

MUSEU DO RITMO: PATRIMÔNIO, MÚSICA E INVENÇÃO¹

Ayêska Paulafreitas
(Unicamp/UESC)

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo divulgar e discutir o Museu do Ritmo, um novo conceito de equipamento cultural que reúne galeria de arte e casa de espetáculos e está instalado no prédio do Mercado do Ouro, edificação do século XIX tradicionalmente ligada ao comércio de alimentos e hoje patrimônio cultural da cidade do Salvador. Inicia-se com um histórico da construção do conceito de patrimônio - do século XVIII até a recente concepção de patrimônio cultural imaterial - para melhor compreender o museu não apenas como lugar de memória do poder, espaço físico onde se colecionam e se expõem objetos, mas também como lugar de mediação, espaço de diálogo e interação com a sociedade. O Museu do Ritmo deixa antever, embora de maneira ainda incipiente, sua proposta de inserção nesse novo paradigma de museu que só encontra sentido com a participação de pessoas e grupos. Localizado fisicamente em um prédio outrora símbolo do poder concentrado em uma pequena elite, o Museu do Ritmo se propõe a preservar acervos materiais (em sua galeria) e imateriais (apresentação de manifestações e festejos populares tradicionais), assim como reinventa algumas tradições (Enxaguada do Bonfim), mas também oferece estímulo a novas produções, configurando-se, assim, em um raro exemplo desse “novo museu” na cidade do Salvador.

Palavras-chave:

Patrimônio, museu, Museu do Ritmo.

Patrimônio cultural

A noção de patrimônio surgiu no contexto da sociedade ocidental moderna diretamente ligada à noção de herança particular. O sentido de bem coletivo, legado ou herança artística e cultural de um grupo social começou a emergir na França, logo após a Revolução Francesa, quando a população destruiu vestígios do Antigo Regime e alguns intelectuais se mobilizaram para salvar obras consideradas imprescindíveis para a construção da nação. A noção de patrimônio

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

afirmou-se, portanto, em oposição à de vandalismo, e em 1794 surgiu a figura do *crime contra o patrimônio*, que compreendia a destruição deste como crime contra o povo. A partir de então, a França promoveu um movimento para inventariar e preservar as obras consideradas representativas da nação, o que deu início ao casamento entre a noção de patrimônio e a formação dos Estados nacionais, delineando-se a idéia de Patrimônio Nacional como um conjunto de “bens considerados dignos para representar a memória e a identidade nacionais” (Lima Filho; Abreu, 2007, p.23).

No século XIX, o exemplo da França foi seguido por toda sociedade moderna ocidental. Junto com a nação moderna, houve necessidade de criar discursos e símbolos que expressassem unidade, coesão e homogeneidade; dessa forma, quando a noção de patrimônio passa a ser associada à dos Estados nacionais, as nações constroem seus patrimônios: museus, bibliotecas e monumentos capazes de materializá-las².

Como as nações necessitavam de bens que representassem a memória e a identidade nacionais, houve uma tendência para pensar a cultura como um conjunto de bens materiais. A esse respeito, Richard Handler formulou o conceito de “objetificação cultural”, que denomina o processo de coisificação de culturas em modernos contextos nacionais. Outro conceito que orientou as pesquisas sobre patrimônio foi o de *lugares de memória*, desenvolvido por Pierre Nora para designar fragmentos de memória em franco desaparecimento. Para Nora, a História moderna, com sua representação linear do tempo e a reconstrução do que não mais existe, substituiu a memória coletiva das sociedades tradicionais, nas quais não havia necessidade de guardar objetos ou fazer registros, porque festas, rituais, cânticos e narrativas míticas já tinham a função de fazer lembrar; o gesto cotidiano, sempre repetido, era extremamente significativo, o que proporcionava uma estreita relação entre ato e significado. Nas metrópoles das sociedades ocidentais modernas, no entanto, o aprimoramento de sistemas de transportes e de comunicações ocasionou uma desterritorialização do indivíduo, fazendo-se necessária a criação de lugares de memória, “compreendidos no sentido pleno do termo, do mais material e concreto, como os monumentos aos mortos e os Arquivos nacionais, ao mais abstrato e intelectualmente construído, como a noção de linhagem, de geração, ou mesmo de região e de ‘homem-memória’” (Nora, apud Lima Filho; Abreu, 2007, p.26). A memória nacional seria,

² O Patrimônio Nacional é o lugar de memória por excelência, uma vez que não apenas é capaz de expressar e sediar a Memória Nacional, mas, sobretudo, de objetificá-la, materializá-la em prédios, edifícios, monumentos que podem ser olhados, visitados, percorridos. O Patrimônio Nacional consegue a proeza de estancar um tempo veloz e de referenciar os indivíduos sobre as lembranças heróicas das nações modernas e sobre suas próprias lembranças. (Abreu, 2007, p. 268)

então, o último esforço de construção de uma memória coletiva, ao reunir esses lugares de memória.

No Brasil, a preocupação com o patrimônio teve início na segunda década do século XX, quando, no Rio de Janeiro, intelectuais manifestaram sua preocupação quanto à fúria demolidora que, em nome do progresso e da civilização, punha abaixo os vestígios da cidade colonial. Começava a surgir uma consciência da necessidade de se preservar datas, vultos históricos e edifícios públicos para viabilizar a construção de uma narrativa nacional. Instituições como o Museu Histórico Nacional (1922) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838)³ mobilizaram historiadores a produzirem documentos da História do Brasil.

Durante o Estado Novo, em 1937, quando Gustavo Capanema era ministro da Educação, foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Sob a direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o SPHAN foi de suma importância para a implantação de uma política pública de âmbito federal que inventariou bens a serem preservados e tombados em todo o país e valorizou a cultura material, o passado e o tema do nacional. Formou-se uma mentalidade patrimonialista que envolveu governos e sociedade civil contra a especulação imobiliária, descaracterização de cidades e comércio ilegal de obras de arte e antiguidades. Ao SPHAN seguiram-se, no transcorrer do século XX, outras instituições como a Fundação Nacional Pró-Memória, o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC e o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN.

Ao assumir a direção do IPHAN em 1979, o artista plástico Aloísio Magalhães propôs a associação do conceito antropológico de cultura às políticas públicas para o patrimônio. O conceito, na linha de Franz Boas e Bronislaw Malinowski, incorporava as noções de diversidade, valorização da diferença, contextualização e relativização, o que o colocava em oposição ao racismo, o etnocentrismo, o evolucionismo e a hierarquização dos povos. Para Magalhães, não caberia considerar o passado como fonte privilegiada para a construção de uma identidade nacional porque, de acordo com o conceito antropológico de cultura, existiriam tantos passados quantos fossem os diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos da sociedade brasileira. Além disso, acreditava que a identidade cultural brasileira ainda estava em formação, e o passado era apenas parte desse processo (Abreu, 2007, p. 274).

O tema do patrimônio esteve em amplo debate em todo o mundo nas décadas de 1980 e 1990, provavelmente devido às comemorações do bi-centenário da Revolução Francesa, que moti-

³ Em 21 de outubro de 1838 criou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB, inspirado no Institut Historique, fundado em Paris, em 1834. Membros da "boa sociedade", figuras importantes da elite econômica e literária do Rio de Janeiro, associaram-se de imediato. Desde a sua inauguração o IHGB contou com a proteção de D. Pedro II, expressa por uma ajuda financeira que a cada ano significava uma parcela maior do orçamento do Instituto. Mas foi somente a partir de 1840 que o Imperador, além de participar freqüentemente de suas sessões, tornou-se o grande incentivador da Instituição. <http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/ighb.html>

varam uma série de trabalhos acadêmicos acerca da construção da nação francesa; no Brasil, o debate foi alimentado pelo centenário da República⁴, em 1989. O IPHAN, no entanto, passou por uma crise que teve início com a morte de Aloísio Magalhães em 1982 e se agravou com a política do governo Collor⁵. Continuou privilegiando o tombamento de bens móveis e imóveis considerados relevantes para a nação brasileira por suas características arquitetônicas, artísticas ou históricas, mas havia esforços isolados de grupos que entendiam o patrimônio como conjunto de bens que incluía aspectos intangíveis da cultura. Um exemplo dessa luta foi o tombamento, em 1984, do terreiro de candomblé Casa Branca, situado na cidade do Salvador, Bahia, e apontado como a primeira casa de candomblé do Brasil⁶.

No âmbito mundial, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO teve papel fundamental na implementação de políticas públicas no campo da cultura, através da publicação de uma série de documentos na segunda metade do século XX. O conceito de patrimônio foi sistematizado pela primeira vez em 1954, quando o Convênio para a Proteção dos Bens Culturais no Caso de Conflito Armado, firmado em Haia, se referia a estes como detentores de valor histórico e artístico e relacionava patrimônio a acervo. Os demais documentos⁷ manifestavam preocupação com as chamadas culturas tradicionais, que estariam ameaçadas face à mundialização e sua tendência a homogeneizar e ocidentalizar o planeta, e também expostas à pirataria vigente no capitalismo globalizado – manifestações e conhecimentos tradicionais dessas culturas estariam visadas por um mercado ávido por objetos raros e exóticos. A preocupação da UNESCO era descobrir os meios de proteger comunidades

⁴ José Murilo de Carvalho publicou *A formação das almas*, sobre a elaboração dos símbolos nacionais brasileiros. Estudos antropológicos começaram a se voltar para a construção de identidades regionais – caso de Ruben George Oliven sobre a invenção do gaúcho e de Maria Brandão sobre a baianidade – e inaugurou-se uma linha sobre práticas de colecionamento e museus, estes entendidos como parte expressiva dos patrimônios nacionais. Regina Monteiro Abreu, em *A fabricação do imortal*, apontava o museu como lugar de trocas simbólicas e rituais em que agentes sociais constroem uma versão da História do Brasil e seus personagens.

⁵ Em 1990, no governo Fernando Collor, a instituição passou por um processo de desmonte - assim como a Pró-Memória, a Funarte e outras - e seu nome foi mudado para Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, mas em 1994, no governo Fernando Henrique, voltou à denominação original.

⁶ “Os membros do Conselho da SPHAN que discordavam dessa posição tinham suas convicções honestas e arraigadas, produto de décadas de práticas voltadas para um outro tipo de política de patrimônio. Argumentou-se também que não era possível tomar uma religião. Quase todos os presentes na reunião de Salvador concordavam que era necessário proteger o terreiro, mas alguns insistiam em não se utilizar a figura do tombamento. (...) Houve intenso debate com prós e contras. Como já disse, alguns dos argumentos contrários tinham suas razões e explicações a partir do que vinha sendo feito até então. No entanto, não posso evitar mencionar que em alguns casos poderia haver um certo desprezo pelo que considerávamos importantes manifestações culturais da nação brasileira.” (Velho, 2006)

⁷ Entre os quais figuram a Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional (1966), a Convenção sobre as Medidas que Devem Adotar-se para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência de Propriedade Ilícita de Bens Culturais (1970); a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural (1972), a Declaração da UNESCO sobre a Raça e os Preconceitos Raciais (1978); a Recomendação Relativa à Condição do Artista (1980); a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989); a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural (2001); a Declaração de Istambul, de 2002.

contra a apropriação de seus acervos, já que não havia legislação sobre direitos de criações coletivas ou de autoria desconhecida. Destacava-se a importância de se proteger os mestres das culturas tradicionais, portadores de conhecimentos não documentados pela escrita, e instituiu-se o programa dos Tesouros Humanos Vivos, compreendidos como os “indivíduos que possuem alto grau de conhecimentos e técnicas necessárias para interpretar ou recriar determinados elementos do patrimônio cultural imaterial” (UNESCO). Assim, no final dos anos 90, verificava-se uma mudança no campo do patrimônio: se antes lastimava-se a perda de bens, prédios e edificações, a preocupação passava a ser com o “desaparecimento daqueles que constituíam os ‘outros’ do mundo civilizado” (Lima Filho; Abreu, 2007, p.34), cujas culturas exóticas tinham sobrevivido a diversas fases do capitalismo mas não sobreviveriam à globalização.

Só em 2003 a UNESCO, detectando a predominância da dimensão material na concepção clássica do patrimônio, reconheceu e instituiu, através da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, o patrimônio cultural imaterial – PCI, relacionado a fundamentos identitários. Se a noção de acervo desvinculava o patrimônio de sujeitos, grupos e classes sociais, a de patrimônio cultural imaterial os valorizava não só como transmissores e herdeiros, mas também como criadores de novos patrimônios. O documento define o patrimônio cultural imaterial como

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de 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, 2003, p.4).

O Comitê Intergovernamental de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial reuniu-se em 2006 e 2007 e previa para 2009 as primeiras inscrições nas listas de patrimônio imaterial.

No Brasil, as preocupações com o patrimônio cultural imaterial foram oficializadas com o Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências⁸.

⁸ O Decreto 3551 determina que o registro seja feito em quatro livros: “I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - Livro de Registro dos Lugares,

Museu

A palavra museu tem origem grega. Refere-se ao Museión (Templo das Musas), localizado em Crotona, no século VI a.C. As Musas são filhas de Mnemosine, a deusa da memória, e de Zeus, pai de todos os deuses, símbolo de poder; e os museus são, ao mesmo tempo, lugares de memória e lugares de poder. No entanto, os museus são, freqüentemente, lugares de memória do poder, espaços pouco democráticos onde o que importa é celebrar o poder de um grupo social, étnico ou religioso sobre outros. Nesses museus celebrativos da memória do poder, as coleções são personalistas, etnocêntricas e monológicas, mas tratadas como se fossem a expressão do universal, e os objetos que as compõem são considerados como indicadores de prestígio social. As relações entre museus, Estado e classes privilegiadas estimularam esta perspectiva. Mário Chagas (1998) aponta para a freqüência com que museus são instalados em construções representativas de estruturas de poder - como palácios, fortes, sedes de instituições, residências de personalidades - e destaca a necessidade de colocar esses lugares de memória a serviço do exercício da cidadania, e não apenas como privilégio de grupos economicamente abastados. “O compromisso, neste caso, não é tanto com o ter e preservar acervos, e sim com o ser espaço de estímulo às novas produções” (Chagas, 1998, p.23). Parafraseando Mário de Andrade, que disse encontrar uma gota de sangue em cada poema, Chagas reconhece uma veia poética pulsando no museu, o que não só lhe confere uma dimensão humana, como permite compreendê-lo como arena, espaço de conflito marcado pela contradição e dialética, bem distante do espaço neutro e apolítico que se imagina.

Maria Célia Moura Santos (2000) refere-se a uma acentuada participação da sociedade nos processos museais a partir da década de 1960, quando se repensou o conceito de patrimônio e a relação do museu com a sociedade. Partiu-se da contemplação da museografia planejada por uma equipe técnica autorizada, que detinha o conhecimento sobre o acervo, para as ações integradas de técnicos e sujeitos sociais que se apropriavam desse patrimônio.

Segundo Luis Alonso Fernández, o novo paradigma da museologia, ao formular o conceito de museu, desvia o foco da disciplinaridade para a multidisciplinaridade, do edifício para o território, e do público para a comunidade. O novo museu encontra sentido com a participação das pessoas e grupos da comunidade, que não são mais considerados receptores passivos, mas es-

onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.” “Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.” http://www.cultura.gov.br/legislacao/direitos_autorais/legislacao/index.php.

pecialistas nas questões concernentes à sua própria história. O trabalho do novo museu baseia-se no diálogo entre museólogo e comunidade. (Apud Victor, 2005)

O museu deixou de ser espaço de contemplação de objetos para ser espaço de mediação entre uma comunidade e seu acervo, ou seja, seu patrimônio, sua identidade, sua memória. É hoje, antes de tudo, um espaço para experimentação e produção do conhecimento.

Museu do Ritmo: patrimônios e entretenimento

O Museu vai ser um lugar para a eternidade e não vai precisar de mim, vai perpetuar a Bahia (Carlinhos Brown, www.globo.com, 2007)

O Museu do Ritmo, inaugurado em 2 de fevereiro de 2007, dia de Yemanjá, foi idealizado pelo músico e compositor Carlinhos Brown e instalado conforme projeto do arquiteto Sidney Quintella, que previa ações para curto, médio e longo prazos. Junto com o Museu, foi inaugurada a Galeria Mestre Pintado do Bongô, que leva esse nome em homenagem ao motorista funcionário público Osvaldo Alves da Silva, mestre de Brown nos caminhos da percussão, e uma exposição de fotos de Marisa Viana com o registro das transformações efetuadas no espaço. Além de inúmeros eventos musicais, constavam do projeto original a construção de uma Calçada da Fama, a recuperação da igreja de Santa Luzia do Pilar, edificação próxima ao Mercado que se encontra em estado de deteriorização, a digitalização do acervo de fitas da João Américo Sonorização, com registros de shows realizados na Bahia desde os anos 70, e uma intervenção social na comunidade do Pilar, a partir da criação de escola de inclusão digital.

A grafia fora da norma da língua portuguesa da conjunção “do” no nome da instituição (du, como se pronuncia) se explica, segundo Brown, porque o u representa a união de todos os ritmos, tem a forma de um copo em que cabem todas as misturas e também porque remete à forma das arcadas do Mercado, de cabeça pra baixo. (Correio da Bahia, 21/02/2007)

Mercado do Ouro

O Museu foi instalado no prédio do Mercado do Ouro, situado à avenida Jequitaiá, no antigo bairro do Comércio, Cidade Baixa, em Salvador, Bahia. O Mercado foi construído em 1879 pela Companhia Edificadora do Pilar no antigo Cais Dourado da Freguesia do Pilar. Situado na beira do mar, tinha um guindaste que retirava as mercadorias dos barcos atracados e as levava ao prédio. À sua frente, aos domingos, era instalada uma feira chamada Arraial dos Sete, uma verdadeira festa com samba de roda e capoeira que deu origem à Feira de Água de Meninos, incendiada em 1964.

O Mercado do Ouro passou por várias mãos até 1910, quando foi adquirido por Francisco Amado da Silva Bahia, um próspero comerciante, industrial e fazendeiro que na década de 1920 chegou a possuir cerca de 320 açougues, além de abatedouros, depósitos, oficinas, moradias, frotas de veículos. Com sua mulher Sinhazinha teve 17 filhos, e como havia determinado em testamento que o Mercado não poderia ser vendido enquanto não se formassem todos os seus netos, por ocasião de sua morte, em 1924, o imóvel passou à Fundação Amado Bahia por doação. Quando o último neto completou os estudos, em 1952, a Fundação deu lugar à Patrimonial Amado Bahia Ltda, ainda hoje responsável pelo imóvel onde funcionam diversas lojas, dentre as quais o tradicional Restaurante do Juarez, ali instalado há mais de 50 anos⁹. Com mais de 4 mil metros quadrados de terreno e mais de 6 mil metros quadrados de área construída, o imóvel passou por várias reformas, a primeira devido a um aterro decorrente de obras no porto de Salvador que acabou com seu cais, construiu ali uma avenida e modificou sua fachada, deixando-a muito distante do mar. Outras pequenas reformas aconteceram por conta de vários incêndios e alargamentos de rua, que foram transformando sua estrutura e aparência.

Embora tenha sido de suma importância para Salvador, o Mercado do Ouro entrou em decadência junto com os demais estabelecimentos do bairro a partir da década de 1970, quando a cidade compreendeu-se como metrópole, deu-se um movimento de descentralização do comércio e transferência do centro administrativo e financeiro para outra região. Nos anos 1990, a Prefeitura Municipal do Salvador iniciou um processo de revitalização do bairro do Comércio, com políticas de incentivo para novos investimentos¹⁰, e criou o Escritório de Revitalização para desenvolver estudos e projetos para ordenar e acelerar o programa. Nessa leva deu-se a instalação de faculdades, call centers, escola de enfermagem, entidades de classe, varas do TRT, restaurantes, lojas, cyber cafés e, especificamente no Mercado do Ouro, o empreendimento Casa Cor Bahia 2005, que promoveu algumas poucas modificações na aparência do imóvel. Em 2006, a Prefeitura instituiu o Master Plan, que propunha incentivos fiscais para o

⁹ Além desse, há outros 2 restaurantes populares, loja de produtos químicos, distribuidora de água, uma sacaria, oficina de letreiros de néon. (Monteiro, 2007)

¹⁰ O atual governo municipal lançou um Plano de Revitalização do Comércio, que pretende, dentre outras ações, recuperar e preservar prédios e monumentos de interesse histórico ou cultural, cujas diretrizes são: Atração de atividades de interesse para a revitalização; fixação de moradores na região; adaptações na legislação do uso e ocupação do solo; melhorar a acessibilidade; circulação e estacionamento de veículos; transporte coletivos; melhorias ou adequação de serviços públicos: drenagem, iluminação, saneamento, pavimentação, etc.; melhorias no mobiliário urbano, praças e espaços abertos, áreas de pedestres, etc.; valorização da paisagem urbana, notadamente quanto ao chamado frontispício constituído pela visão da Baía, da Cidade Alta e da Cidade Baixa; valorização dos pontos de interesse turístico; preservação dos prédios ou monumento de interesse histórico ou cultural; recuperação de prédios deteriorados; plano estratégico de segurança pública. (Disponível em http://www.revitalizarcomercio.com/f_apresentacao_proposta.php, acesso em 19/01/2008)

estabelecimento de empreendimentos na área, inclusive aqueles integrantes das cadeias produtivas da economia cultural e das indústrias criativas – caso do Museu do Ritmo.

Segundo Carlos Alfredo de Carvalho Monteiro, bisneto de Amado Bahia e atual diretor da Patrimonial Amado Bahia Ltda, Carlinhos Brown é um inquilino do Mercado. Fechou contrato de aluguel do espaço em dezembro de 2006 pelo verão de 2007, prorrogado por mais um ano e meio, ou seja, 21 meses no total. Embora Brown tenha demonstrado interesse em adquirir o imóvel e a família em vendê-lo, a venda está judicialmente impedida porque dos 63 co-tistas da Patrimonial apenas 21 estão vivos, e os inventários dos 42 restantes ainda se encontram em andamento.

Museu do Ritmo

A entrada principal do Museu do Ritmo fica à direita do edifício e dá para uma via estreita, que o separa de um estacionamento público. Ao atravessar o portal em arco guardado por um portão de ferro, encontra-se um corredor largo onde há cinco confessionários de madeira usados como bilheterias e as catracas. Na frente do prédio, a entrada principal do Mercado é a entrada secundária do Museu, que dá acesso ao camarote em dias de evento e, no horário comercial, aos escritórios da administração do Mercado e da Duetto Eventos & Consultoria, produtora que administra o espaço. Nesse hall de entrada foi montado um altar que, na inauguração, recebeu imagem da padroeira do estado N. Sra da Conceição, desenhos de anjos e velas nas paredes e teto coberto por franjas de papel - o altar foi montado pela mãe de Brown, reconhecida por sua habilidade nessa arte. Na fachada lateral esquerda fica a outra grande porta em arco, semelhante à da entrada, mas destinada a saída de emergência.

O espaço tem capacidade para três mil pessoas e foi inaugurado com *lounge*, enfermaria, bares, camarins e sanitários. Esses equipamentos foram instalados na construção em forma de retângulo vazado que contorna o pátio cimentado de vermelho onde se realizam as festas a céu aberto. Na inauguração, tinha as paredes e os portais em arco pintados em cor branca, com algumas poucas colunas em vermelho vibrante. O palco tinha cobertura de tecido branco em forma de tenda com vários picos e se situava ao fundo do pátio. À sua frente, o chafariz central com pedestal de azulejos e um outro mais alto e metálico, que sustentava uma escultura em bronze representando Rigoletto, o bobo da corte que dá nome à ópera de Giuseppe Verdi criada no século XIX. Completando o conjunto, no canto direito próximo à entrada principal destacava-se, devido às dimensões e ao brilho prateado, uma réplica da Caetanave, o trio elétrico criado por Orlando Campos com a forma de nave espacial – na verdade inspirada no avião Concorde - para comemorar a volta de Caetano Veloso do exílio, em 1972. A Caetanave recuperada por Carlinhos Brown foi assentada sobre quatro pilares com 12 metros de altura.

Para o verão 2008, inaugurado no Museu em 25 de novembro de 2007, as paredes foram pintadas com alegres painéis de figuras geométricas em cores vibrantes que, embora diferentes, tornavam o espaço mais próximo do clima do Candyall Guetho Square¹¹. O altar recebeu pintura nova e outros santos. O chafariz havia sido desmontado e deslocado para uma sala da Galeria, assim como a grande escultura em bronze, para que em seu lugar fosse montado o palco, bem no centro do pátio.

O novo palco tem, de fixo, apenas uma cobertura na forma de pirâmide, que faz lembrar um pagode chinês. As laterais são vazadas, de modo que o deixam todo visível para o público situado em qualquer parte do pátio. Para o Sarau du Brown, evento que abriu a temporada em novembro de 2007, o palco foi fechado com cortinas pretas que funcionavam como paredes em toda a volta e ornamentado com folhas de palmeiras nos cantos, enquanto a banda Dindy e os Rogérios se apresentava numa extensão de palco armada à frente. Para o desfile de moda foi aberta a cortina da frente e pôde-se ver o teto forrado em tecido pintado com desenhos de escamas azuis e no fundo, ladeando a entrada dos músicos, dois grandes golfinhos na mesma cor. O destaque ficou para uma placa centralizada no alto do procênio, com uma imagem de um gorila com coroa dourada e os dizeres: Timball King.

Galeria Mestre Pintado do Bongô

A Galeria atravessa várias salas da ala esquerda do mercado. Em 2007, na inauguração, cada uma das salas tinha um piso diferente, sempre coberto de matéria orgânica, atravessado por uma passarela de madeira forrada de carpete vermelho, elevada a uns 20 cm do piso, por onde os visitantes podiam andar. Em algumas dessas salas, combinações de tipos de feijão com colorações diferentes - branco, preto, carioquinha – formavam tapetes naturais, com desenhos geométricos; outra tinha piso de arroz branco; outras de pipoca com desenhos formados por pétalas de flores. Diante de tamanha exposição de produtos naturais, os pombos se sentiram tentados: entraram por antigos óculos para circulação de ar oriundos do projeto original do mercado e fizeram seu banquete, deixando um rastro de penas e excrementos. No verão seguinte, os materiais dos pisos haviam sido trocados por outros menos apetecíveis, como o carvão vegetal.

O acervo foi formado por coleções particulares de Carlinhos Brown, que começaram a ser formadas há 20 anos e foram expostas de modo pouco sistematizado. Ao ser inaugurada, con-

¹¹ O Candyall Guetho Square é um espaço criado por Brown na comunidade onde nasceu, o Candeal Pequeno de Brotas, onde se realizaram ensaios da banda Timbalada, sua primeira grande empreitada de sucesso. Os ensaios eram freqüentados pelas classes média e alta, mas foram suspensos por ordem judicial por causarem transtornos à população de entorno, moradores de bairro de classe média alta.

tinha quadros pintados pelo próprio Brown, santos antigos dos séculos XVII e XVIII, um vitral, instrumentos musicais exóticos de outras regiões, uma guitarra autografada por James Brown, instrumentos de famosos, da banda Timbalada e outros artesanais fabricados pelo artista e músicos do grupo Zárabe, muitos deles com tubos em PVC. Devido às reformulações no espaço efetuadas para o verão 2008, a Galeria recebeu a escultura do Rigoletto e a coluna do chafariz danificada pela remoção, além de quadros de diversos artistas plásticos da Bahia, a exemplo de Sergio Rabinovitch, amigo de Brown e seu incentivador no campo artístico da pintura, Ray Vianna, Iuri Sarmiento e Marisa Viana.

Eventos

Antes mesmo de ser inaugurado, em 3 de janeiro de 2007, o Museu do Ritmo abriu as portas para abrigar a 28ª edição da Noite da Beleza Negra, evento realizado pelo bloco afro carnavalesco Ilê Aiyê para a escolha da sua Deusa do Ébano¹².

Fiel ao seu estilo que o impulsiona às inversões, a exemplo do Camarote Andante¹³ de 2004, Brown criou, para o verão 2007 no Museu do Ritmo, o Baile do Bloco Parado. Com o slogan “Esse bloco parou pra você”, o evento recuperou o clima dos antigos bailes de carnaval dos clubes sociais que até a década de 1980 eram freqüentados por várias gerações. Em vez de o bloco se movimentar linearmente, seguindo o trio elétrico pelos vários quilômetros dos circuitos, como acontece nos carnavais de rua de Salvador, as bandas ficavam fixas no palco e as pessoas se movimentavam apenas no espaço restrito do pátio, ou seja, não saíam do lugar. Dentro dessa proposta antropofágica e saudosista dos anos 80, foi recuperada também a “mamãe-sacode”, adereço feito com um pedaço de madeira que tem nas pontas longas franjas coloridas feitas com fitas de material sintético - o conjunto de mamães-sacode agitadas com as mãos para o alto causava grande efeito visual nos desfiles dos blocos pelas ruas – e quem ia ao Baile, ao passar pela catraca, recebia uma mamãe-sacode na cor escolhida para aquele dia e uma bandana de tecido com a marca de um patrocinador. No fundo do pátio foi armado o grande palco; nas laterais, mesinhas e cadeiras perto dos bares; no centro, o pequeno lago redondo em pastilhas azuis com o chafariz (sem água) e a escultura em bronze tornou-se o eixo

¹² A vencedora recebe um prêmio em dinheiro e o direito de acompanhar a entidade não só no carnaval, em lugar privilegiado no seu carro alegórico, como também nos eventos e viagens que o grupo faz pelo Brasil e exterior. A festa teve como atrações uma banda de samba, a Band’Aiyê e o cantor de reggae Edson Gomes, além da presença de Carlinhos Brown e da apresentadora Regina Casé. A parceria de Carlinhos Brown com o Ilê Aiyê já havia acontecido no ano anterior, quando recebeu a Noite da Beleza Negra – 2006 no Festivall Guetho Square, palco alternativo do Festival de Verão coordenado por ele.

¹³ Em 2004 Brown lançou o Camarote Andante. Invertendo a função original do camarote, de proporcionar conforto aos seus usuários, que ficam em um local fixo para ver passar o desfile de bandas e blocos do carnaval, o Camarote Andante saía pelas ruas, levando a banda e os eventuais convidados a pé pelo asfalto. Uma TV local registrou a perplexidade de Arnaldo Antunes ao compreender que, para participar, teria que caminhar.

ao redor do qual a Timbalada conclamava: “vamos dar a volta no Rigoletto!”, aludindo à chamada usada no Candyall Guetho Square: “vamos dar a volta no Guetho!”. Era um evento fora do circuito oficial, que pretendia promover a descentralização do carnaval levando a festa também para o antigo e decadente bairro do Comércio e também oferecer outras opções de música, reunindo diversas tendências.

Os Bailes aconteceram no carnaval de 2007, de sexta-feira, dia 16, a terça-feira, dia 20 de fevereiro, com edições noturnas diárias e matinê no domingo para as crianças. Nesse ano, em homenagem às comemorações dos 100 anos do frevo, o convidado especial foi o maestro Duda e sua orquestra de metais com dançarinos de sombrinhas. Brown escolheu o frevo “porque ele representa a mistura das cortes, a portuguesa e a africana. Ele é a aproximação das raças e o resultado festivo da grande miscigenação que caracteriza nosso país” (www.nordesteweb.com). Mas a festa era diversificada: ao frevo pernambucano, toda noite se unia a música eletrônica do DJ argentino Dero (parceiro de Brown no disco Candyall Beats) e a banda Bit Gaboot, formada por músicos do Candéal. A esses se juntavam outros artistas de diversos estilos, como Timbalada, Daniela Mercury, Babado Novo, Chico César, Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes, Pitty, Zélia Duncan, Margareth Menezes, Ilê Aiyê, em média de cinco atrações por noite.

Durante o ano de 2007, o Museu funcionou em eventos esporádicos, como a Ressaca Timbalreira, logo após o carnaval. Depois sediou a 14ª edição do Panorama Percussivo Mundial - PercPan, em 25/05/2007; a peça Os Sertões, dirigida por José Celso Martinez Corrêa; os ensaios semanais da banda Vixe Mainha, de Pierre Onassis; o show Chame Gente, em 20/07/2007, com a banda Armandinho, Dodô & Osmar e convidados, que promoveu “a nova música dos velhos tempos”; o Maniçoba Hype. A partir de dezembro, com edições quinzenais, teve início o Botequim da Paixão, roda de samba com Nelson Rufino e convidados. No dia 1º de dezembro de 2007, a Timbalada abriu os seus ensaios de verão no Museu do Ritmo, rebatizados de Mostra de Arte e Música Contagante da Timbalada¹⁴. No dia da tradicional Lavagem do Bonfim suas portas foram abertas para a Enxaguada do Bonfim, com participação de baianas a caráter com seus jarros de água de cheiro e shows de sambistas como Mariene de Castro e Beth Carvalho, além do próprio Brown. Em 2008 reiniciaram os ensaios das bandas Vixe Mainha e Harmonia do Samba.

Sarau Du Brown

¹⁴ A nova denominação, assim como o Sarau, é explicada por Brown: apesar de ter sido o primeiro a usar a palavra ensaio para designar shows que antecedem o carnaval, ele defende que a Bahia já está mais que ensaiada, não cabendo mais essa designação. Nesse encontro foram lançadas três canções novas: uma do vocalista Denny e duas de Carinhos Brown. Ao todo, foram realizados 4 encontros da Timbalada e outros 4 Saraus, até o carnaval.

De todos os eventos, o que mais movimentou o Museu do Ritmo foi a série de shows e encontros denominada Sarau do Brown. Em 25 de novembro de 2007, um Sarau abria os festejos do verão 2008. Com horário marcado (mas não rigidamente respeitado) de 17:00 às 22:00, o evento foi programado para acontecer de 15 em 15 dias, aos domingos, revezando com a Timbalada. A proposta de seu idealizador, mais uma vez, era a mistura de linguagens: os variados estilos das músicas nos palcos, as artes plásticas da Galeria, a poesia.

A abertura desse sarau lítero-plástico-musical foi feita pelos Palhaços do Universo, um grupo de menestrelis contemporâneos de rostos pintados: um violonista, um flautista, um percussionista e um ator-cantor performático com um figurino mambembe completado por um manto improvisado com um cobertor da extinta Vasp, cuja figura longilínea, de rabo-de-cavalo e gestos sensuais, fazia referências a Ney Matogrosso em suas performances no grupo Secos e Molhados. Abriu-se um clareira no pátio para ouvir poesia e música.

Em seguida, a cantora Amanda Santiago, que se despedira da Timbalada após o carnaval, apresentou a nova banda, Dindy e os Rogérios¹⁵. O terceiro espetáculo foi a apresentação de Aroldo Macêdo e o Clube da Guitarra Baiana no alto da Caetanave. Os músicos subiram por um elevador hidráulico e se apresentaram na lateral da carroceria iluminada como nos anos 70, com um repertório de música instrumental para trio elétrico típico da época, quando ainda não estava institucionalizada a presença do cantor. A banda era formada por filhos de Osmar Macêdo, da dupla Dodô&Osmar que inventou o trio elétrico em 1950.

Após a apresentação na Caetanave, a cortina da frente do palco abriu-se para o desfile da dupla de figurinistas Ismael Soudam e Valéria Kaveski, responsáveis há 8 anos pelos figurinos de Carlinhos Brown e sua banda, assim como de Margareth Menezes. Diversos modelos femininos e masculinos mostraram roupas esportivas, destacando-se o turbante de uma única cor forte em cada cabeça feminina.

Finalmente, ao toque de agogôs, surge a personagem Timball King, um homem numa fantasia de gorila com coroa dourada na cabeça. Ele sobe ao palco, movimenta-se aos rugidos e agita uma espada de luz néon. As cortinas são abertas e o palco fica todo à mostra. A platéia vibra.

¹⁵ Dindy é o apelido de infância da cantora, e Rogério foi o nome escolhido para designar os músicos por significar guerreiro. A banda tinha um figurino apropriado para a noite: os nove músicos se vestiam de roupa de malha preta e traziam grossos fios de néon em tubos de plástico verde, enrolados displicentemente pelo corpo. Completando o figurino futurista-psicodélico de grande efeito cênico no escuro, usavam asas pequenas e de contornos luminosos. A vocalista, com vestido preto de saia curta e rodada, levava no centro das asas um pandeiro, que foi tocado por um percussionista no trajeto até sua chegada ao palco. Apesar da beleza cênica, houve um contratempo: um problema no *sampler*, a base dos arranjos do diretor da banda Mikael Mutti, interrompeu e atrasou a apresentação, mas não diminuiu a disposição do grupo, que se sentia em casa – Amanda é filha de um grande e velho amigo de Brown, Lui Muritiba, e Mikael é o tecladista e arranjador da banda de Brown. Diante do imprevisto, a vocalista citou o padrinho musical: “Carlinhos Brown diz que, quando alguma coisa quebra, Ogun conserta”. Logo o show teve início.

A banda, em figurino novo, macacões em branco e preto, vem subindo ao palco trazendo na cabeça alegorias em forma de seres marinhos: peixes, cavalos marinhos. Três backing vocals sobem em seguida, com vestidos em desenhos geométricos em preto e branco na altura dos joelhos e turbantes nas cores azul-turquesa, amarelo ouro e vermelho. Por último entra Brown, com calça e camisa brancas, paletó e cocar, para apresentar um show que tinha no repertório um mix de sucessos¹⁶. Para encerrar, Brown convidou o músico angolano Dog Murras (Murthala Fançony Bravo de Oliveira), compositor e intérprete da nova geração de música popular urbana, consagrado pelo estilo kuduro¹⁷.

Nos demais Saraus, realizados a cada dois domingos, Carlinhos Brown apresentou como atrações grupos de festejos tradicionais, como a Marujada e o Terno de Reis, além de convidados ilustres¹⁸. Para encerrar a agenda que antecedia ao carnaval, brindou o público com um memorável encontro dos Tribalistas – grupo formado em 2003 por Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes - que nunca havia se apresentado em show no Brasil e se reunia pela primeira vez na Bahia, decepcionando os presentes por tocar apenas três músicas.

Após o carnaval 2008, aconteceu a Ressaca Timbaleira (10/02/2008) e encerraram-se os shows no Museu do Ritmo.

Pensando o Museu do Ritmo

Ao criar o Museu do Ritmo, Carlinhos Brown socializou bens de sua coleção privada e empreendeu um esforço para constituir o local como um espaço para a preservação de bens culturais materiais (tangíveis) e imateriais (intangíveis), a começar do próprio prédio que abriga o Museu, o Mercado do Ouro. Embora Brown não pudesse fazer maiores investimentos materiais, por estar impedido de alargar suas negociações com os herdeiros do imóvel, o próprio uso responsável do prédio já contribui, senão para sua recuperação, ao menos para estancar o processo de deteriorização.

A instalação do Museu do Ritmo em uma área de franca decadência da cidade do Salvador é uma via de mão dupla. Se, por um lado, Carlinhos Brown pode se beneficiar dos incentivos

¹⁶ Como Ashansu e Cachaça (ou Chupito, na Espanha), outros mais recentes como Te amo família, durante a qual Brown se dirigiu ao camarote para pedir a bênção à mãe, e músicas do CD recém-lançado no Brasil: *A gente ainda não sonhou*.

¹⁷ O kuduro, cujo hit é a música Salalê, de Murras, tem uma dança característica em que a pessoa, com as pernas abertas, junta e separa os joelhos dobrados, em movimento que remete ao charleston da década de 1920, enquanto puxa pra frente uma ponta da roupa, e esse movimento é imitado por Brown e pelas vocalistas em algumas músicas de ritmo semelhante. No evento, Brown anunciou a participação de Murras na Timbalada durante o carnaval de 2008.

¹⁸ Frequentaram os Saraus desde o governador do Estado e a primeira dama até atores e apresentadores da Rede Globo e expoentes da música nacional e local - como Claudia Leite, da banda Babado Novo, Margareth Menezes, Mariene de Castro, Chico Evangelista, o guitarrista Armandinho, o baixista Dadi.

fiscais previstos no Master Plan da Prefeitura Municipal para empreendimentos na área, também contribui para o Plano de Revitalização do Comércio. O Museu do Ritmo dá visibilidade ao bairro, atrai público constituído por pessoas de classes média e alta, artistas, políticos e, com ele, novos investidores que poderão se interessar por outros espaços na área.

Os objetos ali expostos, por não atenderem a uma catalogação, embora reunidos por temática em algumas salas, carecem de informação mais detalhada, como data de fabricação, local de origem, dados históricos, função ou finalidade, o que reforçaria o caráter educativo. No entanto, o público presente é surpreendido por lugares de memória, manifestações culturais como o Terno de Reis, que se encontra restrito a cidades do interior do estado, ou o samba de roda do Recôncavo, este um bem cultural imaterial tombado pelo IPHAN, o que vem inserir o Museu na proposta de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO e do Ministério da Cultura.

Essa proposta de museu configura-se, portanto, como uma inovação muito próxima ao paradigma do “novo museu”, que pretende diálogo e interação com a comunidade e se faz um espaço para experimentação.

REFERÊNCIAS:

Eletrônicas

http://www.nordesteweb.com/not01_0307/ne_not_20070215c.htm

<http://www.g1.globo.com/Carnaval2007/0,,AA1457911-8037,00html>

http://www.cultura.gov.br/legislacao/direitos_autorais/legislacao/index.php

<http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/ighb.html>

Entrevistas

MONTEIRO, Carlos Alfredo de Carvalho. Entrevista a Ayêska Paulafreitas, escritório da Patrimonial Amado Bahia Ltda, Mercado do Ouro, Salvador, Bahia, em 24/04/2007.

Bibliográficas

ABREU, Regina. “Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva”. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural*. Diálogos e desafios contemporâneos. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Blumenau: Nova Letra, 2007. 368 p. (p.263-285)

BRASIL. Decreto nº 3551 de 04 de agosto de 2000. Presidência da República. Ministério da Cultura. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimô-

nio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Cadernos de Sociomuseologia, nº 13. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro. “A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil”. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (orgs). *Antropologia e patrimônio cultural*. Diálogos e desafios contemporâneos. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Blumenau: Nova Letra, 2007. 368 p. (p. 21-43)

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia (orgs). *Antropologia e patrimônio cultural*. Diálogos e desafios contemporâneos. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia. Blumenau: Nova Letra, 2007. 368 p.

MONTEIRO, Carlos Alfredo de Carvalho. “Amado Bahia”. In: CASA COR BAHIA 2005. Exibição Brasileira de Decoração. Anuário de Decoração. 11ª ed. Catálogo. Salvador: Art Comércio e Eventos Ltda, 2005. (p.41-42)

SANTOS, Maria Célia Moura. “Estratégias Museais e Patrimoniais Contribuindo para a Qualidade de Vida dos Cidadãos: diversas formas de musealização”. In: *Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Educação e Patrimônio Histórico-cultural. Porto Alegre, n. 27, jan/jun 2000, p. 103-120. Disponível em http://www.mestrado-museologia.net/Maria_celia_2006/Texto2.doc

SENNA, Francisco. “Mercado do Ouro”. In: CASA COR BAHIA 2005. Exibição Brasileira de Decoração. Anuário de Decoração. 11ª ed. Catálogo. Salvador: Art Comércio e Eventos Ltda, 2005. (p.30-38)

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Documento originalmente publicado pela UNESCO sob o título *Convention for the Safeguardin of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. Trad. Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em <http://www.unesco.org>.

UNESCO. “Directrices para la creación de sistemas nacionales de ‘Tesoros Humanos Vivos’”. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>. Acesso em 09/01/2008.

VELHO, Gilberto. “Patrimônio, negociação e conflito”. *Mana*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, abr. 2006, pp. 237-248. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 09/01/2008.

VICTOR, Isabel. *Os museus e a qualidade. Museus com “qualidade” vs. A qualidade em museus*. Dissertação de Mestrado. Universidade Lusófona. Lisboa, 2005. Disponível em http://www.aqualidadeemmuseus.net/caderno_23/caderno_23.pdf e http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/caderno_23/caderno_tres.htm.