

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

AMANDA DABÉSS DE CARVALHO

**ENTRE O FOLCLORE E O PATRIMÔNIO:
Um estudo de caso sobre o Centro de Arte Popular-Cemig**

Belo Horizonte

2019

AMANDA DABÉSS DE CARVALHO

**ENTRE O FOLCLORE E O PATRIMÔNIO:
Um estudo de caso sobre o Centro de Arte Popular-Cemig**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção de conhecimento

Orientadora: Prof^a Dr^a Letícia Julião

BELO HORIZONTE

2019

Carvalho, Amanda Dabéss de.

C331e

Entre o folclore e o patrimônio [recurso eletrônico] : um estudo de caso sobre o Centro de Arte Popular-Cemig / Amanda Dabéss de Carvalho. – 2019.
1 recurso online (132 f. : il., color.) : pdf.

Orientadora: Letícia Julião
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 121-132.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Patrimônio cultural – Teses. 3. Museus de arte – Teses. 4. Arte popular – Minas Gerais – Teses. 5. Arte folclórica – Minas Gerais – Teses. I. Título. II. Julião, Letícia. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

CDU: 069:351.71(815.1)

Ficha catalográfica: Biblioteca Prof^a Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG.



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

FOLHA DE APROVAÇÃO

"ENTRE O FOLCLORE E O PATRIMÔNIO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O CENTRO DE ARTE POPULAR - CEMIG"

Amanda Dabéss de Carvalho

Dissertação submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de **"mestre em Ciência da Informação"**, linha de pesquisa **"Memória social, patrimônio e produção do conhecimento"**.

Dissertação aprovada em: 26 de junho de 2019.

Por:

Profa. Dra. Letícia Julião - ECI/UFMG (Orientadora)

Profa. Dra. Candice Vidal e Souza - PUC - MG

Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia - ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI

Profa. Maria Guiomar da Cunha Frota
Coordenadora

Versão final aprovada em 16/10/2015

Profa. Letícia Julião
Orientadora



UFMG

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE AMANDA DABÊSS DE CARVALHO, matrícula:
2017661346

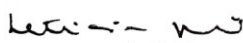
Às 14:00 horas do dia 26 de junho de 2019, reuniu-se na Escola de Ciência da Informação da UFMG a Comissão Examinadora aprovada *ad referendum* pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação em 10/06/2019, para julgar, em exame final, o trabalho intitulado **Entre o folclore e o patrimônio: um estudo de caso sobre o Centro de Arte Popular - CEMIG**, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, área de concentração: Informação, mediações e cultura, Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção do conhecimento. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Leticia Julião, após dar conhecimento aos presentes do teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

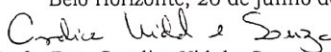
Profa. Dra. Leticia Julião - Orientadora	APROVADA
Profa. Dra. Candice Vidal e Souza	APROVADA
Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia	APROVADA

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.


O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ATA que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 26 de junho de 2019.


Profa. Dra. Leticia Julião
(ECI/UFMG)


Profa. Dra. Candice Vidal e Souza
(PUC - MG)


Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia
(ECI/UFMG)


Profa. Maria Guimar da Cunha Frota
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Ciência da Informação

Obs: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora.

*Para Lavínia e Elisa,
que constroem comigo os caminhos possíveis.*

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os lugares e pessoas que cruzaram meus caminhos, tornando possível o resultado aqui apresentado. A todos eu deixo registrado meu sincero agradecimento.

Mas certamente esse percurso não chegaria ao final sem a compreensão, apoio incondicional e incentivos constantes daqueles que são meus maiores alicerces: meus pais amados. Dona Eleusa e “Seu” Geraldo, minha gratidão é enorme e eterna por cada dia de cuidado, de amparo sem questionamentos e de entrega imensurável. Amo vocês.

Às minhas irmãs Suzana, Bárbara e Débora eu agradeço por todos os momentos de companheirismo e de força, por estarem sempre comigo, em qualquer circunstância. Obrigada por existirem em minha vida. Ela certamente é melhor e mais bonita porque vocês estão aqui.

Ao meu companheiro, Ronan, agradeço a compreensão de cada momento difícil, por me fazer acreditar que tudo daria certo, mesmo quando eu duvidava de mim mesma. Obrigada por cada injeção de ânimo e coragem no caminho.

À dona Olga, Vó Dila e Tia Zuca, por cada palavra de incentivo ao longo de toda uma vida, muito obrigada.

Agradeço aos amigos, por tornarem as lutas da vida mais amenas e os dias mais alegres. Em especial a Júlia, Fernando, Lydiane, Emerson e Paty, que acompanharam de perto esse percurso. Obrigada por compreenderem a necessidade da ausência em tantos momentos, mas principalmente por se fazerem tão essenciais em minha vida. À Kenny, um agradecimento especial pela acolhida amorosa e desprendida, quando muito precisei.

Às “meninas do patrimônio”, sem as quais essa jornada jamais teria sequer iniciado, registro o mais profundo sentimento de gratidão. Marina, Lorraine, Corina, Maria Elisa, Cláudia Alencar, Adriana, Luana, Lúcia, Ana Paula, e meninas do IPHAN-MG, Vanilza, Cláudia, Giulia e Cristina, vocês são parte importante e valiosa desse processo.

Aos colegas do mestrado, Mardochée, Diênia, Ana Karina, Felipe, Rosana, Ana Cláudia, agradeço pelas inúmeras trocas e vivências. A Jéssica e Priscilla, especialmente, deixo meu sincero agradecimento pela amizade e por todo o auxílio no percurso, sempre pacientes e dispostas.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela concessão da bolsa de mestrado, tornando possível a realização deste trabalho em um período de incertezas para o campo científico universitário brasileiro.

Sou grata a cada instituição que gentilmente me recebeu, acolhendo minhas necessidades de pesquisadora iniciante, tornando possível o acesso às fontes indispensáveis

a essa empreitada. Agradeço aos funcionários da Superintendência de Museus e Artes Visuais – SUMAV, ainda em funcionamento no decurso dessa pesquisa, em especial Aline Rabello. Agradeço também à Gerência do Circuito Liberdade/IEPHA, especialmente a Reciane de Mont'Alverne, Marcela França, Priscila Duarte e Geraldo Múcio. Agradeço igualmente à Sheila, da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Vespasiano e às funcionárias do Museu de Folclore Saul Martins.

Aos funcionários do Centro de Arte Popular-Cemig agradeço pelas inúmeras vezes com que fui bem recebida na instituição.

Não poderia deixar de agradecer à Comissão Mineira de Folclore, especialmente ao professor José Moreira, cuja disponibilidade e atenção foram valiosas ao me conceder uma entrevista e presentear-me com documentos que enriqueceram grandemente minhas reflexões.

Aos caros colegas do NEPPAMCs, agradeço pelas valiosas contribuições, pelos momentos de troca intelectual tão rica, leve e agradável. Sou grata também aos funcionários da Escola de Ciência da Informação, da Biblioteca Prof^a Etelvina Lima, secretaria e seção de ensino do PPGCI, especialmente Carol e Nelly, e também Edite e trabalhadores dos serviços gerais. Obrigada aos professores da ECI, que desde o processo seletivo acolheram as indagações de uma historiadora, e por se abrirem ao diálogo multidisciplinar com maestria e dedicação. Agradeço especialmente aos professores Rubens e Luiz Henrique, que participaram da banca de qualificação, trazendo grandes e valiosos aportes para o andamento da pesquisa. Deixo também minha gratidão aos professores Fabrício, Carlos Alberto (Casal) e Maria Guiomar, pelas contribuições em meu percurso como aluna de Pós-Graduação.

Agradeço aos membros da banca de defesa da dissertação, professores Luiz Henrique Assis Garcia, Rubens Alves da Silva, da Escola de Ciência da Informação-UFMG, e professora Candice Vidal, da PUC-MG, por dedicarem seu tempo em ler, avaliar e se disporem a levantar indagações acerca da pesquisa.

Gratidão imensa à professora e orientadora Letícia Julião, que ao longo de todo o percurso soube ser sempre gentil e acolhedora, respeitando meus limites de mulher e mãe que se quis pesquisadora. Obrigada por acreditar em mim, por compreender minhas limitações e me incentivar a cada encontro ou conversa. Essa pesquisa só foi possível por sua dedicação inquestionável, seu amor pelo que faz e pela confiança que deposita em seus alunos.

Agradeço a Deus e a meus mentores espirituais, que me amparam, fortalecem, consolam e guiam a cada dia da jornada terrena. Aos amigos e companheiros de tarefa do Recanto da Vovó Ana e do Grupo Albino Teixeira, por me acolherem sempre fraterna e amorosamente, apesar da necessidade de ausentar-me em função da pesquisa.

Por fim, agradeço àquelas que me inspiram a querer transformar o mundo através das pequenas contribuições, que me fazem desejar sair da zona de conforto, encarar os desafios e romper barreiras. Obrigada, Lavínia e Elisa, minhas maiores companheiras, que sofreram com minhas ausências, minha indisponibilidade, mas cujo amor estava sempre pronto a transbordar em minha direção. Minhas filhas amadas, pequenas mulheres incríveis, sou grata por existirem em minha vida e por estarem ao meu lado nessa trajetória. Nós conseguimos.

RESUMO

A pesquisa buscou estabelecer um diálogo multidisciplinar entre a museologia contemporânea e o campo do patrimônio cultural, compreendido em suas diferentes dimensões, para analisar o Centro de Arte Popular-Cemig (CAP), um dos vários equipamentos museológicos implantados no Circuito Liberdade (CL) em Belo Horizonte. Com o objetivo de identificar os pressupostos que orientaram a criação do CAP na musealização de expressões representativas do patrimônio cultural brasileiro, em especial de referências da arte e da cultura popular de Minas Gerais, foram confrontadas concepções contemporâneas de patrimônio e o pensamento oriundo da Comissão Mineira de Folclore (CMFL). Representante em Minas Gerais do pensamento folclorista brasileiro, a CMFL não apenas sustentou uma prática de colecionamento da arte e da cultura popular como contribuiu para destacá-las como elementos constitutivos do que veio a ser entendido como “mineiridade”. Buscou-se, portanto, compreender como os referenciais culturais de grupos não hegemônicos da sociedade são patrimonializados e musealizados e em que medida a dimensão imaterial de patrimônio pode ser reconhecida nos limites do CAP. O trabalho abordou o CAP no contexto de criação do CL, problematizando-o perante as questões políticas e mercadológicas que envolveram a implementação do Circuito. Os programas museológico e museográfico, bem como a narrativa expositiva da instituição em questão foram problematizadas em face das noções de cultura, patrimônio e perspectivas colecionistas identificadas no pensamento folclorista, e também em face das concepções da museologia e do pensamento do campo do patrimônio cultural contemporâneos.

Palavras-chave: Folclore; Comissão Mineira de Folclore; Patrimônio Cultural; Museu.

ABSTRACT

The research sought to establish a multidisciplinary dialogue between contemporary museology and the field of cultural heritage, understood in its different dimensions, to analyze the Centro de Arte Popular-Cemig (CAP), one of the several museological equipment implanted in the Circuito Liberdade (CL) in Belo Horizonte. With the objective of identifying the assumptions that guided the creation of the CAP in the musealization of representative expressions of the Brazilian cultural heritage, especially references of the art and the popular culture of Minas Gerais, contemporary conceptions of heritage and the thought originated from the Comissão Mineira de Folclore (CMFL). Representative of Brazilian folkloric thinking in Minas Gerais, the CMFL not only supported a practice of collecting art and popular culture but also helped to highlight them as constitutive elements of what came to be understood as "mineiridade". We sought, therefore, to understand how the cultural references of non-hegemonic groups of society are patrimonialised and musealized and to what extent the immaterial dimension of heritage can be recognized within the limits of the CAP. The work approached the CAP in the context of the creation of the CL, problematizing it towards the political and marketing questions that involved the implementation of the Circuito. The museological and museographic programs as well as the narrative of the institution in question were problematized in the face of the notions of culture, heritage and collectivist perspectives identified in the folklorist thought, and also in the face of the conceptions of museology and the thought of the field of contemporary cultural heritage.

Key words: Folclore; Comissão Mineira de Folclore; Cultural heritage; Museum.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Plano da Cidade de La Plata. Argentina, 1881.....	23
FIGURA 2 – Planta Geral da Cidade de Minas, 1985.....	23
FIGURA 3 – Delimitação do perímetro compreendido pelo Porejo do Circuito Liberdade.....	29
FIGURA 4 – Projeção da maquete da Ilha de Museus (<i>Museumsinsel</i>). Berlim, Alemanha....	35
FIGURA 5 – Página do jornal Minas Gerais, da Imprensa Oficial do Estado, apresentando o CL como o maior circuito cultural do País.....	36
FIGURA 6 – Então reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Ronaldo Pena, visitando o pavilhão da exposição da qual também participou da inauguração	37
FIGURA 7 – Fachada do imóvel que abriga o Centro de Arte Popular-CEMIG.....	38
FIGURA 8 – Curadoria realizada para a exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste, Recife, 2008.....	43
FIGURA 9 – Espaço “Interferências Janete Costa”, na Fenearte de 2018.....	43
FIGURA 10 – Mapa do Circuito Liberdade, com destaque para o Centro de Arte Popular.....	45
FIGURA 11 – Postal de divulgação: Lançamento de livro e selo editorial da CMFL.....	60
FIGURA 12 – Folder de divulgação. Destaque para a obra “O Caçador e a Onça”, atualmente em exposição no CAP-Cemig.....	68
FIGURA 13 – Visão da exposição de Rui Mourão no Espaço do Conhecimento, 2014.....	88
FIGURA 14 – Vista parcial da Sala de Exposição 1.....	92
FIGURA 15 – Características expositivas em 2018.....	97
FIGURA 16 – Características expositivas e detalhes da reserva técnica em 2019.....	98
FIGURA 17 – Vista à direita da Sala de Exposição 1	102
FIGURA 18 – Entrada da Sala de Exposição 2, com destaque para o oratório e toque dos sinos.....	103
FIGURA 19 – Exposição permanente na Sala 2, frente e fundos.....	104
FIGURA 20 – Vista geral da Sala de Exposição 3	106
FIGURA 21 – Cruzes de Nossa Senhora, tapete de serragem e estandarte na Sala de Exposição 4.....	107
FIGURA 22 – Vista geral da Sala de Exposição 4.....	108
FIGURA 23 – Cartuchos de papel e o congado mineiro.....	109
FIGURA 24 – Grafite no CAP.....	110

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Equipe contratada para implantação do CAP.....	40
QUADRO 2 – Produção Bibliográfica da CMF de 1943 a 2015.....	59
QUADRO 3 – Zonas Semânticas.....	87
QUADRO 4 – Formação do acervo	94

LISTA DE ABREVIATURAS

CAP	Centro de Arte Popular-Cemig
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCPL	Circuito Cultural Praça da Liberdade
CDFB	Campanha De Defesa do Folclore Brasileiro
CDPCM-BH	Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte
CEM	Centro de Estudos Mineiros
CIF	Centro de Informações Folclóricas
CMFL	Comissão Mineira de Folclore
CNF	Comissão Nacional de Folclore
CNRC	Centro Nacional de Referências Culturais
CNPC	Centro Nacional de Cultura Popular
CPC	Centro Popular de Cultura
DPC	Diretoria de Patrimônio Cultural
DPI	Departamento de Patrimônio Imaterial
FAOP	Fundação de Arte de Ouro Preto
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IEPHA-MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPSEMG	Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MHN	Museu Histórico Nacional
PMDI	Plano Mineiro de Desenvolvimento Integrado
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
SEPLAG	Secretaria de Planejamento e Gestão
SERVAS	Serviço Voluntário de Assistência Social
SID	Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMAV	Superintendência de Museus e Artes Visuais
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 O CAP NA ERA DO CONSUMO CULTURAL	21
2.1 A Praça da Liberdade sob o prisma da História.....	21
2.2 O Circuito	26
2.3 O Choque de Gestão.....	30
2.4 O Centro de Arte Popular-Cemig (CAP)	37
3 FOLCLORISMO, PATRIMÔNIO E MUSEUS	47
3.1 Movimento Folclórico.....	48
3.2 Folclorismo em Minas.....	56
3.2.1 O Museu do Folclore Saul Martins	63
3.3 Cultura popular e patrimônio	69
4 O CAP NA ERA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL	78
4.1 Os objetos e os museus	85
4.2 Performance no espaço museológico.....	87
4.3 Colecionamento e Programa museológico	89
4.4 Características expositivas: narrando temporalidades	96
4.5 O mito identitário regional: O que há de novo?.....	110
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

A formação em História, onde a atividade docente sempre se aliou a ações voltadas para a educação patrimonial, fizeram emergir em mim especial interesse pelo campo do Patrimônio Cultural. A aproximação profissional com o que é tecnicamente denominado de patrimônio imaterial pelas políticas públicas brasileiras, suscitaram-me indagações sobre como os processos de musealização podem colaborar com a salvaguarda dessas práticas culturais, muitas vezes referências de camadas subalternas da sociedade. Em especial me interessei por esses processos a partir do surgimento, em Belo Horizonte, do Circuito Cultural Praça da Liberdade (CCPL).

Espaço público de considerável referência identitária para os belorizontinos, a Praça da Liberdade sediou o poder público estadual desde a fundação de Belo Horizonte em 1897, até 2010¹, e foi palco de diversas manifestações e situações de sociabilidade. Configurou-se, portanto, como local de centralidade da política oficial e, em alguns momentos, como espaço de apropriação popular.

Quando da mudança da sede administrativa do governo estadual para a Cidade Administrativa, localizada na região norte de Belo Horizonte, a Praça e seu entorno, com edifícios tombados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) desde 1977 (CLÍMACO, 2011), destinou-se a abrigar o projeto do Circuito Cultural Praça da Liberdade, onde “os prédios, antes ocupados pelas secretarias e pelo palácio do governo estadual, foram transformados em museus e centros culturais.” (ANDRADE; VELOSO, 2015, p. 6).

Partindo de uma assertiva do governo estadual de então, a implantação de equipamentos culturais – uns geridos diretamente pelo Estado e outros pela parceria público-privada – vem fornecendo novos usos para os edifícios que constituem os arredores da Praça da Liberdade.²

Ao todo, são 15 instituições “entre museus, centros de cultura e de formação, que mapeiam diferentes aspectos do universo cultural e artístico” (MINAS GERAIS, 2018, *on-line*) e que traduzem o objetivo oficial de elevar a capital mineira a um novo patamar no cenário turístico nacional a partir de uma vigorosa política pública cultural.

Dentre os vários equipamentos museológicos implantados no Circuito a proposta de abordar a cultura popular em Minas Gerais do Centro de Arte Popular-Cemig (CAP),

¹ Em 2010 a sede do poder público estadual de Minas Gerais foi transferida para a Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves.

² Atualmente encontram-se sob a gestão do Estado a Biblioteca Pública Estadual, o Palácio da Liberdade, o Arquivo Público Mineiro, o Museu Mineiro, o Centro de Arte Popular CEMIG, o Cefart Liberdade, o BDMG Cultural e o Centro de Informação ao Visitante do Circuito Liberdade. As instituições geridas por instituições parceiras são o Espaço do Conhecimento UFMG, o Museu das Minas e do Metal-MM Gerdau, o Memorial Minas Gerais Vale, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Horizonte Sebrae-Casa da Economia Criativa, a Casa Fiat de Cultura e a Academia Mineira de Letras.

inaugurado em 2012, apresentou-se instigante para uma investigação. Em uma visita ao local algumas indagações se delinearam acerca dos pressupostos que orientaram o CAP na musealização do patrimônio cultural, em especial de referências da arte e da cultura popular de Minas Gerais, incluindo-se no escopo dessas indagações os aspectos da imaterialidade da cultura. E neste cenário de inquietações, parecia importante compreender também em que medida a proposta do agora denominado Circuito Liberdade (CL) impactou na concepção e na escolha do local que veio a abrigar o único equipamento dedicado à cultura popular nesse projeto.

Dessa maneira, a pesquisa se concretizou em busca de respostas a essas diferentes questões. Quais diretrizes museológicas orientaram a formação do CAP? De que maneira essas diretrizes orientaram efetivamente a coleta de objetos que hoje constitui o acervo desse equipamento museológico? Em que medida as concepções do projeto do Circuito Liberdade se estenderam ao projeto do CAP?

Situado cronologicamente após a emergência de concepções mais contemporâneas que ampliam o escopo do patrimônio cultural no Brasil, parecia pertinente entender como essas novas abordagens estão contempladas no CAP. Qual representação de cultura popular está presente no museu? A exposição permanente consegue transmitir o aspecto multidimensional do patrimônio que ali foi musealizado, inclusive aspectos de sua imaterialidade?

De que maneira as diretrizes do CAP rompem ou dialogam com a concepção de cultura popular presente no pensamento da Comissão Mineira de Folclore (CMFL), de onde se origina parte de seu acervo? São diretrizes que estão em consonância com a concepção de cultura que guiou a criação do Circuito Liberdade?

Para tanto, viu-se a necessidade de compreender os processos de formação desta instituição bem como do acervo que compõe sua exposição permanente, em um procedimento que levou a pesquisa a confrontar abordagens temporalmente distintas sobre cultura popular no Brasil, correspondentes à visão folclorista e às políticas nacionais do campo do patrimônio cultural. Considera-se aqui a CMFL, criada em 1948, como referência e contraponto importante para a análise que se operou sobre a relativamente recente criação do CAP. Representante em Minas Gerais do pensamento folclorista brasileiro, a CMFL não apenas sustentou uma prática de colecionamento da arte e cultura popular como contribuiu para destacá-las como elementos constitutivos do que vem a ser denominado como “mineiridade”.

Importa destacar ainda, que uma primeira proposta de musealização dessas manifestações culturais em Minas Gerais, regida pelo pensamento folclorista, se deu através do trabalho de pesquisa e coleta realizados no âmbito da CMFL. Atualmente o Museu de

Folclore Saul Martins, localiza-se na cidade de Vespasiano-MG e ainda é vinculado à Comissão.

A pesquisa foi conduzida em uma perspectiva qualitativa, baseada em investigação bibliográfica e documental. Estudos e conceitos da História, da Antropologia e da Museologia fundamentaram o percurso intelectual que se desenrolou ao longo dos capítulos, na tentativa de promover reflexões sobre as práticas de salvaguarda do patrimônio cultural bem como do fazer museológico empreendido em Minas Gerais.

Realizou-se uma busca inicial visando identificar os tipos de estudo existentes em torno do CAP, do CL, da cultura na perspectiva folclorista e da CMFL, e apesar de outros equipamentos terem se tornado objetos de pesquisas recentes, o CAP não foi contemplado com estudos, embora seja apresentado pelo CL como único espaço dedicado à cultura popular no circuito.

Observou-se que os estudos mais recentes sobre o CL (PEDRO, 2007; VELOSO, 2014; RESENDE, 2014; LEMOS JÚNIOR, 2016; LONGO, 2017) destacam uma visão voltada para a associação do espaço urbano – bem como do patrimônio cultural de Minas Gerais e da cidade de Belo Horizonte – como elemento de construção de uma política pública voltada ao turismo, com ênfase no consumo cultural. Trata-se, de acordo com os estudos levantados, de ações com vistas a promover Belo Horizonte em meio aos mais importantes circuitos culturais do país, em uma estratégia empreendedora que apresenta a ideia de mineiridade como um produto de consumo.

No entanto constatou-se a escassez de estudos sobre a cultura popular em Minas Gerais, sob o ponto de vista museológico. São também incipientes as pesquisas sobre os processos de musealização da dimensão imaterial da cultura.

Em face dessas considerações, consolidou-se um percurso metodológico pautado no diálogo multidisciplinar entre a museologia contemporânea e o campo do patrimônio cultural, abordado em suas diferentes dimensões.

O objetivo geral dessa pesquisa foi, portanto, compreender os processos de musealização de aspectos da cultura popular nos limites do Centro de Arte Popular-Cemig, analisando os pressupostos que orientaram a identificação, o colecionamento e a exposição de seu acervo museológico, comunicado através de sua exposição permanente. Para alcançar esse objetivo buscou-se analisar o CAP no contexto político-cultural de implantação do Circuito Liberdade; compreender o processo de formação do acervo do CAP, considerando tanto a tradição colecionista de matriz folclorista da CMFL quanto os princípios que orientam o pensamento museológico contemporâneo e analisar como as políticas mais recentes de patrimônio no Brasil dialogam com o pensamento folclorista na narrativa expositiva do CAP.

Metodologicamente, a pesquisa se constituiu como um estudo de caso. Segundo Robert Yin, estudos de caso se caracterizam por seu caráter empírico que “investiga um

fenômeno contemporâneo (“o caso”) em profundidade e em seu contexto de mundo real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto puderem não ser claramente evidentes”. (YIN, 2015, p. 17).

Realizou-se ampla pesquisa bibliográfica para que se alcançasse, em âmbito teórico, os elementos conceituais necessários ao seu desenvolvimento. Além desta, a pesquisa documental configurou-se com uma das bases metodológicas essenciais a este trabalho. Nesta fase, foram realizadas pesquisas nos arquivos da Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), na Gerência do Circuito Liberdade/IEPHA-MG, na Secretaria de Cultura da cidade de Vespasiano.

A pesquisa documental se estendeu, contudo, para além da esfera dos documentos escritos, uma vez que aqui se torna relevante a multiplicidade dessas fontes (Le Goff, 2003). Logo, os objetos que compõem o acervo do CAP foram igualmente destacados como documentos.

Sendo assim, o percurso metodológico traçado foi o da análise documental, de abordagem qualitativa. Um entendimento pautado na Nova História aponta como necessário

considerar os documentos como monumentos, ou seja, colocá-los em série e tratá-los de modo quantitativo; e, para além disso, inseri-los nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da *cultura material*, os objetos de *coleção*[...], os tipos de *habitação*, a *paisagem*, os fósseis e, em particular, os restos ósseos dos animais e dos homens [...]. Enfim, tendo em conta o fato de que todo documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso [...], trata-se de pôr à luz as condições de produção (cf. *modo de produção, produção/distribuição*) e de mostrar em que medida o documento é instrumento de poder (cf. *poder/autoridade*)³. (LE GOFF, 2003, p. 525)

O método acima destacado foi utilizado na análise de dados provenientes de entrevistas semiestruturadas⁴, realizadas com ex-gestores públicos e com o atual secretário da Comissão Mineira de Folclore e de registros fotográficos. A técnica de observação não participante foi também aplicada, sobretudo para análise da exposição permanente do CAP e do Museu de Folclore Saul Martins.

Optou-se por não desenvolver um capítulo teórico de maneira isolada. Preferiu-se introduzir, a cada capítulo, o referencial teórico específico da abordagem nele tratada, a fim promover um melhor diálogo entre teoria e observação empírica ao longo de toda a pesquisa, que se estrutura, nessa dissertação, em três capítulos.

³ Grifos do autor.

⁴ Não foi possível entrevistar o gestor do CAP para os fins desta pesquisa. Minas Gerais passou por transição governamental entre 2018 e 2019, afetando gestão de alguns equipamentos culturais. Esse período coincidiu com o momento da pesquisa em que as entrevistas começaram a ser realizadas.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta o CAP no contexto de criação do CL, problematizando-o perante as questões políticas e mercadológicas que envolveram sua implementação.

Para isso, desenvolveu-se, ainda que brevemente, a história da Praça da Liberdade enquanto espaço carregado de simbolismo na cidade de Belo Horizonte. Através da conceituação de Teixeira Coelho (1997) para circuito cultural, a proposta de criação do CL foi problematizada a partir de autores que debatem a apropriação da cultura como recurso, muitas vezes acionado para o alcance de metas relacionadas ao interesse do capital. (HARVEY, 2008; GARCIA CANCLINI, 2008; YÚDICE, 20013). No campo da museologia, analisou-se o consumo cultural através dos museus, recorrendo ao pensamento de Mairresse (2013) e Jiménez-Blanco (2014).

Ainda neste capítulo, analisou-se a proposta conceitual que se desenvolveu em torno do CAP a partir da escolha da equipe responsável pelo desenvolvimento dos projetos museológico e museográfico, sob o olhar de colecionadora de arte popular da arquiteta pernambucana Janete Costa.

O segundo capítulo aborda a cultura pela perspectiva folclorista, de maneira a proporcionar um maior entendimento sobre o acervo encontrado no CAP, bem como sobre as suas diretrizes museológicas. Dessa forma, realizou-se um percurso acerca da construção do conceito de cultura popular no Brasil e as variações de sua apropriação sob os prismas da museologia e das políticas públicas de patrimônio cultural.

Este percurso se deu através da delimitação temporal estabelecida por Rocha (2009), que distingue a formação do conceito de cultura popular no Brasil em três momentos que se dividem ao longo do período compreendido entre as décadas de 1920 e 1990. Os estudos de Ortiz (1985), Oliveira (1992) e Vilhena, (1997) figuram entre os referenciais teóricos indispensáveis a esse entendimento.

Neste mesmo capítulo, buscou-se descrever o Movimento Folclórico e seu desdobramento, em Minas Gerais, através da Comissão Mineira de Folclore. Considerando que através desta, a cultura popular mineira encontrou sua primeira proposta de musealização, realizou-se também, um levantamento acerca da atuação da CMFL através do Museu de Folclore Saul Martins.

O terceiro e último capítulo realiza uma análise dos programas museológico e museográfico, da fundamentação antropológica desenvolvida para o CAP, e da narrativa expositiva dessa instituição. Dessa forma, buscou-se problematizá-la perante as perspectivas colecionistas identificadas no pensamento folclorista e nas concepções da museologia e do pensamento do campo do patrimônio cultural contemporâneos.

Para isso, o capítulo segue a delimitação temporal de Rocha (2009), em sua terceira fase da construção conceitual de cultura popular através do alargamento das políticas

públicas voltadas ao patrimônio cultural e a consequente inserção da noção de referências culturais e da imaterialidade do patrimônio no âmbito das preocupações preservacionistas que puderam ser analisadas em Fonseca (2009); Chuva (2015) e Marins (2016).

Nesse aspecto, o CAP foi analisado enquanto instituição consolidada no contexto de ampliação do conceito de patrimônio cultural. Assim, buscou-se também elencar alguns entendimentos acerca do objeto museológico (CLIFFORD, 1994; DOHMANN, 2013), da coleção (POMIAN, 1984; DEVALÉES; MAIRESSE, 2013), e da performance (BOUQUET, 2007; MOURÃO, 2014), além das diferentes dimensões que caracterizam todo patrimônio, de maneira indissociável no entendimento da museologia (MENESES, 1985).

A pesquisa se conclui pautada na compreensão de que os conceitos de cultura popular, folclore e patrimônio cultural são produtos históricos, formulados ao longo da trajetória de consolidação de pensamentos e políticas públicas nacionais, encontrando-se, porém, em permanente construção.

Inserido nessa percepção processual da cultura e das políticas de patrimônio cultural, foi possível concluir que o CAP transita entre o pensamento folclorista e as concepções contemporâneas do campo do patrimônio cultural, apresentando ainda ruídos de um pensamento hegemônico acerca da ideia de “mineiridade”, que se constituiu como um fio condutor no CL. Para além desse aspecto, verificou-se a relevância de pensar a inserção do patrimônio cultural dos setores subalternos, pelas vias da museologia, em espaços consagrados por muito tempo à comunicação da memória e da cultura e dos grupos hegemônicos para, assim, possibilitar que a cultura popular seja desfolclorizada se veja elevada em relevância social.

2 O CAP NA ERA DO CONSUMO CULTURAL

Em 2009 a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, recebeu uma exposição em sua alameda principal, marcando de forma oficial a inauguração de um projeto estruturador do governo de Minas Gerais de então. A exposição em questão apresentava à população a transformação dos edifícios da Praça em equipamentos culturais.

Naquele ano encontrava-se em construção a Cidade Administrativa, no vetor norte da capital, para onde migrariam as Secretarias estaduais, antes em funcionamento nos prédios que circundam a Praça da Liberdade.

Apresentando uma proposta que previa a desocupação dos prédios das Secretarias pelo aparato do Estado, o atualmente denominado Circuito Liberdade (CL) estendeu sua abrangência para as adjacências que compõem o conjunto urbano do local, mantendo, em certa medida, o aspecto de enobrecimento que esse espaço da cidade de alguma maneira apresenta, o que será retomado mais adiante.

É diante desse contexto que o Centro de Arte Popular-Cemig (CAP) foi apresentado à cidade de Belo Horizonte. Como um dos equipamentos a integrarem o CL, o CAP traz a proposta de sediar um espaço expositivo integralmente dedicado à arte popular de Minas Gerais.

Considerando que se trata de uma ação de política pública implementada sobre um espaço carregado de simbolismo, e que o CAP se integra a ele com a proposta de trazer a esse circuito a diversidade e a amplitude da cultura popular existentes no Estado, esse capítulo se divide em três abordagens.

Na primeira, apresenta-se um breve histórico da Praça da Liberdade, considerada *locus* de poder. Na segunda, o projeto do CCPL é abordado de maneira a proporcionar uma melhor compreensão das diretrizes criadoras desses equipamentos culturais que o compõem e, por último, busca-se compreender o processo de criação do CAP e sua importância no cenário cultural de Belo Horizonte.

2.1 A Praça da Liberdade sob o prisma da História

No plano do engenheiro Aarão Reis para a nova capital de Minas Gerais, a localização geográfica com topografia elevada era o ponto culminante da então Avenida Liberdade (hoje Av. João Pinheiro) e marcava a estrutura hierárquica de poder na cidade planejada aos moldes do positivismo predominante no século XIX, um paradigma científico e filosófico que embasou o pensamento social em diferentes áreas do conhecimento humano. A presença do palácio do poder no ponto mais elevado da praça, para onde convergiam

importantes vias da cidade, reforçava essa perspectiva hierarquizante e o ideal civilizatório presentes no projeto de construção da capital de Minas, inaugurada em 1897.

Assim, o governo do Estado, presente na praça, se fazia ver e sentir ao mesmo tempo. Em Ouro Preto, panteão nacional, solo sagrado, o santuário preservado, mausoléu dos pais da nação brasileira e republicana. Em Belo Horizonte, a “Liberdade” para ser vista e lembrada numa acrópole. (MELLO, 1996, p. 40)

No processo de ocupar e de dar vida, propriamente, a esta cidade que acabava de ser criada, Julião (1992) destacou algumas visões de ouro-pretanos residentes na recém-inaugurada capital. As fontes apontam uma falta de sentimento de pertencimento ao mesmo tempo em que a relação com um passado e com as memórias coletivas de seu lugar de origem era confrontada pelo progresso imposto a todo custo, na edificação de uma urbanidade positivista que não levou em conta os aspectos socioculturais pré-existentes na localidade.

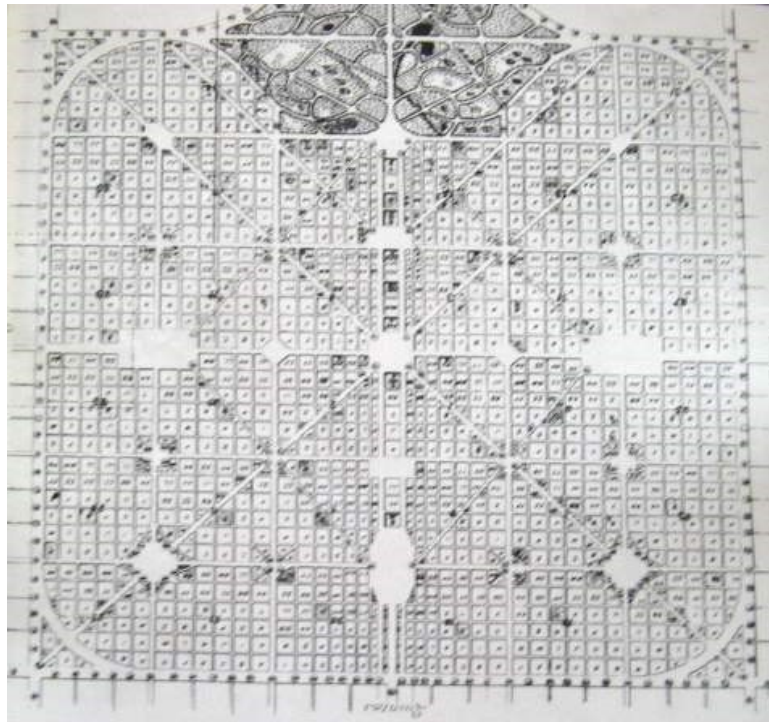
Ao se desvencilhar dos elos com o mundo que a antecederia, a Capital parecia emergir do nada; nem o tempo, nem o espaço constituiriam empecilhos à força do progresso. E na sua sede insaciável do novo, a cidade anunciava a instauração de uma lógica de rompimento contínuo com a sua gênese, anulando, sempre, seus tempos e espaços, infligindo à sua paisagem e monumentos um envelhecimento precoce. (JULIÃO, 1992, p. 44)

Sobre a Praça da Liberdade, a mesma autora ainda observa o forte caráter cívico ali edificado, sugerindo que outros locais da cidade eram mais capazes de promover a sociabilidade urbana do que a Praça da Liberdade, como ocorreu com a Rua da Bahia. A vida social que se desenrolava em torno da Praça denotava sempre uma “aura de obediência e devoção ao poder”. A exemplo, Julião destaca as manifestações políticas, os comícios, os desfiles comemorativos do 7 de setembro, ou seja, “assim, a Praça associava-se muito mais ao poder público que à vida pública, que agora se dirigia para as ruas.” (JULIÃO, 1996, p. 78).

O projeto considerado arrojado no Brasil, que se pretendia edificador do futuro, calcado no sentimento de progresso, levou a cabo o soerguimento da Capital mineira do final do século XIX com o que poderia haver de mais moderno: embrionava-se uma cidade planejada, aos moldes de Paris ou La Plata, esta última também inaugurada no mesmo período⁵. Seguindo a premissa do progresso e da ordem, o plano da nova Capital contou com um traçado organizado e com uma arquitetura que buscou se diferenciar do barroco e da sinuosidade das ruas e vielas coloniais mineiras, como as de Ouro Preto, capital do estado até então. Para isso, sua construção desconsiderou o passado, que parecia soterrado pelas obras da Comissão Construtora da Nova Capital.

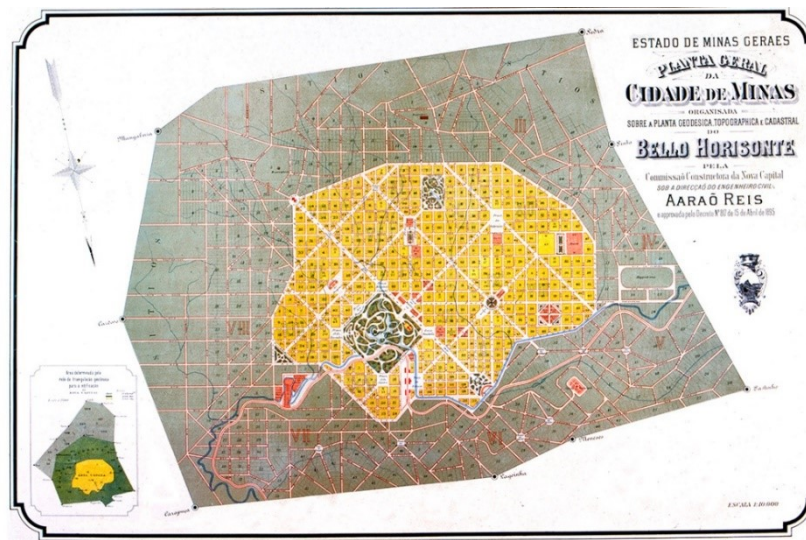
⁵ La Plata foi planejada para se tornar a capital da Província de Buenos Aires quando a capital, de mesmo nome, se tornou Distrito Federal. Sua fundação oficial se deu em 1882.

Figura 1: Plano da Cidade de La Plata. Argentina, 1881.



Fonte: SECRETARÍA, 2018, *on-line*.

Figura 2: Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.



Fonte: CÂMARA, 2018, *on-line*.

Esse permanente fluxo de transformações, que no século XIX seguia a lógica burguesa de apropriação do poder, se traduziu em novas formas de se pensar a cidade. Assim foi que em diferentes partes do mundo, as metrópoles planejadas seguiam uma perspectiva de ordenamento do espaço e, porque não dizer, higienista, com o desenvolvimento de

traçados urbanos que delimitavam de forma bastante contundente as áreas de poder, as zonas comerciais, os setores de serviços públicos, etc., tendo as ruas e avenidas largas um importante papel nessa delimitação hierarquizante de ocupação do espaço urbano (JULIÃO, 1992).

Considere-se aqui o pensamento filosófico-materialista de Henri Lefebvre acerca do urbano e do direito à cidade. *Locus* de construção e transformação social, a cidade adquire, segundo Lefebvre, um aspecto que Araújo (2012) chamou em suas análises do pensamento lefebvriano de “trans-histórico”, ou seja, a cidade é capaz de transitar por diferentes temporalidades, que se sobrepõem em um infinito processo de transformação, onde os sujeitos assumem seu papel político na divisão social do trabalho.

É dessa forma que a humanidade ocidental passou por diferentes modelos de urbanidade. Saímos de um modelo político, centrado nas cidades-Estado gregas para uma cidade-comercial, onde o valor de troca, presente nas mercadorias, ainda não teria afetado sobremaneira as relações sociais e os costumes. Deste modelo, passou-se à cidade industrial, onde as mais profundas transformações puderam ser percebidas no que tange à vida em sociedade. Nesta última, a relação espaço-tempo passa a ser a regra ditada sobre os costumes. Trata-se de uma relação que Lefebvre explica através do método dialético, ou seja, a urbanização supera o fenômeno isolado da industrialização uma vez que, sendo também um elemento transformador em constante movimento, ela própria é um dos elementos indutores da industrialização (ARAÚJO, op. cit.).

Para Monte-Mór (1997), a construção da nova capital mineira está relacionada aos esforços de suprir o atraso na industrialização do estado ao mesmo tempo em que traduziria um ressurgimento dos ideais republicanos outrora experimentados em Minas, com a Inconfidência Mineira. O autor sustenta tal argumento ao destacar a evidente influência de uma modernidade franco-americana no planejamento da Cidade de Minas, enquanto os planos dos Inconfidentes do século XVIII compartilharam de ideais de liberdade plantados pela Revolução Francesa de 1789 e disseminados na América, tendo servido também, como pano de fundo ideológico para a independência dos Estados Unidos da América naquele período.

Ainda que na visão mais contemporânea e revisada dos historiadores brasileiros fique claro que no movimento mineiro de 1798 não havia ainda a ideia de nação, carregada de propósitos unificadores e identitários⁶, Monte-Mór (op. cit.) avalia a influência desse

⁶ Furtado (2001), em “Imaginando a nação: o ensino da história da Inconfidência Mineira na perspectiva da crítica historiográfica”, enfatiza o caráter completamente heterogêneo do movimento mineiro do final do século XVIII, em esferas sociais, interesses pessoais e ideais coletivos. Segundo o autor, a natureza fragmentária e ao mesmo tempo sediciosa, bastante própria da sociedade mineira daquele período, tornaria “um equívoco identificar [...] o suposto projeto republicano inconfidente como o prefigurador

movimento que, um século depois, foi ressignificado de maneira a justificar a decisão de se construir uma nova capital para Minas que traduzisse o anseio de rompimento com o passado colonial. E isso incluía, também, o passado arquitetônico.

Dessa forma, atendendo a imperativos de um pensamento paradigmático hegemônico, o projeto da nova capital foi definindo os espaços e suas funcionalidades, e o entorno da Praça da Liberdade foi adquirindo sua fisionomia inicial marcada pelo ecletismo arquitetônico, que rompia com os padrões coloniais da antiga capital Ouro Preto. Nas décadas seguintes, novos estilos arquitetônicos também se integraram às edificações ecléticas, a exemplo do Palácio Arquiepiscopal, em estilo Art Decó, o Edifício Niemeyer e a Biblioteca Pública Estadual, marcando a presença do modernismo, e arquitetura contemporânea do antigo museu de Mineralogia, cujo prédio ficou conhecido como Rainha da Sucata.

No entanto, segundo Carsalade e Lemos (2011, p. 32), “a beleza não adianta à arquitetura se não for usufruída pela sociedade.” Assim, a praça que originalmente fora projetada para abrigar apenas o palácio do poder, recebeu em sua esplanada as secretarias que passaram a integrar a função social desse espaço público⁷.

Ao ultrapassar o âmbito do serviço público presente nas secretarias, e em certa medida contrariando a perspectiva hierarquizada dos espaços definidos na cidade, a Praça passou por diversas formas de apropriação. São exemplos a feira hippie, que ocorreu ali de 1960 até o início dos anos 1990, e as diversas manifestações políticas das quais a Praça da Liberdade foi palco.

Na década de 1970, quando se verificou a criação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), a Praça da Liberdade tornou-se objeto de preocupações de cunho preservacionistas por ser considerada portadora “de valores de diversas naturezas, incluindo seu caráter referencial da história republicana em Minas Gerais” (CARSALADE; LEMOS, 2011, p.100), de acordo com a visão predominante à época em torno do patrimônio histórico e artístico.

O tombamento de seu conjunto arquitetônico se deu em 1977, e em 1989, após a criação da Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte, verificou-se o processo de proteção na esfera municipal do Conjunto Urbano Praça da Liberdade-Av. João Pinheiro e adjacências.

Cabe aqui uma observação acerca do que se entende e se valoriza como patrimônio histórico e cultural em diferentes esferas. Pois apesar de ocupar um lugar simbólico na história do Brasil, por ser representativa de um período de transformações políticas que visavam desatar laços com o passado monárquico brasileiro, a Praça da Liberdade,

básico da ideia de nação e, ainda, introdutor do conceito da política representativa no Brasil.” (FURTADO, 2001, p. 71)

⁷ As primeiras a se estabelecerem no entorno da Praça foram as secretarias de Justiça, Fazenda, Viação e Obras Públicas.

monumento republicano a céu aberto, não é objeto de proteção nacional. Esse conjunto urbano seria a contradição, em “pedra e cal”, da noção de patrimônio histórico que se consolidou no Brasil a partir da década de 1930, em que a arquitetura representativa de uma cultura genuinamente brasileira foi reconhecida justamente em Ouro Preto (e demais cidades coloniais mineiras), a capital do estado que antecedeu a construção de Belo Horizonte, e que teve seu conjunto urbano tombado pelo então Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1938.

2.2 O Circuito

A criação do CL será aqui abordada segundo a definição de “circuito cultural” elaborada por Teixeira Coelho (1997). No seu “Dicionário crítico de política cultural”, o autor afirma que

em sentido estrito, um circuito cultural é um conjunto compreendendo agentes produtores, meios de produção (tecnologia, recursos econômicos), produtos culturais, agentes distribuidores, dispositivo de troca e público, além de instâncias organizacionais relativas a todos ou à maior parte desses componentes (agências financiadoras, produtores privados, órgãos públicos de controle e estímulo, escolas de formação, etc.). (COELHO, 1997, p. 91)

Por essa perspectiva, o conceito adquire um aspecto multifacetado, e não carrega consigo, necessariamente, um contorno territorial. Um circuito pode ser de origem pública ou privada, voltado para o mercado ou para a esfera pública.

No caso do CL, o conceito de Teixeira Coelho é percebido na descrição do projeto oficial que, apesar de ser localizado e pontual na cidade, apresenta uma noção de complexidade entre produção e comunicação da cultura:

O Circuito Cultural deverá se constituir em um pólo dinamizador da produção, do consumo e da fruição culturais, em um importante complexo de lazer e conveniência (multiplicando e diversificando as oportunidades já oferecidas pela própria Praça), e também em um poderoso fator de inclusão social pela cultura, de criação de empregos e de renda, e de atração turística para a cidade de Belo Horizonte e para o Estado de Minas Gerais. (MINAS GERAIS, 2005)⁸.

Tais aspectos somam-se às fontes financiadoras, que aparecem nas parcerias público-privadas na maioria dos equipamentos, e no seu caráter essencialmente mercadológico, uma vez que se trata de um projeto estruturado como política pública de desenvolvimento do Estado.

A ideia de transformar essa região já delimitada pelos mecanismos de proteção patrimonial em espaço destinado a concentrar atividades culturais em Belo Horizonte não foi propriamente nova, quando apresentada à população pelo governador Aécio Neves no ano

⁸ Acervo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA, sede Praça da Liberdade.

de 2005. A primeira menção a essa proposta apareceu na ocasião do centenário da cidade em 1997.

Cabe observar que ao longo da década de 1990, as principais cidades brasileiras passaram por uma onda de intervenções urbanas que elegeram determinados espaços públicos para a promoção de ações de enobrecimento que, de maneira geral, foram chamadas de “revitalização”. Contando com a finalidade de inserir a cidade em uma perspectiva global de consumo e turismo, em Belo Horizonte a Praça da Liberdade foi um desses espaços (GARCIA; RODRIGUES, 2016).

Em virtude das comemorações dos 100 anos da capital mineira, o ex-governador de Minas Gerais e então senador Francelino Pereira em discurso no Senado Federal lançou a ideia de transformar a Praça da Liberdade em um grande corredor cultural (ESPAÇO, 1998).

Pode-se dizer que seu discurso apresentava uma visão monumentalista e nacionalista do patrimônio, uma vez que a exaltação dos valores pátrios da República se fazia presentes no discurso, na mesma medida em que os diferentes usos aos quais eram submetidos os edifícios e a praça eram considerados, por ele, como predatórios.

Por essa razão, seu discurso destacava a importância da remoção das feiras que ali ocorriam para outros locais, bem como exaltava positivamente o processo de restauração do qual foram objetos o coreto, as alamedas, jardins e fontes à época do centenário de Belo Horizonte. Em suas palavras, pode-se notar no tom nostálgico o poder simbólico desse espaço bucólico para a elite mineira: “As caminhadas nas manhãs floridas, nos finais das tardes e nas noites iluminadas, foram retomadas.” (ESPAÇO, 1998, p. 11).

No entanto, esse processo de restauração não solucionava, no entendimento do então Senador, uma questão relevante: as atribuições do conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade. Em seu discurso, Francelino Pereira afirmava que o início de um novo século na história de Belo Horizonte deveria vir acompanhado de propostas que desenhassem “o futuro da capital e deste inestimável patrimônio de Minas.” (ESPAÇO, 1998, p. 12).

É nesse contexto de comemoração do centenário da cidade que o discurso de Francelino Pereira se fez acompanhar do projeto intitulado “Espaço Cultural da Liberdade”, que se dizia “inspirado na história, na cultura e no sentimento de Minas” (ESPAÇO, 1998, p. 28). Essa visão generalista acerca da mineiridade aparece na justificativa do projeto apresentado por Francelino Pereira ao Senado Federal, onde a Praça da Liberdade é exaltada como “ícone da chegada da modernização mineira. Portanto, quando se fala de Belo Horizonte, pensa-se no mineiro e vislumbra-se a Praça.” (ESPAÇO, 1998, p. 34).

O projeto apresentava a requalificação dos edifícios do entorno como um desafio. Estes teriam a função de promover um prolongamento da sociabilidade proporcionada pela Praça para o interior dos edifícios, cujas funções encontravam-se já delineadas na proposta apresentada por Francelino Pereira.

Era um projeto que partia também de sua experiência no cenário cultural brasileiro. Tendo ocupado a posição de vice-presidente do Banco do Brasil (1985-1990), Francelino Pereira participou da implantação do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), instalado em um edifício cuja construção fora iniciada ainda no período imperial, e concluída em 1906. Logo, as propostas de requalificação dos edifícios tombados da Praça da Liberdade partiam da influência dessa experiência anterior.

Cabe destacar que no projeto do Espaço Cultural da Liberdade, a cultura popular não foi contemplada de maneira exclusiva nos equipamentos previstos, o que difere do que foi executado posteriormente. A perspectiva do projeto do Senador se aproximava das diretrizes que, nas décadas de 1930-1940, orientaram a consolidação do campo do patrimônio cultural como política pública nacional, na qual a arte e a arquitetura consideradas representativas da cultura brasileira eram identificadas, a priori, na herança colonial, a partir dos critérios de autenticidade, originalidade, excepcionalidade e monumentalidade.

Dessa forma, são aqui destacados dois dos equipamentos previstos, por serem os únicos onde a arte e a cultura mineiras ganhavam algum destaque.

O Centro Cultural Belo Horizonte, por exemplo, ocuparia o edifício da Secretaria de Segurança Pública. Entre bibliotecas, salas de teatro, de exposição, *scotch* bar e café, era citado o museu de arte colonial mineira, sendo que este, no entanto, ocuparia apenas uma sala ou espaço dentro desse equipamento.

A Secretaria de Viação e Obras Públicas, por sua vez, teve como proposta a criação do Museu da Arquitetura e da Arte de Minas. Este equipamento abrigaria as seguintes estruturas: instalação do IEPHA; biblioteca com acervo sobre a história econômica, social, urbanística e arquitetônica de Minas Gerais; auditórios; salas de exposição; *scotch* bar e café; restaurante de comida típica mineira; área de estar e descanso.

Percebe-se que era uma abordagem da arte e da cultura mais relacionada com uma concepção estética, ligada à arquitetura, e que trazia em si referências aos critérios de valorização presentes nos primórdios das políticas de preservação do patrimônio cultural.

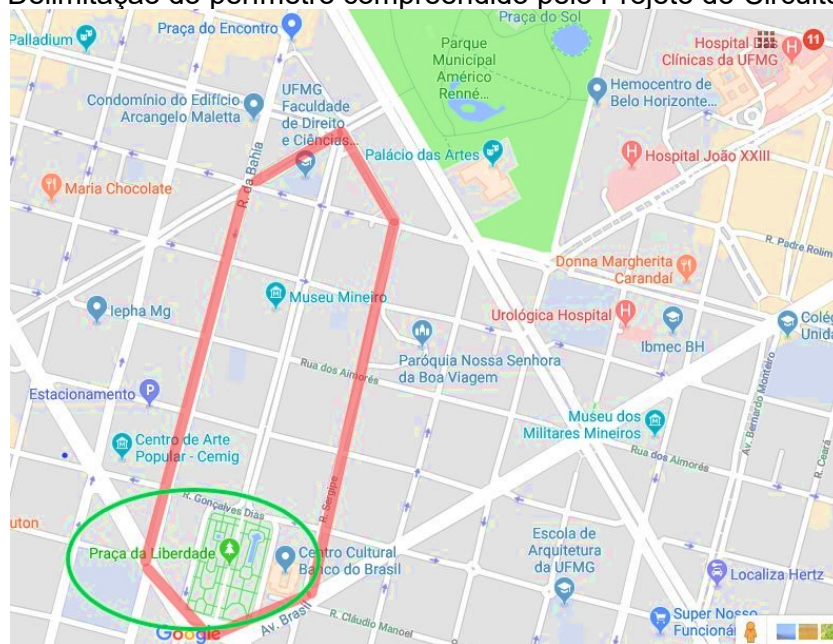
Apesar de não ter sido imediatamente implementada, a ideia embrionária de Francelino Pereira foi retomada no início dos anos 2000, quando se formou a Comissão Especial de Estudos do Centro Cultural da Praça da Liberdade, através do Decreto nº 43.263, de 11 de abril de 2003:

Art. 1º Fica instituída Comissão Especial de Estudos do Centro da Praça da Liberdade com o objetivo de planejar, organizar, coordenar, controlar e acompanhar a execução do projeto de criação de um centro cultural a ser abrigado pelo conjunto arquitetônico dos prédios públicos localizados na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. (MINAS GERAIS, 2018).

Nessa comissão, Francelino Pereira ocupou o cargo de Presidente de Honra. A composição previa, também, um Coordenador Executivo advindo da Secretaria de Estado de Cultura⁹.

O perímetro compreendido pelo projeto considerava “o Palácio da Liberdade e a Praça Afonso Arinos, delimitado lateralmente pelas ruas da Bahia e Sergipe” (BELO HORIZONTE, 2005, n.p.), conforme demonstrado a seguir pela Figura 3.

Figura 3 - Delimitação do perímetro compreendido pelo Projeto do Circuito Liberdade



Fonte: GOOGLE MAPAS, 2018, *on-line*.

Os objetivos listados nas diretrizes para a criação do Circuito (Minas Gerais, 2005) falavam ainda de uma visão cosmopolita sobre a cultura e sobre as condições reais de acesso aos equipamentos criados por todos os setores da sociedade, considerando acessibilidade física, etária e socioeconômica.

Cabe destacar, no entanto, que tais propósitos esbarram em análises mais críticas acerca de ações que acabam por reforçar um enobrecimento já existente e o viés político do qual se reveste esse espaço desde a fundação da cidade de Belo Horizonte. Garcia e Rodrigues (2016) destacam que no caso da Praça da Liberdade é possível perceber nesse projeto “a intenção de tornar a praça “vitrine” do conceito de cidade que corresponde ao seu projeto político, o que se evidencia no investimento publicitário programado para o local no contexto da realização da Copa do Mundo de 2014.” (GARCIA; RODRIGUES, 2016, p. 267).

⁹ Desde 22 de fevereiro de 2005, na qualidade de Secretária de Estado de Cultura, Eleonora Santa Rosa passou a integrar a comissão.

Trata-se da adoção de um modelo de organização urbana que será abordado mais adiante, mas que em certa medida, suscita uma problemática abordada por Garcia Canclini, ao considerar os monumentos e sua relação com a vida urbana contemporânea: “Não é uma evidência da distância entre Estado e um povo ou entre a história e o presente a necessidade de reescrever politicamente os monumentos?” (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 302).

2.3 O Choque de Gestão

Entre 2004 e 2005, sob a gestão do então governador de Minas Gerais, Aécio Neves, foi implementada em sua primeira fase uma política de desenvolvimento que tinha por objetivo elevar o Estado perante o cenário socioeconômico nacional e em relação aos órgãos financiadores internacionais. Para isso, a política de estratégia denominada como Choque de Gestão foi colocada em prática, estabelecendo diagnósticos e diretrizes de longo prazo, e “fundamentou-se a partir da perspectiva de governança social (equilíbrio, articulação de interesse entre Estado, mercado e sociedade)”, segundo seus idealizadores. (QUEIROZ, 2009, p. 20).

Tratava-se de um projeto político com foco em resultados, que seguia uma perspectiva mercadológica e caracterizado por estratégias empresariais. A política do Choque de Gestão foi marcada por ações que objetivavam o ajuste fiscal do Estado e uma gestão pública que se afirmava estar voltada para o desenvolvimento, e propunha combinar as medidas econômicas às ações de promoção social e melhorias da máquina pública estadual no atendimento à população.

O Plano Mineiro de Desenvolvimento Integrado (PMDI) 2003-2020, documento elaborado pela Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão (SEPLAG), foi o responsável pela apresentação da política do Choque de Gestão como ferramenta essencial do governo instalado em 2003. Entre os objetivos intrínsecos à implantação dessa política, estava o de estabelecer Minas Gerais no cenário nacional como o melhor estado para se viver, até o ano de 2020. (MINAS GERAIS, 2003a).

O PMDI estabeleceu, portanto, objetivos prioritários para desenvolver o que aquele governo denominou como “visão de futuro para 2020”. Entre os dez objetivos presentes nesse documento, que tentam abranger todos os setores da administração do Estado, o Choque de Gestão e o estabelecimento de parcerias público-privadas aparecem como mecanismos essenciais para essa transformação a longo prazo:

[...] 8. Estabelecer um novo modo de operação do Estado, saneando as finanças públicas e buscando a eficácia da máquina pública, por meio de um efetivo “Choque de Gestão”;

9. Viabilizar novas formas de financiamento dos empreendimentos, construindo um novo marco legal, orientado para as parcerias público-privadas; e
10. consolidar a posição de liderança política de Minas no contexto nacional. (MINAS GERAIS, 2003a, p. 88)

Parte deste projeto de desenvolvimento a longo prazo, o CL surgiu como proposta de estabelecimento do setor da cultura na ampliação do turismo em Minas, cooperando com essa estratégia de solidificação da economia do Estado pelas vias da cultura como produto de consumo.

De acordo com Eleonora Santa Rosa¹⁰, Secretária de Cultura na gestão Aécio Neves, a proposta do Circuito era um dos planos estruturadores do governo. A ex-gestora pública afirmou que a ideia inicial de Francelino Pereira foi resgatada pelo governo Aécio Neves não mais como um Centro, mas com uma proposta integrada de equipamentos culturais, na forma de Circuito, e para o qual convergiu o que ela chamou de “peso estratégico”, ou “o lugar de atenção do governo para a questão da cultura”.

Não sei se você sabe, mas nessa época o governo tinha metas, e projetos estruturadores. E no caso da cultura, o grande projeto estruturador era o Circuito Cultural da Praça da Liberdade. E vamos lembrar que o Circuito Cultural da Praça da Liberdade não é uma ideia do governador Aécio. É uma ideia do Francelino Pereira, da década de [19]80. [...] Mas aí não decolou, e nem era circuito. Era um Centro Cultural na Praça da Liberdade. Aí, quando foi feita a campanha do Aécio, essa história do Circuito entrou como plataforma da eleição do Aécio. (SANTA ROSA, 2018, informação verbal).

Esse contexto de criação do CL, inserido na política do Choque de Gestão, é exemplar do fenômeno descrito por Yúdice (2013) como economia cultural e o uso da “cultura como recurso”. Representante dos estudos culturais sobre a América Latina, Yúdice exemplifica situações em que a cultura foi submetida a critérios comerciais e indicadores financeiros a fim de atender basicamente a dois propósitos: melhorar as condições sociais e estimular o crescimento econômico em países em desenvolvimento. Nesse aspecto, encontram-se as medidas para o estabelecimento ou ampliação do turismo cultural, no qual estão inseridos equipamentos como museus e centros culturais, por exemplo.

É nesse processo que se estabeleceu a aliança do que o autor denomina de “conveniência da cultura”, ou seja, as manifestações inerentes à vida em sociedade, e os mecanismos que ofereçam indicadores mais precisos para o alcance de metas, verificação de público, planejamento e gestão, que surge a noção do uso da cultura como recurso. Yúdice traça o percurso entre a modernidade e a pós-modernidade demonstrando como a cultura

¹⁰ SANTA ROSA, Maria Eleonora Barroso. Entrevista concedida a Amanda Dabéss de Carvalho. Belo Horizonte, 05 nov. 2018.

passou de tentativas emancipadoras ou reguladoras à ideia de conveniência, em que ela é acionada para solucionar problemas da coletividade, como se, na ausência dessa mediação, as comunidades não se reconhecessem na própria cultura.

Nesse percurso, o autor destaca o importante papel desempenhado por James D. Wolfensohn, presidente do Banco Mundial (1995-2005) que “liderou a tendência dos bancos multilaterais de desenvolvimento de incluir a cultura como catalisadora do desenvolvimento humano” (YÚDICE, 2013, p. 30). E assim, desenvolveu-se uma visão empreendedora em torno da cultura que passou a dar sustentação aos países em desenvolvimento, através de empreendimentos culturais.

Na Museologia contemporânea, esse processo de formação de grandes centros culturais e museus que contam com investimentos privados atendendo a imperativos de uma política neoliberal, é descrito por Mairesse (2013) e Jiménez-Blanco (2014) como um fenômeno mundial.

Mairesse (2013) traça uma cronologia do processo das grandes exposições em museus após a Segunda Guerra Mundial, considerado por ele como decisivo para a consolidação do caráter comercial dos museus. Destaca exemplos de grandes exposições itinerantes que percorreram várias partes do mundo e que foram responsáveis por levar aos museus um público numeroso¹¹. No entanto, o autor considera que esse fenômeno das grandes exposições temporárias, que foi capaz de levar pessoas que nunca haviam visitado museus a aguardar horas nas filas desses eventos, não suplantou a importância das exposições permanentes e o caráter científico dessas instituições.

Na mesma perspectiva de Mairesse, Jiménez-Blanco (2014) traz alguns apontamentos acerca das relações entre público e massa, cultura e consumo, construindo o mesmo percurso cronológico daquele autor. A autora considera em suas reflexões os processos de associação das instituições culturais ao capital privado, que acabaram por converter um público até então elitizado, em público de massa, resultado da força do turismo cultural.

Seguindo uma perspectiva semelhante à de Mairesse, Jiménez-Blanco afirma que apesar do consumo cultural que aos poucos passou a reger a vida dos museus na segunda metade do século XX, na década de 1970 ainda havia a preocupação em não se abandonar a *práxis* museológica relacionada tanto com a crítica institucional quanto com a museologia crítica, “cuyo fin era promover la conciencia crítica del espectador-indivíduo¹².” Foi, portanto, a partir dos anos 1980 que os museus passaram a estar mais “obsesionado por los números

¹¹ Mairesse cita o exemplo da exposição dos tesouros de Tutancâmon que percorreu Paris, Londres e Estados Unidos.

¹² “cujo fim era promover a consciência crítica do espectador-indivíduo”. JIMÉNEZ-BLANCO, 2014, p. 170) – Tradução nossa.

(de visitantes y de ingresos econômicos por visitante)¹³” (JIMÉNEZ-BLANCO, 2014, p. 170) e por essa razão sua política interna passava a estar mais atenta a atrair um público de massa. Nesse caso, o museu é o próprio produto do consumo cultural.

Sob a égide do neoliberalismo, que ganha preponderância a partir dos anos 1980, não apenas o conceito de museu, mas também o de cultura é modificado, segundo a autora, para atender as demandas da massa. Trata-se da mesma lógica da rentabilidade pelas vias da cultura, abordada por Garcia Canclini (2008).

Como já discutido no início deste capítulo, o projeto do CL é produto dessa perspectiva do consumo cultural. Segundo Veloso (2016), embora o mesmo tenha operado mudanças no espaço urbano da Praça, não delineou um processo de revitalização. Diferente de outras áreas consideradas degradadas de Belo Horizonte, no CL a intervenção acresceu elementos de enobrecimento do espaço, implantado pelas vias do consumo cultural e do turismo¹⁴.

Neste ponto, é cabível apresentar os apontamentos de David Harvey acerca da atuação dos arquitetos e planejadores urbanos. Ao propor uma análise sobre a arquitetura na transição da modernidade para a pós-modernidade, Harvey (2008) considera que o trabalho dos arquitetos de hoje passa, entre outros aspectos, pela compreensão de que se encontram emaranhados em uma realidade com “uma série de comunidades urbanas bem formadas e coesas como ponto de partida num mundo urbano que está sempre em fluxo e em transição”. (HARVEY, 2008, p. 78). O problema, segundo o geógrafo inglês, encontra-se no fato de que esses profissionais se veem diante de diferentes referências culturais¹⁵, que são expressas por cada grupo ou estrato social dessas comunidades urbanas, por meio de influências políticas ou do poder de mercado.

No caso do CL, a escolha da região da cidade que viria a concentrar essa ação de promoção da cultura, atendendo aos imperativos de desenvolvimento presentes no Choque de Gestão, seguiu a relevância do espaço público compreendido pela Praça da Liberdade na formação histórico-cultural de Belo Horizonte, bem como a existência ali de outros equipamentos que, segundo a proposta, denotavam a “vocação cultural da região. São exemplos o Arquivo Público Mineiro, a Biblioteca Pública, o Museu Mineiro e o Rainha da Sucata” (CCPL, 2017, *on-line*).

A visão de integra o dos equipamentos já existentes no conjunto urbano da Praça da Liberdade e adjacências   apontada por Eleonora Santa Rosa ao afirmar que, quando esteve à frente da Secretaria de Estado da Cultura, incorporou também   proposta do

¹³ “obcecados pelos números (de visitantes e de ingressos pagos por visitante).” (JIMÉNEZ-BLANCO, 2014, p. 170) – Tradu o nossa.

¹⁴ A autora trata de uma a o de *gentrification* pela perspectiva da cultura.

¹⁵ O autor utiliza o termo “culturas do gosto”.

CL a Biblioteca, o Arquivo e o Museu Mineiro, de modo a, inclusive, obter recursos financeiros para promover melhorias nestes equipamentos.

A ex-gestora aponta ainda que a escolha da Praça para sediar a proposta de um circuito cultural foi embasada, também, na decisão política anterior ao projeto do CL de criação da Cidade Administrativa, construída no vetor Norte de Belo Horizonte.

A ideia era: o governo vai fazer um centro administrativo e vai desmobilizar os prédios da Praça. Nada melhor... porque o centro administrativo não nasceu porque foi feito um circuito cultural. O Circuito Cultural nasceu porque se teve uma decisão política anterior à minha chegada, que era de se construir um centro administrativo onde foi feito, em função de questões de custo operacional da máquina governamental. (SANTA ROSA, 2018, informação verbal).

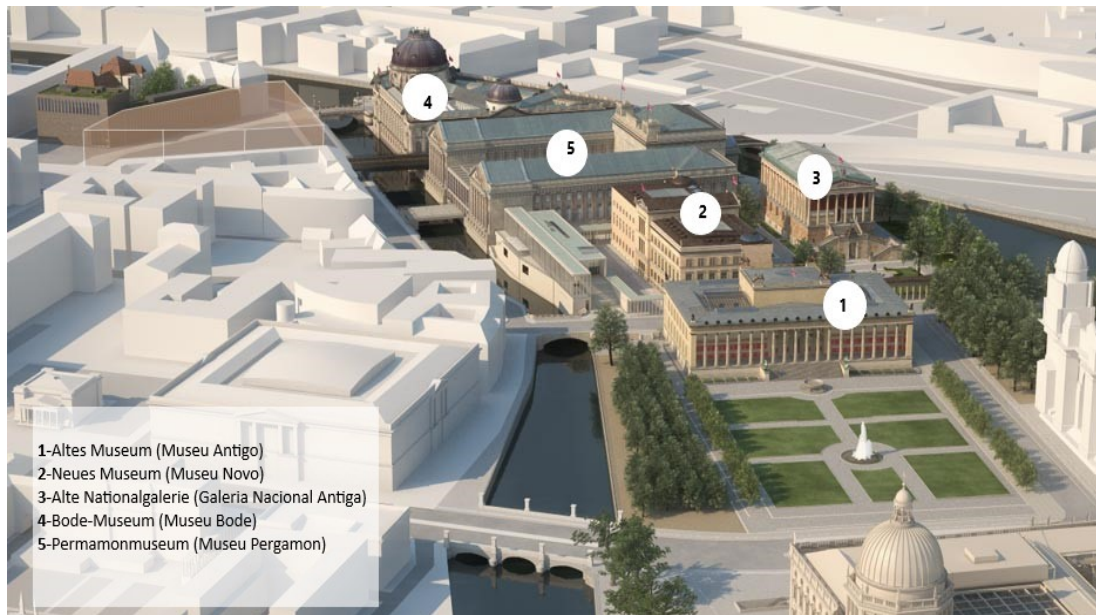
Ou seja, verifica-se que houve uma decisão conveniente para a gestão estadual à época, que acabou contribuindo para a formulação da proposta do CL, uma espécie de ilha de museus na cidade. A decisão ocorreu sem um debate relativo a outras questões, como a mobilidade urbana, por exemplo.

Como exemplo emblemático dessa proposta de ilha, tem-se a chamada *Museumsinsel* (Ilha de Museus) em Berlim, Alemanha. A pesquisadora Cláudia Seldin, em um estudo acerca de paradigmas arquitetônicos urbanos, sob o ponto de vista da cultura, aponta que o local, construído entre 1824 e 1930 sobre uma ilha no rio *Spree*, foi planejado com a finalidade de abrigar cinco instituições museais.

O complexo foi tombado pelo patrimônio local em 1999, quando foi aprovado também o plano de sua revitalização. Pouco depois, tornou-se parte do patrimônio mundial da UNESCO, acarretando em gastos superiores a 900 milhões de euros. (SELDIN, 2015, p. 94).

A *Museumsinsel*, no entanto, conta com diferentes linhas de metrô que garantem o acesso ao local a partir de várias partes da cidade.

Figura 4 - Projeção da maquete da Ilha de Museus (*Museumsinsel*). Berlim, Alemanha.



Fonte: STIFTUNG, 2018, *on-line*. (Adaptado)

Em Belo Horizonte, a proposta dessa espécie de ilha seguiu adiante, não obstante aos conflitos e imprevistos. Santa Rosa (2018) evidenciou as oposições ideológicas inerentes às diferenças partidárias nas esferas estadual (PSDB) e municipal (PT), que por vezes gerou empecilhos ao estabelecimento das parcerias e das propostas destinadas aos prédios, além de manifestações contrárias às intervenções por parte de grupos de arquitetos. Vasconcelos (2018)¹⁶, por sua vez, apontou as inconsistências burocráticas que dificultavam o andamento dos projetos. De acordo com a arquiteta, os terrenos não eram regularizados mediante a prefeitura de Belo Horizonte, e o IEPHA possuía um levantamento considerado por ela muito precário.

A cada projeto que ia sendo feito ali, ou com concurso, ou por indicação, porque foram feitas parcerias público-privadas, eu tinha que voltar à Prefeitura, voltar ao Conselho do Patrimônio, e aprovar as intervenções às vezes com aumento de área, às vezes com subtração de áreas. A maioria foi com diminuição de áreas, porque tinha muita gambiarra construída, e nós tiramos tudo e voltamos aos espaços originais e depois fizemos algumas intervenções. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

A despeito dessas questões, foi se consolidando o projeto que vinha sendo embrionado desde 2004. A abertura para o público se deu oficialmente em 2009, quando foi instalado na Alameda Travessia, na Praça da Liberdade, um pavilhão que continha a

¹⁶ VASCONCELOS, Maria Josefina. Entrevista concedida a Amanda Dabéss de Carvalho. Belo Horizonte, 23 nov. 2018.

exposição “Praça da Liberdade: Circuito Cultural – Arte e Conhecimento”. Na ocasião, o então prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda, enfatizou que

A cidade tem na sua identidade a cultura como um fator muito importante. Todos esses projetos, desenvolvidos por meio da parceria do poder público com as empresas, vêm consolidar ainda mais esses fundamentos que a cultura dá à identidade da capital. Isso para a nossa autoestima é muito bom e eu tenho certeza que a população vai aproveitar bastante mais esse espaço que vem incrementar a nossa qualidade de vida. (BELO HORIZONTE, 2009, on-line).

A Imprensa Oficial do Estado também publicou matéria a respeito da exposição que marcava a inauguração do Circuito.

Figura 5 – Página do jornal Minas Gerais, da Imprensa Oficial do Estado, apresentando o CL como o maior circuito cultural do País



Fonte: MINAS GERAIS, 2009.

Na matéria, o projeto é apresentado como o maior no Brasil, aglutinando instituições de ciência, entretenimento, cultura popular, centros de memória, salas de exposições, espaços para espetáculos, além de cafés e restaurantes. Afirmava ainda que o visitante poderia fazer

uma viagem pelo mundo e conhecer exemplos de intervenções em prédios tombados que foram requalificados e cujos novos conteúdos convivem de forma harmoniosa com a arquitetura histórica, como os museus do Louvre e Reina Sofia, a Tate Modern ou a Pinacoteca de São Paulo. (MINAS GERAIS, 2009).

Naquela ocasião, algumas parecerias já estavam firmadas e os equipamentos apresentados à população compreendiam o Espaço do Conhecimento, parceria da UFMG com a empresa de telefonia móvel TIM, o Museu das Minas e do Metal, parceria do Estado com a EBX, o Memorial Minas Gerais-Vale, parceria do Estado com a Vale, o Centro Cultural

Banco do Brasil (CCBB), parceria do Estado com o Banco do Brasil, e o Centro de Arte Popular-Cemig¹⁷, parceria do Estado com a Companhia Energética de Minas Gerais.

Figura 6 – Então reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Ronaldo Pena, visitando o pavilhão da exposição da qual também participou da inauguração



Fonte: CEDECOM, 2009, on-line.

Cinco edifícios do entorno da praça já se encontravam em obras, e o governador Aécio Neves comunicava a previsão de que em 2010 todo o complexo já estaria entregue à população, e sua função social era descrita nas palavras do então gerente executivo do Projeto, Estêvão Fiúza:

É um espaço que já estava pulsante no coração da cidade e está sendo entregue efetivamente ao cidadão comum, que não tinha acesso a essa grandeza. Isso vai ser democratizado, proporcionando mais acesso das pessoas à cultura, ao conhecimento e às artes. Essa é a função que o Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura, quer trazer com esse projeto. (BELO HORIZONTE, 2009, on-line).

Já previsto no Projeto oficial do Circuito e presente na exposição de 2009, o Centro de Arte Popular foi inaugurado somente em 2012, pelo então governador de Minas Gerais, Antônio Anastasia.

2.4 O Centro de Arte Popular-Cemig (CAP)

Oficialmente, o CAP foi criado com objetivo de integrar o CCPL, trazendo em sua exposição obras de artistas de todo o estado de Minas Gerais. Na ocasião da inauguração

¹⁷ A CEMIG é uma empresa mista de capital aberto, controlado pelo Governo do Estado. (CEMIG, 2018).

deste que foi definido como mais um espaço cultural da capital mineira, a então secretária de Cultura, Eliane Parreiras, informou em discurso que

Estamos entregando uma instituição que pretende ser um centro de referência da arte popular. Além do espaço de exposição com um acervo riquíssimo, o Centro será também um espaço de pesquisa, de seminários, de reflexão, tudo relacionado à arte popular de Minas Gerais" (IOF, 2012, p.3)

Localizado à Rua Gonçalves Dias, em edificação que compõe o Conjunto Urbano Praça da Liberdade - Av. João Pinheiro, o CAP ocupa um imóvel da década de 1920, construído em estilo designado como eclétismo tardio e projetado pelo arquiteto Luiz Signorelli. Originalmente o imóvel serviu como moradia da família Zoroastro Pires, passando posteriormente, a abrigar o Hospital São Tarcísio.

Com dois pavimentos, o imóvel recebeu um terceiro pavimento em 1946, após uma intervenção de autoria do arquiteto Gilberto C. Andrade, que seguiu seu traçado eclético. Posteriormente, um anexo já com influências modernistas foi acrescentado à edificação.

Figura 7 – Fachada do imóvel que abriga o Centro de Arte Popular-CEMIG



Fonte: COBUCCI, 2017.

Segundo dados da consultoria contratada para realizar o levantamento histórico do imóvel¹⁸, até o ano de 1985, a edificação serviu ao Hospital São Tarcísio. Naquele ano, uma ação de dissolução da sociedade mantenedora do hospital fez com que o imóvel fosse adquirido pelo Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais (IPSEMG).

¹⁸ SÉCULO 30 Arquitetura e Restauro. *Antigo Hospital São Tarcísio, Futuro Centro de Arte Popular de Belo Horizonte*. Fevereiro de 2009. In: IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1, sub-pasta 1.1 – Memória sobre a contratação da arquiteta Janete Costa/Borsoi Arquitetura para elaboração do projeto de restauração arquitetônica para o antigo Hospital São Tarcísio. Vol. 1.

O edifício passou por uma reforma no início da década de 1990, época em que sediou também o Conselho Estadual da Juventude e o Serviço Voluntário de Assistência Social (SERVAS) em seu anexo. Não foram encontrados documentos que apontam o fim dessas atividades no local.

A análise dos documentos da Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV) relativas ao processo de criação do CAP¹⁹ aponta que desde a década de 1990 até o início das obras relativas à sua inserção no Projeto Circuito Cultural Praça da Liberdade, o edifício serviu de depósito de equipamentos do IPSEMG, encontrando-se fechado para quaisquer outros fins.

O projeto de restauração arquitetônica previa a preservação da volumetria, com o restauro de aspectos compositivos e cobertura:

Para a nova finalidade deverá ser elaborado projeto arquitetônico de adaptação e restauro, compatibilizado com os projetos complementares, assegurando a adequação de suas unidades edificadas para o museu proposto, que se constituirá em referência de importante segmento artístico mineiro e nacional. (IEPHA, 2008, p. 2)

Dados do Diário Oficial do Município (BELO HORIZONTE, 2008) apontam mudanças na situação do imóvel que, na proposta do Circuito, abrigaria o Centro de Arte Popular, perante a Prefeitura de Belo Horizonte e a Diretoria de Patrimônio Cultural (DPC). Situado no conjunto urbano da Rua da Bahia e Adjacências, o imóvel da Rua Gonçalves Dias, nº 1606, foi objeto de discussão do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte (CDPCM-BH). A ata da reunião do CDPCM-BH de 24 de setembro de 2008 relata a presença da arquiteta responsável pelo projeto junto à DPC, expondo as particularidades do projeto de recuperação e adaptação do imóvel, o que resultou na reabertura do processo de tombamento individual do mesmo e a aprovação para o novo uso do espaço.

Apesar de não identificada nominalmente no documento, é possível presumir que a referida arquiteta seja Jô Vasconcelos, que atuou junto à gerência do Circuito desde o início dos projetos, tendo acompanhado com bastante proximidade todo o processo de elaboração, aprovação e alterações necessárias no projeto arquitetônico do CAP.

A assinatura do projeto arquitetônico e museológico era de Janete Costa, arquiteta pernambucana. Mas em função de seu estado de saúde debilitado quando do início das obras, Jô Vasconcelos foi quem assumiu a frente dos diálogos referentes a essa etapa da implantação do CAP. Em entrevista realizada para esta pesquisa em 22 de novembro de 2018, Jô Vasconcelos afirmou:

¹⁹ Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1.

Foi o projeto que mais interferi e acompanhei, pelo estado de saúde dos dois²⁰. [...] E eu, então, tomei muito o projeto para mim. Eu que ia acompanhar. Tanto que eu que ia no IEPHA, e quando vieram os projetos complementares, que são ar condicionado, elétrica, hidráulica, áudio e vídeo, e todos esses projetos complementares, eu que ajudei a fazer a compatibilização entre a arquitetura deles – para não haver trombadas, tipo passar um duto, num lugar que tinha uma viga. Pra não haver esse tipo de problema, entendeu? E a Janete não viu a obra pronta. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).²¹

Na memória da contratação dos serviços especializados para a implantação do CAP, processo que foi analisado pela SUMAV e a gerência do Circuito (IEPHA), explicitam-se as responsabilidades de membros da equipe contratada, e o papel central da arquiteta Janete Costa, que atuaria em todos os três projetos: Arquitetônico, Ambientação e Museográfico e Curadoria.

Quadro 1 – Equipe contratada para implantação do CAP

PROJETO DE IMPLANTAÇÃO DO CENTRO DE ARTE POPULAR DE BELO HORIZONTE – Equipe Técnica	
Projeto arquitetônico:	
Janete Costa	
Acácio Gil Borsoi	
Marcelo Neves	
Projeto de Ambientação:	
Janete Costa	
Carmem Roberta Gil Borsoi	
Projeto Museográfico e Curadoria:	
Janete Costa	
Mário Santos	

Fonte: Desenvolvido pela autora²²

Cabe salientar, ainda, que o escritório Borsoi Arquitetura Ltda. era representado por Janete Costa e seu marido Acácio Gil Borsoi, dois grandes expoentes da arquitetura modernista brasileira, além de Roberta Borsoi e Mário Costa Santos, filhos do casal.

²⁰ Jô Vasconcelos refere-se a Janete Costa e seu marido, Acácio Gil Borsoi.

²¹ Janete Costa faleceu em novembro de 2008. Um ano depois, em novembro de 2009, Acácio Gil Borsoi faleceu, ficando a obra a cargo de seus filhos.

²² Com base na Minuta do Termo de Referência para implantação do Centro de Arte Popular: IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 1.

Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, tanto a ex-gestora Eleonora Santa Rosa quanto a arquiteta do Circuito, Jô Vasconcelos, deixaram clara essa escolha bastante específica a respeito da figura de Janete Costa e do trabalho já reconhecido da mesma.

Eleonora Santa Rosa relatou que, representando o Governo de Minas Gerais no Ano do Brasil na França, que ocorreu no *Carreau du Temple* em Paris, em 2005, conheceu o trabalho de colecionamento e curadoria de arte popular desenvolvido pela arquiteta, com o qual teria se encantado:

Naquele idos de 2005, 2006, eu não conhecia quem era Janete Costa. Quando fui ver, Janete Costa era uma mulher incrível, uma arquiteta e tal. Colecionadora extraordinária, casada com Borsoi, coisa do modernismo, do concreto... Aí fiquei impressionada com as coisas da Janete. Falei: “Pronto! Uma arquiteta mulher também. Maravilhoso!” Aí convidei a Janete Costa. [...] eu acho que um dos itens de valorização do projeto é ter sido a Janete Costa. Acho que isso é uma grife! (SANTA ROSA, 2018, informação verbal).

Jô Vasconcelos nos forneceu perspectiva semelhante:

Ela [Eleonora Santa Rosa] que deu a ideia, e aí convidou os dois arquitetos que eu gostaria muito também que estivessem em Minas, porque a gente não tinha nada. Nenhuma obra dos dois arquitetos mais importantes do Nordeste, principalmente da arquitetura modernista, que são o Acácio Gil Borsoi e a Janete Costa. A Janete não só como arquiteta, mas como colecionista, como entendedora profunda de arte popular. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

Jô Vasconcelos avalia ainda que, apesar de se tratar de uma escolha que priorizou uma profissional de outro estado, em detrimento da escolha de um profissional mineiro, a experiência trouxe um valor agregado ao projeto, uma vez que se trata de alguém que representa uma importante vertente da arquitetura no Brasil. Para Vasconcelos, foi um ganho simbólico significativo ter uma assinatura como a de Janete Costa em Minas Gerais.

Percebe-se que a vasta experiência da arquiteta pernambucana no campo das artes e da cultura popular, como colecionadora e na realização de curadorias, foi decisiva para a contratação da mesma, que se deu por meio de inexigibilidade de licitação devido ao caráter singular do serviço contratado e da notória especialização da contratada²³.

De fato, Janete Costa representa um expoente no campo da arquitetura e do estudo das artes populares no Brasil. Nessa perspectiva, sua atuação contempla desde a

²³ IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1, sub-pasta 1.1 – Memória sobre a contratação da arquiteta Janete Costa/Borsoi Arquitetura para elaboração do projeto de restauração arquitetônica para o antigo Hospital São Tarcísio. Vol. 1.

intervenção em imóveis tombados pelo patrimônio histórico, à realização de curadorias de grandes eventos dedicados à arte popular.

A pesquisadora Andréa Gáti, que desenvolveu um estudo a respeito da arquitetura de Janete Costa e colaborou na organização do inventário profissional da mesma, confirma a estreita relação entre o gosto pela curadoria, pela arte popular, e a junção desses dois aspectos no desenvolvimento de uma arquitetura de interiores que foi responsável pela ambientação de diversos espaços no Brasil, desde hotéis a residências particulares, passando, inclusive pela criação de móveis, adornos e também a atuação junto a grupos de artesãos.

Em entrevista descrita por Gáti (2014), Janete Costa detalha um pouco de sua relação com o artesanato e a arte popular.

[...] o artista popular, está ligado à busca de expressão própria. Daí surge a ideia de interferir numa parte do artesanato tanto na sua forma como na sua função, buscando atender o mercado consumidor fora dos limites regionais. Entretanto, só o conhecimento das técnicas tradicionais, transmitidas de geração a geração, pode garantir o êxito desse projeto. Com o auxílio de arquitetos de *designers* que estejam comprometidos com a cultura e com o artesão, penso ser possível ajudá-los de forma mais objetiva em seu processo de desenvolvimento. Que este artesanato qualificado, mas ao mesmo tempo tão desvalorizado possa, através de organismos públicos ou cooperativas, ser mais bem distribuído, possibilitando melhores ganhos para o artesão. Assim cumpro parte do meu trabalho. (COSTA citado por GATI, 2014, p. 83).

Fazem parte do repertório profissional da arquiteta pernambucana intervenções de restauro em edificações históricas São Luiz – MA e Niterói – RJ, além da realização de curadorias no Brasil e no mundo. Seu nome tornou-se uma importante referência nacional para a comunicação de acervos relacionados à arte popular. Por essa razão, Janete Costa é anualmente homenageada na Fenearte, em Pernambuco, que é considerada a maior feira de artesanato da América Latina. Nela, os visitantes podem conhecer um espaço dedicado à arquiteta. Também se tornou patrona do Museu Janete Costa de Arte Popular, em Niterói, cidade na qual esteve à frente de um projeto de reformulação urbana e que adotou para morar.

Figura 8 – Curadoria realizada para a exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste, Recife, 2008.



Fonte: INVENTÁRIO, 2013.

Figura 9 – Espaço “Interferências Janete Costa”, na Fenearte de 2018.



Fonte: PORTAL G1, 2018.

A contratação referente à pesquisa antropológica, etimológica (sic) e iconográfica, responsável pelo embasamento teórico norteador da aquisição de acervo para esse espaço, ficou a cargo do antropólogo e professor Ricardo Gomes Lima, devido a seu histórico de pesquisas no Brasil no campo da arte e da cultura popular.

Doutor em Antropologia Cultural, Lima atuou como pesquisador do Centro Nacional de Cultura Popular (CNCP), órgão ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) entre os anos de 1983 e 2011. Com vasta experiência em

pesquisas relacionadas à arte e ao artista popular no Brasil, Lima assumiu em 2010 a responsabilidade pelo levantamento de cunho antropológico do CAP²⁴.

A conceituação antropológica desenvolvida por Lima para o CAP definiu como arte popular

toda expressão reconhecida por um grupo como integrante do mundo da arte, de forma não dirigida, isto é, não determinada diretamente pelo sistema hegemônico de arte, sendo portanto resultado do processo criativo de indivíduos e grupos que integram os estratos populares da sociedade. (LIMA, 2011)²⁵.

A pesquisa baseou-se em dois eixos temáticos principais, através dos quais se desenvolveriam conceitos transversais: o eixo temporal e o eixo espacial. Assim, a narrativa expositiva seria desenvolvida a partir das primeiras expressões de arte criadas pelo homem, na pré-história, chegando à contemporaneidade. Cruzando-se com o eixo espacial, a proposta partia da gama de artistas existentes em todo o território mineiro, de maneira que a exposição fosse capaz de abranger a diversidade cultural do estado, geográfica e temporalmente.

A viabilidade desse projeto, bem como o processo de aquisição de acervo que contemplasse esses eixos, será abordada no terceiro capítulo. Interessa adiantar, no entanto, que o projeto museológico apresentava o objetivo de

conduzir o público visitante ao mundo do imaginário do artista mineiro, suas raízes, culturas, histórias, crenças, religiões, lendas e verdades, fazeres e práticas de um povo que trás (sic) nas mãos a tradução de um sincretismo cultural próprio e característico do povo brasileiro. (BORSOI, 2009, p.2)²⁶

Junto a essa apresentação, faz-se necessário também compreender o lugar estabelecido para a cultura popular na definição dos espaços museológicos que compõe o Circuito Liberdade.

Cabe lembrar que os equipamentos componentes desse circuito receberam grandes somas de financiamento, proveniente das parcerias firmadas entre a iniciativa privada e o Estado. De acordo com matéria do Diário Oficial do Estado, o Museu das Minas e do Metal teria recebido investimento na ordem de 23 milhões de reais²⁷, e o CAP, segundo consta no

²⁴ IEPHA. Minuta do Termo de Referência – Centro de Arte Popular-Cemig. Set. 2010. Arquivo Institucional da SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1, sub-pasta 1.5 – Memória sobre a contratação para desenvolvimento de pesquisa antropológica, etimológica e icnográfica para o CAP. Vol. 1.

²⁵ LIMA, Ricardo Gomes. Conceituação antropológica: eixos temáticos. 2011. In: IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio Hospital São Tarcísio. Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2, Pesquisa Antropológica, vol. 1.

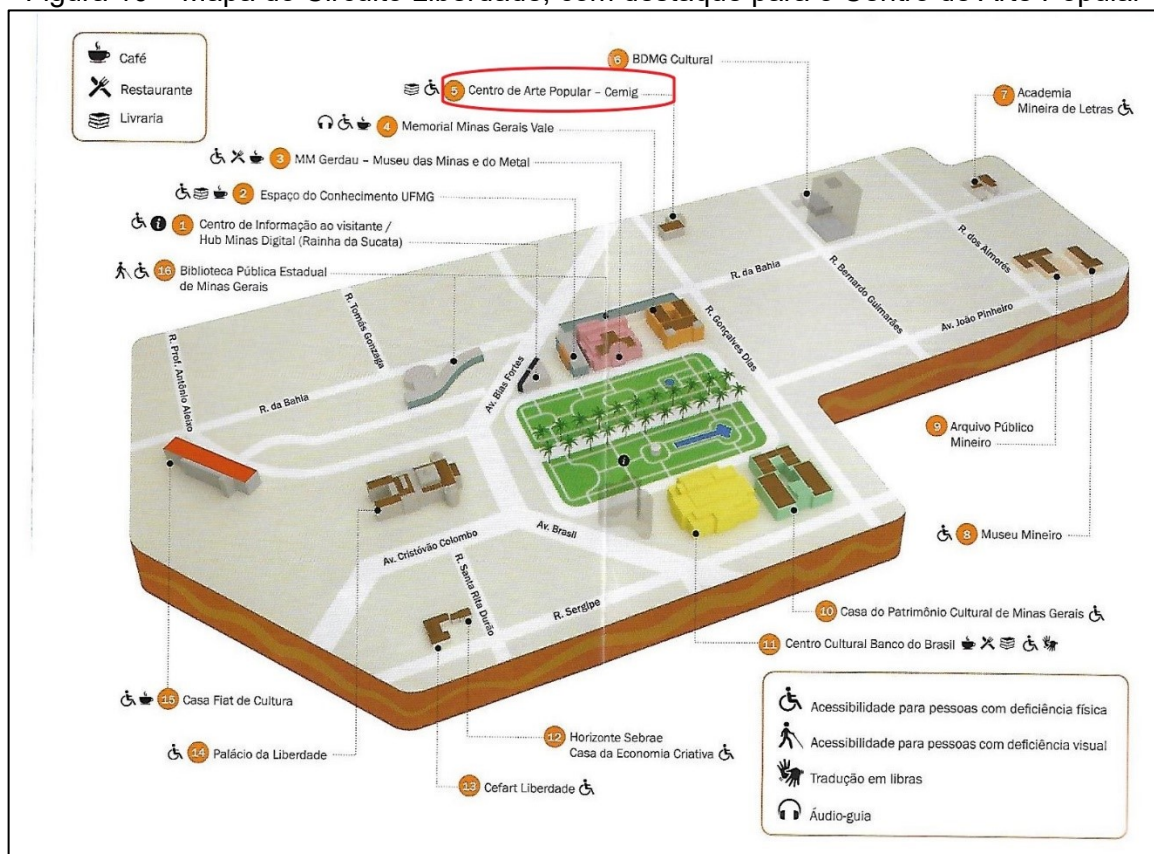
²⁶ BORSOI Arquitetura Ltda. Centro de Arte Popular de Minas Gerais – os projetos museográfico e museológico. Recife, 04 mai. 2009. In: IEPHA, Arquivo Institucional da SUMAV, Belo Horizonte, Centro de Arte Popular – CAP, Pasta 1 – Projeto Museográfico.

²⁷ MINAS GERAIS, 2009.

Termo de Referência – Museologia e Restauração. Set. 2010, aproximadamente 7,5 milhões de reais²⁸.

Assim, percebe-se que os principais prédios do CCPL, antigas sedes de secretarias que contornaram a praça, receberam maiores investimentos para a implantação de museus, por meio da parceria público-privada. Convém destacar a presença de duas empresas ligadas ao ramo da mineração, precisamente a EBX e a Vale, que investiram no Museu das Minas e do Metal²⁹ e Memorial Minas Gerais-Vale, respectivamente, os quais se projetaram pelo porte e o uso da tecnologia em suas exposições. São equipamentos que ocupam lugar de centralidade no CCPL, diferentemente do lugar destinado à arte popular, como pode ser observado no mapa oficial.

Figura 10 – Mapa do Circuito Liberdade, com destaque para o Centro de Arte Popular



Fonte: CIRCUITO, 2018.

Em entrevista, a arquiteta Jô Vasconcelos afirma não considerar a localização do CAP desprivilegiada em relação aos demais. Destaca a proximidade com locais de maior

²⁸MINUTA Termo de Referência - Museologia e Restauração. Set. 2010. In: IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio Hospital São Tarcísio. Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2, Museografia.

²⁹ A partir de 2013 a parceria com a EBX foi transferida para a Gerdau, devido à crise enfrentada pela primeira.

movimentação, igualmente relacionados ao cenário cultural da cidade, como o Cine Belas Artes que, segundo a arquiteta, gera movimentação de pessoas. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

A localização não central da arte popular no Circuito, pode ser entendida, portanto, como possibilidade de pulverização do público por todo o perímetro compreendido pelo projeto do CL, ainda que exista uma notória diferença de investimento no que tange ao universo do popular, se comparado aos outros equipamentos.

Considerando a localização do CL em região nobre da cidade, destacam-se os pensamentos de Yúdice (2013) e Harvey (2008). O primeiro nos remete à reflexão sobre os usos da cultura pelo interesse do capital, que nos impele a minimizar as injustiças sociais através do que ele caracteriza como mito de uma mestiçagem cultural. Através dela, os indivíduos tendem a acreditar que estão sendo incluídos no direito à cidadania. Já o segundo autor, nos convoca a pensar a pós-modernidade através de mudanças na sensibilidade, nas práticas e funções discursivas, onde as experiências e proposições nos levariam a uma condição pós-moderna formada por novos pressupostos, nos quais podemos – e devemos – inserir os museus.

Além disso, configura-se elemento de importante análise do equipamento cultural em questão, a matriz de pensamento sobre arte popular e colecionamento desta que lhe é anterior. É por essa razão que a trajetória conceitual acerca da cultura popular será abordada no segundo capítulo, possibilitando que se chegue a uma compreensão das formas contemporâneas de musealização de patrimônios não representativos da cultura hegemônica.

3 FOLCLORISMO, PATRIMÔNIO E MUSEUS

Neste capítulo, os estudos folclóricos ganham destaque. A abordagem sobre o Centro de Arte Popular-Cemig (CAP) conduziu a pesquisa à Comissão Mineira de Folclore (CMFL), evidenciando a necessidade de se analisar a iniciativa museológica à luz da tradição do pensamento folclorista no Brasil. Ainda que contemporâneo a uma nova concepção de cultura popular e alinhado à linguagem expográfica renovada que predomina no Circuito Liberdade, o CAP não se constituiu de modo totalmente alheio a essa tradição.

Trata-se de uma empreitada que se apoia fortemente em trabalhos considerados seminais para o conhecimento dessa matriz de pensamento, como os de Renato Ortiz (1985), que traçou a longa trajetória dos estudos folclóricos desde seu aparecimento na Europa, e Luiz Rodolfo da Paixão Vilhena (1997), que se dedicou a compreender o movimento folclórico brasileiro.

A partir desse campo de conhecimento que se estruturou no Brasil no século XX, o presente capítulo busca compreender a aplicação do termo “popular”, como um percurso necessário para analisar o tipo de colecionamento de arte popular que se verifica no espaço cultural objeto deste estudo.

Como se verá a seguir, um dos desdobramentos da tradição folclorista no Brasil encontra-se na formulação das políticas públicas voltadas ao patrimônio cultural. Apesar de assunto amplamente estudado e do extenso conhecimento acumulado a respeito, retomar alguns apontamentos acerca da construção desse campo no Brasil se faz necessário quando a abordagem gira em torno do patrimônio.

Entretanto, sem fixar aqui a intenção de delinear todo o histórico de formação da política pública brasileira voltada à preservação e promoção do patrimônio cultural, cabe destacar que, em sua gênese conceitual, situada na França Revolucionária, o patrimônio cultural adquiriu quatro funções simbólicas, as quais seriam: a) a de reforçar a noção de cidadania, no momento em que os bens são identificados como de interesse e propriedade de todos os cidadãos; b) a de tornar visível a entidade ideal, que é a nação, elegendo os bens representativos ou até mesmo criando obras com essa finalidade; c) a de construir o mito de origem, onde os bens patrimoniais funcionam como documentos; d) a de cumprir um papel pedagógico, em que a conservação dos bens serve a interesses instrutivos dos cidadãos. (FONSECA, 1997).

Apesar do distanciamento temporal e das diferentes realidades sociais e políticas vividas que separam a Revolução Francesa e a gênese da política de patrimônio no Brasil, tais colocações dizem muito sobre um nacionalismo engendrado durante o Estado Novo, quando se levou a cabo o soerguimento de um projeto de nação que caminhava

contrariamente ao liberalismo vigente nos anos da República Velha, e que servia a uma política centralizadora e autoritária (JULIÃO, 2008).

É diante desse contexto que se discute como nele foi arregimentada a política de patrimônio cultural, bem como o percurso seguido pelo conceito de cultura popular e suas diferentes apropriações intelectuais.

Garcia Canclini (2008) distingue três usos do termo “popular”. No primeiro, “popular” encontra-se associado aos folcloristas, e seu uso transmite a ideia de tradição. No segundo, que se refere aos meios de comunicação de massa, “popular”, se relaciona à ideia de “popularidade” (e de consumo). Já no terceiro, o conceito passa pela apropriação do viés político, vinculando-se à ideia de “povo”.

Os usos do termo, tal como proposto por Garcia Canclini, serviram como suporte conceitual para as análises presentes neste capítulo, que está estruturado em três vertentes de abordagem. Primeiramente busca-se compreender o movimento folclorista no Brasil. Em seguida, são pontuados os desdobramentos engendrados pela atuação do movimento folclórico em MG através da Comissão Mineira de Folclore. E finalmente, apresenta-se a relação dessa matriz de pensamento com o campo do patrimônio cultural e dos museus.

3.1 Movimento Folclórico

Rocha (2009) distingue a formação do conceito de cultura popular no Brasil em três momentos. A primeira fase, segundo o autor, estende-se ao longo das décadas de 1920 a 1960, quando se estabeleceu certa disputa metodológica envolvendo os estudos folclóricos e o pensamento acadêmico em torno da Sociologia, que se arregimentava na USP (Universidade de São Paulo) e que teve forte influência na disseminação desse conceito. A segunda, que se estendeu entre os anos 1960 e 1980, teve como característica um proeminente viés político e ideológico em torno da noção de cultura popular. Nesse período, as ações eram fortemente reguladas pelos mecanismos de controle da ditadura militar, através da censura e das políticas públicas culturais. Por fim, a terceira fase foi a que se situou a partir da redemocratização, em especial após 1990, coincidindo com a ampliação do conceito de patrimônio cultural no âmbito das políticas públicas brasileiras, o que será abordado ainda neste capítulo.

O conjunto dessas três fases é caracterizado por Rocha (2009) como pontos de um processo de longa-duração. Importante destacar que o autor utiliza o conceito de longa duração tal como encontrado no pensamento do historiador francês Fernand Braudel, proveniente da Escola dos Annales. Em oposição a uma temporalidade factual característica do pensamento positivista, a noção de longa duração rompeu paradigmas na historiografia e estabeleceu uma conexão entre acontecimentos distintos, por compreendê-los como parte de

um longo processo social, contextualizado no tempo e no espaço (CRACCO, 2009; ROJAS, 2002). Nessa perspectiva, o conceito de cultura popular seguiu, segundo o pensamento de Rocha (2009), uma certa continuidade, a despeito das mudanças de sentido sofridas pontualmente em cada fase.

Seguindo a periodização delineada por Rocha, é justamente na base dessa construção conceitual, ou seja, entre as décadas de 1920 a 1960, que o movimento folclórico se estabelece como importante corrente de pensamento.

O período que se estende entre as décadas de 1920 a 1940, que marcou o auge do modernismo no Brasil, assinalou também a ampliação do arcabouço teórico norteador de campos de conhecimento e disciplinas como a Sociologia e a Antropologia no meio acadêmico brasileiro, conferindo aos estudos sobre as sociedades e a cultura popular a exigência metodológica requerida pelas ciências a que estes estudos estavam submetidos.

É nesse contexto que se estabeleceram na USP figuras notórias desses campos de conhecimento, como o casal de antropólogos Claude e Dina Levi-Stauss, e o historiador Fernand Braudel, que deixaram importantes contribuições na configuração das Ciências Humanas e Sociais no Brasil, rompendo com a hegemonia do pensamento positivista aplicado a estas áreas durante décadas.

Rocha (2009) descreve a atuação do escritor Mário de Andrade durante esse período. Fortemente influenciado pelo movimento modernista, o poeta promoveu incursões pelo Brasil, destacando e registrando a profusão da cultura brasileira e realizando um primoroso trabalho antropológico na pesquisa das mais diversas manifestações culturais por ele identificadas. À frente do Departamento de Cultura de São Paulo, o intelectual paulista foi responsável por dois projetos de relevância:

de um lado, a Sociedade de Etnografia e Folclore, que funcionou entre os anos de 1936-1939 tendo à frente da diretoria Dina Levi-Strauss, esposa do eminente antropólogo dos *Tristes Trópicos*, à época professor de sociologia na recém fundada Universidade de São Paulo; do outro lado, a elaboração do projeto que, futuramente, daria origem ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (ROCHA, 2009, p. 222).

Florestan Fernandes (1994) descreveu Mário de Andrade como um dos mais importantes folcloristas brasileiros, dada a grandeza de seu trabalho, ricamente documentado, afirmando que, qualitativamente, o trabalho do intelectual modernista referente ao estudo do folclore brasileiro vai muito além de sua produção quantitativa.

Cabe pontuar que durante sua atuação junto ao grupo de intelectuais responsáveis por embrionar a política pública de patrimônio implementada no final dos anos 1930, Mário de Andrade se fez notar através de sua percepção aguçada relativa à arte e à

cultura. Em 1936, ao elaborar um anteprojeto sobre o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, atendendo a um pedido do então ministro da educação Gustavo Capanema (ANDRADE, 2002), Mário de Andrade apresentou o que Chagas (2009) destacou como uma ousadia do intelectual modernista acerca das categorias de patrimônio por ele sugeridas.

O documento trazia a categoria “arte” como a entrada principal, para posterior subdivisão em outras oito categorias distintas de patrimônios nacionais, ou seja, na visão “marioandradiana”, como Chagas denomina, a arte se aproxima do conceito antropológico de cultura por representar as mais variadas formas de expressão humana, traduzidas nos patrimônios artísticos de diferentes naturezas.

Partindo dessa aproximação com um viés antropológico presente no trabalho de Mário de Andrade, Chagas apontou o sistema de classificação octogonal utilizado pelo poeta modernista na proposição do então denominado Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). Nesse sistema, as oito categorias submetidas à de arte seriam a arqueológica, a ameríndia, a popular, a histórica, a erudita nacional, a erudita estrangeira, a aplicada nacional e a aplicada estrangeira.

Não cabe aqui uma definição minuciosa acerca de cada uma delas. No entanto, destaca-se o entendimento de Mário de Andrade acerca de arte popular, e como nela se circunscrevia a categoria “folclore”:

Capítulo II

Da arte popular:

Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia. Essas manifestações podem ser:

- a) Objetos – fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.
- b) Monumentos – arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuários de beira de estrada, jardins, etc.
- c) Paisagens – determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife, etc.
- d) Folclore – música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, dansas dramáticas (sic), etc. (ANDRADE, 2002, p. 274).

Mário também propôs, em seu anteprojeto, maneiras de se proceder ao tombamento das formas intangíveis do patrimônio, em especial considerando as manifestações folclóricas:

Cap. III

III- Chefia do Tombamento

g) Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos:

6- No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias, etc. etc.);

7- No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível, a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que estas cerimônias se realizam, para a Chefia do Tombamento, de concerto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada. (ANDRADE, 2002 p. 279).

O entendimento do que Mário de Andrade em seu anteprojeto de 1936 convencionou chamar de arte popular, permite verificar sua aproximação com os estudos folclóricos – ou com o que se denomina como folclore. Na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional dedicada ao escritor, Elizabeth Travassos descreve a produção intelectual do poeta paralelamente aos estudos folclóricos no Brasil:

Na trajetória intelectual de Mário, altera-se também a concepção do sentido da pesquisa sobre cultura popular, que se desloca entre o final dos anos 1920 e a década de 1940, do folclore como atividade mais ou menos diletante de escritores, poetas e músicos, ao folclore como uma das ciências sociais e antropológicas. (TRAVASSOS, 2002, p. 93)

Apesar de não ser um assunto que emergiu apenas nesse contexto do século XX³⁰, foi nesse período que os estudos folclóricos ganharam maior notoriedade e, também por isso, almejavam conquistar um lugar no meio científico e acadêmico, não obstante se tratar de um propósito pouco exitoso.

A esse respeito, Vilhena (1997) descreveu os interesses dos folcloristas de se filiarem ao Estado, como forma de institucionalizar o saber por eles produzido. Tratava-se de um anseio que, posteriormente, veio a se materializar na criação da Comissão Nacional de Folclore, sobre a qual trataremos adiante.

Nesse percurso, no entanto, é passível de nota o fato de que o anteprojeto de Mário de Andrade não foi aprovado pelo então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. A inserção da categoria “histórico” como categoria principal marcou, de fato, a atuação do órgão que foi criado a partir do Decreto-Lei 25 de 30 de novembro de 1937, como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN.

Ao que interessa a este trabalho, esse foi um importante divisor de águas no percurso seguido de um lado, pelos estudos folclóricos, e do outro, pela política pública de patrimônio.

Estabelecendo critérios como os de autenticidade e excepcionalidade, firmou-se uma política de valorização de um patrimônio que era, na maior parte da prática cotidiana de atuação do órgão, representativo de uma elite política e econômica, branca e católica. Viu-se,

³⁰ Entre outros, Sílvia Romero se destacou ainda em finais do século XIX por sua investigação sobre a cultura popular, e por tal motivo, é considerado um dos primeiros folcloristas do país. Suas pesquisas sobre o folclore brasileiro resultaram nas obras “O elemento popular na literatura do Brasil” e “Cantos populares do Brasil”. (CNCP, 2019).

de maneira original, a apropriação institucional da cultura com a finalidade de que esta viesse a contribuir para a formação de um novo ideal de nação, em meio a um Estado autoritário. (CHAGAS, 2009; JULIÃO, 2008).

Entretanto, a despeito do fato de que o Art. 4º do decreto 25 de 1937 se referia ao patrimônio etnográfico, paisagístico, ameríndio e popular, os primeiros anos de atuação do órgão não contemplaram esse patrimônio que Mário de Andrade denominou como patrimônio espiritual. Essa talvez fosse uma compreensão bastante sistêmica de patrimônio, precursora da noção de referências culturais, que só foi retomada no final do século XX, e chancelada pelo Decreto 3551 de 2000, que estabeleceu o registro dos bens culturais imateriais e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, o PNPI. (CHAGAS, 2009).

O distanciamento entre a atuação do SPHAN e os patrimônios representativos de uma cultura não hegemônica foi decisivo para que a política de patrimônio brasileira seguisse, a partir de então, uma direção diversa àquela iniciada por Mário de Andrade. Logo, o folclorismo, enquanto categoria de estudo dessa cultura contra hegemônica, não encontrou respaldo junto às políticas preservacionistas. A atuação do órgão responsável pela preservação de um passado calcado na monumentalidade e na excepcionalidade, serviu, contudo, a um projeto de nação, marcado por seu ideal civilizatório e modernizador.

O percurso descrito acima possibilitou a compreensão de que, alijada das políticas do patrimônio, a cultura popular precisou de processo que se estendeu no tempo, para se constituir em um campo de conhecimento e culminar com o estabelecimento de formas institucionalizadas de valorização e preservação de suas manifestações.

As correntes de pensamento descritas até aqui chegaram ao final da década de 1940 e decorrer dos anos 1950 inseridas em um contexto global pós-guerra, e é neste cenário que a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) sugeriu o desenvolvimento de programas que visassem a defesa das culturas populares e das tradições, como forma de salvaguardar manifestações que, segundo a avaliação do órgão, pudessem estar em vias de desaparecimento.

No Brasil, o desdobramento deste quadro se deu através da criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), marcando a institucionalização dos estudos folclóricos.

Em 1º de Janeiro de 1950, o Jornal Do Comércio, do Rio de Janeiro, publicou uma nota contendo as atividades da CNFL, confirmando sua direta relação com recomendação da UNESCO:

Os estudos do nosso folclore, empreendidos não apenas pelos estudiosos das artes e tradições populares, mas também por várias sociedades especializadas e centros de investigação têm sido vigorosamente propulsionados pela Comissão Nacional de Folclore, órgão do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, que é a Comissão Brasileira da UNESCO. No ano que ontem findou, cresceram os trabalhos e desenvolveram-se as atividades não apenas nesta capital, mas nos estados

onde a Comissão tem sub-comissões (sic), cujo labor tem sido muito meritório. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1950).

A Carta do Folclore Brasileiro, documento elaborado a partir do 1º Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em 1951 no Rio de Janeiro, continha as diretrizes consideradas fundamentais que deveriam orientar todos os trabalhos relativos ao folclore – ou ao fato folclórico, como comumente eram designadas as manifestações culturais pelos folcloristas. Nela, o entendimento acerca de patrimônio e cultura popular se aproximava bastante do pensamento que lhe é anterior, presente no anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do SPAN, no qual um entendimento multifacetado sobre a cultura pautava a preocupação de se preservar o patrimônio que o poeta denominava como espiritual. A carta demonstrava, ainda, o interesse de aproximação com o conhecimento científico acadêmico:

I

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. [...]

II

3. Os trabalhos de pesquisas devem ser executados por equipes, nas quais se incluam, sempre que possível, técnicos de cinema e gravação de som, sociólogos, historiadores, geógrafos-cartógrafos, musicólogos, etnógrafos e linguistas, além de folcloristas necessários. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE citado por WOLFFENBUTTEL, 2004, p. 111)

O Brasil, se adiantando a outras nações, foi o primeiro país a atender à recomendação da UNESCO e, a partir do estabelecimento da CNFL, as subcomissões estaduais começaram a ser criadas. Nesse período os temas relacionados à cultura popular encontravam-se em profusão, ou como afirmou Rocha (2009), o folclore era considerado um “tema quente”. Expressão que o autor explica valendo-se também dos estudos de Vilhena (1997), em função de grandes intelectuais que estiveram à frente, a partir de então, daquele que se consolidou como movimento institucionalmente organizado: o Movimento Folclórico.

A década de 1950 transformou o patamar em que até então se encontravam esses estudos. Ela marcou o início de uma ampla movimentação em torno do assunto, reunindo intelectuais como Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Arthur Ramos, Manuel Diegues Júnior, Édison Carneiro. (CAVALCANTI, 2002, p. 3)

O ponto alto deste movimento ocorreu em 1958, coincidindo com o início do segundo momento da periodização estabelecida por Rocha (op. cit.), quando deu-se a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Nesse período, alguns autores destacam a influência do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB, nos percursos

intelectual e institucional seguidos pelos conceitos de cultura popular e de folclore. (OLIVEIRA, 1992; VILHENA, 1997; ROCHA, 2009; SODRÉ, 2011). Rocha (2009) afirma que o pensamento desenvolvimentista predominante à época, de alguma maneira influenciou na distinção que se operou entre cultura popular, que passou a ser vista como a cultura de apropriação do povo, em sua dinâmica cotidiana, e o folclore, que passou a ocupar o lugar da tradição, do antigo.

Estudioso da produção intelectual do ISEB entre os anos 1950 e 1960, Martini (2009) afirma que esse Instituto, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, tinha um posicionamento muito mais próximo ao intelectualismo do que às movimentações políticas daquele momento³¹. Ali o conceito de cultura foi amplamente associado à educação, e a aliança desses elementos era entendida como possibilidade de aproximar a população daquilo que o isebiano Álvaro Vieira Pinto³² chamou de consciência crítica, ou seja, “aquela capaz de entender a realidade social da nação e contribuir para sua transformação” (MARTINI, 2009, p. 60).

A influência do ISEB, que teve como um de seus fundadores o historiador Nelson Werneck Sodré³³, foi bastante marcada pelo pensamento do nacional-desenvolvimentismo e se estendeu para além do Instituto, estabelecendo diálogos com outras instâncias de produção e comunicação da cultura. O pensamento isebiano esteve presente no desenvolvimento do cinema brasileiro do início dos anos 1960, nas produções do Centro Popular de Cultura (CPC) que, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), buscou produzir conteúdo artístico e cultural marcado pelo engajamento e posicionamento crítico (MARTINI, 2009; SODRÉ, 2011; VILHENA, 1997).

Garcia Canclini (2008) analisa esse modelo de apropriação do “popular”, produzido nessas instituições, e o identifica como “populismo de esquerda”, referindo-se a uma elite intelectual, que arroga para si o papel de tradutora da “essência” do popular.

Essa tendência tomou forma no Brasil e em outros países latino-americanos a partir dos anos 60. Escritores, cineastas, cantores, profissionais e estudantes, reunidos nos Centros Populares de Cultura (CPCs) brasileiros, desenvolveram um enorme trabalho de divulgação da cultura, redefinindo-a com “conscientização”. (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 269).

³¹ Martini (2009) destaca que essa era uma posição predominante, não descartando, entretanto, que houvesse vozes dissonantes. Apesar da possibilidade de acessar cargos políticos, os integrantes do ISEB, a exemplo de Álvaro Vieira Pinto, se comprometiam com o desenvolvimento da cultura e da educação, sem recorrer às plataformas de atuação política que o Instituto lhes poderia oferecer.

³² Álvaro Vieira Pinto era professor de Filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Brasil, e no ISEB dirigiu o departamento de Filosofia. (SODRÉ, 2011).

³³ Nelson Werneck Sodré fez parte do grupo de militares nacionalistas que, à frente da Diretoria Cultural do Clube Militar, garantiram a legitimidade das eleições de 1955 e possibilitaram a Juscelino Kubitschek assumir a presidência da República. Nos anos iniciais do ISEB, Sodré era encarregado de ministrar as aulas de História Brasileira. (SODRÉ, 2011).

Para o autor, o cenário de intensas contradições (de ordem social, política e econômica) foi o que favoreceu, nessas instituições, a característica de tradução do popular pelas vias do intelectualismo da elite brasileira, colocando em disputa a legitimidade das manifestações ditas populares.

O ISEB foi, portanto, responsável pela elaboração de novos paradigmas acerca da ideia de cultura popular e do papel desta na sociedade brasileira. Nessa reformulação paradigmática, a cultura popular destacou-se como aquela apropriada pelo povo – o que se deu predominantemente através dos mecanismos de massa – em contraposição ao folclore, que passou a ser sinônimo do tradicionalismo e do antigo, logo, dedicado a temas que não se alinhavam ao repertório do academicismo em voga no ISEB.

Assim, “a dedicação dos folcloristas a temas ‘irrelevantes’, (danças, provérbios, alimentação, crenças, etc.) e a dificuldade de integrá-los numa teoria da sociedade também distanciaram o folclore das ciências sociais.” (TRAVASSOS, 2002, p. 93).

Entretanto, tamanha foi a intensidade das contribuições do ISEB e do CPC na proposição de uma educação aliada à cultura conforme os padrões do pensamento nacional-desenvolvimentista, que sua atuação no período imediato ao Golpe de 1964 passou a ser caracterizado como subversivo e, por isso, alvo de perseguição, até seu total desmantelamento pela Ditadura³⁴:

Imediatamente após a instalação da ditadura, em 31 de março de 1964, o ISEB foi extinto por decreto, tendo sido seus diretores e professores investigados e Nelson Werneck Sodré preso. Posteriormente foi instaurado até mesmo um inquérito policial-militar (IPM) para apurar as atividades do Instituto, durante o qual Nelson Werneck Sodré deu um extraordinário depoimento em defesa de suas ideias e propostas sobre o desenvolvimento do Brasil e a cultura nacional e popular, que já se tornaram objeto de pesquisa e tese de doutorado. (SODRÉ, 2011, p. 21).

Em relação à política cultural levada a cabo pela Ditadura Militar, se por um lado a censura ocupou-se em vigiar e promover a desintegração dos órgãos tidos como representativos da esquerda subversiva, a exemplo do ISEB, do CPC e da UNE, por outro engendrou um forte incentivo à promoção da cultura de massa, coincidindo com a segunda apropriação do termo “popular” designada por Garcia Canclini (2008) no início deste capítulo, em que popular passa a ser sinônimo de popularidade.

É nesse contexto que se deu, por exemplo, a criação das agências de cinema nacional, como o Instituto Nacional do Cinema e a Embrafilme, ambos criados nos últimos anos da década de 1960 (PAIVA, 2014).

³⁴ Além do ISEB, também foram alvo do desmantelamento promovido pela Ditadura Militar o CPC e a UNE.

Os anos que se seguiram ao AI-5, comumente chamados de “anos de chumbo”, tiveram na política cultural um direcionamento que se explica pelo próprio mecanismo da censura estabelecido pelo regime militar, uma vez que o controle dos meios de comunicação determinava o tipo de cultura a ser consumida pela massa.

Paiva (2014) descreve da seguinte maneira a política cultural engendrada nos anos da ditadura militar brasileira :

Durante esse período podem ser citadas como importantes realizações do ministro Ney Braga: a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a expansão do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Destes, a Funarte representa a possibilidade de aplicação da Política Nacional de Cultura, além de ser o primeiro órgão com força política em um ministério onde era grande a primazia da “educação” em relação à “cultura”. (PAIVA, 2014, p. 9).

No campo do patrimônio cultural, é nesse mesmo período que se inicia a terceira e última fase delimitada por Rocha (2009). Esta coincide com a ampliação do conceito de Patrimônio Cultural, que se verificou de forma mais significativa ao final da década de 1970 e que, de alguma maneira, representou uma abertura para que o folclore fosse novamente inserido nas perspectivas patrimoniais, o que será retomado adiante.

3.2 Folclorismo em Minas

Minas Gerais foi o primeiro estado brasileiro a instituir sua comissão regional de folclore. O periódico mineiro “O Diário” noticiou a fundação da Comissão Mineira de Folclore (CMFL) em 1948:

De acordo com seu programa de ação, aprovado na sessão de 8 de janeiro, resolveu a Comissão Nacional de Folclore organizar sub-comissões estaduais, sem o que lhe será impossível o cumprimento da tarefa que se impôs. O folclorista mineiro Aires da Mata Machado Filho, autor de “O negro e o garimpo em Minas Gerais” e de outros trabalhos folclóricos, acaba de ser convidado pelo sr. Renato Almeida, em nome da Comissão Nacional, para organizar em Minas a sub-comissão estadual, que ficará sob sua direção executiva na qualidade de secretário geral. (DIÁRIO DO COMÉRCIO, 1948)

Aires da Mata se manteve à frente da CMFL até 1980, quando foi sucedido por Saul Alves Martins, outro expoente dos estudos folclóricos em MG, e integrante da Comissão desde a sua fundação.

Bastante atuante, a CMFL buscou estabelecer vínculos com diferentes instituições, visando obter subsídios para a realização de suas pesquisas e trabalhos de

divulgação do folclore mineiro. Segundo pesquisas da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (FMC, 2015), no ano de 1954 o então governador mineiro Juscelino Kubitschek

firmou convênio com o IBICC³⁵ visando garantir à CMFL o amparo necessário ao cumprimento de suas funções originais, além de lhe outorgar competência científica e técnica, para desempenhar, inclusive, papel de consultoria nas questões referentes ao folclore mineiro. (FMC, 2015, p. 21).

Ao longo das décadas seguintes, a CMFL estabeleceu certa proximidade com o meio acadêmico e científico, coadunada a um anseio que esteve presente em todo o Movimento Folclórico brasileiro, como descrito anteriormente. Devido aos vários projetos em que a Comissão esteve envolvida, junto ao ambiente universitário, pode-se considerar que se tratou de um processo exitoso em alguns aspectos.

Ainda nos primeiros anos de atuação da CMFL, Aires da Mata Machado realizou o “Curso de Folclore”, no Conservatório Mineiro de Música, do qual resultou a publicação de mesmo nome em 1951.

A CMFL participou efetivamente dos Seminários de Estudos Mineiros promovidos pela Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, a ocorrência desse seminário é vinculada ao Centro de Estudos Mineiros (CEM), um órgão complementar da FAFICH (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Como característica desse núcleo de estudos, foram publicados, através do CEM, trabalhos monográficos cuja temática principal era Minas Gerais. Entre as primeiras publicações, estava a obra “Os Barranqueiros”, de 1969, cujo autor é o folclorista mineiro Saul Martins. (COORDENAÇÃO DO CEM, 2017).

No mesmo ano, a CMFL promoveu, junto à UFMG, a I Semana Mineira de Folclore, ficando o evento ligado ao setor de Extensão Universitária. Como justificativa para o plano de trabalho, considerou-se que era de interesse da sociedade a ocorrência de eventos que pudessem extrapolar a comunidade acadêmica, permitindo que a população tivesse acesso ao ambiente universitário, às pesquisas ali desenvolvidas, e se beneficiasse dos saberes produzidos. Dessa maneira, o tema “Folclore” foi designado como capaz de entremear os três setores básicos da Universidade: ensino, pesquisa e extensão.

A temática foi considerada pertinente por possibilitar o encontro da população com a riqueza cultural existente no estado de Minas Gerais, além de proporcionar o interesse em novas pesquisas e, assim, despertar a consciência do poder público sobre a relevância desses estudos.

Nesta perspectiva – e como medida preliminar – deverá ser realizada a I PRIMEIRA SEMANA DE FOLCLORE DA UFMG, devendo esta conter duas partes: uma de estudos e outra cultural, ambas abrangentes e em termos de

³⁵ O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura foi criado no pós-guerra vinculado à UNESCO, com o propósito de atuar no desenvolvimento educacional e científico no Brasil. (ABRANTES; AZEVEDO, 2010).

curios, debates, exposições, espetáculos. (I SEMANA DE FOLCLORE DA UFMG, 1969).

O esboço do projeto se justificava ainda pelo fato de que no mesmo dia – 22 de agosto – eram comemorados dois acontecimentos relevantes: o dia do folclore e o dia internacional do turismo. Dessa maneira, a proposta para a I Semana de Folclore da UFMG se pautava, também, pelo incentivo a debates que visassem o turismo cultural como ferramenta de promoção da cultura mineira.

É interessante perceber como essa temática se desdobrou, indo além da realização da I Semana de Folclore, em um período compreendido pela Ditadura Militar. A perspectiva do desenvolvimento nacional, característica da política econômica levada a cabo no momento, se fez presente nos debates acadêmicos em Minas Gerais, e as temáticas do folclore e da cultura popular formaram, em certa medida, um amálgama para essas discussões.

Entre 1971 e 1972, a CMFL promoveu um ciclo de debates sobre Medicina Popular na UFMG, além de cursos de Metodologia de Pesquisa Interdisciplinar. Posteriormente, já na década de 1990, através de um convênio firmado entre a CMFL e as Faculdades Integradas Newton Paiva, realizou-se o Curso de Pós-Graduação *Latu sensu* “Especialização em Folclore e Cultura Popular”. (FMC, 2015).

O curso foi o primeiro a ser lançado no país, e sua organização foi possível, segundo Martins (2002), pelo fato de que o então secretário da CMF José Moreira de Souza era, também, coordenador de pós-graduação daquele Centro Universitário. Este fato possibilitou a articulação entre as duas instituições, viabilizando o curso.

Paralelamente a essa atuação junto ao meio científico e acadêmico, os membros da CMFL produziram considerável conteúdo bibliográfico acerca do folclore em Minas Gerais. Em 2013, por ocasião da comemoração dos 65 anos da CMFL, uma exposição do acervo bibliográfico foi organizada na Biblioteca Estadual Luiz de Bessa. Devido à falta de subsídios, sede própria e apoio institucional, José Moreira de Souza, presidente da Comissão naquele período, escreveu: “muito da história se perdeu nas brumas do passado e foram sepultadas juntamente com os despojos dos fundadores.” (CHAVES, 2013, *on-line*.)

Com base na exposição citada, a tabela abaixo mostra uma parte da produção bibliográfica da CMFL, a partir de membros e correspondentes. Ela atesta a permanente preocupação com a pesquisa e a produção de conhecimento da CMFL ao longo de suas sete décadas de atuação³⁶, apresentando temáticas de cunho variado, que vão desde o caráter metodológico da pesquisa folclórica aos denominados fatos folclóricos, como cantos, danças, literaturas e regionalismos.

³⁶ Em 2018 a CMFL comemorou 70 anos de sua fundação.

Quadro 2 – Produção Bibliográfica da CMFL de 1943 a 2015

PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA DA CMFL		
AUTOR	TÍTULO	ANO
Aires da Mata Machado	O negro e o garimpo em Minas Gerais	1943
Aires da Mata Machado	Curso de Folclore	1951
Henriqueta Lisboa	Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil	1955
João Dornas Filho	Capítulos da Sociologia Brasileira	1955
Fritz Teixeira de Salles	Associações religiosas do ciclo do ouro	1963
Angélica de Rezende Garcia	Nossos avós contavam e cantavam: ensaios folclóricos e tradição brasileira	1968 (3ª ed.)
Angélica Rezende Garcia	Cancioneiro Escolar	Sem data
João Dornas Filho	Achegas de Etnografia e Folclore	1972 (obra póstuma)
Saul Martins	Folclore: teoria e método	1986
Saul Martins	Folclore em Minas Gerais	1991 (2ª ed.)
Manoel Ambrósio Júnior	No meu rio tem mãe d'água: folclore do vale sãofranciscano.	1987
José Moreira de Souza	Cidade: momentos e processos – Serro e Diamantina na formação do norte mineiro no século XIX	1993
Tião Rocha	Folclore: roteiro de pesquisa	1996
Antônio Paiva de Moura	Diamantina: passado e presente	1998
Saul Martins	Panorama folclórico	2004
José Moreira de Souza	A sombra do Andarilho	2012
Francisco van der Poel (Frei Chico)	Dicionário da religiosidade popular	2013
Domingos Diniz	Rio abaixo: vaqueiros e mulheres de muque	2014
Antônio Paiva de Moura	Médio Paraopeba e seu saber viver	2014
Manoel Ambrósio Alves de Oliveira	Brasil interior: palestras populares – folk-lore das margens do São Francisco	2015

Fonte:

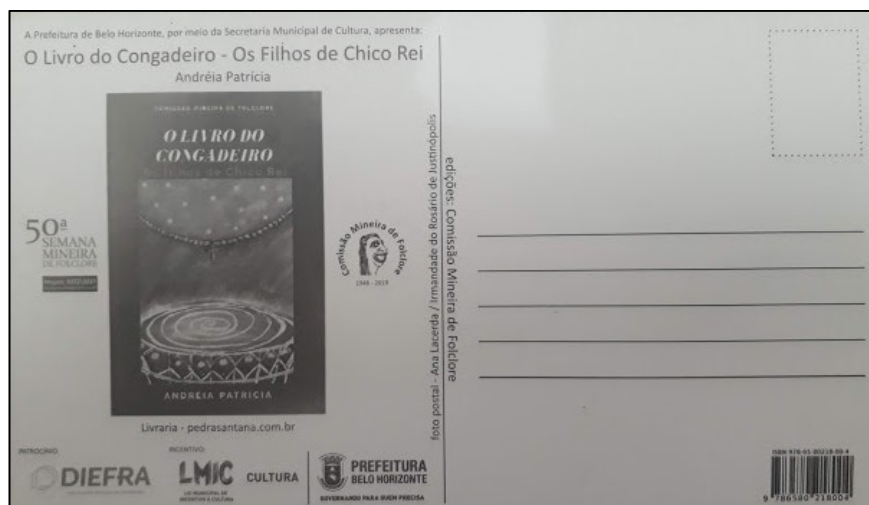
Desenvolvido pela autora³⁷

³⁷ Com base em CMFL. **Acervo Bibliográfico**. Disponível em <<http://www.folcloreminas.com.br/CMFIBiblioteca.htm>>. Acesso em 10 abr. 2019.

Cabe citar, entretanto, que a produção bibliográfica de folcloristas em Minas Gerais não se limitou ao que esteve exposto em 2013 e que consta na tabela acima. Pelo contrário, existe uma vasta contribuição intelectual, presente nos Boletins e Revistas da CMFL, com artigos de autores variados. Toda essa produção, muitas vezes se deu através de financiamento próprio dos autores. Mais recentemente, a CMFL vem trabalhando para lançar seu selo editorial, aliado a uma livraria virtual.

Bastante atuante no campo da pesquisa e da difusão do conhecimento pela perspectiva do folclore, a Comissão participa de variados eventos relacionados à temática da cultura popular em Minas Gerais. A exemplo, em março de 2019, o anúncio de seu selo editorial se fez no Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado, por ocasião do lançamento da obra “O livro do congadeiro – os filhos de Chico Rei”, da folclorista Andréia Patrícia, na semana contra a discriminação racial. O lançamento era parte, também, das comemorações da 50ª Semana Mineira de Folclore, ocorrida em 2016, e dos setenta anos da CMFL, completados em 2018.

Figura 11 – Postal de divulgação: Lançamento de livro e selo editorial da CMFL



Fonte: PBH, 2019.

Entre os folcloristas que se destacaram pelas pesquisas e publicações, importa mencionar Aires da Mata Machado, Saul Martins, Domingos Diniz, Romeu Sabará e José Moreira de Souza, e suas contribuições em trabalhos de coleta, catalogação e comunicação das manifestações da cultura popular em Minas Gerais. Desempenharam também o importante papel de estabelecer o diálogo da CMFL com o meio científico e acadêmico.

Aires da Mata Machado fez parte do modernismo mineiro, estabelecendo-se como importante intelectual e pesquisador do movimento folclórico. A intensidade de sua vida intelectual é comprovada pela participação em diferentes órgãos relacionados à pesquisa e à

cultura, como a Academia Mineira de Letras de Minas Gerais, o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, a CNFL, a Associação Brasileira de Antropologia, entre outros.

Foi o fundador da CMFL em 1948 e seu primeiro presidente, permanecendo nessa posição até 1980. Teve grande contribuição para a catalogação da cultura popular em Minas Gerais. Sua pesquisa acerca dos cantos vissungos, registrados em letra e partitura, e o dialeto crioulo de São João das Chapadas/Diamantina-MG lhe rendeu o Prêmio João Ribeiro, da Academia Brasileira de Letras, pela publicação de sua pesquisa na obra “O Negro e o Garimpo em Minas Gerais”. (GIOVANNINI JR., 2014).

Professor de Antropologia da UFMG, Saul Martins também figurou entre os fundadores da CMFL, sendo considerado herdeiro fiel de Aires da Mata. Sua atuação junto à Comissão não se limitou à produção acadêmica, tendo sido responsável pela coleta de grande parte do acervo pertencente à CMFL.

Em entrevista concedida para esta pesquisa³⁸, o atual secretário da CMFL, José Moreira de Souza afirmou que contribuição de Saul Martins à CMFL é mais qualitativa do que quantitativa. Tal afirmativa se deve ao fato de que o antropólogo ocupou a presidência da Comissão pelo curto período que se estendeu de 1980 a 1983, mas apresentou uma rica produção intelectual. Junto a isso, sua atuação profissional enquanto coronel da Polícia Militar de Minas Gerais o permitiu percorrer boa parte do estado, o que muito facilitava seu minucioso trabalho de coleta e catalogação do que posteriormente veio a integrar o acervo do Museu de Folclore Saul Martins.

Graduado em Letras, o escritor e pesquisador folclorista Domingos Diniz faz parte da Academia de Letras, Ciências e Artes do São Francisco. Desenvolveu pesquisas sobre folguedos populares, danças folclóricas e carrancas do Rio São Francisco. Publicou inúmeros artigos nos Boletins e Revistas da CMFL a respeito de religiosidade, festas populares, além das narrativas a respeito da própria Comissão e de seus integrantes, em perspectivas biográficas. Em um de seus principais artigos, “A Comissão Mineira de Folclore – sua contribuição à cultura de Minas Gerais” (1992), Diniz proferiu um verdadeiro discurso em defesa da CMFL e do Centro de Informações Folclóricas³⁹, cujas sedes nunca se firmaram em definitivo:

A despeito de seus 44 anos, quase cinquentona, a despeito de todos os serviços prestados à comunidade e à cultura, a Comissão Mineira de Folclore não possui uma sede própria. Fica de déu em déu (sic). Reúne-se aqui e ali.

³⁸ SOUZA, José Moreira de. Entrevista concedida a Amanda Dabéss de Carvalho. Belo Horizonte, 23 mar. 2019.

³⁹ O Centro de Informações Folclóricas foi criado em 1982, quando Saul Martins era presidente da CMFL. Com apoio da Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, o Centro foi instalado em um conjunto de salas no 6º andar de um prédio localizado na rua dos Carijós, 150, em Belo Horizonte. No entanto, pouco tempo depois o local foi requerido pelo aparelho do estado de Minas Gerais. (TRÓPIA, 2013).

É o descaso para com as coisas da cultura. Infelizmente, não só em Minas, mas em todo o Brasil. Nunca há verba para a cultura, para a educação, para as pesquisas científicas. A cultura modifica o cidadão. Dá-lhe consciência crítica. (DINIZ, 1992, p. 81).

O antropólogo Romeu Sabará seguiu os passos de Saul Martins nos estudos metodológicos do folclore. Em sua relação com o meio acadêmico, foi significativa sua atuação no sentido de buscar o lugar dos estudos folclóricos entre a Sociologia e a Antropologia. Seu livro “Memórias de um antropólogo brasileiro em plena ditadura” retrata parte de seu percurso de vida, fortemente marcado pelas lutas políticas assumidas. Souza (2018), em uma resenha emocionada da obra em questão, traça detalhes do caminho profissional percorrido pelo antropólogo, em uma narrativa que demonstra como a história não pode ser interpretada de forma linear e fragmentada, uma vez que os acontecimentos se entrecruzam. A exemplo, Souza afirma sobre a prisão de Romeu Sabará e a atuação da CMFL nesse mesmo contexto:

O primeiro a decifrar os motivos foi exatamente o generoso professor coronel Saul Alves Martins. Notificado pelo jornalista Jurandir Persequine – um menino crescido e criado na cidade de Raposos que admirava a Cavallhada – Saul decifrou com facilidade o álibi. Era mais uma Semana Mineira de Folclore. Romeu participava disso. Exigiu a soltura do bode sacrificial e se confrontou com a polícia civil. No dia seguinte, os jornais se obrigaram a elevar Romeu ao lugar de um dos mais famosos antropólogos de Minas Gerais. Contudo, o ter sido conduzido ao templo de Dionísio, deixou marcas profundas. Ouvi a boca pequena mais de uma vez, o receio de algumas alunas da FAFICH de se aproximarem do professor Romeu Sabará. (SOUZA, 2018, p. 9).

Juntamente com o historiador Antônio de Paiva Moura, José Moreira de Souza, sociólogo por formação, é um dos integrantes considerados como pilares da CMFL na atualidade⁴⁰. Professor Moreira, como é conhecido, teve também uma importante trajetória na aproximação dos estudos folclóricos com o meio acadêmico. Com um percurso profissional próximo a Romeu Sabará, lecionou na Universidade Federal de Minas Gerais e colaborou para o estabelecimento do Curso de Especialização em Folclore e Cultura Popular na Faculdade Newton Paiva, em 1998. Compõe atualmente o Conselho Fiscal da CML, que está sob a presidência de Míriam Stella Blonski, e empenha-se em incentivar a pesquisa folclórica e seu permanente diálogo com a comunidade acadêmica, dada a importância da CMFL nos assuntos relacionados à cultura popular no estado, por se tratar de uma matriz de pensamento indispensável aos estudos nessa área.

Em discurso proferido em 23 de fevereiro de 2018, Professor Moreira demonstrou a perspectiva de atuação da CMFL na atualidade:

⁴⁰ Comentário de Raimundo Nonato de Miranda Chaves acerca das atividades da Comissão. Site institucional da CMFL, aba “Outras atividades”. Disponível em <http://www.folcloreminas.com.br/CMFIAtividades.htm>. Acesso em 10 abr. 2019.

O Folclore que tem como foco o Povo e Nosso Saber enquanto Povo se situa na contramão dos interesses do Mercado e dos Governos que se orientam pelos ditames do mercado. Este é o nosso desafio e nossa missão. Independência, Liberdade orientadas pelo valor maior de Justiça são eixos de orientação do Movimento dos Folcloristas, se esses movimentos não se submeterem nem a Mercado nem à vassalagem dos Governos subservientes. (MOREIRA, 2018, on-line).

Uma outra e importante frente de atuação da CMFL ao longo de seus 70 anos de história, e que se relaciona de maneira direta e estreita ao objeto desta pesquisa, encontra-se na coleta e catalogação de artefatos e demais formas de registro da arte e da cultura popular em Minas Gerais. A criação de um museu do folclore é uma das preocupações presentes nos anseios da CMFL desde sua fundação, e cujo estabelecimento foi marcado por percalços que tentaremos descrever.

3.2.1 O Museu do Folclore Saul Martins

Antes mesmo que a CMFL fosse criada, em 1948, a influência do movimento modernista nas políticas de patrimonialização se fazia perceber também no campo dos museus. Entre as medidas mais imediatas ao DL 25/1937, destacam-se o tombamento dos conjuntos urbanos de Ouro Preto, São João Del Rei, Serro e Diamantina em 1938. Na década de 1940, seguindo a ótica de construção de um nacionalismo calcado na história e na memória, selecionada pelos intelectuais à frente do SPHAN, a criação de museus ligados ao órgão do patrimônio nacional foi iniciada, em Minas Gerais, pelo estabelecimento do Museu da Inconfidência, em 1944. Na sequência vieram o Museu do Ouro em Sabará, criado em 1946, o do Diamante, em Diamantina, 1954, e o Museu Regional de São João Del Rei, em 1958. (JULIÃO, 2008).

Antônio Joaquim de Almeida, que em 1948 fez parte do grupo de folcloristas fundadores da CMFL, foi também o primeiro diretor do Museu do Ouro em Sabará. Em comunicação enviada a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, o folclorista descrevia a coleção de arte popular que, juntamente com as coleções de objetos relacionados à história da mineração em Minas e a barras de ouro fundidas no período colonial, compunha a o acervo em questão:

Considerando a importância do “folklore” para estudos históricos e sociais, procurei iniciar uma sala exclusivamente de arte popular e típica de Minas. Consegui reunir algum material interessante em esculturas de madeira e barro cozido, além de instrumentos musicais de festas de reisado com forte sabor popular, “ex-votos”, etc. (ALMEIDA, citado por JULIÃO, 2008, p. 219).

Julião afirma ainda que a perspectiva de colecionamento empreendida pelo SPHAN nos museus de Minas Gerais ultrapassava o significado estrito de relíquias, pois

“tratava-se, sobretudo, de dar sentido e materialidade à civilização mineira; ilustrá-la por meio de objetos [...]”. (JULIÃO, 2008, p. 220). Os museus concebidos naquele contexto não se destinavam à legitimação de figuras e fatos excepcionais da história. Interessava criar museus que servissem à preservação e à difusão da complexidade material da sociedade mineradora do século XVIII.

O pensamento de Antônio Joaquim Almeida, como descrito acima, atendia aos anseios ideológicos de uma elite modernista, que buscava meios de estabelecer novos paradigmas, através a arte e da cultura, às quais ligavam-se a criação do SPHAN e dos museus a este relacionados. Sendo assim, o Museu do Ouro, ao comunicar a arte popular mineira, comunicava também o que os modernistas compreendiam como genuíno e exemplar dentro de um projeto de nação.

Sobre esse aspecto cabe ressaltar que, se por um lado a exploração do popular forneceu aos modernistas – muitos deles envolvidos no projeto do SPHAN – um veio para sua busca de uma cultura genuína, por outro, o colecionamento museológico que se verificou no SPHAN não seguiu perspectiva semelhante. Como já mencionado, tratou-se do olhar sobre uma concepção de cultura que era predominantemente branca, católica, representativa de uma elite ao mesmo tempo política e econômica.

Outro fundador da CMFL cuja colaboração se destacou no estabelecimento de uma prática de musealização da cultura popular foi Sílvio do Amaral Moreira. Domingos Diniz descreve o “mestre Bi Moreira”, como era popularmente conhecido, como um homem de várias facetas, que exercia o ofício de jornalista em Lavras, sua cidade natal, local onde fundou o museu que atualmente leva seu nome, e que se localiza na Universidade Federal de Lavras. (DINIZ, 2013). O Museu Bi Moreira constitui-se, atualmente, como referência na história do sul de Minas, tendo considerável parte de seu acervo sido formado pela atividade de coleta do folclorista.

Segundo José Moreira, foi a confluência dessas duas experiências que se aliaram ao propósito de Saul Martins e culminaram na criação do Museu de Folclore que hoje leva seu nome.

Nos anos 60, mais precisamente, a partir de 1959, Saul Martins começa a se interessar pelo tema "Artes e ofícios Caseiros" e, a partir de 1963 inicia levantamento sistemático das atividades artesanais em diferentes cidades mineiras. Desse modo, a criação do Museu de Artes Populares, criado em 1965 resulta da confluência dos saberes de Antônio Joaquim de Almeida, Bi Moreira e Saul Martins, aos quais se juntam Maristela Tristão, Nelson de Figueiredo e Dona Helena Antipoff da Fazenda do Rosário. (SOUZA, 2019, comunicação pessoal)⁴¹.

⁴¹SOUZA, José Moreira de. **Museu**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por <amanda.dabess@gmail.com> em 24 mar. 2019.

A criação do Museu do Folclore é descrita pelo site institucional da CMFL como uma “história em seis capítulos” (CMFL, 20--), devido às inúmeras tentativas malsucedidas da fixação do museu ao longo das décadas de atuação desta.

O Museu de Arte Popular foi criado por decreto, em 1965⁴², vinculado à Secretaria de Estado do Trabalho e Cultura Popular, correspondendo ao “primeiro capítulo” de sua história, conforme a narrativa institucional. Esta verificou-se como uma tentativa fracassada, nas palavras de Saul Martins. Entretanto, foram escassas as fontes acerca desse período.

Apenas em 1976 a Comissão viu concretizar-se o antigo sonho com a inauguração, em 21 de agosto, do Museu de Folclore, iniciando-se naquele ano, o “segundo capítulo”. Instalou-se no andar térreo do Edifício JK, em Belo Horizonte.

Ao ato, além de algumas dezenas de pessoas da sociedade local, estiveram presentes o governador Aureliano Chaves, o diretor executivo da Campanha de Defesa do Folclore, Bráulio do Nascimento, Paulo Campos Guimarães, Coordenador de Cultura e Clementino Doti. (MARTINS, 2002, p. 72).

As palavras da folclorista Mari’Stella Tristão no Boletim da CMFL de 1976 revelam o grande entusiasmo diante do estabelecimento, tido como definitivo, da nova sede e do museu:

[...] a partir do dia 21 deste mês de agosto de 1976, uma placa passa a identificar a sede permanente da Comissão Mineira do Folclore, à rua Timbiras, 2.500 – Ed. JK, em amplas salas cedidas pelo Governador Aureliano Chaves, tendo junto, o sonhado Museu do Folclore. Resta-nos, pois, render todas as graças, através das batidas e cânticos maravilhosos dos Congadeiros, nas suas preces a Nossa Senhora do Rosário, nas oferendas a Iemanjá, e em todas as manifestações folclóricas de fé, ou seja, da crença e da sabedoria popular. Um retrato na parede com homenagem definitiva, reafirmará ao Governador Aureliano Chaves, o sincero agradecimento da Comissão Mineira de Folclore. (TRISTÃO, 1976, p. 38).

As instalações, entretanto, não ofereciam segurança ao acervo, uma vez que a frente em vidro, característica da arquitetura do Ed. JK, deixava à mostra as obras e demais estruturas pertencentes à CMFL.

Um relatório enviado à Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais pela CMFL⁴³ demonstra que o museu funcionou naquele local por um período de dois anos e, em 1978,

⁴² Decreto nº 8.474, de 2 de julho de 1965

⁴³ Apesar de não ser datado, deduz-se que o relatório tenha sido produzido entre os anos de 1982 e 1987, período em que o Museu funcionou à rua dos Carijós, 150, juntamente com o Centro de Informações Folclóricas, através de vínculo com a Coordenadoria de Cultura. Tal dedução se deve ao fato de que o mesmo possui, em todas as páginas, cabeçalho contendo a insígnia do governo do estado, com referência à Coordenadoria de Cultura e ao Centro de Informações Folclóricas. Vide anexo.

encaixotou todo seu acervo, que já havia sido parcialmente dilapidado em função dos arrombamentos e saques⁴⁴.

O museu permaneceu encaixotado até o ano de 1982. Esse é o período descrito como “terceiro capítulo”. Ele se finda quando, juntamente ao Centro de Informações Folclóricas (CIF), o Museu foi instalado à Rua dos Carijós, 150, no centro de Belo Horizonte, dando início ao “quarto capítulo” dessa história.

É nesse contexto que o Museu de Folclore passou a chamar-se “Museu de Folclore Saul Martins”. Na ocasião, a instituição que contava com acervo proveniente de coletas e doações de diferentes membros da CMFL, recebeu uma vultosa doação por parte de seu novo patrono, auferindo 553 peças do colecionamento pessoal de Saul Martins.

Este é, talvez, um dos períodos de maior relevância na história institucional desse museu, uma vez que o somatório entre estrutura física, o estabelecimento de uma sede própria da CMFL, e o CIF levaram a um resultado considerado satisfatório, ao que Saul Martins chamou de “novo sucesso” (MARTINS, 2002, p. 73).

Antônio de Paiva Moura era, então, o orientador do CIF e do Museu, que teve garantido o seu funcionamento através da atuação de estagiários provenientes de uma parceria com a Escola Guignard, onde Moura atuava como professor. Essa parceria foi responsável pelo inventário e catalogação de cerca de 800 peças, exposição, higienização e recuperação do acervo que havia sido danificado por cupins nos anos em que permaneceu encaixotado⁴⁵.

Coadunado à essa perspectiva, bem como à relevância de sua função no campo da pesquisa e da comunicação, nos anos em que esteve em funcionamento no Edifício Carijós⁴⁶ o Museu de Folclore Saul Martins buscou diversificar sua atuação:

Em 21 de dezembro de 1982, na presença de representantes do governo federal e autoridades estaduais foi reinaugurado o Museu de Folclore. A partir daí o museu tem sido visitado por escolares de 1º, 2º e 3º graus da rede escolar da Capital, turistas estrangeiros e nacionais, folcloristas, professores de educação artística, antropólogos, etnólogos, historiadores, sociólogos e outros profissionais. Participou da I e da II Semana do Índio; abrigou seminários e cursos sobre folclore. Finalmente, por ocasião do dia internacional do “museu”, em seu auditório foi realizado o Seminário sobre museologia moderna, promovido pela superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura, coordenado pela Dra. Waldisa Russio Camargo Guarnieri, coordenadora do curso de pós-graduação em museologia da USP. (CMFL, 198-?).

⁴⁴ CMFL. Informação: Museu de Folclore. [198-?]. In: SOUZA, José Moreira de. **Museu**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por <amanda.dabess@gmail.com> em 24 mar. 2019.

⁴⁵ CMFL. Informação: Museu de Folclore. [198-?] In: SOUZA, José Moreira de. **Museu**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por <amanda.dabess@gmail.com> em 24 mar. 2019.

⁴⁶ O edifício onde foram instalados o Museu e o CIF tem o mesmo nome da rua onde se localiza.

Cabe aqui assinalar que a professora Waldisa Russio era expoente da Museologia no Brasil, tendo se projetado também no âmbito internacional. Seu pensamento se coadunava à perspectiva social da Museologia, vertente que nos anos de 1970 e, sobretudo, 1980, deslocou o foco dos museus sobre as coleções, voltando-o para as funções sociais e a integração do museu à sociedade (BRUNO, 2010; CÂNDIDO, 2003).

A despeito da intensa atividade exercida pelo Museu e pelo CIF e sua significativa contribuição no campo da pesquisa e difusão da cultura popular, novamente a CMFL se viu desalojada. Interesses políticos envolvendo a propriedade do imóvel marcaram essa fase que caracterizou o “quinto capítulo” e possivelmente foram determinantes para que o Museu e o CIF fossem novamente encaixotados, em 1987, assim permanecendo até 1990 (MARTINS, 2002; SOUZA, 2019).

Iniciou-se nesse ano, o que nos dizeres do site institucional da CMFL, correspondeu ao “sexto” e último capítulo da história do Museu Saul Martins.

Nas palavras de seu patrono,

o prefeito de Vespasiano, Carlos Moura Murta, verdadeiro Mecenas dos tempos modernos, tomando conhecimento do anunciado despejo, através do noticiário da Imprensa, deu guarida ao museu. Ele mesmo determinou que suas viaturas fizessem o transporte do material para sua cidade, o que se deu, efetivamente, nos dias 17, 18 e 19 de dezembro, sendo instalado de modo condigno no sobrado da Rua Francisco Lima, nº 12, defronte do Palácio das Artes. (MARTINS, 2002, p. 74).

A partir de então, iniciaram-se os diálogos com o poder público local que culminaram na assinatura de um Convênio em março de 1991 entre a prefeitura de Vespasiano e a CMFL, que na ocasião era presidida por Domingos Diniz.

O documento previa a instalação do Museu e do CIF, cujas responsabilidades administrativas caberiam à Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Vespasiano, cabendo à CMFL a disponibilização do acervo, a realização de cursos de capacitação para funcionários do local e cursos voltados à comunidade (CMFL, 1991).

O folder de inauguração destacava a riqueza do acervo, formado ao longo de décadas de trabalho no campo das pesquisas folclóricas, enaltecendo os artistas que contribuíram para esse feito:

O Museu de Folclore “Saul Martins” possui um acervo de cerca de 1.100 peças, sendo 75% de MG, 23% do Brasil e 2% do exterior. [...] O museu reúne há mais de 40 anos peças valiosas como “Pemba Gira” do artista mineiro José Valentim Rosa; “O Caçador e a Onça”, de Artur Pereira, maior artista-artesão do Brasil; “O Diabo e o Sanfoneiro” do mestre Expedito e a peça “Asmodeu”, raríssima e muito valiosa do artista Levy Martins, falecido. [...]. (PREFEITURA DE VESPASIANO, 1991).

Figura 12 – Folder de divulgação. Destaque para a obra “O Caçador e a Onça”, atualmente em exposição no CAP-Cemig.



Fonte: PREFEITURA DE VESPASIANO, 1991.

Em discurso de posse na presidência da CMFL em 1992, Domingos Diniz enalteceu a iniciativa do prefeito Carlos Murta por abrir as portas da cidade para a CMFL e instalação do Museu, afirmando que este encontrava-se “muito bem instalado na Casa da Cultura, à rua Francisco Lima, 12, funcionando plenamente, como um álbum tridimensional da cultura, no dizer do mestre Saul Martins.” (DINIZ, 1992, p. 75).

Ao que apontam os dados, o sexto capítulo da história do Museu de Folclore Saul Martins se encerra com sua instalação na cidade de Vespasiano, lá permanecendo até os dias de hoje. Em documento de 2017, José Moreira de Souza, na ocasião presidente da CMFL, assinou atestado em que afirma a permanência do convênio entre as duas entidades. Entretanto, uma outra narrativa se desenrola, a partir de 2012, nesse enredo, com a inauguração do Centro de Arte Popular-Cemig.

Essencialmente, dois fatores conectam essas duas temporalidades de colecionamento da arte popular. Em primeiro lugar, é necessário considerar a presença significativa de acervo pertencente à CMFL no CAP. A análise da exposição permanente em abril de 2019 demonstrou um total de 18% das peças em exposição originárias da coleção do Museu de Folclore Saul Martins.

Este número se torna relevante quando contrastado às demais fontes de aquisição deste acervo. Puderam ser identificadas 10 coleções ao todo⁴⁷, sendo que os números mais significativos caracterizam, respectivamente, as peças adquiridas pelo CAP para formação do acervo, correspondendo atualmente a 82% do que se encontra na exposição permanente, e peças provenientes do Museu de Folclore.

Em segundo lugar, o trabalho de pesquisa e fundamentação antropológica que orientou a museografia do CAP coube a Ricardo Gomes Lima. Entre 1983 e 2011 Lima foi pesquisador do Centro Nacional de Folclore Cultura Popular. Na ocasião, foi responsável pela coordenação da Sala do Artista Popular. Em 2011, o professor assinou os documentos de “Conceituação Antropológica – Eixos temáticos” e “Fundamentação Antropológica para a orientação da exposição de longa duração do Centro de Arte Popular de Minas Gerais”.⁴⁸

Apesar de distintos sob o ponto de vista museológico e expográfico, e de representarem dois momentos de práticas de colecionamento, as conexões entre esses museus permitem analisar o CAP em um contexto ampliado. Contexto este que passa pela perspectiva da história do movimento folclorista em Minas, e ultrapassa esse momento, quando situado diante das perspectivas contemporâneas de musealização do patrimônio cultural, o que será abordado no 3º capítulo.

3.3 Cultura popular e patrimônio

Tendo suas ações originalmente orientadas pela concepção de cultura popular correspondente à segunda fase delimitada no pensamento de Rocha (2009), a CMFL, assim como o Museu Saul Martins, encontra seu lugar na intercessão desta com a terceira fase. São instituições que, a despeito das dificuldades já relatadas, continuam atuando e, portanto, inovando face às questões que mobilizam o debate contemporâneo no campo da cultura popular

Na esteira dessa trajetória, abordar o terceiro momento da periodização de Rocha (2009) acerca do conceito de cultura popular torna necessário discutir o processo de alargamento de uma outra perspectiva conceitual: a de patrimônio cultural. Verifica-se essa

⁴⁷ A exposição permanente apontou para as seguintes coleções, aparentemente nomeadas segundo a proveniência das peças: Centro de Arte Popular-Cemig; Museu de Folclore Saul Martins; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA); coleções particulares; Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP); Secretaria de Cultura; Museu Mineiro; Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG); Palácio da Liberdade. Cabe destacar, no entanto, que a documentação referente à formação do acervo contempla termos de empréstimo entre o CAP e o Museu de Arte da Pampulha.

⁴⁸ IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2.

ampliação a partir dos anos 1970, quando também ocorreu a inserção de novos códigos culturais nos museus brasileiros, que passaram a incorporar o diálogo com a cultura popular.

É nessa década que se dá a atuação do designer Aloísio Magalhães, precursor no sentido de aplicar um olhar mais antropológico sobre a chamada cultura popular, quando este esteve à frente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).⁴⁹

Magalhães, que coordenava em Brasília o grupo vinculado ao IPHAN responsável pela origem do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), assumiu a presidência deste órgão em 1979, estendendo a ele uma concepção de cultura baseada na ideia de referências culturais. Isso contribuiu para uma ampliação conceitual no campo das políticas públicas de patrimonialização, permitindo que representantes das camadas subalternas e de movimentos sociais, pleiteassem seu reconhecimento e sua contribuição na formação daquilo que se compreendia como patrimônio cultural brasileiro até então. (ANATASSAKIS, 2008).

Trata-se de um movimento que acompanhou, na verdade, o percurso de importantes debates acadêmicos que, ao longo das décadas de 1960 a 1980, ampliaram o entendimento acerca do conceito de cultura popular, onde esta começou a sair de seu lugar de subalternidade, alcançando tanto as políticas públicas de patrimonialização quanto os espaços de comunicação da cultura, a exemplo dos museus.

No pensamento acadêmico propulsor desse movimento no Brasil, os estudos de Renato Ortiz, Marilena Chauí e Eclea Bosi, nos anos 1980, forneceram significativas contribuições ao abordar a temática das culturas populares pelo viés conceitual do folclore, onde este saiu do lugar do tradicional, do antigo e do primitivo, a ele relegado nas fases anteriores.

Ortiz (1985) desenvolveu um trabalho de fôlego ao descrever a origem dos estudos folclóricos na Europa, a partir do pensamento romântico do século XIX. Seu trabalho demonstrou como os estudos relacionados à cultura popular e ao folclore se desenvolveram à sombra das ciências que ele denominou como “ciências legítimas”.

Marilena Chauí (1986) trouxe importantes contribuições ao analisar a dicotomia “cultura de massa” e “cultura popular”, relacionando a primeira a uma cultura hegemônica, e a segunda às camadas subalternas, através de um pensamento marcadamente marxista, pautado pelo viés da luta de classes.

Eclea Bosi abordou o folclore colocando-o como sinônimo dos conhecimentos populares, os quais são transmitidos através de um processo de “educação informal”, que é espontâneo e se recria permanentemente. Nessa perspectiva, a noção de cultura popular que

⁴⁹ O SPHAN, criado através do DL 25/1937 passa a se denominar IPHAN na década de 1970 (FONSECA, 2005).

passou a ser operada seguia o entendimento de que esta “articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais.” (BOSI, 1986, p. 63).

É também na década de 1980 que Garcia Canclini desenvolve sua abordagem sobre a cultura popular e a cultura de massa na transição entre a modernidade e a pós-modernidade da América Latina, acionando recorrentemente o termo hegemonia para caracterizar a dominação burguesa dos setores que controlam os meios que sustentam as mais variadas formas de manifestação da cultura, as quais se confrontam a todo instante⁵⁰. Diferentemente da modernidade, quando a predominância burguesa da ideia de cultura repelia manifestações advindas de setores que o autor, em concordância com a concepção gramsciana, denominou como subalternos, na pós-modernidade o confronto não ocorre no sentido da oposição, mas da confluência de ambos nos mesmos espaços de sociabilidade.

Para essa compreensão, Garcia Canclini (2008) utilizou como unidades de análise em “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”⁵¹, os monumentos, os territórios e as coleções. O autor se apoiou na ideia de hibridação cultural desmontando a dicotomia culto *versus* popular. Na pós-modernidade não se verifica mais o predomínio de uma “sobre” a outra, porém, é a hegemonia sobre o capital cultural que determina os poderes oblíquos nessa relação entre classes. Os monumentos, os territórios e as coleções foram tensionados de maneira a exemplificar o permanente fluxo existente entre diferentes estratos da sociedade através dessas unidades por ele destacadas.

Logo, a hegemonia se consolida através do domínio dos meios pelos quais se traduz a cultura, e do acesso e do controle das instituições. Garcia Canclini destacou o fortalecimento dos movimentos sociais da contemporaneidade. Estes aparecem como porta-vozes das necessidades dos grupos subalternos, em função da “emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida”.⁵² (GARCIA CANCLINI, 2008, p.287).

Cabe destacar que o período em questão (entre as décadas de 1960 e 1980) se insere no contexto de redemocratização política no Brasil, no qual o patrimônio cultural encontra na Constituição Federal de 1988 o que Márcia Chuva denominou de “um lugar vitorioso”. A Constituição evitou a noção de unicidade da nação e do povo, trazendo à tona uma pluralidade de identidades que se refletiu, também, na possibilidade de novos patrimônios serem incorporados às políticas preservacionistas. (CHUVA, 2012, p. 160).

⁵⁰ Néstor Garcia Canclini se ancora no conceito gramsciano de hegemonia e subalternidade, argumentando numa perspectiva também marxista, tendo como aportes teóricos Pierre Bourdier e autores latino americanos, como Walter Mignolo, José Jorge Carvalho e outros.

⁵¹ A primeira edição foi publicada em 1990.

⁵² Contexto importante para que se coloque em debate a emergência de uma nova visão sobre o patrimônio cultural no Brasil, a ser tratada mais adiante.

Globalmente, segundo a historiadora, as décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo avanço da tecnologia em diferentes frentes, contribuindo para o enfraquecimento da noção de Estado e tornando as fronteiras culturais mais fluidas, com a intensificação do processo de globalização. Esse fato foi decisivo para fortalecer “recortes identitários de outras naturezas, como por exemplo, religiosa, étnica, ideológica, de gênero, etc.” (CHUVA, 2012, p. 157).

Diante da perspectiva de transformações sociais, políticas e epistemológicas que marcou esse período, a Constituição Federal de 1988 deu visibilidade aos setores sociais mais variados, abarcando todas as esferas em um momento histórico marcado por fortes anseios de inclusão e participação popular nos mais diversos aspectos da vida em sociedade.

Foi a partir da sua implementação que se viu inaugurada, no Brasil, uma nova visão sobre as políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural. Em seu Art. 216, o texto constitucional afirma que

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

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

Nesse contexto, também a Museologia passava por reflexões epistemológicas que culminaram na inserção de novos patrimônios nos espaços museológicos, os quais, durante muito tempo, tinham se dedicado a preservar e a comunicar a cultura hegemônica.

Esse processo no campo da Museologia remonta ao início dos anos 1970. Diante da perspectiva em que a dinamicidade do patrimônio cultural pudesse ser inserida também nos processos de musealização, e calcada em uma proposta interdisciplinar, a Mesa-redonda de Santiago, no Chile em 1972⁵³, propôs a ideia de “museu integral”, que enfatizava a descentralização das ações museais, concebidas para “proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural”. (ICOM citado por BRUNO, 2010)

Atuando nessa perspectiva socialmente inclusiva, os museus aos poucos deslocaram suas ações bastante enraizadas no colecionismo. Ampliaram a noção de objeto museológico, e trouxeram para o primeiro plano a comunidade/público e seu patrimônio. A presença, hoje, de variados códigos culturais no interior dos museus, diferentemente daquele

⁵³ Conferência do Conselho Internacional de Museus – ICOM, realizada em Santiago, Chile, em 1972.

padrão hegemônico comum à tradição do campo museal e do patrimônio cultural, confirmam essa mudança de perspectiva.

Regina Abreu, em seu texto “Síndrome de museus?” escrito em 1996, sublinha questões ainda bastante atuais e pertinentes para se analisar a relação existente o museu e o patrimônio, no contexto de abertura dessas instituições a novos patrimônios, representativos, muitas vezes, de camadas subalternas da sociedade.

A autora problematiza a proliferação de museus no Brasil e afirma que é preciso ter cuidado ao tratar do tema para não limitá-lo ao viés da fragmentação. Inseridos em um contexto de fronteiras tênues, do capitalismo globalizado⁵⁴, e da emergência de memórias plurais, a valorização do singular nos museus pode, também, ser representativa de uma busca identitária. Não mais de uma identidade única, nacional, mas um conjunto de identidades singulares formadoras de uma nação.

A temática da cultura popular, inserida tardiamente no campo dos museus a partir da matriz de pensamento dos Estudos Folclóricos, teve no Museu de Folclore Edison Carneiro a exemplificação da tradição museológica brasileira, através da qual a elite é representada nos museus de história, e o povo, subtraído de seu papel de sujeito da história, passa a compor a narrativa da identidade nacional pelas vias da cultura. Criado em 1968 durante a Ditadura Militar, e vinculado à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), o Museu Edison Carneiro teve sua gênese no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Abreu destaca com clareza os ideais nacionalistas e a busca incessante pelo caráter de autenticidade nas manifestações, folguedos e artes brasileiras presentes nos códigos do Museu de Folclore⁵⁵. Nos dizeres do folclorista Edison Carneiro,

O valor social e educacional de uma instituição desse tipo tem alto significado para a manutenção de uma consciência nacional. O Museu de Folclore mostra o que o povo pensa, o que sente, e como age, mostra aos habitantes de uma região os usos e os costumes de outras regiões tornando-se assim um fator de unidade nacional. (CARNEIRO, citado por ABREU, 1996, p. 60).

Interessa notar que o movimento de inserção do elemento “povo”, com a criação de museus de folclore, se dava paralelamente à afirmação do pensamento museológico calcado na historicidade dos fatos e dos homens. A exemplo, o Museu de Folclore Edison Carneiro instalou-se em anexo localizado nos jardins do Palácio do Catete que, transformado em Museu da República, dava continuidade à narrativa histórica empreendida pelo Museu Histórico Nacional (MHN), instituição à qual era vinculado.

⁵⁴ Chuva (2012), citada anteriormente, aborda o fenômeno da globalização na mesma perspectiva que Abreu (1996).

⁵⁵ O mesmo passa a se chamar Museu de Folclore Edison Carneiro em 1976.

O MHN, fundado em 1922 por Gustavo Barroso, que era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), foi responsável também pela instalação da Escola de Museologia. A perspectiva museológica lá empregada traduzia o viés histórico presente no IHGB. Este Instituto expressava uma posição frente aos círculos intelectuais brasileiros que tinha “como modelo uma história católica, patriótica, permeável a discurso evolucionista e muito vinculada à política oficial”. (SCHWARCZ, 1993, p. 153). Logo, no pensamento que norteou a criação e implementação de uma política cultural de museus no Brasil “predominava uma visão iluminista de que eram instituições destinadas a educar o povo na direção da civilização e do progresso”. (ABREU, 1966, p. 55).

Barroso demonstrava um pensamento notadamente dicotômico em relação à cultura nacional. Assim, o que se verificou ao longo dos quarenta anos em que esteve à frente do MHN, foi a associação da cultura erudita e da cultura popular em uma política de museus que tentava construir a narrativa da nacionalidade. Nela, entretanto, a elite era narrada pelos museus históricos, como o MHN e o Museu da República, e o povo inserido no espaço museológico através do folclore.

Os museus de folclore, portanto, ainda que comunicando a cultura das camadas subalternas, serviam também à proposta de integração da nação. Neles, era a mesma elite intelectual brasileira que comunicava a singularidade do “popular”, em seus regionalismos, completando a construção da ideia de “nacional”, através da aliança estabelecida entre a cultura erudita e a cultura popular no espaço museológico, com a incessante busca pela autenticidade.

Enquanto nos museus históricos a autenticidade se traduzia pelo esforço em construir uma narrativa calcada na verdade dos fatos, nos museus de folclore esforço semelhante era empregado, no sentido de atribuir o valor de verdade a um colecionamento de objetos tradutores da autenticidade nacional, proveniente das festas, folguedos, produção artística em madeira, cerâmica, tecidos, etc.

Os Boletins da Comissão Mineira de Folclore demonstram que havia um pensamento alinhado entre a CNF e as ramificações estaduais. Acerca dos museus de folclore, Saul Marins escreveu: “Os museus de folclore eram metas perseguidas por folcloristas de todas as comissões estaduais, dada sua importância cultural, válidos como laboratórios para análise de cultura comparada, além do interesse turístico.” (MARTINS, 2013, p. 12)

Cabe ainda observar que Aires da Mata Machado, fundador da CMFL, era também membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Este fato aponta uma semelhança no pensamento que norteava as instituições dedicadas à cultura popular e ao folclore, como descrito acima, sobre o Museu Edison Carneiro.

Toda essa abordagem é necessária para que sejam compreendidas as mudanças relativas à musealização da cultura popular ocorridas no pensamento e no âmbito das políticas culturais a partir do XXI.

Nacionalmente, a inserção de elementos constitutivos da cultura popular e seus patrimônios diversos no âmbito da Constituição Federal abriu caminho para um novo entendimento das políticas preservacionistas, que vieram a se consolidar com o Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que “institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro” (BRASIL, 2000), e que foi responsável pela criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

É interessante perceber que nesse momento o Brasil se antecipou frente aos organismos internacionais no processo de ampliação do conceito de Patrimônio Cultural e as formas de salvuardá-lo. Os modos de fazer – assim como outros elementos -, pertencentes ao conjunto do que constitui o patrimônio imaterial de um povo, foram contemplados na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) somente em 2003, três anos após a criação do instrumento do registro e do PNPI no Brasil.

Formulada em Paris, a Carta tem por finalidade, entre outras, “a salvaguarda, [...] e a conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco” (UNESCO citado por CURY, 2004, p. 373).

Considere-se que a Convenção apresentava como definição de patrimônio imaterial

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO citado por CURY, 2004, p. 374)

Infere-se que a noção de patrimônio avançava para o entendimento de que as manifestações culturais são recriadas pelas comunidades em função de sua relação com espaço circundante, buscando uma constante forma de inserção social, sem negligenciar a importância da continuidade dos saberes, celebrações, formas de expressão ou lugares⁵⁶. Segundo Laurent Lévi-Straus, membro da Divisão de Patrimônio Cultural da UNESCO, tudo

⁵⁶ Destacam-se aqui as categorias que correspondem aos respectivos *Livros de Registro* previstos pelo Decreto 3551/2000.

isso contribuiu para que a valorização do aspecto da monumentalidade e excepcionalidade arquitetônicas, tão impregnadas nas concepções anteriores de patrimônio cultural, dessem lugar para

os conjuntos culturais complexos e multidimensionais que traduzem no espaço as organizações sociais, os modos de vida, as crenças, os saberes e as representações das diferentes culturas passadas e presentes no mundo inteiro. (LÉVI-STRAUS, 2001)

Assim, em contraposição à terminologia “patrimônio histórico e artístico”, presente inicialmente nas políticas públicas voltadas para este fim no Brasil, ainda na década de 1930, Gonçalves afirma que o desenvolvimento da categoria do “patrimônio cultural” foi oportuno, ao dar complementaridade à concepção antropológica moderna sobre cultura, que enfatiza as relações sociais e simbólicas. Nesse sentido, segundo o autor, a categoria assim definida cumpre o papel de rematerializar a cultura, pois que “se trata de uma categoria ambígua e que na verdade transita entre o material e o imaterial, reunindo em si as duas dimensões. O material e o imaterial aparecem de modo indistinto nos limites dessa categoria” (GONÇALVES, 2005, p. 21).

Para citar um exemplo dessa transformação epistemológica no plano internacional, apresenta-se a reflexão da museóloga portuguesa Ana Carvalho, que aborda esse processo de abertura dos museus para a dimensão imaterial do patrimônio cultural, colocando em confronto a dinâmica da cultura e o papel das instituições, além de acrescentar a este debate questões técnicas, tecnológicas, e até de recursos humanos e financeiros. É uma discussão que se desenvolve em torno de questões essenciais: “como preservar, divulgar e valorizar um patrimônio tão vasto como complexo como é o patrimônio cultural imaterial”⁵⁷ (CARVALHO, 2017, cap. 3, parágrafo 5).

A estratégia encontrada em solo português, segundo Ana Carvalho, obteve fundamentos na nova museologia, que proporcionou aos profissionais de museus a possibilidade de desenvolver abordagens mais participativas e criativas na tentativa de incluir de forma mais satisfatória as comunidades envolvidas nas ações de salvaguarda. É nesse contexto que a autora apresenta, em seu trabalho, o processo de abertura dos museus, perpassando por um breve histórico dessas instituições, por muito tempo voltadas para as coleções, e que a partir do novo pensamento museológico passou a conceber suas novas funções sociais.

Assim, considerando os debates mais recentes em torno do assunto, Ana Carvalho apresenta o papel dos museus frente ao patrimônio cultural imaterial com três

⁵⁷ A autora leva em conta a divisão técnica entre patrimônio material e imaterial, de acordo com a política pública portuguesa.

possibilidades de atuação: a) catalisadores – onde o museu se coloca na função de despertar a reflexão e a mobilização das comunidades, num processo de sensibilização frente à importância de salvaguardar o PCI, bem como o desenvolvimento de estratégias para este fim; b) intermediários - onde o museu assume a mediação das ações e projetos relativos à salvaguarda, lançando mão de seus recursos técnicos e científicos, através de processos formais ou informais; c) espaço em si mesmo – considerando-se que o espaço museu oferece diferentes potencialidades, este se configura como local de múltiplas possibilidades, onde se podem destacar a formação e organização de acervo, educação e comunicação, que ficam à disposição da comunidade.

Pode-se notar pelo percurso até aqui traçado, que o colecionamento proveniente dos estudos do folclore foi responsável por produzir museus nos moldes clássicos, onde o popular era traduzido a partir do olhar de uma elite intelectual alinhada à política nacional. Por outro lado, a valorização da dimensão imaterial do patrimônio, presente nas políticas contemporâneas voltadas a este fim, se caracteriza por uma abordagem que prioriza o patrimônio de comunidades, em suas singularidades.

Considerando os museus voltados para a cultura popular na atualidade, essa nova concepção de patrimônio impõe mudanças de paradigma museal, configurando-se como importante desafio para os museus na contemporaneidade.

Se a noção de patrimônio foi ampliada de modo a contemplar a imaterialidade, nos museus contemporâneos dedicados à arte e à cultura popular, os modos de fazer, viver, criar, ou o próprio saber fazer que permeia o universo dos artistas e mestres artesãos, deveriam ser evidenciadas nas narrativas expográficas adotadas. É frente a essas questões, especialmente, que a imaterialidade da cultura presente na exposição permanente do CAP será abordada.

4 O CAP NA ERA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Consolidada em 2000, através do Decreto 3551, de 04 de agosto, a política de patrimônio imaterial no Brasil institucionalizou-se, tendo no instrumento do registro uma ferramenta de acautelamento e promoção de novos patrimônios. Superando, em certa medida, o paradigma “pedra e cal”, durante muito tempo protagonista nas ações de patrimonialização, constituiu-se uma nova gama de bens patrimoniais da nação, não mais tradutores do pensamento único, hegemônico, percebido na valorização de bens provenientes da matriz colonizadora e da cultura da elite política e econômica do país (FONSECA, 2009; SANT’ANNA, 2009).

Apesar de se tratar de uma proposta presente no anteprojeto de Mário de Andrade, ainda em 1936, conforme abordado no capítulo anterior, passaram-se mais de seis décadas entre a institucionalização de um Serviço do Patrimônio, ocorrido com o Decreto 25 de 1937, e o Decreto 3551, que criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) no ano 2000. Fonseca (2009) esclarece que existe um amplo leque de manifestações culturais que caracterizam o que a Constituição Federal denomina como “formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, citado por FONSECA, 2009, p. 63) e que ao longo deste intervalo não encontrou ressonância nos processos de patrimonialização. Isso porque configurou-se um pensamento predominante no âmbito da política pública nacional de patrimônio, de que a preservação se limitava ao instrumento do tombamento. Dessa maneira, ocorreu uma prevalência da materialidade da cultura hegemônica sobre as demais formas de manifestação cultural existentes no Brasil.

Em dois momentos de seu texto, Fonseca introduz em notas de rodapé exemplos dessa característica. Em um, a autora cita um texto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 1968, em que este discorre sobre os cuidados exigidos para a proteção dos bens culturais afirmando que

Os bens a proteger de valor arqueológico, histórico, artístico e natural, com várias modalidades, exigem tanto mais desvelo quanto as circunstâncias, em nosso clima e nossa época, mais contribuem para torná-los vulneráveis e perecíveis. Dentre eles os bens avultam, porém, os monumentos arquitetônicos, como núcleo primacial de nosso patrimônio. (ANDRADE citado por FONSECA, 2009, p. 63)⁵⁸.

Em outra nota de rodapé, Fonseca menciona o processo de tombamento do Santuário Bom Jesus da Lapa, na Bahia, em 1968, destacado como exemplo do caráter hegemônico no entendimento de cultura e de preservação que predominavam no SPHAN. Na

⁵⁸ Pode ser encontrado também em: ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. **Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ocasião, o antropólogo Luís de Castro Farias recomendou o arquivamento do processo alegando que no local, “um culto de cunho popular” promovia “ampliação, renovação e mesmo inovação” do espaço em questão, configurando-se, dessa forma, como um impedimento à conservação da edificação. (FONSECA, 2009, p. 64).

A autora não faz referência direta ao conceito de hegemonia, mas deixa claro em seu pensamento que o instituto do tombamento privilegiou, predominantemente, bens culturais que refletem grupos sociais de matriz europeia e que, historicamente se consolidaram como as classes dominantes brasileiras.

Em função desse pensamento que predominava no órgão, manifestações culturais de grupos subalternos aguardaram cerca de cinquenta anos para que suas manifestações culturais fossem alçadas ao status de patrimônio, condição que a Constituição Federal de 1988 assegurou, inclusive, ao reconhecê-las como um patrimônio dotado de natureza imaterial, conforme expressa seu artigo 216.

Antes, contudo, da consagração no texto constitucional, a atuação de Aloísio Magalhães à frente do IPHAN, no início dos anos 1980, como se viu, foi responsável pela inserção da ideia de referências culturais, conceito que serviu como porta de entrada a novos patrimônios no espectro de atuação do órgão.

Em 1986

o conselho do IPHAN aprovou a preservação do primeiro terreiro de tradições religiosas afro-brasileiras – o terreiro da Casa Branca, Ilê Axé Iyá Nassô Oká. Nesse ano também se tombou a Serra da Barriga, sítio onde se situa Palmares, o mais notório dos quilombos do período colonial. Tais proteções ocorreram, emblematicamente, já às vésperas das comemorações do primeiro centenário da Abolição (1988). (MARINS, 2016, p. 12).

Marins (2016) descreve como essa mudança de paradigma foi responsável pela inserção de diferentes códigos culturais nos livros de tombamento do IPHAN. Na esteira das mudanças no pensamento preservacionista na década de 1980, foram tombados também patrimônios relacionados à imigração no Brasil, à arquitetura eclética e à arquitetura de ferro. Dadas as suas particularidades, cada um desses esteve, até então, no âmbito dos não reconhecidos como patrimônio nacional por não coadunarem com os critérios e valores de autenticidade e excepcionalidade, cunhados pela geração modernista à frente do SPHAN e, portanto, foram preteridos em relação à história material do Brasil.

Apoiando-se na divisão política das regiões brasileiras, Marins argumenta que no recorte temporal de 2000 a 2015, as medidas protetivas, antes concentradas majoritariamente no Nordeste e no Sudeste – reafirmando a concepção colonizadora como matriz de um patrimônio genuinamente brasileiro – tiveram, ao longo dos governos Lula e Dilma Rousseff, uma redução no âmbito da proteção ao patrimônio material. Nesse mesmo período, as solicitações de registro do patrimônio imaterial se intensificaram. Cabe pontuar o que o autor

pondera acerca desse fato, ao afirmar que tal situação não repara a grande disparidade entre a quantidade de bens tombados desde 1937 e as manifestações registradas como patrimônio imaterial nesse intervalo de 2000 a 2015. No entanto, sinaliza uma mudança epistemológica no órgão federal que não deve ser olvidada.

Apesar da inserção de novos patrimônios, como o indígena e os de matriz africana, o paradigma do “nacional” pode ainda ser percebido através das ações de patrimonialização dos bens imateriais, que seguiram a mesma lógica dos tombamentos que antecederam a institucionalização do instrumento do registro. A prevalência do Sudeste e do Nordeste sobre as demais regiões denota, segundo o autor, uma permanência histórica que é marcada pela busca do “genuíno” e do autêntico”⁵⁹. É exemplo disso o tombamento de terreiros de candomblé, no Nordeste, caracterizando a religiosidade de matriz africana no Brasil, em detrimento da umbanda, tida como manifestação religiosa sincrética. (MARINS, 2016). Tais dados são importantes para promover a reflexão sobre a relevância do Decreto 3551. Através da institucionalização do registro e do PNPI, houve, de certa maneira, um resgate do que o CNRC, sob a gestão de Aloísio Magalhães, buscou promover como ideia de cultura. A concepção de referência cultural foi retomada, no século XXI, como forma de flexibilizar a noção de preservação, até então amplamente relacionada a um entendimento hierarquizado e hegemônico de cultura. Muito mais atenta às comunidades, as práticas de patrimonialização do imaterial abriram a possibilidade para que diferentes códigos culturais reivindicassem sua participação naquilo que a Constituição Federal aponta como igualmente formadores da sociedade.

É interessante perceber que essa movimentação no campo do patrimônio cultural se deu concomitantemente ao estabelecimento da Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural (SID), ligada ao Ministério da Cultura. Criada em 2003, no governo Lula, a SID adentra o cenário das políticas culturais brasileiras carregando o compromisso de atuar em uma perspectiva mais cidadã no entendimento de cultura, favorecendo seguimentos da sociedade historicamente preteridos nessa área. O assunto Identidade e Diversidade Cultural, que até então recebera pouca atenção e recursos orçamentários de governos anteriores, após 2003 ganhou espaço na agenda política, embora a atuação da Secretaria tenha se restringido a editais e prêmios. (CORREIA, 2013).

Na teia dessa atuação, percebeu-se a inserção de minorias que não estavam necessariamente relacionadas ao caráter étnico das matrizes indígena e africana, muitas vezes acionados pelo pensamento dos estudos folclóricos. Assim, a cultura popular que se

⁵⁹ Marins aponta que entre 2000 e 2010, a região Sul se destacou, com 34% dos tombamentos, seguida da região Sudeste, com 28%, do Nordeste e Centro-Oeste com 17% e da região Norte com 3%. Em relação aos processos de registro do Patrimônio Imaterial, o autor aponta uma certa prevalência histórica do Nordeste e do Sudeste, desde 2002, que contam com 28 dos 35 bens registrados pelo órgão federal. (MARINS, 2016).

manifestava também nos assentamentos rurais, através de parcerias firmadas com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e com a União Nacional dos Estudantes (UNE), aos poucos encontrou ressonância e protagonismo nas políticas culturais brasileiras.

A concepção de um Brasil plural, nesse período, foi responsável pelo estabelecimento de uma política pública cultural que atuou de maneira mais sistêmica, onde o conceito de cultura popular – abordado no capítulo anterior – não mais dependida unicamente do saber antropológico dos intelectuais à frente das instituições. A institucionalização do patrimônio imaterial, calcada no reconhecimento dos próprios detentores do bem cultural, significou, dessa maneira, uma mudança de paradigma de considerável importância.

Criado em 2004, o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) passou a integrar o organograma do IPHAN com o objetivo de atender a demandas de ações de salvaguarda consistentes e sistemáticas, após o estabelecimento do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), com o Decreto 3551. Nesse contexto, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular passou também à administração do órgão, quando foram realizadas as primeiras experiências de inventário através da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), com o projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular.

Entretanto, a divisão que se operou no IPHAN a partir desse contexto, representou um avanço da política nacional de preservação dos bens culturais, mas ao mesmo tempo estabeleceu uma separação técnica que, na prática, acabou por prejudicar o entendimento multifacetado do patrimônio.

Chuva (2015) considera que o ganho mais significativo nessa mudança de paradigma foi o reconhecimento dos detentores como protagonistas do processo de valorização das práticas culturais. Fato que foi possível devido à retomada da noção de referências culturais, presente no anteprojeto de 1936 apresentado por Mário de Andrade, e retomada no CNRC de Aloísio Magalhães.

Contudo, a estruturação definitiva da área de patrimônio de natureza imaterial no corpo das políticas públicas de patrimônio cultural colocou em evidência a crise epistemológica vivenciada no campo do patrimônio, tendo em vista que essa categoria-chave pode ainda ser desconsiderada por agentes atuantes na esfera do patrimônio de natureza material. (CHUVA, 2015, p. 47).

Esse alargamento do conceito de patrimônio cultural que se verificou no Brasil no início do século XXI, entretanto, não ocorreu de forma isolada do que se desenrolou no cenário internacional. Ainda que o Decreto 3551 antecederesse em três anos o que posteriormente veio a ser afirmado pela UNESCO na Convenção Para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ocorrida em Paris, no ano de 2003.

A museóloga Ana Carvalho (2011) descreve mudança epistemológica semelhante ocorrida nas políticas públicas de patrimônio cultural em seu país a partir da adesão de Portugal à Convenção da UNESCO em 2003.

Considere-se aqui, que a Convenção entende por salvaguarda

[...] as medidas que visam garantir a visibilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO citado por Cury, 2004).

No caso português, a ratificação da Convenção de 2003 se constituiu como uma espécie de catalisador para as ações internas relativas ao Patrimônio Cultural Imaterial (PCI)⁶⁰. Entretanto, as políticas nacionalmente formuladas e Portugal ainda prescindiam da atuação decisória de técnicos especialistas, destacados entre profissionais das Ciências Sociais, fundamentados metodologicamente na Antropologia. Tais características limitavam a participação direta dos detentores do patrimônio imaterial objeto de inventário. Por essa razão, Carvalho chega a ser enfática ao afirmar que “o facto de uma manifestação estar inserida numa base de dados não contribui necessariamente para sua salvaguarda” (CARVALHO, 2011, cap.2, § 29).

Com certa semelhança ao processo de consolidação de uma política pública de patrimônio ocorrido no Brasil, também em Portugal a prevalência de bens de natureza histórica e arqueológica pode ser observada, em detrimento das ações de salvaguarda dos bens de natureza imaterial. Até 2005, naquele país, cabia aos museus e a algumas instituições de pesquisa, vinculadas às universidades, a promoção de ações relacionadas à tutela e salvaguarda do PCI. Esse cenário se modificou a partir de 2005, quando uma nova gestão, articulada aos preceitos da Convenção da UNESCO de 2003, destinou ao Ministério da Cultura a tutela do PCI em Portugal.

Dado interessante apresentado por Carvalho (2011) encontra-se no fato de que, simultaneamente, o até então denominado Instituto Português de Museus (IPM) passou a ser designado Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), cabendo a esse órgão, a partir de então, competências relativas ao planejamento e implementação de políticas de salvaguarda do PCI. É a partir dessa mudança estrutural e administrativa que se criou, em 2007, o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), com a finalidade de fazer cumprir os compromissos ratificados por Portugal em relação à Convenção de 2003.

⁶⁰ PCI é a sigla oficialmente adotada na política pública portuguesa para designar a categoria de Patrimônio Cultural Imaterial, conforme descrito por Carvalho (2011), que leva em conta a divisão técnica que se opera no país em questão.

Portanto, o cerne dessa tutela encontrar-se vinculado à estrutura administrativa responsável pelos museus, faz pensar que a salvaguarda do patrimônio imaterial na perspectiva museológica tenha se tornado condição *sine qua non*. Partindo do reconhecimento do papel social dos museus, o recorte epistemológico português se deu a partir das reflexões encontradas na Nova Museologia, que sustentou, metodologicamente, as práticas museológicas relativas ao PCI. O instrumento do inventário, os papéis exercidos pela história oral, pelas exposições, pela função educativa dos museus e pela utilização de novas tecnologias, constituíram-se como elementos essenciais para se pensar, em termos de política pública, os caminhos da salvaguarda.

No Brasil, é perceptível a dificuldade de articulação entre os dois campos – patrimônio e museus. O PNPI prevê a implementação de uma política nacional de inventário, registro e a salvaguarda dos bens culturais imateriais, com a finalidade de contribuir para a preservação e difusão da diversidade cultural brasileira. Para isso, tem como objetivo, entre outros, a captação de recursos e a promoção de parcerias que contribuam para a preservação das práticas culturais. (IPHAN, 2012).

Quanto à atuação dos museus com relação às estratégias de salvaguarda do patrimônio imaterial, o Programa não é específico.

No que concerne a salvaguarda, parece haver ainda pouco empenho dessas instituições, no Brasil, em desenvolver metodologias ou adotar instrumentos já consagrados, a exemplo do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)/IPHAN, para a produção de informações e conhecimentos de expressões culturais imateriais, gerando uma documentação museológica específica, compatível com a natureza desse tipo de patrimônio. Quando muito, são criados registros destinados ao uso exclusivo em exposição, sem o rigor metodológico necessário aos propósitos da salvaguarda.” (JULIANO, 2015, p. 101).

Tais evidências apontam para a necessidade da permanente discussão conceitual nos referidos campos, de maneira que as ações de patrimonialização e/ou musealização, no Brasil, se aproximem em seus diálogos.

Em 2004, a 20ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), ocorrida em Seul, adotou o tema “Museus e o Patrimônio Intangível” para o Dia Internacional de Museus (18 de maio) naquele ano. Observa-se que o fato ocorreu no ano seguinte à Convenção da Unesco (2003) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Essa indicação de enfoque temático pode ser compreendida como uma grande vitória de todos aqueles profissionais que experimentaram, teorizaram e problematizaram as interfaces entre os acervos museológicos e a dinâmica sociocultural existentes do outro lado das paredes dos edifícios dos museus. (CABRAL, 2004, p. 52).

Cabral assinala que esse movimento epistemológico que se verificou na Museologia, a partir da Conferência de Seul, não foi propriamente inédito ou se deu de maneira isolada. Tratou-se de um processo não tão recente de compreensão da sociedade, cujas bases encontram-se na nova história. Metodologicamente estruturada em oposição a uma história factual e linear, positivista, a nova história trouxe ao campo das Ciências Humanas e Sociais novas possibilidades de compreensão dos processos sociais, propondo

um modelo segundo o qual o importante não é o fato ou o testemunho propriamente dito, e sim as circunstâncias, a ambiência, a motivação, os eventos que ocorreram simultaneamente e os atores que participaram ou participam nas manifestações de um fato histórico. (CABRAL, 2004, p. 53).

Em consonância com esse pensamento, a Antropologia contemporânea igualmente incorporou a compreensão dos sujeitos e seus patrimônios, bem como a etnografia nos museus, de uma maneira sistêmica, não linear e na volubilidade dos fluxos sociais.

Na concepção de Gonçalves (2009), que aborda o patrimônio como “categoria de pensamento”, as dimensões material e imaterial do patrimônio são intrinsecamente constitutivas. Partindo do pensamento de Marcel Mauss sobre cultura, territorialidade e categorias, e de K. Pomian sobre coleções, Gonçalves afirma que em diferentes situações o patrimônio assume formas distintas de mediação. Assim, valores abstratos a ele atribuídos ou sua observação contemplativa cedem lugar a um processo construtivo, formador.

Valendo-se do exemplo de uma festa açoriana, e das diferentes apropriações em torno dos seus símbolos – como a coroa do Divino Espírito Santo – por diferentes atores sociais, o antropólogo descreve:

Exposta num museu, estabelece a mediação entre os visitantes e a “cultura açoriana”, torna visível essa dimensão do “invisível”. Numa irmandade religiosa, circula entre os irmãos, está presente em festas e cerimônias, nos almoços rituais manifestando concretamente a presença do Espírito Santo, fazendo uma mediação sensível entre a divindade e seus devotos. No último contexto, não se trata de uma simples coroa de prata. No contexto de uma exposição museológica, é um objeto cultural, parte do chamado “patrimônio açoriano”, aqui entendido em seu sentido estritamente moderno. (GONÇALVES, 2009, p. 31)

Na esteira da compreensão da dimensão imaterial nos museus a partir do ponto de vista da Museologia, Julião (2015) afirma que um museu, ao expor um objeto, pretende comunicar sua imaterialidade, presente nos valores que lhe são atribuídos. Dessa maneira, os museus constituem-se como espaço de mediação, por apresentarem a imaterialidade utilizando-se, para isso, dos suportes materiais. “Em particular, é a expografia que explicita o imaterial por meio desses objetos, estabelecendo uma linguagem que faz o vínculo entre o

visível e o invisível, o tangível e o intangível, o material e o imaterial do patrimônio. (JULIÃO, 2015, p. 96).

O patrimônio quando musealizado, passa a ser aqui abordado através das perspectivas relacional e sistêmica acima descritas, que consideram toda sua materialidade e imaterialidade, uma vez que essas dimensões são igualmente representativas da atividade mental que move o ser humano no mundo. Logo, o termo patrimônio imaterial, quando acionado no presente texto, refere-se à categoria reconhecida como tal, pelas políticas públicas brasileiras. A relação desta categoria com os espaços museológicos, entretanto, levanta questões que até agora encontram-se pouco visíveis.

4.1 Os objetos e os museus

No entendimento sobre como se verificam os processos de musealização do patrimônio, é importante analisar o papel do objeto nesse contexto. Waldisa Rússio (BRUNO, 2010) aborda a questão em uma perspectiva que busca a relação do sujeito com a realidade. Circunscrito na esfera institucional do museu, o objeto se constitui como mediador dessa relação, desenhando o conceito de “fato museal”.

Ao considerar ainda o caráter dinâmico das sociedades, o conceito de “ecologia de objetos”, trabalhado por Marcus Dohmann (2013), supõe uma perspectiva sistêmica do objeto, inserido na teia da experiência humana, em sua ligação com o sujeito, com as relações sociais e com outros objetos. A expressão “a alma das coisas”, utilizada pelo autor, busca enfatizar o caráter multidimensional dos objetos, afirmando que essa alma preexiste ao próprio objeto, já que “sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes da sua própria configuração física” (DOHMANN, 2013, p. 32). Nessa perspectiva, evidencia-se o caráter indissociável entre a materialidade e a imaterialidade dos objetos, uma vez que estes refletem “vivências e simbolismos que envolvem universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizadas por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade” (DOHMANN, 2013, p. 33).

Para Dohmann, o objeto exerce um papel de mediador entre o homem e a natureza, possibilitando o que ele chama de “conexão com o mundo”⁶¹, proporcionando inclusive, suportes para a memória. Por essa razão, os artefatos representam possibilidades materiais e imateriais de tradução dos diferentes universos culturais que, apesar de

⁶¹ Dohmann utiliza a ideia de mediação descrita por Roy Wagner, em que este afirma ser o homem um “mediador de coisas, uma espécie de catalisador universal”. Para Roy Wagner, esse processo de mediação se configura pela produção em massa e pelo consumo excessivo, que já não se pauta mais pela utilidade do objeto, mas pela estética e conferição de status.

localizados no tempo, são dotados da capacidade de transitar em temporalidades distintas, adquirindo novos sentidos, caracterizando seu aspecto sistêmico.

Os processos descritos por Dohmann dialogam com a proposição de Meneses (1985), que assinala a necessidade de “desdocumentalizar o objeto”, ou seja, necessidade de realizar operações cognitivas que ultrapassem a materialidade do objeto, para se alcançar a esfera das relações sociais – tanto as que o produziram quanto as que foram depositando sobre ele camadas de significados, sobrepostos.⁶² Para Meneses, todo objeto está num plano abstrato, antes de se constituir materialmente. A materialidade, por sua vez, está invariavelmente em todas as dimensões da vida humana, mesmo quando se fala da imaterialidade.

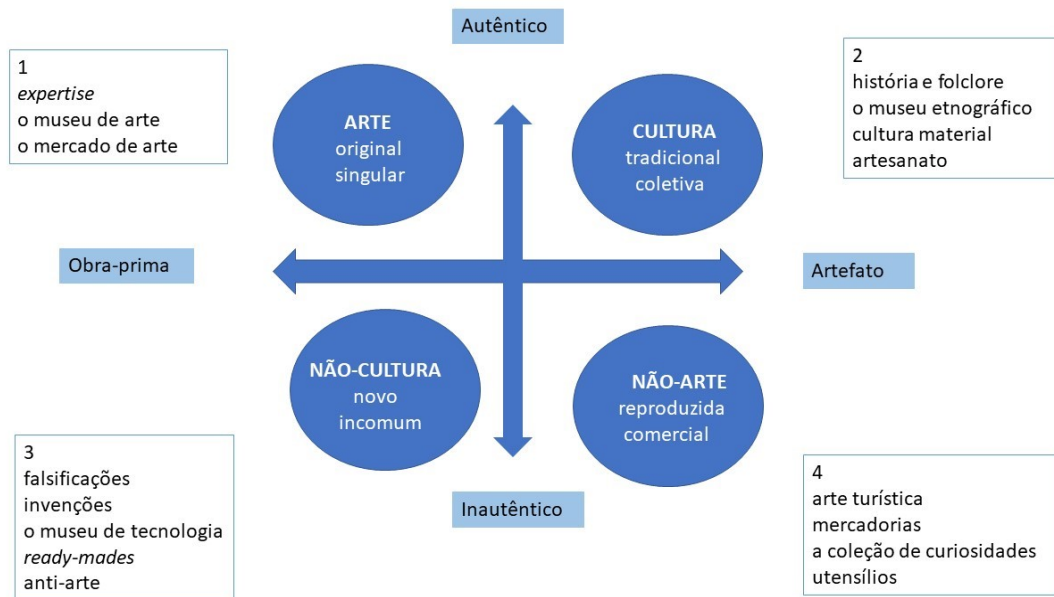
Não se pode desconhecer que os artefatos – parcela relevante da cultura material – se fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e função, etc.), fornecem também em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu. (MENESES, 1985, p. 107)

Ou seja, materialidade e imaterialidade se constituem como dimensões indissociáveis do objeto, intrinsecamente relacionadas aos diferentes modos da vida humana, traduzindo as mais variadas formas que o ser humano encontra de se relacionar com seu meio, cognitiva e materialmente.

Uma interessante abordagem para se analisar o percurso do objeto museológico – em especial o abordado no âmbito desta pesquisa – encontra-se no pensamento de Clifford (1994). Ao propor uma “história crítica do colecionar”, o autor tensiona quatro zonas semânticas, interligadas por um eixo vertical e um horizontal, através dos quais os objetos transitam e são categorizados.

⁶² Essa perspectiva, no entanto, não se aplica a objetos que já nascem semióforos, ou seja, que já são criados dotados de uma forte carga representacional, de acordo com o conceito desenvolvido por Krzysztof Pomian (1984).

Quadro 3 – Zonas Semânticas



Fonte: CLIFFORD, 1994.

Trata-se de um sistema de atribuição de valor no qual são estabelecidos contextos, através dos quais os objetos circulam conforme sua adequação. Pelo sistema acima estabelecido, Clifford afirma que a maior parte dos objetos pode ocupar mais de uma dessas zonas, estando em trânsito entre elas.

Entretanto, o próprio autor enfatiza que se trata de uma abordagem historicamente específica e contestável. Ao mesmo tempo, é útil na compreensão dos processos de classificação e destinação dos objetos, seja pelos mecanismos de seleção do mercado da arte, seja pelo *status* cultural que é atribuído a estes. (CLIFFORD, op. cit.).

As zonas semânticas descritas por Clifford elucidam o trânsito que pode ser verificado pelos objetos que compõem o acervo do CAP, onde a diferença entre artefato e obra-prima ocorre no processo de inserção desses objetos no museu através da categoria arte, que norteia toda sua concepção. Nota-se, portanto, um evidente processo de estetização, no qual o objeto é subtraído de sua categoria funcional para compor nova narrativa.

4.2 Performance no espaço museológico

Baseado nos estudos de performance, o artista e antropólogo Rui Mourão⁶³ (2014), considera que todos os processos sociais são um permanente ato performativo. Assim

⁶³ Rui Mourão é artista plástico português, formado em Artes Visuais e mestre em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa. Desenvolveu pesquisa referente ao tratamento de imagens videográficas como metaperformance do patrimônio imaterial.

entendida, o autor coloca a performance como dimensão criativa e interpretativa que, no escopo do museu, se dá principalmente no momento de visitação.

Ao situar o patrimônio imaterial no espaço museológico, Mourão afirma a intenção de não reproduzir a exaltação de um padrão expográfico hegemônico, baseado na exposição de objetos materiais tradutores das manifestações da cultura imaterial. Segundo o autor, importam “o rigor e a ética na apresentação do patrimônio cultural imaterial e de seus agentes, de maneira a centrar a análise no que se representa e não em quem o representa”. (MOURÃO, 2014, p. 4).

Em 2013, o Espaço do Conhecimento da UFMG, que integra o Circuito Liberdade, recebeu a exposição “O Carnaval é um palco. A Ilha, uma festa”, do artista. O trabalho baseou-se no cruzamento de enfoques antropológicos com videoarte, “em um dispositivo de videoinstalação multicanal, propondo um olhar sobre um patrimônio cultural imaterial”. (ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG, 2019, *on-line*).

Figura 13 – Visão da exposição de Rui Mourão no Espaço do Conhecimento, 2014.



Fonte: ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG, 2019.

Mourão defende a proposta de elementos expográficos baseados em uma “antropologia visual”, onde as imagens em movimento, aliadas aos sons correspondentes, desencadeiam o que ele classifica como “metaperformance do patrimônio imaterial”. Nesse processo, segundo o autor, não apenas se coloca o patrimônio em permanente diálogo com a sociedade, caracterizando-se aí uma forma de salvaguarda, como também se converte a filmografia etnográfica em forma econômica de conservação e arquivo, possibilitando ainda o diálogo com outras instituições.

Em uma perspectiva semelhante, Mary Bouquet (2007), representante da Antropologia Social e dos chamados *Museum Studies*, também aborda a interação do público com o patrimônio musealizado pelo viés da performance, sendo esta um processo contínuo e interpretativo, que se dá primordialmente através da expografia. Ainda que não se refira de

maneira direta aos patrimônios reconhecidos, como é o caso de Mourão (2014), a antropóloga se atém à importância da escrita etnográfica nos museus como metodologia utilizada na comunicação entre aquilo que se conhece e aquilo que é estranho ao público, onde a expografia ocupa parte preponderante desse processo.

Ao se considerar que os museus são, historicamente, espaços privilegiados da cultura ocidental, a autora destaca como essencial a presença da teoria antropológica na comunicação das culturas nos espaços museológicos. É a escrita etnográfica, produzida a partir dos próprios objetos, tomados como forma de linguagem, que se dá a interação do visitante com a expografia, caracterizando uma performance. Esta, por sua vez, é impossível de ser prevista, já que o público é também agente. Ou seja, semelhante ao pensamento de Mourão (2014), para Bouquet os indivíduos carregam consigo uma bagagem cultural que influenciará nesse processo interpretativo.

Em suma, estes autores possuem em comum a caracterização da relação sujeito/objeto através da concepção de performance, onde o museu constitui-se como mediador. Nesse processo - que muitas vezes é cognitivo e sensorial -, o patrimônio adquire camadas de significados, que variam de um indivíduo para o outro, possibilitando a ocorrência do que Cabral (2004, p. 54) chamou de “experiências culturais transformadoras”.

4.3 Colecionamento e Programa museológico

Segundo Desvallées e Mairesse (2013, p. 34), “a evolução recente do museu – e, especialmente, a tomada de consciência sobre o patrimônio imaterial – atribuiu um novo valor ao caráter mais geral da coleção, fazendo com que aparecessem novos desafios.” Nesse sentido, a aquisição de acervos museológicos, por muito tempo pautada na coleção de objetos da cultura material, viu-se diante da necessidade de problematizar o próprio método, de maneira que esses acervos conferissem visibilidade às formas de expressão, às mais variadas referências culturais que traduzem o saber fazer, a atividade humana e seus modos de vida.

É por essa razão que, na musealização do patrimônio registrado como representativo da cultura imaterial, o processo metodológico de formação de coleção passa a ter na documentação referente à pesquisa e à coleta, sua maior relevância. Considerado como um avanço no âmbito da formação das coleções, muitas vezes é o próprio processo que se converte em coleção, tornando visíveis aspectos imateriais da cultura.

O Centro de Arte Popular-Cemig constituiu-se como espaço museológico na contemporaneidade, trazendo o desígnio de lidar com tais desafios. O Termo de Referência - Projeto de Restauração Arquitetônica e Museologia⁶⁴, que orientou sua implantação, afirma:

O Centro de Arte Popular de Belo Horizonte baseia-se no que de mais inovador encontra-se no pensamento e na prática museológica contemporânea: o redirecionamento, em termos esquemáticos, dos elementos que caracterizam a museologia tradicional – o edifício, a coleção e o público – para o território, o patrimônio e a comunidade. (IEPHA, 2008).

Infere-se que a instituição intenciona ultrapassar os modelos hegemônicos, integrando, em seu plano museológico, os diferentes agentes que compõem o museu e sua coleção. Dessa forma, é possível entender que, entre os objetivos traçados para o CAP, o patrimônio e a comunidade estariam integrados na perspectiva de colecionamento da arte popular ali engendrada.

Como abordado no primeiro capítulo, coube ao escritório dos arquitetos pernambucanos Acácio Gil Borsoi e Janete Costa, a elaboração dos programas museológico e museográfico desse espaço. O projeto, que identificava Minas Gerais como verdadeiro “celeiro de grandes artistas”, propunha uma museografia capaz de enaltecer as variadas formas de linguagem através das quais os artistas traduzem as diferentes matrizes da cultura mineira. (BORSOI ARQUITETURA, 2009).

O projeto descreve as salas expositivas especificando a iluminação, mobiliário e vitrines. Busca alinhar a proposta ao pensamento contemporâneo de inserção da dimensão imaterial do patrimônio no museu, e para isso previa:

Mídias, som e imagem:

Sound tube, TV LCD de 40 ou 42 polegadas, DVD, caixas de som ambiente no teto. Essas mídias tornam as exposições mais dinâmicas, contemporâneas e interativas. Ajudam na contextualização mostrando ao visitante uma dimensão mais ampla e profunda do histórico cultural de cada região. Músicas regionais, entrevistas, imagens locais das comunidades serão complementos expositivos e interativos com referências às obras expostas, suas origens, seus autores, entre outras informações. (BORSOI ARQUITETURA, 2009, p. 4).

O documento conclui a proposta afirmando:

O projeto de museografia descrito nos itens anteriores foi concebido dentro de um conceito museológico tendo o museu como forma representativa da sociedade humana e difusão de estudos e acervos com discurso crítico ao

⁶⁴ IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1, sub-pasta 1.1 – Memória sobre a contratação da arquiteta Janete Costa/Borsoi Arquitetura para elaboração do projeto de restauração arquitetônica para o antigo Hospital São Tarcísio. Vol. 1.

homem, a sociedade e a cultura popular, em defesa do patrimônio local, regional e nacional. (BORSOI ARQUITETURA, 2009, p. 4).

Não se verificou, contudo, a existência de proposta que inserisse a pesquisa como atividade intrínseca ao museu em questão. Vinos Sofka, em sua significativa contribuição à teoria museológica, afirma:

Sem pesquisa no campo do Museu [...] a função de coleta, registro e preservação seria incompleta e frequentemente impossível. Nem haveria qualquer conhecimento a ser difundido para o público. Na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos – talvez registrados, conservados e restaurados – mas não mais do que isso. Uma fonte ou reserva de conhecimento, mas sem utilização. Isto é algo que não desejamos hoje, algo que de forma alguma corresponde à ideia moderna de museu. (SOFKA, 2009, p. 80).

A única pesquisa prevista no projeto de implantação foi a que subsidiou a curadoria da exposição de longa duração. De cunho antropológico, previa dois eixos norteadores para o processo curatorial: um espacial e outro temporal, que entrecruzados, seriam capazes de contemplar a diversidade da arte popular existente em Minas Gerais no tempo e no espaço.

No eixo espacial, enfatizou-se a dimensão territorial do estado como elemento diversificador da arte: “É primordial que, se não podemos ter objetos de todos os municípios, pelo menos que estejam presentes peças procedentes das diferentes regiões de Minas Gerais”. (LIMA, 2011, np.).

Na perspectiva temporal, destacou-se o passado da arte popular mineira, buscando alcançar, inclusive, suas manifestações pré-históricas, de maneira a possibilitar um diálogo com a contemporaneidade. (LIMA, 2011). Tal pressuposto justificou, por exemplo, a aquisição da obra de registro fotográfico de Francilins Castilho Leal sobre o sítio arqueológico do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, norte de Minas Gerais, que estampa uma parede lateral no primeiro pavimento de exposição, como pode ser visto a seguir.

Figura 14 – Vista parcial da Sala de Exposição 1



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

Valendo-se da ideia de ressonância, Lima elucida na *Fundamentação Antropológica para Orientação do CAP*⁶⁵, que

não se pretende atribuir um caráter evolutivo à arte mas deixar clara a possibilidade de diálogo entre expressões que, se por um lado se distanciam do tempo, por outro, às vezes, podem estar muito próximas na forma ou mesmo no significado. (LIMA, 2011, np.)

Tratou-se, portanto, de formar um acervo a partir de um conceito que buscou considerar a representatividade da cultura mineira sob diferentes prismas. Para sua composição, foram levantadas obras e seus respectivos autores que pudessem entrecruzar o olhar do visitante a partir dos eixos de temporalidade e espacialidade da arte popular mineira.

Desvallées e Mairesse afirmam que, apesar de não ser uma definição que caiba em todos os modelos contemporâneos de museu, existe uma concepção acerca das coleções que se mostra aceitável, ainda que proveniente de uma temporalidade distante⁶⁶. Os autores acionam o pensamento de Louis Réau, onde este afirma compreender “que os museus são feitos para as coleções e que é preciso construí-los, por assim dizer, de dentro para fora, modelando aquilo que contém a partir do conteúdo”. (RÉAU, citado por DEVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

Compreendendo que este pensamento não se aplica a museus que não possuem coleções, ou que estas são apenas virtuais, os autores descrevem três concepções possíveis

⁶⁵ IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2, Pesquisa Antropológica.

⁶⁶ REAU L. L'organisation des musées, *Revue de synthèse historique*, 1908 t. 17, p. 146-170 e 273-291.

para o conceito de coleção. Na primeira, estas são designadas como objetos coletados pelo museu. Sua aquisição e preservação se dão em função do valor de exemplaridade atribuído a estes, ou por serem dotados de importância estética ou educativa.

Na segunda, a materialidade do objeto é considerada como princípio. Assim, os autores recorrem ao pensamento de K. Pomian⁶⁷, que define o objeto a partir de seu valor simbólico que, ao ser inserido na coleção, se torna portador de novo sentido, por ser destituído de seu contexto original.

Já a terceira é baseada no que os autores caracterizam como “evolução recente do museu” a partir da “tomada de consciência sobre o patrimônio imaterial”. Nesse novo cenário, as coleções devem ser pensadas a partir de novos modelos de aquisição e suporte, uma vez que “a mera composição material dos objetos torna-se secundária”. (DEVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 34).

A pesquisa documental em torno do CAP apontou para um processo de formação da coleção que seu deu baseado em acervos preexistentes, provenientes de outras instituições, cujo colecionamento se dera em período anterior à implantação do CAP e obviamente a partir de pressupostos distintos daqueles que orientaram a proposta do novo museu. Ainda que a análise das fontes aponte, na pesquisa antropológica do professor Ricardo Gomes Lima, o levantamento de artistas e manifestações da cultura mineira a serem integrados no espaço expositivo, a constituição do acervo esbarrou em questões práticas, como falta de verba para aquisições de grande vulto, conforme se pode notar na fala de Santa Rosa (2018)⁶⁸, referindo-se a uma colecionadora de Carai-MG, e às demais origens das peças destinadas ao CAP:

eu sabia que [...] ela ia pedir muito caro. Porque a gente também pensou nisso. De se ter doação de acervo. Então a ideia inicial era que parte ia ser do Palácio das Artes, parte ia ser do Mãos de Minas, parte era o que eu tinha comprado por causa dessa exposição⁶⁹, parte era o que tinha no Museu Mineiro. (SANTA ROSA, 2018, informação verbal).

Em documentação da Gerência do Circuito Liberdade⁷⁰, foi possível verificar que os trabalhos de coleta de objetos para compor o acervo demonstravam a preocupação em listar e visitar colecionadores de todo o estado. Nessa listagem, incluíam-se instituições como

⁶⁷ POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Enaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Vol. 1. 1984 (Memória-História).

⁶⁸ SANTA ROSA, Maria Eleonora Barroso. Entrevista concedida a Amanda Dabéss de Carvalho. Belo Horizonte, 05 nov. 2018.

⁶⁹ Eleonora Santa Rosa se refere à exposição do Ano do Brasil na França, em 2005. Segundo a ex-secretária de Cultura, muitas peças foram adquiridas para compor a exposição em Paris, e posteriormente ficaram sob a guarda do Museu Mineiro.

⁷⁰ IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 1, Acervos Diversos.

UFMG, Centro de Artesanato Mineiro e Rede Minas, colecionadores particulares, inclusive figuras públicas que pudessem ceder objetos de suas coleções privadas, dentre elas, o governador e o vice-governador do estado.

Perspectiva semelhante foi apontada por Santa Rosa: “Foi prospectado onde é que se teriam [peças]. Não só no próprio Estado, [...] em coleções privadas também”. (SANTA ROSA, 2018, informação verbal)

Em 15 de fevereiro de 2011, um detalhamento acerca da formação do acervo apontava os seguintes dados:

Quadro 4 – Formação do acervo

Acervo – aquisição de 225 peças	
FONTE	STATUS
IEPHA/Minas Novas	74 peças já formalizadas
SEC	10 cerâmicas saramenhas – em negociação
MAP	39 peças em negociação
Museu Mineiro	4 Zefas já formalizadas
SETUR	12 bonecas do Vale do Jequitinhonha – já formalizadas
Museu de Vespasiano	27 peças já formalizadas
BDMG	1 GTO em negociação
Artistas populares talentosos	18 peças para compra direta – TR em elaboração
TOTAL	185 (82 % do total sugerido pela curadoria)

Fonte: Desenvolvido pela autora⁷¹

Dentre as instituições apontadas, certamente a tramitação do acervo do Museu de Folclore Saul Martins foi a que seu deu de maneira mais conflituosa. O documento que formaliza o convênio com a Prefeitura de Vespasiano explicita a propriedade e o controle do acervo por parte da CMFL, estabelecendo na cláusula oitava que:

Toda doação, aquisição ou outra qualquer forma de transferência serão submetidas à apreciação da CMFL, para estudo de sua adequação ao MFSM [Museu de Folclore Saul Martins] e ao CIF [Centro de Informações Folclóricas]. (CMFL, 1991, *on-line*).

A despeito dessa cláusula, entretanto, a pesquisa documental apontou para um conflito entre a CMFL e o CAP, relativo à ausência de consulta prévia à Comissão sobre o empréstimo das peças, como se verá mais adiante.

⁷¹ Com base no Desenvolvimento do Projeto Centro de Arte Popular: Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 2, sub-pasta 1.1. Justificativas de aquisição de acervo, 2011.

É necessário evidenciar que, em seu percurso de afirmação enquanto instituição museológica que visava fazer a extroversão da cultura popular, como descrito no capítulo anterior, a transferência de peças do Museu Saul Martins para compor a exposição permanente do CAP representou mais um capítulo na história do Museu ligado à CMFL. Capítulo este marcado por novo processo de dispersão do acervo, reunido em sete décadas de pesquisa e coleta pautada nos estudos folclóricos. Entre as peças identificadas, avultam obras de artistas consagrados, tais como esculturas em madeira de Josefa Alves dos Reis (Zefa) e Artur Pereira, obras dos ceramistas Ulisses Pereira Chaves, Noemisa Batista dos Santos, Placedina Nascimento e Isabel Mendes da Cunha, além de carrancas do Rio São Francisco, de autoria desconhecida.

Nos dois tempos de colecionamento da arte popular contemplados por esta pesquisa, é possível observar duas diferentes concepções acerca de coleção. De um lado tem-se o conceito museológico e, do outro, o diálogo estabelecido com as políticas referentes ao patrimônio cultural.

Nesse aspecto, vale lembrar a discussão que o historiador Jacques LeGoff (2003) faz das relações entre monumento – os objetos de herança do passado, legados que as sociedades deixam ao futuro – e documentos – que são eleitos pelo historiador como prova. À luz da ampliação das fronteiras do entendimento do que vem a ser documento, discussão selada por esse texto clássico de LeGoff, a pesquisa documental em questão traz à tona esse contraponto entre o CAP e o Museu de Folclore Saul Martins, considerando tanto os documentos oficiais quanto as obras em exposição, frutos da herança de um passado de colecionamento que se localiza no movimento folclórico brasileiro.

Em 2011, o Ofício nº 185/2011⁷² emitido pela Gerência do Circuito Liberdade em direção à Prefeitura de Vespasiano encaminhou o Contrato de Comodato celebrado entre as duas entidades, oficializando o empréstimo de obras do Museu Saul Martins para compor o acervo do CAP.

A CMFL narra, no entanto, em Ofício datado de 03 de outubro de 2016, o que se registrou em ata de sua Assembleia Geral, na qual esteve presente o diretor do CAP, Tadeu Bandeira, como representante da Secretaria de Estado da Cultura⁷³. Na ocasião, foi solicitada à Comissão a renovação do Termo de Comodato.

Em visita realizada no dia 18 de abril de 2012, a comissão composta por Domingos Diniz, Antônio de Paiva Moura e José Moreira de Souza constataram *in loco* a ausência de peças cedidas ao Centro de Artes Populares (sic), sem consulta e autorização da Comissão Mineira de Folclore. [...] Tendo em vista pertencer o acervo à Comissão Mineira de Folclore, o

⁷² Prefeitura Municipal de Vespasiano. Arquivo da Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer. Pasta: Museu Saul Martins/Comissão Mineira de Folclore.

⁷³ Em 2016, Ângelo Oswaldo ocupava o cargo de Secretário de Estado da Cultura.

Secretário de Estado da Cultura, juntamente com o Diretor do CAP solicitaram a interveniência da CMFL para deliberar sobre a cessão das peças. O assunto posto em discussão, terminou com a aprovação da proposta a seguir: A Comissão Mineira de Folclore (CMFL), reunida em Assembleia, informa ao Senhor Diretor do Centro de Artes, e por seu intermédio, ao Senhor Secretário de Estado da Cultura que autoriza a permanência das peças, do acervo do Museu Saul Martins, de propriedade da CMFL, hora em poder do CAP. (CMFL, 2016).

Um importante desdobramento da circunstância acima descrita foi a formação, em 2017, de um grupo de trabalho para promover a reorganização do Museu de Folclore, com o envolvimento da CMFL e da Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), ligada à Secretaria de Estado da Cultura, à qual o CAP está vinculado.

O grupo elaborou um Dossiê, no qual consta um histórico do movimento folclorista no Brasil e em Minas Gerais, breve histórico do Museu de Folclore Saul Martins, sua atuação e os sistemas de catalogação das coleções que, ao longo dos anos, foram incorporados ao tratamento do acervo do Museu. O documento afirma que o grupo de trabalho formado junto à SUMAV teve a oportunidade de ratificar, em visita ao Museu, problemas como “falta de condições do espaço físico; depreciação do acervo e inexistência de técnicas museológicas na exposição”. (CMFL, 2017b). Entre as questões a serem solucionadas, além da adequação do espaço físico figuravam também a proposta de ajustar o museu à legislação vigente para instituições museológicas bem como a intenção de se estabelecer parcerias entre a CMFL, a Prefeitura de Vespasiano e a SUMAV.

4.4 Características expositivas: narrando temporalidades

A fim de melhor elucidar as questões levantadas, passa-se aqui a uma breve descrição do Museu Saul Martins.

Atualmente, o mesmo ocupa o segundo andar de um sobrado onde funciona a Casa de Cultura, na cidade de Vespasiano-MG. Segundo o Convênio de 1991 firmado entre a CMFL e a Prefeitura deste município, o espaço estaria destinado tanto ao funcionamento do Museu, quanto ao Centro de Informações Folclóricas (CIF). Também ali poderiam se realizar as reuniões da Comissão, uma vez que esta não possui sede própria. As descrições apontadas no Dossiê de 2017 puderam ser observadas em visitas ao local, realizadas em 2018 e posteriormente em 2019, para fins desta pesquisa.

No ano de 2018, o museu apresentava uma perspectiva expográfica definida por temática. O corredor que dá acesso às salas de exposição apresentava máscaras de folias de reis fixadas sobre suporte de madeira, pendurados na parede, sem vitrine ou outra forma de proteção. Nas salas, as peças encontravam-se organizadas em estantes de metal e vitrines de madeira, geralmente identificadas em etiquetagem. Os cartazes relativos às Semanas de

Folclore de Belo Horizonte ocupavam a parede de uma das salas de exposição, comunicando uma importante característica desse acervo, que é fruto de um colecionamento metodologicamente embasado nos estudos folclóricos brasileiros.

Figura 15 – Características expositivas em 2018

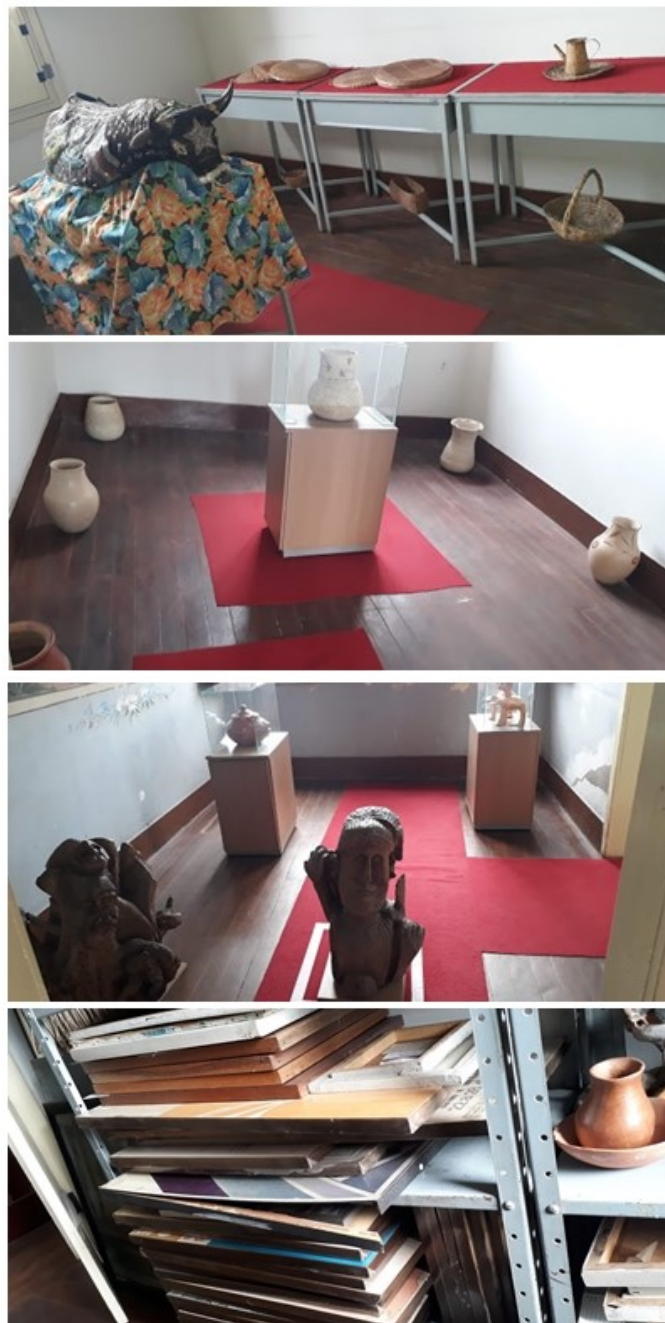


Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2018)

Nova visita foi realizada em 2019. Na ocasião, o Museu havia passado pela avaliação de um museólogo. Não foram localizadas informações acerca do trabalho realizado junto ao museu. Entretanto, foi possível notar significativa diferença em relação ao trato do acervo e a expografia. As salas adquiriram suportes para expor o acervo, que já não se encontra organizado segundo a temática identificada anteriormente. A identificação das peças ainda é feita com as fichas catalográficas anteriores, porém, em alguns casos, não existe essa identificação, como ocorre em sala cujas peças remetem a artistas consagrados na arte popular de Minas Gerais. A retirada dos cartazes das Semanas de Folclore chama a atenção, por deixar de evidenciar um percurso intelectual e metodológico importante a essa forma de colecionamento que ali havia sido estabelecida.

Merece ser mencionada, também, a condição da reserva técnica. O trabalho de reorganização expográfica resultou na transferência de uma quantidade significativa de peças para a sala que abriga a reserva do museu. Entretanto, elas se encontram muitas vezes amontoadas, algumas quebradas, e as fichas catalográficas, fruto do trabalho da CMFL que é descrito no Dossiê (2017), desorganizadas, sendo que parte do acervo está sem a identificação adequada. Além disso, as condições do espaço físico não favorecem o estado de conservação do acervo, devido à presença de infiltração na parede e teto, que apresentam mofo.

Figura 16 – Características expositivas e detalhes da reserva técnica em 2019





Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

José Moreira de Souza afirmou⁷⁴ que a CMFL atestou as boas condições de armazenamento e exposição do acervo que se encontra atualmente sob a custódia do CAP, especialmente se comparadas às condições oferecidas pela Casa de Cultura de Vespasiano que abriga, desde 1991, o acervo do Museu de Folclore Saul Martins, e cujo estado atual das instalações foi mencionado acima. (SOUZA, 2019, informação verbal)

Conforme o que se observou até aqui, entretanto, é possível concluir que se trata de duas visões de colecionamento, que diferem entre si acerca do percurso metodológico e da concepção de arte e cultura popular que se aplica sobre o objeto. Sob a custódia de uma instituição museológica contemporânea, os objetos da coleção do Museu de Folclore Saul Martins integram outra narrativa no CAP, distinta daquela derivada da matriz de pensamento folclorista que orientou seu colecionamento.

No CAP, o projeto de curadoria e pesquisa antropológica⁷⁵, de autoria do antropólogo Ricardo Gomes Lima, previa a setorização da exposição permanente a partir de onze subcategorias de arte, as quais puderam ser assim identificadas:

- Artes primeiras
- Arte em pedra: a tradição da cantaria
- Arte santeira nos séculos XVIII e XIX
- Arte e religião: ex-votos
- Arte das festas
- Arte de morar

⁷⁴ SOUZA, José Moreira de. Entrevista concedida a Amanda Dabéss de Carvalho. Belo Horizonte, 23 mar. 2019.

⁷⁵ IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2, Pesquisa Antropológica.

- Arte do bordado
- Arte dos fios (tecelagem)
- Arte culinária
- Arte escultórica (em madeira)
- Grafite contemporâneo

Tal categorização, deveria servir à orientação da concepção expográfica, por meio de ambientes que se sucederiam de maneira sutil, porém coerente. (LIMA, 2011).

A partir da execução, observa-se que o CAP se consolidou ocupando os quatro andares da edificação que o abriga, se dividindo em quatro salas de exposição permanente, uma sala para exposições temporárias, um auditório e uma área externa que apresenta um painel de grafite urbano. Além destas, o museu conta também com uma biblioteca, localizada no hall de entrada, em cujo acervo pode ser encontrada rica bibliografia sobre cultura popular em Minas Gerais e no Brasil, incluindo-se publicações da CMFL.

A arquiteta Jô Vasconcelos, que acompanhou a execução do projeto de Janete Costa, viu como positiva essa disposição do espaço:

Eu acho que é um espaço interessante, porque é o único, aliás, ele e o CCBB, que utilizam de espaço para exposição temporária. E eu acho que exposição temporária é que faz a vida de um museu. Um museu temático, como é o caso dos outros é muito legal? É legal, porque lida com um grande conhecimento, mas se não for renovado, vai esvaziando. O CAP é importante porque ele faz exposições temporárias. Ele tem acervo, mas isso movimentava o espaço. (VASCONCELOS, 2018, informação verbal).

A organização da exposição permanente reuniu, em um mesmo ambiente, algumas das subcategorias identificadas acima, que passaram a compor, no mesmo espaço expográfico, uma temática mais generalizada. Realiza-se aqui uma breve descrição, a fim de elucidar a análise posterior⁷⁶.

A Sala de Exposição 1 abriga a temática “Artes Primeiras e Imaginário Popular”, onde se pode encontrar a presença das pinturas rupestres do Vale do Peruaçu, dialogando com a arte indígena Maxacali, presente em gravuras, tecelagem de redes e cerâmicas. Na mesma sala, obras de alguns artistas consagrados apresentam figuras relativas ao imaginário do artista, trazendo o zoomorfismo e o antropomorfismo como elementos trabalhados no barro e na madeira.

O ambiente convida o visitante a duas possibilidades de percurso. Em um, descendo-se uma pequena escada, as “artes primeiras” ganham destaque, buscando dialogar

⁷⁶ Embora tenha buscado, não foi possível localizar uma planta baixa que permitisse visualizar o espaço do museu, bem como da exposição permanente.

com o universo do imaginário através de obras contemporâneas cuja temática é semelhante. Ao lado do painel, um expositor elevado do chão traz obras de Maria Lira (pintura sobre papel e pintura sobre pedra), denominadas “Meus bichos do sertão”, cujas formas remetem aos grafismos rupestres. No mesmo suporte expográfico encontram-se figuras zoomórficas de autoria de Ulisses Mendes.

O texto curatorial afirma que as artes populares mineiras são resultado de processos sociais concretos e, por isso, impregnados de história. Por essa razão, a formação cultural mineira é, ao mesmo tempo “popular, única, plural”. Nesse mesmo espaço, o texto curatorial referente à arte rupestre provoca o questionamento: “Onde começam as Minas? Quando?”.

Na outra possibilidade de percurso nessa sala, o imaginário é abordado pelo viés da religiosidade presente em esculturas de cerâmica, de autoria de João Alves, e em madeira, do artista Virgínio Rios. Cabe observar, entretanto, que esse imaginário religioso é comunicado com elementos relativos apenas ao catolicismo.

Contornada por mais seis nichos expositivos a sala apresenta, respectivamente, a arte indígena Maxacali, onde se encontram redes de pesca, desenho aplicado sobre a parede e vídeo demonstrando o cotidiano dessa comunidade, com legendas e sem áudio; uma vitrine exclusivamente dedicada às obras de Ulisses Mendes, carregadas de tom de denúncia social sobre o homem do campo; pratos e potes de cerâmica do Candéal; nichos com obras em cerâmica, de formas zoomórficas e antropozoomórficas, de autorias desconhecidas; um tablado e totens com esculturas em madeira de Artur Pereira e Adão Lourdes Cassiano; e por último, um vídeo de entrevista com o escultor Ulisses Mendes.

Uma das obras que se encontra em destaque na Sala de Exposição 1 é a escultura “O caçador e a onça”⁷⁷, de Artur Pereira, que figurava no folder de inauguração do Museu de Folclore Saul Martins na cidade de Vespasiano, em 1991 (PREFEITURA DE VESPASIANO, 1991). O fato merece destaque, por possibilitar uma observação acerca das semelhanças e divergências entre concepções de expografia da arte popular verificadas em uma e em outra instituição, a partir de um mesmo objeto.

No Museu de Folclore o objeto integrava um conjunto, que buscava expressar a autenticidade da cultura popular mineira, compondo uma narrativa vinculada à ideia de nação, como se buscou evidenciar no segundo capítulo. No CAP o mesmo objeto é comunicado enquanto peça única, objeto de arte, que a expografia convida à sua contemplação individualizada. Ainda que em ambas as exposições o objeto ocupe a categoria de arte, no seu deslocamento de um espaço para outro, ele ganhou novo sentido, uma vez que sua narrativa não dialoga com a matriz de pensamento que lhe é anterior.

⁷⁷ Figura 12.

O vídeo do artista Ulisses Mendes, por sua vez, dialoga com a perspectiva de colecionamento do patrimônio representativo da dimensão imaterial da cultura, sobre o qual os estudos de Mourão (2014) e Carvalho (2011) se ativeram. Novas concepções sobre patrimônio cultural, que ultrapassam a apreciação contemplativa do objeto e oferecem visibilidade àquilo que é contemporâneo, ganham voz diante da entrevista do artista. Através dela, Ulisses Mendes expressou sua intenção de imprimir o tom de denúncia social em suas peças, além de demonstrar peculiaridades de seu saber fazer, como a época certa de recolhimento da argila, a fase da lua mais adequada para isso e o diálogo com as pessoas do campo, para imprimir expressão às suas criações.

Cabe destacar, neste momento, que o artesanato do Vale do Jequitinhonha, do qual Ulisses Mendes é representante, recebeu o reconhecimento de patrimônio cultural do estado de Minas Gerais em 2018. Os modos de fazer, as formas de expressão e o ofício do artesão do Jequitinhonha encontram-se descritos e documentados pelo Dossiê para Registro do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha, do IEPHA-MG. (IEPHA, 2018).

Figura 17 – Vista à direita da Sala de Exposição 1



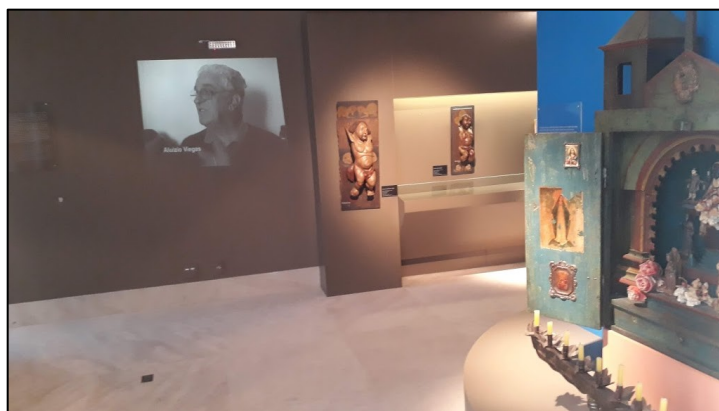
Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

A Sala de Exposição 2, “Arte e Religião”, é iniciada como um convite à observação da religiosidade mineira – que se faz unicamente pelo viés do catolicismo – através de um oratório, localizado em sua entrada. As características da obra, feita em madeira e de autoria

desconhecida, se assemelham aos aspectos construtivos de uma igreja, com torres paralelas. No alto destas, um vão simula a localização dos sinos. Dialogando com esse objeto, um vídeo é projetado na parede apresentando o toque dos sinos e o ofício dos sineiros em Minas Gerais, patrimônio cultural imaterial brasileiro registrado nos livros dos Saberes e das Formas de Expressão em 2009. (IPHAN, 2019).

É necessário observar que, ao longo desta pesquisa, em nenhuma das visitas realizadas ao CAP o som desse suporte estava em funcionamento. Situação esta que limita a apreciação dessa forma de expressão, caracterizada pela sonoridade.

Figura 18 – Entrada da Sala de Exposição 2, com destaque para o oratório, toque dos sinos e esculturas de Maurino Araújo.



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

À frente do oratório, uma parede com imagem plotada e peças em pedra sabão apresenta a arte da cantaria. O texto curatorial afirma: “A cantaria canta”, remetendo-se ao trabalho de corte e talhamento da pedra sabão e do itacolomito, muito presentes em adornos e estruturas das igrejas coloniais mineiras. A sala é composta ainda por duas paredes paralelas contendo suportes expositivos, formando um corredor ao centro, pelo qual o visitante chega ao fundo da sala. De um lado, predominam peças religiosas do século XX, do escultor Maurino Araújo, cuja estética dialoga com a temporalidade do barroco mineiro do século XVIII, através da semelhança dos traços de sua obra com os de Aleijadinho. O texto curatorial traz, sobre a escultura em madeira e a carpintaria, uma perspectiva histórica, resgatando a chegada desses ofícios no Brasil no século XVI e sua intensa produção nas Minas setecentistas. A abordagem busca aliar o erudito e o popular que, em Minas Gerais, se manifestou com a formação de mestres e aprendizes que imprimiam seus próprios traços aos modelos clássicos, vindos da Europa.

Uma instalação de vídeo traz a contemporaneidade dos costumes ligados à religiosidade católica em Minas Gerais, através da feitura de palmas barrocas. Anteriormente

relacionadas apenas ao universo devocional, hoje elas são apropriadas em diferentes manifestações ou espaços de sociabilidade, como casas, igrejas, festas de casamento, bijuterias etc., convertendo-se em importante fonte de renda para artesãs da cidade de Sabará.

Em outra seção da sala, ex-votos e presépios dividem o espaço expositivo, acompanhados também por uma parede plotada com imagens da arte devocional, especialmente a arte santeira, que se desenvolveu em Minas Gerais. No centro do corredor, um expositor elevado do chão apresenta trabalhos de artistas contemporâneos dedicados à temática religiosa.

Figura 19 – Exposição permanente na Sala 2, frente e fundos.



Fonte: Amanda Dabés de Carvalho (2019)

A Sala de Exposição 3 é dedicada aos “Grandes Mestres” da arte popular mineira. Apresenta duas possibilidades de circulação, se dividindo à esquerda e à direita de um arco que apresenta, em destaque, uma escultura em madeira do artista Geraldo Teles de Oliveira, GTO.

À esquerda, duas reproduções de fotografias do Centro Nacional de Folclore e Cultura popular -IPHAN plotadas na parede apresentam o artesanato em barro e madeira intercalados por totens com peças da coleção Saul Martins, de autoria de Placedina

Fernandes Nascimento. Um suporte em vídeo completa este lado da sala com entrevista com a escultora Josefa Alves reis, conhecida como mestre Zefa.

O vídeo em questão foi produzido pelo projeto “Museu Virtual – Saberes Plurais⁷⁸”, que assim se define:

espaço multidimensional virtual que objetiva apoiar a constituição de um fórum popular e acadêmico dedicado à formação humana, à produção de recursos informacionais, à promoção e à divulgação de iniciativas destinadas ao registro do patrimônio imaterial do Vale do Jequitinhonha, à sustentabilidade dos modelos comunitários de circulação de produtos e manifestações culturais, tomando como referência o fortalecimento da cidadania cultural como direito e a autonomia esclarecida como princípio. (MUSEU VIRTUAL, 2019, *on-line*).

Em conformidade com a proposta do projeto, o vídeo se desenrola em formato de relato autobiográfico, no qual mestre Zefa discorre sobre sua história de vida, desafios e características do seu trabalho: “Assombrando Araçuaí até à noite, meu martelo batia de sete horas da manhã até dez da noite. A cidade que testemunha isso”. (MESTRE ZEFA, 2014, *on-line*.)

A parede da frente possui totens de exposição com figuras antropozoomórficas, moringas e bonecas em cerâmica, de artistas já consagrados, como Margarida Pereira e Ulisses Pereira Chaves. Em um nicho separado, uma boneca de título “Noiva”, obra de Isabel Mendes da Cunha, chama a atenção do visitante por sua característica expográfica. Com iluminação individual e possuindo espelhamento ao fundo, proporciona a visualização de alguns detalhes da peça em sua parte de trás, permitindo que se veja a riqueza do trabalho sobre o véu da noiva, ricamente elaborado. A expografia utiliza-se de uma vitrine totalmente fechada, que impede que o visitante se aproxime da obra. Logo, o recurso do fundo espelhado parece querer diminuir o aspecto de isolamento que é imposto à peça.

Assim, ao mesmo tempo que proporciona uma experiência sensorial, se aproximando do que Mourão (2014) denomina como performance no espaço museológico para a comunicação da imaterialidade do patrimônio, essa estratégia expográfica cria também um distanciamento entre o visitante e o artista popular.

Vitrines fechadas utilizadas como recurso expográfico ocorrem eventualmente ao longo da exposição de longa duração do CAP, de maneira geral, como se estabelecessem uma hierarquia entre as obras eleitas como representativas das categorias de arte ali definidas.

Ainda na Sala 3, outras vitrines e um expositor elevado do chão compõem o espaço com bonecas e noivas de Dona Isabel. Em vitrine separada, são exibidos trabalhos

⁷⁸ É coordenado pela Professora Maria Aparecida Moura, que atua no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação-UFMG. Vinculado a este programa encontra-se o Laboratório de Culturas e Humanidades Digitais, sob coordenação da mesma.

de Noemisa, com peças que apresentam o cotidiano através de festejos, culinária, feitura do artesanato e ofícios variados. A artista foi contemplada, em 2017, com uma exposição temporária no CAP, intitulada “Crônicas de Noemisa – 50 anos de cerâmica”. (CAP, 2017).

Ao fundo da sala, uma vitrine com bonecas de artistas diversos, representantes do artesanato do Norte mineiro, é seguida por uma parede composta com fores em cerâmica.

Um expositor com esculturas de mestre Zefa e outro, ao lado do portal que dá entrada à sala, completam a circulação do ambiente. Neste último, atualmente encontram-se esculturas de GTO, José Valetim Rosa e flores em cerâmica de autoria desconhecida, pertencentes ao acervo do CAP.

Figura 20 – Vista geral da Sala de Exposição 3



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

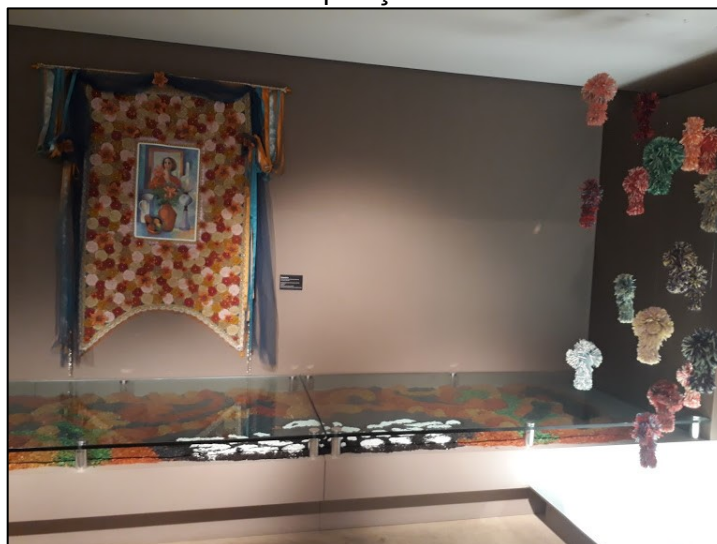
A Sala de Exposição 4, denominada “A arte de morar e festejar” inicia o percurso de visitação com uma estratégia expográfica também sensorial de característica visual. A parede de entrada é plotada, do teto ao chão, com reprodução de fotografia que apresenta a cozinha de uma residência própria do meio rural, com fogão a lenha, bacias e panelas, sobreposta por um forro de bambu trançado.

Um pequeno vão à direita da parede se coloca como uma espécie de convite ao interior da casa. Abaixo dele, um expositor elevado do chão contém casinhas em barro. Sobre elas, pendem do teto pequenas cruces de papel crepom, remetendo-se ao símbolo da cruz

de Nossa Senhora, comumente encontrado adornando batentes das portas de entradas nas casas do interior mineiro. Um tapete devocional, feito em serragem, completa essa seção. Feito sobre um expositor com vidro sobreposto, o tapete busca comunicar uma tradição comum das cidades coloniais mineiras, que normalmente ocorre nas comemorações católicas da Semana Santa e de Corpus Christi. No texto curatorial, as festividades religiosas são destacadas como importantes momentos de performance coletiva.

Considerando que esses tapetes são montados nas ruas para que as procissões passem sobre eles, a estratégia expográfica promoveu um certo distanciamento entre a prática cultural e o visitante. Através das figuras formadas com a serragem colorida, os devotos comunicam sua fé e manifestam suas aspirações sociais (FREITAS, 2013). No tapete desenvolvido pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) para compor a exposição do CAP, esse aspecto se dissolveu perante a perspectiva de arte empregada sobre ele.

Figura 21 – Cruzes de Nossa Senhora, tapete de serragem e estandarte na Sala de Exposição 4



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

Na parede oposta, pinturas remetem o visitante ao cotidiano das casas e sua relação com as festividades, associando os dois elementos centrais que organizam a expografia dessa seção. Junto a festas e folguedos, são retratadas cenas de pesca, trabalho e natureza através de diferentes suportes, como pinturas, tecelagem e bordados.

A narrativa de festa se mistura a todo momento à narrativa da moradia no percurso da Sala 4. Uma parede adornada com conchas, escumadeira, pás e pilões é seguida pela vitrine que ocupa o fundo do ambiente. Nela outro patrimônio cultural que recebeu o registro como representativo da dimensão imaterial é comunicado através de suportes materiais. O

modo artesanal de fabricar o queijo em Minas Gerais⁷⁹ é inserido no seu contexto de origem, a fabricação doméstica. Na vitrine, encontram-se formas queijeiras juntamente com panelas e gamelas. O texto curatorial destaca a relação de afetividade entre os sujeitos e a comida, realçando esse aspecto como marca da mineiridade - amplamente evocada nesta sala- que se manifesta através do paladar sofisticado.

Nessa relação entre morar, festejar e comer, uma parede foi adornada com cartuchos de papel pintados à mão. Se referem a um costume existente em São João del Rei, onde doces são distribuídos às crianças (anjinhos) nas procissões religiosas.

Essa parede convida o visitante a adentrar o que pode ser descrito como espaço da festa. Uma sala contígua é composta por arcos de papel de seda brancos, que cobrem todo o teto, traduzindo um costume festeiro relacionado à devoção a São Gonçalo. Um suporte de vídeo apresenta o Congado mineiro, outra referência cultural que se encontra em processo de registro como patrimônio cultural imaterial brasileiro, em Minas Gerais. Uma veste de Rei Congo, acompanhada de tambor – instrumento essencial no congado – compõe a estratégia expográfica ali adotada. Trata-se do único ambiente no CAP composto com assentos para os visitantes.

Figura 22 – Vista geral da Sala de Exposição 4



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2019)

⁷⁹ O modo de fazer o queijo artesanal da região do Serro foi o primeiro patrimônio cultural imaterial registrado pelo IEPHA-MG, no ano de 2002. Já o modo artesanal de fazer o queijo de Minas, nas regiões do Serro, Serra da Canastra e Serra do Salitre recebeu o registro do IPHAN no livro dos Saberes em 2008.

Figura 23 – Cartuchos de papel e o congado mineiro



Fonte: Amanda Dabéss de Carvalho (2018)

O espaço aberto, localizado no piso térreo do museu, é dedicado ao grafite urbano.

A inserção desse elemento buscou estabelecer o diálogo entre o que é tradicional e o que é contemporâneo no conceito de arte popular aplicado ao CAP, conforme Lima (2011) aponta na fundamentação antropológica. A presença desse gênero artístico comunica, segundo o antropólogo, “o dinamismo da arte popular, sua contemporaneidade, continuidade e projeção para o futuro”. (LIMA, 2011, np).

Nesse ponto, cabe lembrar o pensamento de Garcia Canclini (2008). Destacando o grafite – bem como os quadrinhos – como um gênero impuro, o autor afirma que, ocupando um lugar de intersecção entre o visual e o literário, o grafite “afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos”. (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 337). Entende-se, por este pensamento, uma característica do grafite enquanto manifestação urbana. Não raro, ele é utilizado como mecanismo de demarcação dos limites da sociabilidade, em especial nas zonas periféricas das grandes metrópoles, como descreve o autor. Sua característica fluida e processual põe por terra todo sentido de colecionamento empregado sobre a arte popular até então.

O autor considera que o folclore é fruto de um colecionismo, que se desenrola na história dos museus, e aborda as noções de descolecionamento e desterritorialização como

tentativa de reinscrever os monumentos e as coleções no permanente fluxo cultural. A desarticulação que caracteriza o meio urbano põe em xeque a ideia pré-fixada das relações da população – ou de certos grupos – com o território. Relações estas que historicamente foram marcadas por instituições como os museus, pela falsa dicotomia culto *versus* popular, que ao longo dessa pesquisa buscou-se desconstruir. Assim, a obliquidade do poder se manifesta não pela oposição, mas pela inserção das manifestações da cultura de grupos subalternos em espaços historicamente constituídos para a guarda e comunicação da cultura dos setores hegemônicos.

É nesse contexto que o grafite no CAP é aqui abordado. Ocupando o espaço externo do museu, essa arte não obteve destaque na museografia interna, que conferiu um aspecto de galeria de arte aos espaços expositivos. Ainda que inserido na fundamentação antropológica como um olhar para o futuro da arte popular, o grafite permaneceu ocupando o espaço “da rua”, nos muros. Todavia, adentrou o ambiente simbólico da cultura hegemônica, traduzindo a obliquidade do poder à qual se refere Garcia Canclini (2008).

Figura 24 – Grafite no CAP



Fonte: Amanda Dabés de Carvalho (2019)

A tentativa estabelecer relação entre diferentes temporalidades aprece nas temáticas contemporâneas associadas às figuras dos grandes mestres, cujas obras encontraram lugar no colecionamento e na expografia desenvolvidas nas salas. Entretanto, o trabalho desses artistas urbanos – que não são consagrados por colecionadores de arte, em especial nos circuitos comerciais de arte popular – não foi contemplado na centralidade do que é comunicado como arte mineira.

4.5 O mito identitário regional: O que há de novo?

As análises acima elencadas tornaram possível perceber que, correspondendo a tempos de colecionamento distintos, o CAP e o Museu de Folclore Saul Martins apresentam, por essa razão, perspectivas diversas no trato do objeto museológico, em especial no que concerne à musealização da dimensão imaterial da cultura popular.

Constituindo-se como instituição museológica anterior às políticas públicas voltadas ao patrimônio cultural imaterial, o Museu de Folclore segue premissas correspondentes à matriz de pensamento à qual encontra-se diretamente ligada. Portanto, trata-se de um pensamento museológico que comunica a cultura popular alinhada ao propósito de construção de uma identidade nacional, ainda que pautada em seus regionalismos, conforme abordado no capítulo anterior.

O CAP, por sua vez, busca dialogar com premissas contemporâneas no campo da museologia e do patrimônio cultural, inserindo diferentes suportes para a exposição, que tentam dar visibilidade aos aspectos imateriais, conferindo voz aos saberes tradicionais, aos ofícios e modos de fazer que constituem o patrimônio cultural de diferentes comunidades de Minas Gerais.

Contudo, a presença de determinados códigos, que ruidosamente trazem à tona aspectos como denúncia social e os gêneros periféricos, a exemplo das obras de Ulisses e da arte do grafite, não supera a prevalência do tangível sobre o intangível, e da visão hegemônica da cultura em detrimento da voz dos setores subalternos. Tal constatação leva-nos a abrir novas indagações. É possível expor a cultura popular sem recorrer a mitos de origem? É possível comunicar a cultura dos setores subalternos sem acionar valores como autenticidade e excepcionalidade? Existem caminhos distintos dos que levam à nostalgia do passado, como o que frequentemente se viu evocado no Circuito Cultural Praça da Liberdade (CCPL), e por conseguinte no CAP?

Se Museu de Folclore e o CAP diferem no trato do objeto museológico, se assemelham no que tange à continuação de um discurso da mineiridade⁸⁰. Descrita por Dulci (1984, p. 8) como “expressões diversas de um certo número de traços psicológicos e culturais”, a mineiridade se configura no CAP através da exaltação de determinado conjunto de símbolos. A comida, a moradia, as festas, o homem do campo e a religiosidade católica – traduzindo um pensamento marcadamente hegemônico – são acionados como ferramentas de construção dessa mineiridade.

⁸⁰ Sobre mineiridade, ver também: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Da mesma forma que nos estudos folclóricos a elite intelectual arrogou para si o direito de traduzir o que seria a essência do popular, o projeto que norteia não só o CAP, mas todo a concepção do CCPL, no qual ele se insere, elencou os símbolos tradutores do que vem a ser comunicado como mineiridade. Reiterou-se, assim, um discurso que se configura hegemônico em todo o circuito e que se estendeu para além dos limites do CAP.

Ao longo do primeiro capítulo, buscou-se descrever a construção desse mito regional, através de políticas públicas cuja matriz encontram-se ainda no projeto de construção da Cidade de Minas. Posteriormente, o projeto do Senador Francelino Pereira resgatou esse sentimento identitário ao propor a transformação da Praça da Liberdade em corredor cultural.

Novamente, no século XXI, vimos ser recuperado esse mito regional na composição de uma espécie de ilha de museus em que a mineiridade se viu acionada por diferentes prismas e apresentada, no conjunto de equipamentos do CL, como um produto de consumo. Alguns destes equipamentos, como o Memorial Minas Gerais-Vale, que aborda a constituição social e a tradição política, e o Museu das Minas e do Metal, que tem por temática central a mineração, e o CAP, através da arte popular, se articulam de maneira a reatualizar o mito da mineiridade⁸¹.

Em meio a esse aspecto, que pode ser observado nos equipamentos mencionados acima, o CCBB se destaca por apresentar, no CL, uma visão mais cosmopolita. Não possuindo acervo, o equipamento em questão dialoga com as ações culturais empreendidas nas demais unidades desse órgão, localizadas no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Distrito Federal. Abrigando exposições temporárias de artistas nacionais e internacionais, e salas de teatro, o tipo de exposição que se verifica nesse equipamento não se alinha à narrativa que conecta outros espaços do CL através da mineiridade.

Refletindo sobre o papel social dos museus na atualidade, e destes perante o patrimônio cultural que comunicam, levantamos o pensamento da museóloga Mireya Salgado (2013), que parte do pressuposto de que os museus são espaço de intercâmbio. Nessa perspectiva, essas instituições devem se abrir para diferentes possibilidades de diálogo entre o patrimônio e as questões sociais que lhes são contemporâneas, tornando mais natural a articulação entre esses dois atores - o patrimônio e a sociedade - através do museu. Este, por sua vez, encontrando-se ancorado no presente e com possibilidades delineadas para o futuro, uma vez que nem os museus, nem o patrimônio devem permanecer ancorados no passado, de maneira nostálgica.

⁸¹ Sobre a narrativa da mineiridade empregada no CL, ver: LONGO, Viviane Vitor. **Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica.** Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Assim, entende-se que os museus voltados para a cultura popular na atualidade devem conceber as mudanças de paradigmas que vem sendo delineadas nos últimos anos, tanto na museologia quanto nas políticas públicas de patrimônio cultural, voltando seu olhar “para dentro” e buscando identificar as lacunas existentes entre a sociedade e aquilo que comunicam, almejando uma performance que se aproxime das demandas sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa buscou compreender, em temporalidades distintas, os processos de musealização de aspectos da cultura popular, em especial aquela que se configura como representativa do patrimônio cultural de natureza imaterial. Para isso, a análise das diretrizes que orientaram os projetos museológico e museográfico do Centro de Arte Popular-Cemig, bem como sua fundamentação antropológica, possibilitou o estabelecimento de uma relação com os pressupostos de coleta e comunicação da cultura popular encontradas no Museu de Folclore Saul Martins, instituição vinculada à Comissão Mineira de Folclore.

O percurso conceitual realizado em torno da cultura popular, do folclore e do patrimônio cultural no Brasil tornou possível a compreensão de que estes termos são produtos históricos. Isso significa que existe uma longa trajetória de construção de pensamento, práticas e políticas públicas responsáveis pela edificação desses conceitos.

A retomada dos referenciais teóricos responsáveis pelas diferentes apropriações destes termos, ao longo do século XX e na contemporaneidade, leva-nos a entender que eles não estiveram sempre prontos. Pelo contrário, representam uma tradição de pensamento que é datada, historicamente situada na formação das ciências humanas e sociais no Brasil, e que, principalmente, encontram-se em permanente construção.

Percebeu-se que o CAP se consolidou como espaço museológico em uma espécie de interseção, que parece transitar entre as diferentes temporalidades constitutivas do conceito de cultura popular proposto por Rocha (2009), abordado no segundo capítulo. Especificamente, transita entre a primeira e a terceira fase. A primeira fase se estende ao longo das décadas de 1920 a 1960, quando se verificou o fortalecimento e institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil e se deu a criação do Museu de Folclore Saul Martins. A terceira, iniciada a partir dos anos 1990, abrangeu a ampliação do conceito de patrimônio cultural no âmbito das políticas públicas brasileiras, com especial destaque para a aplicação da noção de referências culturais e a institucionalização do instrumento do registro, como forma de acautelamento dos bens culturais designados como de natureza imaterial.

No entanto, o CAP não realiza o exercício de colocar em diálogo, na expografia adotada, as camadas históricas que constituem o acervo ali comunicado. Esta, talvez, seja a performance necessária para conferir maior legitimidade às formas culturais expostas, possibilitando ainda a compreensão da materialidade e imaterialidade das quais se constituem, de maneira indissociável, todo patrimônio.

O diálogo com o pensamento que lhe é anterior, notadamente o que se consolidou com o Movimento Folclórico Brasileiro, se torna visível no CAP por meio da reiteração da ideia de identidade nacional, acionada pelo recorte regionalista. A ênfase na autenticidade do

regional caracterizou, de maneira especial, o tipo de colecionamento e comunicação da cultura popular desenvolvida nos museus de folclore.

Nestes, a comunicação da cultura das camadas subalternas servia, também, ao ideal de integração da nação. Tratava-se da mesma elite intelectual brasileira que acionava os valores de originalidade e autenticidade, evocando a singularidade do “popular” em seus regionalismos, com uma ideia de identidade integrada e homogênea, para se construir a ideia de nacional por meio da aliança entre cultura erudita e cultura popular, no espaço museológico. A ideia de mineiridade emerge, nesse cenário, como ideologia, que consegue homogeneizar identificações sociais e busca eliminar conflitos.

Esse lugar de trânsito no qual o CAP parece se situar, dialoga com temporalidades distintas sobre o colecionamento e a comunicação da cultura popular e pode se mostrar interessante e inovador. No entanto, é necessário considerar que todo museu representa uma escolha e,

excluindo os aspectos involuntários, todas as ações de preservação, musealização e memorização estão ao serviço de determinados sujeitos, o que equivale a dizer que elas ocorrem como um ato de vontade ou como um ato de poder.” (CHAGAS, 2002, p. 18).

O pensamento de Chagas (2002) explica, em certa medida, a escolha à qual o CAP está atrelado. Inserido na concepção de circuito cultural desenvolvida para a cidade de Belo Horizonte, como mecanismo de promoção do Estado pelas vias da cultura, não só o CAP, mas todo o Circuito Liberdade exprime a vontade de uma governança que arrogou para si a função de traduzir a identidade regional, pela narrativa atualizada da mineiridade. E dentro dela, a cultura popular se constitui em um dos suportes dessa interpretação.

Sustentado por valores de mercado, O CL se constitui como versão contemporânea dos modelos museológicos abordados nessa pesquisa ao reiterar o mito da mineiridade, tornando-o um produto de consumo presente na concepção dos diferentes equipamentos que o compõe, tais como o CAP, o Memorial Minas Gerais Vale e o Museu das Minas e do Metal. Caracterizando esse novo modelo de gestão da cultura, em estreita relação com o capital, o Circuito configura-se como exemplo do fenômeno compreendido pelo surgimento de museus comerciais ao tornar os aspectos eleitos como representativos da cultura mineira, objetos de consumo cultural.

Tais aspectos, no entanto, colocam sob tensão os fundamentos que orientaram o pensamento folclorista e os que orientam, ainda hoje, as premissas no campo do patrimônio cultural, especialmente as políticas voltadas para o patrimônio imaterial. Este último, que busca centrar suas ações no protagonismo social e no reconhecimento das pluralidades da cultura, não se alinha à ideologia homogeneizante da mineiridade.

Foi possível notar que a orientação antropológica e o projeto museológico propostos para o CAP levaram em conta a relevância dos estudos folclóricos na constituição do que vem a ser arte popular no Brasil. Em especial, como esse movimento se desenrolou em Minas Gerais. Entretanto, é notório que se buscou acompanhar – e em certa medida também incorporar – o alargamento do conceito de cultura popular, que promoveu a aproximação do folclore com as políticas públicas de patrimônio.

Esse processo epistemológico foi importante para que o CAP, criado no contexto de novas diretrizes de promoção e salvaguarda do patrimônio cultural, realizasse o movimento interno de olhar para a imaterialidade desse patrimônio, que nos limites dessa instituição é comunicada através da categoria de arte.

O CAP incorpora narrativas dessa imaterialidade, fazendo uso dos suportes materiais e de estratégias expográficas que destacam a performance. Nesse caso, tanto o que ocorre no contexto original das manifestações culturais quanto o processo interpretativo que se desenrola no percurso de visitação, ao qual se refere Bouquet (2007), caracterizam o ato performativo na abordagem adotada na instituição.

Salgado (2004) destacou os desafios contemporâneos da incorporação do patrimônio cultural nos espaços museológicos, de maneira que estes estejam atentos às demandas da sociedade. Em sua concepção – e com a qual aqui se concorda – a permanência de um pensamento nacionalista pautado em identidade única promove esvaziamento de sentido no plano das dinâmicas culturais.

El desafio está en reconceptualizar la identidad cultural: es hora de aceptar una Concepción desterritorializada y abierta de las dinâmicas culturales em las que se configuran las identidades, sin que esto signifique perder los referentes locales y espec ficos⁸². (SALGADO, 2004, p. 77).

  necessário considerar, conforme elucida Garcia Canclini (1983; 2008), que toda apropriação do conceito de cultura popular requer um outro processo, que   epistemológico, tornando necessária a reflexão acerca dos mecanismos de controle e assimilação do capital cultural. No escopo dessas reflexões, as relações entre os setores que se configuram como subalternos ou hegemônicos se mostram quase sempre conflituosas.

Ao elencar a constituição do conceito de cultura e como ele se consolidou na sociedade capitalista, Williams (2007) evidencia que a distinção entre arte e artesanato operou-se a partir da inserção do capital nas relações de trabalho, constituindo um dos aspectos da hegemonia,   qual Garcia Canclini se refere. Sob a  ticas desses autores, é

⁸² “O desafio   reconceitualizar a identidade cultural:   hora de aceitar uma concepção desterritorializada e abreviada das dinâmicas culturais nas quais as identidades se configuram, sem que isso signifique perder referências locais e específicas.” (SALGADO, 2004, p. 77) – Tradução nossa.

possível concluir que a proposta engendrada pelo CAP busca evidenciar essa distinção em alguns módulos da exposição permanente.

Trata-se de uma conclusão pautada nas escolhas curatoriais que podem ser observadas na instituição. O viés capitalista, que enreda as relações entre artista e sociedade, torna-se evidente no momento em que o primeiro é acionado pelo poder do capital, como se observou no vídeo do escultor Ulisses Mendes, na Sala de Exposição 1: “A peça encomendada me aborrece muito. Limita a expressão”.

Relativamente à categoria arte, que se configura como essencial ao trato objeto museológico no escopo dessa instituição, notou-se que boa parte do que diz respeito ao cotidiano e às manifestações culturais, aos saberes, ofícios, lugares e formas de expressão, que caracterizam o patrimônio cultural reconhecido pelas políticas públicas, adentram o espaço do museu revestidos de uma nova camada simbólica. Nesse processo, cabe destacar que o predomínio de espaços expositivos em detrimento de espaços de produção de conhecimento reitera a semelhança do museu a galerias de arte. Nestas, ao contrário dos museus, a estética importa mais que as relações sociais e as condições em que o objeto de colecionamento é produzido.

Sobre esta, que é também uma tomada de decisão do museu – e que caracteriza os museus de forma geral –, Salgado afirma que a gestão cultural “debería estar impregnada de una voluntad transformadora, ser un vehículo de conciencia social y desarrollo que apunte a la libertad y no a servidumbre de hombres e mujeres⁸³. (SALGADO, 2004, p. 81)

Finalmente, a análise sobre o espaço museológico em questão permitiu refletir sobre as diferentes categorias que permanentemente são (re)construídas, a partir de reflexões epistemológicas do próprio campo museal, bem como do campo do patrimônio cultural.

Dessa maneira, contrariando os pensamentos anteriores, ditados por uma elite intelectual brasileira, que tendeu a designar a cultura popular como representativa de um conjunto de tradições, este trabalho se conclui edificado sobre a pluralidade e a permanente (re)construção desse conceito. Considera-se que as manifestações não se limitam à materialidade ou imaterialidade. Estas se tornam, do ponto de vista da museologia, categorias indissociáveis. Entretanto, se faz necessário reconhecer que este não é um processo findado, nem tampouco isento de conflitos, quer no âmbito intelectual, quer no engendramento de políticas públicas culturais.

Entendeu-se, nesse percurso realizado, que na contemporaneidade os representantes de grupos subalternos recorrem aos mecanismos legais de reconhecimento,

⁸³ “deve ser impregnada de uma vontade transformadora, ser um veículo de consciência e desenvolvimento social que aponte para a liberdade e não para a servidão de homens e mulheres”. (SALGADO, 2004, p. 81) – Tradução nossa.

e adentram espaços que no passado se destinavam a comunicar a cultura hegemônica. Entretanto, ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de desfolclorizar a cultura popular, garantindo-lhe, além da representatividade, a possibilidade de falar por si mesma nos espaços ainda hegemônicos, como é o CL.

Pensar a inserção do patrimônio cultural não hegemônico pelas vias da museologia constitui-se como passo importante para que os grupos sociais subalternos adquiram relevância social. Realizando permanentemente uma mediação social, a museologia também se assume responsável por conservar, comunicar e transmitir o conhecimento – seja o científico ou o representativo do patrimônio cultural, aqui destacado em todas as suas dimensões.

Espera-se que os desafios contemporâneos identificados ao longo desta pesquisa, em especial os que se referem à inserção da cultura popular no espaço museológico e a comunicação da imaterialidade da qual se constitui todo patrimônio, possam nortear futuras reflexões internas no CAP, mas que sejam cabíveis, também, a todo museu verdadeiramente comprometido com sua função social.

Considerando que as diretrizes relativas à imaterialidade do patrimônio cultural são ainda muito recentes no histórico da política preservacionista brasileira, e a dificuldade de articulação entre os setores técnicos que lidam com suas diferentes dimensões, pensar a inserção de códigos culturais não hegemônicos e comunicar a imaterialidade do patrimônio nos museus é algo necessário, e que depende do desenvolvimento e formação de um arcabouço de pensamento crítico multidisciplinar.

Trata-se, portanto, de uma empreitada que dependerá de profissionais do campo da Museologia e do Patrimônio Cultural, conscientes da relevância social dos museus e imbuídos do propósito de um saber fazer que estenda para a performance expográfica as camadas históricas e os processos sociais que permeiam o objeto museológico.

REFERÊNCIAS

Arquivos pesquisados

Acervo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA, sede Praça da Liberdade.

Arquivo Institucional da Superintendência de Museus e Artes Visuais -SUMAV, Belo Horizonte. Centro de Arte Popular, Pasta 1; Sub-pastas 1.1; 1.2 e 1.5.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA. Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pastas 1 e 2.

Prefeitura Municipal de Vespasiano. Arquivo da Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer. Pasta: Museu Saul Martins/Comissão Mineira de Folclore.

Fontes citadas:

ALMEIDA, Antônio Joaquim. Correspondência de Antônio Joaquim de Almeida a Rodrigo de M. F. Andrade, 31/12/1945. In: JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade**: museus e identidade nacional no Brasil. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ALMG – Assembleia Legislativa de Minas Gerais. **Decreto 8474 de 02 de julho de 1965**. Disponível em: <
<https://www.almg.gov.br/consulte/legislacao/completa/completa.html?tipo=DEC&num=8474&comp=&ano=1965>>. Acesso em 13 fev. 2019.

BELO HORIZONTE. **Ata da reunião ordinária realizada em 24 de setembro de 2008**. Belo Horizonte: Diário Oficial do Município (DOM), Ano XIV, Ed. nº 3226, 22 nov. 2008. Disponível em: <
<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=987324>>. Acesso em 20 set. 2018.

BELO HORIZONTE. **Márcio abre exposição que retrata o novo complexo cultural da capital**. Belo Horizonte: Diário Oficial do Município (DOM), Ano XV, Ed. nº 3394, 04 ago. 2009. Disponível em:
<<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1001496>>. Acesso em 20 set. 2018.

BORSOI ARQUITETURA. **Centro de Arte Popular de Minas Gerais**. Recife, 2009. IEPHA, Arquivo Institucional da SUMAV. Centro de Arte Popular, Pasta 1; Sub-pastas 1.1.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado, 1988. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm.

BRASIL. **Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000**. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm

CAP – Centro de Arte Popular-Cemig. **Ação Educativa**. Impresso. Belo Horizonte, [2016?].

CAP – Centro de Arte Popular-Cemig. **Crônicas de Noemisa: 50 anos de cerâmica.** Belo Horizonte, Centro de Arte Popular-Cemig, 2017.

CÂMARA Municipal de Belo Horizonte. **Alterações na planta original de Belo Horizonte.** Disponível em: <https://www.cmbh.mg.gov.br/camara/memoria/alteracoes-mapas>. Acesso em 23 dez. 2018.

CCPL – Circuito Cultural Praça da Liberdade. **[Ofício].** Destinatário: Prefeitura de Vespasiano: Gabinete do Prefeito Carlos Moura Murta. Belo Horizonte, 09 set. 2011. Ofício nº 185/2011.

CIRCUITO Liberdade. **Mapa Institucional.** Impresso. Belo Horizonte, 2018.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. **[Ofício].** Destinatário: Carlos Moura Murta – Prefeito Municipal de Vespasiano. Belo Horizonte, 03 out. 2016. Ofício CMFL nº 08/16.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. **Termo de convênio que entre si fazem o município de Vespasiano e a Comissão Mineira de Folclore.** Vespasiano, 01 mar. 1991. Disponível em <<http://www.folcloreminas.com.br/CMFIMuseu1992.htm>>. Acesso em 10 abr. 2019.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. Atestado (Museu de Folclore Saul Martins). 2017a. In: SOUZA, José Moreira de. **Museu.** [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por <amanda.dabess@gmail.com> em 24 mar. 2019.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. Dossiê Sobre o Museu de Folclore Saul Martins. 2017b. In: SOUZA, José Moreira de. **Museu.** [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por <amanda.dabess@gmail.com> em 24 mar. 2019.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. **Museu do Folclore “Saul Martins”.** Disponível em <<http://www.folcloreminas.com.br/CMFIMuseu.htm>> Acesso em 10 abr. 2019.

COBUCCI, Renato. Cultura de raiz e diversidade no Centro de Arte Popular-Cemig, na Praça da Liberdade. In: **Jornal Hoje em Dia.** Belo Horizonte: 17 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/cultura-de-raiz-e-diversidade-no-centro-de-arte-popular-cemig-na-pra%C3%A7a-da-liberdade-1.465036>>. Acesso em 05 jun. 2018.

ESPAÇO Cultural da Liberdade. **Praça da Liberdade: Belo Horizonte, capital do século, 12-12-1897, 12-12-1997.** Brasília: Senado Federal, Gabinete do Senador Francelino Pereira, 1998.

I SEMANA DE FOLCLORE DA UFMG. Esboço do Projeto. In: CMFL. **Semana Mineira de Folclore;** I Semana de Folclore, 1969. Disponível em <<http://www.folcloreminas.com.br/CMFIPrimeiraSemanaFolclore.htm>> Acesso em 10 abr. 2019.

IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.. **Termo de Referência Centro de Arte Popular de Belo Horizonte, Projeto de Restauração Arquitetônica e Museologia.** 18 jul. 2008. Arquivo Institucional da SUMAV

IOF – Imprensa Oficial de Minas Gerais. **Governador inaugura Centro de Arte Popular no Circuito Praça da Liberdade.** Disponível em: <http://jornal.iof.mg.gov.br/xmlui/handle/123456789/57484>. Acesso em 20 abr. 2018.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Comissão Nacional de Folclore**. Rio de Janeiro, 01 jan. 1950. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=tematico&pagfis=7217>. Acesso em 02 fev. 2019.

LATTES, Currículo. **Francilins Castilho Leal**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2084844535210031>. Acesso em 05 mai. 2019.

LIMA, Ricardo Gomes. **Fundamentação Antropológica para orientação da exposição de longa duração do Centro de Arte Popular de Minas Gerais**, 2011. IEPHA, Arquivo Institucional Circuito Liberdade. Prédio do Hospital São Tarcísio – Projeto Centro de Arte Popular – Pasta 2, Pesquisa Antropológica.

MESTRE ZEFA. Produção de Museu Virtual – Saberes Plurais. CPINFO, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Vídeo. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/saberesplurais/videos/zefa/>. Acesso em 20 mai. 2019.

MINAS GERAIS, **Decreto nº 43.263**, de 11 de abril de 2003a.

MINAS GERAIS. **Plano Mineiro de Desenvolvimento Integrado**. Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão – SEPLAG. Belo Horizonte, set. 2003b.

MINAS GERAIS. **Circuito Cultural Praça da Liberdade**. Belo Horizonte: Acervo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, Sede Praça da Liberdade, 2005.

MINAS GERAIS. **Showroom da Cultura**. In: Imprensa Oficial de Minas Gerais. Belo Horizonte, n. 140, p. 8, 01 ago. 2009. Disponível em: <http://jornal.iof.mg.gov.br/xmlui/handle/123456789/248>. Acesso em 05 mai. 2018.

O DIÁRIO. Organiza-se a sub-comissão mineira de folclore. Belo Horizonte, 18 fev. 1948. Disponível em: <http://www.folcloreminas.com.br/CMFIHemeroteca01.jpg>. Acesso em 04 fev. 2019.

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte. **O Livro do Congadeiro** – os filhos de Chico Rei. 2019 [postal].

PREFEITURA DE VESPASIANO. Museu de Folclore “Saul Martins”. Vespasiano, 1991. [folder].

FMC - Fundação Municipal de Cultura, **Tradição e Resistência**: sujeitos, práticas e memórias da cultura popular em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado, 2015.

SOUZA, José Moreira de. **Museu**. [comunicação pessoal]. Mensagem recebida por amanda.dabess@gmail.com em 24 mar. 2019.

Revistas e Boletins da Comissão Mineira de Folclore:

DINIZ, Domingos. A Comissão Mineira de Folclore – a contribuição à cultura de Minas Gerais. **Boletim da CMFL**, nº 15, p. 77-81, 1992a.

DINIZ, Domingos. Discurso de posse. **Boletim da CMFL**, n. 15, p. 73-76, 1992b.

DINIZ, Domingos. O mestre Bi Moreira. **Revista da CMFL**. n. 25, p. 53-54, ago. 2013.

MARTINS, Saul. Histórico da CMFL. **Revista da CMFL**, n. 23, p. 70-96, ago. 2002.

MARTINS, Saul. Cinquentenário da CMFL. **Revista da CMFL**. n. 25, p. 12-15, ago. 2013.

SOUZA, José Moreira. Um certo Romeu Sabará, história social e intelecto material. vocacionada para a Antropologia (?). **Carranca** – órgão informativo da CMFL. out.-dez. 2018.

TRISTÃO, Mari'Stella. Quando nos primeiros dias... **Boletim da CMFL**. n. 03, p. 37-38, 1976.

TRÓPIA, Luiz Fernando Vieira. Saul Martins. **Revista da CMFL**. Ano 37, n. 25, p. 53-54, ago. 2013.

Sites consultados:

CL – Circuito Liberdade. **Centro de Arte Popular-Cemig**.

<http://www.circuitoliberaldade.mg.gov.br/pt-br/espacos/centro-de-arte-popular-cemig>. Acesso em 12 abr. 2017.

CEDECOM, Centro de Comunicação. **Praça da Liberdade abriga exposição sobre Circuito Cultural**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 03 ago. 2009. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/012621.shtml>. Acesso em 20 set. 2018.

CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais. **Quem somos**. Atualização em 27 set. 2018. Disponível em: http://ri.cemig.com.br/static/ptb/quem_somos.asp?idioma=ptb. Acesso em 05 jan. 2019.

CMFL – Comissão Mineira de Folclore. <http://www.folcloreminas.com.br/CMFIMaster.htm>. Acesso em 25 mai. 2018.

CNCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. <http://www.cnfcp.gov.br/index.php>. Acesso em 25 mai. 2018.

ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. Exposições Temporárias. 2019. Disponível em <http://www.espacodoconhecimento.org.br/o-carnaval-e-um-palco-a-ilha-uma-festa/>. Acesso em 28 abr. 2019.

GOOGLE MAPAS, **Praça da Liberdade**. 2018. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-19.9276574,-43.9353096,15.75z>. Acesso em 15 ago. 2018.

INVENTÁRIO Janete Costa. **Exposições**. Disponível em <http://janetecosta.arq.br/projeto/exposicoes>. Acesso em 05 jan. 2019.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Instrumentos de Salvaguarda**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/418>. Acesso em 10 abr. 2019a.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Toque dos Sinos em Minas Gerais**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/69/>. Acesso em 12 mai. 2019.

MINAS GERAIS. **Centro de Arte Popular Cemig**. Disponível em: <http://circuitoculturalliberdade.com.br/plus/modulos/listas/?tac=espaco&id=5#/informacao>. Acesso em 08 fev. 2018.

PORTAL G1 Pernambuco. **Espaço Interferência Janete Costa celebra união entre artesanato e design, na Fenearte**. Disponível em < <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/fenearte/2018/noticia/espaco-interferencia-janete-costa-celebra-uniao-entre-artesanato-e-design-na-fenearte.ghtml>>. Acesso em 05 jan. 2019.

SECRETARÍA de Cultura y Educación. La Plata, ciudad de las diagonales. Disponível em: <http://www.cultura.laplata.gov.ar/efemerides/la-plata-ciudad-de-las-diagonales>. Acesso em 23 dez. 2018

STIFTUNG Preußischer Kulturbesitz. Masterplan Museumsinsel Projektion Zukunft. Disponível em: <https://www.museumsinsel-berlin.de/masterplan/projektion-zukunft/>. Acesso em 05 jan. 2019.

Referências Bibliográficas:

ABRANTES, Antônio Carlos Souza de; AZEVEDO, Nara. **O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e a institucionalização da ciência no Brasil, 1946-1966**. In.: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 5, n. 2, p. 469-489, maio/ago. 2010.

ABREU, Regina. Memória. **Síndrome de Museus? Museu de Folclore Edison Carneiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996. (Série Encontros e Estudos, 2)

ANATASSAKIS, Zoy. Um projeto de design nacional: Aloísio Magalhães e o Centro de Referência Cultural. In: congresso brasileiro. **Anais do 8º Congresso Brasileiro** de pesquisa e desenvolvimento em design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design no Brasil, 2008, p. 536-544.

ANDRADE, Mário. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Mário de Andrade. Rio de Janeiro: IPHAN, nº 30, p 271-287, 2002.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. (Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; n. 38).

ARAÚJO, James Amorim. Sobre a cidade e o urbano em Henri Léfébvre. In: **GEOUSP – Espaço e Tempo**. São Paulo, n. 31, 2012. p. 133-142.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, c1997. 226p.
BELO HORIZONTE. **Circuito Cultural da Praça da Liberdade**. Acervo IEPHA, Sede Praça da Liberdade. 2005.

BOUQUET, Mary. Thinking and doing otherwise: antropological theory in exhibitionary practice. In: CARBONELL, Bettina Messias (org). **Museum Studies**. Wiley-Blackwell, 2007.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis, Vozes, 1986.

BREFE, Ana Cláudia F. **Os primórdios do Museu**: da elaboração conceitual à instituição pública. Projeto História, PUCSP, São Paulo, n.17, p.281-315, nov.1998.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro**: documentos selecionados. V. 1. São Paulo : ICOM : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

BRUNO. Maria Cristina Oliveira (coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. V.1 e 2.

CABRAL, Magaly (Coord.). Museus e o patrimônio intangível: o patrimônio intangível como veículo para a ação educacional e cultural. In: **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. Vol. 1, n. 1. Rio de Janeiro, IPHAN, 2004.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**. Centro de Estudos de Sociomuseologia, v. 20, 2003.

CARSALADE, Flávio de Lemos.; LEMOS, Celina Borges; **Liberdade**: história, arte e cultura. Belo Horizonte: Instituto João Ayres: Lider Aviação, 2011.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio cultural**: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CARVALHO, Ana. **Os museus e o Patrimônio Cultural Imaterial**: estratégias para o desenvolvimento de boas práticas. Nova Edição [online], Évora: Publicações do Cidehus, 2011 (versão e-book gerada em 2017). ISBN: 9782821869820.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Entendendo o folclore e a cultura popular**. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: Rio de Janeiro, mar. 2002. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf. Acesso em 02 fev. 2019.

CHAGAS, Mário. Cultura, patrimônio e memória. **Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 31, p. 15-29, jan./jun. 2002.

CHAVES, Raimundo N. de Miranda. **Exposição de Obras de membros da CMFI** - Biblioteca Luiz de Bessa - Comemoração de 65 Anos da CMFI – 2013. CMF, 2013. Disponível em <http://www.folcloreminas.com.br/CMFIBiblioteca.htm#> Acesso em 10 abr. 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 34, p. 147-165. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In: REIS, Alcenir Soares dos.; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (orgs). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 23, p. 70-73, 1994.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1997.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8º., 1995, Salvador. Anais... Salvador: UNESCO: Comissão Nacional de Folclore, 1999. In: WOLFFEBUNTTEL, Cristina Rolim. **Vivências e concepções de folclore e música folclórica**: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

COORDENAÇÃO DO CEM. **Centro de Estudos Mineiros**: 60 anos de pesquisa de qualidade. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/centro-de-estudos-mineiros-60-anos-de-pesquisas-de-qualidade/> Acesso em 10 abr. 2019.

CORREIA, Ana Maria Amorim. **Diversidade Cultural no governo Lula**: um olhar para a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CRACCO, Rodrigo Bianchini. **A longa duração e as estruturas temporais em Fernand Braudel**: de sua tese O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Felipe II até o artigo História e Ciências Sociais: a longa duração (1949-1958). Dissertação (Mestrado em História). Assis, Universidade do Estado de São Paulo, 2009.

CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 3ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013.

DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. In.: _____ (org.). **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio books, 2013. Pp. 31-46.

DOMINGUES, Ivan. **Epistemologia das ciências humanas** (Tomo 1: positivismo e hermenêutica). São Paulo, Loyola, 2004.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: 1994, p. 141-158. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72003/75238>. Acesso em 10 mai. 2018.

FERREIRA, Cláudia Márcia. **Cultura Popular e Políticas Públicas**. Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional, 2011. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_Pop_e_Politicas_Publicas/CNFCP_Frente_Parlamentar_Claudia_Ferreira.pdf. Acesso em 19 abr. 2018.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. ABREU, R., CHAGAS, M. (orgs.) Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

FREITAS, Esequias de Souza. Tapete de serragem da Semana Santa em Ouro Preto: desenhos, escalas e significados. In: **XXI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico** – Gráfica'13. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://wright.ava.ufsc.br/~grupohipermedia/graphica2013/trabalhos/TAPETE%20DE%20SERRAGEM%20DA%20SEMANA%20SANTA%20EM%20OURO%20PRETO%20DESENHOS%20ESCALAS%20E%20SIGNIFICADOS.pdf>. Acesso em 20 mai. 2019.

FREITAS, Marcel de Almeida. A Influência Italiana na Arquitetura de Belo Horizonte. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**. Belo Horizonte, v. 14, n. 15. dez/2007. p. 137-163.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahae, 2006.

FURTADO, João Pinto. Imaginando a nação: o ensino da história da Inconfidência Mineira na perspectiva da crítica historiográfica. In: SIMAN, Lana Mara de Castro; FONSECA, Thaís Nívia de Lima (Orgs). **Inaugurando a História e construindo a nação: discursos e imagens no ensino de História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN**, n. 23, p. 94-115. 1994.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; RODRIGUES, Rita Lages. O tempo, a carne e a pedra: Reflexões sobre o patrimônio em Belo Horizonte. In: SILVA, Regina Helena Alves da; ZIVIANI, Paula (Orgs). **Cidade e cultura: rebatimentos no espaço público**. E-book, Autêntica, 2016.

GÁTI, Andreia Halász. **Arte e artesanato na arquitetura de interiores moderna de Janete Costa**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GIOVANNINI JR., Oswaldo. A mineiridade no modernismo: Aires da Mata Machado e o registro dos vissungos. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas**. Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, nº 06, ano III, out. 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, nº 23, p. 15-36, jan/jun. 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere**, v. 2. Ed. e trad., Carlos N, Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2008.

HOBBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs). **A invenção das tradições**. 2. ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2012.

IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. **Dossiê Para Registro do Artesanato em Barro do Vale do Jequitinhonha: saberes, ofício e expressões artísticas**. Belo Horizonte: IEPHA-MG, 2018.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. **Uma historia del museo em nueve conceptos**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

JULIÃO, Letícia. **Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

JULIÃO, Letícia. **Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

JULIÃO, Letícia. Patrimônio imaterial e museus. In: REIS, Alcenir Soares dos.; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (orgs). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artemed, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEMOS JUNIOR, Clésio Barbosa. **Patrimônio Cultural em território urbano contemporâneo: o caso do Circuito Cultural Praça da Liberdade – Belo Horizonte (MG)**. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

LÉVI-STRAUS, Laurent. Patrimônio Imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. 5. ed. Brasília: IPHAN, 2012.

LONGO, Viviane Vitor. **Histórias e identidades em exposição: o Memorial Minas Gerais Vale como experiência museológica**. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAIRESSE, François. **El museo híbrido**. Buenos Aires: Ariel, 2013.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 29, nº 57, p. 9-28, jan.-abr. 2016.

MARTINI, Renato Ramos. Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. **Aurora**: Revista dos Discentes da Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/Marília-SP. Marília, Ano III, n. 5, p. 50-67, dez. 2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/MARTINI.pdf>. Acesso em 28 mar. 2019.

MARTINS, Antônio Carlos. **Arquitetura de Museus**: articulando saberes. In: XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (Enancib), Santa Catarina, 2013. Disponível em <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xivenancib/paper/viewFile/4594/3717>. Acesso em 25 maio 2018.

MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A noiva do trabalho: uma capital para a república. In: DUTRA, Eliana Regina de Freitas (Org). **BH**: horizontes históricos. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

MELLO E SOUZA, Marina de. Os missionários da nacionalidade. In: Papéis Avulsos 36, Rio de Janeiro, Ciec, 1991. apud ABREU, Regina. Síndrome de museus? **Encontros e estudos**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Museu Edison Carneiro. Coordenação de Folclore e Cultura Popular, n.2, 1996. P.51-68).

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1985.

MONTE-MÓR, Roberto Luís M. Belo Horizonte, capital de Minas, século XXI. In: **Varia História**: Belo Horizonte, n. 18, set. 1997, p. 467-486.

MOURÃO, Rui. O carnaval é um palco, a ilha uma festa: da performance cultural à exposição de sua metaperformance videográfica. In: **MIDAS** – Museus e Estudos interdisciplinares. 2014. Disponível em <http://midas.revues.org/582>. Acesso em 10 jan. 2019.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. **Revista Tempo**, 2007. p. 73-99 [on-line]. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a06>. Acesso em 20 dez. 2018.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular**: românticos e folcloristas. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

PEDRO, Fábio Costa. **Patrimônio Imaterial e turismo na capital mineira do folclore, Jequitibá -MG**. Dissertação (Mestrado em Turismo e Meio Ambiente). Centro Universitário Una, Belo Horizonte, 2007.

PAIVA, Livia de Meira Lima. Cultura e ditadura: permanências autoritárias nas políticas culturais. In: **Memória, verdade e justiça de transição** [Recurso eletrônico on-line]. XXIII Congresso Nacional do CONPEDI. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Vol. 1. 1984 (Memória-História).

QUEIROZ, Roberta Graziella Mendes. **Choque de Gestão em Minas Gerais (2003-2010): um exemplo de inovação no setor público?** Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

RAPCHAN, Eliane Sebeika. **Negros africanos em Minas Gerais: construções e narrativas folclóricas.** Tese (Doutorado em Antropologia). Campinas: IFCH - UNICAMP, 2000.

RESENDE, Pedro Henrique de Mendonça. **Fantasmagorias na metrópole: ensaios críticos a partir do Circuito Cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte.** Dissertação (mestrado em Geografia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. In: **Mediações: revista de Ciências Sociais**. v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Tempo, duração e civilização: percursos braudelianos.** São Paulo, Cortez, 2002.

SALGADO, Mireya. Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. **Íconos-Revista de Ciencias Sociales**, n. 20, p. 73-81, 2013.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SCHEINER, Teresa Cristina. O museu como processo. In: BITTENCOURT, José Neves (ORG.). **Caderno de diretrizes museológicas 2 - mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa.** Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SELDIN, Cláudia. **Da capital de cultura à cidade criativa: resistências a paradigmas urbanos sob a inspiração de Berlim.** Tese (Doutorado em Urbanismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Rubens Alves da; FUNDARO, Mário. **Entre Veneza e Penedo: a imaterialidade do material.** Congresso Ibero-Americano – Patrimônio: suas matérias e imatérias. (Comunicação). Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, 2016.

SODRÉ, Olga. O ISEB, Nelson Werneck Sodré e a cultura brasileira: um testemunho histórico. **Albuquerque: Revista de História da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.** Campo Grande, v. 3, n. 6, p. 9-21, jul/dez. 2011.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. Tradução de Tereza Scheiner. **Museologia e patrimônio.** Vol. II, nº 1, jan/jun. 2009.

VALA, Jorge. A análise de conteúdo. In: SILVA, A.S. e PINTO, M. (orgs) **Metodologia das ciências sociais.** Porto: Afrontamento, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore. In: IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:** Mário de Andrade. Brasília, n. 30, p. 90-109, 2002.

VALENTIM, Marta Lúgia Pomim. Análise de Conteúdo. In: VALENTIM, M. L. P. (org.) **Métodos qualitativos de pesquisa em Ciência da Informação**. São Paulo: Polis, 2005.

VELOSO, Clarissa dos Santos. **Cultura, políticas culturais e museus público-privados: o caso do MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal e do Memorial Minas Gerais Vale**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

VELOSO, Clarissa dos Santos; ANDRADE, Luciana Teixeira. **Circuito Cultural Praça da Liberdade: turismo e narrativas**. In: 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal, RN. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402003106_ARQUIVO_ABAFINALClarissaLuciana.pdf.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. In: **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 117-124.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

YUDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013