelos seus profissionais, mas ainda paira nos processos institucionais.

Não menos importante, a própria relação entre os profissionais do MFEC e do CNFCP envolve muitas questões, simbólicas e institucionais. Foi perceptível como o protagonismo das ações é flutuante, mesmo que estruturalmente algumas delas sejam exclusivamente desempenhadas por determinados profissionais e seus respectivos setores. O setor do MFEC e seus profissionais estão estruturalmente como uma divisão que compõe o CNFCP, mas a musealização ocorre em todos os outros setores e é exercida por todos os profissionais.

Embora se estruture como um centro de pesquisa, o CNFCP e seus profissionais estão majoritariamente voltados ao fazer museológico, podendo ser interpretado como um museu. Portanto, é curioso perceber como dentro do CNFCP, o setor MFEC e seus profissionais sejam atrelados exclusivamente à documentação e conservação do acervo museológico. Ao fim ao cabo, o MFEC poderia incorporar todos os outros setores estruturalmente, mas é pouco provável que algum outro setor pudesse, simbólica e estruturalmente, realizar o mesmo movimento.

O uso das noções de musealização, patrimonialização e patrimônio imaterial, e participação social como conceitos para enxergar essas relações foi eficaz. Como relacionais, tanto teoricamente como na prática, sulearam nosso olhar para problematizar como se dão os processos e quem os protagoniza no MFEC e no CNFCP.

Como constatamos, a musealização é entendida no CNFCP apenas como a ação de processamento técnico que envolve a documentação e conservação feita pelos profissionais do setor MFEC. Todavia, ela se realiza e é preconizada, mesmo que não saibam, por todos os profissionais do CNFCP.

A patrimonialização e o patrimônio imaterial se estabelecem no MFEC e no CNFCP como diretriz institucional pela vinculação ao DPI/IPHAN, concatenando as pesquisas de campo e a musealização como partes do processo maior de salvaguarda, por meio da patrimonialização das manifestações culturais de ordem imaterial.

A participação social, discutida na musealização e inserida nas diretrizes de políticas voltadas ao patrimônio imaterial são também imprescindíveis ao MFEC e ao CNFCP, dada a sua vocação de congregar os sujeitos associados ao folclore e culturas populares e os públicos em seus diversos segmentos. Contudo, resta que a participação social seja compreendida de modo que constituintes e públicos não sejam apenas informantes, fontes de informação e de expressão que pode ou não ser utilizada nas narrativas institucionais. É necessário que o MFEC e o CNFCP transponham esse entendimento para dar cabo de práticas de envolvimento, compartilhamento, *co-laborativas*.

A análise dos Relatórios anuais cumpriu com o objetivo de dimensionar as relações e uso dos conceitos a partir das informações contidas neles. Nesse fluxo, o recorte temporal entre 2000 e 2022 também foi proveitoso por ser um momento em que as noções de musealização, patrimonialização e patrimônio imaterial e participação social estiveram em voga nas ações informadas. Contudo, por se tratarem de materiais de informação quantitativa, seria ideal a complementação com entrevistas, tanto dos profissionais do MFEC e do CNFCP como também dos constituintes e públicos que participaram dos casos extraídos desses Relatórios anuais. Outros recursos metodológicos para chegar a essas informações não puderam ser implementados pela falta de tempo, recursos e aval de trâmites burocráticos envolvendo a universidade e o MFEC e o CNFCP.

Os estudos de caso apresentados foram importantes por diversificarem nossa mostra e apresentarem diferentes dimensões da participação social na musealização e de como se dão as relações entre os sujeitos envolvidos nas narrativas institucionais do MFEC e do CNFCP.

A concepção da exposição principal “Os objetos e suas narrativas” demonstrou como a relação entre os profissionais e os setores do CNFCP atuaram, de modo que o protagonismo conceitual tenha sido flutuante e os profissionais do setor MFEC tenham exercido papel fundamental para realização da mostra. Na outra ponta, o mesmo caso mostrou como a relação com os públicos e seus segmentos foi desenvolvida de forma consultiva, mas afastada, partindo dos comentários dos Livros de Opinião para subsidiar como a exposição poderia ser apresentada.

Nesse aspecto, “Os objetos e suas narrativas” cumpriu sua prerrogativa em sugerir a diversificação do olhar para as culturas populares ao trazer o espaço sideral e a

ufologia, bem como o grafite para o universo associado ao folclore e às culturas populares. No entanto, a escolha por apresentar os objetos relacionados às religiosidades populares sem enfrentar o racismo religioso reflete o apaziguamento da situação pela instituição, indo ao encontro do que Ferreira (2020) pontuou sobre o lugar dado para a cultura negra no MFEC/CNFCP.

O caso das entrevistas durante visita à reserva técnica e o Encontro de Artesãos no contexto da SAP foram elucidativos de como a relação entre MFEC e CNFCP junto aos constituintes pode auxiliar em processos de documentação museológica em que os sujeitos associados ao folclore e culturas populares articulem informações importantes sobre os objetos. Já o Encontro de Artesãos é a possibilidade do MFEC e do CNFCP se verem confrontados diante das demandas e urgências expostas nos encontros. Mesmo que não haja espaço para decisões institucionais, os constituintes avançam na dimensão da participação social por serem ouvidos e terem suas vozes ecoadas em meio aos profissionais e a contestação de suas práticas, por exemplo.

Já as ações do Promoart se mostraram as mais próximas do exercício da participação social de compartilhamento de poder, pois em campo, isto é, nos polos selecionados onde as ações eram executadas, os profissionais do CNFCP envolvidos estabeleceram suas atividades a partir das realidades locais e das proposições dos constituintes. Isso demonstrou a flexibilidade do método e as propostas dos sujeitos associados ao folclore e culturas populares sendo implementadas. Ainda nessa perspectiva, a expertise de musealização e patrimonialização por meio do CNFCP serviu para que os próprios constituintes absorvessem tais processos e implementassem em suas realidades para reivindicação de suas demandas em esfera local, municipal e estadual.

Por último, o caso dos Mamulengos de Glória do Goitá e seus constituintes demonstrou como o MFEC/CNFCP pode estabelecer uma relação contínua com determinada tradição cultural de modo que figure em diferentes momentos e ações ao longo dos anos. Ainda nessa costura, é possível observar que o MFEC/CNFCP tornou-se parceiro do Museu de Mamulengos de Glória do Goitá, transpassando as noções de pesquisador e pesquisado em direção à parceria entre instituições.

Os casos descritos no recorte temporal e os conceitos apresentados reverberam nas seguintes constatações: embora a participação social esteja em voga, ela não segue uma ordem exata para execução quando pensada na musealização. Quando pensamos nos constituintes, suas realidades implicam em questões urgentes como renda, moradia e sobrevivência e não apenas um modo de gerir e executar uma tarefa, modo como as instituições operam ao defenderem a *co-labor-ação*. Assim, a participação social implica

em olhar para as populações e seus territórios, não apenas como resultados de interlocuções institucionais.

Os demais resultados da pesquisa se apresentam ao longo do escrito e merecem maior desenvolvimento em pesquisas futuras, não só de nossa parte. Mais que respostas prontas e conclusões sintéticas, escolhemos caminhar pelo viés das proposições e das perguntas e seus modos de observar, enfim, de pensar o MFEC e o CNFCP em comunhão com os diferentes sujeitos envolvidos nas narrativas institucionais. Ao fim ao cabo, acreditamos que o trabalho demonstra a complexidade da participação social nas narrativas institucionais de musealização, embora a densidade só possa ser discutida em pesquisas de maior duração, partindo de outros recursos metodológicos.

Se quem conta um conto, aumenta um ponto, que essas relações sejam contadas e os pontos aumentados a cada nova investida em narrar.

Assim, encerramos nosso escrito, mas não chegamos ao fim. Como nos passou Nêgo Bispo, a partir da sabedoria de seus mais velhos, chegamos ao começo.

Começo, meio e começo.

REFERÊNCIAS

Referências

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (Orgs.). **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003, p. 83-102.

ABREU, Regina. Patrimônio: 'ampliação' do conceito e processos de patrimonialização. *In*: CURY, M. X. et. al. (org.). **Questões indígenas e museus: debates e possibilidades**, Brodowski, ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura (SEC), Coleção Museu Aberto, 2012, p. 28-39.

_____. Síndrome de Museus? **Série Encontros e Estudos: O museu em perspectiva**, Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 2, n.1, p. 51-68, 1996.
http://antigo.cnfcp.gov.br/arquivos/file/N02_O_Museu_em_perspectiva.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

_____. Tal antropologia, qual museu? **Museu, Identidades e Patrimônio Cultural - Revista Do Museu De Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, p. 121-143, 2008, supl. 7.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. A idéia de museu na cultura ocidental. *In*: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; PAÇO IMPERIAL. **Cadernos de ensaios: memória e educação**. Rio de Janeiro: IPHAN; Paço Imperial, Cadernos de Ensaio, n. 1, p. 55-59, 2008.

ALMEIDA, Renato. **A inteligência do Folclore**. 2. ed. Rio de Janeiro: Americana Ed., 1974.

AMES, Michael. "Cannibal tours", "glasses boxes" e a política de interpretação. *In*: OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cassia (org.). **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal**. Trad.: Rafaela Mendes Medeiros, rev.: Rita de Cássia Melo Santos. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019, p.51-68.

ARNSTEIN, S.R. A Ladder of Citizen Participation. **JAIP**, v. 35, n. 4, p. 216-224, 1969.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BARBUY, H. M. S. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: USP, v.3, n. 1, p. 209-236, jan-dez 1995. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/zXfx5HvBpq7XzFLntySzm4J/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 jul. 2024.

BARROS, Lucas Rodrigues. **Participação de público e tomada de decisões em exposições: o Museu de Folclore Edison Carneiro como estudo de caso**. Brasil, 2021, 96p. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BARROSO, Gustavo. Museu Ergológico Brasileiro. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 3, p. 433-448, 1942.

_____. Um capítulo de arte popular. Apêndice. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 2, p. 369-374, 1941.

BENATTI, Barbara Duarte; BROCHADO, Izabela. **Mulheres & O Mamulengo: um estudo de caso em Glória do Goitá**. Urdimento, v.2, n.32, p. 183-196, set. 2018.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018183/8768>. Acesso em: 27 jul. 2024

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p.

BONDAZ, Julien; ISNART, Cyril; LEBLON, Anaïs. Au-delà du consensus patrimonial. **Civilisations**, Paris, v. 61, n. 1, 2012, p. 9-21. Disponível em: <http://journals.openedition.org/civilisations/3113>. Acesso em: 1 jun. 2024.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Zouk, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?** São Paulo: Editora brasiliense, 1984. 110p.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil (Artigo 216)**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292p.

BRASIL. **Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm . Acesso em: 1 jun 2024.

BRULON, B. **Máscaras guardadas: musealização e descolonização**. 2012. 461p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia. Rio de Janeiro, 2012.

BRULON, B.; SCHEINER, T. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios comuns: um ensaio sobre a casa. In: X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2009, João Pessoa. **E-book do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. João Pessoa: Idéia, 2009. v. 10. p. 2469-2489.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 11, n. 1, p. 189-210, 2018.

BURKER, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. G. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução: Cláudio N. P. Coelho. São Paulo: Brasiliense (Prêmio Casa das Américas, ensaio). 1983. 150p.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. SP, Unesp, 2000.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão** (1938). São Paulo: CCSP, 1993. 221p.

CARNEIRO, Edison Carneiro. A evolução dos estudos de folclore no Brasil. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB/ MEC, v. 2, n. 3, p. 47-62, mai./ago. 1962.

_____. A sociologia e as 'ambições' do folclore. Comunicação feita à CNFL. *In: Documentos da CNFCL/IBecc*. Nº 429, 1959.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 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, São Paulo, ANPOCS, p. 57-78, fev. 2004.

_____. Por uma antropologia dos estudos de folclore: O caso do Maranhão. *In: FERRETTI, S. F.; RAMALHO, J. R. (Org.). Amazônia, desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural*. São Luís, MA: EDUFMA, 2009, p. 199-220.

_____. Patrimônio cultural imaterial no Brasil: Estado da arte. *In: Cavalcanti, M. L. V. C.; FONSECA, M. C. L. (org.). Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008, p. 11-32.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim. **De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras**: Mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular. 2016. 232p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal**: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Coleção Museu, memória e cidadania, Rio de Janeiro : MinC/IBRAM, 2009. 258 p.

CHARTIER, Roger. 'Cultura popular': revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 179-180, 1995.

CIFUENTES, Adolfo. **Entre caixa preta e cubo branco**: o vídeo nos espaços das artes plásticas. 2011. 286p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Minas Gerais, 2011.

CNFCP. **Folder Promoart**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2024. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/PROMOART/CNFCP_Promoart_folder.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

_____. **Promoart**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2024. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=128. Acesso em: 27 jul. 2024.

_____. **Relatório anual 2018**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 53p, 2018.

_____. **Relatório anual 2019**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 57p, 2019.

_____. **Relatório anual 2020**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 45p, 2020.

_____. **Relatório anual 2021**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 43p, 2021.

_____. **Relatório anual 2022**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 17p, 2022.

- _____. **Relatório de atividades 2000**. CNFCP/FURNARTE, Rio de Janeiro, 27p, 2000.
- _____. **Relatório de atividades 2001**. CNFCP/FUNARTE, Rio de Janeiro, 33p, 2001.
- _____. **Relatório de atividades 2002**. CNFCP/FUNARTE, Rio de Janeiro, 31p, 2002.
- _____. **Relatório de atividades 2003**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 34p, 2003.
- _____. **Relatório de atividades 2004**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 53p, 2004.
- _____. **Relatório de atividades 2005**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 70p, 2005.
- _____. **Relatório de atividades 2006**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 65p, 2006.
- _____. **Relatório de atividades 2007**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 52p, 2007.
- _____. **Relatório de atividades 2008**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 68p, 2008.
- _____. **Relatório de atividades 2009**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 64p, 2009.
- _____. **Relatório de atividades 2010**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 104p, 2010.
- _____. **Relatório de atividades 2011**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 82p, 2011.
- _____. **Relatório de atividades 2012**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 76p, 2012.
- _____. **Relatório de atividades 2013**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 70p, 2013.
- _____. **Relatório de atividades 2014**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 65p, 2014.
- _____. **Relatório de atividades 2015**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 67p, 2015.
- _____. **Relatório de atividades 2016**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 66p, 2016.
- _____. **Relatório de atividades 2017**. CNFCP/IPHAN, Rio de Janeiro, 53p, 2017.
- _____. **Relatório Promoart (2007-2011)**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2011, 129p. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/RELATORIO2010promoart.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2024.
- _____. **Relatório Promoart (2012-2013)**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2013, 42p. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/RelatorioTecnico_Promoart_2012.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.
- _____. **Relatório Promoart (2014-2018)**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN, 2018, 33p. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/RelatorioTecnico_Promoart_2014.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.
- _____. SAP 176 - A música é que chama os espíritos dos bonecos: Mamulengos em Glória do Goitá. **Catálogo SAP**, CNFCP/IPHAN. Rio de Janeiro, 38p., 2012.

Disponível em: http://antigo.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124. Acesso em: 29 jul. 2024.

_____. SAP 74 – Teatro do riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes. **Catálogo SAP**, CNFCP/FUNARTE. Rio de Janeiro, 20p., 1998. Disponível em: http://antigo.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124. Acesso em: 29 jul. 2024.

CRETTON, Ana; TELLES, Lucila Silva. Religiosidade popular em foco: o que diz o público visitante de exposições. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 201-219, 2013.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Exposição: Análise Museológica do processo de concepção, montagem e avaliação**. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1999.

_____. Introdução. **Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão**. (Org.). Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016, p. 12-22.

_____. Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n.17, p.129-146, 2020.

_____. Os usos que o público faz dos museus - A (re)significação da cultura material e do museu. **Musas (IPHAN)**, MinC – IPHAN - DEMU, v. 1, n.1, p. 86-106, 2004.

_____. Para saber o que o público pensa sobre arqueologia. **Arqueologia Pública (UNICAMP)**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 31-48, 2006.

_____. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. 366p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/MariliaCury/publication/259866616_Comunicacao_Museologica_Uma_Perspectiva_Teorica_e_Metodologica_de_Recepcao/links/0c96052e38f99eb32a000000/Comunicacao-Museologica-Uma-Perspectiva-Teorica-e-Metodologica-de-Recepcao.pdf. Acesso em: 22 abr. 2024.

DA MATTA, Roberto. "O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues". In: NUNES, Edson de Oliveira (organizador). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978. p. 23-35

CERTEAU, Michael. Culturas Populares. In: **A invenção do Cotidiano**, Artes do fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. cap. II. p. 75-90.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (Org.). **Conceitos-chave da museologia**. Bruno Brulon Soares; Marília Xavier Cury (trad. e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUTRA, Maria Vitória de Moraes. **Centro Nacional de Referência Cultural: o desconhecido acervo consagrado**. 2017. 147p. Dissertação (Mestrado Profissional) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Rio de Janeiro, 2017.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Tradução: Ruy Jungman. v.2, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

_____. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Tradução: Ruy Jungman. v.1, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FASANELLO, Marina Tarnowski; NUNES, João Arriscado; PORTO, Marcelo Firpo de Souza. Metodologias colaborativas não extrativistas e comunicação: articulando criativamente saberes e sentidos para a emancipação social. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação, Inovação e Saúde**, FIOCRUZ, n. 12, p. 396-414, out./dez. 2018.

FERREIRA, Claudia Marcia. Análise da Proposta do Acervo Existente. **Palestra proferida no seminário “As novas instalações do MFEC: uma experiência multidisciplinar”**. Rio de Janeiro: INF, 1984.

FERREIRA, Elaine Cristina Ventura. **Folclore e Museu: A cultura negra no imaginário de um projeto nacional mestiço brasileiro (1947-1982)**. 2020. 200p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Seropédica, 2020.

_____. **As circunstâncias históricas de criação do Museu de Folclore Edison Carneiro: entre 1960-1970**. 2014. 104p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS, Rio de Janeiro, 2014.

FERRETTI, Mundicarmo. Encantado e encantarias no folclore brasileiro. In: **VI Seminário de Ações Integradas em Folclore**, São Paulo, 2008, 6p. Disponível em: <https://gurupi.ufma.br/jspui/handle/1/198>. Acesso em: 30 jul. 2024.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo. **Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc/Iphan, 1997.

FRADE, Cáscia. Folclore/Cultura Popular: Aspectos de sua História. **8º Encontro com o Folclore/Cultura Popular**. Espaço Cultural Casa do Lago/UNICAMP, 18 a 22 de Agosto de 2003.

FREIRE, Maira. **Produto 3 - Documento técnico contendo análise de dados obtidos no acompanhamento das visitas às exposições e proposição preliminar de estratégias com vistas à reformulação das linhas de difusão de acervos em curso no Centro**. 17p. CNFCP, UNESCO, Rio de Janeiro, 2011.

GITSIN, Paulo Victor Catharino. **Os ritos de musealização e a musealização dos ritos**. 2019. 149p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2019.

GOHN, M. G. **Conselhos gestores e participação sociopolítica**. 9ª edição. São Paulo: Cortez, 2016.

_____. Teorias sobre a participação social: desafios para a compreensão das desigualdades sociais. **Caderno C R H**, Salvador, v. 32, n. 85, p. 63-81, jan./abr. 2019.

GONÇALVES, Ana Beatriz da Cunha. **Do Mulungu ao Museu: uma etnografia do Museu do Mamulengo da Nova Geração de Mamulengos de Glória do Goitá**. 2021. 234p. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/25077>. Acesso em: 27 jul. 2024.

GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuele Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo. Cartas Patrimoniais e a Preservação do Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 23, n. 3, p. 202 – 229, set./dez. 2018.

GRIPP, Maria Pierro. **A sala como etnografia; do artista como criação; popular como matéria prima – Um estudo sobre uma política de cultura**. 2019, 243p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Antropologia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, 104p.

HEYE, Ana Margaret. Museu, folclore, visitante: uma tentativa de perceber relações. **Série Encontros e Estudos: O museu em perspectiva**, Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 2, n.1, p. 45-50, 1996. Disponível em: http://antigo.cnfcp.gov.br/arquivos/file/N02_O_Museu_em_perspectiva.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

IPHAN. **Carta de Fortaleza – de 14 de novembro de 1997**. Fortaleza, IPHAN, 1997.

KOK, G. A fabricação da alteridade nos museus da América Latina: representações ameríndias e circulação dos objetos etnográficos do século XIX ao XXI. **Anais do Museu Paulista**, v. 26, p. 1-30, 2018.

KÖPTCKE, L. S. Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. **Museologia e Interdisciplinaridade**. Brasília: UnB, v. 1, n. 1, p. 209- 235, 2012.

LEAL, João. O povo no Museu. In: **Dossiê Museus Nacionais**. Instituto dos Museus e da Conservação Museologia.PT., Lisboa (PT), n. 5, p.90-107, 2011.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, p. 31-50, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf> . Acesso em: 1 jun 2024.

LIMA, R. G. Artesanato e arte popular. CNFCP (Brasil). Setor de Difusão Cultural. **Professor**. Lucia Yunes, Lucila Silva Telles e Anamaria Cretton (Org). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2013, 72p., p. 41-53.

LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Cláudia Márcia. O Museu de Folclore e as artes populares. TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). **Arte e Cultura Popular - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasil: Iphan, n. 28, p. 100-119, 1999.

LIMA, Vivaldo da Costa & OLIVEIRA, Waldir Freitas (Orgs.). **Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos**. São Paulo, Corrupio, 1987.

LOPES, João Miguel Teixeira. Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural. **Saber & Educar**, n. 14, 2009.

MAIRESSE, François. Muséalisation. Regard & Analyse. In: DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011, p.252-269.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, jan./abr. 2016, p. 9-28.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e museu: apontamentos sobre estratégias de articulações entre processos de patrimonialização e de Musealização. **Museologia & interdisciplinaridade**, v. 4, n. 8, dez. 2015, p. 88- 106.

_____. **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]). 2008. 272p. Tese (Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, 2008.

MFEC/CFCP. **Série Encontros e Estudos: O museu em perspectiva**. Vol. 2. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996. 68p.

MILANI, Carlos. O princípio da participação social na gestão de políticas públicas locais: uma análise de experiências latino-americanas e europeias. **Revista de Administração Pública**, v. 42, n. 3, 2008, p. 551-579.

MORAES, Julia Nolasco Leitão. A dimensão pública dos museus diante do horizonte da participação dos públicos na musealização: Desafios, controvérsias e potencialidades da diversificação e pluralização de relações entre públicos e museus. **Anais do XXII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB**. Porto Alegre, RS: UFRS, GT 9, nov. 2022.

_____. Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos. **MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE**, v. 9, Especial, p. 144-160, dez. 2020.

_____. Museus e Público(s): a centralidade da relação público(s) - museu nos debates contemporâneos da museologia. **Anais do XX Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Ciência da Informação - ENANCIB**. Florianópolis, SC: UFSC, GT 9, set. 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/738> . Acesso em: 1 jun. 2024.

NOTICIÁRIO. **Revista Brasileira de Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB, v. 8, n. 21, p. 173-188, mai./ago. 1968.

OLIVEIRA, Felipe. Participação (verbetes). In: CASTRO, Carmem Lúcia Freitas *et. al.* (org.). **Dicionário de Políticas Públicas**. Barbacena: EdUEMG, 2012, p. 370-373.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. **Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira**. 2011. 247p. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Programa de Pós-graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: Românticos e Folcloristas. São Paulo: Olho d'água. 1992. 102p.

POUGY, Elizabeth Bittencourt Paiva. Objetos e Narrativas – Diálogos em Processo. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 61-72, 2018.

_____. Programa Sala do Artista Popular. **II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española**. ICOM, Buenos Aires, 2011.

POULOT, Dominique. História dos Museus. In: **Museus e Museologia**. Tradução: João Guilherme Teixeira de Freitas. Coleção Ensaio Geral. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 59-81.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Revisão: José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEROL, Lorena Sancho. PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus. **Etnicex: revista de estudos etnográficos**, n. 8, p. 83-100, 2016.

QUEROL, Lorena; MENDONÇA, Elizabete; MIGUEL, Ana Flavia. A participação cidadã nos processos de inventariação do Patrimônio Cultural Imaterial: casos do Brasil e de Portugal. **Revista Interseções**, v. 22 n. 1, p. 21-51, 2020.

REIS, Daniel. Programa Sala do Artista Popular: um espaço de encontros, trocas e democratização de culturas. **Museus e democracia cultural: diálogos e tensões**: e-cadernos CES [online], n. 30, p. 125-151, 2018.

RIGOLI, Mariana Upegui. **Uma navegação pela participação dos públicos no Museu de Arte do Rio: todos a bordo?** 2022. 223p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Rio de Janeiro, 2022.

RIVIÈRE, Georges Henri. Definición evolutiva del ecomuseo. **Museum**. Imágenes del ecomuseo, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148, p.182-183, 1985.

ROSSI, Gustavo. Uma 'vocalização perdida'? Vida e obra de Edison Carneiro, expoente dos estudos afro-brasileiros. In: **Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie**, Paris, 2020. Disponível em: <https://www.berose.fr/article2030.html?lang=fr>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RUSSI, Adriana; ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas”. In: **Horizonte Antropológico**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, 2019, p. 17-46.

SAMPAIO, Alice Barboza; MENDONÇA, Elizabete de Castro. Democracia cultural, museu e patrimônio: Relação para a garantia dos direitos culturais. **e-cadernos CES**, n. 30, 2018, p. 14-38.

SANTOS, Milton. Há cidadãos neste país? In: **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 2 ed., p. 7- 18, 1993.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEGALEN, Martine. Le Musée national des arts et traditions populaires, 1936-2005. Récit d'un brillant fiasco. Première partie : Une si longue naissance (1880-1980). In: **Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie**, Paris, 2019. Disponível em: <https://www.berose.fr/article1685.html?lang=fr>. Acesso em: 5 abr. 2024.

_____. Le Musée national des arts et traditions populaires, 1936-2005. Récit d'un brillant fiasco. Deuxième partie : Chronique d'une mort annoncée (1980-2005). In: **Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie**, Paris. Disponível em: <https://www.berose.fr/article1684.html?lang=fr>. Acesso em: 5 abr. 2024.

SILVA, Ana Teles. **Na trincheira do folclore: Intelectuais, Cultura Popular e Formação da Brasilidade - 1961-1982**. 2015. 206p. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) - UFRJ/IFCS, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, C. H. G. ; PINHEIRO, L. V. R. Políticas públicas para museus no Brasil: Do IPHAN ao IBRAM. In: **XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB 2013)**, 2013, Florianópolis. Informação e Interação: Ampliando Perspectivas para o Desenvolvimento Humano. Florianópolis: ANCIB, 2013, v. 1. p. 1-20.

SILVA, Percila Marcia. **Processos museológicos em contexto de culturas tradicionais e populares: limites e potencialidades da autogestão patrimonial: três casos para estudo**. 2019. 213p. Dissertação (Mestrado Interunidades em Museologia) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SILVA, Rita Gama. **Quantos folclores brasileiros?** As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. 2008. 158p. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - UFRJ / IFCS, 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.

SOSTER, Sandra Schimitt. **Gestão do Patrimônio Cultural Brasileiro: participação cidadã em políticas, processos e tecnologias**. 2022, 322p. Tese (Doutorado) – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos – SP, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-08122022-113048/pt-br.php>. Acesso em: 27 jul. 2024.

TOJI, Simone. O patrimônio cultural brasileiro e a antropologia enquanto fazer técnico: a expressão de um Estado contraditório e os dilemas no “uso da diversidade”. **Revista CPC**, São Paulo, n. 12, 2011, p. 55-76.

TONETO, Livia Cristina; LEITE, Edson. Arte Naïf e seus diálogos com a sociedade. Rompendo fronteiras: arte, sociedade, ciência e natureza. **XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte**. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018, p. 138-146.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 2003. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf> . Acesso em: 1 jun. 2025.

_____. **Recomendação de Paris: Sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular**. Paris, 1989.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a Methodology of Museology**. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Zagreb, 1992.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte / FGV, 1997. 332p.

VILLELA, Lavínia Costa (Secretária da SEF). Relatório da 1ª Diretoria da SEF, mai. 1937 a mai. 1938. São Paulo, 1º de junho de 1937 [sic]. 6p. datil. *In*: SHIMABUKURO, Elizabete H.; AZEVEDO, José Eduardo; CARNEIRO, Zélia Maria Ramos; BOTANI, Aparecida Sales Linares. **Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore**. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP. Série Catálogo Acervo Histórico. Disponível em: <https://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

WELSH, Peter. Exotic Illusions: Museum Exhibits and Cultural Interpretation. **Apresentação no simpósio The Objects of Culture com Peter H. Welsh e Nancy J. Parezo no encontro anual da American Anthropological Association**, Phoenix, 19 nov. 19.

