O Museu de Folclore Edison Carneiro e a Casa do Pontal: os discursos sobre o folclore e a arte popular

— Patricia Reinheimer

resumo A etnografia de duas instituições de preservação cultural evidencia diferentes formas de reproduzir as relações sociais referidas à construção de campos intelectuais distintos a partir dos tratamentos dispensados às suas coleções. As noções de cultura popular e arte popular são observadas a partir das formas de inserção dos atores sociais envolvidos na organização das coleções dessas instituições. Os objetos expostos suscitam formas diferenciadas de apreensão da produção classificada como popular: 1) um campo de estudos no qual o artista e sua arte estão integrados na vida cotidiana, ou 2) como consagração do valor estético dos objetos para o mercado nacional e internacional.

palavras-chave Folclore. Cultura popular. Museu. Modernidade. Tradição.

Introdução

Esse artigo pretende discutir a noção de cultura popular e arte popular a partir de um estudo comparativo entre duas instituições de preservação cultural, o Museu de Folclore Edison Carneiro e a Casa do Pontal. A partir da experiência etnográfica de visitação a ambas instituições, procurou-se observar em que medida os objetos expostos, a classificação dos mesmos, as formas de exposição, acesso e outros elementos apreendidos apontam para diferenças relacionadas a diferentes formas de inserção no campo intelectual. A comparação entre as duas instituições apontou para dois processos diferentes de construção do folclore ou do "popular" como um campo privilegiado para investimento intelectual e financeiro, assim como

para uma forma de particularização da cultura brasileira¹.

Bourdieu (2000, p. 12) apontou para o fato de que a busca por critérios "objetivos" de identidade "regional" ou "étnica" não se limita a uma construção histórica, mas também torna esses critérios objetos de estratégias interessadas de manipulação simbólica. Na prática social, esses critérios são acionados através de "atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos".

Assim, a cultura popular ou a arte popular, dependendo da instituição referencial, é apresentada/representada de acordo com os distintos interesses dos grupos que contribuíram para sua constituição, participando na construção de representações diversas a respeito desses fenômenos sociais.

Os contextos de formação diferenciados das duas instituições pesquisadas, apesar da cronologia coincidente, determinaram abordagens díspares com relação ao tema a que se dedicam, evidenciando a história dos dois museus como momentos complementares na constituição de um discurso (Foucault, 2003) a respeito do

1. Vilhena (1997) explorou a relação entre folclore e identidade nacional, mostrando como os intelectuais considerados precursores dos folcloristas contribuíram para a associação entre as manifestações identificadas com o povo e uma origem para uma cultura autenticamente nacional. Em grande medida influenciado pelas tradições românticas alemás, esse processo denotava o que Burke denunciou como um "purismo" que associava essas manifestações à idéia de espontaneidade e/ou "antiguidade", conferindo a esses fenômenos uma aura de autenticidade.

popular brasileiro: um confirmando a cultura como um campo de estudos e o outro consagrando seu valor artístico para o mercado nacional e internacional. Entretanto, ambas as instituições estão relacionadas ao contexto de inserção do Brasil em um mercado internacional no qual cultura e arte eram os termos através dos quais a desigualdade de poder procurava ser obliterada para que as transações em outras dimensões fossem articuladas em um patamar de pretensa igualdade.

O museu e seu papel na criação manutenção de representações sociais

A partir do século XVII, houve uma crescente institucionalização dos valores científicos através da organização de um mercado simbólico, em torno dos cientistas, dos objetos científicos e de uma linguagem científica, que

sustentavam - mesmo que não linearmente uma continuada progressão das inovações tecnológicas e das expectativas de esclarecimento dos mistérios do mundo e de superação dos limites tradicionais da intervenção sobre a natureza (Duarte, 2001, p. 2).

Os conhecimentos históricos e científicos e os pressupostos ideológicos que elaboraram técnicas de investigação e classificação configuraram importantes mecanismos de atribuição de valor. Esses mecanismos transformavam os objetos em bens simbólicos (Bourdieu, 1987), traduzindo-os em valor econômico e em significado. As coleções eram, em grande medida, resultado de novos grupos sociais e de sua busca pelo domínio dos conhecimentos que se instituíam. Os museus que abrigaram essas coleções foram essenciais no processo de instituição dos Estados nacionais e invenção de suas tradições (Hobsbawm, 1984).

Anderson mostrou como, junto com o museu, o censo e o mapa foram fundamentais para o processo de construção das identidades dos domínios coloniais. Essas instituições "regulavam a natureza do ser humano, a geografia de seus domínios e a legitimidade de sua ancestralidade" (Anderson, 1991, p. 164).

A memória, no que deveria ser preservado e, também no que precisava ser esquecido, foi importante mecanismo nesse processo de constituição das nações modernas (Renan, 1990). Os museus, enquanto instituições de memória, estavam relacionados com a preocupação a respeito da preservação de um passado, muitas vezes forjado, a partir da idéia de uma identidade coletiva, contribuindo ao mesmo tempo para a construção do presente dessa mesma identidade que pretendiam conservar.

Os gabinetes de curiosidade, embriões dos museus modernos, classificavam o mundo representando o "outro", o desconhecido, o antigo, o raro, o excepcional. Os museus dos séculos XVIII, XIX e início do XX, dando continuidade a esse processo de classificação, criaram visões hegemônicas a respeito das identidades das nações através da manipulação de significados culturais. Esse era um jogo de poder, que não passava apenas pela violência explícita, mas principalmente por negociações em forma de técnicas e dispositivos (Foucault, 2003), numa tentativa de fortalecer a dominação colonial. Nesse sentido, o museu é, desde sua origem, uma instituição profundamente política, engajada em um mercado de trocas simbólicas, cuja autoridade tem o poder de criar representações legítimas a respeito dos fenômenos sociais.

A classificação dos grupos que uma coleção engendra é uma forma de objetificar e manipular representações sociais, sendo um dispositivo de poder que define e legitima identidades, servindo, portanto, a diferentes grupos como forma de instituição de dimensões de poder. Durante o período de dominação colonial, essa prática servia inclusive aos propósitos do controle social. A construção das identidades nacionais fez parte de um processo de determinação, codificação, controle e representação social, no qual as diferentes nações definiram suas identidades mutuamente com participação ativa das instituições museais. A consagração dos Estados nacionais fez com que, no final do século XIX e início do XX, os museus se multiplicassem como instituição privilegiada para fornecer leituras dessas novas entidades.

Vários atores estão envolvidos na organização das instituições museais e na formação de coleções. Os objetivos dessas instituições são, em grande parte, definidos pela interação entre os profissionais que delas participam e suas expectativas mútuas, tendo como parâmetro de atuação uma hierarquia de papéis previamente definidos e a função da instituição como uma instituição de preservação, difusão e transformação de memória.

No século XX, o contexto social foi incorporado às exposições como forma de demonstrar a relatividade dos fenômenos. Esse deslocamento foi possibilitado pelo surgimento de novas abordagens que pensavam as culturas como resultado de conjuntos de fenômenos demarcadores de identidades. A ênfase deslocou-se dos objetos para os fatos e processos sociais inseridos em seus contextos. Os museus passaram a ser considerados categorias históricas, culturalmente relativas, passíveis de serem influenciadas por disputas políticas, portanto, sujeitas a transformações intelectuais e institucionais.

Essa modificação no estatuto da instituição permitiu perceber as exposições não como verdades inquestionáveis, mas como resultado de classificações que estabelecem uma representação da realidade de acordo com as disputas de poder em questão: a nação, o antropólogo, a direção do museu, o acervo, as instituições financiadoras, o momento político no qual se encontram etc. Como participantes desse processo, os museus não apresentam ingenuamente seus acervos, mas possuem linhas políticas e ideológicas subjacentes que podem ser apreendidas a partir dos diferentes aspectos implícitos ou explícitos nas abordagens educativas, formas expositivas (catálogos, composição da exposição etc.), assim como no discurso dos profissionais ligados às instituições.

O museu de arte

Somente a partir do século XVIII, com a instituição da estética como disciplina autônoma, a arte ganhou uma instituição de divulgação própria, no bojo da separação entre ciência e religião. Pode-se reservar a esse século o surgimento do que se concebe hoje como museu de arte. A influência dessas instituições foi decisiva na mudança de valores estéticos ao possibilitar o acesso a grupos sociais com valores diversificados a coleções antes reservadas a grupos restritos. É importante também considerar sua contribuição para o processo de instituição de normas de comportamento e conduta relacionados às ideologias vigentes. Duncan (1995, p. 2) argumenta a respeito do caráter ritualístico dos museus de arte que, através da experiência estética, apresentavam os valores e crenças que serviram, no século XVIII, "às necessidades ideológicas do emergente Estadonação burguês, proporcionando um novo tipo de ritual cívico" (1995, p. 2).

Com a Independência, institui-se no Brasil uma discussão sobre a constituição de uma "cultura autenticamente brasileira" a partir da produção literária e plástica. Na década de 1920, esse debate se transformou com os embates entre os artistas que participavam de um circuito legítimo de produção e consagração artística e aqueles que reclamavam pela autonomia frente às normas instituídas nesses circuitos. Essa discussão, que tem como marco histórico a Semana de Arte Moderna de 1922, procurou em um momento a redefinição da produção artística a partir da temática industrial, mas, logo em seguida, viu a necessidade de recorrer a definições que construíssem uma "identidade" por oposição às manifestações européias (Moraes, 1988). Um dos recursos foi a exaltação da apropriação de "temas" e "cores" considerados "autenticamente nacionais". Foi nesse processo, em parte pela influência da tradição romântica alemã, que as noções de folclore e cultura popular surgiram como uma das possibilidades de particularização da arte e da "cultura brasileira".

Durante a década de 1950, com a crise nos países destruídos pela Segunda Guerra Mundial e a consequente queda de preços no mercado artístico, houve facilidade para aquisição pelos países periféricos de obras de arte de artistas estrangeiros consagrados. No Brasil, essa possibilidade constituiu uma importante oportunidade para colecionadores que instituíram os primeiros museus de arte moderna a partir de suas coleções particulares. Nesses novos museus, a museologia utilizada abandonava a linha expositiva que recorria às "origens" grecoromanas da arte, em prol da exposição de movimentos modernos específicos.

A arquitetura dos prédios que abrigam as coleções museológicas é uma parte importante das representações que essas instituições contribuem para construir. Há assim uma tendência para que museus que adotam uma linha histórica apresentem-se em prédios nos quais predominam linhas arquitetônicas que remetem aos estilos greco-romanos e suas variações, museus modernos costumam ser instituídos em edifícios de linhas arquitetônicas que dialogam com a modernidade, assim como museus de folclore ou de arte popular podem estar relacionados a prédios mais simples em relação aos tipos anteriores.

As rupturas que a arte moderna havia efetuado com as tradições clássicas e com o academicismo, assim como a crescente autonomização do campo artístico, com a expansão dos grupos sociais relacionados à discussão, divulgação e financiamento de artistas e movimentos contribuíram para o surgimento dessa nova concepção museológica. Esse processo promoveu a mudança das representações sobre as próprias instituições de preservação cultural, que adquiriam uma característica histórica, não mais essencialmente de conservação de um passado, mas também de construção do presente. Assim como os museus de arte, a partir de meados do século XX, todos os tipos de museus passaram por uma crise no interior da qual o papel dessa instituição tem sido questionado.

Um breve histórico do Museu de Folclore Edison Carneiro e de seus processos de transformação

O Museu de Folclore é o único museu que pertence à Fundação Nacional de Arte e não ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão do Ministério da Cultura que reúne o conjunto dos grandes museus brasileiros². Em 1968, no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão criado em 1958 e subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o Museu de

2. Este artigo foi produzido a partir das reflexões desenvolvidas no âmbito de um trabalho de final de curso, durante o mestrado, em 2000. Hoje o museu pertence ao IPHAN.

Folclore, junto com o Museu Histórico Nacional, foi idealizado a partir da questão da "leitura da produção das culturas populares" (Ferreira, 1997, p. 163). De 1969 a 1974, o Museu de Folclore funcionou junto ao Museu da República e ao Museu Histórico Nacional, no Palácio do Catete.

O período de 1976 a 1980 foi marcado pela organização do acervo, na direção de documentação básica e difusão maciça das coleções em vários espaços: escolas públicas, feiras livres e outros, onde foram montadas exposições itinerantes. Em 1980, recebeu do Departamento de Assuntos Culturais o prédio 179, da rua do Catete. Em 1980, inaugurou-se uma exposição permanente com a seguinte estrutura: brinquedos; medicina popular; danças e folguedos; literatura de cordel; instrumentos musicais e artesanato. A maior parte das peças era disposta em vitrines fechadas com iluminação interna, e somente a área central, dedicada ao artesanato, era composta de bases abertas.

Em 1982, Lélia Coelho Frota assumiu a direção da instituição sob influência de Aloísio Magalhães e instituiu uma mudança conceitual. A cultura popular passou a ser vista como integrante do campo antropológico e o Instituto passou a dialogar com as universidades e os centros de pesquisa do país. A exposição permanente foi reformulada e a linha conceitual passou a focalizar o homem brasileiro produtor de cultura, relacionando-o a quatro aspectos da vida que se organizavam sobre os seguintes títulos: ritos de passagem; o mundo ritualizado das festas; o homem na transformação da natureza e na produção de cultura e o indivíduo e a coletividade. O uso de vitrines foi parcialmente abolido, a não ser no conjunto de Mestre Vitalino, cujas peças possuem alto valor no mercado artístico.

Em 1984, foi inaugurada a exposição que pode ser hoje (2000) observada. Essa mostra foi organizada com a preocupação de se criar um enredo que contasse a história da cultura popular nacional. O Museu de Folclore constituiu-se como um complemento à construção do folclore como campo de atuação profissional a partir dos objetos coletados por diversas pessoas: pesquisadores, intelectuais e diletantes. As questões levantadas no Livro de Opiniões do Museu, durante os onze anos em que a exposição anterior esteve montada, levou à formulação de títulos menos acadêmicos para as etapas do "roteiro" da exposição. A exposição passou então a ter os títulos atualmente apresentados: vida, técnica, religião, festa e arte, dispostos nessa ordem.

Uma das preocupações que orientou a formulação do espaço museológico foi a relação espaço-tempo, para que o visitante pudesse compreender que a cultura popular é o que se encontra em cada esquina a cada dia e não algo que está sempre em algum lugar distante e em um tempo remoto. Na reformulação prestouse atenção para a "relação entre os usos e significados das peças e aqueles que as produziam e consumiam". A atenção se voltou para uma tentativa de "falar através dos objetos" (Ferreira, 1997, p. 167).

Teoricamente, nessa abordagem o que interessa é o contexto e significados dos objetos, ressignificados tanto no processo de produção como de fruição. Entretanto, a falta de textos explicativos, assim como a baixa luminosidade das salas de exposição acabam dificultando a leitura dos textos do guia do museu e aproximando a experiência daquela adotada pelos museus de arte de cunho meramente estético no qual se espera que os visitantes tenham uma relação com as obras sem mediação. Nesses museus, pressupõe-se que os objetos tenham um significado intrínseco, uma essência passível de ser apreendida diretamente pelo olhar do observador "apto" a vê-lo. Essa acaba sendo a relação que o visitante tende a estabelecer também com os objetos do Museu do Folclore.

A seleção das peças se deu com essas questões em mente, de forma a garantir que os objetos e temas estivessem colocados em seu contexto para possibilitar uma reflexão a respeito do valor da cultura popular, para além do "puro e genuíno" ou exótico. A pesquisa para essa nova montagem levou em conta o tipo de público freqüentador do Museu. A intenção era despertar a curiosidade das pessoas em saber mais a respeito do tema.

Segundo Cláudia Márcia Ferreira, coordenadora de folclore e cultura popular e curadora do Museu de Folclore, e Ricardo Gomes Lima, curador do Museu.

na constituição de seu acervo, o MFEC entende os produtos da cultura em seu sentido antropológico contemporâneo, isto é, não como meros objetos cuja função se esgota na matéria de que são feitos, mas sim como formas concretas que, em sua materialidade, comportam e expressam sistemas de significação que lhes são permanentemente atribuídos e, portanto, constitutivos de nossa humanidade. São bens culturais que participam do patrimônio de toda a nação e estão disponíveis ao público, sobretudo por meio das mostras permanentes, temporárias e itinerantes que o museu organiza (Ferreira; Lima, 1999, p. 107)

Observações etnográficas

O Museu de Folclore Edison Carneiro está localizado no Catete, bairro de fácil acesso de metrô ou de ônibus, no primeiro quarteirão de um conjunto arquitetônico de sobrados tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Na entrada, um segurança faz a recepção dos visitantes, informando sobre a obrigatoriedade de deixarmos as bolsas num guarda-volumes e nos indica o "guia" do

museu – um livreto com informações sobre a exposição – que pode ser usado durante a visita e devolvido no final, mas que está disponível para compra.

Logo que se entra, a luminosidade é radicalmente diminuída. As paredes pretas, a ausência de janelas e os focos de luz direcionados para as peças criam uma atmosfera intimista. Ao fundo, músicas diversas tocam ao longo da visita: cantigas de roda, cantochões e rezas. Toda essa cenografia parece nos remeter para um tempo etnográfico, indeterminado, onde o popular ou o folclórico poderia ser encontrado. O mundo cotidiano fica, literalmente, de fora. As fotos, pinturas cenográficas e ambientações em uma área específica da exposição transportam o visitante um pouco mais para dentro desse mundo distanciado da vida cotidiana e dos temas simples que as obras expostas reproduzem, atribuindo ao folclore, à cultura popular, uma aura de espetáculo que a torna, em grande medida, distanciada da experiência do dia-a-dia e do tempo atual.

Além da iluminação escassa e dos pedestais pretos, a visibilidade das peças é, de certa forma, prejudicada devido à sua disposição numa altura bem abaixo da linha de visão. Entretanto, a atmosfera criada por essas condições, além do fato das obras estarem expostas sem nenhum tipo de anteparo diante dos visitantes, como no caso das caixas de vidro, convidam a uma visita mais atenta, conduzida pelos textos - pequenos resumos do guia do museu - espalhados pelas paredes que dão ao visitante orientações teóricas, escritas de maneira acessível, sobre a interpretação do enredo criado para organização da exposição. A altura das bases/suportes das peças também favorece as crianças, o que indica uma preocupação com a dimensão educativa do Museu.

Seguranças acompanham os visitantes do início ao fim do roteiro, acionando e desligando as peças que dispõem de engrenagens para que

os visitantes as vejam em funcionamento³. Portanto, as peças, mesmo estando ao alcance das mãos, não podem ser tocadas, o que, em certa medida, parece contraditório com a idéia de aproximação do visitante em relação à produção popular a partir do uso de vitrines abertas, mas ao mesmo tempo denota o valor da coleção através de um processo que visa a preservação das mesmas.

Em uma sala anexa, está a Sala do Artista Popular, onde são organizadas diversas exposições nas quais artistas atuais podem apresentar seus trabalhos, oferencendo suas explicações sobre eles e estipulando seus preços. Essas exposições são acompanhadas por uma apresentação fotográfica, resultado de uma pesquisa por parte dos profissionais do Museu sobre o contexto de produção do artista e seu meio social. Essas exposições são organizadas a partir da seleção das diferentes propostas recebidas.

A exposição permanente conta com aproximadamente 1.200 itens, que constituem cerca de 10% do acervo total do museu, dispostos em 1.600 m². Essa mostra divide-se em cinco grandes temas, além de uma ante-sala com algumas peças que, antes da exposição propriamente dita, "saúdam" o visitante atualizando (ou relativizando, dependo da leitura que se faça) o mito de formação do Brasil através da mistura das três raças4. Nenhuma das peças possui identificação, que precisa ser feita através do "guia" do Museu, que possui desenhos esquemáticos referentes ao posicionamento das peças em cada

- 3. Hoje, 2007, o Museu dispõe também de um áudioguia em português, espanhol, francês e inglês com informações mais substanciais sobre o acervo exposto.
- 4. Se há uma intenção crítica de tratar o tema do mito de formação da nação, talvez fosse mais proveitoso deixar explícita a participação de diferentes povos, etnias e grupos que integram essa "nação", além do significado da própria noção de mito.

etapa da exposição⁵. As informações oferecidas sobre as peças se restringem ao tipo de objeto, local de proveniência e, na maioria das vezes, o nome do autor, sendo a data de confecção restrita apenas às peças de artistas populares consagrados no mercado artístico.

A estrutura do Museu comporta uma biblioteca, área de documentação sonora e visual, área de difusão cultural e o núcleo administrativo, além de uma sala para exposições itinerantes e várias salas para a exposição permanente. O ingresso no Museu e uso dos espaços de pesquisa e dos programas educativos é gratuito.

Os programas educativos preparam professores, monitores e animadores culturais para orientarem seus alunos ao longo da exposição. A preparação pode ser feita de duas formas diferentes, uma lidando com a questão do folclore propriamente dita e outra com a questão da linguagem museológica. Depois de encontros com os educadores do Museu, nos quais os profissionais recebem textos teóricos, quando são acompanhados numa visita pelo Museu e incentivados a debater questões levantadas, os profissionais trazem seus alunos para conhecer a exposição e eles próprios orientam suas turmas durante a visita.

Outros dois programas educativos do Museu levam a questão do folclore para dentro das escolas. São eles: "De mala e cuia" e "Olhando em volta". O primeiro leva o material educativo sobre folclore e cultura popular para dentro da escola para que os professores explorem o tema com seus alunos. No segundo, é oferecido temporariamente um material para se montar uma exposição com curadoria de alunos e professores. Ambos os projetos prevêem a preparação do professor antes do empréstimo dos

5. O guia então era uma publicação pequena que podia ser adquirida pelo visitante, mas que estava disponível para empréstimo durante a visita.

materiais à escola. Em 1999, o Museu recebeu 70.316 visitantes, distribuídos entre seus diferentes eventos e salas.

Segundo Cláudia Márcia Ferreira (1997, p. 164), o museu é "o palco privilegiado de veiculação de novas idéias" e suas exposições devem estar alicerçadas no trabalho de pesquisa e documentação. Os profissionais da instituição vão a campo investigar o contexto de onde vêm as peças e os temas que são objetos de exposições. A instituição oferece também consultoria para outros profissionais na montagem de exposições sobre assuntos de conhecimento da equipe. Assim, todo o trabalho realizado pelo Museu, seja de caráter educativo, curatorial ou documentação, está apoiado em pesquisas.

Resumo histórico da Casa do Pontal

A Casa foi idealizada pelo artista plástico, designer e arquiteto de exposições promocionais francês Jacques Van de Beuque, que chegou ao Brasil em meados da década de 1940. Recomendado por Portinari, a quem conheceu em Paris, Van de Beuque iniciou sua trajetória brasileira trabalhando com o paisagista Roberto Burle Marx. Ao ser contratado para projetar as vitrines de uma companhia aérea, conheceu a cidade de Recife, onde pela primeira vez teve contato com as produções populares no Mercado São José.

Quando começou a adquirir suas primeiras peças, na década de 1950, a discussão sobre cultura popular centrava-se na busca das raízes "autênticas e genuínas", que "permitissem definir uma identidade nacional". Segundo Mascelani (1999, p. 128), entretanto, o interesse de Van de Beuque estava voltado para "as qualidades estéticas das obras". Sua coleção foi então constituída a partir do "gosto" do colecionador e de sua relação com os artistas populares.

Na década de 1960, a questão da autoria coletiva ou anônima passou a ser problematizada sob a nova perspectiva norteadora dos estudos sobre o folclore. Visto pelo viés artístico, a idéia renascentista de gênio autoral contribuía para a constituição de uma nova abordagem, na qual integrantes das camadas menos privilegiadas, com suas características individuais e pensamento original, poderiam ser vistos como autores. Durante essa década e a próxima, ganhou força a concepção de povo autor e instituições consagradas da arte erudita promoveram exposições de arte popular.

Observado a partir do contexto internacional, as convenções artísticas encontravam-se, após o final da Primeira Guerra Mundial, em processo de transformação. A percepção de que para entrar no mercado internacional era necessário compartilhar alguns critérios da história da arte hegemônica fez com que a noção de arte moderna se construísse nas nações coloniais a partir de uma união entre a idéia de modernidade e suas particularidades locais, suas tradições. No Brasil, essas particularidades recaíram sobre a ideologia da formação racial a partir da qual a noção de cultura popular era então pensada.

A separação entre a idéia de uma arte erudita e uma arte popular era parte constitutiva da ideologia da arte pela arte e do processo de constituição de uma linguagem específica a partir da qual construir um discurso próprio para o campo artístico, separado de outras dimensões da vida social. Esse processo intensificou-se em meados do século XX, mais especificamente a partir da contenda entre a idéia de representação abstrata e representação figurativa e do engajamento do artista nas décadas de 1940 a 1960. O processo de estetização da cultura popular foi parte desse processo mais amplo que incluía a constituição de uma linguagem artística relativamente autônoma e de representações nacionalistas que utilizavam fenômenos considerados particulares à região simbólica e política em questão para construir suas simbologias nacionais6.

Em 1947, Augusto Rodrigues, criador da Escolinha de Arte do Brasil, organizou a primeira exposição de arte popular com obras do Mestre Vitalino. Esse evento tornou-se um marco na história da arte popular por ter atraído a atenção para um gênero produzido nos meios periféricos, nos quais "prevalecem os modos de vida e cultura tradicionais" (Mascelani, 1999, p. 133). Após a Semana de Arte de São Paulo, em 1922, e o fim do Estado Novo, a idealização de um tema abstrato, o popular, cedeu lugar a personagens vivos, atores sociais desses estilos de vida e protagonistas dos conflitos retratados em suas obras.

Segundo Mascelani (1999, p. 140)

como integrante do amplo grupo formado pelos artistas que partilham da norma culta, Jacques Van de Beuque põe em contato mundos de diferenças, dando visibilidade de conjunto à variada produção que compõe seu acervo.

Ainda segundo a diretora de pesquisa do Museu

no exame da trajetória de Jacques Van de Beuque, fica evidente que é o gosto pessoal, ou a curiosidade, que conduz inicialmente ao processo. Mas com o passar do tempo, esse gosto pessoal articula-se intimamente com o pulsar e as pressões sociais. (Mascelani, 1999, p. 141)

6. Vilhena (1997) procurou compreender o processo de institucionalização do folclore enquanto uma disciplina acadêmica, entre 1940 e 1960, a partir da formação de um mercado de trabalho e da organização de instituições. Esse processo contribuía para a produção de identidades intelectuais específicas, além de definir um campo de estudos, sua abrangência e limites, a partir da exclusão de uma série de manifestações que passaram a não ser consideradas como objeto dessa nova disciplina por não se encaixarem nos critérios institucionalizados.

Para Mascelani, Van de Beuque aos poucos se percebeu como mediador entre diferentes segmentos e camadas sociais.

O imóvel comprado em 1975 só foi concluído e inaugurado para o público em janeiro de 1993. O texto que recebe os visitantes na entrada se refere à exposição como um álbum de família, apresentando a coleção como um projeto pessoal, resultado da "relação de intimidade com os artistas e a arte popular" (Mascelani, 1999, p. 122). A denominação do espaço Casa do Pontal teria sido o resultado do desejo de apresentar a arte popular como parte de um tempo presente. Ainda segundo a diretora da instituição, a negação da caracterização desse espaço como um museu está relacionado a uma percepção dessas instituições como espaços que manipulam uma memória, em grande medida, referida a um passado cristalizado no tempo.

Em 1989, a Casa foi tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro, e em 1996, recebeu o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, reconhecendo-a como a "melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis" (Mascelani, 1999, p. 122), concedido pelo IPHAN.

Nos últimos anos, o museu realizou 22 exposições parciais de seu acervo pelo Brasil e em outros dez países. Maria Ângela Mascelani (1999) comentou a importância da rede de relações que articula pessoas e iniciativas para que essa coleção adquirisse internamente significado como arte e seu pertencimento no mundo artístico (Becker, 1982) brasileiro. Mascelani (1999) destacou entre os diversos profissionais envolvidos nesse processo, a presença de artistas e intelectuais que ela destaca não pela pesquisa, mas pela mediação "entre as elites conservadoras do país e os artistas populares".

Mascelani (1999, p. 153) lembra que, a Casa do Pontal com sua história e coleções, mostra que

No sistema arte/cultura as interações entre grupos e pessoas são fundamentais. É através dessas interações, conflituosas ou não, que se articulam interesses convergentes ou divergentes que resultam na criação de novas categorias e conceitos para o entendimento da realidade. Portanto, o reconhecimento e a legitimação da Casa do Pontal e de suas coleções mostram que o interesse pela expressão plástica popular tem uma trajetória que vem sendo tecida por grupos e pessoas pertencentes a diferentes segmentos sócio-culturais. E também que, nesta trama, legitimação e criação caminham juntas e se influenciam mutuamente.

Etnografia da Casa

A Casa do Pontal fica em um sítio de doze mil metros quadrados no Recreio dos Bandeirantes, zona oeste do Rio de Janeiro, em uma área sem nenhum serviço de transporte público. A arquitetura da Casa é "moderna". Seus espaços, externo e interno, são amplos e bem iluminados. Muitas janelas, grandes e pequenas, exibem, durante a visita, toda a vegetação que abunda ao redor da casa, localizada entre o maciço da Pedra Branca e a Prainha. Entretanto, nem a iluminação farta, nem todo o verde da vegetação são capazes de "roubar" a atenção que insiste em voltar para as peças expostas.

O museólogo responsável pela manutenção e restauro das peças recebe os visitantes de forma polida. O ingresso custa R\$ 5,00 para adultos e é grátis para idosos e estudantes uniformizados da rede pública. Quando da visita etnográfica, catálogos de exibições montadas com o acervo da Casa estavam prestes a ser lançados, junto com a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Arte e Cultura Popular* (1999), que apresenta um artigo da diretora de pesquisa do museu, Maria Ângela Mascelani, sobre o acervo da Casa e o colecionador responsável,

assim como um artigo sobre o Museu de Folclore Edison Carneiro. O museólogo informou sobre as publicações assim que se interou do caráter investigativo da minha visita.

Expostas em vitrines fechadas com iluminação interna – alguns módulos expositivos em formatos e cores vibrantes –, quase todas as peças são identificadas quanto a autoria e técnica, não constando data de produção em nenhuma delas. No total, cerca de cinco mil peças estão expostas e outras três mil se encontram na reserva técnica para formação de exposições temporárias que são emprestadas para outros museus⁷.

A mostra é dividida tematicamente em doze setores: profissões; Mestre Vitalino; Ciclo da vida (casamento, nascimento, infância, noivado, morte); Jogos e diversões (jogos de adultos e crianças); Bichos e areias; Arte. Esses setores se subdividem em outros assuntos específicos como: realejo, banda de pífaros, casa de farinha, rendeiras, atividades domésticas etc. Cada vitrine apresenta em média vinte peças de artistas e procedências variadas sobre o mesmo tema.

O programa educativo da Casa é basicamente restrito a escolas particulares, pois além da dificuldade de acesso ao museu, cobra-se uma taxa de R\$ 12,00 por aluno para a realização da visita guiada, exigindo-se um mínimo de 35 alunos, o que torna quase inviável a visita de escolas públicas. A visita é orientada por um grupo de contadores de história que preparou um enredo para explicar o significado da exposição e a história da Casa. O museu recebeu, em 1999, quatro mil visitantes, tendo esse número sido contabilizado a partir dos ingressos cobrados.

Os poucos textos espalhados pelo museu se referem a artistas específicos (Mestre Vitalino,

 Informação concedida pelo museólogo responsável pela manutenção e restauro das peças do acervo, Sérgio Santos. Nhô Caboclo e alguns outros), às festas (Boi bumbá, Bumba-meu-boi, festa do Divino entre outras), à técnica de fazer garrafas de areia, aos mamulengos, ex-votos e alguma coisa sobre religião e sincretismo religioso. Não parece haver um esforço de exibir uma erudição acadêmica quanto à pesquisa sobre cultura popular, mas percebe-se o esforço de construção de um mito em torno do colecionador. Exalta-se o processo de construção da coleção forjado em torno da curiosidade do mesmo, assim como sua condição de estrangeiro e de suas relações sociais. Todos esses fatores contribuem para legitimar o critério de qualidade estética dos objetos colecionados de modo a caracterizá-los como uma forma específica de arte: "arte popular".

Como todas as peças pequenas se encontram em vitrines fechadas, a visita pode ser feita sem o acompanhamento de seguranças. Isso possibilita o estabelecimento de uma relação mais pessoal com as obras, na medida em que se encontram "a sós" o visitante e suas impressões sobre elas. O tempo dispensado em cada vitrine é dado exclusivamente pelo interesse na mesma, não há a sensação de sermos observados quanto à nossa reação frente a cada peça. Tampouco há música no local, o único som que acompanha os visitantes é o dos pássaros que cantam do lado de fora da Casa. O acervo estava, no período da pesquisa, sendo digitalmente catalogado no intuito de que o banco de dados fosse disponibilizado para pesquisa e comercialização das imagens das obras.

Considerações finais

Howard Becker (1982) define o artista popular como aquele que trabalha totalmente alheio aos cânones dos mundos artísticos. Esses artistas geralmente produzem seus trabalhos como parte de uma comunidade "artesanal" organizada e seus trabalhos refletem os constrangimentos e oportunidades da comunidade onde são produzidos. A arte popular, assim existe dentro de uma noção de alteridade, por oposição à arte erudita que, apesar dos discursos de autonomia, se produz e reproduz a partir de certas regras, instituições e discursos.

Ambas as instituições aqui tratadas apresentaram uma representação de arte popular que, apesar dos discursos de pertencimento dessas manifestações ao mundo contemporâneo, constituem-se a partir de um conjunto de pares de oposição que trabalham a noção de alteridade em diversas dimensões: urbano e rural, próximo e distante (no tempo ou no espaço), excepcional e ordinário, rústico e elaborado. Essas oposições ainda podem ser interpretadas a partir de categorias como "arte popular" e "arte erudita", "cultura popular" e "cultura erudita" ou ainda através da relação entre pesquisa acadêmica e "gosto" que pode ser relacionada ao binômio reflexão e espontaneidade.

Nesse sentido, ao abdicar das informações cronológicas quanto a produção das obras expostas - com exceção das obras dos artistas individuais que tenham conquistado valor no mercado de arte - perde-se a oportunidade de discutir as várias temporalidades, isto é, as relações diferenciadas com a tecnologia, a vida social e as concepções de mundo implícitas em cada uma. Apesar de os profissionais do Museu do Folclore argumentarem que a cristalização da cultura não pode ser resumida à sua relação com o museu e sua imagem de depositário do passado, seus esforços para apresentar aquelas manifestações culturais como dinâmicas acabam por reforçar a idéia de que os objetos estão fora do tempo e do espaço.

O fato de as peças serem apresentadas sem data de produção, assim como a atmosfera construída pela cenografia da exposição contribuem para uma leitura da produção cultural popular como se esta estivesse inserida em um tempo etnográfico indeterminado, tema amplamente tratado em trabalhos antropológicos da segunda metade do século XX. Entretanto, o caráter de pesquisa do Museu Edison Carneiro é ainda evidente na atualidade das diversas exposições que são frequentemente renovadas na Sala do Artista Popular. Essa sala rompe com a perspectiva atemporal da produção popular, apesar de não retirar a exposição permanente de sua "redoma cronológica".

A Sala do Artista Popular contrasta ainda com o processo de digitalização das obras da Casa do Pontal. O museu Edison Carneiro, através da proposta de exposições temporárias, coloca o artista em contato com o público, cria uma oportunidade de transformação do significado de sua produção a partir da participação em uma exposição em um museu público, apresentando ainda uma possibilidade de inserção desses artistas em novos mercados. Por sua vez, a Casa do Pontal preocupa-se em digitalizar ela mesma as imagens de suas obras para comercializá-las e captar recursos para o museu. As diferenças entre as instituições podem ser compreendidas, também, a partir do contraste entre o caráter público que conta com recursos estatais, de uma delas, enquanto a outra é uma instituição privada que depende de arrecadamento para se manter.

Os contextos de formação diferenciados das duas instituições, apesar da cronologia coincidente, determinou abordagens díspares com relação ao tema a que se dedicam, evidenciando a história dos dois museus como momentos complementares na constituição da noção de cultura popular: um confirma as manifestações populares como um campo de estudos e, o outro, consagra seu valor artístico para o mercado nacional e internacional.

Na tentativa de dar conta do que se propõem, cada uma das duas instituições observadas lida com a parcela de seu acervo selecionada para constituir as diversas exposições como sistemas "possuidores de códigos carregados de significados próprios" (catálogo Arte do povo, 1982, p. 8, grifo no original). Entretanto, apesar de se constituírem de peças, em grande medida, de mesma procedência, esses "sistemas" adquirem códigos e significados diferenciados para cada uma das instituições, devido à forma de apresentação e manipulação dos dados referentes aos signos e a diferença no propósito constitutivo das duas instituições e do caráter dos colecionadores.

As duas coleções possuem também valores em campos diversos construídos por critérios diferentes. A coleção de Jacque Van de Beuque possui valor no mercado de museus e galerias de arte devido à sua rede de relações no mundo artístico e ao discurso do critério de valor estético para a seleção das obras. A coleção do Museu de Folclore, por sua vez, enfatiza seu valor de documento, baseada nos esforços de pesquisa de diversos profissionais. O valor "estético" é então um critério subjetivo que contribuiria de forma quase negativa para a valoração dessas coleções. Tratando a "alta" cultura como um sistema de classificação, Bourdieu procura mostrar como "o modo de expressão característico da produção cultural depende sempre das leis do mercado no qual ele é oferecido" (1998, xiii).

Os programas educativos dos dois museus diferem em sua forma e conteúdo. O Museu de Folclore preza pela formação do professor, com base no conteúdo anteriormente trazido pelo aluno e deixa que o professor descubra junto com os alunos a cultura popular. A Casa do Pontal, por sua vez, oferece a leitura da coleção a partir dos parâmetros que orientaram seu proprietário na constituição da mesma, oferecendo aos visitantes uma leitura pronta das peças. A equipe do departamento de Ação Educativa do Museu de Folclore se preocupa

em preparar o professor para que ele perceba a cultura popular como parte integrante do cotidiano de cada um. O programa educativo da Casa do Pontal trabalha mais com as noções plásticas - forma, cor, textura - das peças e os dados empíricos a respeito das obras - quem fez, onde e com que material.

Ao utilizar os projetos educativos de cada um como metáfora de suas relações com o campo da cultura popular, percebe-se que enquanto um procura integrar o artista e sua produção na vida cotidiana - em consonância com o olhar antropológico -, o outro mantém um distanciamento entre a arte popular e o cotidiano de seus visitantes - em sintonia com a forma como o campo artístico mantém hierarquizados o artista, ser especial dotado de habilidades incomuns, e o público que aprecia e consome sua arte. São formas diferentes de perceber e reproduzir as relações sociais.

Entretanto, as duas instituições fazem parte do mesmo processo de construção de nação a partir da institucionalização de uma gama de entidades que estabeleciam uma base de signos comuns. Noções como modernidade e tradição, erudito e popular, entre muitas outras foram transformadas em rótulos que portavam também significados políticos. Assim, essas noções funcionam como símbolos que podem ser acionados por atores e grupos diversos que, pensando compreender a mesma coisa, pretendem sentidos distintos. As noções de folclore e arte popular fizeram parte desse processo de instituição de signos que são, ao mesmo tempo, linguagens a partir das quais as trocas internacionais em outras esferas econômicas e simbólicas foram facilitadas, pois, apesar dos sentidos múltiplos implícitos nessas noções, a classificação e atribuição de valor às culturas materiais dos estados nacionais em formação pareciam estar pautadas em referências comuns.

Museum Edison Carneiro and Casa do Pontal: discourses on folklore and popular culture

abstract An ethnography of two institutions of cultural preservation shows that the different treatments of their collections reproduces the social relations inherent in the construction of two distinct intellectual fields. "Popular culture" and "folk art" are observed from the point of view of the participation of involved social actors in the organization of the institutionalized collections. included in these collections salient different forms of the ways in which art is understood: 1) a field of study in which the artist and his art are integrated into daily life, or 2) as a consecration of the value of aesthetic objects in national and international markets.

keywords Folklore. Popular culture. Museum. Modernity. Tradition.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. Imagined communities. London and New York: Verso, 1991. 256 p.

ARTE DO POVO. Catálogo do projeto para a promoção da arte popular brasileira com exposições em Recife e no Rio de Janeiro. Edição conjunta da Fundação Roberto Marinho, Esso Brasileira e Legião Brasileira de Assistência. Rio de Janeiro, 1982. 36p.

BECKER, Howard S. Art worlds. Los Angeles: University of California Press, 1982. 392 p.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 136-137.

. Distinction: a social critique of the judgment of taste. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 613p.

. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 311 p.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Uma natureza nacional: entre a universalização científica e a particularização simbólica das nações. 2001. 15p. Mimeo.

DUNCAN, Carol. Civilizing rituals: inside public art museums. London: Routledge, 1995. 178 p.

FERREIRA, Cláudia Márcia. Museu de Folclore Edison Carneiro. In: ARNAUT, Jurema Kopke Eis (Org).

- Museografia: a linguagem dos museus a serviço da sociedade e de seu patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ed. IPHAN, 1997. p. 162-179
- FERREIRA, Cláudia Márcia; LIMA, Ricardo Gomes. O museu de folclore e as artes populares. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Arte e Cultura Popular, Rio de Janeiro, n. 28, 1999. p. 100-119.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: A vontade de saber. São Paulo: Graal, 2003, v. 1. 152 p.
- HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 316 p.
- MASCELANI, Maria Ângela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. Revista do Patrimô-

- nio Histórico e Artístico Nacional: Arte e Cultura Popular, Rio de Janeiro, n. 28, 1999, p. 120-155.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, p. 220-238, 1988.
- RENAN, Ernest. What is a nation? In: BHABHA, Homi K. (Ed.). Nation and narration. London and New York: Routledge, 1990, p. 8-22.
- VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997. 332 p.

autor Patricia Reinheimer

Doutoranda em Antropologia Social/MN-UFRJ

Recebido em 03/11/2006 Aceito para publicação em 29/11/2007