

Expografia modernista para uma coleção popular: um estudo sobre o Museu de Arte Popular do Recife (1955)

Beatriz Carmona Hinkelmann

Orientação: Ms. Yuri Fomin Quevedo (Escola da Cidade).

Pesquisa: Iniciação Científica, bolsa do Programa de Iniciação Científica da Escola da Cidade, 2021-22.

Este artigo trata da concepção e do espaço específico do Museu de Arte Popular do Recife (MAP), de 1955, dirigido por Abelardo Rodrigues e projetado por Acácio Gil Borsoi, e localizado, na época, no Horto Zoobotânico de Dois Irmãos. Por meio do conjunto de fotografias realizadas por Marcel Gautherot no mesmo ano de fundação do museu — que hoje pertencem ao acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) — e levantamentos em fontes primárias

localizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BNDIGITAL), no Museu do Homem do Nordeste (Muhne), no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Espaço Aloísio Magalhães, busca-se compreender as relações entre o espaço expositivo com características modernas e as articulações de agentes envolvidos com a construção de um dos primeiros museus modernos exclusivamente dedicados à arte popular no Brasil.

Palavras-chave: popular; expografia; museu.

Modernist Exhibition Design for a Popular Collection: A Study on the Spatiality and Circumstances of the Foundation of the Museum of Popular Art of Recife (1955)

This research studies the conception of the Museu de Arte Popular do Recife (MAP) of 1955, directed by Abelardo Rodrigues and designed by Acácio Gil Borsoi, and at the time located at the Horto Zoobotânico de Dois Irmãos. Through the set of photographs taken by Marcel Gautherot in the same year the museum was founded — which today belongs to the collection of Instituto Moreira Salles (IMS) — and surveys of primary sources in Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BNDIGITAL), Museu do Homem do Nordeste (Muhne) Museu de Arte de São Paulo (Masp) and Espaço Aloísio Magalhães, it aims to understand the relations between the space designed for the exhibition with modern characteristics and the articulations of agents involved with the construction of one of the first modern museums exclusively dedicated to popular art in Brazil.

Keywords: popular; exhibition; museum.

Expografía modernista para una colección popular: un estudio sobre la espacialidad y las circunstancias de fundación del Museo de Arte Popular do Recife (1955)

Esta investigación estudia la concepción y el espacio específico del Museu de Arte Popular do Recife (MAP) de 1955, entonces ubicado en el Horto Zoobotânico de Dois Irmãos, dirigido por Abelardo Rodrigues y diseñado por Acácio Gil Borsoi. A través del conjunto de fotografías tomadas por Marcel Gautherot en el mismo año de la fundación del museo — que hoy pertenecen al acervo del Instituto Moreira Salles (IMS) — y del relevamiento de fuentes primarias ubicadas en la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional (BNDigital), el Museu do Homem do Nordeste (Muhne), Museu de Arte de São Paulo (Masp) y Espaço Aloísio Magalhães, buscamos entender las relaciones entre el espacio expositivo con características modernas y las articulaciones de los agentes implicados en la construcción de uno de los primeros museos modernos dedicados exclusivamente al arte popular en Brasil.

Palabras clave: popular; expografía; museo.

1. MUSEU DE ARTE POPULAR: QUE POPULAR?

O Museu de Arte Popular de Recife (MAP), inaugurado em 1955, foi organizado e idealizado pelo advogado e colecionador recifense Abelardo Rodrigues (1908-1971), e projetado pelo arquiteto carioca Acácio Gil Borsoi (1924-2009). Embora extinto, o projeto do museu foi uma adaptação de uma antiga escola infantil em um espaço com características modernas para a exposição de **arte popular**, localizado na entrada do Parque Zoobotânico de Dois Irmãos. Os únicos registros deste espaço foram realizados pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996) no ano de inauguração do museu.

Reconhecendo a relevância desta tríade de personagens para os modernismos brasileiros, é possível estabelecer paralelos e discussões privilegiadas sobre as narrativas que se formavam naquele período, sobretudo nos estados nordestinos. Apesar das suas singularidades, estas três figuras estavam especialmente interessadas no aspecto popular das narrativas modernas, e por esse motivo, é importante analisar as perspectivas que contribuíram no interesse dos usos dessa noção.

O **popular** é uma noção incerta, historicamente utilizada por diversos segmentos, com interesses e objetivos variados, que, de acordo com Martha Abreu e Rachel Soihet (2003, p.109, esteve "quase sempre envolvida com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas". Pela característica desta noção, que mobiliza contextos específicos, é que se faz necessário perceber como o termo foi empregado em cada época. Nesse sentido, Hélder Viana (2002) afirma que a análise não deve pressupor que o objeto denominado **popular** contém em si sua própria identidade, pois são, sobretudo, construções de parcelas da sociedade às quais este termo se opõe, mesmo que muitas vezes de maneira híbrida. Segundo Viana (2002, p.11, grifo do autor), "o estudo do popular não pode restringir-se ao inventário de *produtos culturais*, deve antes, trabalhar com relações sociais e modalidades de apropriação".

Por ser uma noção **controvertida** — de acordo com Martha Abreu e Rachel Soihet (2003) — compete-nos a análise, por meio

do contexto histórico, social, cultural e político, em plano nacional e do Recife, das disputas, alianças e negociações ao redor do popular que envolviam o Museu de Arte Popular (MAP), concebido em 1955. Buscando, dessa maneira, delinear as estratégias de elaboração de seus usos, que se transformam ao longo do tempo, e cotejá-lo com outras experiências próximas no espaço.

No Brasil, o **popular** foi uma noção central para diversos grupos que estavam preocupados em construir, a partir da década de 1920, a identidade brasileira. Por mais particulares que fossem os inúmeros discursos que estavam em disputa naquele período, todos trabalhavam em alguma medida com a alcunha, seja por oposição ou valorização. As diferenças regionais do país, portanto, marcaram alianças e cisões dentro da narrativa que vinha sendo construída — que privilegiava certa produção como erudita e outra como popular. A superação destas distâncias regionais, considerada por alguns sinais de atraso e obstáculo para atualização do país, era para outros, ao contrário, detentoras da verdadeira identidade (CHUVA, 2009). Os regionalismos, advindos desta segunda perspectiva, que levavam em consideração os aspectos geográficos, da natureza e as particularidades locais como identidade nacional, desenharam a linha de pensamento de alguns intelectuais modernos, entre eles os regionalistas ligados a Gilberto Freyre, Plínio Salgado, Ronald de Carvalho, e o chamado grupo verde e amarelo.

Durante a década de 1920 no Brasil, eventos relacionados à modernidade — patrocinados na maioria das vezes por parcelas influentes da sociedade¹ — conformam um novo período, que se desdobra ao longo das décadas seguintes. De acordo com Márcia Chuva (2009), há que se compreender de que forma isto se desenha, retirando da Semana de Arte Moderna de 1922 o papel de divisor de águas. Nesse sentido, é relevante destacar que o uso da palavra "modernidade" passa a estabelecer um marco temporal definido nesta fase, emancipando alguns objetos, discursos e corpos — enfim a nação — de um passado que parecia bastante remoto e distante.

Essa nova atitude, que caracterizou o movimento modernista — e as

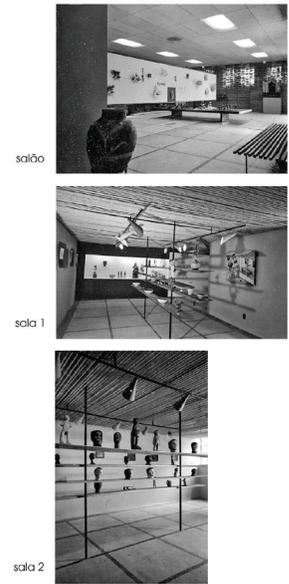
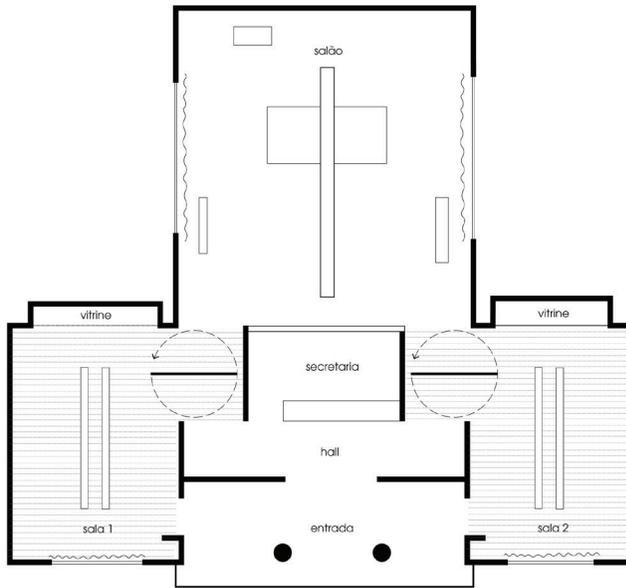


FIG. 1:

Esquema planta baixa do Museu de Arte Popular Dois Irmãos redenhada pela autora. Fonte: Real, 1958.
 Fonte: Real, 1958.

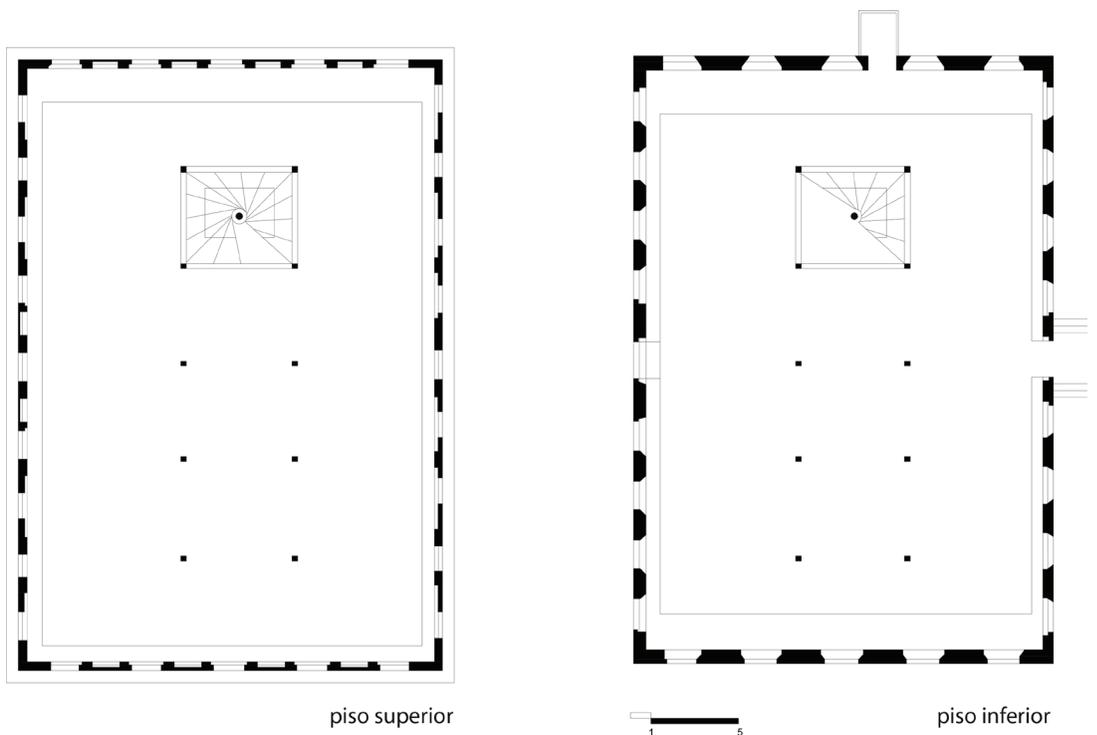


FIG. 2:

Planta do Museu de Arte Popular Solar do Unhão editada pela autora.
 Fonte: VAINER, s.d.

frações de classe que o patrocinaram na década de 1920 —, foi buscar o “popular”, o “tradicional” e o histórico, num esforço sistemático pela instauração de um padrão de identidade, no qual a época colonial passava a ser valorizada e concebida como as raízes autenticamente brasileiras. (CHUVA, 2009, p.94).

Apesar dessas disputas, o discurso moderno que impera se consolida por meio dos intelectuais de São Paulo, que representam a identidade nacional através do bandeirante e das minas, o “Brasil heroico”. Tais representações conquistaram reconhecimento, legitimidade e consagração, e passaram a ser valorizadas pelo grupo paulista como uma “quádrupla dimensão simbólica: distinção social, sofisticação, passado colonial e raiz cultural popular” (SEVCENKO, 1992 apud CHUVA, 2009, p.244). Para a autora, é revelador que o discurso “redescobridor” do Brasil seja narrado a partir de São Paulo, reconstituindo a mística bandeirante.

Trata-se de um certo Brasil, sob um certo olhar — dominado por uma intelectualidade de vanguarda paulistana. [...] A eleição das cidades históricas mineiras, aliada ao espírito bandeirante reatualizado com tais viagens de descobertas, definiram, em grande medida, a história que passaria a ser contada e recontada, inscrita e reconhecida em monumentos como patrimônio nacional. (CHUVA, 2009, p.102).

Com o início da década de 1930 e a era Vargas, os termos da identidade nacional — que englobava modernidade, cultura popular e tradição — passam a ser trabalhados e organizados pelo Estado. É neste período que o governo nacional estabelece condições para a criação de órgãos responsáveis pela proteção e manutenção desta narrativa, como nos casos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), formado no fim da década, em 1937, e a Comissão Nacional do Folclore (1947), onde Marcel Gautherot participou como fotógrafo. A escolha deste patrimônio atuava, segundo Chuva (2009), como um “ajuste de relógios” para colocar o Brasil em posição de desenvolvimento econômico, emancipando-o.

As noções de modernidade e tradição foram fundadoras das ações de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil. Elas são constituintes de um certo ideário nacionalista que se configurou na década de 1920 e que, nas décadas subsequentes, instrumentalizou as estratégias de ação do poder do Estado. É relevante destacar que tal associação — entre modernidade e tradição — não foi recorrente em outros países, configurando de um modo próprio e peculiar os discursos e as práticas nacionalistas de proteção do patrimônio no Brasil. (CHUVA, 2009, p.102).

Para conquistar a posição desejada de um país moderno, conforme a autora, era imperativo que “a vontade nacional fosse colocada acima dos interesses de classe, justificando a adoção de um governo centralizador como forma de capacitar o Estado para agir contra a fragmentação social e como guardião do interesse nacional” (CHUVA, 2009, p.115). Nesse sentido, as diferenças socioeconômicas e culturais entre os estados deveriam ser superadas, aproximando-se do quadro nacional que estava sendo constituído no momento. Os agentes responsáveis por este movimento de superação de distâncias, tanto físicas quanto simbólicas, tomavam os costumes de outras regiões como excentricidades regionais.

Os regionalismos são sempre pensados como um entrave a esse processo, embora só se acentuem à medida que a constituição da nação não era um processo neutro, mas um processo politicamente orientado, que significava a hegemonia de uns espaços sobre os outros. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.54).

De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), durante o século XX, para estas outras regiões o olhar é construído a partir de referências próprias, e transforma o lugar de onde se fala no centro do país. Ainda que Albuquerque não esteja se referindo direta e unicamente à construção da narrativa paulista, o autor evidencia o exercício de observação distante às regiões do ponto de onde o discurso era promovido. De acordo com ele, as múltiplas

falas, tanto no Norte quanto no Sul, buscavam "nas partes a compreensão do todo, já que viam a nação como organismo composto por diversas partes, que deveriam ser individualizadas e identificadas" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.53). A promoção destas narrativas, conforme afirma Albuquerque, aconteciam por meio de publicações de viagens de caráter expedicionário em jornais que tinham como intuito conhecer **realmente** o país.

1.1. RECIFE (1940-1960)

De acordo com Juliano Pereira (2008), o período entre ditaduras no Brasil (1945-1964) é marcado por incentivos industriais e uma rápida expansão urbana, que impulsionou desenvolvimentos tanto na esfera política, quanto na intelectual e artística. O desejo de modernização, estimulado por discursos nacional-desenvolvimentistas referidos pelos presidentes da época — particularidades à parte —, pode ser observado em diversos movimentos, em especial os que ocorreram nas capitais dos estados.

Este é o caso de Recife, que é palco, neste momento, de manifestações progressistas de esquerda, com experimentações, rupturas e construções no campo cultural, artístico, social e político. Movimentos como a Sociedade de Arte Moderna de Recife (SMAR), criada em 1948 — momento de ruptura com a Escola de Belas Artes de Recife —, a grande coalizão de esquerda conhecida como "Frente do Recife" em 1955, o Ateliê Coletivo em 1958, e o Movimento de Cultura Popular (MCP) em 1960 foram alguns deles. Estes movimentos priorizavam, sobretudo, valorizar características e aspectos populares locais. De acordo com Aracy Amaral:

Por sua natural articulação com a arte popular da região, que emerge com força maior que em outras áreas do país, em decorrência da forte tradição cultural, o Nordeste foi, de certa forma, o precursor no "descobrir" e "assumir" a importância do popular neste início dos anos 1960, através do organismos especialmente criados para esse fim. (AMARAL, 2003, p.317).

De acordo com Diego Inglez de Souza (2009), condições particulares agrupavam

estes políticos de esquerda em Recife, que vinham obtendo vitórias locais após a restauração do direito ao voto em 1945. Foi neste momento que a coalizão de esquerda conhecida como "Frente do Recife" — formada por socialistas e comunistas — consolidou a candidatura de Pelópidas Silveira à prefeitura de Recife em 1955. A gestão e política de Pelópidas eram, conforme Inglez de Souza (2009), muito envolvidas e dedicadas no contato com as camadas populares, uma experiência muito próxima do **povo** e trabalhadores.

Preocupava-nos o divórcio sempre existente entre as administrações e as vastas camadas populares, deixando as primeiras sem uma visão de conjunto de nossa realidade e as segundas relegadas ao mais cruel desamparo [...]. Abre-se, assim, uma nova era para o Recife, onde as camadas mais sofredoras do povo podem fazer ouvir a sua voz, junto aos responsáveis pela coisa pública, de forma organizada e sem os prejuízos dos sectarismos de partido ou de facções (SILVEIRA, 1956 apud INGLEZ DE SOUZA, 2009 p.81).

O sucessor de Pelópidas, Miguel Arraes, foi eleito em 1960 e realizou diversos projetos ligados à cultura popular, como a institucionalização do MCP. O projeto, criado por Abelardo da Hora em 1958 — como uma extensão e continuidade ao trabalho do extinto Ateliê Coletivo — e se concretizou em 1961, com a prefeitura de Arraes, que solicitou ao artista que fosse incluído, além da parte cultural, uma atenção ao que eles chamaram de "Educação Popular", que tinha como objetivo "promover e incentivar a educação de crianças e adultos e proporcionar a elevação do nível cultural do povo" (INGLEZ DE SOUZA, 2009 p.92).

É no Nordeste que vai surgir o chamado processo de educação, orientado teoricamente por Paulo Freire, cuja raiz residia na conscientização, isto é, inverter o processo tradicional do aprendizado que começa pelo conhecimento para terminar — se caso chegar lá — à consciência das situações sociais; é no Nordeste que o Movimento de Cultura Popular do Governo Miguel Arraes, desde a sua prefeitura do Recife, não apenas

põe em prática o método Paulo Freire, mas começa a valorizar os elementos da cultura popular para, a partir deles, desmistificar os processos de dominação e exploração. (OLIVEIRA, 1981 apud PEREIRA, 2008 p.65).

Personalidades como Ariano Suassuna, Germano Coelho, Abelardo da Hora, Aluizio Falcão, Paulo Freire, Francisco Brennand e Luiz Mendonça faziam parte do grupo que organizava o MCP. Alguns destes nomes, como Ariano Suassuna e Abelardo da Hora, eram também envolvidos com atividades no MAP. Neste espaço da Frente de Recife de Arraes, noções como "raízes populares" e "criar brasileiromente" eram comuns, como também, de acordo com Inglês de Souza (2009), na fase inicial da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Em 1963, Arraes conseguiu ser eleito governador de Pernambuco, pretendendo elevar o MCP a nível estadual.

É a partir deste momento que, impulsionados pelos planos do MCP, significativos incentivos para habitação e moradia popular se iniciam. Um dos projetos mais experimentais na área de habitação desse período é o Cajueiro Seco,² idealizado também por Acácio Gil Borsoi,³ arquiteto carioca atuante do Iphan e professor da Universidade de Arquitetura do Recife. Apesar do esforço e efervescência de políticas progressistas, com importantes projetos sociais, tudo é interrompido com o golpe militar de 1964:

Em 1963, assumi o cargo de Diretor da Liga Social Contra o Mocambo e realizamos a primeira comunidade de auto-ajuda e geração de renda para as populações sem renda, Cajueiro Seco. Em 1964, todo este trabalho foi destruído. (BORSOI, 2006 apud INGLEZ DE SOUZA, 2009,p.172).

Considerando esta conjuntura de eventos, pode-se constatar que o MAP fez parte, direta ou indiretamente, de um momento em que o popular — especialmente nos estados nordestinos, como reforça Aracy Amaral — estava sendo discutido ativamente, penetrando diversos — se não todos — debates públicos e aspectos sociais. Cabe ressaltar, que mesmo após o golpe de 1964, o museu continuou com suas atividades,

criando cursos de artes populares, exposições e expandindo sua coleção. Por esse motivo, pode-se entender que o MAP, diferentemente dos outros projetos que estavam em curso antes do golpe, é a proposta de um espaço que não necessariamente atende às reivindicações políticas e artísticas citadas, mas sim a um entusiasmo particular.

1.2. MARCEL GAUTHEROT

Marcel André Felix Gautherot (1910-1996), filho de um pedreiro e uma operária, cresceu à beira do rio Sena em uma casa simples em Paris. Em meados de 1920, por influência de um arquiteto de quem fora aprendiz, Gautherot ingressa na *École Nationale des Arts Décoratifs* (Ensad) para estudar arquitetura e design de interiores.

No ano de 1926 mudou-se para Estrasburgo, onde trabalhou como desenhista decorador na *Union Parisienne du Meuble*, conceituada casa de decoração. Um ano depois, Gautherot retorna para Ensad mas não conclui o curso de arquitetura, e se forma como designer de interiores. Durante o período de sua formação, o francês nutriu interesse pelo movimento da Bauhaus, tendo viajado algumas vezes à Alemanha para visitar exposições dos projetos desse movimento (PERALTA, 2005). Em 1931, Gautherot é convocado a prestar serviço militar, e opta por exercê-lo em Marrocos, o que segundo o pesquisador Alexandre Pinto de Souza e Silva (2021), foi importante para o desenvolvimento dos interesses antropológicos e etnográficos.

Em 1936, Gautherot começou a trabalhar como designer no Museu do Homem na França, na época chefiado pelo antropólogo Paul Rivet. Segundo Alexandre Pinto, Rivet criou um espaço propício para discussões e debates sobre formas de expor culturas não europeias e refletir sobre etnografia e antropologia modernas (SILVA, 2021). A função de Gautherot dentro da instituição era fotografar e catalogar as peças do museu antes de comporem o acervo. Um ano depois, em 1937, o francês viaja para o México — comissionado pelo museu — para fotografar elementos da cultura do país. Dois anos depois de sua viagem ao México, fascinado pelo livro de Jorge Amado, "Jubiabá", o fotógrafo decide vir ao Brasil (PERALTA, 2012 apud SILVA, 2021). Assim, viaja pela Amazônia,



FIG. 3 E 4:
Museu de Arte Popular, Horto de Dois Irmãos, Recife, 1955.
Fonte: GAUTHEROT, 1955, Acervo IMS.

percorrendo o imaginário que o seduziu e documentando as plantas e a mata (SILVA, 2021). Porém, contrai malária e é hospitalizado no Rio de Janeiro.

Em 1940, é novamente convocado a prestar serviço militar na França, durante o período da Segunda Guerra Mundial, mas é liberado um ano depois e retorna ao Brasil, dessa vez viajando pelo Nordeste do país. É nesta época que realiza os reconhecidos registros das manifestações culturais do Maranhão como Bumba-meu-boi, o Reisado e o Guerreiro em Alagoas. Em 1948, já estabelecido no Rio de Janeiro, cria laços importantes com intelectuais modernistas como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Roberto Burle Marx e Rodrigo de Mello Franco de Andrade, então diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

O SPHAN, criado junto com a Campanha Nacional de Defesa do Folclore em 1937 durante o Estado Novo, buscava reunir documentos do patrimônio histórico e artístico nacional a fim de constituir uma representação da identidade brasileira. Dessa maneira, ao final da década de 1940, por meio da aproximação de Mello Franco com o fotógrafo, surge a possibilidade de documentação de bens materiais e imateriais que poderiam ser registrados, catalogados e protegidos. Assim, Gautherot viaja pelo Brasil para capturar imagens que compunham, de certa maneira, seu imaginário da identidade brasileira, e que serviriam como documento e registro dessas expressões. As fotografias do francês variam das igrejas coloniais de Minas Gerais, à arquitetura de Oscar Niemeyer, aos jardins de Burle Marx, e aos acontecimentos populares como Cavalhadas (Maceió) e Alardo e Ticumbi (Espírito Santo).

Foi feita uma documentação muito maior do que o encomendado. Além das fotografias de monumentos históricos, o fotógrafo também fazia questão de registrar a cultura popular, o que valoriza também o patrimônio imaterial. O que se percebe é que grande parte do acervo iconográfico de Gautherot não foi feita por encomenda, mas sim por decisão do próprio fotógrafo. (PERALTA, 2012 apud SILVA, 2021, p.183).

Ainda que o conceito de patrimônio imaterial usado por Peralta pareça deslocado para a época de Gautherot, conseguimos perceber o interesse do fotógrafo, cultivado desde sua temporada no Museu do Homem, por manifestações culturais efêmeras – com certa atenção antropológica. Segundo Heloísa Espada (2011), apesar de Marcel nunca ter tido um vínculo empregatício com o SPHAN, Comissão Nacional do Folclore ou Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, documentou obras em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Rio de Janeiro, Paraíba, Goiás, Pará, Pernambuco, Alagoas e Brasília a pedido do diretor do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco de Andrade. Ainda, Espada (2011) atesta que o fotógrafo conseguiu circular com facilidade por conta de cartas redigidas pelo diretor direcionadas a autoridades locais. Também, demonstra que Mello Franco instruiu os fotógrafos colaboradores do SPHAN:

Com o objetivo de evitar desperdício de material e de sistematizar a orientação dada aos fotógrafos colaboradores da Divisão de Estudos e Tombamentos, Rodrigo de Mello criou, em 8 de janeiro de 1948, a Portaria N3 "fotografias de obras de valor artístico e histórico" com instruções gerais para a realização de I. Fotografias de exterior; II. Fotografias de interior (civil e religiosa); III. Imagens, mobiliário, prataria etc.; IV. Quadro e Painéis. Entre as orientações, o diretor do SPHAN solicita que as obras sejam fotografadas de frente, o cuidado para evitar reflexos e distorções, e que os objetos de fabricação recente sejam retirados de cena. (ESPADA, 2011, p.46).

Era comum, segundo Espada (2011), que os espaços fossem antes visitados por algum técnico local, e posteriormente registrados pelos fotógrafos colaboradores do SPHAN, como pode ter ocorrido no caso do Museu de Arte Popular (MAP) do Recife. Também, "o arquiteto [Augusto Telles] aponta que uma das principais preocupações dos funcionários do SPHAN em relação a essas fotografias era a presença humana para dar escala às obras" (ESPADA, 2011, p.45).

Um ano antes do fotógrafo ser comissionado por Oscar Niemeyer para fotografar a construção de Brasília

(1956-1960), Gautherot registra o MAP no Horto Zoobotânico de Dois Irmãos (1955). A partir das fotografias do acervo digital do Instituto Moreira Salles (IMS), realizou-se um mapeamento da trajetória do francês durante o ano de 1955, a fim de compreender qual foi o percurso, os interesses e as relações traçadas por Gautherot neste ano. Por meio do levantamento destes dados, é possível afirmar que o fotógrafo visitou doze estados diferentes, entre eles: Alagoas, Pernambuco, Manaus, Amazonas, Bahia, Minas Gerais, Ceará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, São Paulo, Pará e Paraná.

Em Pernambuco, Marcel visitou Recife, Olinda, Caruaru, Zona da Mata e Itapissuma. Somente na cidade do Recife, Gautherot realizou ao menos 317 fotografias, com títulos variados como: Rio Capibaribe, Centro Velho, Porto, Casebres, Mercado Popular, Praia, Arte Popular e Esculturas (Fundação Joaquim Nabuco), e Horto Zoobotânico de Dois Irmãos (MAP). Mediante o levantamento, é possível observar que Gautherot visitou e fotografou 12 peças de ex-votos pertencentes ao acervo do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (atual Fundação Joaquim Nabuco) no mesmo dia — ou dentro de um intervalo pequeno de tempo — que o MAP. Do MAP propriamente, foram realizadas 37 fotografias, sendo 22 delas fotografias das peças do acervo, em sua maioria de arte sacra. As outras 15 fotografias são dos espaços internos e externos do MAP. Esta coincidência entre as fotografias pode sugerir uma relação entre a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e o MAP, antes do convênio em 1966. É interessante observar que as fotografias das peças registradas por Gautherot possuem caráter de catalogação museológica, com fundo neutro e luz direta.

2. COMO A COLEÇÃO SE FORMOU?

As viagens de caráter expedicionário para "regiões distantes" ganharam destaque durante a década de 1950. Eram, de acordo com Albuquerque Júnior (2011), o meio através do qual se construía características de um certo olhar, buscando reconhecer o "Brasil verdadeiro".

O próprio desenvolvimento da imprensa e a curiosidade nacionalista de conhecer "realmente" o país que fazem com que os jornais encham-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a de quarenta. O que chama a atenção são exatamente os costumes "bizarros e simpáticos" do Norte ou "estrangeiros e arrivistas" do Sul. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.54).

Eram realizadas por artistas e colecionadores, que muitas vezes furtavam, por exemplo, peças de ex-votos em igrejas, como no caso de Augusto Rodrigues (1913-1993), irmão do fundador do MAP de Recife (1955), Abelardo Rodrigues. Como afirma um colecionador destes objetos em 1953, na revista "Habitat": "O ex-voto não se compra, nem se ganha: rouba-se e com grande risco" (RODRIGUES, 1953 apud VIANA, 2002, p.106).

Basta dizer que uma incursão em busca de ex-votos, partindo-se de São Salvador, leva, ao menos, de 8 a 10 dias de viagem ininterrupta, num "jipe". Começa pela madrugada, atravessando as estradinhas que vão para o Sertão e depois continua por lugares sem estrada mesmo. Segundo os conhecedores, as melhores "jazidas" são encontradas no interior da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. É uma aventura com pouca comida, pouco banho e muito sacrifício, entre espinhos e cactos, cobras venenosas e também a recepção pouco acolhedora dos moradores dessas regiões. Um ladrão de ex-votos está ameaçado constantemente por moradores desses lugarejos. Pode levar pauladas, facadas e — por que não dizer! — tiros. Mas além da possibilidade de encontrar maravilhosos exemplares de ex-votos, esses artistas aventureiros como Augusto Rodrigues, Cravo e Carybé, penetram no mundo fantástico das caatingas e entram em contato com os descendentes dos heróis de Canudos. As caravanas em busca de ex-votos custam dinheiro e perigo, inclusive o de ficarem abandonados nas regiões desertas e secas. (RODRIGUES, 1953 apud VIANA, 2002, p.106).

Na revista, o cartunista Augusto Rodrigues é apresentado como referência para este

tipo de colecionismo, um dos pioneiros em manifestar seu interesse por estes objetos populares e atribuir-lhes valor estético.

Ele possui o gosto para as coisas simples da sua terra, é uma espécie de cão de caça que corre o sertão, entra nas pequenas capelas escondidas, ele sabe como falar do caboclo artista, e sabe descobrir uma verdadeira quantidade de objetos que passariam despercebidos por milhões de outras pessoas. (HABITAT, 1951 apud VIANA, 2002, p.104).

Ainda em 1951, o artista Augusto Rodrigues publica na revista "Habitat", um mapa com novos "descobrimientos" de centros de ceramistas do estado de Pernambuco: Tracunhaém, Caruaru, e Canhotinho, bem como cinco centros de coleta de ex-votos: Pau D'Alho em São Severino do Ramos, a Capela e o Convento Ipojuca, a Igreja de Santo Amaro em Sirinhaém, a Igreja de Santa Quitéria em Garanhuns, a Capela de Santa Cruz em Triunfo, o Cruzeiro do Bom Nome, além de um centro produtor de mamulengo em Taquaritinga do Norte (HABITAT, 1951 apud VIANA, 2002).

Conforme Viana (2002),⁵ o sentido de colecionar objetos de artesanato de matriz popular variava conforme os interesses do próprio colecionador. Se por um lado os artistas colecionavam os objetos para legitimar suas escolhas artísticas, "para os colecionadores particulares em geral, a formação de coleções cumpria uma função importante na construção da auto-imagem e status social decorrente" (VIANA, 2002, p.107). O caso do colecionismo de Abelardo Rodrigues⁶ foi uma experiência singular, e segundo Viana, uma prática ímpar dentro do contexto nacional da época.

Durante sua estadia no Rio de Janeiro, dos vinte anos até os trinta e oito, Abelardo se aproximou de artistas como Portinari, Goeldi, Heitor do Prazeres, Da Costa e Pancetti. De volta ao Recife, se envolveu com o artista plástico Aloísio Magalhães, e em 1955 criou o Museu de Arte Popular de Pernambuco (MAP), e mais tarde, o Museu de Arte Popular de Caruaru juntamente com João Condé (1961).

De acordo com Viana (2002), desde a infância, Abelardo despertou interesse por imagens religiosas de santos católicos, que

o levaram a compor durante toda sua vida "uma das mais prestigiadas coleções de arte sacra do país". Além de seu interesse por santos, sua estadia no Rio de Janeiro o aproxima dos artistas modernistas, levando o advogado a colecionar quadros e gravuras de artistas como Tarsila, Pancetti, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Cícero Dias e Portinari. No fim da década de 1940, de volta a Recife, começou uma coleção de cerâmica figurativa de artesãos como Vitalino (Caruaru), Zé Caboclo (Caruaru) e Severino (Tracunhaém). Algum tempo antes de sua morte, iniciou uma coleção de arte indígena, com cerâmicas e adornos proto-históricos de tribos tapajônicas, bonecas da tribo Carajá — distribuídas nas regiões do Tocantins, Pará, Mato Grosso e Goiás — e flautas de tribos Bororo no Mato Grosso.

A partir desta coleção, é possível compreender os interesses e os significados muito singulares na trajetória de Abelardo quanto colecionador, que de acordo com Viana (2002), elaboram uma identidade pessoal com base em arquétipos nacionais. Desde os objetos católicos, que o inserem num circuito de arte sacra; os documentos e artes plásticas, dentro de uma cultura erudita; até a coleção de arte popular — dentro desta categoria estão os objetos de arte indígena, de artesãos do interior, e artefatos arqueológicos — que o circunscreve em uma ancestralidade nacional (VIANA, 2002).

O colecionador expunha suas peças em sua própria residência, e lá também recebia diversos artistas, intelectuais, políticos, diplomatas, estrangeiros e visitantes, que muitas vezes não conheciam o Brasil, tampouco Pernambuco ou o Nordeste. Era em sua casa que os recebia, numa relação de paternidade — segundo Viana (2002) — com comes e bebes, e toda uma explanação sobre sua coleção. A maioria dos visitantes ficavam encantados com seus objetos, e ao final, recebiam do próprio Abelardo uma peça de seu acervo, que era, num momento seguinte, repostada através do pedido do colecionador ao artesão.

Este ambiente criado por Abelardo, gerou prestígio pessoal e influência dentro do estado. Os diplomatas que o visitavam acreditavam ter visto o "verdadeiro Brasil" com base na imagem da região do Norte e Nordeste, como na carta do ex-cônsul da Alemanha no Rio de Janeiro:

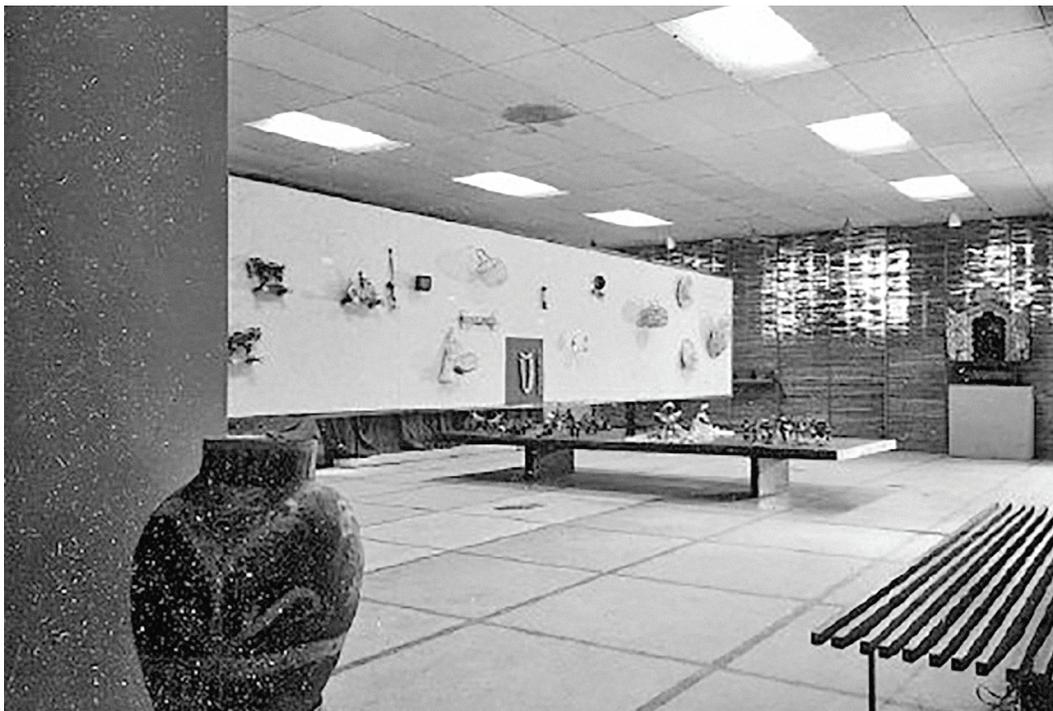


FIG. 5:

Museu de Arte Popular, Horto de Dois Irmãos, Recife, 1955.

Fonte: GAUTHEROT, 1955, Acervo IMS.



FIG. 6:

Exposição "Civilização Nordeste" em 1963.

Fonte: PEREIRA, 2008.

Como sabe, durante os anos de minha permanência aqui, o Norte e o Nordeste do Brasil, entre Bahia e Belém, tornaram-se queridas e sempre lembrar-me-ei dessas regiões, que considero o verdadeiro Brasil, com saudade. Sua peça e a atmosfera única de sua residência muito contribuirão para esta bela recordação. (C.P.A.R., 1962 apud VIANA, 2002, p.115).

Por meio do levantamento de documentos históricos presentes no Museu do Homem do Nordeste (Muhne) no Recife realizada dentro do período desta pesquisa, é possível identificar correspondências e pedidos de pagamentos para viajantes que se deslocavam até feiras populares rurais no sertão, com o objetivo de encontrar e adquirir peças de artesãos para compor o acervo do MAP. Os documentos encontrados atestam pagamentos de viagens realizadas para Caruaru (PE), Tracunhaém (PE), São Luís (MA), Belém (PA) e Goiânia (GO) em 1967, à serviço do MAP.

Esta movimentação em torno dos objetos de artesanato popular ganhou valor de mercado, impulsionado pelas exposições no Rio de Janeiro e São Paulo, e também estavam relacionados com o artesanato turístico. O seu valor de uso se perde e transforma-se num valor de mercado, estético e identitário.

Com o fim do estado novo, uma série de experiências do colecionismo dos objetos do artesanato popular veio à tona. Diferente das que as antecederam, estas se construíram à margem do estado, como resultado de interesses particulares. Nelas figuravam além de segmentos da elite rural decadente, setores de classe média, que passaram a fazer usos desses objetos seja como um referencial de identidade, seja como um referencial estético. Através dessas experiências novos sentidos foram dados aos objetos artesanais. Estes serviram ainda mais para ofuscar a relação das classes populares com a cultura material, ao mesmo tempo que fundaram as bases simbólicas sobre as quais permitiram ao mercado apropriar-se desses objetos. (VIANA, 2002, p.89).

2.1. COLECIONISMO E EXPOSIÇÃO DE ARTE POPULAR (1940-1960)

Já na metade da década de 1940, com o crescimento do interesse pela coleção destes objetos, camadas superiores e médias começam a ir em direção ao interior e entrar em contato com as feiras de artesanato, tornando a relação, antes conflituosa entre as camadas sociais, em uma cordialidade. Nesse mesmo sentido, emergiram os chamados "museus de arte popular", que, apesar de terem se formado já nas décadas 1930 e 1940, é apenas em meados de 1950 que se formalizam de fato. É relevante destacar que foi nos estados da Bahia e Pernambuco onde ocorreu a maior parte do colecionismo e formação de museus populares e que "de maneira mais objetiva articularam o discurso de identidade nordestina" (VIANA, 2002, p.11).

Segundo o mesmo autor, apenas na região Nordeste entre 1955 e 1966 surgem cerca de seis museus do gênero: o Museu de Arte Popular da Bahia de 1957 (iniciativa particular do Instituto Feminino da Bahia); Museu de Arte Popular de Pernambuco de 1955 (MAP); o Museu de Arte Popular da Bahia no Solar do Unhão em 1963 (MAP-BA); o Museu de Arte Popular da Fortaleza dos Reis Magos no Rio Grande do Norte em 1966; o Museu de Arte Popular de Natal de 1957 e o Museu de Arte Popular de Caruaru de 1961.

Este crescimento exponencial do interesse pelo artesanato popular não ocorre de maneira isolada, é também impulsionado pelo interesse internacional em formar coleções de museus estrangeiros, tanto em alguns países da Europa, quanto da América Latina e Estados Unidos. A maioria destas contribuições parte de coleções particulares, sem mediação do Estado como no caso de Abelardo Rodrigues, que no início dos anos 1940 fez uma doação de objetos do candomblé para o então diretor do Museu de Arte Popular de Santiago, Tomás Lago.

No caso dos estados da Bahia e de Pernambuco, de acordo com Viana (2002), os colecionadores de objetos de matriz popular podem ser identificados dentro de segmentos da aristocracia açucareira decadente, e principalmente de camadas médias da sociedade, como jornalistas (Odorico Tavares), artistas plásticos

(Augusto Rodrigues, Carybé, Mário Cravo Júnior, Lula Cardoso Ayres e Saint Scaldaferrri), escritores (Jorge Amado) e funcionários públicos (Abelardo Rodrigues, Oswaldo de Souza e Lívio Xavier).

As experiências de exposição das coleções particulares de arte popular começam a circular durante a década de 1940, como a coleção de objetos de cerâmica figurativa, bonecos de mamulengos e ex-votos de Augusto Rodrigues, exposta em 1947 na Biblioteca Demonstrativa Castro Alves, do Instituto Nacional do Livro no Rio de Janeiro. Segundo Viana (2002), a exposição contou com o apoio do governo do Estado de Pernambuco através da Diretoria de Documentação e Cultura daquele estado. Dois anos depois, em 1949, esta mesma coleção será exposta no Museu de Arte de São Paulo (Masp) a convite de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi.

Na exposição em São Paulo, os objetos ganhavam caráter autoral e distinção estilística, entre os artistas destacados encontra-se o nome de Vitalino e Severino. O crítico de arte Geraldo Ferraz contribuiu para estas diferenciações, que antes ocorriam somente entre regiões do interior dos estados do nordeste.

Ao cobrir o evento, o crítico de arte Geraldo Ferraz (1949) chegou a tecer alguns comentários sobre as peças expostas, nos quais procurou dar aos objetos produzidos por cada ceramista, além de uma distinção "estilística", uma explicação sociológica das diferenciações. Para ele, as peças produzidas por Vitalino eram "mais impressionantes" do que as produzidas por Severino. A explicação estaria ligada a realidade econômica que cada um dos artesãos enfrentava. [...]

Pelos comentários do crítico, ficou claro que a exposição contribuiu fortemente para introduzir um novo sentido aos objetos produzidos artesanais: a noção de autoria. (VIANA, 2002, p.93).

Ainda em 1954 ocorre a Exposição de Arte Popular Internacional, para a comemoração do Quarto Centenário de Fundação da cidade de São Paulo; em 1959, a Exposição de Cerâmica Figurativa Brasileira no Hall da Biblioteca Nacional, organizada pelo

Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do município de São Paulo, como também a Exposição "Bahia", realizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves no Ibirapuera em São Paulo; em 1960, a Exposição de Xilogravuras Populares do Nordeste (acervo cearense) no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); em 1963 a exposição "Civilização Nordeste", organizada por Lina Bo Bardi no Museu de Arte Popular da Bahia, no Solar do Unhão; em 1965, a exposição de ex-votos do Nordeste (com exemplares da coleção de Giuseppe Baccaro) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (VIANA, 2002).

3. ANÁLISE COMPARADA: MAP (1955), "CIVILIZAÇÃO NORDESTE" NO MUSEU DE ARTE POPULAR DO SOLAR DO UNHÃO (1963) E A EXPOSIÇÃO "BAHIA" NO IBIRAPUERA (1959)

Buscando investigar as escolhas e características particulares de projetos para museus de arte popular com uma expografia moderna — próximos no tempo e espaço — decide-se realizar uma análise comparada da exposição "Civilização Nordeste" (1963) no Museu de Arte Popular localizado no Conjunto do Solar do Unhão em Salvador (BA), e da exposição "Bahia" (1959) realizada no atual Museu de Arte Moderna de São Paulo no Ibirapuera — ambos dirigidos por Bo Bardi — em contraposição ao MAP, adaptado pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi.

Antes, é interessante notar a proximidade temporal entre a exposição no Ibirapuera, feita apenas quatro anos após a abertura do MAP, em contrapartida com o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, realizado quase dez anos depois do museu de Recife. Apesar da distância temporal e de escala de intervenção em estados diferentes, é relevante destacar que, segundo Viana (2002, p.11), foram justamente nos estados da Bahia e Pernambuco onde "ocorreram a maior parte do colecionismo e formação de museus de arte popular e que de maneira mais objetiva articularam o discurso de identidade nordestina". Dessa maneira, busca-se investigar as ações destes personagens particulares, que compartilhavam o interesse nas

características populares da cultura, em São Paulo e na Bahia com Lina Bo Bardi como arquiteta e diretora do museu, e em Recife com Acácio Gil Borsoi e Abelardo Rodrigues, respectivamente arquiteto e idealizador.

Por se tratarem de projetos de arquitetura que intervieram em edifícios pré-existentes, a primeira parte da análise comparada se concentrará nas fotografias de A. Guthmann feitas na exposição "Civilização Nordeste" (1963) no Solar do Unhão, e as fotografias de Marcel Gautherot no MAP (1955), traçando proximidades e contraposições aos projetos de restauro e adaptação de Bo Bardi e Borsoi. Além da análise dos projetos e suas materialidades, será realizada uma comparação relacionada ao programa, objetivos, atividades e ambições de cada espaço de museu. Em seguida, serão analisadas comparativamente ao MAP, as fotografias de Miroslav Javurek feitas na exposição Bahia (1959).

3.1. OS ESPAÇOS

Enquanto Bo Bardi abdica de fechamentos internos nos dois pavimentos do Museu de Arte Popular do Unhão, Borsoi organiza o MAP em três espaços expositivos: as duas salas nas laterais do hall de entrada e secretaria, e o salão principal nos fundos. Pela planta do MAP (FIG. 1), é possível identificar que o acesso para as salas expositivas se dá por meio de duas portas pivotantes, localizadas nas duas laterais do hall. As duas salas laterais possuem vitrines de exposição, localizadas próximas às portas, um elemento expositivo central e uma parede também expositiva. Nas salas do museu pernambucano, existe uma janela na extremidade oposta às vitrines, que está coberta por uma cortina. Além disso, uma sequência de linhas horizontais cruza todo o espaço destas duas salas.

Por sua vez, Bo Bardi expõe as materialidades do próprio conjunto histórico, deixando os pilares de madeira aparente livres pelo espaço. As passagens entre os espaços não têm nenhuma intermediação, sendo o único elemento "novo", a escada helicoidal de madeira, inspirada em rodas de boi (FIG. 2). As janelas do museu estão abertas, sem obstrução da paisagem, possibilitando que

o que está fora dialogue simultaneamente com o que está dentro, no mesmo espaço e tempo. Por meio deste gesto, a arquiteta reitera seu desejo de trazer estes objetos para o presente.

Com base na análise crítica dos registros realizados por Gautherot, é possível afirmar que as duas salas laterais desenhadas na planta são as figuras 3 e 4. Em ambas as salas o suporte central é formado por duas hastes de metal tubular que sustentam quatro plataformas de madeira horizontais. As estantes de madeira são posicionadas de maneira alternada nas hastes — a primeira e a terceira, como a segunda e a quarta, encontram-se no mesmo lado — e por esse motivo parecem flutuar. Este elemento é vazado, possibilitando a visão completa de todos os lados dos objetos expostos. Na primeira fotografia (FIG.3), objetos utilitários de cerâmica como pratos, vasos e cumbucas estão expostos na prateleira central. Já na segunda (FIG. 4), existem esculturas de ex-votos.

No teto, centenas de cordas — aparentemente de fibra natural — esticadas e tensionadas bem próximas uma das outras, atravessam todo o espaço adentrando as paredes. As cordas produzem um ritmo de cheios e vazios e texturas. Segundo Borsoi (REAL, 1958, p.41), as cordas cumprem a função de recriar o pé-direito nas salas, dando uma nova proporção e escala por meio de materiais locais. A iluminação provém de luminárias industriais em cone, suportadas também por duas hastes metálicas (dessa vez horizontais), uma de cada lado da prateleira de exposição. Elas estão posicionadas no teto, logo abaixo das cordas. As luminárias são dispostas alternadamente nas hastes, uma hora direcionada para a parede clara (aparentemente branca), outra hora para a prateleira. Por estarem iluminando de cima um objeto no centro, acabam projetando sombras nas paredes, onde de um lado encontra-se uma pintura sozinha, e no outro uma sequência de molduras difíceis de identificar pelas imagens. O piso das salas parece ser de cimento. O rejunte desenha linhas escuras entre os blocos do piso, reforçando o desenho de grid.

Na terceira sala (FIG. 5), a fotografia é feita na entrada do ambiente, e podemos perceber que a área é mais ampla e iluminada do que a sala anterior. Logo, do lado esquerdo mais próximo do fotógrafo,

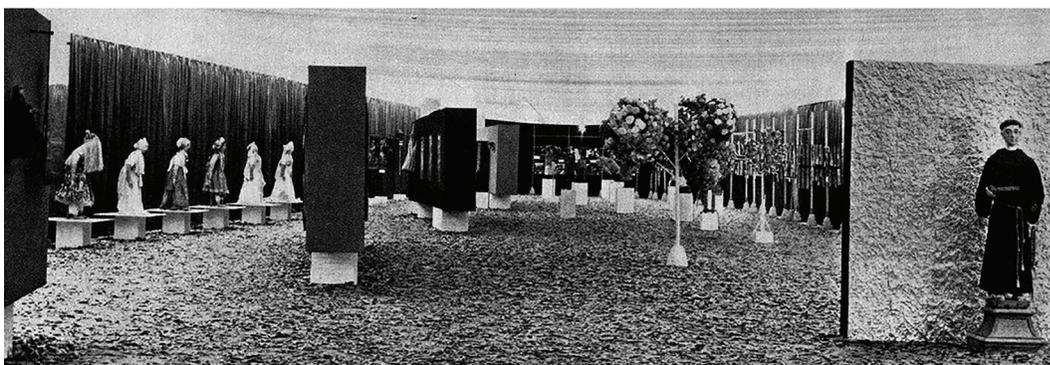


FIG. 7:
Exposição "Bahia" no Ibirapuera, 1959.
Fonte: PEREIRA, 2008.

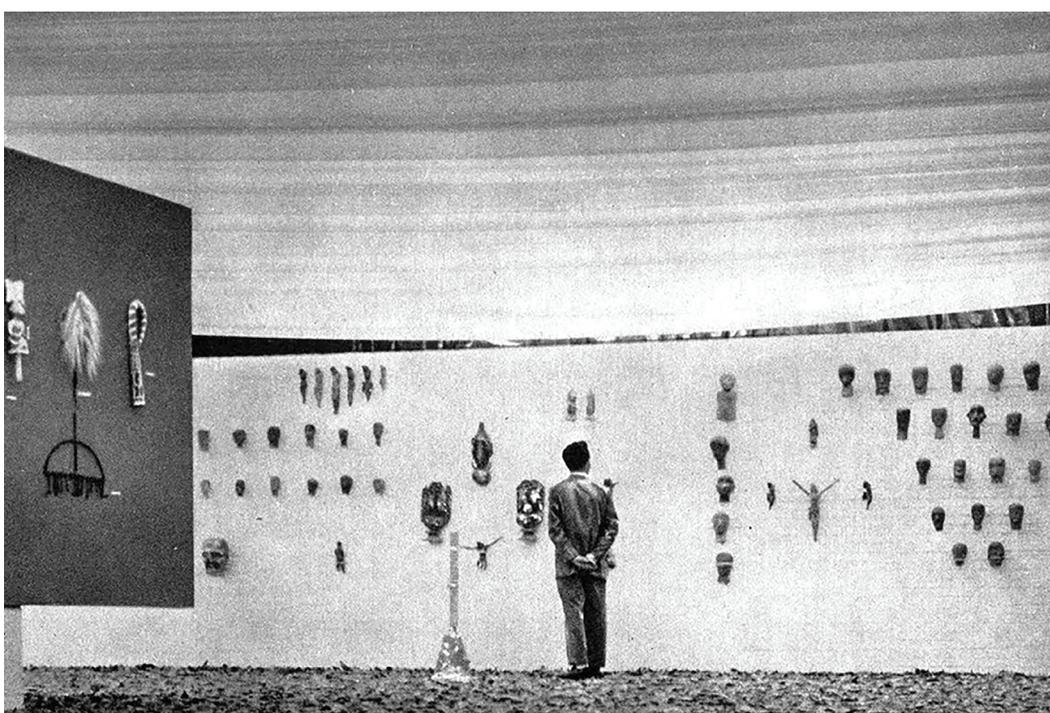


FIG. 8:
Exposição "Bahia" no Ibirapuera, 1959.
Fonte: PEREIRA, 2008.

Freyre (1900-1987), Ariano Suassuna (1927-2014), Abelardo da Hora, Mauro Mota (1911-1984), Acácio Gil Borsoi, Rodrigo de Mello Franco, Marcel Gautherot, Augusto Rodrigues e o próprio Abelardo Rodrigues.

Enquanto em Pernambuco as noções de popular eram majoritariamente elaboradas a partir de regionalismos da década de 1950, na Bahia da metade de 1960, Bo Bardi, em conjunto com outros intelectuais como Glauber Rocha (1939-1981), Martim Gonçalves (1919-1973) e

Celso Furtado (1920-2004), desenvolvia propostas radicais que tinham o intuito de evidenciar e transformar realidades sociais, econômicas e políticas nacionais. Ou seja, se por um lado a arte popular era a expressão das raízes nacionais feita genuinamente por um povo com base nas matérias primas locais, por outro era a prova de uma civilização que viveu um processo de industrialização precária, produzindo artesanalmente a partir de objetos industriais.

existe um vaso grande de cerâmica com ornamentos, sustentado por uma estrutura metálica e do lado direito um banco de madeira, que vemos parcialmente. O elemento que mais chama a atenção é um longo painel branco, posicionado na lateral esquerda do fotógrafo, um pouco acima do chão e abaixo da parede, proporcionando a impressão de leveza e flutuação. Apesar de na planta do museu este painel estar desenhado no centro, na fotografia este parece deslocado para a lateral. Nele, estão fixados alguns objetos como: dois bonecos de cavalo, cestos de palha, colares de contas, e cestos de arame; todos arranjados espaçosamente. No centro da exposição, existe uma mesa baixa (provavelmente da altura dos joelhos), e mais escura do que o chão e que o painel. Em cima dela, objetos parecidos com bonecos pequenos de matriz africana se encontram.

Ao fundo da sala, cortinas de palha cobrem as janelas, interrompendo o contato com o exterior e reforçando a atenção para o espaço interno do museu. Dessa maneira, mascaram as características da arquitetura preexistente do edifício e criam um novo ambiente com aspectos modernos, não por meio de materiais industriais, mas através de um elemento regional e artesanal, a palha traçada. Em frente à cortina, existe um pequeno oratório apoiado em um cubo claro, um pouco maior que a base do santuário, e de altura mediana. A iluminação parte de seis pontos de luz, que seguem o mesmo formato de módulo retangular do forro da cobertura. Diferente do outro espaço, não há projeção de sombras, pois a iluminação unifica e uniformiza o ambiente, como luz natural.

No salão térreo do museu de Bo Bardi, podemos observar dois afastamentos muito evidentes em relação ao MAP: o diálogo com o exterior por meio da abertura das janelas (FIG. 6) e a ausência de materialidades "extras" de composição, ao contrário do caso recifense, as soluções de Bo Bardi são cruas. Além disso, é possível notar a disposição dos objetos expostos no espaço, desencostados das paredes e distribuídos pelo salão, com piso de madeira. Na figura 6, vê-se o tronco de uma escultura de costas — provavelmente de madeira —, quatro prateleiras estreitas expondo ex-votos, duas espécies de totens de madeira texturizada, e alguns pilões

grandes de madeira, com seus instrumentos pendurados em fios transparentes no teto.

A partir da fotografia é possível visualizar alguns pontos de luz no teto, que direcionam o foco de luz aos objetos expostos, sem muitos contrastes. As luminárias estão fixadas diretamente nas vigas de madeira aparente que atravessam toda a sala, sem nenhum tipo de revestimento, sendo possível identificar os fios elétricos das mesmas. No segundo andar do museu, estantes de madeira de diferentes tamanhos e alturas se organizam, expondo objetos variados em suas prateleiras, entre eles: vasos, bonecos e utensílios domésticos. Os objetos religiosos e do cotidiano se misturam nessa exposição intitulada "Civilização Nordeste", assim como no caso do MAP.

A partir destas fotografias, ficam evidentes as soluções quase opostas que cada arquiteto encontrou para a adaptação do espaço em um museu de arte popular. Na medida que Borsoi escolhe intervir nos ambientes a partir, segundo o próprio arquiteto, de soluções locais, rebaixando o pé-direito com uma sequência de cordas de fibra natural esticadas, cobrindo as janelas com cortinas de sisal, e ainda, organizando estes elementos com objetos caracteristicamente modernos como as luminárias em cone, as estantes de metal tubular e o longo painel branco, entre outros, percebe-se que através do diálogo entre todas as materialidades, se faz um tipo de museu moderno para uma exposição popular.

A intervenção de Bo Bardi, de maneira contrária, retira do espaço tudo que não for fundamental, deixando os pavimentos livres. A materialidade existente no projeto da arquiteta é a madeira, sempre aparente. A escada, único elemento construído do espaço, é feita a partir de técnicas populares de rodas de boi. Nesse ponto, podemos encontrar uma semelhança com o projeto de Borsoi: os modos de intervenção no espaço se fazem por meio de escolhas de materiais da cultura popular local elaboradas de maneira moderna. Em ambos os projetos, as opções por construir uma escada helicoidal a partir de técnicas populares e cobrir as janelas com cortina de sisal, cordas de fibra natural para a construção do pé-direito não são posições arbitrárias, estes objetos e diálogos contêm em si o tensionamento do discurso do

popular e erudito, embora elaboradas de maneiras distintas em cada projeto.

Cabe ressaltar, no entanto, que anteriormente ao Solar do Unhão, Bo Bardi realizou a exposição "Bahia" na marquise do Ibirapuera em 1959 durante a V Bienal de Arte de São Paulo, onde trabalhou com soluções muito similares às de Borsoi no museu de Recife. Ainda, tendo em vista que foi realizada apenas quatro anos depois do MAP, é relevante o esforço de colocá-las em diálogo. Reconhecendo a dimensão da discussão acerca desta expografia, e da interlocução dela com outras iniciativas da arquiteta, cabe para esta análise ressaltar pontos de convergência e afastamentos relacionados especialmente à experiência de Borsoi com o MAP. As características que serão levantadas atendem a aspectos que possam colaborar especialmente com esta comparação.⁷

A arquiteta realiza a exposição com Martim Gonçalves e a Escola de Teatro da Universidade da Bahia com o intuito de chamar a atenção para aspectos da cultura baiana, que pudessem colaborar com a definição de uma noção de "civilização". O termo "civilização", para Bo Bardi — como visto em sua declaração na abertura da exposição na Bahia em 1963 — significava expor as características do sentido prático da cultura, a vida dos homens a todo momento. Assim, a exposição foi dividida em duas partes, uma fixa e outra móvel.

A primeira parte é composta por um conjunto de 150 fotos enquadrando aspectos da arquitetura, da cidade e dos hábitos da população da Bahia. Os seus autores são Marcel Gautherot, Silvio Robatto, Ennes Mello e Pierre Verger. Há também um conjunto de objetos expostos que são peças de cerâmica popular, ex-votos, carrancas das embarcações do rio São Francisco, peças de escultura negra, apetrechos miúdos de cozinha e de uso cotidiano do povo, roupas, brinquedos, instrumentos de festas populares e algumas peças de santos barrocos. (PEREIRA, 2008 p.100).

Na fig. 7 é possível identificar a exposição das fotografias de Verger, Gautherot, Robatto e Mello do lado direito, atrás da escultura do santo, e à direita, esculturas de orixás. A parte "móvel" contava com apresentações de, por exemplo,

"capoeiristas, tocadores de berimbau, baianas vendedoras de guloseimas, o candomblé, [...] corrigindo os erros da propaganda turística" (BO BARDI, 1963 apud PEREIRA, 2008 p.112).

Por toda a extensão do piso, milhares de folhas, que eram repostas todos os dias, compõem a "arquitetura cenográfica" da exposição. Segundo Pereira (2008), este termo utilizado por Lina era para reforçar sua intenção de criar uma ambientação na qual o objeto se encontrava inserido originalmente. De acordo com o autor, se tratava da construção de uma "cena" para o objeto apresentado. Diferentemente da exposição "Civilização Nordeste" no Unhão, a exposição "Bahia" não estabelece conexões com o exterior, obstruindo toda a extensão de janelas com cortinas densas, tornando o espaço hermético. Nesse sentido, o MAP parece se colocar em um meio termo entre as duas soluções do Ibirapuera e Unhão.

Além disso, é instigante analisar a expografia de Borsoi sobre a perspectiva de uma "arquitetura cênica", remontando através das soluções locais, materialidades que conversem com os objetos de arte popular expostos. Nesse sentido, Borsoi pode novamente se encontrar entre as soluções dos projetos "Bahia" e "Civilização Nordeste", sem imediatamente remontar um cenário próprio do objeto, mas também sem abrir mão da cortina de sisal e das cordas de fibra natural.

Outro elemento que chama bastante atenção quando observamos as fotografias da exposição no Ibirapuera, são os longos painéis (FIG. 8), que se assemelham muito com o salão principal do MAP, assim como na maneira de organização dos objetos. Em ambos os casos, o contraste do longo painel expondo objetos de matriz popular, com as folhas secas do chão — no caso "Bahia" — e com as soluções locais de Borsoi, reforça a intenção da construção do diálogo entre o moderno e o tradicional, entre o erudito e o popular. É possível observar que esta aproximação está mais nítida no caso da aproximação MAP e exposição "Bahia" do que no caso do Solar do Unhão (1963).

É relevante relembrar que o MAP de Recife foi uma das primeiras experiências de museu dedicado especialmente a cultura popular no Brasil, e que se articula de maneira bastante particular com o seu contexto, levando em consideração personagens como Gilberto

NOTAS

1. "Famílias como a Prado e Penteados financiaram, além da Semana de 1922, a montagem da peça de Afonso Arinos 'Contratador de diamantes', ainda em 1919, quando se representou, pela primeira vez, o fausto colonial mineiro em Diamantina, aliado a tradições culturais negras" (SEVCENKO, 1992 apud CHUVA, 2009, p.95). Afonso Arinos era tio de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Foi junto com seu tio, entre outros intelectuais, que Rodrigo visitou pela primeira vez as cidades históricas mineiras em 1916.
2. A experiência da habitação popular projetada por Acácio Gil Borsoi buscava aproximar o moderno e o vernacular a partir de peças pré-fabricadas de taipa; como uma tentativa de aproximar técnicas populares à racionalização construtiva, sob o prisma de uma arquitetura moderna dentro de um projeto social. Na dissertação de mestrado de Diego Beja Inglez de Souza (2009), é possível encontrar uma análise rica deste projeto e momento histórico. Além do CA básico, a LPUOS/96, através da alteração 9959/10, introduziu o CA máximo alcançado de potencial construtivo. O PD/19 manteve o CA máximo e introduziu o CA mínimo, a fim de assegurar o cumprimento da função social da propriedade.
3. Além da influência do arquiteto moderno em estados do Nordeste, especialmente em Pernambuco, sua mulher Janete Costa (com quem se casou em 1969) também se configura como uma figura central que buscou articular a arte popular e o artesanato em projetos modernos. Para mais detalhes ver: Gáti, 2014. Algumas modificações discutidas e aprovadas na Conferência Municipal de Política Urbana de 2015 — que deu origem ao Projeto de Lei do Novo Plano — não apareceram no texto do projeto de lei nem no texto aprovado do Plano Diretor, como a permanência dos descontos de varandas e as áreas de estacionamento, e foram totalmente reformuladas.
4. A Revista Habitat foi criada e dirigida por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi entre 1950 e 1953.
5. Vale ressaltar a importância do trabalho de mestrado do historiador Hélder Viana (2002), responsável por um dos raros estudos acadêmicos voltados particularmente para o MAP e a trajetória de Abelardo Rodrigues.
6. O pai de Abelardo, Augusto Rodrigues, era dentista como profissão e membro do Instituto Arqueológico, Geográfico e Histórico de Pernambuco, e se configura com um dos primeiros colecionadores particulares do Estado. Toda a parte masculina da família herdou o interesse do pai pelo colecionismo (VIANA, 2002).
7. Para uma análise mais aprofundada da exposição "Bahia" e outras experiências de exposição de arte popular realizadas por Bo Bardi, ver: Pereira, 2008.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2011.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil — anos 1930 e 1940**. 2009. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.
- ESPADA, Heloísa. **Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel**

Gautherot. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ESPADA, Heloísa. **Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições**. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.22, n.1, p.81-105, jun. 2014.

GÁTI, Andréa Halász. **Arte e artesanato na arquitetura de interiores moderna de Janete Costa**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GAUTHEROT, Marcel. **Museu de Arte Popular**. 1955. **Acervo digital Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/marcel%20gautherot%201955%20dois%20irm%C3%A3os>. Acesso em: ago. 2020.

INGLEZ DE SOUZA, Diego Beja. **Reconstruindo Cajueiro Seco: arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-64)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PERALTA, Patrícia. **O percurso do olhar do viajante Marcel Gautherot**. In: ZOLADZ, Rosza W. Vel (org.). **Imaginário Brasileiro e Zonas Periféricas: algumas proposições da Sociologia**. Rio de Janeiro: 7letras/ Faperj, 2005. p.179-187.

PEREIRA, Juliano. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)**. Editora Universidade Federal de Uberlândia: EduFu, 2008. 320p.

REAL, Regina. **O Museu Ideal**. Belo Horizonte, 1958.

SILVA, Alexandre Pinto de Souza e. **O fotógrafo etnógrafo: uma análise sobre o Brasil multicultural de Marcel Gautherot**. *Revista Mosaico*, v.13, n.20, p.427-448, 2021.

VAINER, André. **Museu de Arte Popular Solar do Unhão**. Disponível em: <http://www.andrevainerarquitetos.com.br>. Acesso em: julho, 2023.

VIANA, Hélder. **Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950**. 2002. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SOBRE A AUTORA

Aluna de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade.
beatrizhink@gmail.com