

# A “IMAGINAÇÃO MUSEAL” DOS FOLCLORISTAS

*Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG)*

*O texto visa apontar os indícios da “imaginação museal” (CHAGAS, 2003) no pensamento dos principais estudiosos do folclore, que resultou na institucionalização desses estudos, com a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.*

**IMAGINAÇÃO MUSEAL, FOLCLORE, MUSEU,  
MUSEUS DE FOLCLORE, MOVIMENTO FOLCLÓRICO  
BRASILEIRO.**

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. A “imaginação museal” dos folcloristas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 171-191, nov. 2012.

# THE “MUSEUM IMAGINATION” OF FOLKLORISTS

Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG)

*The article points out the evidence of the “museum imagination” (CHAGAS, 2003) in the thinking of leading folklore scholars, which resulted in the institutionalization of these studies in the creation, in 1958, of the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore, currently National Center of Folklore and Popular Culture.*

**MUSEUM IMAGINATION, FOLKLORE, MUSEUM, MUSEUM OF FOLKLORE, FOLKLORIC BRAZILIAN MOVEMENT.**

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. A “imaginação museal” dos folcloristas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 171-191, nov. 2012.

No imaginário dos estudiosos do folclore, com muita frequência aparece a associação com a ideia de museu, sob diversas concepções, e chama atenção a ênfase dada à criação de museus para a guarda, divulgação e preservação da memória das manifestações da cultura popular.<sup>1</sup> Neste texto o objetivo é apontar os embriões das ideias museais percebidas no pensamento e na ação dos estudiosos do folclore no Brasil, ou seja, sua “imaginação museal”, desde a gênese do interesse pelo tema, por volta de 1870, passando pelos integrantes do chamado Movimento Folclórico Brasileiro,<sup>2</sup> até a institucionalização das ações em prol do folclore e da cultura popular, em 1958, quando é criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

O conceito de “imaginação museal”, tomado de empréstimo a Mario Chagas (2003), refere-se a tudo aquilo que guarde “relação explícita com o campo museal” expresso em ações e ideias que refletem uma “perspectiva museológica”. Então, o que se busca neste texto é o “conjunto de pensamentos e práticas” (CHAGAS, 2003, p. 20-64) que os estudiosos do folclore desenvolveram e aplicaram em relação aos museus e à museologia: a forma como o museu foi percebido e enxergado por esses estudiosos e o papel atribuído a essa instituição junto à sociedade para o conhecimento e valorização do folclore. Serão destacados os pontos que levam a deduzir que os folcloristas<sup>3</sup> já possuíam “imaginação museal”, ou representação intelectual e simbólica dos museus e da museologia em seu imaginário sobre o folclore e a cultura popular.

Foram utilizados como referenciais para atribuição de papéis principais a alguns desses estudiosos a literatura produzida sobre o tema, a exemplo de Cavalcanti e Vilhena (1990), Vilhena (1997) e Cavalcanti et al. (2000), e principalmente aquela produzida pelos próprios líderes do Movimento Folclórico Brasileiro (ALMEIDA, 1967; CARNEIRO, 1962a e b; DIÉGUES JÚNIOR, 1962), entre outras. Essas mesmas fontes vão igualmente apontar para a delimitação temporal aqui definida. Os textos sobre o Movimento Folclórico Brasileiro remetem a autores de destaque nos estudos sobre o folclore, como Sílvio Romero, reconhecido como seu principal precursor. Também afirmam a importância de nomes como Amadeu Amaral, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Câmara Cascudo, Renato Almeida, Edison Carneiro e outros. Dentre todos, sobressaem os nomes de Mario de Andrade e Gustavo Barroso, pela maior consistência e clareza com que explicitam seus conceitos sobre museu. Razão pela qual serão mais detidamente examinados no desenvolvimento deste texto

Desde Sílvio Romero, considerado o pioneiro desses estudiosos, vivendo num tempo em que a cultura era pouco ou quase nada institucionalizada, nota-

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

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

Acontece, porém, que semelhante trabalho, que considero um *patrimônio nacional*<sup>4</sup> (...), e que na Europa constituiria uma fortuna para o seu autor, por ser indispensável para os modernos estudos de filologia, antropologia e ciência dos mitos, acha-se recluso em minha gaveta, porque eu não sou um feliz que disponha de alguns contos de réis e nem pude encontrar ainda um editor... (ROMERO, 1879 apud VILHENA, 1997, p. 82).

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

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

Na busca da imaginação museal em meio aos estudiosos do folclore, os nomes de Mário de Andrade e Gustavo Barroso se destacaram pelo fato de eles defenderem mais enfática e claramente suas ideias a respeito dos museus e da museologia. Embora apresentem concepções distintas, sobretudo em se tratando das noções de museu e nacional, são nomes consagrados na discussão da museologia em suas relações com o patrimônio.

A atuação de Mário de Andrade no estudo e nas práticas de campo com o folclore e a cultura popular, e seu interesse pelas “formas, sons, objetos e hábitos populares” (LOURENÇO, 2002, p. 187) já se haviam manifestado desde a década de 1920, ao empreender suas viagens etnográficas – anteriormente, portanto, a sua já notória atividade em prol da preservação do patrimônio. O Noticiário do número 26 da *Revista Brasileira de Folclore* (1970, p. 61-68) traz, em memória dos 25 anos de morte do escritor, extensa matéria que narra sua participação e importância nesse campo. Reafirma ainda seu papel como “grande mentor” intelectual dos folcloristas “não apenas pelo que coligiu e analisou, mas pelo sentido e importância que deu ao folclore, como elo da continuidade nacional” (NOTICIÁRIO, 1970, p. 67).

Uma vez que suas ideias preservacionistas passavam obrigatoriamente pelos museus, é natural que em seus textos da segunda metade da década de 1930 se encontrem conceitos alusivos à constituição de instituições voltadas para a preservação da arte e das coisas populares. A formulação de seu pensamento museal não se encontra reunida sistematicamente em um único texto,<sup>5</sup> mas dispersa, apontada aqui e ali, sugerindo-nos que a instituição museal esteve presente em sua idealização de mundo, que sonhava socialmente mais justo e formado por cidadãos ciosos de si. Sua visão de museu foi bastante avançada para a época. Mário não valorizava o original pelo original, descartando as polaridades erudito/popular, nacional/internacional, regional/universal. A referência ao acervo está presente nas inúmeras coleções que reinventa em seus romances, como a coleção de pedras do gigante Piaimã e a coleção de bocagens de Macunaíma, seu “herói sem caráter”; além da própria coleção que reuniu em vida, na casa da Rua Lopes Chaves, na cidade de São Paulo.

Em seu pensar museal, o poeta paulistano defendia a criação de museus, muitos museus. Em contraposição à ideia de cemitérios de relíquias, sua fala pedia “museus vivos, que sejam um ensinamento ativo” (CHAGAS, 2006, p. 92), muito antes de a expressão “museu vivo” tornar-se voz corrente na esfera museológica, a partir dos anos 1950-1960.<sup>6</sup>

O discurso de Mário é de crítica ao “caráter generalista do museu nas grandes cidades” (LOURENÇO, 2002, p. 199). Em contraposição a esse generalismo e para suprir as lacunas culturais, o escritor defendia o intercâmbio de acervos entre museus e a formação de uma cadeia de museus em pequenas cidades. O acervo desses museus, que ele denominou museus populares, seria constituído de reproduções e modelagens das obras mundialmente consagradas, para educação e fruição de um público que, muito provavelmente, jamais teria acesso a elas. Sua posição choca-se com o pensamento então vigente de valorização da aura de preciosidade, autenticidade e originalidade de que se revestiam os objetos museológicos.

No artigo em que expõe sua concepção sobre o museu popular, pontifica que esses seriam “museus claros, museus francos, museus leais”, com vasta gama de programas educativos e culturais que interagissem constantemente com seu público, e tudo que fugisse desse modelo seria “antediluviano como conceito de museu” (LOURENÇO, 2002, p. 205). Totalmente na contramão do pensamento de sua época, Mário de Andrade dava mais importância à função educativa e disseminadora de conhecimento do que ao acervo, e defendia que “o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a retirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social” (ANDRADE, 1938 apud LOURENÇO, 2002, p. 188). O caráter político e a função social dos museus e da museologia já estava presente em sua “imaginação museal”.

É, contudo, especialmente nos textos relativos à preservação do patrimônio cultural que desponta com mais clareza sua “imaginação museal”, a começar por seu “Anteprojeto para Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”<sup>77</sup> – que serviu de ponto de partida para elaboração do Decreto-Lei 25, de 30 de novembro de 1937, que institui o tombamento como instrumento legal de proteção do patrimônio cultural brasileiro e cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A proposta do autor refletia sua prática como estudioso do folclore, ao mesmo tempo em que explicitava seu pensamento museológico, sobretudo em relação à cultura popular. Na análise de suas ideias é preciso ressaltar o conceito amplo de patrimônio com que trabalhava, em postura vanguardista para a época, que já incluía, por exemplo, o patrimônio natural e os bens intangíveis, que só viriam a ser contemplados com a edição do Decreto 3.551, de 2000. Sua classificação revela visão inovadora em relação ao conceito de bem cultural, que não se atinha ao testemunho eminentemente histórico de pedra e cal, mas antes incorporava as artes populares e os elementos não materiais (ou espirituais, como diriam os folcloristas), como a

música, as danças, a religião, os mitos e os modos de fazer e viver, oriundos de todas as camadas sociais.

Em seu Anteprojeto Mário de Andrade propõe a instituição de quatro livros de tombo que englobariam as oito categorias em que classificou os bens culturais: 1) o Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias: arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular;<sup>8</sup> 2) o Livro de Tombo Histórico, para a quarta categoria de arte, a histórica; 3) o Livro de Tombo das Belas Artes, para agrupar a arte erudita, nacional e estrangeira; e 4) o Livro de Tombo das Artes Aplicadas, correspondente às artes aplicadas, nacionais e estrangeiras (ANDRADE, 2002, p. 274). Essa proposta se completava com a sugestão de criação de quatro museus correspondentes aos livros de tombo por ele sugeridos: dois já em funcionamento – o Museu Nacional e o Museu Histórico Nacional –, e dois a ser criados – o Museu Nacional de Belas Artes ou Galeria Nacional de Belas Artes e o Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial.

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

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

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

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

Sua imaginação museal nos remete às raízes gregas do termo que deu origem à palavra museu. O museu de Epidauró<sup>9</sup> registrado por Junito de Souza Brandão (1987, p 92-93) em muito se assemelha ao museu idealizado por Mário de Andrade.

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

Essa maneira de olhar para os museus e para os bens culturais, defendida por Mário, esteve fora do foco principal da prática patrimonial e museológica até a década de 1970, com o advento da chamada Nova Museologia,<sup>10</sup> quando o “patrimônio surge como aliado do discurso e da ação museal, tendo a noção de acervo se ampliado para a noção de patrimônio em sua totalidade: o material, edificado e móvel – ou integrado –, o natural, e também o patrimônio em sua imaterialidade, como as crenças e os saberes populares” (OLIVEIRA, 2011, p. 176). Da mesma forma, o interesse pelos bens intangíveis só veio constituir-se como instrumento legal de preocupação e responsabilidade do Estado em 2000, com a promulgação do Decreto-Lei 3.551, que instituiu o registro como instrumento de reconhecimento e salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial, a despeito de algumas experiências do próprio Iphan, com a expedição de Hermann Cruze, e os estudos sobre Januária, além dos estudos referentes à coleta etnográfica, do Museu Nacional.

A criação de museus voltados para a temática do popular também esteve entre as preocupações do advogado e escritor Gustavo Barroso, idealizador do Museu Histórico Nacional, um dos ícones da institucionalização da memória nacional, e seu diretor desde a criação, em 1922, até 1959, ano de sua morte.<sup>11</sup> Como um dos iniciadores dos estudos museológicos no Brasil, Gustavo Barroso é intelectual de referência para a história do pensamento museológico brasileiro.

Para os que atuam no campo museal, torna-se difícil compreender, de pronto, como o idealizador do museu destinado a imortalizar os feitos das elites poderia ter-se voltado para o estudo das coisas do *folk*. Contudo, constatando-se que para ele a “História do Brasil era uma construção das elites, mas a fonte da singularidade nacional estaria nas manifestações e nas tradições populares” (ABREU, 1990, p. 63), torna-se compreensível o motivo por que, além dos estudos históricos e museológicos, Barroso se dedicou tão intensamente aos estudos folclóricos. Ele foi folclorista dos mais atuantes, com inúmeros trabalhos publicados nessa área. Na *Revista Brasileira de Folclore*, órgão de divulgação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, por exemplo, Gustavo Barroso é citado 33 vezes nos 41 fascículos ao longo dos 15 anos de publicação do periódico: ora por estar entre os primeiros a se rebelar contra a classificação racial de Sílvio Romero, “quando nos sugere, em 1911, os ciclos temáticos” (DIÉGUES JÚNIOR, 1962, p. 56); ora propondo o uso do critério das classificações individuais, profissionais e comemorativas (BIBLIOGRAFIA, 1965, p. 210); ora, ainda, quando criticado como folclorista de gabinete, que nunca percorreu “o interior montado num burro para ouvir dos cantadores seus improvisos” (JÚLIO, 1973, p. 48), mas sempre mencionado entre os “grandes escritores do folclore nacional” (NOTICIÁRIO, 1974, p. 78).

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

Barroso delineou seu pensamento sobre o museu destinado à preservação da cultura popular em artigo intitulado “Museu Ergológico Brasileiro”, que publicou nos *Anais do Museu Histórico Nacional* em 1942, em que lembrava à sociedade a necessidade da criação de um museu que reunisse as manifestações populares da nacionalidade. Nesse artigo, que reflete sua concepção do nacional e sua atuação como folclorista, Barroso faz crítica à corrente predominante entre os estudiosos brasileiros, que só considerava folclore as manifestações ‘espirituais’, postulando que “um dos capítulos mais

interessantes da demopsicologia ou folclore é, sem dúvida, aquele que os eruditos denominam ‘ergologia’ e que tem sido, pelo menos entre nós, o menos estudado de todos” (BARROSO, 1942, p. 432).

O autor marca sua posição, alinhando-se ao pensamento em voga no México e na Argentina, que considerava a “ciência folclórica” composta de duas partes principais: a animologia e a ergologia. A animologia é aquela referente às manifestações do espírito, aqui entendido como sinônimo de alma; de outra parte, a ergologia, a que seria dedicado o museu por ele idealizado, debruçava-se sobre as artes e ofícios manuais. Não se alinhava com a corrente que, segundo ele, predominava entre os folcloristas brasileiros, privilegiando o estudo da animologia e “desprezando a ‘riqueza’ que se poderia organizar com a ergologia brasileira” (BARROSO, 1942, p. 432-433).

Barroso já era então consagrado por dirigir uma instituição solidamente estabelecida e também pelo sucesso do Curso de Museus,<sup>12</sup> em funcionamento desde 1932 nas dependências do próprio Museu Histórico Nacional. Consciente do papel de inspirador e direcionador que assumia no campo da museologia no Brasil, ele lança sua proposta de museu ergológico, esclarecendo o que considera objeto de estudo da ergologia:

Entende-se por “ergologia” a parte da vida popular que envolve valores úteis ou arte de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. Assim encontramos nesse capítulo folclórico brasileiro uma riqueza formidável, desde os alimentos, com suas receitas de pitéus ou doces de origens as mais diversas – monacais, africanas, árabes – até as obras dos fazedores de balaios, dos oleiros, dos saneteiros, dos carapinas, dos construtores de casas de farinha, de engenhocas, de banguês, de cercas e de embarcações, desde os fazedores de tabuleiros, de aluás e gengibirras até os entalhadores de figuras de proa dos barcos fluviais, os armadores de barcaças, os arquitetos de prensas e bolandeiras. E mais: a descrição e a tecnologia dos próprios artefatos e produtos (BARROSO, 1942, p. 433).<sup>13</sup>

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

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

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

Sua ideia de museu ergológico enfocaria basicamente a técnica, os modos de fazer, que ele denomina, indistintamente, arte, o que se observa pelas 15 divisões que propõe para a classificação do material ergológico desse museu que idealizou: Arte da Habitação, Arte Naval, Arte da Pescaria, Arte da Caça, Arte do Preparo de Alimentos, Artes Domésticas (com as subdivisões, Culinária, Fiação e Vestuário e Iluminação), Artes do Artesanato, Arte das Representações, Arte Coreográfica, Arte dos Mecanismos, Arte da Destilação, Arte da Feitiçaria, Arte Funerária, Artes da Criação dos Bichos, e Artes Diversas.

Examinando sua classificação do “material ergológico”, vê-se que nas “Artes do Artesanato” Gustavo Barroso incluía: Cutelaria e Armaria, Malaria, Serralharia e Ferraria, Joalharia, Cerâmica, Imaginária, Selaria, Carpintaria, Marcenaria, Sapataria, Funilaria, Cordoaria, Tanoaria, Cestaria e tecidos de fibras, Barbearia, Carreiro, Foguetaria. Até mesmo quando enumera os itens que integram a cerâmica, limita-se a seu aspecto utilitário, exceção aberta apenas para as “figuras antropomorfas ou zoomorfas para paliteiro ou brinquedo de criança”. Em nenhuma de suas divisões, ele inclui a cerâmica figurativa, que se tornaria o grande impulsionador da valorização da cultura popular, a partir da Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, organizada por Augusto Rodrigues em 1947 no Rio de Janeiro.

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

imaginários ou santinhos e encarnadores; oratórios, passos e presépios; imagens inteiras e de roca ou de vestir, santos do pau furado e carneirinhos de São João, São José de Botas; imagens de pedra-sabão, de barro e de madeira, cruzeiros e crucifixos; bandeiras de novenas, ex-votos e sairés<sup>14</sup> (BARROSO, 1942, p. 443).

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

Ritos: macumbas, candomblés e pajelanças; altares, orixás, maracás, tambores, espadas, ventarolas e conchas (...) **Tipos: feitiçeiros, curandeiros, benzedores e pais de santo.**

Feitiços: despachos, caborjes, mandingas e patuás (...) Talismãs: orações de-trás-da-porta, amuletos, bentinhos, ferraduras, ovos, chifres e cabeça de boi (BARROSO, 1942, p. 445).

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

Nas “Artes Diversas” ele inclui outros objetos utilitários que não se encaixaram nas divisões anteriores e relaciona os instrumentos musicais mais utilizados nos folguedos populares, os brinquedos de confecção artesanal (bonecas de pano) e os jogos e brincadeiras infantis, como o esconde-esconde, a boca de forno, os pigmentos para pintura corporal, e os exemplares de arte popular e urbana em materiais não convencionais, como as flores de pano, as garrafas com desenhos de camadas de areias coloridas, os quadros de asas de borboletas (que hoje estão enquadrados nos crimes ambientais), até os confeccionados com cabaças e cocos. Ele relaciona ainda nessa categoria os instrumentos de jogo, os pesos e medidas, artefatos de tartaruga, de metal e de osso.

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

Assim como Mário de Andrade e Gustavo Barroso diferiam em sua concepção de nacional, seus escritos sobre a museologia também apontam para diferentes modos de pensar a instituição museu. Para Barroso, história, nação e museu compunham um mesmo grupo de ideias. O museu como suporte e monumento à história da nação, contada pelas elites. Já em Mário o trinômio seria representado por povo, museu e identidade, o museu como ponte e mediador das relações sociais. Enquanto Mário de Andrade pensava o museu como “espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras (...) como âncora de identidade cultural”, Barroso pensava o museu “como instrumento de culto à saudade”, de “exaltação da pátria” e de celebração dos feitos dos heróis e “vultos gloriosos” (CHAGAS, 2006, p. 70).

Não por acaso, as ideias de Mário de Andrade permanecem cada vez mais atuais, enquanto Gustavo Barroso, a despeito de sua atuação como folclorista e em prol da preservação dos bens culturais nacionais, parece vir

sofrendo um silenciamento, tanto no campo de estudos sobre o folclore quanto no campo de estudos sobre patrimônio.<sup>15</sup> No trabalho de Vilhena (1997), por exemplo, não há menção ao papel de Barroso no Movimento Folclórico Brasileiro. O nome do escritor, que aparece com frequência nos documentos produzidos pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro até a década anterior, vai desaparecendo aos poucos das falas e textos que narram o histórico institucional, sobretudo a partir da década de 1980.

Na construção da memória da preservação do patrimônio no Brasil, sua contribuição vem sendo muitas vezes omitida (MAGALHÃES, 2004, p. xii-xv). Por sua iniciativa a Inspeção de Monumentos Nacionais<sup>16</sup> funcionou como departamento do Museu Histórico Nacional entre os anos de 1934 e 1937, quando foi substituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Durante sua existência a Inspeção esteve “encarregada dos trabalhos de reparação e conservação dos monumentos históricos de Ouro Preto (MG), especificamente pontes, templos e chafarizes” (MAGALHÃES, 2004, p. iv).

Considerado por muitos o mais ilustre folclorista brasileiro, Luís da Câmara Cascudo também pensou a instituição museu como locus de preservação da memória do folclore brasileiro. Em 1948 Câmara Cascudo publicou artigo historiando a trajetória da Sociedade Brasileira de Folclore, criada por ele em 1941. Em meio à pitoresca narrativa sobre as dificuldades de funcionamento da Sociedade, listou entre suas realizações: a “publicação de uma classificação do conto popular; campanha de valorização das bonecas de pano; sugestão ao governo federal no sentido da criação do Museu do Povo” (CARNEIRO, 1962b, p. 41).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que se notabilizou por sua atuação como diretor da Seção de Música da Unesco, de 1947 a 1965, teve ação bastante profícua nas atividades de valorização dos estudos de folclore, bem antes do recorte temporal entre 1947 e 1964, estabelecido por Vilhena em sua obra sobre o Movimento Folclórico Brasileiro (ARAGÃO, 2006, p. 1-2). Após prestar concurso, Luiz Heitor passa a ministrar a cadeira de folclore<sup>17</sup> a partir de 1939 na Escola de Música da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ). Nos anos 40 inicia um trabalho de coleta e colecionamento no campo da música popular brasileira (MENDONÇA, 2007, p. iv). Suas pesquisas de campo estenderam-se aos estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, entre outros. Em 1943 cria na Escola de Música o Centro de Pesquisas Folclóricas, primeiro centro de pesquisas de folclore incorporado a uma universidade brasileira. Além da ideia básica de preservação implícita no trabalho de inventário<sup>18</sup> e registro (gravações) das expressões da musicalidade

brasileira, percebe-se aí também um embrião de pensamento museológico. Segundo Aragão (2006, p. 5-6), sua grande contribuição parece ter sido “a tentativa de estabelecer um mapeamento da música brasileira”, e o interesse pioneiro pelo folclore urbano. O acervo que reuniu integra hoje o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ.

Outra ação pouco mencionada foi a Comissão de Pesquisas Populares da Sociedade de Amigos do Rio de Janeiro, presidida por Raimundo Castro Maia, que organizou a 1ª Exposição de Folclore Carioca.<sup>19</sup> A Comissão, que era formada por Luiz Heitor, Joaquim Ribeiro, Mário de Andrade, Renato Almeida e outros estudiosos, tinha como objetivo principal pesquisar o “folclore carioca”, numa postura já pioneira em relação ao próprio conceito de folclore e de seu objeto de estudo. Constituíam-se de equipe multidisciplinar que saía a campo no então Distrito Federal, com o fito de “coletar material etnográfico para a realização de uma exposição” (ARAGÃO, 2006, p. 70), levando aos cariocas e visitantes da cidade a informação sobre a existência do folclore urbano.

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

O “histórico dos trabalhos” descreve que essa exposição reuniu cerca de 200 peças “convenientemente fichadas”, fotografias, mapas, livretos de peças teatrais e pantomimas, modinhas, cantigas, literatura de cordel e caricaturas, e “foi dividida em cinco seções” (LIRA, 1953, p. 22), que serviram “para a classificação técnica das peças”: “socioeconômica”, com objetos de caça, pesca, cerâmica e cestaria; “estética”, com as “manifestações da arte popular que, no Rio, se caracteriza pelo aspecto utilitário”; “doméstica; lúdica; e mística”, com objetos representativos da “religião popular”, como os santos do ciclo junino, santos Cosme e Damião, e os orixás dos cultos de origem afro-brasileira.

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

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

Segundo Mariza Lira, temia-se que a exposição fosse um fracasso, o que não ocorreu. Motivados pelo sucesso da mostra, os integrantes da Comissão entregaram ao então presidente Getúlio Vargas “um memorial com o histórico da Comissão (...) e o pedido da criação de um Museu do Povo”, onde “seria guardado esse documentário e todo o mais que fosse colhido nos vários Estados do Brasil” (LIRA, 1953, p. 68). Esse museu, segundo Joaquim Ribeiro, teria “grande alcance sociológico, [pois] viria concorrer de forma mais positiva para o estudo de formação do povo brasileiro” (LIRA, 1953, p. 69). A “imaginação museal” aqui representada sugere um museu que representa o povo e a nacionalidade, mas que se assemelha a um arquivo, no sentido de repositório de fontes de pesquisa para a compreensão da nacionalidade.

A Comissão dissolveu-se em 1942 e todo o material coletado, que havia sido depositado no apartamento 27 do Hotel Castelo,<sup>20</sup> no Centro da cidade do Rio de Janeiro, foi extraviado quando de sua demolição.

Mariza Lira também faz incursões no domínio museal. Em brevíssima busca em sua obra, foram localizados entre artigos em jornais: “Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio” (*Noite Ilustrada*, 7.3.1939), “Museu de Folclore João Ribeiro” (JB, 16.4.1950) e “Museu de Arte Popular” (*A Manhã*, 19.8.1951). Mariza Lira também visita os museus de etnografia e de arte popular de Portugal, e seu relatório é publicado com o título de “Estudo sobre os Museus Etnográficos e de Arte Popular de Portugal”, em 1956, sob os auspícios da Sociedade Luso-Brasileira de Etnologia,<sup>21</sup> designada pelo secretário-geral de Educação e Cultura da Prefeitura do então Distrito Federal. Nesse relatório Mariza Lira descreve os quatro museus visitados,<sup>22</sup> fornecendo sua denominação, localização, nome do diretor, espaço físico ocupado pela exposição e critérios e classificações expográficas e etnográficas adotados. Em sua conclusão lança a ideia de criação do Museu do Brasil, que “por certo, enquadrar-se-á nas normas do *Instituto Nacional de Folclore*<sup>23</sup> que se está tentando organizar” (LIRA, 1956, p. 29-30), em referência ao empenho dos integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro para a criação de um órgão em nível governamental para o estudo e proteção do folclore.

Na análise do Movimento Folclórico Brasileiro parece ficar mais evidente a “imaginação museal” no ideário e nas ações de seus integrantes. Seu programa baseava-se em três pontos ou “três problemas fundamentais (...)”: a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação” (ALMEIDA, 1953, apud VILHENA, 1997, p. 174). Nessa tarefa, duas instituições seriam parceiras dos folcloristas: a escola e o museu.

Isso parece explicar a presença de muitos educadores entre os integrantes do Movimento, entre os quais Cecília Meireles, que, além de poeta e folclorista das mais dedicadas, se destacou como educadora, sendo uma das pioneiras do movimento da chamada Escola Nova. Cecília defendia a valorização dos “Museus de Artes Populares” como instâncias propiciadoras do exercício da “função social” e da dimensão educativa do folclore, e “parte importantíssima da obra de adaptação do folclore aos programas de ensino”. Ela atribuía aos museus desse tipo “um papel, em última análise, compensatório, respondendo à perda de contato direto com as fontes folclóricas”, já que sendo “marcado pela materialidade dos objetos” possibilitava o contato com os elementos folclóricos (VILHENA, 1997, p. 193-194).

Em interessante trabalho intitulado *O Museu e a Pesquisa Artesanais*, publicado em 1969 pela Academia Patense de Letras, o folclorista mineiro Saul Martins enfoca aspectos técnicos da atividade museológica e se aventura no

território conceitual da museologia, ao apontar as principais funções do museu, embora ainda o comparando a um arquivo de objetos:

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

Chagas (2003, p. 64) afirma que a imaginação museal “configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” e que “essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la”. Essa dimensão política dos museus pode ser percebida em todas as ações dos folcloristas, antes e depois do que se convencionou chamar de Movimento Folclórico Brasileiro, sobretudo nas referências ao projeto de criação de museus folclóricos país afora. A Carta do Folclore Brasileiro (1952) já previa ações e instrumentos para a criação de museus. E criá-los preferencialmente onde houvesse Comissão Estadual de Folclore atuante, que se entenderia com os poderes públicos constituídos “no sentido de obter deles a cessão, para a formação dos museus estaduais, de objetos de uso e criação popular porventura existentes em repartições não especializadas, como as chefaturas e delegacias de polícia” (CARTA, 1951), numa forma de firmar posição, fortalecer a ação política dos estudiosos do folclore e contribuir para a manutenção dos caracteres culturais locais.

Considerados repositórios, vitrina privilegiada da criatividade das camadas populares, ícones de uma identidade genuinamente nacional, ou mediadores culturais para a construção de cidadania e transformação social, a “imaginação museal” da rede de folcloristas viabilizou assim a formação de uma rede nacional de museus de folclore. Rede que, no meu entender, serviu de suporte à estratégia de sobrevivência das ações institucionalizadas em prol do folclore, capitaneadas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro<sup>24</sup> criada em 1958, e no âmbito da qual foi criado, dez anos depois, o Museu de Folclore Edison Carneiro.<sup>25</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Por um museu de cultura popular. *Ciência em Museus*. Belém: MPEG, v. 2, 1990, p. 61-72.

- ALMEIDA, Renato. Essências do folclore brasileiro. In: CALMON, Pedro et alli. *Aspectos da formação e evolução do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio. 1953.
- \_\_\_\_\_. Avaliação das atividades da Comissão Nacional de Folclore, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, nos seus primeiros vinte anos de existência. (1947-1967). *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 19, set./dez. 1967, p. 230-238.
- ANDRADE, Mário. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: MEC/ SPHAN/FNPM, 1981.
- \_\_\_\_\_. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade*. Brasília: MinC/ IPHAN, n. 30, p. 271-287, 2002.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil. Menção honrosa no Concurso Sívlio Romero, IPHAN/CNFCP, 2006.
- BARROSO, G. Museu Ergológico Brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 3, 1942. p. 433-448.
- BIBLIOGRAFIA. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 5, n. 12, mai./ago. 1965, p. 210.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. II p. 92-93.
- BRASIL. Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural Brasileiro; cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial da União*. Brasília, DF, 4 ago. 2000. Seção 1. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/Coletania/Legislacao>> Acesso em 25/07/2007.
- CARNEIRO, E. A evolução dos estudos de folclore no Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/ MEC, v. 2, n. 3, mai./ago. 1962a, p. 47-62.
- \_\_\_\_\_. A evolução dos estudos de folclore no Brasil, adendo e retificação. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/ MEC, v. 2, n. 4, set./out. 1962b, p. 39-42.
- CARTA do folclore brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE (1:1951). *Anais...* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952. V.1, p. 77-85.
- CAVALCANTI, Maria Laura et al. Os estudos de folclore no Brasil. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate* (Rio de Janeiro, 1998). 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. Série Encontros e Estudos I. p. 101-112.
- CAVALCANTI, M. Laura V. de C.; VILHENA, Luis Rodolfo da P. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.
- CHAGAS, Mario. *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências

- Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006. 135p.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Formação do folclore brasileiro – origens e características culturais. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, CDFB/MEC, v.2, n.4, set./out. 1962, p. 43-58.
- JÚLIO, Silvio. Como defender o folclore: à memória do folclorista Joaquim Ribeiro. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 37, p. 39-50, set./dez.1973.
- LIRA, Mariza. *1ª Exposição de folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953. 85 p.: il.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre os museus etnográficos e de arte popular de Portugal*. [Rio de Janeiro]: Sociedade Luso-Brasileira de Etnologia, 1956.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus à grande. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Iphan, n. 30, p. 182-209, 2002.
- MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias... um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais (1934-1937)*. 2004. 152 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.
- MARTINS, Saul Alves. *O museu e a pesquisa artesanais*. Patos de Minas: Academia Patense de Letras, [1969], 42 p.
- MENDONÇA, Cecília de. *A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil*. Menção honrosa no Concurso Sílvio Romero, Iphan, CNFCP, 2007.
- NOTICIÁRIO. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB, v. 10, n. 26, jan./abr. 1970, p. 61-68.
- \_\_\_\_\_. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 40, set./dez. 1974, p. 78.
- OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Memória Social, 2011.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

## NOTAS

1 Este texto é inspirado em parte do primeiro capítulo da tese em Memória Social, sob o título *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões*

*na construção da memória da cultura popular brasileira*, defendida em junho de 2011 na UniRio, sob orientação da professora Vera Dodebei.

2 Conjunto de estudiosos e de iniciativas de defesa e valorização do folclore, que sobrevive até hoje (OLIVEIRA, 2011, p. 182-186), mas que teve seu auge no período entre 1947 e 1964 (VILHENA, 1997).

3 Neste texto o termo folclorista será usado como sinônimo de estudioso do folclore e da cultura popular, no período em foco.

4 O grifo é meu.

5 Autores como Lourenço (2002) e Chagas (2006) já apontaram esses indícios museais em Mario de Andrade. Na presente leitura, a obra *Há uma gota de sangue em cada museu*, de Mario Chagas (2006), foi o referencial. Nela o autor faz uma análise do pensamento museológico de Mário de Andrade a partir do “Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”, de duas cartas de Mário, a Rodrigo Melo Franco de Andrade e a Paulo Duarte, e do artigo “Museus Populares”, publicado no periódico *Problemas*, Revista Mensal de Cultura, todos produzidos pelo poeta paulistano entre 1936 e 1938.

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

7 Apresentado em 1936 a pedido do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.

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

9 Templo destinado ao culto de Asclépio, deus da medicina e pai de Panaceia e Higya.

10 Movimento iniciado a partir da mesa-redonda realizada em Santiago do Chile em 1972 para discussão dos problemas dos museus latino-americanos, e instituído oficialmente em 1984, no I Seminário Internacional promovido pelo Conselho Internacional de Museus – Icom, em Québec. Tem como orientações principais a conceituação de patrimônio integral, ou seja, considerado em seus aspectos materiais, naturais e imateriais; o reconhecimento do valor patrimonial a toda a diversidade cultural presente nos diversos grupos humanos; a ação museológica com base no conceito ampliado de patrimônio, tendo como ponto de partida a responsabilidade social, e não as coleções; e a promoção do desenvolvimento da sociedade e de sua capacidade de transformação da realidade.

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

12 Atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

13 Essa enumeração guarda certa semelhança com o item que descreve o conteúdo do Livro I – “Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades” – do Decreto 3.551,

de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial (BRASIL, 2000).

14 Espécie de andar.

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

16 Criada durante o governo de Getúlio Vargas pelo Decreto 24.735, de 14 de julho de 1934.

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

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

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

20 Alugado para tal fim pela Sociedade dos Amigos do Rio de Janeiro.

21 Cujo presidente de honra era Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, e diretor de honra, Renato Almeida, então secretário-geral da Comissão Nacional de Folclore.

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

23 O grifo é meu.

24 Atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/MinC.

25 A constituição da rede de museus de folclore que culminou na criação do Museu de Folclore Edison Carneiro é discutida na tese de doutorado que originou este artigo.

---

**Vânia Dolores Estevam de Oliveira** é museóloga, com mestrado e doutorado em memória social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, docente do bacharelado em museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordenadora de Integração Museu Antropológico-Curso de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da UFG.

